

MEMÓRIAS DO TEATRO

NO ABC PAULISTA

EXPRESSÕES DE CULTURA E RESISTÊNCIA

PRISCILA F. PERAZZO E VILMA LEMOS
ORGANIZADORAS



UNIVERSIDADE MUNICIPAL
DE SÃO CATIÃO DO SUL



MEMÓRIAS DO TEATRO

NO ABC PAULISTA

EXPRESSÕES DE CULTURA E RESISTÊNCIA



UNIVERSIDADE MUNICIPAL
DE SÃO CAETANO DO SUL

Programa de Pós-Graduação em
Comunicação – Universidade Municipal
de São Caetano do Sul (PPGCOM-USCS)



Conselho editorial da
Coleção “Memórias do ABC”

Prof. Dr. Antônio de Almeida
(Universidade Federal de Uberlândia – UFU)

Prof. Dr. Boris Kossoy
(Universidade de São Paulo – USP)

Profa. Dra. Círcia Maria Krohling Peruzzo
(Universidade Metodista de São Paulo – UMEESP)

Prof. Dr. Jorge A. González (Universidade
Nacional Autónoma do México – UNAM)

Profa. Dra. Kátia Paranhos
(Universidade Federal de Uberlândia – UFU)

Profa. Dra. Maria das Graças Ataíde de
Almeida (Universidade Federal Rural de
Pernambuco – UFRPE)

Profa. Dra. Maria Luiza Tucci Carneiro
(Universidade de São Paulo – USP)

Profa. Dra. Rosa Cabecinhas
(Universidade do Minho – Portugal)

Profa. Dra. Roseli Figaro
(Universidade de São Paulo – USP)



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

Chanceler

Dom Jaime Spengler

Reitor

Joaquim Clotet

Vice-Reitor

Evilázio Teixeira

Conselho Editorial

Agemir Bavaresco

Ana Maria Mello

Augusto Buchweitz

Beatriz Regina Dorfman

Bettina Steren dos Santos

Carlos Gerbase

Carlos Graeff Teixeira

Clarice Beatriz da Costa Sohngen

Cláudio Luís C. Frankenberg

Elaine Turk Faria

Erico Joao Hammes

Gilberto Keller de Andrade

Jane Rita Caetano da Silveira

Jorge Luis Nicolas Audy – Presidente

Lauro Kopper Filho

Luciano Klöckner

EDIPUCRS

Jeronimo Carlos Santos Braga – **Diretor**

Jorge Campos da Costa – **Editor-Chefe**

Coleção
Memórias
do **ABC**

1

MEMÓRIAS DO TEATRO

NO ABC PAULISTA

EXPRESSÕES DE CULTURA E RESISTÊNCIA

PRISCILA F. PERAZZO E VILMA LEMOS

ORGANIZADORAS



UNIVERSIDADE MUNICIPAL
DE SÃO CAETANO DO SUL



ediPUCRS

Porto Alegre, 2013

© 2013, EDIPUCRS; PPGCOM-USCS

DESIGN GRÁFICO [CAPA] Shaiani Duarte

DESIGN GRÁFICO [DIAGRAMAÇÃO] Camila Provenzi

REVISÃO DE TEXTO Ricardo Dall'Antônia e Vilma Lemos

IMPRESSÃO E ACABAMENTO 

Edição revisada segundo o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

APOIO Universidade Municipal de São Caetano do Sul



Publicação apoiada pela Capes. Programa de Apoio à Pós-Graduação,
PROAP/CAPES-1438/2013.

Esta obra não pode ser comercializada e seu acesso é gratuito.



EDIPUCRS – Editora Universitária da PUCRS

Av. Ipiranga, 6681 – Prédio 33

Caixa Postal 1429 – CEP 90619-900

Porto Alegre – RS – Brasil

Fone/fax: (51) 3320 3711

E-mail: edipucrs@pucrs.br

www.pucrs.br/edipucrs

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

M533 Memórias do teatro no ABC Paulista expressões de cultura e resistência (décadas de 1950 a 1980) [recurso eletrônico] / org. Priscila F. Perazzo, Vilma Lemos. – Porto Alegre : EDIPUCRS, 2013. (Coleção Memórias do ABC ; 1)

Modo de Acesso: <<http://www.pucrs.br/edipucrs>
ISBN 978-85-397-0390-6

1. Teatro (Artes Cênicas) - História. 2. São Paulo – História. 3. Censura. 4. Brasil – Política e Governo.
I. Perazzo, Priscila F. II. Lemos, Vilma. III. Série.

CDD 792.098155

Ficha catalográfica elaborada pelo Setor de Tratamento da Informação da BC-PUCRS.

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS. Proibida a reprodução total ou parcial, por qualquer meio ou processo, especialmente por sistemas gráficos, microfilmicos, fotográficos, reprográficos, fonográficos, videográficos. Vedada a memorização e/ou a recuperação total ou parcial, bem como a inclusão de qualquer parte desta obra em qualquer sistema de processamento de dados. Essas proibições aplicam-se também às características gráficas da obra e à sua editoração. A violação dos direitos autorais é punível como crime (art. 184 e parágrafos, do Código Penal), com pena de prisão e multa, conjuntamente com busca e apreensão e indenizações diversas (arts. 101 a 110 da Lei 9.610, de 19.02.1998, Lei dos Direitos Autorais).

Dedicatória

*A todos os que viveram essa época no ABC;
que lembraram e contaram;
que nos confiaram suas memórias
para que narrássemos esta história.*

SUMÁRIO

Prefácio

Aos nossos artistas de todo dia..... 9

Roseli Fígaro

Apresentação..... 13

Das organizadoras

Introdução

O palco das encenações 21

Priscila F. Perazzo e Vilma Lemos

CAPÍTULO 1

Teatro amador no ABC:

características e produções (1960-1970)..... 31

Daniela Macedo, Sandro de Cássio Dutra e Vilma Lemos

CAPÍTULO 2

Metáforas em cena: identidade e memória

nas narrativas orais de atrizes do ABC (1960-1970)..... 63

Maria das Graças Ataíde de Almeida e Vilma Lemos

CAPÍTULO 3

Censura, controle social e resistência entre atores e

atrizes do ABC paulista..... 79

Paula Venâncio e Priscila Ferreira Perazzo

CAPÍTULO 4

Palavras censuradas: presença no teatro do ABC..... 105

Eliza Bachega Casadei e Mayra Rodrigues Gomes

CAPÍTULO 5

Público teatral no subúrbio: o Grupo Teatro da Cidade de Santo André (1968-1978) 139

Kátia Paranhos, Priscila Ferreira Perazzo e
Thiago Tadeu Magnani Nascimento

CAPÍTULO 6

Rebeldia e engajamento no teatro dos operários no ABC pós-1964 171

Kátia Rodrigues Paranhos

CAPÍTULO 7

Teatro Operário e Contrainformação 201

Dilma de Melo Silva e Timochenco Wehbi (*in memoriam*)

CAPÍTULO 8

Relato Regina Pacis: o nascimento, a maioridade e a maturidade de um grupo de teatro (1962 a 1980) 215

Ana Maria Medici e Hilda Breda

CAPÍTULO 9

Depoimento: uma trajetória de teatro e cultura no ABC..... 223

Dilma de Melo

Sobre os Autores..... 237

PREFÁCIO

AOS NOSSOS ARTISTAS DE TODO DIA

Roseli Fígaro¹

Aos nossos artistas de todo dia, àqueles que fazem da vida algo a mais no cair e no levantar do sol, aos artistas homens comuns, aos filósofos das ranhuras da vida, àqueles que fazem a diferença por onde passam, porque olham para as pessoas pensando na utopia da liberdade fraterna, é a eles que este livro lembra e homenageia. *Memórias do teatro no ABC Paulista: expressões de cultura e resistência* (décadas de 1950 a 1980), organizado por Priscila F. Perazzo e Vilma Lemos, traz ao público depoimentos e resultados de pesquisas acadêmicas que articulam história oral, comunicação e arte teatral, para revelar a memória e a cultura do espaço-tempo do ABC Paulista a partir do teatro.

As décadas entre 1950 e 1980 foram um tempo-espaço de expressivas transformações para o Brasil. Mudanças atreladas ao capital monopolista estrangeiro, que nos fez adentrar ao capitalismo, mantendo-nos com os pés nos resquícios do atraso colonialista.

¹ Roseli Fígaro, Professora Livre-Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da USP; Coordenadora do Centro de Pesquisa em Comunicação e Trabalho; Pesquisadora do Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura. Autora, entre outros, de *Na Cena Paulista, o teatro amador* (2008) e *Teatro, comunicação e sociabilidade* (2011).

Mudanças econômicas e políticas que vieram na esteira de permanências profundas e dicotômicas entre as classes sociais. Mudanças com continuidades que deram origem a camadas sociais urbanas chamadas de subalternas. De um lado, essas transformações mantiveram o Brasil nos bastidores do protagonismo dos países do Norte; de outro, produziram uma revolução no cenário interno, à medida que trouxeram para as cidades um turbilhão de vidas esquecidas nos campos e nos sertões do país.

As cidades do Sudeste do Brasil se fizeram dessas gentes, cheias de esperança, vindouras para as fábricas e para as vilas. O ABC Paulista assim se transformou. Das antigas vilas de São Bernardo da Borda do Campo, de Santo André e das fazendas do Tijuçuçu, vilas dos tempos de antes da fundação de São Paulo, ao ABC que abrigou os novos bairros de residências precárias dos trabalhadores das grandes fábricas metalúrgicas. As montadoras de veículos estabeleceram-se ao longo do que veio a ser o conjunto viário que liga São Paulo a Santos e a seu porto, por onde também se estabeleceram os novos moradores/trabalhadores.

É nesse cenário que se formam, no ABC, os grupos teatrais de um circuito de cultura popular e alternativa à cultura produzida nos círculos profissionais e oficiais. Um movimento cultural que anima a região de São Paulo desde o início do século XX. Esses grupos teatrais desempenharam o papel de amálgama para a sociabilidade da comunidade local, oferecendo-se como espaço de relações e encontros aos moradores para o debate de seus problemas e, sobretudo, para fruírem o tempo do não trabalho.

Os palcos alternativos do ABC Paulista conheceram tanto os grupos amadores à moda tradicional, do teatro encenado ao estilo clássico, quanto o teatro que, insubordinado às quatro paredes, preferia falar ao público desde a ágora/arena, sem impostação de voz, trazendo temas e personagens da vida política e cotidiana. Nesses palcos floresceram os festivais de teatro amador, o teatro operário e de resistência, bem como o teatro que se propunha apenas a reunir as pessoas para entretê-las.

Esses grupos teatrais encenaram clássicos populares como *Deus lhe Pague*, de Joracy Camargo, e textos baluartes da luta contra a ditadura, como *Liberdade, Liberdade*, de Flávio Rangel e Millôr Fernandes, e grandes obras como *Os pequenos burgueses*, de Bertolt Brecht, ou *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. Há gru-

pos que nasceram de comunidades religiosas, como o Regina Pacis, ainda em atuação, ou do movimento político e operário das fábricas, como o grupo Forja. Sobretudo, a vida cultural do ABC foi fortemente marcada, no final dos anos de 1960, pela presença vibrante de Heleny Guariba, professora da Escola de Arte Dramática de São Paulo, fundadora, em Santo André, do Grupo Teatro da Cidade, morta pela ditadura.

Toda a vida cultural do país, é bom que se diga, desde o Império até a Constituição Cidadã de 1988, sofreu sistemática censura prévia. A censura de Estado tinha por objetivo manter o poder político e preservar o que denominou de “a moral e os bons costumes”. Assim ocorreu também com o teatro popular e amador do ABC. Não houve escola ou igreja, salão de associação de moradores, de sindicato ou de festas em que a censura não tenha se imiscuído para regular, interferir, impor as regras do que foi definido como arte. O teatro operário e de resistência ao regime militar, aquele praticado nos centros populares de cultura e aquele que se realizou nos grupos de jovens e estudantes, teve, portanto, papel relevante na vida cultural e política do ABC, conforme revelam os autores deste livro.

Eu mesma participei de um pedacinho dessa história. Em 1977, era parte do Grupo Trama, dirigido por Antonio Macedo. Estávamos entre os premiados do XV Festival Estadual de Teatro Amador, realizado no Teatro Conchita de Moraes, em Santo André. Nomes, hoje, consagrados estavam entre os diretores dos Grupos que se apresentaram nesse festival entre agosto e setembro de 1977, tais como: Roberto Vignati, Ednaldo Freire, Antonino Assumpção, Carlinhos Lira, Ulisses Cruz. Artistas que, desde então, muito contribuíram para a arte teatral brasileira.

Nesse mesmo ano, em 26 de junho, depois de vistoriado pela censura prévia, nosso grupo teatral apresentou a peça *De Felibus et Muribus*, de Antonio Macedo, no Auditório Santos Dumont, do Tijucuçu Clube, de São Caetano do Sul, na av. Goiás, 1111. O clube não existe mais. No lugar, o Teatro Municipal Santos Dumont. O ruído dos bastões de madeira que contracenavam com os corpos móveis e tensos daqueles jovens expressava o tempo de mordalha em que vivíamos. O estrondo perturbador do enredo sem palavra dizia de uma geração que se sentia amputada do direito de se contrapor à disciplina instituída.

Assim como no ABC Paulista, inúmeras localidades, pequenas cidades e bairros de São Paulo abrigaram e conheceram grupos de jovens artistas amadores que desempenharam papel de protagonistas no cenário de renovação teatral. Eles também ajudaram no movimento popular pela redemocratização do Brasil, propondo-se como meio de cultura e sociabilidade às comunidades locais, espaço de encontro para o debate dos temas locais e nacionais. Na prática, subverteram a ordem que destinava ao subúrbio o lugar inferiorizado pelos estereótipos de atrasado, perigoso e sujo. O teatro dos grupos amadores e independentes deu contribuição à renovação da linguagem cênica, em sintonia com a vida cultural e política do país.

APRESENTAÇÃO

Das organizadoras

Apresentamos aos leitores a obra *Memórias do Teatro no ABC Paulista: Expressões de Cultura e Resistência*.

Esta publicação é resultado de estudos sobre as manifestações teatrais nas cidades de Santo André, São Bernardo do Campo e São Caetano do Sul, municípios do ABC Paulista, na segunda metade do século XX (décadas de 1950 a 1980).

Reunindo autores diversos que podem contar a história e a trajetória do teatro local, buscamos nesta publicação não apenas expor resultados de nossas pesquisas, mas, antes de tudo, rememorar, relebrar e reviver o nosso teatro local. Mais que um registro da nossa memória pessoal e individual, “é também uma memória social, familiar e grupal”, no limiar da “fronteira em que se cruzam os modos de ser do indivíduo e da sua cultura” (BOSI, 1979, p. 1).

A origem dessa publicação remonta à primeira década do século XXI, com a formação do núcleo de estudos *Memórias do ABC*, na Universidade Municipal de São Caetano do Sul. Desde 2003, os pesquisadores do núcleo vêm percorrendo o longo caminho do teatro local. Começamos por pesquisas em Iniciação Científica. Seguimos os rumos da pós-graduação com o desenvolvimento de dissertações de mestrado, no Programa de Mestrado em Comunicação da USCS. Fizemos parcerias de estudo com especialistas do tema em outras instituições ou cursos. Somamos nossos esforços com as pessoas que viveram a trajetória do teatro na região e que muito nos honraram contando suas histórias de vida.

Atualmente, o *Memórias do ABC* é um núcleo de pesquisas integrado ao Laboratório de Hiper mídias (criado em 2011), na Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS), ambos ligados ao desenvolvimento das pesquisas no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da USCS. Nesse Laboratório, estudamos comunicação, inovação e comunidades e, na abrangência dessa área, convergem memória, imaginário, comunicação e cultura na região do ABC Paulista.

Entre 2003 e 2009, o *Memórias do ABC* contou com a participação de estudantes de iniciação científica para o desenvolvimento da pesquisa *Imagens e narrativas do teatro regional: transformações artístico-culturais no ABC paulista (1950 a 1980)*, com base em narrativas orais de artistas das cidades do ABC. Em 2009, produziu resultado de pesquisa em vídeo, que recebeu apoio do CNPq, intitulado *Imagens e Narrativas do Teatro no ABC paulista de 1950 a 1980*², contemplando as pesquisas sobre o teatro regional até ali realizadas. O material recolhido durante esses trabalhos faz parte do *HiperMemo – Acervo Hiper mídia de Memórias da USCS*.

Após o lançamento do vídeo, empreendemos a construção desta publicação, que conta com capítulos advindos das pesquisas do *Memórias do ABC*, bem como de colaborações de parceiros nos estudos sobre teatro, memória, cultura e narrativas. Eis, então, a gênese dessa obra.

Este estudo tem como ponto de partida a emergência do sujeito e a compreensão do subúrbio como espaço não apenas de reprodução, mas de criação. Nessa perspectiva, deslocamos o foco dos estudos de comunicação, cultura e memória para as relações culturais, entendendo a região “como um conjunto de relações entre pessoas e lugares determinados, ou como uma apropriação simbólica de uma porção do espaço por determinado grupo e constituída a partir da percepção do sujeito, que reflete seus sentimentos e atitudes sobre as áreas” (CAPRINO; PERAZZO, 2008, p. 113).

Sobre o ABC Paulista normalmente recai um imaginário criado a partir da industrialização, vivida de forma intensa entre as décadas de 1950 e 1980, quando a região passou a concentrar muitas fábricas e operários, submetidos à férrea disciplina do trabalho. Com isso, uma identidade industrial ou operária passou a predominar na memória coletiva local, relegando as artes e a criação ao plano do esquecimento.

² O vídeo está disponível no canal *memoriasabc*, do Youtube, cujo link é: http://www.youtube.com/user/memoriasabc?feature=results_main.

Todavia, os sujeitos do subúrbio foram buscar no âmago de sua comunidade suas identificações e identidades (HALL, 2006), elegendo para tanto a prática teatral como meio e mediação da comunicação de sua cultura e de suas afirmações como sujeitos da ação, resistindo e ressignificando os elementos da cultura hegemônica e de massa, da memória oficial e dos imaginários sedimentados.

Por essa razão, o teatro do subúrbio, aqui, tornou-se objeto de estudos do campo da Comunicação, superando o paradigma clássico que a considera um processo linear, cujos envolvidos têm lugar fixo e função estabelecida (VENÂNCIO, 2012). A comunicação deve, aqui, ser entendida como “a categoria de análise reveladora das relações e interações que se dão entre subjetividades” (FÍGARO, 2010, p. 104).

Com o intuito de romper com alguns conceitos enraizados ao longo do tempo, Jesús Martín-Barbero (2004, p. 212) propôs a desterritorialização do campo da Comunicação, percebendo-o como transdisciplinar, ou seja, que atravessa e é atravessado por outras disciplinas, fazendo frente ao pensamento instrumental e linear, “para desenhar um novo mapa de problemas em que caiba a questão dos sujeitos e das temporalidades sociais”.

Nessa convergência, estudos de comunicação aproximaram-se dos estudos culturais. A partir de então, deve-se levar em consideração que as práticas culturais se modificarão de acordo com as interações sociais e vice-versa e que é preciso compreender cultura num sentido que inclui

referências a um sistema de símbolos compartilhado pelos membros de uma comunidade e um esquema significativo capaz de conferir sentido a suas práticas e indissociável da ação social à qual atribui sentido. Isso representa conectar o ‘fazer’ cultural dos indivíduos com o processo de constante construção dos sentidos (MENDONÇA, 2006, p. 31).

Emerge nos estudos de comunicação e cultura a necessidade de pensar o sujeito e sua relação com a sociedade, uma vez que a cultura é um fato social vivenciado pelos indivíduos. A comunicação passa a ser percebida em torno de sua complexidade, para além da linearidade em que o sujeito figura “como um ‘branco amorfo’, um quadro vazio que obedece cegamente ao esquema linear estímulo

-resposta” (FÍGARO, 2001, p. 36). Torna-se uma relação de interação em que os sujeitos se “inter-relacionam a partir de um contexto, compartilhando sistemas de códigos culturais e, ao fazê-lo, atuam (agem), produzindo/renovando a sociedade” (FÍGARO, 2010, p. 4).

Busca-se, então, com a convergência dos estudos de comunicação e cultura, “dar conta das diversas formas como os discursos sociais se entrelaçam, assim como das práticas que lhes dão origem ou que eles sugerem” (MENDONÇA, 2006, p. 27). Em outras palavras, significa compreender as questões de identidades e comunidades, uma vez que o homem passa a buscar, dentre tantas possibilidades comunicacionais, lugares em que suas experiências, seus anseios e imaginários sociais se reativem, se reafirmem, fazendo da comunicação uma questão de cultura e “não só de conhecimento, mas de reconhecimento” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p.28).

Nesse sentido, as manifestações teatrais nas cidades do ABC Paulista podem ser estudadas como mediações de cultura local e de resistência cultural ao esquecimento, à censura, ao conceito pejorativo de *suburbano*.

Dessa forma, esta publicação parte, em boa medida, da narrativa dos atores e atrizes do ABC Paulista. Estudos sobre o sujeito e suas subjetividades vêm ao encontro do debate que se estabelece no campo de estudos da Comunicação, em busca de inovação e de metodologias que ampliem o escopo das pesquisas para além da tecnologia. A utilização da metodologia das Narrativas Oraís de Histórias de Vida contempla a ação do sujeito e leva em consideração sua subjetividade e suas formas de interação social, aciona a característica transdisciplinar da comunicação e permite um estudo mais verticalizado das relações culturais e dos processos comunicacionais.

Acionar a memória de uma comunidade, provocar suas lembranças e retirar do esquecimento episódios, histórias e sujeitos que não apareceram na cena da memória oficial, pressupõe a reafirmação do sujeito da ação, que recria e reconstrói suas diferentes identidades ou possibilidades de identificação (CAPRINO; PERAZZO, 2008, p.119).

Assim, compreendemos que a história do teatro no ABC é feita por “pessoas extraordinárias”: “a espécie de pessoas cujos nomes são usualmente desconhecidos de todos exceto de sua família, seus vizinhos [...]”. Dasquelas que, de alguma maneira, desempenharam “um papel em pequenas, ou regionais, cenas públicas: a rua, a aldeia, a capela, a seção do sindicato, o conselho municipal” (HOBSBAWM, 1999, p. 7).

Trazemos, portanto, uma publicação sobre a memória do teatro das cidades de Santo André, São Bernardo do Campo e São Caetano do Sul, considerando que a rememoração implica um ato narrativo, uma vez que “o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo, e a narrativa alcança sua significação plenária quando se torna uma condição da existência temporal” (RICOEUR, 2010, p. 93), ou seja, a memória é articulada pela narrativa do tempo vivido pelo sujeito.

Sob esse ângulo, esta publicação reúne todos os que estudamos as manifestações teatrais, que rememoramos nossa cultura local, nosso fazer artístico no ABC. Em primeiro lugar, porém, é um estudo que só pôde ser escrito e trazido a público graças às lembranças de várias pessoas e às experiências vividas de muitos.

O que o leitor poderá encontrar nas páginas que se seguem demonstra como as manifestações teatrais fomentaram na região a manifestação de uma cultura local e a resistência cultural, política, econômica e social de tantos artistas que viveram o teatro regional.

O primeiro capítulo destaca a formação de grupos amadores de teatro no ABC no período de 1960-1970, suas características e dificuldades, bem como suas apresentações em festivais e sua relação com a censura oficial. Pelo viés da memória, atores e atrizes rememoram o percurso dos grupos familiares de encenação em busca de diversão e de prazer pela arte.

O segundo capítulo discute as metáforas acerca da identidade de atrizes. Caminha pelas memórias nas narrativas orais de atrizes, atores e diretores de teatro, com o objetivo de configurar as metáforas de identidade que emergem em relação a mulheres-atrizes no ABC Paulista, no período de 1960-1970.

Em seguida, aborda-se a relação dos artistas do ABC com os mecanismos de censura ao teatro. Este capítulo apresenta um estudo da intervenção dos mecanismos censórios e das relações estabelecidas por artistas locais como forma de inconformismo e resistência à censura e repressão às produções teatrais da região do ABC entre as décadas de 1950 e 1980. Como enfrentamento à imposição de uma cultura nacional ao cerceamento do Estado, surgiram diversos movimentos que buscaram a valorização da cultura popular, revelando a ousadia dos grupos, a valorização da função social da arte e sua ligação com os movimentos sociais. A prática teatral na região do ABC Paulista, tanto para os artistas amadores quanto para os que buscaram

profissionalizar-se, significou um movimento de luta e resistência, como possibilidade de interação e criação de um circuito alternativo.

Continuando no campo da censura e das palavras, o quarto capítulo – Palavras Censuradas – trata das palavras que foram censuradas na peça *Deus lhe Pague*, mostrando seu papel na cena paulista e sua presença no ABC. Para recuperar o cenário em que a censura se manifesta, examinam-se as palavras proibidas pelo viés do entendimento assumido pelo censor.

Censura e resistência cultural foram sempre mecanismos que conviveram na cena teatral do ABC. De formas diferentes, os artistas locais reagiram aos aparatos do Estado que os controlava e cerceava, fosse na vigência do autoritarismo de Estado ou não. Resistência cultural foi o elemento que sustentou essas manifestações artísticas. A busca pela profissionalização do teatro amador local também se apresenta no campo das mediações da resistência cultural. Assim, o Grupo Teatro da Cidade (GTC) foi o primeiro grupo de teatro profissional a estabelecer-se no ABC, de 1968 a 1978. Nesse capítulo, discutem-se as preocupações dos atores e atrizes do GTC com a descentralização do teatro em relação à cidade de São Paulo, tendo em vista a posição da região como subúrbio, muitas vezes encarada pejorativamente pelos próprios moradores da região. Como grupo de posições políticas definidas e atuantes, os membros do Grupo Teatro da Cidade têm experiências diversas com os mecanismos de controle social. Dessa forma, interessou também verificar, sob o ponto de vista das pessoas envolvidas com o GTC, como agiram os órgãos da censura e repressão diante de suas manifestações artísticas.

O espaço da rebeldia e do engajamento, tão presentes na história local e nas trajetórias dos sujeitos do ABC, foi uma constante do teatro feito no sindicato, após o golpe militar de 1964. As lideranças sindicais de São Bernardo do Campo estavam empenhadas em mobilizar os metalúrgicos por meio de programações culturais, planos de formação política e projetos de comunicação. Ao procurarem organizar a categoria, instituíram o campo da educação sindical como uma estratégia de luta decisiva naqueles anos. Neste texto, abordamos o significado cultural e político de dois grupos de teatro — Ferramenta (1975-1978) e Forja (1979-1991) — constituídos por dirigentes sindicais, trabalhadores da base e por um ator e diretor de teatro.

Por fim, o teatro operário e a contrainformação referem-se a um teatro produzido e apresentado na Grande São Paulo em 1980, realizado por intelectuais, artistas e eventualmente algum operário,

para um público constituído na maioria por integrantes da classe trabalhadora. Eram grupos independentes, empenhados em pôr o teatro a serviço das reivindicações da classe operária. Os grupos teatrais aqui referidos se ligam a um processo que visava garantir a circulação de informações sobre a classe trabalhadora, à margem dos canais controlados pelos poderes constituídos, e, por esse meio, oferecer uma imagem da realidade social fora da hegemonia da cultura dominante.

Reproduzimos o relato da trajetória do Grupo Cênico Regina Pacis, de São Bernardo do Campo, desde sua fundação em 1962 até 1980³, a partir da narrativa de suas atrizes Hilda Breda e Ana Maria Medici, bem como o Depoimento de Dilma de Melo e Silva sobre sua vivência como artista de teatro no ABC, sua participação no Grupo Teatro da Cidade de Santo André e em outros movimentos artísticos locais.

Esperamos aqui oferecer ao leitor um pouco da memória do teatro no ABC, uma rememoração de algumas histórias vividas e a compreensão de que as manifestações do teatro nas cidades do ABC representaram o elemento de mediação da cultura local, da resistência ao controle social e da expressão dos sujeitos na cena da região.

Referências

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembrança de velhos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.

CAPRINO, Mônica P.; PERAZZO, Priscila F. In: CAPRINO, Mônica P. *Comunicação & Inovação*. Reflexões contemporâneas. São Paulo: Paulus, 2008.

FÍGARO, Roseli. Comunicação e trabalho para mudanças na perspectiva sócio-técnica. *Revista USP*, no. 86, 2010, p.96-107.

_____. *Comunicação e trabalho*. Estudo de recepção. O mundo do trabalho como mediação da comunicação. São Paulo: A. Garibaldi, 2001.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11ª. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

Hobsbawm, Eric. *Pessoas extraordinárias*. Resistência, rebelião e jazz. Trad. lerne Hirsch e Lólio L. de Oliveira 2ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

³ Até hoje o grupo encena nos palcos da região.

LE GOFF, Jacques. *Memória e História*. Trad. de Bernardo Leitão *et al.* 5ª.ed. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*. Comunicação, cultura e hegemonia. Trad. de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 6ª. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009.

MENDONÇA, Maria Luíza. Comunicação e cultura: um novo olhar. In: SOUZA, Mauro Wilton (org.). *Recepção mediática e espaço público*. Novos Olhares. São Paulo: Paulinas/Sepac, 2006.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. de Cláudia Berliner. Vol.3. Tempo Narrado. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

VENÂNCIO, Paula. *A cena do Subúrbio: o teatro como meio de comunicação da cultura local na região do ABC paulista (1961-1990)*. Dissertação de Mestrado. Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Municipal de São Caetano do Sul, 2012.

INTRODUÇÃO

O PALCO DAS ENCENAÇÕES

Priscila F. Perazzo

Vilma Lemos

Desde os anos de 1940, ainda que de maneira tímida, despontavam nas cidades de Santo André, São Bernardo do Campo e São Caetano do Sul, à época conhecidas por ABC, grupos amadores de teatro.

As manifestações artístico-culturais locais, por muito tempo, estiveram ligadas aos grupos amadores, oriundos de igrejas, associações e clubes desportivos, cujas apresentações tinham um caráter de diversão. As inovações estéticas e teóricas do teatro paulista só chegaram ao ABC cerca de uma década depois de suas expressões na capital, São Paulo. Espetáculos encenados por Procópio Ferreira só começaram a ser apresentados no ABC na metade dos anos 1950, quando passaram a perder espaço no cenário teatral da capital paulista.

Procópio Ferreira (1898-1979) foi figura emblemática no mundo teatral de sua época e um dos grandes nomes do teatro brasileiro. Foi ator, diretor e dramaturgo por 62 anos de carreira e prezava a liberdade em cena, onde reinava como figura central, sempre, enfatizando a comicidade. Em 1924, fundou a Cia. Procópio Ferreira e nela trabalhou até meados de 1950 como produtor, diretor e ator principal. A Companhia foi desfeita em 1960, com a chegada dos mo-

dernistas e suas novas ideias, outras metodologias e dicção cênica, bem como outra concepção de teatro, distanciando ainda mais o ator destas inovações, conforme destaca Prado (1993, p. 43-44):

No mesmo ano – 1948 – em que ele fazia cinquenta, inaugurava-se, fruto de um decênio de esforço amador, o TBC. [...] Tudo o afastava, no entanto, do teatro moderno, desde a obrigação de decorar o papel, até a ideia ridícula de que o ator necessitava de alguém – o encenador – para o guiar na criação do papel. Ele se fizera no palco e ao contato com o público, os únicos mestres que reconhecia como legítimos.

A diferença temporal entre as manifestações na capital e no subúrbio talvez se explique por uma característica conservadora que marcou o desenvolvimento artístico-cultural da região por quase todo o século XX. Traços desse conservadorismo se expressam não apenas no desenvolvimento artístico, mas em várias dimensões da vida social no ABC, caracterizando-a como uma sociedade de valores conservadores. Almeida (2009, p. 41) observa que,

nas três primeiras décadas do século XX, os traços do conservadorismo oligárquico eram bastante nítidos entre aqueles que estiveram à frente da administração municipal do ABC.

O ABC, próximo à capital paulista, manteve-se, nas três primeiras décadas do século XX, sob a égide de dois coronéis que dominaram a política e a administração local⁴. Mesmo tendo sido espaço privilegiado para o desenvolvimento industrial, pautado nas demandas do capitalismo moderno industrial, característico após a década de 1930, e também pela ação de resistência cotidiana, constitutiva da identidade de uma região em que a organização capitalista fora intensa e de acordo com o desenvolvimento econômico nacional, os valores sociais conservadores se explicam, nas décadas seguintes, por fatores como: religiosidade católica presente em mais de

⁴ De 1902 a 1914, a prefeitura fora ocupada pelo Cel. Alfredo Luiz Flaquer e, de 1914 a 1929, pelo Cel. Saladino Cardoso Franco.

80% da população; desqualificação social dos trabalhadores feita pelo discurso dominante da economia e da política, no intuito de manter sob seu domínio os vários e dinâmicos grupos de trabalhadores locais; fluxo de imigrantes europeus; intrínseca relação de espaço rural e urbano; forte apego às tradições, à manutenção dos *status quo* (ALMEIDA, 2009).

Outro elemento que se deve levar em consideração para o entendimento da formação cultural regional refere-se ao movimento de “municipalização” das cidades do ABC. Ou seja, o desmembramento das localidades e a formação das atuais cidades. As disputas políticas locais para domínio de localidades delimitadas na vasta região que se tornaria o ABC datam da década de 1920 e lançaram mão da barganha política, do clientelismo e dos favoritismos em suas formas de atuação.

Em 1938, Santo André foi elevada à categoria de sede do município de toda a região. São Bernardo (a antiga sede) fora rebaixada a distrito e São Caetano deixava de ser distrito para se tornar subdistrito (ALMEIDA, 2009). Desde então, as lutas políticas locais se acirravam, desenrolando-se o processo de municipalização das três cidades: São Bernardo do Campo conseguirá sua autonomia em 1944 e São Caetano do Sul em 1948.

Outra importante transformação da região também ocorreu entre as décadas de 1940 e 1950, quando a localidade passou a sediar um polo industrial de metalúrgicas. Mas o ABC Paulista já se configurava como uma região industrial desde os princípios do século XX. Empresas de cerâmica e tecelagens já haviam se espalhado pelos territórios do que atualmente são as cidades de Santo André e São Caetano do Sul.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial e as consequências advindas do alinhamento do Brasil com os Estados Unidos, uma nova fase de industrialização na região teve início, com indústrias metalúrgicas e automobilísticas estrangeiras que se instalaram, principalmente, nas cidades de São Bernardo do Campo e Diadema, fazendo com que essa quarta cidade se integrasse ao espaço regional, que passa a ser conhecido, então, como ABCD⁵.

⁵ Somente em 1964 a região passou a ter sete municípios, com a autonomia municipal de Diadema, Ribeirão Pires, Mauá e Rio Grande da Serra. No entanto, a região manteve-se conhecida como região do ABC ou do Grande ABC. Desde a década de 1990, a denominação “7 Cidades” vem ganhando importância no discurso local.

Esse processo de industrialização e reurbanização regional trouxe à cena social um novo grupo de operários: migrantes de outras regiões brasileiras que vinham para o Sudeste, atraídos pela oferta de trabalho e necessidade de mão de obra operária.

Naquele tempo, você chegava lá e não precisava mais nada. Você entrava na fila, eles olhavam seus documentos e já mandavam entrar. Ali você já fazia uma ficha, marcava hora para tirar chapa do pulmão. (Benedita Damaceno Porfírio, 78 anos, HiperMemo/Memórias do ABC/USCS, gravado em 2005).

Às vezes, a pessoa saía do emprego em que estava para entrar em outro. Não é como agora. Eu fui nessa firma, tinha uma amiga que trabalhava lá, e ela falou que lá estava precisando de moças. Eu fui e, no mesmo dia, me pegaram e no outro dia comecei a trabalhar. (Maria de Lourdes de Souza, 76 anos, HiperMemo/Memórias do ABC/USCS, gravado em 2005).

No entanto, as necessidades locais crescem e os órgãos públicos não conseguem sanar os problemas que surgem em decorrência da expansão e crescimento da região. Seria inegável o aparecimento de conflitos, conforme pontua Silva (1991, p. 34):

A intensificação dos conflitos políticos e sociais dos anos 60 vai envolver profundamente a cidade e repercutir nos fatos culturais, incluindo a atividade teatral. A crescente participação da classe estudantil, o envolvimento dos próprios sindicatos em algumas atividades, o desenvolvimento de uma imprensa local e maior intercâmbio com a capital revelam um novo público, assim como novos objetivos.

Nesse contexto, surge o CPC – Centro Popular de Cultura – de Santo André, sediado no Sindicato dos Metalúrgicos, que procura atrair estudantes universitários, profissionais liberais e operários para as suas atividades. Atuou tanto na dramaturgia quanto nas artes plásticas, cinema e, ainda, na organização de corais.

O ABC Paulista passou a ser conhecido como foco de movimentos operários e sindicais que, nas décadas de 1960, 1970 e 1980,

manifestavam-se intensamente no sentido da resistência e luta política por direitos e liberdades individuais. Movimentos sociais significativos entre trabalhadores, operários e sindicalistas são rememorados como célebres da história local ou nacional. Na esteira desses movimentos, nasce o teatro político, entendido como ferramenta de articulação política e comunicação de ideias, engajado no movimento contra a ditadura militar.

Em São Paulo, o Arena e o Oficina eram expressões desse novo teatro:

No Teatro de Arena, atuavam jovens militantes, filhos de artistas comunistas, como Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Viana Filho (Vianinha), e outros de diversas origens, caso do negro Milton Gonçalves, do descendente de italianos Flavio Migliaccio, e do filho de portugueses Augusto Boal.

[...]

O Oficina congregava alguns artistas originários de famílias “quatrocentonas”, como Carlos Queiroz Telles, ou de famílias bem-postas e conservadoras do interior como a do araraquarense José Celso Martinez Correa... (RIDENTI, 2007, p. 191).

Esse tipo de manifestação teatral – não mais como simples entretenimento – revive, ainda, nas lembranças pessoais e nas memórias oficiais. Paranhos (2005, p. 104) destaca a importância desse teatro que acontecia tanto na capital quanto no subúrbio:

As experiências do teatro operário, do Arena, dos Centros Populares de Cultura (CPCs), do Oficina e do Opinião em busca do político e do popular carregaram um amplo movimento cultural que envolveu grupos, diretores, autores e elencos, conjunto este que sofreu um violento revés com o golpe militar e particularmente o AI-5 em 1968.

Ficam claras as diretrizes e a importância dos Centros Populares de Cultura como locais relevantes para os movimentos de resistência.

No ABC, o CPC do sindicato dos metalúrgicos detinha uma proposta mais engajada politicamente. Entre outras atividades, mantinha um grupo teatral que fazia um trabalho chamado de “consientização política” no início da década de 1960. Mas, devido às temáticas que trazia para discussão social, esses centros tiveram vida curta – de 1961 a 1964 – porque, com o golpe militar de 1964, foram fechados e seus participantes perseguidos. Desse teatro político e engajado muito se alardeia, mesmo no ABC. Sobre ele, discutem-se as questões de censura e repressão. O que pouco ganha destaque na cena do subúrbio são as manifestações teatrais de grupos amadores e suas relações com os mecanismos de censura em diferentes períodos da história brasileira.

Já na década de 1970, o ABC apresenta intenso crescimento populacional e econômico, sendo obrigado a se reestruturar e readequar seus espaços públicos para atender a população emergente. Para dimensionar esse aspecto, comparem-se os dados: a população de Santo André salta de 245.147 para 450.000 no período, sendo 278 mil migrantes de outras localidades (GAIARSA, 1991, p. 84). Santo André torna-se a terceira cidade em arrecadação de impostos. Assim, as atividades culturais começam a ganhar mais apoio público, como foi o caso do Grupo Teatro da Cidade, com o primeiro elenco profissional do ABC. Durante sua existência (1968 a 1978), teve seus projetos mantidos pela Prefeitura de Santo André e suas apresentações garantidas no Teatro Municipal da cidade.

Com a experiência trazida por Heleny Guariba, professora da Escola de Artes Dramáticas de São Paulo, o grupo se aproximou do poder público e recebeu do governo municipal apoio e financiamento para seus espetáculos, cujo objetivo principal era servir como uma instituição popular num processo de democratização e descentralização da cultura, atingindo as classes menos favorecidas, como ferramenta de socialização.

Pode-se assim apontar três frentes de produção cultural no ABC, entre os anos de 1950 e 1980:

- Grupos amadores ligados a associações municipais, a partir da década de 1950 e ganhando força nos anos 60, cujas produções estavam voltadas, a princípio, para a comédia de costumes e espetáculos nos moldes do dito “teatro velho”, como: TAPRIM (Teatro Amador 1º de Maio); GTAP (Grupo Teatral Amador do Panelinha – PAN-WD); SCASA (Sociedade

de Cultura Artística de Santo André), Regina Pacis, Grupo de Teatro Experimental ACASCS (Associação Cultural e Artística de São Caetano do Sul), Grupo Cultural Scala, A Turma, Grudyba, Grumasa e MCTA (Movimento Cultural de Teatro Amador). Ainda que esse último tenha surgido no final dos anos 70, carregou as mesmas características dos demais.

- Criação dos Centros Populares de Cultura, entre 1961 e 1964, e de grupos ligados aos sindicatos, entre as décadas de 1970 e 1980, cujas produções se voltavam para um questionamento político mais engajado, como uma opção cultural e com sua função social de reflexão, atingindo principalmente estudantes e trabalhadores. Centro Popular de Cultura de Santo André, Grupo de Teatro Forja, do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo, Grupo Ferramenta de Teatro, Grupo Tupi e Grupo Alicerce são alguns exemplos.
- Grupos e artistas que buscaram a profissionalização (caso do GTC – Grupo Teatro da Cidade de Santo André), a criação de escolas na região (caso da Fundação das Artes de São Caetano do Sul) e a construção de teatros nas cidades para apresentação de seus espetáculos com subsídios municipais, construídos ao final dos anos 60.

Algumas companhias teatrais, mesmo amadoras, procuraram encenar peças como *Os pequenos burgueses* ou *Eles não usam black-tie*, textos que foram alvo da perseguição e da censura entre conhecidos grupos que encenavam na capital.

Desde 1930, o Estado brasileiro buscou construir uma identidade nacional, razão pela qual passou a investir em políticas públicas para o incentivo à cultura. A criação do Serviço Nacional de Teatro (SNT), em 1937, espelha esse momento da história do país. No entanto, dentre suas funções, constavam orientar e auxiliar na organização de grupos amadores de todos os gêneros, fato que, por si, já destaca sua ação controladora e de forma institucionalizada.

Será no período da ditadura militar, a partir do golpe de 1964, que esse controle vai intensificar-se, momento das encenações de *Eles não usam black-tie* e *Os pequenos burgueses*. Essa forma de controle, presente nas diretrizes do SNT, intensificada pelo governo ditatorial de 1964, levou a classe artística a buscar temas sociais como forma de resistência. Venâncio (2012, p. 106-107) pontua:

No caso dos municípios do ABC paulista, se levarmos em consideração a heterogeneidade da região, com suas diferenças políticas, econômicas e sociais, a relação entre produção artística e investimento público se tornou uma equação sem solução aparente, dificultando a ampliação do movimento teatral na região, obrigando os artistas a buscarem formas de organização dos seus trabalhos e revelando um cenário de conflitos.

O teatro desenvolvido por alguns dos artistas do ABC paulista, ao longo das décadas de 1960 e 1980, procurou acompanhar as discussões relacionadas à função social da arte, principalmente como articuladora do movimento de luta e resistência frente ao regime militar. Houve algumas tentativas de organização de uma prática teatral politicamente mais engajada, mas só se tornaram explícitas nos anos de 1980, com a articulação do movimento sindical.

Sobre a atuação da censura sobre bens culturais no período de 1964-1968 (do golpe militar à decretação do AI-5), é interessante destacar o que observa Pereira (2005, p. 121):

A censura não teve apenas o efeito de impedir a circulação e o acesso ou, ainda, de inibir a criação de bens culturais no período que vai do golpe militar até a decretação do Ato Institucional no. 5. Uma avaliação mais distanciada de sua repercussão sobre a cultura, logo após o golpe, leva-nos a observar os efeitos indesejados para o regime, definindo um tipo de produção cultural que passava a funcionar como afirmação ritual da liberdade de expressão, mesmo para aqueles setores do público que, sem profunda consciência política, repudiavam a truculência dos governos militares.

Mesmo que muitos grupos teatrais no ABC não tenham se envolvido diretamente com as causas políticas, pode-se afirmar que suas incursões pelo teatro, na busca de expressar suas identidades, não deixam de ser uma prática de resistência desses sujeitos, vistos como agentes de sua história e não como suburbanos à margem do grande centro – a cidade de São Paulo – e de sua produção teatral: articularam, produziram, apresentaram, resisti-

ram às dificuldades, à censura – em alguns casos –, à concorrência do grande centro (SP), ao preconceito de ser artista, sobretudo em relação à mulher-atriz, à falta de salas de exibição, à falta de investimento público.

Em relação à mulher-atriz, sua resistência ocorre para além do papel de esposa e mãe, principalmente nos grupos amadores; em outros grupos, para além da identidade de atrizes como prostitutas. Em relação aos homens-atores, a resistência se faz em relação à não aceitação de sua identificação como vagabundo. Na classe operária, a resistência como voz que se livra de uma mordada, que se sabe capaz de produzir muito além da fábrica, num grito de liberdade.

O teatro resistiu ainda à falta de entretenimento local, pela ocupação de espaço pelos grupos amadores, às voltas com sua manutenção na cena; já os grupos mais engajados, resistiram à opressão dos governos militares do período da ditadura, na busca de conscientização política e dos problemas da sociedade brasileira.

Ainda que as manifestações culturais relacionadas ao teatro no ABC Paulista sejam múltiplas e com diferentes propostas, tais como entreter, divertir, produzir humor, despertar uma consciência crítica da realidade social, engajar propostas políticas para libertação de mentalidade acrítica, é inegável que subjaz a essas manifestações, explícita ou implicitamente, uma cultura de resistência. Foi sob essa ótica que este livro se organizou.

Em relação à cultura local, do subúrbio, não se pode afirmar que houve apenas imagem especular das manifestações artísticas do grande centro, São Paulo. O ABC foi prolífero nas suas manifestações teatrais – quer seja com grupos efêmeros, quer seja com grupos duradouros – e expressou anseios de produzir uma cena artística com cor local. Não se pode afirmar que o “subúrbio” foi apenas o local de reprodução: os dados o apontam também como local de produção. O teatro foi um meio de comunicação da cultura local. Para além de um teatro ingênuo, produzido por muitos grupos de amadores, e do teatro engajado ideológica e esteticamente na sua dramaturgia, é possível, segundo Pereira (2005, p. 124),

reconhecer as contradições que apresentavam tanto a proposta de estabelecer uma aliança com a classe média mais informada como aquelas que abraçavam a missão de conscientizar as classe populares.

Conforme se poderá observar nos capítulos que compõem este livro, a força expressiva das manifestações teatrais no ABC nas décadas de 1950, 1960, 1970 e 1980 foi marcante, apesar do conservadorismo presente no início das primeiras três décadas do século XX na história da região.

Referências

ALMEIDA, Antônio de. *Experiências políticas no ABC paulista*. Lutas e práticas culturais dos trabalhadores. Uberlândia: EDUFU, 2008.

GAIARSA, Otaviano A. *Santo André: ontem, hoje, amanhã*. Santo André-SP: Prefeitura Municipal de Santo André, 1991.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. Teatro e trabalhadores: textos, cenas e formas de agitação no ABC paulista. *ArtCultura – Revista de História, Cultura e Artes*. Universidade Federal de Uberlândia (MG), v. 7, n. 11, jun.-dez. 2005.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. *ArtCultura – Revista de História, Cultura e Artes*. Universidade Federal de Uberlândia (MG), v. 7, n. 11, jun.-dez. 2005.

PRADO, Décio de Almeida. *Peças, Pessoas, Personagens*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

RIDENTI, Marcelo. Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70: “entre a pena e o fuzil”. *ArtCultura, Revista de História, Cultura e Artes*. v. 9, n. 14, jan.-jun. Universidade Federal de Uberlândia (MG), 2007.

SILVA, José Armando Pereira. *O teatro em Santo André 1944-1978*. Santo André: Public Gráfica e Fitolito, 1991.

VENÂNCIO, Paula. *A cena do Subúrbio: o teatro como meio de comunicação da cultura local na região do ABC paulista (1961-1990)*. Dissertação de Mestrado. Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Municipal de São Caetano do Sul, 2012.

CAPÍTULO 1

Teatro amador no ABC: características e produções (1960-1970)

Daniela Macedo
Sandro de Cássio Dutra
Vilma Lemos

A produção do teatro amador no Brasil caracteriza-se pela multiplicidade, diversidade, efemeridade e dispersão. Tais traços vêm justificar a dificuldade de se resgatar, numa única obra, a história dessa vertente teatral. Comumente, os pesquisadores da arte amadora centralizam suas investigações em estudo de grupos teatrais isolados ou optam por elencar pontos comuns e gerais acerca do tema. Em ambas as escolhas, as pesquisas ainda são incipientes.

Neste capítulo, optamos por tratar do teatro amador em suas propriedades mais comuns e habituais, ou seja, no que lhe é inerente e também destacar como se concretizou no ABC paulista, procurando contribuir para o desenho de um quadro na cena teatral da região. Assim, é possível, paulatinamente, compor uma mostra do trabalho dos vários grupos que surgiram, atribuindo-lhes o mérito, fato que colabora para destacar a região como lugar de produção e não de mera reprodução cultural.

Nosso intuito é contribuir para a discussão sobre as características dessa prática teatral, destacando temas aparentemente pouco lembrados ou analisados, e seus aspectos do ponto de vista de sua singularidade.

Os depoimentos registrados aqui foram gravados no Núcleo *Memórias do ABC*, da Universidade Municipal de São Caetano do Sul, no período de 2003 a 2005. Dentre eles, estão narrativas de atores/atrizes, diretores tanto do teatro amador, quanto do profissional. Embora o foco seja o teatro amador, os depoimentos dos profissionais que aparecem aqui se justificam porque trabalhamos com história oral e história de vida, em que os depoentes contam sua trajetória da infância até os tempos atuais. Por essa razão, os atores profissionais contam também seu início como amadores, razão pela qual seus depoimentos constam nas exemplificações do período amador.

De início, cabe esclarecer que não é nosso intuito contrapor e discutir a respeito dos conceitos “amador” e “profissional”. Aceitamos de imediato a definição de “amador” para aqueles grupos que, desenvolvendo atividades artísticas, não tinham fins lucrativos. Ainda que nossa fonte de pesquisa esteja delimitada no espaço e no tempo, pressupomos que a caracterização aqui desenvolvida aplique-se ao teatro amador de modo geral, conforme já salientou Dutra (2004, p. 9).

O teatro amador do ABC paulista caracterizou-se, em grande parte, por seu aspecto familiar, sem preocupação de engajamento político, porque, dentre seus objetivos, destacava-se divertir a plateia pelo humor.

As experiências dos Grupos Amadores

Para concretizar seus espetáculos, os depoentes contam suas dificuldades de ordem prática: local de ensaio (geralmente a casa de um dos atores ou igrejas e escolas públicas), material para confeccionar o figurino (recorriam às indústrias locais, casas de tecidos, em busca de doações). A composição de cenário podia surgir de uma ideia inusitada, como se observa no depoimento de Ivone Vezzà.

E Fora da barra se passava em um navio, e o cenário tinha que ter, aquelas portas arredondadas do navio, tinha que ter aquelas faixas, tudo limpo, perfeito, cor de bronze porque o navio era na realidade lustrado diariamente, aquela coisa assim, e nós não tínhamos como fazer as faixas, as faixas redondas e altinhas, e um dia nós estávamos passando na feira, nunca vou esquecer isso, o

Roberto disse: Olha! Olha! Achei! Achei! Achei! O que você achou ? As faixas! As faixas! Ele pegou uma bolacha, se a gente pintar isso aqui, vai virar uma faixa, mas não tenha a mínima dúvida, pregamos no cenário assim, toda a faixa passamos tinta cor de bronze e ficou o cenário feito de bolacha. Quando alguma estragava, que batia, no dia seguinte, a gente ia lá dava uma coladinha, uma pintadinha, remendava o cenário e pronto, sem problema nenhum. A gente fazia muito disso. A ilusão do teatro, do palco, é uma coisa fantástica, porque você está vendo, você pensa em uma coisa, mas quando você vai olhar de perto, é uma coisa totalmente diferente.

Os objetos necessários para determinadas cenas eram fruto, muitas vezes, de garimpagem do grupo, como destaca Noretta Vezzà.

... a gente fazia sempre alguma coisa que desse certo, até pedir coisas emprestadas de amigos, de pessoas que a gente sabia que podia encontrar, coisas antigas, em uma peça antiga, a gente procurava, ia pedir [...].E nos *Pequenos Burgueses*, a mãe, a Colina, tinha que oferecer chá, e eles lá só tomam aquele chá e tinha que ter uma peça grande que usam os russos para fazer o chá e distribuir o chá para todos. Eu tive que procurar por telefone, para saber quem tinha esse aparelho, e paguei oito mil cruzeiros, oito mil reais, não, não, nem cruzeiros acho que era. Era um depósito porque eu tinha que devolver aquela peça de qualquer jeito, tinha que devolver, e completa, inteira. E já viram vocês, tivemos que pegar o dinheiro e levar para a mulher, a mulher nos emprestou e ficamos com ela um mês, que foi o quanto nós tivemos tempo e depois devolvemos para ela...

Da formação de grupos

Diante de questões acerca da origem de seus grupos, os atores amadores quase sempre exaltam a iniciativa de um indivíduo em particular, como é o caso da SCASA – Sociedade de Cultura Artística de Santo André – liderado por Antônio Chiarelli em 1952 e, pos-

teriormente, por Paschoalino Assumpção, em 1960; do grupo de Roberto Caielli, o Grupo Teatral Amador do Panelinha (PAN-WD, da década de 1960), também de Santo André; de Augusto Maciel, ligado ao Teatro Amador do Primeiro de Maio Futebol Clube (TAPRIM), em Santo André, cuja estreia ocorreu em 1967; do Grupo Cênico Regina Pacis, de São Bernardo do Campo, fundado por Antonino Assumpção em 1962.



Figura 1 – Teatro Primeiro de Maio Futebol Clube (TAPRIM). Ensaio da peça *Santo Milagroso*, 1967. Dir. p/ esq. Sildesi de Brito, José Henrique Reis Lisboa (Taubaté) e Odorico. Sentados – Luiz e Heleni de Paiva. Acervo Pessoal de Havani Barreiros Fernandes Duarte/HiperMemo/USCS.

Em São Caetano do Sul, na década de 60, muitos grupos surgem da iniciativa de uma equipe. A ACASCS (Associação Cultural e Artística de São Caetano do Sul) chegou a contar com três grupos cênicos, segundo Carvalho (2005, p. 9), sob direção de Pedro Pardo Oller, Jayme da Costa Patrão, Carlos Rivani e Milton Andrade, assumindo o nome de Teatro Experimental. A Turma, também de São Caetano do Sul, não estava vinculado a clubes ou instituições da cidade. Sua diretoria era composta de oriundos da ACASCS, como Mário Dal'Mas,

Jayme da Costa Patrão, João Fernandes, Plínio Turco, Milton Andrade, Carlos Rivani e muitos outros. Destacaram-se, ainda, no teatro amador local: o grupo de teatro do Centro Acadêmico de São Caetano do Sul, sob orientação do professor Dyrajaia Barreto, que, em 1963, assumiu o nome Grudyba, em homenagem ao professor; o Grupo Teatral Scala, liderado por Hortência Rodrigues e Richards Paradizzi e Grumasa (Grupo Maria Salete), ligado ao Colégio Estadual de Vila Barcelona (Carvalho, 2005, p. 11). Na década de 70, também surgem novos grupos de teatro amador na cidade, com o MCTA (Movimento Cultural, Teatral e de Artes), fundado por Carlinhos Lira e do Grupo Labore de Teatro, resultante de ex-integrantes do grupo A Turma, que encerrara suas atividades.

Nos grupos teatrais frutos do empenho de um indivíduo, podemos enquadrá-lo em dois tipos de formação artística, quais sejam, o autodidata ou o profissional alternativo. Caielli, que já vinha do teatro, era formado em eletrotécnica e funcionário da Petrobras na época. Foi o estimulador do grupo Panelinha, cujos componentes, em grande parte, eram da família Vezzá, da qual faria parte também.

Do grupo de teatro amador Panelinha, que nasceu na casa da mãe dela, nós começamos com a mesma peça que eu comecei, *O amor entre sinônimos*, aí na condição de direção, que, aliás, lá atrás, quando trabalhei como ator, sempre gostei demais, mas um dos meus objetivos era dirigir. Fizemos *O amor entre sinônimos*, que foi uma coqueluche em Santo André, um sucesso; fizemos no Restaurante Balderi. O Panelinha não tinha nem sede naquela época e o único local que a gente teve foi o Restaurante Balderi. Tiraram as mesas, a gente fez um praticável num canto; uma coisa com muita improvisação.

[...]

Eu fiz uns moldes de um curso de teatro, fui passando todo o meu conhecimento, chamava alguns amigos meus de São Paulo para fazer palestras, dar aulas para eles e começamos a formar um grupo do zero, mas assim nos moldes do que eu também já tinha feito, como um curso, não com intenção de, tínhamos a intenção de levar uma peça, mas não era a obrigação. E acabamos levando, o pessoal fica inquieto. Então, foi assim que nasceu o grupo de teatro amador Panelinha, do Clube Panelinha.



Figura 2 – Encenação da peça *Amor entre sinônimos*, Clube Pan-WD, Santo André, 1962. Acervo Pessoal de Roberto Caielli/HiperMemo/USCS.

O autodidata é o mais comum. Trata-se de indivíduo que procura buscar algum conhecimento cênico nas leituras especializadas, nas participações em oficinas, cursos, palestras e também a partir do contato com outros espetáculos teatrais. Este indivíduo, que tem autoridade para comandar ou coordenar outros atores, é, geralmente, uma pessoa da comunidade, como, por exemplo, um professor, um líder religioso, um estudante etc.

Percebe-se que há certa complacência dos atores em assimilar o perfil do criador do grupo. Isto ocorre por alguns fatores compreensíveis: no grupo, nem todos têm a mesma disposição para estudar teorias e técnicas teatrais, sujeitando-se a aprender na prática. Noutras vezes, os atores acham-se incapazes de opinar durante o processo de produção por acreditarem que o líder tenha um conhecimento mais aprofundado da arte. Tal líder, por mais democrático que possa ser, fará prevalecer o seu método, a sua visão, a maneira de coordenar e produzir o espetáculo. Desse modo, o grupo é um retrato do seu fundador que, inclusive, em muitos casos, cede seu nome a companhia de teatro (grupo Fulano de Tal, ou grupo do Beltrano).

O segundo caso, o do profissional alternativo, refere-se ao indivíduo com formação acadêmica ou com habilitação em artes e que, por vários motivos (ideologia, coleguismo, contrato, estudo/pesqui-

sa) passa a coordenar um grupo de teatro amador. Podemos destacar Adhemar Guerra, profissional da nova geração do teatro que, em 1964, dirigiu a peça *Gente como a gente*, apresentada pelo grupo da SCASA, de Santo André. Observando o grande desempenho dos atores Analy Alvarez, Antônio Petrin, Alexandre Dessler e Osley Delamo estimulou-os a ingressar na EAD (Escola de Arte Dramática), em São Paulo, onde já estavam atores da região, como Sônia e Aníbal Guedes.

Na esteira dos profissionais com formação, destaca-se também Heleny Guariba, professora de dramaturgia da EAD. Vinda da França em 1967, pregava o teatro para o operário e para os estudantes e viu em Santo André cenário análogo ao de Lyon, cidade periférica de Paris, em que vivenciou experiências teatrais influenciada pelo diretor Roger Planchon. Movida por ideais, mobilizou-se para promover o aperfeiçoamento dos atores locais, muitos dos quais acabaram por profissionalizar-se.

Enquanto os grupos dirigidos pelo autodidata podem ser encontrados em quase todos os lugares do país, os grupos dirigidos pelos profissionais alternativos são mais facilmente localizados nas capitais ou próximos a elas, onde a maioria dos profissionais se encontra. Assim, a proximidade do especialista em artes pode despertar, no grupo amador, o interesse em contratá-lo para atingir uma melhoria na qualidade da produção e um aprofundamento artístico para os atores, embora os eventuais encargos financeiros continuem de responsabilidade dos integrantes do grupo, que mantém seu caráter amador inalterado.

Sobre as dificuldades financeiras dos grupos, destacamos alguns depoimentos de participantes do grupo Teatro Amador Panelinha, de Santo André.

... o Panelinha, o clube dava um lanche para a turma toda, dava uma verba. Nós precisamos comprar isso, aquilo. E eles estavam presentes, porque era muito bom para o clube, projetava o nome do clube. E era muito gostoso, então todo mundo queria participar, ir aos ensaios, parecia sempre um monte de gente e era uma distração para os associados do clube. E eles também ajudavam, se fosse preciso, com cenário que tinha que pôr pano, pintar, pregar prego e subir em uma escada para iluminar, spot, a gente corria atrás de quem tinha poder, quem podia ajudar e o pessoal do clube tinha gente com poder aquisitivo

que podia suprir essas coisas. Então, a gente tinha todo o material razoável para espetáculo teatral. Não eram grandes montagens, fazíamos sempre montagens que a gente pudesse suportar o ônus, ninguém se metia a fazer como em Hollywood, coisas que eram espetáculos que exigiam uma produção muito grande. Era tudo muito tranquilo, mas havia muito empenho. (Lúcia Vezzà)

As empresas e lojas locais também colaboravam com os grupos, conforme depoimento de Noretta Vezzà.

... nós tínhamos o programa que era feito com o auxílio das casas de Santo André, as casas mais novas, maiores... elas patrocinavam, mas sempre patrocinavam alguma coisa, patrocinavam os convites, patrocinavam se a gente precisava, por exemplo, de uma fazenda para uma cortina, podia contar, ia na Seda Nossa ou ia em outra qualquer. Sempre ajudavam, isso sim. Mas depois tínhamos que fazer a cortina, porque a cortina não era apenas o pano, não ia apenas o pano lá. Todas essas coisas que nós fazíamos e o dinheiro era nosso. O Panelinha sempre patrocinou tudo que a gente precisava, mas acontece que tinha coisas que não dava, tínhamos que fazer nós mesmos.

Márcia Vezzà relembra a participação de familiares e do Grupo Rhodia na montagem da peça *Romanoff e Julieta*.

... meu tio Lóis, que tinha feito eletrotécnica, fez a mesa de luz, a parte de iluminação então era toda ele que fazia, uma mesa linda, nós tínhamos uma mesa pela qual todos os outros grupos babavam. Nós aprendemos a fazer refletor com lata de leite ninho. A gente tinha muita criatividade, pouco dinheiro, o grupo dava, o Panelinha tinha alguma verba, o clube fornecia. Eu lembro que uma outra peça que nós fizemos, que foi *Julieta e Romanoff*, nós ganhamos todos os tecidos da Rhodia; a Rhodia deu peças e peças, veio uma peça de veludo vermelho, e a minha tia Ivone falou assim: Nós vamos fazer a roupa da Julieta de veludo vermelho. Eu tenho até hoje o vestido guardado na casa da minha mãe, deve ter uns vinte metros de veludo vermelho, pesa uns trinta quilos, tanto que precisou fazer

reforço dentro, uma espécie de um colete para eu poder vestir a roupa e a minha tia tinha medo de que a saia despendesse conforme eu andasse de tão pesada que era a roupa. Eu achava a coisa mais linda, era lindo, porque havia esse empenho em fazer as coisas.



Figura 3 – Modelo com vestido utilizado pela atriz Márcia Vezzá, na peça *Romanoff e Julieta*, Clube Pan-WD, Santo André, 1967. Acervo Pessoal de Márcia Vezzá de Queiroz/HiperMemo/USCS.

Existem casos ainda em que os próprios profissionais do teatro têm a iniciativa de desenvolver atividades junto a grupos amadores. Com intuito de realizar alguma pesquisa cênica ou por identificação ideológica, eles se prontificam a dirigir elencos ou, ainda, aceitam o convite de um colega para liderar um grupo. No entanto, a permanência destes profissionais à frente de amadores tem curta duração, uma vez que os objetivos e expectativas daqueles são outros. Quando finda a atividade do profissional no grupo teatral, este pode

extinguir ou ter continuidade se, por ventura, um de seus membros assumir a liderança. Na maioria dos casos, a contribuição do profissional é fundamental para os amadores.

Persistência de atores e grupos amadores

Como muitos grupos teatrais se solidificam por meio da liderança de uma única pessoa, o exercício desta função impõe ao líder um sério desafio ao exigir deste a responsabilidade pelo agrupamento de artistas, a instrução dos atores, distribuição de funções, concepção do espetáculo, definição dos personagens, preparação do figurino, criação de cenários, divulgação da produção e localização de espaços físicos para os ensaios e apresentações. As obrigações são muitas sem qualquer remuneração. É até comum a situação em que tais líderes gastam parte de suas reservas financeiras na produção teatral. Sendo assim, qual seria o motivo de tão intensa sujeição e empenho? A resposta só pode ser uma: o amor pelo teatro. Ou, como pontua Silva (1991, p. 119), falando do diretor Augusto Maciel, do TECO (Santo André).

Por sua parte, zelou sempre pela condição de amador, arremido a ideologias e crítico da presença dos profissionais na condução dos grupos. Preferiu sempre oferecer oportunidade aos novos como intérpretes ou em outras funções do espetáculo.

Destacamos o depoimento de Antônio Petrin, desenhista por profissão, mas apaixonado por teatro, cujas primeiras incursões na arte iniciaram-se no teatro da igreja do Parque das Nações. Posteriormente, dedicou-se ao teatro profissional.

... no teatro amador é muito legal porque você aprende de tudo. Por exemplo, como é a peça, que época é, se é uma peça atual cada um traz o seu terninho, o seu paletó, a sua camisa, a sua gravata, o seu sapato, cada um compõe o seu figurino sem nenhuma preocupação às vezes estética, é o que tem. Se for uma peça de época é claro que cada um do grupo acaba contribuindo com um dinheirinho e cria-se uma roupa de época e tal, mas na verdade a gente

fazia peças atuais para não ter esse tipo de problema. O cenário era sempre o mesmo, aquele famoso gabinete que a gente ia lá e até pintava, a gente trabalhava na pintura, na iluminação. Eu me lembro que nesse teatro amador eu aprendi a fazer com que a luz pudesse acender lentamente e apagar lentamente, então eu aprendi essa técnica, que é um tubo refratário que você enche de água em uma extremidade, você coloca um polo da luz e no outro polo que vai com um peso que vai se aproximando um do outro, quer dizer, isso você faz, e essa água que tem aí dentro é salgada para criar uma corrente elétrica, quer dizer, a aproximação dos dois polos você faz com que o refletor se acenda. Aprendi isso, e isso me quebrou muitos galhos. Mesmo no teatro profissional, quando se tinha dificuldade de você ter essa técnica mais apurada, a gente acabava usando essa técnica que eu aprendi no teatro. Então o teatro para mim, com o teatro amador, a caixa de um palco, como a gente chama não tem segredos, eu conheço tudo por causa dessa minha formação.

Márcia Vezzá, em depoimento marcante, aborda os reverses dos aspirantes a ator/atriz.

O teatro amador requer dedicação dos integrantes do grupo. Se os integrantes do grupo têm essa disponibilidade e aceitam, ele existe, senão ele não existe, porque você não ganha nada, muito pelo contrário, você teoricamente só perde, você perde o sábado, perde o domingo, você deixa de se divertir, você tem várias dificuldades. Então, no teatro amador, as montagens das quais eu participei foram essas; depois eu fui para o profissional.

A paixão pela arte cênica é primordial para que permaneçam vinculados ao grupo. Para se produzir um espetáculo, mesmo em se tratando de amadores, há a necessidade de seguir algumas regras básicas, as quais são rígidas, excludentes e severas, tais como a assiduidade, pontualidade, responsabilidade, compromisso e dedicação. Profissional ou não, o ator deve se submeter aos ensaios repetitivos e incansáveis, ao estudo do texto e da fala, à pesquisa do personagem, à disponibilidade na preparação do figurino e às apresentações da peça, na busca de material para cenário e figurino

e, até mesmo, fazendo trabalho braçal. Essas são algumas das exigências conhecidas do processo de montagem e, como nem sempre são atendidas, resultam na alta rotatividade e na efemeridade dos elencos teatrais amadores. Vejamos depoimentos que ratificam algumas dessas afirmações.

... o teatro amador não aproveita os seus atores somente em cena. Nós, por exemplo, éramos maquinistas, eletricitas, figurinistas, porteiros, desenhávamos e construíamos os nossos cenários e confeccionávamos nosso próprio guarda-roupa e até bolávamos os nossos convites e ingressos de programas... (Roberto Caielli)

... a gente foi entrando e subindo no palco e fazendo as coisas que eram precisas, inclusive batendo martelo, pintando as peças que precisavam, arrumando os panos que precisavam colocar, costurando a roupa, o traje que era adequado para aquela peça, mesa, cadeira era tudo por nossa conta então. Me lembro de uma ocasião em *Falávamos de Rosas*, precisava de uma poltrona, não existia poltrona nem no teatro e nem nós tínhamos. Então o que foi feito? De duas poltronas que nós tínhamos, cortaram ao meio as duas e juntaram, ficou a poltrona que precisava, são percalços que a gente precisa aprender a fazer. Não tinha ajuda de ninguém, éramos nós que tínhamos de fazer. Mas, com isso, nós fomos para festivais e fizemos bastante coisa em festivais. (Noretta Vezzá)

Acrescentamos ainda outros fatores que interrompem a carreira dos artistas amadores e, muitas vezes, da própria existência do grupo. Trata-se de interferências externas decorrentes do relacionamento familiar, profissional ou dos estudos. Estes percalços, somados aos de ordem interna são frequentes nos grupos de teatro, exigindo destes um esforço e luta constante para superá-los. Destacamos o esforço de artistas para equilibrar diferentes situações e, ainda, participar dos ensaios.

Continuava trabalhando na distribuidora de jornais e revistas, estudava de noite e os ensaios eram aos sábados e domingos. Durante as férias, era toda noite ensaiando. (Hilda Breda)

Quando engravidei, parei de fazer. Estava com três meses e meio e parei. Quando ela tinha 3 anos, ela ficou, falou que queria fazer, aí entrei outra vez junto com ela. Aí a gente chegou a fazer peças infantis, uma peça adulta, *Mulheres*, que ela também entrava um pouco. Só que assim, com 3 anos de vez em quando ela entrava em cena, de vez em quando não. Mas eu voltei porque ela quis fazer. Eu fiz mais uns 4 anos. (Cleide Breda)

Surpresas na atuação individual e de grupos

Se, por um lado, ser praticante de teatro amador é sinônimo de estar sujeito a obrigações, por outro, configura um prazer. Esta sensação proporcionada ao artista é que o faz superar as dificuldades e obstáculos.

Os ensaios eram gostosos. Geralmente era de sábado e domingo, porque o pessoal trabalhava e estudava de noite e a gente ensaiava de sábado e domingo. Quando tinha estreia da peça, nós ensaiávamos à tarde também, para poder dar conta. (Cleide Breda)

O que se origina do amor, do prazer, da curiosidade etc. pode vir acompanhado do talento intuitivo. É habitual encontrarmos artistas que desempenham interpretações invejáveis e que não tiveram a oportunidade de participar de oficinas ou cursos teatrais. Destacamos o que diz Cleide Breda, irmã de Vilma e Hilda, sobre o fato de as três terem se dedicado ao teatro.

Acho que é alguma coisa que a gente tem, um gene, alguma coisa que não sei te explicar. (Cleide Breda)

Ana Maria Medici, antes de atuar em alguns trabalhos no teatro profissional, relata, em seu depoimento ao Núcleo de Pesquisadores de *Memórias do ABC*, a influência do pai ator na sua escolha e destaca sua intuição no ato de representar.

O meu pai foi ator também, já falecido e teve uma atuação muito grande na área artística. Ele cantava. Ele é

nascido em São Bernardo também e atuou aqui na região e em São Bernardo também. Na comunidade da Igreja Matriz, ele cantava no coral, acompanhava as óperas que aconteciam no Teatro Municipal. Ele sempre foi um amante da música, no sentido da música vocal ou mesmo instrumental. Ele também fazia teatro, fazia esquetes na comunidade, se apresentava para a criançada. Então, cada semana era dupla de palhaços, ou era outra coisa. Eu já acompanhava, quando pequena, algumas coisas que ele já fazia e depois, quando ele começou a atuar no grupo, começou nesse grupo em que atuo até hoje, que é o Regina Pacis, por volta de 1964. E eu acompanhava. Ia ter ensaio, eu estava lá assistindo ao ensaio, apresentação, aí eu ia com a minha mãe e ficava assistindo. Então, eu ficava encantada de ver meu pai atuando. Eu já gostava e fui pegando. Acho que toda essa veia artística, meu pai começou em 1964 e em 1968, com 14 eu já estava começando a fazer, já estava subindo no palco. Antes eu estava como espectadora, depois passei a atuar. No início achando que não ia conseguir, mas aí foi. Comecei como figuração, depois vi como funcionava o bastidor, como se chegava lá, como era o camarim, e todo o processo. Aí não parei mais. Isso que falo. Eu não tenho uma formação, uma escola de teatro enquanto instituição escola. O meu aprendizado foi nos palcos.

Não pretendemos aqui teorizar acerca do que seja e como se processa a intuição em artistas amadores. Acreditamos que existem indivíduos talentosos em diversas áreas, indivíduos que não tiveram qualquer preparo ou conhecimento da atividade que desempenham exemplarmente. No caso do teatro amador, são frequentes os seguintes comentários de leigos sobre os talentosos: “a arte já está no sangue”; “foi abençoado”; “recebe um espírito quando atua”.

Antônio Petrin, trabalhador em serralheria e, posteriormente, desenhista por profissão, narra como essa intuição de “ter arte no sangue” aflorou em sua vida.

[...] peguei a coisa do teatro dentro da igreja, quando já estava bem adulto, 18 anos de idade, eu já tinha uma prática maior desse teatro que se fazia dentro da igreja, eu me lembro que então se começaram a fazer teatro no centro de Santo André que era o Teatro de Alumínio,

esse teatro de alumínio era dirigido pelo senhor Antônio Chiarelli e uma vez eu vim assistir ao espetáculo que foi a primeira vez que eu vi a Cacilda Becker representar, a peça chamava-se *Moeda corrente do país*. Quando assisti àquele espetáculo no Teatro de Alumínio eu fiquei... eu falei “é isso que eu quero ser”. Aquilo... eu me apaixonei por aquilo, eu me via no palco fazendo aquela peça junto, eu não tinha dimensão de quem era Cacilda Becker, eu sabia que aquilo era um teatro maravilhoso, que era aquilo que eu queria.

A atuação do ator intuitivo repercute normalmente de modo favorável na qualidade do espetáculo. É possível ainda que este ator estimule artisticamente os outros membros do elenco, inclusive o diretor que também poderá ser beneficiado com a sua presença, suscitando ou oferecendo, diretamente, indicações e sugestões para a criação cênica. Toda esta “iluminação” que poderá vir do intérprete intuitivo é realizada, muitas vezes, pelo improvisado, no momento de construção do personagem e da cena. A possibilidade de realização de cursos e oficinas, dos exercícios técnicos e da direção especializada vem acrescentar e enriquecer o potencial cênico do ator intuitivo, conforme se observa no depoimento abaixo.

[...] tivemos oportunidade de fazer, através da CET⁶, cursos que foram dados. Jonas Bloch veio para fazer um curso com os recursos que a CET nos dava, o Roberto Vinhatti, a Ivonete Vieira, a Milene Pacheco. Então, eram cursos de oratória, outro curso de respiração, imitação... (Lúcia Vezzà)

Montagem: texto e público

As montagens amadoras, quanto à concepção do texto, constituem-se da criação de uma dramaturgia original ou do resgate de uma já existente, sendo esse último caso o mais comum. Silva (2000, p. 11), comentando as encenações da SCASA, informa:

⁶ CET – Comissão Estadual de Teatro.

A maioria dos textos pode ser incluída na denominação muito geral de “comédia de costumes”. Continuava a prática de um repertório que pretendia ser chamado de “popular”: textos de grande simplicidade, visando o entretenimento e “evitando um teatro que seja frequentado por meia dúzia de eruditos”.

No grupo de depoentes do *Memórias do ABC* sobre teatro amador, consta que as encenações, geralmente, pautavam-se por peças de autores estrangeiros, que retratavam cenas do cotidiano, a vida em família, peças infantis, temas amorosos, embora adaptações de autores brasileiros também fizessem parte das encenações dos grupos amadores.

Começou com espetáculos mais singelos, simples, *Pluft, o fantasminha*, depois *Três em lua de mel*, coisas assim que eram suaves, e fomos melhorando. Isso foi em 1967, que eu comecei a participar desses espetáculos, lá mesmo, para a plateia dos sócios do clube, mas a coisa foi tomando um vulto e a gente foi começando a participar dos festivais que apareciam. O teatro do Panelinha era um grupo familiar, todo mundo participava, criança da família, adulto da família e era aquela turminha sempre. (Lúcia Vezzá)

... nós fizemos bastantes peças. *Amor Entre Sinônimos* inclusive estreou no antigo bar dos Balderis. [...] lá no Panelinha nós apresentamos entre outras, *A Ditadora*, um texto nacional, *Week end*, um texto americano, *Fora da barra* também, *Ponto de partida* foi uma coletiva dos meninos que se juntaram e fizeram uma espécie de jogral muito bonito. Nós também fizemos *Romanoff e Julieta* e *Falávamos de rosa*. [...] Eu fui convidada pelo TECO⁷ novamente para fazer *Eles Não Usam Black Tie*, eu fiz o papel da Romana; depois eu fiz *Gimba*, depois nós fizemos *Jorginho Machão*, *A Bruxaria*, é uma peça infantil, *A Bruxaria quase chegou ao Fim*, depois fizemos *A Vereda* pela segunda vez. Na segunda vez, nós ganhamos o Festival de Santo André e fomos apresentar em Marília e ganhamos

⁷ TECO – Teatro e Comunicação, dirigido por Augusto Maciel.

o Festival de Teatro Amador do Estado de São Paulo. [...] o Jonas Block, que veio aqui para dar um curso para nós, ele deu o curso e depois sugeriu que a gente fizesse uma peça... nós fizemos os *Pequenos Burgueses*. (Noretta Vezzà)

Segundo Silva (1991, p. 119), a escolha do repertório dos amadores era do diretor e não seguia uma linha, embora o sucesso de encenações de profissionais pudesse determinar essa escolha. Notem-se as peças dirigidas por Augusto Maciel, do Teatro Amador Primeiro de Maio (TAPRIM), de Santo André: *Morre um gato da China*, *O santo milagroso*, *Antígona*, *Auto da compadecida*, *O fazedor de chuvas*, *Fogo frio*, *Calígula*, *Vereda da Salvação*, *Eles não usam black tie* etc.

As poucas apresentações dos amadores são suficientes para enaltecê-los. Isto se explica porque o público, muitas vezes formado por familiares, colegas e amigos dos artistas mostra-se comumente como sendo um público generoso, leigo e pronto a corresponder às expectativas dos atores. É uma plateia que assiste aos espetáculos preocupada com o ator que lhe é familiar, atentando para as suas entradas e saídas de cena, com o tempo que permanece no palco, com a importância do papel do seu personagem, com o seu figurino e com as suas falas. Se não ocorrer nenhum imprevisto com os atores, eles serão celebrizados pelo seu público. Caso aconteça algo não programado, durante a encenação, ou a interpretação ainda seja principiante, aquele público desconsiderará, exaltando apenas aquilo que pareceu bom.

O público familiar e solidário é um elemento primordial para a continuidade das produções cênicas amadoras, não só porque o teatro não existe sem ele, mas também por ser um motivador vibrante e excitante para o grupo. Em relação aos artistas, é comum os espectadores criarem um ambiente de admiração, impulsionando a autoestima dos atores amadores. Entre outras consequências determinantes, podemos destacar o ânimo dos artistas para a permanência no grupo teatral e para montagens de novas peças.

Festivais

A partir do momento em que os amadores começam a participar de festivais, a relação com a produção cênica sofre transformações. Estes eventos proporcionam os encontros entre grupos, em

que se travam diálogos e trocas de experiências, além do contato com apresentações de estilos diversificados. Tal oportunidade oferecida aos grupos é essencial para o seu próprio desenvolvimento por ampliar o campo de debate, de possibilidades e de referências cênicas. Juntamente com estes novos relacionamentos, o grupo amador terá que definir o seu estilo cênico, defender sua proposta de trabalho e sua relação com a arte. E muitas surpresas boas acontecem em encontros de teatro amador. Não é raro que jurados especializados reconheçam produções de alto nível nesses eventos.

O ABC paulista participou intensamente dos festivais de teatro amador do Estado de São Paulo. O 1º Festival aconteceu em 1963, organizado pela Comissão Estadual de Teatro (CET) e o Conselho Estadual de Cultura. Ficou responsável por reunir os grupos da região do ABC a SCASA (Sociedade de Cultura Artística de Santo André) e o Teatro Alumínio sediou as primeiras eliminatórias. Com esse movimento, surgiu a FEANTA – Federação Andreense de Teatro Amador que centralizou essas atividades.

Os grupos de Santo André, congregados pela FEANTA, classificaram-se em alguns festivais. No primeiro deles (1963), a SCASA classificou a comédia *Colégio Interno*, de Ladislau Fedor e Sônia Guedes recebeu, por sua atuação, o prêmio de melhor atriz coadjuvante (ASSUMPÇÃO, 2000, p. 45).

eu ganhei num concurso, ganhei um prêmio num festival de teatro, primeiro festival de teatro amador do Estado de São Paulo, eu ganhei o prêmio de melhor atriz e o prêmio era uma bolsa para a Escola de Arte Dramática (Sônia Guedes).

A gente ia a esses festivais e era muito animado também para a gente, era um grande programa. Você ia lá naqueles festivais, muito do jeito estudantil, ficava hospedado daquele jeito que estudante fica, mas valia a pena porque era muito gostosa essa convivência desse meio estudantil. Até houve um ano que Santo André tinha ganho o melhor espetáculo do Estado, que foi um espetáculo chamado *As Aventuras de Ripió Lacraia*. Era uma peça do Chico de Assis, dirigida pelo Jonas Bloch, eu acho que era a Fundacen, não tenho certeza se era a Fundacen, organização do governo, organizou em Fortaleza os melhores do Brasil. (José Armando Pereira da Silva)

uma ocasião nós recebemos da Federação de Teatro Amador do Estado de São Paulo, apoio para fazer um festival em Santo André. Muito bem. Acontece que nós não conseguimos ajuda de Santo André, tivemos que partir, falando com a Federação. A Federação falou com a Cacilda Becker e com isso estavam inaugurando o teatro em São Bernardo, acabamos fazendo o festival lá. [...] foi muito bom, cheio de muitas peças, muita gente, muito concorrido, pessoas querendo apresentar coisas. Francamente, os festivais de Santo André, São Caetano e São Bernardo foram um chamativo para muita gente chegar a se juntar nesses festivais de teatro amador. (Noretta Vezzà)

Os grupos de Santo André não conseguiram classificação para o 2º e 3º festival, voltando a se classificar no 4º festival, com o grupo SCASA (1º) e GTAP (2º). Na final, a SCASA ficou em 4º lugar.

FEDERAÇÃO ANDRÉENSE DE TEATRO AMADOR
4.º FESTIVAL DE TEATRO AMADOR DO ESTADO DE SÃO PAULO
 FASE ELIMINATÓRIA DE SANTO ANDRÉ
 TEATRO DE ALUMINIO

1 . 9 6 6

Dia 26 de Agosto — «**Toda Donzela tem um Pai que é uma fera**» de Glauco Gil
 (Soc. de Cultura Artística de Santo André)

Dia 27 de Agosto -- «**Dos Males que o Fumo produz - Se os homens Jogassem cartas como as mulheres e Os cegos**» - 3 Peças de 1 ato
 (Produções Artísticas Livres) Santo André.

Dia 28 de Agosto — «**Fora da Barra,**» de Sutton Wane
 (Grupo de Teatro Pan W. D. de Santo André)

Dia 29 de Agosto — «**A Moratória**» de Aluisio Jorge Andrade
 (Centro Acadêmico 20 de Agosto de São Bernardo)

Dia 30 de Agosto — «**Testemunha de Acusação**» de Agatha Christie
 (Grupo Cênico Regina Pacis de São Bernardo)

Dia 31 de Agosto — «**Antigone**» de Sófocles
 (Grupo Teatro Esp. dos Servidores Públicos de Santo André)

TODOS OS ESPETACULOS TERÃO INICIO AS 20,30 HORAS - PERMANENTE

Figura 4 – Folheto da programação das eliminatórias para o 4º Festival de Teatro Amador do estado de São Paulo, 1966. Acervo Pessoal de Roberto Caielli/HiperMemo/USCS.

No 5º festival, as eliminatórias aconteceram no salão nobre do colégio São José, em São Bernardo do Campo. Participaram nove

grupos, oito eram da cidade de Santo André. Os grupos classificados foram: 1º lugar, Regina Pacis, da cidade de São Bernardo do Campo; em 2º lugar, SCASA, de Santo André.

Em 1970, a FEANTA, enfrenta problemas administrativos, que acabam refletindo no desempenho do teatro amador da cidade, a ponto de, anos mais tarde, acabar o movimento.

O último festival em Santo André, foi um ano depois que saiu o Dr. Brandão⁸, depois de um ano eles pararam com o festival, morreu praticamente a FEANTA que é a Federação Andreense do Teatro Amador... (Augusto Maciel)

A SCASA destaca-se porque alguns de seus atores e atrizes já estudavam na EAD (Escola de Arte Dramática – SP), fato que contribuía para apresentações com melhor qualidade. Seus componentes receberam prêmios como melhor ator, atriz, diretor etc. (ASSUMPÇÃO, 2000).

De modo geral, a participação em festivais pode acarretar diferentes consequências aos grupos amadores no que concerne aos seus objetivos artísticos. Uma delas é a de renovar o prazer pelo fazer teatral nos atores, estimulando-os a estudar sobre as artes cênicas, a praticar experimentos, a buscar um refinamento do espetáculo e a manter contatos com outros elencos. A participação no teatro amador instiga nos grupos teatrais a prática da competição, fato que promove o esforço do grupo no desenvolvimento de suas montagens, objetivando o progresso da linguagem cênica. No entanto, há grupos que se entusiasmam na disputa teatral, correndo o risco de fazer da competição o propósito primordial da arte amadora. Esta transição dos grupos que passam a almejar prêmios, boas críticas profissionais e sucesso nos festivais configura um estágio diferente dentre os demais grupos amadores. Muitos deles passam a se interessar mais especificamente pelo resultado da produção em detrimento do prazer pelo processo e pelo público familiar.

O objetivo dos festivais sempre foi conduzir os grupos ao profissionalismo, como prêmio, os atores recebiam uma bolsa de estudos na EAD – Escola de Arte Dramática de São Paulo (PMSA, 1984; ASSUMPÇÃO, 2000).

⁸ Newton Brandão, Prefeito de Santo André à época.

Sustentabilidade e durabilidade dos grupos

A variedade das produções teatrais amadoras é uma característica reconhecida por todos aqueles que estão envolvidos com as artes cênicas. Os grupos amadores optam pelos mais diversos estilos de montagem, adotando uma ou outra corrente teatral ou, em alguns casos, criando sua própria maneira de produzir.

O perfil que um grupo de teatro constrói pode influenciar diretamente na sua duração. Se o grupo é originado por iniciativa de um líder religioso – que cede as dependências da igreja para os ensaios – e que produz ou reproduz textos, sejam eles de cunho religioso, moralista ou de entretenimento, ele já conta com um público garantido. Além disso, a igreja, enquanto uma instituição à frente do grupo, estimula as colaborações efetuadas pela comunidade, tais como: doação de tecidos para o figurino, de material para o cenário, roupas, transporte. De modo geral, os grupos religiosos têm, potencialmente, uma duração maior do que a maioria dos outros grupos amadores.

Os grupos de teatro formados por estudantes também contam geralmente com o respaldo da instituição em que estão sediados. É o caso do GRUMASA (Grupo Maria Salete), do Colégio Estadual de V. Barcelona, de São Caetano do Sul. Todavia, são de duração limitada, uma vez que os alunos estão temporariamente nestes institutos de educação. Raramente ultrapassam quatro ou cinco anos de existência. O habitual é o grupo permanecer ativo enquanto o aluno responsável por sua fundação estiver vinculado à escola ou à universidade.

Outro tipo de grupo que tem o apoio de um conjunto de pessoas de mesmos interesses são os grupos de teatro operários. Surgem em diversos lugares, tais como: fábricas, salões comunitários, sindicatos, associações. Temos notícia de que vários deles desenvolveram, nos anos 70, montagens que tinham em comum as seguintes características, conforme apontadas por Garcia (1990, p. 124): produzir coletivamente; atuar fora do âmbito profissional; levar o teatro para o público da periferia; produzir um teatro popular; estabelecer um compromisso de solidariedade com o espectador e sua realidade.

Para estes grupos, o objetivo da arte estava diretamente relacionado à militância política, tanto que, em vários deles, isso se destaca.

...o empenho de militância sempre superou a preocupação com o produto artístico – não querendo isto significar que não houvesse interesse em um produto bem acaba-

do – e todo o esforço intelectual se voltava para a esfera de uma literatura específica (História, Sociologia, Política, atualidades, etc.). O trabalho artístico era feito de modo intuitivo (GARCIA, 1990, p. 177).

Os grupos de teatro operário tiveram duração diferenciada, pois aqueles que se caracterizaram como estimuladores de movimentos populares de resistência e/ou reivindicação poderiam ter vida longa se seus diretores fossem persistentes e se a comunidade local apoiasse o trabalho cênico; ou ter vida curta, caso seus coordenadores fossem instáveis quanto aos objetivos do teatro operário ou se a coletividade não participasse e nem colaborasse nas produções artísticas.

Muitos dos grupos operários poderiam se diferenciar da maioria dos outros grupos amadores por produzir espetáculos que tivessem como característica central a crítica ao governo ou a exigência de melhorias sociais e/ou trabalhistas. Porém, identificam-se com a produção teatral amadora em geral no que concerne à experiência com as artes cênicas, pautando-se pelo autodidatismo e pela intuição. A exceção fica por conta dos grupos operários que tiveram orientação ou direção de um profissional.

No ABC, o CPC de Santo André – Centro Popular de Cultura – data de 1961. Sediado no Sindicato dos Metalúrgicos, buscou a adesão dos universitários, dos profissionais liberais e dos operários da região, inaugurando uma nova dramaturgia, com objetivo de conscientização política. As peças encenadas eram mais politizadas, diferentemente do que, usualmente, ocorreu no teatro amador do ABC: *Os fuzis da senhora Carrar*, de Brecht (Teatro da Praça), *A semente*, de Guarnieri (TBC), *O testamento do cangaceiro*, de Chico de Assis (produzida no Teatro de Arena). Essa nova mentalidade influenciará as escolhas das peças. Guarnieri, por exemplo, ao montar *Eles não usam black-tie*, foi influenciado pelo Teatro de Arena. O CPC será fechado em 1964, mas sua produção mais engajada atraiu muitos do elenco da SCASA.

Por último, encontramos os grupos independentes, os que não estão vinculados a nenhum clube ou instituição, como foi o caso de A Turma (1967-1970), de São Caetano do Sul. Esses grupos se caracterizam por possuírem elencos heterogêneos, por se localizarem em espaços alternativos, por possuírem liberdade em relação à con-

cepção da montagem e por terem, no máximo, o apoio das pessoas mais próximas. Tais grupos talvez sejam os de maior vulnerabilidade, uma vez que não possuem uma comunidade pronta a atendê-los. A duração destes grupos, via de regra, é curta. Os que sobrevivem por mais tempo é porque conseguem obter incentivos fiscais ou porque mobilizam eventos promocionais.

Linguagem

Os amadores do teatro, por não dependerem exclusivamente da bilheteria, ficam, em tese, livres para estabelecer o estilo de montagem que mais lhes agrada. Assim, há os grupos que buscam desenvolver uma linguagem acessível à comunidade, concentrando-se no popular. Daí a dramaturgia de fácil entendimento e, às vezes, criada ou adaptada pelos próprios artistas; um trabalho de interpretação de caráter realista; cenários e figurinos de rápida assimilação e compreensão. Por outro lado, existem os grupos que, ao se aprofundarem no estudo cênico, experimentam as mais diversas opções de montagens teatrais com as quais nem sempre o público leigo se identifica. Neste caso, o grupo se desprende da ideia tradicional de valorizar uma trama teatral linear e compreensível, de desenvolver uma interpretação realista, de montar um cenário próximo do cotidiano.

Há grupos que, pretendendo seguir os passos dos profissionais e, como adverte Peixoto (1986, p. 143), muitos deles podem facilmente se transformar em espelho daqueles, nem sempre apresentam qualidade semelhante, porque não têm a mesma estrutura de produção, o conhecimento artístico e prático dos profissionais e, principalmente, por abrir mão da liberdade em termos de criação cênica. Desse modo, há grupos de teatro amador que não se enquadram no perfil popular, mas também não são vanguardistas. Tal indefinição, geralmente, é decorrente da inexperiência dos grupos ou de suas crenças de que o verdadeiro teatro é aquele realizado pelos profissionais.

Não se pode ignorar ainda a possibilidade da existência de grupos amadores que desenvolveram uma linguagem teatral com segurança, convicção e qualidade. O próprio Fernando Peixoto confessa que se sente inseguro em definir a produção amadora apenas como imitação, reflexo ou subproduto do profissional:

...não me surpreenderia descobrir, ainda que julgue improvável, grupos amadores ou estudantis, escondidos, desenvolvendo algum trabalho criativo autônomo, livre da habitual alienação aos parâmetros do teatro convencional dos grandes centros produtores; em termos de cultura, apesar de tudo, este país é, felizmente, uma caixa de surpresas (PEIXOTO, 1986, p. 143).

Passado e presente e censura

Com o avanço dos meios de comunicação, da tecnologia e do acesso à informação, ficou muito mais fácil obter esclarecimentos e material acerca da arte teatral brasileira e mundial. Hoje em dia, os grupos amadores podem realizar debates a distância, bem como encontrar textos dramáticos nas bibliotecas de instituições de ensino ou pela internet. Tal desenvolvimento veio contribuir para com o enriquecimento dos grupos de teatro, situação que era diversa até os anos 70.

Os grupos que puderam participar do movimento de teatro amador promovido pelas Federações espalhadas por todo o Brasil, ainda nos 60 e 70, beneficiaram-se do debate, das trocas de informações e de material textual, porque eram práticas corriqueiras que amenizavam as dificuldades existentes nas produções do período.

Ao mesmo tempo em que havia, nos anos 60 e 70, certo estímulo ao teatro amador, acompanhado de verbas de incentivo, existia também a censura. Ainda que os generais-presidentes concordassem que a arte era primordial aos cidadãos, era clara a determinação de critérios para ela: nenhum espetáculo podia veicular qualquer mensagem crítica ao regime então vigente. Houve grupos amadores que se constituíram em fortes focos de resistência no Brasil nesses anos, realizando produções inovadoras e controversias. O que não é do conhecimento de todos é a quantidade destes grupos amadores que, cada um a seu modo, se fez presente artística e politicamente no seu espaço de atuação.

Dutra (2004, p. 89) relaciona a atuação da censura e dos festivais de teatro no interior. Destaca:

A preocupação da censura, no tocante à região interiorana paulista, crescia quando se tratava de peças inscritas

em festivais de teatro amador, eventos estes que aglutinavam todo tipo de gênero teatral, inclusive os de teor político engajado. Os festivais geralmente mobilizavam uma região maior, recebiam um público considerável e favoreciam o encontro e trocas de experiências entre os grupos, merecendo, portanto, maior fiscalização e atenção.

No ABC paulista, os depoentes do *Memórias do ABC* mencionam a censura no teatro amador de forma mais leve. Do ponto de vista de alguns desses depoentes, não houve censura, não da forma agressiva e violenta como se manifestou em relação a outros grupos teatrais do país, exceção feita aos trabalhos do CPC (Centro Popular de Cultura), ligado aos metalúrgicos de Santo André, segundo depoimentos abaixo.

É naquela época o CPC desenvolvia um trabalho de política, aliado à alfabetização, e também tinha esse lado das artes. (José Armando Pereira da Silva)

... aquele teatro que eu fazia no CPC, aquele sim era de esquerda didático [...] tivemos várias perseguições, tivemos que parar, o CPC foi fechado, acabou de repente... (Sônia Guedes)

Noretta Vezzà declarou “nunca tivemos problemas com censura”. Lúcia Vezzà completa a visão sobre a censura no teatro amador de Santo André.

Os espetáculos eram singelos e a gente já fazia uma pré-alteração [...], mas existia um policiamento assim nos textos e a gente tinha que aguardar a censura dar o aval, mas muitas vezes a gente fazia assim, a gente mudava para a censura e depois, na hora quando levava o espetáculo, levava o espetáculo do jeito que a gente queria. (Lúcia Vezzà)

... tinha que pegar o texto, levar pra censura a censura lia, fazia a primeira censura cortava trecho, palavra, às vezes até página toda, aí devolvia o texto. Aí você montava o espetáculo [...] era obrigado a buscar o censor onde ele morasse, levar de volta [...] isso aí era por conta do grupo, se tinha carro ia de carro se não tinha alugava ou pegava táxi, era complicado. (Augusto Maciel)

Eu vou dizer que nós nunca tivemos problemas com censura, aqui em Santo André nunca teve, não teve mesmo, porque nós estudávamos as peças, fazíamos o melhor que podíamos dentro das condições, quando estávamos no palco próximo da estreia, nós telefonávamos para a censura, e eles mandavam um censor para verificar se nós estávamos com o texto correto, se não tinha gestos obscenos ou coisa que o valia, às vezes trocando uma palavra por outra, dando mais, um sentido mais suave do que os outros. Mas nós nunca tivemos. Até pelo contrário, tivemos até grandes pessoas que nos ajudavam dando palpite, dando indicação, falando alguma coisa que para nós foi melhor, então nós não podemos falar nada, quem pode falar é o Regina Pacis que já estava com duas peças quase prontas e tiveram que parar. Uma foi *Quatro no quarto* e a outra foi *Liberdade Liberdade*. Infelizmente eles não permitiram, mas foi, que eu saiba, só isso daqui do teatro amador. (Noretta Vezzà)

Haydée Figueiredo, depoente do *Memórias do ABC*, fala do processo e da censura.

Era até eu que arrumava esse processo, mas não estou me lembrando para onde mandava. Sei que depois que vinha a censura do texto, voltava aquela sucata para nós e nós íamos tentar montar aquilo. Só que o Jonas era muito ousado. Eu, na verdade, não tinha muita consciência, mas só tinha medo, porque era um negócio que todo mundo falava que morreu não sei quem. Aqui morreu a Heleny Guariba, que era do GTC. Ela começou a dirigir o GTC e desapareceu. Tinha essas histórias e eu muito crua ainda no pedaço, já estava aqui há alguns anos, quatro ou cinco anos, e o Jonas era daqueles judeus perseguidos, então a coisa da ditadura pegou muito nele. A gente fazia no teatro amador aquelas peças de vanguarda, mas não sei como que a gente não foi destruído. A censura vinha e ele voltava tudo para o texto e quando vinha a censura visual que ficava como vocês estão, sentados, eles vinham assistir ao ensaio geral da peça. Ele fazia tudo cortado, tudo mutilado e depois nós voltávamos à peça inteira.

Na narração de Ana Maria Medici, também depoente do *Memórias do ABC*, destaca-se a ação da censura e a repressão policial em 1969 e como refletiam no grupo.

Eram cortes e cortes. Era o tesourão. Tudo era bastante censurado. A gente sofreu essa questão da ação da censura em um dos espetáculos, que foi *Liberdade, Liberdade*. Nós estávamos inclusive encenando o espetáculo no salão paroquial de São Bernardo e a polícia chegou e baixou as portas e falou que a gente não ia apresentar. Era por conta do texto, que era bastante revolucionário e tudo mais.

Tinha de cumprir até por conta de a gente não estar colocando em xeque o trabalho. Quando dava brecha, a gente colocava algumas coisas em uma apresentação quando a gente sabia que não ia ter maiores consequências. Só para aquele público. Era desagradável porque você ficava numa situação bastante difícil. Você queria recitar algumas coisas, mas por outro lado você tinha essa questão, era cerceado por outro lado. Às vezes você não dizia, mas insinuava. O resultado era até mais veemente do que você falar.

A gente fazia o requerimento, encaminhava solicitando que o grupo pretendia montar aquele texto no período tal, anexava uma cópia do texto, porque tinha também a questão do SBAT para a liberação do texto. Não só do que estava no texto. A gente encaminhava para a Censura Federal, no endereço e eles mandavam essa resposta por escrito, marcando e dizendo que estariam vindo ver o ensaio geral. Nesse requerimento a gente colocava a previsão de finalizar o trabalho. A gente não queria confusão. A gente sabia que, pela conjuntura que era, tentar fazer alguma coisa nesse nível, nós mesmos íamos ser os grandes prejudicados e não era o nosso interesse isso. Então, a gente não bateu de frente. A gente seguia. A gente ficava revoltada com uma série de coisas, mas acabávamos fazendo o curso normal para não parar lá na frente com todo um trabalho. A gente teve alguns trabalhos na fase do ensaio que a gente não conseguiu avançar porque a própria censura vetou. A gente ensaiou, mandou, e de repente o censor disse que aquilo não podia ser montado e a gente ficou com o trabalho. Não que fosse perdido. Nada era perdido, porque tudo que a gente fazia a gente aproveitava, mas a gente não conseguia finalizar, mostrar ao público, que era o nosso objetivo.

Em *O palco amordaçado*, Michalski (1979) menciona alguns grupos de teatro amador que foram censurados pela ditadura militar,

ratificando a existência da fiscalização sobre a produção amadora. Era frequente haver inspeção sobre os grupos amadores quando estes participavam de festivais já que, para integrar estes eventos, era exigida a apresentação do certificado de censura. Para obter tal certificado, os grupos eram visitados pelos censores que assistiam ao ensaio geral, previamente marcado para este fim, e, em seguida, autorizavam ou não a apresentação. Como a maioria dos fiscais – funcionários do governo – era leiga na questão artística, suas observações se dirigiam para a existência de palavrões, cenas ou gestos imorais, algum destaque para a cor vermelha (cor símbolo do comunismo, extremamente perseguido pelos militares), uso de músicas censuradas, entre outros.

Embora se saiba de grupos amadores que tiveram seus espetáculos proibidos, seus atores agredidos ou intimados a prestar depoimentos em delegacias, resultando tanto na extinção de uns quanto na clandestinidade de outros, nas narrativas de nossos depoentes isso quase não tem registro.

Memória

A experiência amadora com o teatro é tão marcante que uma única apresentação basta para ser conservada na memória dos envolvidos. O contato com o público, a convivência com os colegas do elenco, o relacionamento com o diretor e a preparação do espetáculo são momentos que se tornaram inesquecíveis para esses atores.

Não somente as pessoas que integraram intensivamente grupos teatrais recordam com emoção, carinho e satisfação as suas experiências. Também aquelas que tiveram uma rápida participação nas produções cênicas reconhecem que viveram um momento especial.

A arte teatral amadora, por sua popularidade, é bastante acessível às pessoas, possibilitando algum tipo de contato com as suas produções. Quem não participou de alguma montagem teatral no período escolar? Ou na igreja? Ou quem não participou de grupos que montavam espetáculos com a finalidade de reivindicar algo ou mobilizar uma categoria? Ou de grupos independentes, curiosos em produzirem peças? Ou ainda que não esteve presente como espectador em alguns destas apresentações?

O teatro, como se percebe, não é uma arte para poucos ou exclusiva para profissionais. É uma atividade que pode ser exercida no palco, na sala de aula, na rua, entre outros espaços. No caso em pauta, o teatro praticado pelos amadores, uma vez livre de regras fixas e imutáveis, é construído “descomprometidamente” por pessoas que integram elencos por razões diversas: paixão, ideologia, curiosidade ou conveniência. A liberdade e a flexibilidade encontradas no teatro amador, acompanhadas pelo prazer e pelo entretenimento, são lembranças saudáveis daqueles que conviveram com grupos teatrais.

Considerações Finais

O teatro amador teve presença marcante na região do ABC paulista, com muitos e ativos grupos. Assim, podemos conjecturar que grande parte das pessoas que viveram no período 1960 a 1970 tenham lembranças das produções e, mesmo, dos atores, o que concede à arte cênica amadora uma importância ainda mais concreta e instigante, até porque muitos dos amadores se projetaram na cena nacional pela qualidade dos trabalhos em que se engajaram, na busca de aperfeiçoamento profissional.

A pluralidade de grupos teatrais leva-nos a confirmar que a região buscou criar e revitalizar um ambiente cultural, mesmo que muitas de suas produções fossem mais ingênuas, ou se inspirassem nos modelos dos grandes centros. A quantidade de grupos amadores – ainda que nosso levantamento seja incompleto – gerou um cenário teatral expressivo nas cidades do ABC, por meio de sonhos e anseios de indivíduos ou de grupos, divertindo e comovendo suas plateias. Lançou no cenário nacional muitos atores e atrizes, que buscaram aperfeiçoamento na Escola de Arte Dramática de São Paulo.

A arte teatral é abrangente e, ao mesmo tempo, efêmera. Independente e dialogável. Realista e utópica. Exigente e flexível. Comprometida e comprometedora. Os artistas, ao constatarem a dimensão de suas responsabilidades, podem se desesperar, esmorecer, afrouxar ou, simplesmente, entregar-se às aspirações da arte cênica e brincar com a interpretação, brincar com as histórias, brincar com as pessoas, brincar com a vida, brincar com a morte. Brincar. Este espírito artístico lúdico proporciona prazer ao ator que, um dia, longe das produções teatrais, dos colegas de grupo e do público poderá rememorar suas aventuras teatrais.

Ressaltamos, por fim, que o registro sobre grupos teatrais amadores e vivências particulares de artistas amadores é um trabalho a ser estimulado e difundido. Mais do que retratar uma arte democrática, cotidiana e envolvente, este trabalho pode se prestar ainda à reflexão sobre relacionamentos humanos, conflito de gerações, sonhos e medos individuais, ideias e ideais coletivos; enfim, permite resgatar parte do conhecimento de nossa própria humanidade.

Referências

ASSUMPÇÃO, Paschoalino. *O Teatro amador em Santo André: a Sociedade de Cultura Artística (SCASA) e o Teatro de Alumínio*. Santo André: Alpharrabio, 2000.

CARVALHO, Cristina Toledo. Trajetória do Teatro Amador de São Caetano do Sul. Revista *Raízes*, ano XVII, n. 32, Fundação Pró-Memória de São Caetano do Sul, dez. 2005.

DUTRA, Sandro de C. *Teatro amador em Assis: 1971/1980*. Marília-SP: Gráfica Nascimento, 2004.

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro em movimento: 1959-1984*. São Paulo: Hucitec, 1986.

SILVA, José Armando Pereira da. *O teatro em Santo André – 1944-1978*. Santo André: Public Gráfica e Fotolito, 1991.

Relação das peças mencionadas

Fora da barra, de Sutton Wane;

Os pequenos burgueses, de Máximo Gorki;

Amor entre sinônimos, de Waldir Wei;

Gente como a gente, de Roberto Freire;

Romanoff e Julieta, de Peter Ustinov;

Falávamos de rosas, de Frank D. Gilroy;

Pluft, o fantasminha, de Maria Clara Machado;

Três em lua de mel, de Henrique Santa e Francisco Ribeiro;
A ditadora, de Paulo Magalhães;
Week end, de Noel Coward;
Ponto de partida, de José Eduardo Vendramini;
Eles não usam black tie, Gimba, de Gianfrancesco Guarnieri;
Vereda da salvação, de Jorge Andrade;
O santo milagroso, de Lauro César Muniz;
Quatro num quarto, de Kataiev;
Liberdade, liberdade, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel.

Fontes orais

HiperMemo – Acervo HiperMídia de Memórias do ABC, da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS), depoimentos gravados entre julho de 2003 e julho de 2005.

Ana Maria Médici Cavalheri, 50 anos (depoimento gravado em 5 de julho de 2005).

Antônio Aracílio Petrin, 65 anos (depoimento gravado em 29 de julho de 2003).

Augusto Maciel Neto, 64 anos (depoimento gravado em 7 de julho de 2003).

Cleide Breda, 48 anos (depoimento gravado em 5 de julho de 2005).

Hilda Breda Assumpção, 53 anos (depoimento gravado em 5 de julho de 2005).

Ivone Vezzà Caielli, 62 anos (depoimento gravado em 11 de julho de 2003).

José Armando Pereira da Silva, 65 anos (depoimento gravado em 31 de julho de 2003).

Lúcia Vezzà, 70 anos (depoimento gravado em 29 de julho de 2003).

Noretta Vezzà, 75 anos (depoimento gravado em 10 de julho de 2003).

Márcia Vezzà de Queiroz, 48 anos (depoimento gravado em 29 de julho de 2003).

Roberto Caielli, 67 anos (depoimento gravado em 11 de julho de 2003).

Sônia Guedes, 70 anos (depoimento gravado em 10 de julho de 2003).

Acervo de Imagens

HiperMemo – Acervo documental de depoentes cedido ao Memórias do ABC/USCS.

CAPÍTULO 2

Metáforas em cena: identidade e memória nas narrativas orais de atrizes do ABC (1960-1970)

Maria das Graças Ataíde de Almeida

Vilma Lemos

A Cena

Este texto se volta para analisar as memórias individuais de um grupo de atrizes do teatro amador e profissional no ABC Paulista, que contaram suas histórias de vida no Núcleo de Pesquisadores de *Memórias do ABC* da USCS de São Caetano do Sul, entre 2003 e 2005. Buscamos, nas suas narrativas, as metáforas que configuram suas identidades no fazer teatro. Nesta linha, as categorias que emergem para dar suporte teórico à desconstrução destes discursos são: memória, identidade e metáforas.

Nossos sujeitos foram 18 mulheres, e o critério de seleção para o *corpus* dos discursos volta-se para aos sentidos e significações relacionados a preconceito em relação à profissão de atriz. Eventualmente, os discursos de diretores e atores também foram utilizados nas exemplificações, quando trataram do preconceito relacionado a mulheres-atrizes.

Recorremos ao aporte teórico-metodológico da história oral, um método de pesquisa que opera com a técnica da entrevista e outros procedimentos articulados entre si, no registro de narrativas da experiência humana (FREITAS, 2002). Thompson (1988, p. 22) afirma que a história oral permite uma recriação da multiplicidade original de pontos de vista. Dessa forma, as vozes das atrizes aqui mencionadas podem representar vozes de outras atrizes, de outros lugares, fato que possibilita revelar um tempo, uma época, seus valores, conflitos e preconceitos. Thompson (1988, p. 208) destaca, ainda, que recordar a própria vida é fundamental para nosso sentimento de identidade e, certamente, nessas recordações encontraremos um ‘retrato’ da mulher atriz entre 1960-70.

Sabemos, por Halbwachs (1990), que memórias individuais ecoam coletivamente no grupo. No caso das atrizes, observar como dados da história de vida de cada sujeito apresentam-se como constantes no grupo poderá sinalizar um traço na reconstituição de suas identidades. Identidade, aqui, entendida como a percepção de si e das outras atrizes, podendo constituir, numa extensão maior, as vozes dos membros da sociedade da época. Envolve, portanto, aceitação, credibilidade e também negociação no grupo e fora dele.

As entrevistas tiveram a duração média de uma hora, ocasião em que as/os depoentes contaram suas histórias de vida, da infância até os tempos atuais, originando fontes para o acervo do banco de dados do Núcleo de Pesquisadores do Memórias, o HiperMemo, disponível para consulta pública.

Um dado a ser considerado em relação aos depoimentos é que a memória narrada é contada a partir do presente, o que inclui reelaboração por parte do narrador, razão pela qual é preciso interpretar tanto a lembrança quanto o esquecimento (BOSI, 2003, p. 18).

Do diálogo com a História, a memória das atrizes insere-se no campo de “estudos dos sujeitos sociais múltiplos que, por meio de suas experiências, criam sentimentos, valores e significados enquanto espaço de viver a vida no particular e no social” (KULCSAR, 1998, p. 11). Os depoentes, ao trazerem suas histórias de vida e experiências a público, geram interpretações dos acontecimentos que vivenciaram no tempo e no espaço.

A memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medi-

da em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si (POLLAK, 1992, p. 204).

No tratamento dado aos discursos, destacamos as metáforas (LAKOFF& JOHNSON, 2002) nas narrativas, buscando, por meio delas, a percepção que os envolvidos na cena teatral do ABC têm de si e como a sociedade os identificava. Será na observação dos discursos circunscritos num tempo anterior – o da memória –, mas narrados a partir do momento presente dos depoentes que as análises ocorrerão.

Entendamos um pouco a metáfora para além do usual X é Y. O linguista americano George Lakoff foi dos primeiros, na década de 1980, a estudar a metáfora como um fator que dá forma às línguas. As metáforas cognitivas apresentam-se, nessa linha, como um leque de expressões e “parecem estar relacionadas à maneira como percebemos o mundo” (Trask, 2004, p. 181).

Analisar as metáforas nos discursos orais implica assumir uma postura diferente da tradição retórica, para a qual elas não passavam de mero ornamento, em que se substituía uma palavra por analogia, resultado frequente de uma comparação abreviada. Assim, em *Beatriz é uma gata*, transfere-se, por analogia, a beleza do felino para Beatriz, como uma comparação.

Estabelecemos que nos interessam, sobretudo, as metáforas resultantes da vertente da linguística cognitiva, que se baseia na percepção e conceitualização do mundo, ou seja, “os modos como as estruturas e os objetos linguísticos refletem a maneira como os seres humanos percebem, categorizam e conceitualizam o mundo” (Trask, 2004, p. 181), no caso, o universo das atrizes da região.

Considerar a metáfora como inerente à nossa forma de ver o mundo implica ir além dela como recurso de imaginação, próprio de textos literários. Também quer dizer que não nos restringimos à palavra. Salientamos o pensamento e a ação. Assumimos, portanto, que a metáfora está infiltrada na vida cotidiana, conforme Lakoff & Johnson (2002, p.46), embora não nos demos conta de sua presença. São palavras dos autores:

Baseando-nos, principalmente, na evidência linguística, constatamos que a maior parte de nosso sistema

conceptual ordinário é de natureza metafórico. E encontramos um modo de começar a identificar em detalhes quais são as metáforas que estruturam nossa maneira de perceber, de pensar e de agir.

Destacamos, desses autores, um exemplo para a compreensão de como um conceito pode ser metafórico e estruturar uma atividade cotidiana.

Conceito: DISCUSSÃO

Metáfora conceptual: DISCUSSÃO É GUERRA

Linguagem Cotidiana: Seus argumentos são *indefensáveis*.

Ele *atacou todos os pontos fracos* da minha argumentação.

Suas críticas foram *direto ao alvo*.

Destrui sua argumentação.

Jamais *ganhei* uma discussão com ele.

Se você usar essa *estratégia*, ele vai *esmagá-lo*.

Esse exemplo leva-nos a compreender que, muitas vezes, falamos sobre discussão em termos de guerra, pela batalha verbal: ataque, defesa, contra-ataque etc., portanto, trata-se de uma metáfora de nossa cultura que estrutura as ações que realizamos numa discussão.

Dessa forma, compreender essa estruturação de mundo nas narrativas orais pode, conforme o pensamento de Lakoff & Johnson (2002, p. 352), “tornar coerentes nosso próprio passado, nossas atividades presentes, nossos sonhos, nossas esperanças e nossos objetivos”.

As narrativas orais aqui enfocadas não se referem à ordem da ficção, pois se trata de histórias de vida. Como tal, são constitutivas do pensamento, memória e subjetividade na formação de uma identidade pessoal e profissional das atrizes do ABC no período delimitado (1960-70). Ainda que a definição do termo “narrativa” seja ponto de discussão entre estudiosos do assunto, inegavelmente, ela integra a competência linguística e simbólica dos seres humanos que, pela linguagem, representam algo que já ocorreu no tempo e está ausente no espaço, transcendendo, portanto, a ambos. Tem-se um ato de fala e a referência aos acontecimentos, que são selecionados pelos sortilégios da memória.

Com base nesses aspectos, analisaremos como, pela memória das atrizes, o seu tempo e sua 'profissão' se configuram, porque "organizamos nossa experiência e nossa memória principalmente através da narrativa" (BRUNER, 1991, p.14).

Ao narrar, as depoentes podem compreender uma experiência, quando o tempo e o espaço de sua narrativa se encontram com os da sua audiência, já que narram para um ouvinte um tempo passado a partir do presente. Segundo Bruner (1986, p. 4), sua experiência, além da cognição e da razão, abrange sentimentos e expectativas. Como a experiência vivida (pensamento, desejo etc.) é individual e nunca será plenamente compartilhada, interpretam-se as expressões da experiência pela análise das narrativas, cientes de que, no fluxo da memória, iluminam-se ou não algumas causas: esquecimentos, silêncios, silenciamentos fazem parte do ato de rememorar. É a recuperação do vivido segundo quem o viveu, pois "Lembrar nunca é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado" (CRUZEIRO, 1996, p. 3).

Analisar as narrativas de história de vida implica ir muito além do dito nas falas, daí a opção pela análise de discurso (AD) na linha francesa, privilegiando os sentidos que emergem das narrativas. O que se pretende é a discussão e compreensão do que fica nas dobras dos significados ditos, para iluminar ângulos esquecidos pela história. Assim, ao desconstruirmos os discursos, trabalhamos com o conceito de silêncio na linha teórica de Orlandi (2006) que aponta a relação entre a palavra e o silêncio, quando a primeira dá um contínuo significativa da palavra silenciada.

A narrativa das lembranças das pessoas permite uma abordagem do sujeito em sua dimensão histórica que, por meio da sua própria experiência de vida, gera interpretações dos acontecimentos por ele vivenciados no tempo e no espaço. As lembranças pessoais constituem-se em imaginários sociais, considerados como a faculdade do indivíduo em apresentar uma coisa, ou fazer aparecer uma imagem e uma relação que não são dadas diretamente na percepção, mas que são transfiguradas e deslocadas, muitas vezes de forma simbólica, para criarem novas relações inexistentes no real (LAPLANTINE; TRINDADE, 1997, p. 24-25).

Também salientamos que certas marcas sócio-históricas desses sujeitos podem ser suspensas em determinadas práticas discursivas ou, ainda, podem se tornar mais relevantes, dependendo do contexto em que se inserem, por isso "as pessoas têm identidades fragmentadas, múltiplas e contraditórias" (MOITA LOPES, 2003, p. 20).

Entendemos que a identidade está sempre “em processo”, sempre “sendo formada”. Por isso Hall (1999, p. 39). pontua que “em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento”. Assim, as identidades são construídas no discurso, em que as representações são formadas e identificadas no social.

O enfoque teórico de Dubar (2009) aponta a identidade como construção do próprio indivíduo, processo este que para ele se constitui na “identidade narrativa”. Assim, no interior das narrativas de nossos sujeitos, no âmbito da linguagem, são constituídas as identidades: “identificar-se ou ser identificado não significa só ‘projetar-se sobre’ ou ‘assimilar-se a’, é antes de mais dizer-se através de palavras” (DUBAR, 2009, p. 173).

Ao desconstruirmos os discursos das atrizes, lembramos aqui as reflexões de Dubar (2005, p. XVII) acerca das imbricações entre a construção de identidades e a vida profissional, que apontam essa tessitura da identidade como resultante da “construção, desconstrução e reconstrução de identidades ligadas às diversas esferas de atividades que cada um encontra durante sua vida e das quais deve aprender a tornar-se ator”.

As atrizes e suas identidades: metáforas em ação

Pensar a mulher-atriz nas décadas de 1960-70 é rever valores familiares socialmente ratificados na época em questão. No grupo analisado, somente escapam do rótulo de atriz-prostituta aquelas que participaram do teatro amador e familiar ou aquelas que, por desejarem muito a profissão, pouco se importaram com o que diziam sobre o ser atriz.

A década de 70 foi essa coisa, não sei se vocês viveram isso, você deve ter nascido bem depois, mas acho que vocês não alcançaram aquilo. Na década de 70 podia tudo. Liberou geral sexo, drogas e rock and roll. Muita gente, não conheço ninguém no mundo que estava naquela época, em volta de mim, que não tenha experimentado uma maconha. (Haydée Figueiredo)

Por essa fala da atriz, percebe-se a razão de os pais não aceitarem uma filha atriz. A droga e o sexo liberados desestabilizariam

valores arraigados e a estrutura familiar, razão pela qual muitos, veementemente, se pronunciaram contra a vontade de suas filhas de fazerem carreira como atriz.

Mesmo nos grupos amadores de teatro, de caráter mais familiar, nem sempre seus membros viam com bons olhos a participação das filhas no cenário teatral. Inajá Beviláqua conta sua vivência familiar sobre fazer teatro:

Minha família não gostava muito e eles não iam nem ver. Meu pai e minha mãe faziam o professor ficar lá implorando para que eu fizesse [teatro], porque tudo era pecado, nada prestava, ninguém prestava, só eles, só a família prestava e quem não era da família não prestava. (Inajá Beviláqua)

Mesmo casada, com marido e filhos, já atuando no teatro profissional, no Grupo Teatro da Cidade de Santo André (GTC), a família da atriz não aceitava sua escolha, refletindo os valores da época.

Lembro que fiz *Vereda da Salvação*, e minha mãe foi assistir e tinha umas cenas onde eu dava uns amassos e a minha mãe ficou envergonhada, pediu para eu não fazer mais aquilo porque estava envergonhando a família. Falei que meu marido e meus filhos não estavam nem ligando. Eu já tinha marido e filhos. Sempre foi essa coisa, tudo muito preconceituoso. Pegar na mão do namorado, não sair sozinha com o namorado. Mas acho que, mesmo quando entrei na faculdade, isso não era só comigo. Era uma coisa padronizada entre as famílias. (Inajá Beviláqua)

No caso de Bri Fiocca, bailarina até os dezoito anos, cuja dedicação ao teatro é posterior a essa sua fase, a família não é unânime em relação à sua opção de ser atriz.

Minha mãe sempre me incentivou muito e meu pai sempre denegriu a imagem do artista de teatro.

Essas posturas familiares avessas à vida de artista de teatro eram senso comum à época, salvo raríssimas exceções. O coletivo social falava mais alto, impunha limitações, ratificando os preconceitos.

Eu fui falar com os meus pais e meus pais ficaram horrorizados. Disseram assim “Eu não criei filha para ser atriz!” Naquele tempo, atriz era sinônimo de mulher de má conduta. (Sônia Guedes)

“Não prestar”, na década de 1960, era ser como uma prostituta e o ser atriz caía, portanto, nessa ilegalidade, ferindo os bons costumes das “moças de família”, algo como se elas não tivessem sido orientadas, educadas pelos pais. Havia o medo de que engravidassem, desonrando a família, ou que enveredassem pelas drogas, como a maconha. Note-se o depoimento de Gabriela Rabelo.

Na verdade, eu ia fazer teatro, mas eu sabia que eles iam brigar.

Fazer teatro? Nunca! (Gabriela Rabelo)

A ideia de teatro era alguma coisa misturada com promiscuidade. A atriz era um pouco uma prostituta. E era uma coisa muito ruim pensar ter uma filha atriz. Não era um bom futuro. (Gabriela Rabelo)

Essas mulheres-atrizes tiveram de vencer muitos preconceitos – familiares, sociais – para quebrar valores estabelecidos por uma época, o que lhes exigiu muito esforço e ações mais afirmativas, longe do padrão em voga para a mulher. Por isso, tiveram de romper com a passividade exigida da maioria das mulheres de então.

Lídia Zózima Sampaio relata a fala do marido, lembrando como fazer teatro era uma empreitada de risco nesse panorama em que se inseriam as mulheres: “Ou você fica casada, ou vou me separar, porque não vou aceitar que você continue no teatro. Dar aula você pode.” Ser separada era um estigma e significava perder o status dado à mulher casada, cuja identidade gravitava em torno do homem, ou seja, ela não tinha identidade própria. Portanto, seria ninguém, seria excluída socialmente. As pessoas falariam à sua passagem, apontariam para ela.

Lúcia Vezzà, uma das mais velhas do grupo, contando de sua separação, dá um exemplo dos valores dessa sociedade.

Era terrível, porque mulher separada era... não prestava, era terrível. Minha mãe ficou assim... evitando as coi-

sas, ela ficou um ano sem sair de casa, porque as pessoas... não é que segregavam, elas olhavam... de forma depreciativa. Então minha mãe ficou um ano sem sair de casa, fiquei com muita pena dela, mas... não tinha o que fazer...

E eu me lembro de outra coisa que me marcou muito também, que os meninos estudavam no colégio das freiras e as freiras me pediram que tirasse as crianças da escola. Assim com muita delicadeza, muita sutileza.

A fala de depoentes-atores, ao comentar o preconceito em relação à mulher-atriz, ratifica os depoimentos anteriores de forma categórica.

Os pais deviam ficar malucos. E mulher que fazia teatro era puta. (José Henrique Lisboa, o Taubaté)

Nesse tempo ainda se falava muito que ator era vagabundo e atriz era tudo prostituta. (Josmar Martins)

A atriz Laura Figueiredo, em seu depoimento, é contundente ao relacionar opressão, família, casamento e vida de artista. Ela declara ter optado pelo casamento em detrimento da carreira de atriz, talvez influenciada pelo preconceito, pela voz corrente de que mulher dedicada à vida teatral não prestava, não era bem-vista, como ela mesma diz.

O preconceito de que, para você fazer teatro, tinha de romper com a família. Não romper, mas romper aquela opressão, porque mulher que fazia teatro nessa época não era bem-vista. Tanto que, se a gente chegasse em Guará e falasse que estávamos fazendo teatro, em 1976, era mal falada. Não podia falar. Tinha de falar que só trabalhava. Agora sim que o pessoal fala da Hayde, que é atriz, porque ela já fez novelas na televisão. Apareceu na televisão, fez novela, está tudo certo. Mas na época a gente era discriminada. Tanto que, não te falei que tive de fazer escolha entre o casamento e o teatro? Meu marido não ia deixar ser artista. E ele era músico. Ainda é. Mas por que ele fez isso? Não foi nem por culpa dele, mas pela família dele. Tanto que quando meu filho nasceu, o Fábio, em 1979, a Hayde foi madrinha, a minha

sogra não deixava o Fábio ir lá porque era pessoa do teatro, que rolava droga, isso e aquilo. Eu podia fazer teatro? Não podia. (Laura Figueiredo)

Essas pressões sociais sobre a mulher-atriz também estão presentes na narrativa de Ivone Vezzà Caielli, ao contar de um episódio com uma colega, Noemi, quando uma conhecida da família lhe perguntou: *Noemi, sua mãe o que fala de você se agarrar daquele jeito com o Bimbo em cena?*

Apesar de tanto preconceito nessa época, há algumas depoentes cujas vozes não demonstram ter sofrido ou percebido discriminação por ser mulher e atriz, quer porque não se preocupassem com isso, quer porque se envolviam tanto no fazer teatro e não davam muita atenção ao mundo externo, quer, ainda, porque tinham uma postura avessa a esse tipo de comentário.

Eu não percebi. Eu acho que ninguém olhou de lado, mas também não posso garantir. Eu não percebia nada disso. Eu sempre fui um pouco avoada, então, se as pessoas fazem alguma coisa, eu não percebo. (Cleide Breda)

Ao dizer que “ninguém olhou de lado”, sinônimo para “não ver com bons olhos”, a atriz, implicitamente, traduz a voz corrente: atriz não era bem

-vista.

Não sei se eu era tão puritana, tão fechada, mas não senti esse preconceito. Eu não sei se não senti porque não tinha consciência, porque eu tinha o maior orgulho de falar que era atriz, que fazia teatro, se o orgulho era meu e as pessoas olhavam e eu não sacava, porque o meu orgulho era muito grande em fazer o que eu gostava, ou se realmente não tinha, porque não senti essa discriminação. Sentia um pouco o negócio de drogas, que as pessoas falavam muito, que ator era maconheiro, mas comigo diretamente não. Até hoje ator tem isso, que tem não sei quantos maridos, que dá para todo mundo, que usa drogas. Esse estigma tem até hoje e tinha lá também. (Haydée Figueiredo)

A atriz, cuja identificação é total com o mundo do teatro e a carreira de atriz, talvez num movimento de proteção à sua escolha, não percebe o que socialmente estava declarado e ratificado em relação às mulheres que buscavam realização no campo artístico, no caso, o teatro.

Outras atrizes também manifestam opinião semelhante à de Haydée.

Não, porque acho que a postura que você toma, como você enfoca, como você reage no cotidiano, assim que você vai ter a resposta. Até hoje eu sinto que nesse ponto fui respeitada como pessoa, como ser humano e ninguém nunca ousou falar que eu era isso ou aquilo. Também eu não dava margem a nada disso. (Lídia Zózima Sampaio)

Podemos notar, na escolha da palavra “ousou”, que há uma espécie de anteparo em relação a descredenciar atrizes. Contra a voz do mundo artístico, o senso comum destoava e disso elas tinham consciência, talvez por isso a palavra “ousou”.

Eu nunca percebi, nunca me atingiu. Essa época era uma época em que tudo era novo. Para a cidade de São Caetano também. Então, a gente sempre foi e eu nunca senti essa pressão de falar que era mulher, que era... nada. Na minha família nunca tive isso. Vieram do interior para me ver atuando na peça de teatro. Nunca tive qualquer pressão de falar que era mulher. Claro que a gente sabia que falavam que atriz era prostituta, mas isso nunca passou pelo nosso lado, muito pelo contrário, porque a gente fazia um trabalho. Não sei se era a postura de cada um, eu nunca senti. Embora fosse corrente falar que atriz era mulher que tinha alguma coisa a ver com prostituta. Mas isso, para mim, nunca chegou. Nunca fui defrontada com essa questão. (Maria do Carmo de Luguesi Fávero Gôngora)

No discurso de Maria do Carmo, a atriz não fala, num primeiro momento, a palavra que aparece em quase todos os outros depoimentos – prostituta – talvez inconscientemente negando essa identificação depreciativa atribuída a elas, já que entendiam o teatro como um fazer sério, pelo qual se realizavam. É provável que o universo

de relacionamento das que se dedicavam ao teatro se restringisse, quase exclusivamente, ao meio artístico, fato que, certamente, gerava-lhes proteção como grupo.

Retomamos Halbwachs (1990, p. 34), neste ponto, para observar como a memória individual expressa um coletivo desse grupo de mulheres-atrizes pelos aspectos comuns, observando a convergência dos discursos narrativos dessas memórias.

não basta que eles nos tragam seus depoimentos: é necessário ainda que ela (lembança) não tenha cessado de concordar com suas memórias e que haja bastante pontos de contato entre uma e as outras para que a lembrança que nos recordam possa ser reconstruída sobre um fundamento comum. Não é suficiente reconstruir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança. É necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros.

Metáforas em cena

As metáforas que afloram nas narrativas dessas atrizes configuram um conceito de que ATRIZ É PROSTITUTA; ATRIZ É DROGADA; ATRIZ É DE MÁ CONDUTA. Essas identidades são confirmadas por elas como voz corrente na época, mas elas, mesmo assim, ousaram afrontá-las.

Ressaltamos o que diz Fairclough (2001, p. 209), ao discutir o papel do discurso na construção do “eu”.

Quando se enfatiza a construção, a função da identidade da linguagem começa a assumir grande importância, porque as formas pelas quais as sociedades categorizam e constroem identidades para seus membros são um aspecto fundamental do modo como elas funcionam, como as relações de poder são impostas e exercidas, como as sociedades são reproduzidas e modificadas.

Quando o discurso de uma sociedade remete à metáfora da prostituição para a mulher-atriz, também remete a um valor que pretende con-

solidar como prática social. Para essas atrizes que buscavam conformar sua identidade/identificação num contexto social adverso, suas vozes indicam suas crenças em relação ao fazer teatro, contrariando um tempo, pois mudanças para as mulheres estavam em curso, mas precisavam ser arduamente conquistadas. Algumas falas metafóricas ratificam o ponto de vista dessas atrizes sobre o fazer teatro: “Teatro é conflito”; “Com o teatro [...] você percebe o outro em essência” (Lídia Zózima); “Teatro era alguma coisa misturada com promiscuidade. A atriz era um pouco uma prostituta” (Gabriela Rabelo); “Teatro abre mundo, teatro é política” (Sônia Guedes).

Considerando discurso como um modo de ação, uma forma pela qual as pessoas podem agir sobre o mundo e especialmente sobre os outros, como também um modo de representação, podemos afirmar que essas mulheres estabeleceram-se na carreira, vencendo um preconceito social da época e, muitas delas, puderam seguir a carreira de atriz, alterando um cenário discriminador, por meio de suas ações afirmativas e crenças.

Em resumo, as metáforas de identidade em relação às atrizes, configuraram-se conforme segue:

Domínio fonte: prostituição

Domínio alvo: mulher-atriz.

Portanto, para a sociedade do período em análise, ATUAR era ser prostituta/ter má conduta/ser puta/ser promíscua.

Ato final

Com este capítulo, esperamos contribuir para consolidar a identidade de mulheres-atrizes no ABC como pioneiras, não somente na região fortemente industrializada no período de 1960-70, mas no país, já que as conquistas das mulheres, no panorama nacional, ainda eram incipientes, quanto mais na área teatral, em que o preconceito era maior, porque mulheres de teatro eram vistas como de comportamento pouco digno.

Mesmo atuando nos palcos, em outros momentos dos seus depoimentos pudemos constatar que elas não se desligaram de seus afazeres domésticos e, algumas, de sua ocupação principal de trabalho fora de casa. Muitas dessas atrizes vieram de outras regiões do Estado e do país em busca de trabalho. Encontraram no teatro uma forma de expandir seus vários papéis ou identificações: estudante,

trabalhadora em fábrica, atriz e dona de casa. Muitas se tornaram atrizes de sucesso e se projetaram na cena nacional, outras viveram o sonho de reafirmarem-se como mulheres e, ao mesmo tempo como atrizes, mesmo que por um período curto. Romperam barreiras, estando, portanto, à frente de seu tempo.

As identidades que socialmente lhes foram atribuídas (Mulher-atriz/ prostituta/ de má conduta/ promíscua) não encontram eco nos seus discursos, porque não é assim que se veem no seu percurso. Rompem com a visão de que atrizes não eram bem vistas e também com os valores estagnados de seu tempo. Com isso, contribuíram para projetar a mulher e seus anseios de conquista num cenário maior.

Ao atribuir-lhes, metaforicamente, a identificação com prostitutas, a sociedade, liderada majoritariamente por homens, estava, provavelmente, tentando refrear a mulher que trilhava um caminho de novas possibilidades, de independência. Com isso, atuava pela manutenção do *status quo*, inibindo suas tentativas de libertação. Nesse sentido, a metáfora da prostituição resultaria apenas de uma defesa dessa sociedade configurada por homens contra uma transformação em curso.

Para finalizar, lembramos Rubem Alves (2012, p. 193), para quem “as palavras são a carne do mundo”. E como tal, elas espelharam as vozes e valores da sociedade da época, talvez uma forma de reagir contra mudanças no agir de mulheres à frente de seu tempo. Diríamos que as palavras, ainda que metafóricas, foram usadas para forjar uma pseudo identidade para as atrizes, uma tentativa de amordaçá-las. A linguagem aqui se configura como gestão de poder, de forma opressora.

Linguisticamente, para além de atribuir uma predicação aos sujeitos do tipo X é Y, as metáforas encontradas nos discursos apontam para uma forma de ver e entender o mundo com base em conceitos de uma área alheia ao ato de representar das atrizes. Essas metáforas transcendem a mera comparação. Observamos que se referiam ao mundo do teatro e de suas atrizes tomando conceitos do mundo da prostituição, portanto, mais que simples metáforas, encerram uma visão de mundo.

Ora, se é pelo discurso, aqui entendido como um modo de ação das pessoas sobre o mundo e, especialmente, sobre os outros, está claro que a categorização e a conceitualização de mundo da época foi suplantada por estas atrizes, que se consolidaram no ato de fazer teatro para além dos estigmas linguísticos de seu tempo.

Referências

ALVES, Rubem. *Pimentas: para provocar um incêndio, não é preciso fogo*. São Paulo: Planeta, 2012.

BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória*. Ensaios de Psicologia Social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRUNER, Jerome. The Narrative Construction of Reality. In: *Critical Inquiry*, v. 18, n. 1, 1-21. The University of Chicago, 1991.

BRUNER, Edward. Ethnography as Narrative. In: TURNER, V.; BRUNER, E. (Org.). *The Anthropology of Experience*. Urbana: University of Illinois Press, 1986.

CRUZEIRO, Maria Manuel. *História Oral: os riscos conscientes – ou vale a pena arriscar*. Centro de Documentação 25 de Abril. Universidade de Coimbra, Portugal, 1996. Disponível em: <<http://www.uc.pt/cd25a>>. Acesso em: 5 mai. 2007.

DUBAR, Claude. *A crise das Identidades*. A interpretação de uma mutação. Porto: Edições Afrontamento, 2006.

_____. *A Socialização: construção das identidades sociais e profissionais*. SP: Martins Fontes, 2005.

FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Izabel Magalhães, coordenadora da tradução, revisão técnica e prefácio. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

FREITAS, Sônia Maria de. *História oral: possibilidades e procedimentos*. São Paulo: Humanitas; Imprensa Oficial de São Paulo, 2002.

HALLBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice/Ed. Revista dos Tribunais, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

KULCSAR, Rosa. *O resgate da memória da Fundação Santo André*. Memória e transformação. Revista Fundação Santo André, Santo André, v. 1, n. 1, p. 1-173, 2002.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Coordenação da tradução de Mara Sophia Zanotto. Campinas-SP: Mercado de Letras; São Paulo: Educ, 2002.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. *O que é imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1997.

MOITA LOPES, Luiz Paulo (org.). *Discursos de identidade: discurso como espaço de construção de gênero, sexualidade, raça, identidade e profissão na escola e na família*. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2003.

ORLANDI, Eni. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. Campinas/SP: Pontes, 1999.

POLLACK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, v. 5, no. 10, Rio de Janeiro, 1992.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

TRASK, R.L. *Dicionário de Linguagem e Linguística*. Tradução Rodolfo Ilari e revisão Ingedore V. Koch e Thaís C. Silva. São Paulo: Contexto, 2004.

Fontes orais

HiperMemo – Acervo HiperMídia de Memórias do ABC, da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS). Depoimentos gravados entre julho de 2003 e julho de 2005.

Bri Fiocca, 61 anos (depoimento gravado em 7/7/2005).

Cleide Breda, 48 anos (depoimento gravado em 5/7/2005).

Gabriela Rabelo, 62 anos (depoimento gravado em 8/8/2005).

Haydée Figueiredo, 55 anos (depoimento gravado em 4/7/2005).

Inajá Beviláqua, 63 anos (depoimento gravado em 4/7/2005).

Ivone Vezzà Caielli, 62 anos (depoimento gravado em 11/7/2003).

José Henrique Lisboa (Taubaté), 59 anos (depoimento gravado em 8/7/2005).

Josmar Martins, 64 anos (depoimento gravado em 7/7/2005).

Laura Figueiredo, 53 anos (depoimento gravado em 5/7/2005).

Lídia Zózima Sampaio, 48 anos (depoimento gravado em 6/7/2005).

Lúcia Vezzà, 70 anos (depoimento gravado em 29/7/2003).

Maria do Carmo Luguesi Fávero Gôngora, 60 anos (depoimento gravado em 8/7/2005).

Sônia Guedes, 70 anos (depoimento gravado em 10/7/2003).

CAPÍTULO 3

Censura, controle social e resistência entre atores e atrizes do ABC paulista

Paula Venâncio

Priscila Ferreira Perazzo

*A última palavra é a palavra do poeta; a última palavra é a que fica.
A última palavra de Hamlet: o resto é silêncio.
A última palavra de Júlio César: Até tu, Brutus?
A última palavra de Jesus Cristo: Meu Pai, meu Pai, por que me abandonaste?
A última palavra de Goethe: Mais luz.
A última palavra de Booth, assassino de Lincoln: Inútil, inútil...
E a última palavra de Prometeu: Resisto!*

(Trecho final do texto teatral “Liberdade, Liberdade”, de Flávio Rangel e Millôr Fernandes, de 1965.)



Figura 5 – José Antônio Guazzelli, Maria Tereza Guazzelli e Hilda Breda. Grupo Regina Pacis. São Bernardo do Campo. Espetáculo “Liberdade, Liberdade” de Millôr Fernandes e Flávio Rangel. Maio de 1969. Acervo Pessoal de Hilda Breda/ HiperMemo/USCS.

Tendo em vista a permanência de mecanismos censores ao longo da história brasileira, questionou-se, em algumas das pesquisas desenvolvidas no Memórias do ABC – Núcleo de Pesquisas que integra o Laboratório de Hipermídias, da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS), sobre a atuação desses órgãos no controle das peças teatrais montadas por grupos da região. Tal inquietação esteve presente tanto nos temas sobre o teatro profissional como no teatro amador e permearam qualquer das temporalidades estudadas, anteriores ou posteriores ao golpe militar de 1964.

Estas pesquisas basearam-se nas narrativas orais de memórias de atores e atrizes que atuaram nos grupos locais entre as décadas de 1950 e 1980. Utilizando entrevistas apoiadas nos métodos de História Oral e de narrativas orais de lembranças pessoais, buscou-se, nesses depoimentos, os relatos acerca dos mecanismos de censura ao teatro; e foi assim que os atores e atrizes do ABC comentaram diversos episódios que vivenciaram com os mecanismos institucionais da censura brasileira.⁹

É necessário pontuar que não se buscou, por meio dos depoimentos dos artistas, a identificação, necessariamente, de uma verdade histórica, mas sim o reconhecimento das representações sociais elaboradas por seus artífices. Estudos multidisciplinares que se baseiam em histórias de vida e narrativas orais pessoais devem atentar para as características próprias dessas fontes, que são construídas no próprio processo da pesquisa e têm um fator de subjetividade em seu conteúdo. Embora a narrativa remeta a um acontecimento passado, ela ocorre no tempo presente, envolvendo a lembrança e o esquecimento, permitindo a seleção e a condução dos fatos, articulando imaginários.

Trabalhar com histórias de vida pressupõe o encontro com uma narrativa seletiva daquilo que o entrevistado guarda em sua memória. Tais narrativas de histórias de vida constituem-se de elementos fundamentais para a formação da identidade individual e coletiva. Em outras palavras, “a rememoração de sua história de vida o reafirma como sujeito da ação, recia e reconstrói suas diferentes identidades ou possibilidades de identificação” (CAPRINO;

⁹ As narrativas dos depoentes foram inseridas no texto e identificadas apenas pelos nomes das pessoas. Os dados das entrevistas estão detalhados nas Referências desse capítulo.

PERAZZO, 2008, p.119). Uma das características da expressão da memória das pessoas pelas narrativas orais é a confusão de datas e períodos. Muitas vezes suas lembranças parecem não corresponder à história – oficial ou não – registrada nos livros. Conversar com os depoentes acerca da censura é um desses temas que confundem concepções, nomenclaturas e cronologias.

A repressão foi largamente utilizada para conter movimentos sociais, políticos ou mesmo artístico-culturais na história brasileira. Certamente, os mecanismos de repressão e censura foram acionados, concomitantemente, na sociedade brasileira, e constituíram-se em faces de “uma mesma moeda” diante do autoritarismo de Estado vivenciado no Brasil. No entanto, não se pode encarar censura e repressão como sinônimos. Mas, por ser a censura algo enraizado na formação social brasileira, por se ter convivido cotidianamente com essa prática secular, que tomou diferentes formas institucionais ao longo da história brasileira, ela aparece de forma bastante entranhada no imaginário popular dos brasileiros e é relatada dessa mesma forma nas narrativas orais dos entrevistados.

A censura, como efetivo elemento de controle das manifestações artísticas, não é uma excepcionalidade da história brasileira:

É provável que a função do censor, como vigilante de manifestações teatrais, tenha surgido pela primeira vez em Roma, devido ao alto grau de licenciosidade do teatro romano, e pelo fortalecimento do cristianismo a partir do quarto século. (RAMOS, 2006, p. 77)

Em terras nacionais, as práticas censórias às manifestações artísticas despontaram desde a colonização, com fiscalizações do poder eclesiástico e de Portugal. Em relação às artes cênicas, considerando que as manifestações teatrais têm seu início indicado como prática das missões de catequização, o teatro também ganhou contornos de um “dispositivo da hegemonia da monarquia e da Igreja”, com a “centralização da política e a unificação cultural” (FÍGARO, 2008, p. 17).

Parte-se, assim, do pressuposto de que a censura às manifestações teatrais – entre outras manifestações artísticas, culturais ou sociais – sempre existiu no Brasil desde os tempos coloniais. Foi no período imperial, quando o Brasil passou à condição de Estado Nação,

que as instituições nacionais sistematizaram muitas das práticas. Em alguns momentos houve, além de censura, a perseguição política e a repressão violenta sobre aqueles que estivessem contra a ordem social vigente. No entanto, a censura se manteve, mesmo quando não se perseguia e não se violentava fisicamente as pessoas em regimes de exceção e arbítrio. Segundo Cristina Costa (2006, p.34), “o controle das ideias, e da manifestação de crenças, sentimentos e crítica esteve presente por todo o Período Colonial, tendo se estabelecido através da Igreja e do Estado”.¹⁰

Com a independência do Brasil, a censura ao teatro brasileiro ficou a cargo da polícia que seguia as determinações da Constituição de 1824 sobre a fiscalização e controle das manifestações teatrais. Em 1845, criou-se o Conservatório Dramático Brasileiro que, juntamente à Imperial Academia de Belas Artes, fomentavam as artes da mesma forma que procediam à censura das manifestações indesejáveis. A essas instituições cabia espantar o “provincianismo que as elites enxergavam na cultura popular, dado o preconceito contra as culturas indígenas e africanas” (COSTA, 2006, p. 55). Muitos intelectuais prestaram-se ao papel de censores dessas instituições, pois quem delas participasse tinha garantias de sucesso, de glória e de significativo rendimento financeiro. Foi assim que, no Brasil, geraram-se diversas instituições e agentes dependentes do poder, ou seja, organizou-se com maestria uma burocracia clientelista e um funcionalismo público “dependente, sem qualificação e com cargos apaniguados” (COSTA, 2006, p. 258). Entre esses estão os censores das ideias e das manifestações artísticas e culturais brasileiras.

No período republicano, os mecanismos desse controle mantiveram o caráter policialesco do processo de censura das manifestações teatrais, organizando-se num aparato legislativo e institucional. Significativo exemplo dessa sistematização foi o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) criado no Governo Vargas e suas ramificações estatais como os Departamentos Estaduais de Imprensa e Propaganda (DEIP). Pós-1945, esses órgãos foram se transformando, mas não perderam a característica censora e, algumas vezes, represora, do controle sobre as artes e a cultura. As manifestações tea-

¹⁰ Sobre a história da censura do teatro no Brasil e, mais especificamente, no estado de São Paulo ver COSTA, Cristina. *Censura em cena*. Teatro e censura no Brasil. São Paulo: Edusp/Fapesp/Imprensa Oficial, 2006.

trais, no século XX, conviveram com o Serviço de Censura da Divisão de Diversões Públicas do Estado de São Paulo, que censurou peças de teatro desde a década de 1920 a 1970¹¹. Com o “endurecimento” da ditadura em 1968, esse serviço foi “federalizado”, ou seja, transferido para a sede da Polícia Federal em Brasília. Assim, desde o Império até 1988 – quando a Constituição Brasileira definiu as atuais bases da livre expressão e da manifestação artístico-cultural – várias instituições do Estado se ocuparam dos serviços de censura.

Dessa forma, vê-se que a permanência da censura é uma característica do controle em sociedades autoritárias e que, no Brasil, sociedade e Estado constituíram-se sob a égide da censura e do controle social. Mecanismos censores aparecem sempre presentes no cotidiano dos brasileiros, mesmo que de forma, às vezes, imperceptível à racionalidade das pessoas. Como ensina Chauí (2006, p. 90):

temos o hábito de supor que o autoritarismo é um fenômeno político que, periodicamente, afeta o Estado, tendemos a não perceber que é a sociedade brasileira que é autoritária e que dela provêm as diversas manifestações do autoritarismo político.

A “censura no Brasil não foi apenas uma prerrogativa de Estado” (COSTA, 2006, p. 253), pois esse mecanismo de controle social sempre esteve presente no cotidiano das pessoas e atuou, muitas vezes, aliando diversos setores sociais, desde o Estado, a Igreja e a sociedade civil. Na cena teatral, muitas vezes, os artistas precisavam fazer uso da estreita relação com o poder, porque, uma vez obtido o aval do serviço de censura, estava garantida a carta de legitimidade para a encenação do espetáculo, como um atestado de boa conduta social, de acordo com as normas estabelecidas pela sociedade conservadora, da qual também, querendo ou não, faziam parte. Algumas vezes, a prática censória se estabelecia por ordem moral, política, religiosa, vetando termos, palavras que “agrediam moralmente a sociedade”, mesmo que sua inexistência não alterasse o contexto do espetáculo que, muitas vezes, era liberado após os poucos rabiscos

¹¹ Mais de seis mil processos de censura prévia registrados no Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo encontram-se no Arquivo Miroel Silveira, sob custódia da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP.

sobre palavras. Trata-se de situação recorrente em uma sociedade autoritária que manteve as marcas da sociedade colonial escravista, de estrutura verticalizada, cujas:

relações sociais e intersubjetivas são sempre realizadas como relação entre um superior, que manda, e um inferior, que obedece. As diferenças e assimetrias são sempre transformadas em desigualdades que reforçam a relação mando-obediência. (CHAUÍ, 2006, p. 89)

Tais dados servem de alicerce para a compreensão do propósito desse capítulo em voltar-se para os mecanismos de controle e censura, aplicados nas peças de teatro dos grupos das cidades do ABC, fossem profissionais ou amadores. Esses mecanismos funcionaram diante de dramaturgias de engajamento político com as ideologias de esquerda no Brasil, mas também atuaram sobre manifestações outrora consideradas “alienadas” acerca da questão social, porque objetivavam o entretenimento e o divertimento de uma pequena comunidade local – característica essa de muitos grupos amadores do ABC.

A rotunda ou as faces da censura

Coxia, proscênio, quarteladas, boca de cena, urdimento, pernas, varas, rotunda. Termos conhecidos por profissionais e amantes da cena. Elementos presentes no tradicional palco italiano, em que o público senta-se apenas à frente da ação, cujos atores representam envoltos em uma caixa preta. A rotunda nada mais é que a cortina, normalmente feita de um tecido pesado, cuja função é servir de pano de fundo, percorrendo toda a extensão do palco. A face maior da caixa preta. No teatro, em cena ou na plateia, no momento da ação, a rotunda não é percebida, embora exista e faça parte do contexto no momento da fruição estética. A censura e seus mecanismos aplicados por e em uma sociedade autoritária, muitas vezes, pode aproximar-se, metaforicamente, da posição da rotunda. Ela está lá e abarca toda a cena, mas sua presença já está incorporada a ação.

Ao serem questionados pelos pesquisadores-entrevistadores sobre a censura, muitos depoentes diziam que “não tinham problema com a censura”. Mas, o que isso queria dizer para essas pessoas? Intrigados por esse questionamento, os pesquisadores se propuse-

ram a analisar nas narrativas orais de atores e atrizes do ABC, ao relatarem sobre censura, controle e repressão, o que essas pessoas entendiam e sentiam a esse respeito e o que expressaram sobre tais mecanismos, partindo-se da hipótese de que censura e repressão representavam a mesma coisa para essas pessoas em virtude da permanência do autoritarismo na sociedade brasileira.



Figura 6 – Da esquerda para direita: José Antônio Guazzelli, Antonino Assumpção, Viva Ramos, Inês Vanzella, Leodelina Montibeller, Hilda Breda, Hélio Roberto de Lima, Alcides Medici e Ana Maria Medici. Grupo Cênico Regina Pacis. São Bernardo do Campo. Apresentação do espetáculo “O homem do princípio ao fim”, de Millôr Fernandes, no IV Festival de Teatro Amador do Teatro Anchieta (SESC). 27 de julho de 1971. Acervo Pessoal de Ana Maria Medici/HiperMemo/USCS.

Antonino Assumpção, na edição de setembro de 1977 do Boletim Informativo do Grupo Cênico Regina Pacis, assinou um artigo em que opinava contra os mecanismos de censura ao teatro. No entanto, ao argumentar, considera que a censura podia ser definida, em linhas gerais, como

um órgão do Governo cuja função específica é zelar para que os espetáculos levados a público sejam feitos com respeito às normas e códigos de bons costumes e não deturpem fatos ou coisas, incentivando a qualquer tipo de subversão contra os poderes constituídos. Isso é bom e deve existir em todo tipo de atividade, principalmente aquelas que levam mensagens diretas aos que as assistem.¹²

Por meio do trecho apresentado, pode-se identificar que, mesmo opondo-se a esses mecanismos, as pessoas à época acabavam por associar o procedimento de censura prévia ao teatro a um aval de legitimidade para a encenação do espetáculo, como um atestado de boa conduta social, dentro das normas estabelecidas pela sociedade conservadora, da qual também, querendo ou não, faziam parte.

A figura do censor era vista por alguns de forma positiva. Noretta Vezzà, do Grupo Panelinha, de Santo André, disse que o seu grupo nunca teve problemas como a censura, pois “o censor vinha para verificar se nós estávamos com o texto correto, se não tinha gestos obscenos ou coisa que o valha. Tivemos até grandes pessoas que nos ajudavam dando palpite, dando indicação, falando alguma coisa que para nós foi melhor”.

Vale ressaltar que o certificado só era emitido depois que o censor assistisse ao espetáculo com todos os seus elementos em cena: atores, figurinos e cenografia. A não liberação do espetáculo representava, dessa forma, um alto prejuízo aos grupos, cuja verba para produção sempre foi escassa.

Sobre a presença dos censores, Antonino Assumpção pontuou que havia uma falta de esclarecimentos quanto aos procedimentos adotados. Além da censura escrita, havia uma censura visual e a inexistência de critério demonstrava o caráter subjetivo das avaliações, ficando a cargo dos censores estabelecerem as regras. Para Assumpção a vaidade fazia com que os censores, ao analisar os textos e as apresentações, tivessem como intuito “atingir seu próprio interesse, e não o do público a quem é dirigido o espetáculo, fazendo-se o verdadeiro dono da verdade”¹³.

¹² Boletim informativo Teatrando. Grupo Cênico Regina Pacis. São Bernardo do Campo, nº. 3, ano 0, setembro de 1977. Acervo Hilda Breda/Grupo Cênico Regina Pacis.

¹³ Boletim informativo Teatrando. Grupo Cênico Regina Pacis. São Bernardo do Campo, nº. 3, ano 0, setembro de 1977. Acervo Hilda Breda/Grupo Cênico Regina Pacis.

Segundo Costa (2006, p. 209), “o censor era um funcionário público que se sentia, quase sempre, desempenhando uma função qualificada e de relativa importância”, cujo cargo era designado por meio de indicação política. Questão que se estendeu até a década de 1970, quando foi instituído um concurso público, tornando obrigatório o diploma de curso superior. É preciso ressaltar que os censores não agiam sozinhos. Entre os mecanismos a seu dispor estavam: o silêncio, o esquecimento, a autocensura e a tolerância da sociedade, que mantém a censura na zona sombreada do passado (COSTA, 2008, p. 7).

MINISTERIO DA JUSTICA
DEPARTAMENTO DE POLICIA FEDERAL

CENSURA FEDERAL TEATRO

Certificado Nº 5.359/74

PEÇA 1 POEMAS IMORTAIS

ORIGINAL DE 1 DIVERSOS AUTORES

APROVADO PELA D.C.D.P.
CLASSIFICAÇÃO

VÁLIDO ATÉ 16 de MAIO de 19 79

Brasília 26 de MAIO de 19 74

Rogério Nunes
ROGERIO NUNES
Diretor da DCDP

PROIBIDO PARA MENORES DE DEZESSEIS ANOS

Figura 7 – Certificado de Censura. Espetáculo “Poemas imortais”. Grupo Cênico Regina Pacis. São Bernardo do Campo. 1974. Acervo Pessoal de Hilda Breda Assumpção/HiperMemo/USCS.

A maioria dos grupos de teatro amador do ABC paulista não se envolveu com facções organizadas da luta política, muitas vezes tratadas e reprimidas pelo Governo Militar como subversivos. Esses atores e atrizes achavam que não “tinham problema com censura”, mesmo que fossem obrigados a enviar textos para órgãos censores e apresentar suas peças antes da estreia para policiais ou censores do Estado. Ou seja, essa prática, cotidiana e irrefletida, não era um problema para eles.

Com base nos processos de censura prévia ao teatro do DDP-SP, guardados no Arquivo Miroel Silveira, foram encontrados 52 processos relacionados à região do ABC correspondentes ao período de 1942 a 1967.



Figura 8 – Capa de Processo de Censura Prévia do espetáculo *Eles não usam black tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, na Divisão de Diversões Públicas do Estado de São Paulo (DDP-SP). Acervo Miroel Silveira – ECA –USP.

Percebe-se que a grande maioria dos processos foi solicitada a partir de meados dos anos de 1960, período em que começaram as apresentações das fases eliminatórias do Festival de Teatro Amador organizado pelo Estado de São Paulo. Além disso, há uma demanda maior em relação à liberação de espetáculos de comédia.

Tais processos encontrados no Arquivo Miroel Silveira, referentes aos grupos amadores do ABC, confirmam o caráter politicamente desprezioso dos espetáculos apresentados e comprovam as declarações dos entrevistados dos grupos amadores quando afirmam que seus textos e apresentações não passaram por vetos exacerbados dos censores da época. A maioria dos processos relacionados ao ABC se apresenta totalmente liberado ou com algumas restrições etárias. Raros foram as palavras cortadas e os processos censurados.

Ao mesmo tempo, o número identificado referente à região do ABC paulista não reflete a quantidade de trabalhos e grupos amadores que existiram no período de 1927 a 1968. Foram identificados os nomes de apenas 10 grupos das cidades de Santo André, São Bernardo do Campo e São Caetano do Sul. Pode-se inferir que, pelo fato dos grupos amadores realizarem suas apresentações nos bairros e comunidades, de forma esporádica e fechada para um público local, não havia uma repercussão que provocasse o interesse dos órgãos censores, tampouco a precipitação dos artistas amadores em solicitar a liberação de suas produções. Mas, com a organização dos festivais, a abertura de processos tornou-se inevitável, uma vez que o poder público financiava a atividade. Outra questão relevante é que com a organização da Sociedade de Cultura Artística de Santo André e a construção do Teatro de Alumínio a região começou a receber também a apresentação de companhias de teatro profissional, ganhando repercussão na mídia.

Com o Golpe Militar, em 1964, voltou o período de forte repressão sistematizada na esfera do poder público e intensificou-se a ação do Departamento de Ordem Pública e Social (DOPS). A partir de 1968, com a promulgação do Ato Institucional nº5 (AI-5), o governo federal centralizou o controle da opinião pública por meio da “perseguição a jornais e demais meios de comunicação e a censura violenta e sistemática da prática artística” (COSTA, 2008, p. 21).

Durante as décadas de 1960, 1970 e 1980, surgiram diversos movimentos que se vincularam ao teatro em busca da cultura popular frente à hegemonia do Estado e sua política de “segurança nacional”. Coube ao teatro um papel de destaque frente ao regime ditatorial brasileiro, fazendo da prática teatral uma forma de conhecimento da sociedade, com a busca da função social da arte e encenação de questões ligadas à realidade nacional.

Entre 1961 e 1964, o Centro Popular de Cultura de Santo André, intimamente vinculado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), cuja sede foi montada no Sindicato dos Metalúrgicos do município, se dedicou às atividades artístico-culturais, com ênfase nas produções teatrais. As principais referências para os espetáculos do CPC de Santo André eram o repertório de montagens teatrais do CPC da União Nacional dos Estudantes (UNE) e do Teatro de Arena. Sônia Guedes, que participou das atividades do Centro Popular de Cultura de Santo André, disse que a experiência lhe trouxe outra concepção de teatro, pois

o grupo tinha uma proposta de propaganda muito maniqueísta: os comunistas são bonzinhos e os outros todos são muito maus. Era a época. Toda pessoa um pouco mais lúcida nessa ocasião era comunista, porque era a saída da ocasião. Era aquela ideia de que a revolução iria acontecer e nós íamos ser muito felizes quando chegasse a revolução.

Segundo Garcia (2004, p. 128), em geral, tanto o debate quanto a produção artístico-cultural “vinculada às diretrizes estéticas e ideológicas do CPC da UNE foram indistintamente caracterizados como dogmáticos e panfletários, ora reflexo do ‘manifesto do CPC’, ora produto da articulação entre populismo e nacionalismo”. No conceito adotado pelo Centro Popular, a cultura tinha o intuito de libertação, em que a vanguarda cultural traria o suporte para a conscientização do povo, para que este pudesse se articular na tomada do poder.

Tin Urbinatti¹⁴, ao avaliar o movimento do Centro Popular de Cultura, disse que:

os adeptos do CPC estavam falando sobre e levando para a classe operária. Classe média, intelectualizada, esquerda, identificada ideologicamente com a classe operária, que vai até a classe operária levar a sua visão de mundo, supostamente uma visão de classe operária. Então, é o intelectual com classe média fazendo para o povo.

Mesmo com uma curta atuação, o CPC de Santo André, segundo Silva (1991, p. 35), teve uma forte influência na vida cultural do município, “na medida em que agregou pessoas de diversas áreas, abriu espaço na imprensa para os seus programas e inspirou especialmente a geração universitária no sentido de uma visão mais crítica da realidade brasileira”.

A ousadia dos grupos estava nessa relação de enfrentamento, mas, para que a ação se consolidasse, era preciso buscar novos métodos de encenação que atendessem o objetivo de se contrapor às formas hegemônicas de produção cultural. Os estudos de Bertolt Brecht se tornaram, para muitos grupos, uma alternativa estética, pois, até

¹⁴ Em entrevista concedida a Paula Venâncio em 2011.

então, o modelo de teatro político mais próximo dos artistas era o *agitprop*, o teatro de agitação e propaganda, de militância política, adotado por grupos anarco-sindicalistas dos anos de 1920.

Durante sua entrevista, Dilma de Melo apresentou seu entendimento sobre teatro como instrumento político de transformação social. Como ela mesma disse:

os atores da época pretendiam que o público compreendesse melhor o seu momento histórico, acionando o sentido da pólis, da política, da cidadania, não partidária. Que o espectador pensasse como um cidadão de um país que estava num momento difícil, numa crise política muito séria.

Márcia Vezzá disse que:

achava que as pessoas iam assistir à uma peça, como *Os Fuzis da senhora Carrar*, de Brecht, e iam sair de lá muito impressionadas, pegar armas e fazer guerrilhas. Eu acreditava nisso, eu tinha essa ilusão. Quer dizer, uma coisa, hoje, ingênua da nossa parte, mas eu imaginava que nós íamos fazer uma revolução no teatro.

A necessidade de se pensar em uma revolução tornou-se mais eminente a partir de 1968. Os mecanismos de censura e repressão adotados pelo Estado frente à ação de grupos, como Arena, CPC, Oficina e Opinião, que buscavam as relações de enfrentamento político e de valorização do popular, para muitos artistas, despertou a ideia de que “fazer um teatro popular significava assumir uma posição de rebeldia frente ao teatro comercial (o teatrão) e ao regime político” (PARANHOS, 2010, n.p.).

Desde o final dos anos 1960, o controle tornou-se mais rígido da mesma forma que, no plano político, o regime endurecia. Com os integrantes do CPCs, grupos dos sindicatos e outros politicamente engajados, os órgãos censores também sabiam ser implacáveis, quando entendiam que o texto ou a encenação criticava, de alguma maneira, o regime. Foi o que aconteceu em 1974, com o texto da peça *A Heroica Pancada*, fruto de pesquisa coletiva do Grupo Teatro da Cidade (GTC) de Santo André e organizado pelo dramaturgo Carlos

Queiroz Telles, em 1973, cuja proposta era desmistificar a Revolução de 32, como nos explica Marco Antônio Guerra (1993, p.177-179):

A Heroica Pancada é um recorte de vários livros, documentos, depoimentos gravados, locuções de rádio, músicas desse movimento, etc. Nessa peça, Carlos Queiroz Telles abandona o trabalho solitário do dramaturgo e parte para uma pesquisa coletiva. Escrita para ser encenada pelo Grupo Teatro da Cidade, de Santo André. [...] Para chegar ao texto final, foram necessários mais de 7 meses de pesquisa, o grupo leu mais de 90 livros e foram colhidos uma série de depoimentos com pessoas que haviam participado da Revolução de 32. [...] é o dramaturgo preocupado em recuperar a memória histórica. [...] Com esta perspectiva, Queiroz busca recuperar a história da vida cotidiana dos participantes desse fato histórico, jogando novas luzes num movimento pouco estudado na época em que a peça foi escrita.

O texto que trazia à tona um panorama desglamourizado da Revolução de 32 foi censurado integralmente. O fato deixou sequelas profundas no Grupo Teatro da Cidade (GTC). Antônio Petrin afirmou que “foi um período tenebroso, quando os atores transformaram nosso teatro numa trincheira em favor da democracia e da liberdade de expressão”. Para Augusto Maciel, embora tenha sido um período cruel, também teve seu lado bom, pois “aguçou um pouco a classe artística que escrevia mais coisas tentando falar coisas de outras maneiras, tentando driblar a censura”.

O Grupo Teatro da Cidade de Santo André, por exemplo, após ter o texto *A Heroica Pancada* proibido pela censura, montou dois outros espetáculos, um classificado como espetáculo infantil, chamado *Nem tudo está azul, no país azul*, e outro dirigido ao público adulto, chamado *O incidente no 113*.

Sobre a montagem infantil, Sônia Guedes disse que:

o espetáculo era cheio de metáforas, mas a censura burra, como sempre foi, não percebeu. Nós montamos e falávamos tudo que a gente queria falar. O público infantil percebia a historinha infantil. [...] O que estava por trás, os adultos assistiam.

Já em relação à produção destinada ao público adulto, Antônio Petrin, em 1974, havia montado o espetáculo, originalmente chamado *El Ascensor*, e traduzido como *O incidente no 113*, com alunos da Escola de Teatro da Fundação das Artes de São Caetano do Sul. O espaço de encenação ficou limitado a poucos metros quadrados para representar um elevador, onde a ação estava centrada, com máquina de luzes e sons repetitivos representando seu funcionamento ininterrupto e angustiante, em que

as únicas comunicações possíveis eram notícias terrivelmente convencionais: a esposa reclamando do marido, a velha acariciando seu cachorrinho, cientistas recitando teorias exóticas, mascarados em direção a uma festa, um mudo e um anjo conversando em latim. A esperança de uma solução, do sentido desta interminável viagem se esvai com a mesma rapidez com que os personagens descem ou desaparecem do elevador. (SILVA, 2001, p. 75)

Sônia Guedes disse que o elevador que não tinha fim representava “a própria vida, o próprio sistema político, o governo. O elevador era tudo isso. E a censura não viu nada e deixou a gente montar”.

Por essas passagens, reforça-se o caráter subjetivo das análises dos censores, cujos procedimentos se mostraram arbitrários, complexos e ambíguos. Havia um cerceamento em torno de determinadas palavras e expressões ao mesmo tempo em que se deixavam passar as possibilidades de interpretação do contexto abordado na história. Tanto que os artistas passaram a se manifestar contra a repressão com a elaboração de dramaturgia e formas de encenação que pudessem refletir seus anseios na luta pela liberdade e democracia.

Para aqueles que se posicionavam de forma mais direta, havia o risco de perseguição. Durante sua entrevista, Tin Urbinatti disse que, por duas vezes, foi interrogado por funcionários do Departamento de Ordem Pública e Social. A primeira foi quando ainda dirigia o grupo de teatro da Faculdade de Ciências Sociais na USP e montou *A invasão dos bárbaros* ou a prova de fogo, no primeiro semestre de 1976, encenada no esqueleto do prédio da faculdade. E a segunda, em 1979, quando foi pego na rua em uma noite em que participava de um piquete dos bancários. Tin ficou detido por quatro dias e, como ele mesmo, contou:

a tortura psicológica que esses caras fizeram comigo foi a coisa mais degradante e terrível que eu passei na minha vida. Eles diziam: – E esse filho da puta? Ah, esse filho da puta aqui hoje vai sentir o que é bom para tosse! Vamos chamar o capitão Pereira. Ele vai chupar a rola do Capitão Pereira! Fiquei lá quatro dias. Foi punk isso aí.

A repressão política no Brasil sempre fora institucionalizada nas ações governamentais e procedida sempre de forma violenta, repercutindo por toda a década de 1960. Não era tão simples partir para a cena política. Casos de detenção e tortura, como o vivido por Tin Urbinatti e outros tantos artistas, acionavam o sentimento de medo. O imaginário da repressão violenta era uma realidade para aqueles que vivenciaram o período. Foi um período de produção intensa que, pelo contexto histórico, ganhou maior repercussão e ficou mais presente na lembrança e no imaginário dos artistas, mesmo para aqueles que não vivenciaram o período ou não sofreram, diretamente, intervenções repressivas.

Laura Figueiredo trabalhou na Fundação das Artes de São Caetano do Sul durante o período da ditadura militar e disse que tinha ouvido falar sobre a suspeita de espões da censura na escola. Como ela mesma narrou: “não que eu tenha visto algum espão, porque para mim todos eram espões. Quando eu via uma pessoa diferente, todo mundo falava para tomar cuidado”.

O controle do Estado era exercido não apenas pela intervenção direta, mas também por coação moral, em que se criavam mecanismos de vigilância e autocensura impostas pela disciplina do medo. O envolvimento da sociedade civil gerava o receio de ser “dedurado”, pois não se tinha conhecimento das pessoas que estavam vinculadas aos departamentos de censura. Questão que reforça a compreensão de que os mecanismos censórios de controle e repressão faziam parte uma postura adotada por uma parcela da sociedade civil, que apoiava a intervenção do Estado.

Augusto Maciel contou que tinha um amigo que trabalhava no DOPS, mas só ficou sabendo disso depois de muito tempo. Durante sua entrevista, ressaltou o fato de que não entregou ninguém, pois, como ele mesmo disse:

não sabia quem estava envolvido. Eu conhecia a Heleny, mas naquela época eu era muito ingênuo. Não estava nem

pensando que ela participava ativamente do pessoal da revolução. E sobre o pessoal da cidade eu não vi ninguém fazer nada. A gente tinha aquele teatro mesmo que a gente fazia, como *Eles não usam Black-tie*, um teatro mais ou menos de contestação, mas não era um teatro engajado.

A repressão impunha o silêncio. Assim como existia a possibilidade de ser preso por conta de suas ações, existia também o perigo de, involuntariamente, prejudicar outras pessoas. O trecho narrado por Maciel elucida o medo e a necessidade de justificativa de que nada foi dito. Ao mesmo tempo em que ele se refere a Heleny Guariba, que se tornou um caso emblemático na região por conta de sua prisão e desaparecimento, também se assume ingênuo, diante daquela situação, por não ter tido uma participação ativa e revolucionária.

Em relação à encenação do texto *Eles não usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, foram localizados os registros de apresentação realizada pelo Centro Popular de Cultura de Santo André (CPC), em 1962, pela Sociedade de Cultura Artística de Santo André (SCASA), em 1965, e, sob direção de Augusto Maciel, os grupos Teatro Amador Movimento Juvenil (TAMOJU), em 1970, e Teatro e Comunicação (TECO), em 1978.

Pela narrativa de Augusto Maciel, quando conta que o teatro que ele fazia era “mais ou menos de contestação” e pelas datas de encenação do texto por grupos sob sua direção, pode-se inferir que não havia o propósito de engajamento e sim o ímpeto de estar em contato com o que se percebia como referência e tendência do movimento teatral paulista.

A encenação de *Eles não usam Black-tie*, no final dos anos de 1950, iniciou a fase nacionalista do Teatro de Arena e foi um marco para o teatro brasileiro. A dramaturgia de Guarnieri trouxe para a cena o operário e os problemas sociais provocados pela industrialização, personagem e situação, que remetiam à região do ABC paulista, principalmente com a articulação dos movimentos sociais.

Segundo Costa (1996, p. 39), “a verdade de *Eles não usam Black-tie* reside justamente na contradição entre forma (conservadora) e conteúdo (progressista)”. Do ponto de vista da forma, o texto apresenta o drama de um jovem trabalhador que, por temor de perder o emprego, enquanto sua namorada está grávida, fura a greve e desencadeia um conflito familiar. Embora haja uma discussão em torno do movimento grevista, há também a forte discussão em torno de um conflito familiar

e sua relação de sobrevivência social e econômica. Nessa perspectiva, endossa-se a análise de que a encenação realizada pelos grupos dirigidos por Augusto Maciel não se atentava necessariamente às possibilidades de contestação social que a dramaturgia permitia.

O Grupo Cênico Regina Pacis, de São Bernardo do Campo, propôs-se a encenar o texto *Liberdade, liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, em 1969. A primeira montagem desse texto, com o Grupo Opinião, no Rio de Janeiro, em 1965, teve repercussão internacional. A matéria publicada no *New York Times* atribuía o sucesso de público ao “fato da irada mensagem da peça vir temperada com humor, música e um otimismo ansioso com respeito ao futuro do Brasil”¹⁵.

Quando o grupo de São Bernardo do Campo se apresentava no salão paroquial da Igreja Matriz, em 1969, foi noticiada, no jornal *O Estado de S. Paulo*, a proibição da encenação do texto nacionalmente. Elenco e direção do Grupo Cênico Regina Pacis decidiram não realizar a apresentação, embora, como narrou Hilda Breda, não tivessem sido oficialmente comunicados. Para dar satisfação ao público, segundo Hilda:

o grupo foi ao salão paroquial para avisar que não poderíamos apresentar a peça. Levamos o recorte do jornal para mostrar que tinha sido proibida. [...] Porque aquelas veraneios sem placas se postaram em frente ao teatro naquela noite e na noite seguinte.

Com o anúncio da abertura, a partir da Lei de Anistia ampla, geral e irrestrita, em 1979, o texto *Liberdade, liberdade* foi liberado e montado pelo grupo no ano seguinte com duas sessões. Para Hilda, a possibilidade de apresentar o espetáculo “era mesmo um grito de liberdade”, ainda mais diante da ebulição do movimento operário que ganhava espaço na região. Tanto que, Hélio Roberto de Lima, um dos atores do grupo, modificou a frase de Abraham Lincoln que se referia ao governo do povo e disse, segundo Hilda: “– O governo do trabalhador, pelo trabalhador e para o trabalha-

¹⁵ ESPETÁCULO mistura protesto, humor e música. *New York Times*. Estados Unidos. 25 de abril de 1965 in FERNANDES, Millôr; RANGEL, Flávio. *Liberdade, liberdade*. Porto Alegre: L&PM, 2006, p. 9-11.

dor não desaparecerá da face da terra. O teatro veio abaixo com isso! Ele foi aplaudido em cena aberta”.



Figura 9 – Grupo Cênico Regina Pacis. São Bernardo do Campo. Fôlder do espetáculo “Liberdade, Liberdade”, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel. 1969. Acervo Pessoal de Hilda Breda Assumpção/Hipermemo/USCS.

A tentativa de montagem de *Liberdade, liberdade* por um grupo amador em um salão paroquial no final dos anos de 1960 evidencia a ousadia a que se permitiam os artistas do ABC paulista. O que não significa que a escolha do texto fosse, necessariamente, uma forma de se posicionar explicitamente frente à ditadura. Segundo Ana Maria Medici, o trabalho desenvolvido pelo Grupo Cênico Regina Pacis, de São Bernardo do Campo, “nunca teve uma grande proposta vanguardista. [...] A proposta era realmente fazer um trabalho com qualidade, para ser visto por todos, dirigido ao público em geral, todos os níveis de público. Não tinha uma linha definida. [...] A nossa linha era fazer”.

Luís Alberto de Abreu, ao fazer referência à importância do grupo, falou sobre a diversidade da produção que foi desde encenações litúrgicas às dramaturgias nacionais que estavam em voga no período. Como disse Abreu:

falavam, na época, que era um grupo conservador. Mas era um pouco daquilo: o que não fosse Zé Celso na época, graças ao Senhor, era conservador! [...] Eles montaram *Ralé*, *Arena conta Zumbi*. Então, era um grupo que estava sintonizado sempre com o seu momento. Isso que era a coisa legal do Regina Pacis que, em 1962, numa comunidade extremamente religiosa, começaram com o teatro com a comunidade. E, em 1969, estavam montando *Liberdade, liberdade*.

A fala de Abreu explicita a diversidade da prática teatral realizada pelos grupos da região do ABC paulista. Mesmo que se questione sua qualidade estética, a produção dos grupos revela as relações de conflito de uma região, a não obediência a uma coerência geral e a não preocupação em fixar tendências ou suas próprias regras de atuação. Como afirma Peixoto (1989, p. 176), “o movimento não profissional não pode ser visto como um todo unificado e monolítico”, pois cada região possui suas exigências e necessidades particulares, assim como grupo e cada espetáculo “possuem contradições próprias e tendências especiais”.

Já em meados dos anos de 1980, ainda havia a necessidade do aval dos censores para a encenação dos textos, mas os órgãos de controle não despertavam mais tanto temor aos artistas. Para Solange, aquele procedimento “era risível, porque já era o final da censura”.

Esdras Domingos lembrou-se, durante sua entrevista, de como era a relação com os censores na época. Ele e Cássio Castelan encenaram o texto *Perseguição ou o longo caminho que vai de zero a ene*, de Timochenco Wehbi. Como Esdras estudava na USP, os ensaios eram realizados em uma sala da Universidade. Para liberar o texto, Esdras foi buscar as censoras com seu fusca 1966, que, como ele disse:

andava meio de lado, porque era muito antigo. E eu não jogava lixo na rua. Por ética, jogava tudo dentro do carro! [...] Eu fui buscar as censoras e o carro estava bem horrível mesmo. Eu fui com bastante prazer. A cara que elas fizeram para entrar no carro já valeu toda a viagem.



Figura 10 – Ana Maria Medici e José Bonifácio de Carvalho. Grupo Cênico Regina Pacis. São Bernardo do Campo. Ensaio do espetáculo “Fala baixo, se não eu grito”, de Leilah Assunção, no teatro Abílio Pereira de Almeida, em SBC. Junho de 1979. Acervo Pessoal de Ana Maria Medici/HipermemoUSCS.

Com o processo de abertura política, a intervenção da censura ao teatro tornou-se uma relação mais de restrição etária do que necessariamente retaliação das produções. A figura dos censores não despertava mais o medo nos artistas. Como se percebe, pelas narrativas de Solange e Esdras, o aval da censura estava relacionado ao cumprimento de uma atividade pró-forma que garantia a possibilidade de apresentação.

Prometeu e abutres

A resistência transfigura-se em mito com o titã Prometeu, sua generosidade de ensinar a arte do fogo aos homens e sua punição por tamanha ousadia. Foi acorrentado e, diariamente, tinha o fígado

comido por abutres. Mas, na manhã seguinte, lá estava Prometeu com o figado regenerado para reviver sua punição. Um processo cíclico de punição e resistência. Eis o que nos cerca neste capítulo: repressão, censura, violência e resistência em suas diversas faces dentro e fora de cena.

Pela mostra de depoimentos apresentada, nota-se que a censura foi mais atuante nos grupos profissionais, se comparados aos grupos amadores, conclusão que não surpreende em nada se conhecermos o período tratado e entendermos que os grupos profissionais não faziam teatro apenas com o intuito de divertirem os outros e se divertirem.

É possível inferir, por meio das narrativas dos artistas e documentos levantados, que os espetáculos apresentados de forma polarizada refletiram o pensamento conservador desses cidadãos e o autoritarismo da sociedade. Principalmente durante a década de 1960, o teatro no ABC carregou, na maior parte do tempo, o seu título de diversão pública. E aqui não podemos imprimir juízo de valor, afirmando que o ABC esteve atrasado em relação à produção cultural da capital paulista. As manifestações artísticas locais estavam de acordo com a formação dos municípios e a constituição de sua população. Deve-se entender essa opção pelo entretenimento a partir das possibilidades que aquele momento histórico permitia à ação dos sujeitos da cena.

Os mecanismos de censura e repressão à produção artística mostraram-se contraditórios e subjetivos, ficando, muitas vezes, a cargo dos censores o cerceamento das produções. Os grupos e artistas que se posicionaram de forma mais engajada nas discussões políticas, para evitar a perseguição e a repressão, encontraram formas de driblar o controle do regime militar e de buscar a construção de um discurso contra-hegemônico.

O que se apresenta inovador é que, a partir da análise dessas narrativas, evidencia-se tanto o conformismo, como a autocensura. O apoio institucional dos municípios significou estratégias de sobrevivência e resistência dos grupos de teatro locais. Mesmo que os depoentes, aqui, nos tenham dito que “não tiveram problemas com censura”, o que se percebe é que tiveram sim. Relataram sobre seus problemas e obstáculos enfrentados para conviverem com a censura. Não fizeram o que quiseram de suas peças, porque tinham por trás das cortinas os “tesourões” dos censores. Mesmo que fosse uma

palavrinha... não puderam declamá-la no palco sem a permissão do Estado autoritário, travestido de DDP entre outros órgãos do controle. Foram problemas, sim, porque precisaram ludibriar e enganar os mecanismos para poderem manifestar sua arte e comunicar seus pensamentos, ideologias, crenças. Foram cerceados em sua liberdade de expressão.

No entanto, as formas de ludibriar ou comunicar por metáforas, imagens veladas e mensagens subliminares demonstra a performance desses artistas no espetáculo da resistência. No Brasil do século XX, os mecanismos de controle social como censura e repressão sempre existiram e fizeram parte do cotidiano das pessoas, levando-as, muitas vezes, a não perceber o Estado e a sociedade autoritária em que sempre vivemos. Formas menos violentas passaram despercebidas? Não passaram. Senão, não teriam sido ludibriadas.

Apesar do diferente caráter dessas produções, de suas intenções e de suas formas de resistir ao controle e à censura das manifestações artísticas no ABC, o que se viu na cena local foi uma intensa produção teatral, fosse nos períodos de ditadura institucionalizada ou não. Foram muitos grupos, muitos artistas que, desde a década de 1940, atuaram e atuam na região de forma sistemática e contínua.

Ainda que o ABC paulista tenha sido rotulado como subúrbio, inegavelmente, este subúrbio soube expressar suas emoções, comover e contribuir para que a população local usufruísse do enlevo da arte teatral, tanto quantitativa quanto qualitativamente, fazendo do teatro uma forma de lazer e, com o passar dos anos, um espaço para fruição estética e reflexão. Certamente os grupos teatrais souberam cativar plateias, ficando na memória dos moradores da região como saldo positivo para a cultura local, além de contribuir com atores que passaram, posteriormente, a atuar no cenário nacional, ganhando, maior projeção.

Portanto, o que se assistiu neste capítulo foi o espetáculo da censura e da resistência. A censura atuou ininterruptamente ao lado dos artistas do ABC. Afetou-os, mesmo que eles digam que não. Mas não os impediu de atuar nos palcos, resistindo aos mecanismos impostos com as armas e textos que estavam ao seu alcance naquela sociedade, naquele momento.

Os grupos de teatro do ABC ofereceram para o público local um repertório teatral amplo, intensificando, por sua vez, a vida cultural da região. Fosse encenando para os operários ou para as clas-

ses médias que frequentavam esses clubes, o que nos cabe ressaltar, como resultado de nossos estudos, é a efervescência cultural do teatro na região, com diversos grupos e diferentes atores que até hoje sobem aos nossos palcos e estimulam a dramaturgia no Grande ABC e que resistiram aos mecanismos de controle social e da violência institucional típicas do nosso Estado Autoritário.

Referências

ALMEIDA, Antonio. *Lutas, organização coletiva e cotidiano: cultura e política dos trabalhadores no ABC paulista (1930-1980)*. Tese. (Doutorado em História Social). FFLCH-USP, São Paulo, 1996.

CAPRINO, Mônica Pegurer; PERAZZO, Priscila Ferreira. Possibilidades da comunicação e inovação em uma dimensão regional. In: CAPRINO, Mônica Pegurer (org.). *Comunicação e Inovação*. São Paulo: Paulus, 2008. p. 111-126.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 6 reimp., 2006.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

COSTA, Maria Cristina Castilho (org.). *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2008.

_____. *Censura em cena. Teatro e censura no Brasil*. São Paulo: Edusp/Fapesp/Imprensa Oficial, 2006.

FERNANDES, Millôr; RANGEL, Flávio. *Liberdade, liberdade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

FERNANDES, Millôr; RANGEL, Flávio. *Liberdade, liberdade*. Porto Alegre: L&PM, 2006, p. 9-11.

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

GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do centro popular de cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). *Rev. Bras. Hist. [online]*. 2004, vol. 24, n. 47, p. 127-162.

GUERRA, Marco Antônio. *Carlos Queiroz Telles: história e dramaturgia em cena (década de 70)*. São Paulo: Annablume, 1993.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. Arte e engajamento no Brasil pós-1964. Dramaturgos e grupos de teatro trafegando na contramão. *XX Encontro Regional de História. História e Liberdade*. ANPUH/SP – UNESP, Franca, 2010. Disponível em: <<http://www.anpuhsp.org.br/downloads/CD%20XX%20Encontro/PDF/Autores%20e%20Artigos/K%E1tia%20Rodrigues%20Paranhos.pdf>>. Acesso em: set. 2011.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro em movimento*. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1989.

RAMOS, Luis Fernando *apud* GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. (Orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva – SESC São Paulo, 2006.

SILVA, José Armando Pereira. *O teatro em Santo André. 1944-1978*. Santo André, SP: Public Gráfica e Fitolito Ltda, 2001.

Fontes orais

HiperMemo – Acervo HiperMídia de Memórias do ABC, da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS). Depoimentos gravados entre 2003 e 2011.

Ana Maria Medici, 2011.

Antônio Aracílio Petrin, 2003.

Augusto Maciel Neto, 2011.

Dilma de Melo e Silva, 2005.

Esdras Roberto Domingos, 2011

Hilda Breda Assumpção, 2011.

José Alberto Urbinatti, 2011.

Laura Figueiredo, 2005.

Luis Alberto de Abreu, 2005.

Márcia Vezzá de Queiroz, 2003.

Noretta Vezzá, 2003.

Solange Aparecida Dias, 2011.

Sônia Guedes, 2003.

Acervo de Imagens

HiperMemo – Acervo documental de depoentes cedido ao Memórias do ABC/USCS.

CAPÍTULO 4

Palavras censuradas: presença no teatro do ABC

Eliza Bachega Casadei
Mayra Rodrigues Gomes

Uma pesquisa: o objeto e seu método

Nosso corpus de pesquisa é compreendido pelo Arquivo Miroel Silveira¹⁶, que se constitui de 6.203 processos de avaliação de peças teatrais emitidos pelo Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo de 1925 a 1970. Tais processos dispõem sobre a possibilidade de apresentação das peças condicionada ao parecer de um censor que podia liberá-las, vetá-las ou liberá-las com cortes.

Neste corpus, nossa linha de pesquisa se conforma a outra circunscrição, a saber, as peças liberadas com cortes que apresentam trechos, expressões ou palavras censuradas. No universo do Arquivo, há 1.304 peças catalogadas, que se encontram nessa condição.

¹⁶ Desenvolvemos estudo sob a rubrica O Poder e a Fala na Cena Paulista, eixo de pesquisa do Projeto Temático A Cena Paulista – um estudo da produção cultural de São Paulo de 1930 a 1970, a partir do Arquivo Miroel Silveira da ECA/USP. O Projeto é coordenado pela Profa. Dra. Maria Cristina Castilho Costa e conta com o apoio da FAPESP. O eixo se beneficia com este apoio, além de contar com a presença de bolsistas de Iniciação Científica, com suporte da FAPESP e do CNPq.

Entretanto, não nos atemos às peças em sua composição textual. Os termos proibidos compõem nosso foco de atenção.

Entendemos que, a partir do estudo destes termos, podemos apreender as formações discursivas, base das plataformas culturais em que nos locomovemos, e desenhar-lhes um quadro bastante claro. Pretendemos que a reflexão sobre os termos censurados nos levem a definir os pontos vitais à manutenção das relações de poder no modo em que estas se encontravam dimensionadas à época da censura. Assim, aqui se revela o trabalho histórico de controle da palavra como meio de sustentação do poder. Ao mesmo tempo, revelam-se os modos como esse controle, por meio da censura, se exerce.

É com este intento e sob este viés que apresentaremos aqui nossa análise das expressões proibidas na peça *Deus Ihe Pague*, assim como as razões dessa escolha exemplificativa e a presença desta peça na memória do teatro ABC. Antes, porém, é necessário que enveredemos, ainda que rapidamente, pelos procedimentos metodológicos que norteiam este trabalho.

Muitos já nos apontaram o papel da repressão, através da história, na colocação de uma compreensão específica de mundo que, sendo-lhe correspondente, empresta forma e sustentação ao poder constituído. Também já fomos alertados por muitos pensadores, tão respeitados e díspares quanto Ernst Cassirer e Michel Foucault, sobre um modo privilegiado pela repressão que consiste na intervenção sobre a fala, na sua contenção e administração pela via da censura.

Da mesma forma, estudos sobre restrições à fala já assinalaram os pontos sobre os quais, por serem centrais à organização social, a censura incide. Michel Foucault nos diz que, grosso modo, serão objetos de atenção o desejo e o saber. O saber porque descortina a cena que se quer vista, cena de interesse do poder em sua organização correlata; e o desejo porque força o estofado da cena, potencialmente provocando a inconveniência e sua dissolução. Estas são afirmações sobre o caráter amplo das interdições. Na atualidade pontual de seu exercício, há focos precisos, há temas que, por se colocarem como ideias fontes ou matriciais, serão cuidadosamente vigiados pela censura.

Estas considerações nos têm orientado em um estudo que procura ver os temas privilegiados pela censura, os modos de interferência do censor e a produção de sentido que se origina na estratégia de manutenção do poder que a censura materializa, enquanto tática.

Entendemos que, no seio das relações sociais, entram em jogo tanto a sedução quanto a coerção, processos disciplinares que oferecem, repetitivamente, as coordenadas de conduta, das atitudes moralmente validadas pelo grupo social em questão. De acordo com esse entendimento, as palavras proibidas falam, por implicação, das alternativas possíveis, enquanto sancionadas pela comunidade, e apontam o desejável ao, reiteradamente, fazerem rasura do indesejável.

Deste ponto de vista, a censura é sempre uma tática, dentro de uma estratégia maior de contenção e controle, orquestrada por dispositivos disciplinares.

Se considerarmos as relações de poder, enquanto pensadas pelo viés e conceitos instaurados por Michel Foucault, que presidem nossos estudos e análises, toda censura tem um caráter político, nas acepções básicas que este termo congrega. A censura é política em virtude de ser própria ao sistema de regras que presidem um Estado, por estar em conformidade a um programa de governo, por estar relacionada à administração dos negócios públicos, por se configurar como instrumento para aquele que se ocupa de política. Sobretudo, subsumida a uma estratégia disciplinar, ela é política por sua função educativa, função intrinsecamente vinculada ao poder que se quer valer e à verdade que se quer prevalecer.

Adotamos uma classificação que distingue a censura dos termos por sua incidência em temas: moral, político, religioso e social. Mas nós o fazemos na condição do delineamento de campos sobre os quais incide, ou se organiza, o olhar do censor. Por sua vez, os campos de incidência aparecem como marcação das zonas de ingerência mais propícias ao seu exercício e se constituem como núcleos estratégicos, deixando claro o papel disciplinar da censura enquanto tática de conservação e administração alinhada ao poder.

Notaria apenas que, em nossos dias, as regiões onde a grade é mais cerrada, onde os buracos negros se multiplicam, são as regiões da sexualidade e as da política: como se o discurso, longe de ser esse elemento transparente ou neutro no qual a sexualidade se desarma e a política se pacífica, fosse um dos lugares onde elas exercem, de modo privilegiado, alguns de seus mais temíveis poderes (FOUCAULT, 1996, p. 9-10).

Por esta concepção, nossos quatro tópicos seriam reduzidos aos dois apontados por Foucault: o religioso unindo-se ao moral e o social aliando-se ao político. Nesse caso, os primeiros seriam considerados formas de controle da sexualidade. Ainda assim, não saberíamos dizer se os dois grandes núcleos estratégicos mencionados por Foucault são separáveis e se distinguem com nitidez. Certamente, sob a ótica de uma redução à dupla desejo/poder, eles pouco têm de diferenciáveis, uma vez que desejo e poder vivem em complementaridade.

Embora como campos temáticos eles se desenhem, em distinção, no Arquivo Miroel Silveira, enquanto escritura do censor, sexualidade e política pertencem a um mesmo regime: a administração do campo social, pela via da supervisão das subjetividades, em que ambos se imbricam.

Após estas considerações sobre a natureza da censura, cabem outras tantas sobre a natureza do trabalho com termos censurados, natureza que preside o modo de tratamento desenvolvido.

Quando trabalhamos com as expressões que foram cortadas, na realidade, fazemos uma leitura da leitura do censor e pretendemos que estes cortes componham uma espécie de escritura, a ser posta em relevo com nossos estudos.

Como já dissemos, o referencial para este trabalho deixa de ser a peça teatral em sua especificidade para ser o dos termos proibidos. Ora, este fato, que nos circunscreve na compreensão da ação do censor, pede a adoção de uma metodologia apropriada.

Para tanto, é preciso ressaltar, em primeiro lugar, que o censor, por sua vez, também está circunscrito a circunstâncias sócio/históricas que o legitimam e, ao mesmo tempo, o orientam. Assim sendo, a Análise de Discurso, enquanto incorporadora dos conceitos de dialogismo e de interdiscurso, coloca-se como o instrumental adequado, uma vez que estes conceitos nos auxiliam na compreensão das plataformas culturais que atravessam um texto. Como análise de conteúdo, ela é instrumento eficaz para delinear as estratificações, no sentido emprestado a Gilles Deleuze, que possibilitam/fundam a colocação dos enunciados. Este dado se refere tanto à composição da peça teatral quanto à leitura que o censor dela faz no exercício de sua função.

Por outro lado, nossa leitura da leitura do censor coloca um jogo de interpretações/inferências. Este jogo deve ser compreendido para que entendamos razões e justificativas da proibição dos termos, uma vez que, *per se*, nenhum termo jamais carrega as condi-

ções de sua rasura. Em relação a esta exigência, uma outra faceta da Análise de Discurso nos acolhe também com pertinência: a Teoria das Implicitações, inspirada em Oswald Ducrot. Não podemos dela prescindir, pois o censor lê, em primeiro lugar, sentidos implícitos, como alusões e insinuações, a partir dos quais frequentemente interfere. Assim, ocorre que, muitas vezes, uma palavra censurada por si própria nada teria de recriminável. Porém, em sua contextualização que induz a sentidos outros, elas passam a ser objeto de interdição.

No caso de palavras censuradas, na busca tanto das razões para tal evento quanto do desenho deixado pelo censor, é preciso recorrer a outros conceitos centrais à teoria da implicitação. Trata-se da atenção a pressupostos e subentendidos.

Um pressuposto diz respeito às condições lógicas de existência de um enunciado ou da própria possibilidade do ato de enunciação. Por exemplo, uma peça de teatro se inscreve num universo comum pressuposto, a partir do qual o texto e seu entendimento se tornam viáveis. Da mesma forma, um censor não bloqueia termos sem que parta, também, de alguns pressupostos que formam o chão para o exercício de sua atividade.

Ocorre que, embora um pressuposto remeta a formações discursivas amplas que muitas vezes sustentam, enquanto imaginário, tanto o discurso do autor teatral quanto o discurso do censor, eles não necessariamente se equivalem. Isto acontece, naturalmente, porque tais formações, ou concepções de mundo, tendo composição sistêmica, jogam com campos opositivos que se retroalimentam. Além disso, as composições estão sempre a se reordenarem de modo que, mesmo dentro de uma mesma formação discursiva, há polarizações e tensões. Em razão disso, a leitura interpretativa do censor pode priorizar aspectos irrelevantes para a leitura de mundo do autor.

Além disso, e ainda em relação a pressupostos, o censor se locomove sobre um discurso que tem dimensão de lei, com o aparelho de Estado a resguardá-lo. Este lhe pede a preservação dos bons costumes, da família, da imagem feminina, das figuras e instituições governamentais, dos nomes de personagens de destaque, de marcas de produtos, assim como de toda referência desrespeitosa a outras nações e etnias.

Embora, como já se constatou em estudos efetuados pelo projeto temático a que nos filiamos, frequentemente esta dimensão de lei tenha contado com o apoio da população, nem sempre

ecoará na produção artística. Esta, como se sabe, tem sido apontada como lócus privilegiado de linhas de fugas, novamente utilizando o termo consagrado por Gilles Deleuze. A dramaturgia, em especial, tem tido como horizonte o forçamento/ruptura das estratificações consolidadas.

Nesse ponto, e calcado em sua plataforma ideológica, o censor se oporá aos ensaios de um novo olhar que dramaturgos tendem a promover. Nesse caso, lidamos com a oposição, dentro da noção mais ampla de formação discursiva que equivale ao imaginário prevalente, entre formações discursivas circunscritas a diferenciadas propostas políticas. Deve-se, neste ponto, considerar também os forçamentos limites, o esgarçar das fronteiras entre conservadorismo e inovação.

Por sua vez, os subentendidos se configuram como implicações calcadas nas relações do enunciado com o contexto. Os subentendidos são efeitos produzidos, efeitos de sentido como operação de interpretação por parte do espectador e se colocam em dependência direta às condições de emissão de fala. Podem produzir-se a partir do texto enunciado, ou do contexto de uma frase e, no caso de encenações, podem produzir-se a partir de uma entonação de voz, de um gesto, de uma expressão facial. Se o pressuposto é uma condição de formulação do enunciado, o subentendido é uma ilação fundada sobre ele.

O censor, em seu trabalho interpretativo, realiza uma complexa operação de leitura, com a lógica do subentendido, que implica um cálculo sobre o texto, em relação ao entorno do enunciado, que podemos categorizar como uma inferência contextual. Esta não deixa de levar em conta as possíveis leituras do espectador da peça, para então julgar sobre as implicações que os subentendidos comportam. Vê-se aí, portanto, um trabalho sobre as implicações em dois níveis: o do próprio texto e o da possível leitura do espectador de acordo com coordenadas sócio/temporais.

Ao mesmo tempo, este cálculo se combina com o de uma inferência situacional, pois sopesa a projeção de diferentes interpretações dadas pelos atores e se combina com o de uma inferência interdiscursiva, pois leva em conta as formações discursivas predominantes que subsumem os modos sociais valorizados – a compreensão comum de mundo, a organização já dada (e a ser preservada) pelo poder constituído.

Para o exercício de sua função, o censor deve ler os pressupostos comuns, deve ler os subentendidos e seus direcionamentos de sentido e, só então, retornar a seus pressupostos para instalar o confronto entre estes dois procedimentos, confronto do qual brotará seu julgamento sobre a liberação ou não da peça.

A título de exemplificação destas leituras cruzadas a serem desveladas, trazemos aqui nosso trabalho com as palavras proibidas em peças encenadas no ABC, notadamente, *Feitiço*, de Oduvaldo Viana (1940) e *Deus lhe Pague*, de Joracy Camargo (1945).

Para que possamos fazer esse estudo acerca da censura e das palavras proibidas, contudo, é de fundamental importância per fazer o percurso do teatro em Santo André, na época, uma vez que a própria atuação da censura está condicionada ao entorno teatral do período.

O teatro e a censura na Região do Grande ABC

O início das atividades teatrais no Grande ABC se deu, principalmente, a partir do impulso de um teatro amador que não contava com o apoio de instituições que lhe garantissem alguma segurança financeira ou alguma vinculação organizacional. Ao lembrar a ocasião, ocorrida em 1935, em que tentara angariar fundos por meio de uma peça para a construção de um mausoléu em homenagem aos heróis da Revolução de 1932, em companhia de Emílio Baldacci, Luís Lobo Neto descreve a empreitada nos seguintes termos:

O ambiente social santoandreense não permitia à sua *jeunesse dorée* grandes movimentos. Não tínhamos um bom clube, um bom salão onde trocar ideias e lançar bases para o futuro. Nossos pontos de reunião tinham que ser casas particulares. Ora era a mansão dos Gaiarsa, ora na dos Paiva Azevedo, na dos Baldacci, dos Gubeissi e outras poucas [...]. Mas, os artistas, a orquestra, o cenário, a direção? A boa vontade poderia suprir essas falhas e, com uma animação invulgar, começaram ensaios e preparativos (NETO *apud* ASSUMPÇÃO, 2000, p. 14-15).

Embora já existisse uma produção teatral considerável na região do Grande ABC no período anterior à década de 1940, Assumpção

(2000, p. 13) destaca, por exemplo, uma notícia de 24/04/1928, publicada no *São Caetano Jornal*, relatando que “o grupo Ideal levará em cena a peça *Espectro do Passado*, em homenagem ao dia do trabalho” – é apenas em 1944, com a criação do Grupo Cênico do Clube Atlético Rhodia que o teatro amador em Santo André ganha impulso.

Como parte do programa de benefícios que as empresas Rhodia Química e Rhodiaceta destinavam a seus empregados e famílias, a empresa fornecia um Clube Atlético com atividades sociais, esportivas e culturais, de forma que a criação do corpo cênico e de um espaço para apresentações teatrais passou a fazer parte deste conjunto de vantagens trabalhistas. A partir de 1948, o clube chegou a fundar uma Escola Teatral, o que indicava não apenas a intenção de montagem de espetáculos, como também a formação de atores.

“O fato de a atividade teatral em Santo André nascer junto à classe operária, num clube de empresa”, de acordo com Silva (1991, p. 17),

reflete um comportamento cultural próprio desse período, quando alguns ‘encargos culturais’, como o teatro, eram desempenhados por membros da classe média e do proletariado”. [E assim,] fazer teatro era, dentro do Clube Atlético Rhodia, um passatempo reconhecido, aceito e até apoiado, no mesmo nível que os demais programas sociais e esportivos.

Um aspecto interessante a ser destacado é o fato de que, ao contrário do que essa vinculação proletária poderia sugerir, o conjunto de textos das peças apresentadas não tinha qualquer finalidade de conscientização política ou social da classe operária a que eram destinados. “Havia apenas um propósito cultural, no sentido mais amplo possível. Significava, para os associados do clube e seus familiares, um entretenimento de grande atração” (SILVA, 1991, p. 17).

Por esse motivo, o repertório teatral do Clube Rhodia era composto, basicamente, por comédias de costume e peças notórias da época desprovidas de finalidades políticas. As peças de Joracy Camargo eram bastante populares dentro do acervo encenado pelo grupo: entre o final da década de 1940 e o início da década de 1950 foram apresentadas, além de *Deus Ihe Pague*, as peças *Mania de Grandeza*, *O Homem que Nasceu Duas Vezes* e *Anjo de Pedra*.

Outras peças populares encenadas no período foram *Feitiço*, de Oduvaldo Vianna (1940), *O Diabo Enlouqueceu*, de Paulo de Magalhães e *Maluco Número 4*, de Armando Gonzaga (SILVA, 1991; ASSUMPÇÃO, 2000).

Como um desdobramento e sofisticação das atividades teatrais empreendidas pelo Clube Atlético Rhodia, é fundada, em 1953, a Sociedade de Cultura Artística de Santo André (SCASA). O seu espetáculo de estreia ocorre no dia 28 de setembro com a encenação de *Ingênua até certo ponto*, de Hugh Herbert, e tinha no elenco atores como Nicette Bruno, Paulo Goulart, Luiz Tito e Elísio Albuquerque.

É fundamental ressaltar o modo como a fundação da SCASA revitaliza o teatro em Santo André, em particular, e na região do Grande ABC, como um todo. “Os espetáculos passaram a ser constantes, todos levados ao auditório da Escola Júlio de Mesquita”. Além disso, “em função dos convites que recebia, aconteciam espetáculos em Santo André, na sede do C.A. Pirelli, no Clube Elite Utinga, em São Caetano e em São Bernardo” (ASSUMPÇÃO, 2000, p. 18).

Tratava-se de uma atuação reconhecida como importante em seu próprio tempo. O *Jornal de Santo André*, do dia 27/05/1957, por exemplo, publicou uma crítica em relação à apresentação da peça *Ladrão de Milhão*, de Miroel Silveira, utilizando os seguintes termos:

A SCASA, que fez de tudo para demonstrar que já se pode fazer bom teatro em Santo André, dia a dia procura desenvolver tudo quanto o possível para realizar montagens magníficas, com peças bem ensaiadas, com um elenco jovem disciplinado e cômico de seus papéis, razão de um público numeroso, que afluí na sala de espetáculos da antiga Escola Profissional Júlio de Mesquita. [...] Portanto, a SCASA está de parabéns, e que continue assim, porque Santo André precisa de teatro, e a SCASA está apta para satisfazer tudo quanto o possível para a cultura e divertimento sadio dos munícipes (*apud* ASSUMPÇÃO, 2000, p. 26-27).

Os aspectos gerais que norteavam a produção teatral do Clube Atlético Rhodia se mantêm na SCASA. Silva (1991, p. 21) chega mesmo a afirmar que a manutenção do repertório anterior, em uma época em que o próprio teatro nacional já vivia uma outra fase, mais política, “revela mesmo uma posição conservadora que chegava mesmo a repelir espetáculos com temas que tratavam de violência, sexo, pederastia e política”.

Na divulgação da peça *O Pivete*, em 1953, há, inclusive, a transcrição de um trecho de um boletim da SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais) que exaltava o predomínio da comédia e as vantagens terapêuticas do riso, bem como o aspecto socializador e moralizante deste tipo de produção.

De uma maneira geral, é possível notar que a SCASA se consolida enquanto um grupo que “buscava o reconhecimento por parte das classes ascendentes na cidade e das autoridades como meio de afirmação social de suas atividades”, o que levava a uma escolha bastante cuidadosa de repertório (SILVA, 1991, p. 21).

Silva (1991, p. 22) conta que, na ocasião da apresentação da peça *Irene*, de Pedro Bloch, há mesmo a necessidade de o diretor Antônio Chiarelli vir a público “para atenuar as reações da plateia a um desfecho menos convencional e para justificar a existência de alguns personagens mais reais e ‘menos positivos’”. Desta forma, é bem claro o modo como a SCASA procurava compor, em seu repertório, peças que evitavam, de uma maneira geral, a polêmica. No programa da peça *Tabu*, apresentada em 1956, dizia-se que “a SCASA conta com a acolhida amiga dos ‘adeptos do cultivo intelectual, moralismo, representado pelo sadio teatro” (SILVA, 1991, p. 22).

A inserção das peças *Deus lhe Pague* e *Feitiço* no repertório da SCASA deve ser vista neste contexto mais amplo que incluía uma política voltada para a encenação de comédias de costumes leves, sem finalidades políticas, e com grande apelo popular. Embora saibamos as filiações políticas de Joracy Camargo e o modo como a peça trata de uma revolução social e de costumes, Décio de Almeida Prado interpreta essa boa aceitação da peça no cenário brasileiro como um todo nos seguintes termos: “em verdade, esse abc do marxismo, explicado pelo método Berlitz de perguntas e respostas, não amedrontava ninguém, primeiro, porque o comunismo ainda não se arregimentara no Brasil enquanto força organizada, o que estava em vias de acontecer” (PRADO, 1984, p. 51). Além disso, “o esquerdismo do texto, não se ligando ao enredo principal – a luta pela mulher –, não se transformando em ação política, mantinha-se naquele nível de conversa geral e descompromissada em que todas as ideias são defensáveis” (PRADO, 1984, p. 51).

Esse comportamento da SCASA na escolha dos repertórios é também um dos fatores a partir dos quais podemos entender por que a censura não era vista propriamente como um problema pelos artistas do teatro produzido em Santo André no período (SILVA, 2006) –

não tanto pela sua ausência propriamente dita, mas sim, pelo próprio caráter das peças encenadas pelo teatro andreense desta época, com uma explícita negação por peças que abordavam temas polêmicos.

Não obstante esse caráter moralizador impresso ao teatro produzido pela SCASA, ainda assim, a censura era uma temática que tinha que ser constantemente levada em consideração. Em depoimento a Daniela Silva (2006, p. 31), a atriz Lúcia Vezzá relata que “os espetáculos eram singelos e a gente já fazia uma pré-alteração”. Contudo, “existia um policiamento nos textos e a gente tinha que aguardar a censura dar o aval, mas muitas vezes a gente fazia assim, a gente mudava para a censura e depois, na hora quando levava o espetáculo, levava o espetáculo do jeito que a gente queria”.

No Arquivo Miroel Silveira, há o registro de aproximadamente 40 processos de peças teatrais que foram apresentadas na Região do Grande ABC que passaram pelo departamento censório do Estado de São Paulo.

É neste contexto teatral mais amplo que as peças *Feitiço* e *Deus lhe Pague* são submetidas à censura do Departamento de Diversões Públicas de São Paulo. São sobre os aspectos particulares destes processos que envolveram o corte de trechos nestas produções que trataremos a seguir.

Cortes na peça *Feitiço*, de Oduvaldo Viana

Na peça *Feitiço*, de Oduvaldo Viana, que foi encenada pelo Grupo Cênico do Clube Atlético Rhodia em 14 de maio de 1950, sob direção de Antonio Chiarelli e apresentação no Cine Carlos Gomes (Santo André), apresenta-se um trecho censurado ao qual nos aplicamos. Em parecer de 1942, entre outras, temos a seguinte interdição: “Senão, teremos o paliativo brasileiro do desquite”¹⁷.

Já publicamos (GOMES, 2005) um estudo sobre as palavras proibidas em *Feitiço*¹⁸. Contudo, agora retomamos esta peça e este trecho censurado sob uma outra perspectiva: a de um estudo em

¹⁷ Neste trabalho, estarão sublinhadas todas as palavras que sofreram censura.

¹⁸ “Palavras proibidas: um estudo da censura no teatro brasileiro”, in *Revista Comunicação, mídia e consumo*, publicação da ESPM (Escola Superior de Propaganda e Marketing), vol. 2, ano 2, n. 5. São Paulo, novembro de 2005.

implicitação. É assim que isolamos um pressuposto central, a saber, a concepção de que denegrir a ordem estabelecida é o caminho mais direto para desestabilizar o poder constituído. Desta forma, a imagem do governo, figurada pelo nome da nação, deve ser preservada em sua dignidade. Portanto, não se pode criticar uma medida por ele adotada, não se pode classificá-la como paliativo.

O subentendido, que é barrado pelo censor, reside na interpretação, a ser “completada” pelo espectador, de que há pelo menos uma outra solução, mais adequada e eficaz, que não foi contemplada pelas leis brasileiras. O subentendido alude, portanto, ao divórcio.

Lembremos que a censura de *Feitiço* ocorre em 1942, que a aprovação do desquite se dá pelo Código Civil de 1916 e que o divórcio será legalizado somente em 1977. O código civil de 1916, vigente à época da censura da peça, considerava o casamento indissolúvel e permitia apenas o desquite, isto é, o casal poderia viver separado, mas não contrairia novo casamento.

Em outro nível, o subentendido de que falamos leva-nos a isolar um segundo pressuposto. Se o desquite, que impede a realização de novos enlacs civis, tem prevalência, é porque se supõe que toda alusão à dissolução do matrimônio deve ser desencorajada. Ora, tal medida só pode calcar-se num pressuposto que, afinal, nos remete a uma formação discursiva bastante extensa, uma vez que paira sobre o Ocidente e recobre a instituição imaginária da sociedade há pelo menos dois séculos. Trata-se da instituição da família e de sua tomada como núcleo básico para a organização social: para a constituição do Estado e para a sua boa condução. À família, em qualquer dos modos pelos quais tem sido historicamente pensada, cabe o provimento de necessidades básica da vida: de sua reprodução, perpetuação, manutenção.

Com a ascensão burguesa, a família é pensada em sua forma nuclear, firmada a partir do século XVIII. Uma das principais características dessa estrutura familiar, por seus efeitos, é certamente o fato de que as mães passam a se concentrar na atividade de condução da vida doméstica e da vida de sua prole, modo de ser propício à adoção de princípios de higiene e de educação. Por trás desta equação se vislumbra a figura de um pai, senhor/provedor, e o estabelecimento de papéis sexuais bem definidos, justamente em torno dessa concepção de família.

Assim, família se torna o lugar modelo na instituição de uma nação, lugar que conserva a lei e a ordem, encarnadas na figura de

um líder, lugar que forma e prepara os futuros cidadãos, comportando, portanto, um princípio essencialmente utilitário que a torna uma “matriz para o indivíduo adulto”.

O casal, legítimo e procriador, dita a lei. Impõe-se como modelo, faz reinar a norma, detém a verdade, guarda o direito de falar, reservando-se o princípio do segredo. No espaço social, como no coração de cada moradia, um único lugar de sexualidade reconhecida, mas utilitário e fecundo: o quarto dos pais. Ao que sobra só resta encobri-se; o decoro das atitudes esconde os corpos, a decência das palavras limpa os discursos. E se o estéril insiste, e se mostra demasiadamente, vira anormal: receberá este status e deverá pagar as sanções (FOUCAULT, 1997, p. 9-10).

Contudo, o próprio Foucault assinala uma mudança na tomada da família, a partir do surgimento das grandes concentrações urbanas que ele denomina o nascimento da população. A população, enquanto espessamento demográfico, coloca desafios à administração pelo Estado por alimentar um meio propício à deflagração de epidemias, pela proximidade e pela falta de higiene, por representar dificuldade de supervisão, pelo crescimento descontrolado tanto das cidades quanto de uma economia informal e por gerar ambiente favorável a levantes populares pela proximidade física e rápida da comunicação. Por tudo isso, o estatuto da família sofrerá, desde o surgimento da família modelo, uma progressiva transformação em direção à sua funcionalidade administrativa. “De modelo, a família vai tornar-se instrumento, e instrumento privilegiado, para o governo da população e não modelo quimérico para o bom governo” (FOUCAULT, 2001, p. 289).

A família torna-se o lugar sobre o qual e com o qual os dispositivos disciplinares se viabilizam. Ela se torna o receptáculo de princípios de higiene, de coordenadas educativas, de princípios morais e, ao mesmo tempo, o agente que aplica todos esses princípios. Um dos modos privilegiados de sua atuação pode ser visto na medicalização a ela imposta por constantes levantamentos e ensinamentos. Estes últimos foram por ela assimilados e postos em prática de forma quase automática.

Todos esses pressupostos, coordenadas do agir no mundo, habitam o gesto do censor. Isto fica claro quando ele bloqueia a alusão ao dispositivo do divórcio. O pressuposto é que este, em relação

ao desquite, representa uma maior flexibilidade da estrutura familiar por implicar a formação legal de novas famílias. Ora, sancionar novas famílias é abrir espaço para a ausência do pai ou da mãe no processo de composição deste núcleo disciplinar. É proclamar uma articulação que só pode levar a uma perda de eficácia por parte deste núcleo, sob a perspectiva da organização social.

Em *Feitiço*, censurada sob o Estado Novo do Presidente Getúlio Vargas, estas razões que movem o censor se fazem ainda mais fortes, pois Getúlio visava a “[...] uniformização das condutas sociais através da moralidade sexual; da interdição da paixão e do prazer; da defesa dos padrões familiares e dos costumes e do princípio da punição; do controle da verdade; da apologia da virtude” (DUTRA, 1997, p. 204).

Nosso caminho, no estudo das palavras que foram proibidas, deve andar lado a lado com o do censor e recuperar seu trajeto, o do jogo entre pressupostos e subentendidos, para que possa lançar alguma luz sobre esse processo. Nesse caso, jamais poderíamos ter uma metodologia tão perfeita: ela equivale, geneticamente, à emergência do objeto estudado.

***Deus Ihe Pague*: suas circunstâncias, sua presença no ABC e seus cortes**

Primeiramente, voltemos à tarefa, já anunciada, de explicitar as razões de nossa escolha de *Deus Ihe Pague* como exercício demonstrativo. Gostaríamos de realizá-la tanto sob o ponto de vista da presente obra, dedicada às manifestações culturais do ABC, quanto sob o ponto de vista de sua importância em relação à cena paulista, que nos motivou privilegiá-la em detrimento de outras obras igualmente relevantes.

Conforme já anunciamos, é inegável o papel da Sociedade de Cultura Artística de Santo André, SCASA, sobretudo se o pensarmos em termos do incentivo ao meio teatral, pela constância das encenações e pelo espaço/apoio dado aos artistas. Este papel teve sua continuidade com a criação do primeiro teatro da cidade, o Teatro de Alumínio, em 1962.

Impossibilitados de continuar se apresentando na Escola Industrial Júlio de Mesquita, por pressão do dire-

tor do estabelecimento, é decidida a construção do teatro com o aluguel de um terreno na Rua Cel. Alfredo Fláquer, 318 (SILVA, 1991, p. 25).

Sua inauguração, contando com a atriz Bibi Ferreira e a encenação da peça *Diabinho de Saias*, anunciava uma extensão das práticas anteriores que o levaram a acolher grupos profissionais consagrados sem deixar de atender aos amadores. Quanto a esses últimos, é sinal de sua atuação o fato de que, por várias vezes, sediou as eliminatórias dos festivais de teatro amador do Estado de São Paulo.

Na ocasião de sua inauguração, o jornal *New Seller*, publicava a seguinte notícia, em 20/05/1962:

Inaugura amanhã com Bibi Ferreira o Teatro SCASA. É de caixotes de embalagens de geladeira e automóveis, de folhas de zinco toda salpicadas de furos, de folhas de brasilit usadas como paredes decorativas, e de outros materiais imprestáveis, surge agora um teatro moderno, atraente, vistoso e bonito. É a vitória da abnegação, do desprendimento, de nenhuma importância dada às palavras de crítica destrutivas partidas de pessoas derrotistas. Paschoalino Assumpção, Antônio Chiarelli, Brasil Thaumaturgo, José Pedulo e todos que colaboraram para o erguimento do Teatro da Rua Cel. Alfredo Fláquer estão satisfeitos, estão felizes e talvez não conterão as lágrimas quando Bibi Ferreira surgir no palco, para receber os aplausos da plateia andreense (*apud* ASSUMPÇÃO, 2000, p. 42).

Segundo SILVA (1991, p. 26), “a inauguração do teatro de Alumínio pode ser considerada um marco divisório. Foi o resultado final de uma geração de amadores que, por mais de quinze anos, manteve em atividade o teatro de Santo André”. Como um marco que também separa as duas apresentações de *Deus Ihe Pague* na cidade, Silva enfatiza ainda que “de seu meio iriam sair aqueles que, na busca de novas razões para seu trabalho, levariam também a SCASA para novos caminhos”.

Estudos nos revelam que nos primeiros anos da SCASA, a partir de 1952, houve estreita filiação à dramaturgia da década anterior com a prevalência de autores nacionais. Segundo Silva (1991, p. 20), ao contrário do tipo de teatro praticado pelo TBC, por exemplo, predomina-

te no cenário nacional da época, “não há preocupação com cenários ou figurinos e o grupo acolhe alguns atores do ‘velho estilo’, de certa forma marginalizados nos anos 50 como Nino Nello, Vera Nunes, Totó”.

Tanto assim que Procópio Ferreira, ator respeitado, encenando sucessos que remontam aos anos 40, marcou sua presença com a apresentação de “*Deus lhe Pague*, de Joracy Camargo, *Essa Mulher é Minha*, de Raimundo Magalhães Jr. e *A Viúva de Terêncio*, de Manoel de Nóbrega, nos dias 6, 7 e 8 de maio de 1955” (SILVA, 1991, p. 20).

As encenações da peça *Deus lhe Pague*, em Santo André, devem ser postas em um determinado contexto ideológico da escolha de repertório da SCASA, a partir do qual eram escolhidos, em sua maioria, textos simples e populares “evitando um teatro que seja frequentado por meia dúzia de eruditos ou pseudoeruditos”. Além disso, inseria-se no contexto de adoção de um “teatro sadio” e pouco polêmico, em termos políticos e morais.

Preferindo recrutar os seus espectadores entre a pequena burguesia da cidade, contraditoriamente não lhe oferecia aquele lado ‘erudito’ por ela esperado. Assim, a SCASA acabou sendo um grupo sem público definido. Nem a população operária, pela qual seus espetáculos poderiam ser facilmente consumidos, nem a burguesia para quem o repertório da comédia ou drama ingênuos deixava de ter interesse (SILVA, 1991, p. 23).

Um outro aspecto relevante é o fato de que a encenação fazia parte de uma política da SCASA a partir da qual “a participação de atores e diretores com alguma evidência na época era uma forma tentada de transfusão da experiência teatral, que, por consequência, poderia funcionar como atração de público” (SILVA, 1991, p. 23).

Além desse registro de sua apresentação no ABC em 1955, que nos chega através da obra de Pereira da Silva, no Arquivo Miroel Silveira temos um outro registro de sua apresentação por meio de requerimento de censura em que Antônio Chiarelli aparece como requerente. Ora, desde sua participação do Grupo Cênico do Clube Atlético Rhodia e subsequente integração à SCASA, derivação do Grupo Cênico, a presença de Antônio Chiarelli foi central tanto à organização dos trabalhos teatrais quanto ao estímulo e continuidade do projeto teatral em Santo André, tendo sido diretor da segunda entidade por vários anos.

Além disso, o Arquivo Miroel Silveira apresenta um requerimento de revisão de censura, da Sociedade de Cultura Artística de Santo André, datado de 23 de novembro de 1962. A este requerimento acompanha um certificado de censura emitido em 27 de novembro de 1962 e uma autorização de representação do requerente, também de 27 de novembro de 1962. Foi encenada na sede social da Sociedade de Cultura Artística de Santo André pela Companhia de Comédia João Rios.

Portanto, a peça *Deus Ihe Pague* foi levada em Santo André pelo menos em duas ocasiões distintas, ocasiões marcadas por uma diferença temporal que as colocam em décadas diferentes. Por outro lado, esta diferença marca uma outra: a primeira encenação se deu quando a Sociedade de Cultura Artística de Santo André ainda não tinha sede própria e fazia apresentações na Escola Industrial Júlio Mesquita; já a segunda apresentação acontece quando ela tem a seu dispor o Teatro de Alumínio.

As diferentes épocas em que foi encenada em Santo André sinalizam requerimentos e opiniões censórias diversas, assunto a que voltaremos mais à frente. De qualquer modo, a presença da peça *Deus Ihe Pague* desse modo assinalada constitui uma afirmação de sua importância no contexto do movimento teatral desta cidade. Ainda sob um outro aspecto, essa temporalidade nos é de interesse, uma vez que, com ela, podemos ver a importância do contexto sócio/histórico na prática da censura. Adiantamos que a primeira apresentação está sob o regime de trechos que foram proibidos, enquanto a segunda se sustenta em circunstâncias que a liberaram sem restrições.

Por outro lado, a trajetória de *Deus Ihe Pague*, DDP 0238 na catalogação do Arquivo Miroel Silveira, mostra-nos vários certificados de censura, desde sua primeira encenação, em 30 de dezembro de 1932, pela Companhia Procópio Ferreira. Sua presença no ABC na década de 50, duas décadas após seu lançamento, é testemunho da afirmação de Pereira da Silva quanto à filiação originária aos produtos de sucesso em décadas anteriores.

Com um percurso de indisputável sucesso, a peça irradiou-se, como pode ser testemunhado na biografia do autor, em site da Academia Brasileira de Letras da qual foi membro.

Em 15 de junho de 1933, era representada no Teatro Cassino Beira-Mar, no Rio de Janeiro. O sucesso foi instantâneo, e todas as companhias brasileiras passaram a ter

Deus lhe pague em seus repertórios. Vertida para o castelhano, por José Siciliano e Roberto Talice, foi representada, em Buenos Aires, simultaneamente em quatro teatros. Em 1936, foi incluída no repertório das companhias de todos os países latino-americanos. Na Universidade de Baltimore, nos Estados Unidos, a peça foi adotada como livro auxiliar para os estudantes de língua portuguesa, tendo sido então representada, pelos alunos, não só naquela instituição como na Academia Militar de West-Point. Em 1935, Procópio Ferreira alcançou grande sucesso com as representações da peça em Lisboa; em 1947, foi representada em Madri e em todo o interior da Espanha, em tradução do marquês Juan Inácio Luca de Tena. Essa peça foi vertida para muitos idiomas, inclusive o polonês, hebraico, iídiche e japonês, e constituiu, ainda, o maior sucesso de livreria da literatura teatral. Em vida do autor, alcançou, no Brasil, trinta edições, cinco em Portugal, três na Argentina, duas no Chile e nos Estados Unidos e uma em diversos outros países.¹⁹

Lembremos, ainda, que a peça foi exibida na televisão, com a transmissão, em 1952, pela extinta TV Tupi num espaço chamado “Grande Teatro das Segundas-Feiras”. Acresce-se o fato de que teve uma versão para cinema produzida no exterior.

Joracy foi pioneiro do chamado “Teatro das Ideias”, que buscava aliar valor artístico a sentido social e vivia uma proposta educativa. Defendia ideias marxistas, explorando recursos das incipientes ideias de comunicação social e propaganda, então em voga, que eram aplicados, sobretudo, pelo próprio Estado. Portanto, era intenção de Joracy, ao fazer uma sátira aos modos burgueses, proceder com sua dramaturgia no sentido da transformação, da reforma social.

Conta-se que dois episódios teriam inspirado a criação de *Deus lhe Pague*. Em 1931, um interventor brasileiro deu ordens dizendo que o positivismo exigia que pedintes fossem respeitados e que ninguém deveria intervir em sua liberdade de pedir. A repercussão do fato teria sido o mote para Joracy. Além disso, lendo uma reportagem sobre mendigos, do jornal *A Noite*, ele teria comentado com

¹⁹ Biografia de Joracy Camargo. In Academia Brasileira de Letras. Disponível em <<http://www.academia.org.br/>>. Acesso em 19 setembro 2006.

Procópio: “Que bela cabeça de velho. É um mendigo. Vou fazer uma peça com o título: “Uma esmola pelo amor de Deus”. Procópio achou o título longo e sugeriu: “Deus lhe pague”²⁰.

A Companhia Procópio e o próprio Procópio como ator central na representação do mendigo em torno do qual o enredo se desenvolve foram fundamentais para a consolidação da peça como uma das mais importantes do Brasil até então. Como é possível perceber, pelos trechos acima citados, a peça foi objeto de vários estudos e escritos que denotam sua importância.

Do mesmo modo, podemos notar que a peça de Joracy Camargo esbarra em diversos temas tradicionalmente perseguidos pela censura: revolução, ordem social, fé, instituições de poder. O fato de nunca ter sido vetada, apesar de seu teor subversivo, tem sido imputado à popularidade e respeito de que gozava Procópio Ferreira que a conduziu por muitos anos, chegando a ser, frequentemente, a ela identificado.

Deus lhe pague tem como personagem central o Mendigo, que se entrega a uma espécie de monólogo que aparenta diálogo com o Outro, nome dado a outro mendigo. Assim, discorre com amargura e crítica sobre a sociedade, a vida, a felicidade, a religião, a propriedade, o amor. O Mendigo tornou-se muito rico, mas o Outro é pobre e desconhece os artifícios necessários para se subir nessa “profissão”, como o Mendigo o fez.

Nesse quase monólogo, o Mendigo conta sua história. Antes de se tornar mendigo ele era Juca, um aplicado operário que inventou, nas horas vagas, um mecanismo têxtil que muito beneficiaria a empresa em que trabalhava. Maria, sua esposa, recebe a visita do patrão de Juca e, apesar das advertências, mostra-lhe os esboços das criações do marido que são imediatamente roubadas sem que Maria o perceba. Maria e o patrão de Juca aparecem apenas na reconstituição da história narrada pelo Mendigo para Outro. Maria, ao perceber que foi ludibriada, enlouquece e Juca, sem seu invento e emprego, torna-se o Mendigo.

Nancy, a atual mulher do Mendigo, e Péricles, que é apaixonado por Nancy, também aparecem, em boa parte, por meio desta nar-

²⁰ Sinopse de *Procópio Ferreira apresenta Procópio*. Disponível em <http://www.rocco.com.br/shopping/ExibirLivro.asp?Livro_ID=85-325-1099-x>. Acesso em 11 outubro 2006.

rativa retrospectiva desenvolvida pelo Mendigo. Nancy é uma jovem e aceita viver com o velho mendigo, desconhecendo sua “profissão”, por comodidade, em virtude do apoio financeiro, e por fascínio, em virtude dos conhecimentos e da argumentação sábia com que ele a induz a partilhar de suas ideias.

Péricles e Nancy se amam, mas, como Péricles não possui condições financeiras, somente a promessa de um futuro, após algumas hesitações, em que o Mendigo revela suas atividades, Nancy decide casar-se com este último. Após cinco anos de casamento, arrependida pela perda de vivência do amor, ela ensaia separar-se do Mendigo que, argumentando sobre as desvantagens do desquite, acaba por convencê-la a permanecer ao seu lado para sempre.

O certificado de censura emitido ao Pavilhão Liendo e simplício, de 10 de março de 1943, possui várias indicações de cortes para a peça, porém o censor Antônio Pedroso de Carvalho reestabeleceu diversas falas em 7 de novembro de 1945. Existe uma nota na capa da edição da peça anexada ao processo que comprova este reestabelecimento.

O texto arquivado no processo possui um apêndice de 22 páginas chamado “O grande remédio”, também escrito por Joracy Camargo. A nota introdutória desse apêndice afirma que ele foi apresentado unicamente no Teatro Casino do Rio de Janeiro, na festa realizada em homenagem ao Joracy Camargo. Naquela ocasião atuaram na peça, Procópio Ferreira, Elza Gomes e Luiza Nazareth. O grande remédio é uma continuação da história do personagem que enriqueceu pedindo esmolas e mantém um caso com uma mulher mais jovem que ele. Na continuação da história os personagens aparecem casados e com uma filha. O Mendigo pede a sua esposa que o abandone e vá morar com Péricles, antigo romance dela, alegando que ele, o Mendigo, está muito velho. A mulher, no entanto, percebe que a verdadeira intenção do marido é conquistar a governanta da casa (neste texto os dois moram numa casa luxuosa e o Mendigo se veste elegantemente). Ela diz, então, que o grande remédio para o pedido de seu marido é despedir a governanta.²¹

²¹ Nota extraída do catálogo do Arquivo Miroel Silveira. DDP 0238.

Deus lhe Pague, com seu grande número de encenações, pelos registros do Arquivo Miroel Silveira teve certificados de censura emitidos em 1943, 1945, 1948, 1949, 1950, 1951, 1952, 1959, 1961, 1962 e 1966. Dentre estes, para efeitos da apresentação no ABC, valem os certificados emitidos em 1952 e 1962.

O processo que analisamos a seguir, uma proposta de montagem pelo Circo Teatro Di Lauro, corresponde a uma revisão de censura efetuada em 7 de novembro de 1945. Certamente, o requerimento foi motivado pela deposição de Getúlio Vargas em 29 de outubro de 1945, o que indica a relação entre política e o serviço de censura, além do grau de esclarecimento e o comportamento das pessoas de teatro diante dela.

Muitas falas ainda não foram restituídas nessa revisão. Somente em 1948, o texto poderá ser encenado praticamente na íntegra tendo sido mantido apenas um corte referente à atuação da polícia. Essa informação revela ainda que as ordens de proibição eram verticais, pois, em 1945, e em 1948, o parecer foi emitido pelo mesmo censor, Antônio Pedroso de Carvalho. E, segundo a documentação do processo (que não é integral), a peça foi classificada como livre apenas em 1959. Ou seja, 27 anos após ter sido escrita, ou 27 anos distanciada dos fatos que a inspiraram.

O corte sobre os termos da atuação da polícia permanece para efeitos da apresentação de 1955 pela SCASA e a condição de liberação se mantém na encenação pelo Teatro de Alumínio, em 1962.

No parecer de 1945, a peça sofreu sete cortes (em 1943, foram 22 cortes). Portanto, este parecer constitui uma espécie de ponto mediano entre o rigor durante a ditadura de Getúlio Vargas e a maior condescendência dos tempos democráticos que precederam a ditadura militar de 1964. Por isso, a censura de 1945 presta-se a demonstrar os focos privilegiados pelo censor, ainda que este não estivesse sob ativa coerção. Além disso, em termos de interesse para a memória de Santo André, ela contém o trecho censurado que permanecerá na apresentação de 1955.

Por outro lado, a presença dos sete cortes em 1955 é sinal de que, embora estivéssemos já no período pós-DIP – que fora extinto seis meses antes e substituído pelo Departamento Nacional de Informação, vigente até setembro de 1946 – e a 8 dias do fim do Estado Novo, muitas premissas da antiga censura ainda permaneciam. Por isso, a interpretação dos vestígios ideológicos deixados

nos documentos, na forma dos pressupostos com que trabalhou o censor, não pode ser feita desconsiderando-se a plataforma do antigo regime, que parece muito mais decisiva para esse fim do que as possíveis ideias democráticas que começariam a permear a nova fase.

Na cena paulista, a interdição

Podemos classificar a ação da censura de 1945 em duas linhas principais: Igreja Católica e propriedade. Estes são os dois polos temáticos já enunciados no próprio título da peça: “Deus”, como figura do primeiro, e “Pague” como índice do segundo tema.

O primeiro tipo de intervenção, uma censura de caráter religioso, proibiu três trechos da peça. As justificativas legais para esses cortes podem ser encontradas nos artigos do regulamento de diversões públicas (que é o mesmo do período anterior). Conforme Barreto Filho descreve em seu livro sobre a legislação e prática administrativa em Diversões Públicas:

A missão [do censor] é a de evitar manifestações [...] que contenham ultraje a qualquer credo religioso, [...] resguardar rigorosamente, sempre num ambiente de absoluto respeito e máxima seriedade, [...] os símbolos religiosos, consentindo na sua exibição somente quando a situação cênica que os exigir se revestir da necessária elevação de vistas. [...] São motivos para ser negada autorização às representações, execuções, irradiações e exibições: [...] V – ofensa às coletividades e às religiões; [...] (BARRETO FILHO, 1941, p. 49).

Assim, os censores seguiam alguns procedimentos fundamentados nessas leis e recomendações internas do serviço de censura. A princípio, a censura prévia visava garantir “a ordem e a segurança pública”. Ora, tal comando é um tanto evasivo de forma a dar espaço para uma série de intervenções em seu nome, dentre as quais podemos situar a censura de caráter religioso.

No primeiro corte religioso, a censura proíbe a fala de Mendigo que diz: **“Deus é uma palavra sem expressão. Quando se diz: ‘Ai, meu Deus!’ – é como se estivesse dizendo: ‘Ora bolas!’”**. Nessa frase, ele não somente nega como inverte o segundo mandamento católi-

co: “Não tomar o nome de Deus em vão”. Este mandamento nos indica que sua prática deve conferir ao crente uma sensação de encontro e respeito religioso que reitera a fé. Ao mesmo tempo, posiciona os que associam o nome de Deus a conteúdos ilusórios e abstratos numa zona de heresia. Logo, ele é fundamental para a consolidação e propagação da fé católica. Ele também aponta para a importância dada, pela religião, aos discursos e à fala individual.

Na continuidade das palavras temos: “O senhor [a Outro] nunca ouviu um ateu dizer: ‘Graças a Deus sou ateu?’”. Se considerarmos os dois trechos, isto é, a fala integral, perceberemos que a censura proibiu aquele em que Mendigo não apenas profere frase antirreligiosa, mas a explica. É esta explicação, com as implicações que ela faz supor, a saber, a de um uso corrente sem sentido, somada à alusão ao esvaziamento da palavra “Deus” que foi visada pela censura.

No terceiro ato, aparecem mais quatro cortes relacionados à religião católica, todos situados na mesma cena. Por isso transcrevemos o trecho, sempre sublinhando as partes que foram censuradas:

Mendigo: [...] Os homens só têm medo daquilo que não veem...

Outro: Medo de Deus?

Mendigo: É. Ninguém cumpre o que Deus determinou pela palavra do Messias. Mas como o dinheiro resolve tudo, compram o perdão de Deus, por nosso intermédio.

Outro: **O que faz falta é uma religião perfeita.**

Mendigo: Todas as religiões são perfeitas. **Os homens é que são imperfeitos. Funde-se uma seita que forneça à hora da comunhão, ao invés da hóstia, um suculento bife com batatas e veremos como não lhe faltarão adeptos.**

Outro: **Eu garanto que iria comungar todos os dias...**

Mendigo: Claro. Todos querem resultados imediatos. Se todos os crentes refletissem um pouco no sério compromisso que assumem ao rezar um ‘Padre Nosso’, poucos seriam capazes de repetir aquelas palavras: ‘perdoai as nossas dívidas, assim como nós perdoamos aos nossos devedores...’ Quem é que perdoa as dívidas, ‘seu’ Barata? **As próprias religiões são intrasigentes. O suicida não tem direito à missa...**

Consideraremos que o diálogo que antecede a primeira interferência nesse trecho não foi proibido, pois parece dirigir-se às

pessoas que não são bons fiéis. Este contorno fica nítido quando a primeira frase censurada é uma crítica clara às religiões, sobretudo, à católica, já que o público, majoritariamente desta fé, faria automaticamente a inferência: se não há religião perfeita subentende-se que a afirmação se aplica necessariamente à religião católica. Sem essa colocação, a fala seguinte ganha um novo significado. Não é mais uma negação da premissa alheia com a finalidade de fortalecer a sua própria. É pura afirmação. Daí, a fala de Mendigo, “Todas as religiões são perfeitas”, parece de fato um elogio. Na continuidade, encontramos um argumento que fortalece essa interpretação da ação do censor. Mendigo diz que “os homens é que são imperfeitos”, logo, a religião continua sendo o bom caminho a ser trilhado.

O segundo e o terceiro cortes nesse trecho incidem sobre falas que remetem à mesma ideia anterior, isto é, à de que a religião não resolve os principais problemas do mundo. Está subentendido, na frase, que a religião perderia seu papel de destaque para qualquer instituição que possa combater a fome. A hóstia, em sua tentativa de combater a fome do espírito, é insuficiente e ineficaz, é colocada em segundo plano em relação às necessidades do corpo. Logo, o caminho de perseverança que a religião cristã propõe é destituído de valor pelo Mendigo, cuja fala deve, então, ser eliminada.

O último diálogo que apresenta cortes nesse trecho desvela o mecanismo que orientava a censura. Quando Mendigo defende as palavras da oração “Pai Nosso”, ainda que criticando a alienação dos fiéis, a fala não é cortada, pois a provocação contra os maus fiéis parece ser um estímulo para que eles compartilhem da verdadeira fé e prática proposta pela Igreja, ou seja, é permitida a crítica aos homens, aos maus cristãos, porém, é vetada a crítica aos dogmas católicos, que permanecem absolutos e acima de todos.

Por isso, na sequência em que Mendigo critica dogmas cristãos, sua fala é censurada. Ele afirma que as religiões são intransigentes, pois não perdoam os pecados (ou as dívidas) de alguns, como os suicidas. Subentende-se uma série de atitudes da Igreja, que, ao invés de oferecer o esperado consolo da alma, contribuiria para a inquietação dos que com os seus dogmas estiverem em dívida. Subentende-se também o aspecto comercial da instituição da Igreja, seu apego aos bens materiais sem compartilhá-los com os fiéis, uma vez que, com a noção de pagar dívidas insinua-se o componente monetário na equação.

Desses trechos censurados, depreendemos a preocupação com a preservação dos valores cristãos. Deus não pode ser apenas uma palavra, mas deve ser algo real, corpóreo. A fome do espírito deve se sobrepor à fome do corpo e, para tanto, não deve ser comparada a elementos que possam aparentar mais solidez como a carência alimentar.

Sobre as razões que teriam levado a censura a agir de tal maneira, podemos levantar uma primeira hipótese: a de que a sociedade, bem mais conservadora na época, poderia protestar contra a peça. Dessa forma, a medida seria uma ação preventiva para a manutenção da ordem, evitando desgastes políticos. Embora essa hipótese possa ser confirmada em outros documentos, como cartas ao serviço de censura da comunidade cristã e em episódios históricos de mobilização dos católicos contra alguma ação de oposição, ela não anula outros enfoques que correm paralelamente.

Afinal, o esvaziamento da palavra “Deus”, ainda que seja em situações conversacionais do cotidiano, remete, no limite, à possibilidade de seu esvaziamento em toda e qualquer circunstância de fala. Por isso, lembramos aqui fato bem assinalado por Michel Foucault: em relação aos discursos e às tomadas de interdição sobre ele, a operação central se propõe o controle ou a contenção de sua propagação. No caso presente, trata-se de evitar a propagação deste esvaziamento. Aliás, assim funcionava o aparato ideológico do governo Vargas: de um lado, intensificou a propaganda governista e de seus aliados e, de outro, intensificou a censura aos discursos contrários a essa visão.

Como ainda havia resquílios das ações em favor de instituições ligadas ao antigo governo, podemos melhor compreender este estado das coisas pela relação da Igreja com período anterior. Boris Fausto cita alguns momentos históricos, em *História do Brasil* (1999), que dão respaldo a esta compreensão. Trata-se do fato de que a Igreja Católica representou uma base ao governo, principalmente nos anos 20. Ele aponta, como marca deste pacto entre Estado Igreja, a inauguração da estátua do Cristo Redentor no Corcovado, em 12 de outubro de 1931 – data do descobrimento da América. Da plataforma da estátua, Getúlio e todo o ministério acompanharam o evento em que o Cardeal Leme consagrou o país ao Coração Santíssimo de Jesus. A contrapartida ao apoio da Igreja pode ser vista em diversos atos, como o do decreto de abril de 1931, que prescreveu o ensino da religião em escolas públicas. Lenharo (1986, p. 190) acrescenta que

[...] são dois os planos de auxílio que a Igreja prestou ao Estado no Brasil dos anos 30: o primeiro, de caráter mais constitucional, significou um apoio político decisivo em momentos cruciais da década; o segundo, não menos importante, relacionou-se à função milenar e indispensável de domesticação das consciências.

Nessa primeira esfera, ele conta que o anticomunismo, reiterado pela Igreja mundialmente na época, foi utilizado como meio de isolar e desmoralizar o inimigo, legitimando as práticas repressivas. Entre as ações efetivas da Igreja, ele destaca a Carta Pastoral aos católicos do país, que foi lançada enquanto o governo preparava o Plano Cohen²² em 1937. Nela, abjura-se o comunismo como “conjunção tão vasta e tão organizada das paixões humanas contra a soberania de Deus e o reinado de Cristo”²³. Além de recriminá-lo religiosamente, a carta ainda incita movimentos reais contra ele: “pedi a Deus que preserve do flagelo do comunismo ateu, o nosso querido Brasil; pedi-lhe que assista as nossas autoridades no cumprimento dos árduos deveres de conservar a ordem social e defender o patrimônio da nossa civilização ameaçada”²⁴. Isso nos revela uma profunda ligação entre os dois focos temáticos que apresentamos na peça. O apoio à Igreja se converte em apoio ao anticomunismo. Este se converte em apoio ao capitalismo e à ordem burguesa instalada.

Na segunda esfera de contribuição, o Estado soube se apoderar das imagens e símbolos católicos para se legitimar. Muitos discursos faziam referências aos valores e imagens cristãs. O conceito

²² Trata-se de um documento escrito por Olímpio Mourão Filho a pedido de João Salgado Filho, líder da Ação Integralista Brasileira, que tratava sobre uma suposta conspiração comunista que tomaria o poder no Brasil. Ele serve como pretexto para que Getúlio Vargas suspenda as eleições e promulgue o Estado Novo. A partir desta suposta ameaça comunista, o Congresso aprova em 1937 o estado de guerra, com a suspensão dos direitos constitucionais. Em novembro deste ano, o Congresso é dissolvido e, um mês depois, os partidos políticos são extintos. Vargas implementa o Estado Novo e promulga uma nova Constituição que ficará conhecida como “A Polaca”, devido a algumas de suas medidas de cunho fascista. O Estado Novo durará até 1945, quando Vargas é deposto.

²³ O Comunismo Ateu (Carta pastoral e mandamento do episcopado brasileiro), *A Ordem*, 17 (18): outubro 1937, p. 287. Citado por Lenharo, 1986, p. 190.

²⁴ O Comunismo Ateu (Carta pastoral e mandamento do episcopado brasileiro), *A Ordem*, 17 (18): outubro 1937, p. 290. Citado por Lenharo, 2001, p. 190.

de nação foi reestruturado sobre bases cristãs e se torna objeto de veneração religiosa na política nacionalista.

Não bastasse isso, a ideia de nação desdobra-se na associação do mecanismo que a rege com o corpo místico de Cristo. Sagrada e venerada, ela é conduzida por uma cabeça, que é parte essencial e diferenciada do corpo. A essa “cabeça carismática” (LENHARO, 1986, p. 192), as massas se encontram sob o efeito de fascinação. Para o bom funcionamento da nação, as massas, partes do corpo, devem se submeter (sacrifício do corpo) a essa cabeça que comanda poderosamente.

Uma dupla medida trabalhou sob este princípio: de um lado, retratos (3x4) de Vargas foram espalhados pelo país; de outro, introduziu-se a imagem de Cristo nas fábricas, o que foi feito por meio de recomendação da FIESP (Federação das Indústrias de São Paulo), em atenção a um pedido do arcebispo de São Paulo.

Como pode ser observado nos discursos da época, Vargas teceu sua imagem com contribuições de formações discursivas diferentes: biológicas, sociais etc. Lenharo (1986, p. 194) sopesa o valor da associação da santíssima trindade às diferentes nuances que eram enfocadas nas campanhas publicitárias do governante do Estado Novo:

Getúlio ora corresponde à imagem do Pai, que vela e protege pelos filhos, imagem que recebe seu acabamento principal na figura do grande legislador social. Ora identifica-se mais com a imagem do Filho, líder que intervém na estória, predestinadamente, o Messias que veio para mudar seu fluxo e afastar outros intermediários; ora corresponde à figura do Espírito a iluminar os caminhos dos seus subordinados para uma nova ordem, amparada por outras luzes.

Outro dado fundamental que ele cita é o ensino mesclado de religião e política. Em cartilhas utilizadas na catequese dos jovens, os conceitos valorizados pelo poder, a Revolução de 30, o governo Vargas eram enaltecidos como medidas para o bem do país e das massas sociais. Essa recepção, por ser quase acrítica, pois a religião se anuncia como verdade dita por um locutor que se encontra num plano “espiritual” (portanto mais elevado) para um ouvinte que se encontra num plano “temporal”, tem grande força persuasiva.

Em contrapartida, Vargas contribui para a promoção da fé católica. Além das maneiras que Fausto (1999) cita, Lenharo (1986) acrescenta a reafirmação oficial em 1931, de Nossa Senhora Aparecida como padroeira do Brasil, seguindo declaração do papa Pio XI de 1930. Esse acontecimento motivou crescentes peregrinações. Considerando-se essa ordem das coisas na década de 1930 e começo dos anos 1940, é de se esperar que estruturas já estivessem instaladas e não pudessem ser suprimidas imediatamente após a variação do poder de ocasião.

A rigor, a censura como tática de manutenção da fé católica se reduz à estratégia ampla de controle social por meio da religião. Esse controle se ramifica em diversas vertentes, já que a formação das mentes se dá em diversos eixos, ora pela família, ora pela religião, ora pela educação, tripé que remonta ao moderno Estado napoleônico.

Como pudemos constatar, a Igreja e Vargas se fortaleceram durante o período do Estado Novo. Não obstante, resta explorarmos uma questão sobre o último corte citado. Trata-se da censura à referência ao suicídio. Havia uma ordem tácita contra todas as apologias a essa prática, que era legalmente proibida e socialmente rejeitada. O suicídio, assim como a prostituição, parece ocupar um nicho de liberdades vigiadas.

Do ponto de vista do regulamento de censura, essas medidas não estão bem localizadas, embora possam ser associadas às tentativas de evitar manifestações “contrárias à moral”, “que ofendam os sentimentos de humanidade e que propaguem ou estimulem a prática de vícios, crimes e perversões” (BARRETO FILHO, 1941, p. 49). Destaca-se para a compreensão dessa reprovação social o conceito de direito de morte.

Nas sociedades modernas, o Estado assume o papel de responsável pela segurança e pela vida dos cidadãos, enquanto, historicamente, a Igreja afirma a ideia da vida como uma dádiva divina. Logo, tanto num caso como no outro, o suicídio parece ser uma afronta às autoridades já instituídas, por meio da afronta a seus princípios. Essas visões parecem se somar à concepção do suicídio como algum tipo de perversão, que deve ser prevenido socialmente, com a propagação de valores pró-vida, com tratamento para pessoas em estados aflitivos. Aliás, essa é uma das visões até hoje compartilhadas, a de que falta auxílio à pessoa que pretende suicídio e que, nessas condições, ela não está apta a julgar sobre sua vida, uma vez que dados clínicos comprovam que, após tratamentos, muitas se sentem novamente ligadas aos valores sociais e à vida.

Na segunda linha de intervenção da censura, há a tentativa de suprimir as ideias contrárias à propriedade. Além de revelar a identificação da censura com uma estratégia de poder, a ação censória atinge um dos principais elementos da peça, pois a propriedade é o que diferencia Mendigo de Outro e de outros presentes na história.

O patrão de Juca (futuro Mendigo) e todos os personagens dessa sátira são marcados pelos recursos econômicos e seus efeitos nas linhas de conduta que assumem. A ideia contrária à ordem baseada no capital aparece em todos os atos. No regulamento da censura, os três cortes que analisaremos a seguir estão previstos com a finalidade de “garantir a paz, a ordem e a segurança pública”, de evitar manifestações “que provoquem ódio de classe”, “de não permitir cenas que [...] sejam ofensivas às instituições nacionais e estrangeiras” (BARRETO FILHO, 1941, p. 49).

No primeiro corte, da peça como um todo e também da categoria econômica, Mendigo desenvolve seu raciocínio acerca do valor que a propriedade assumiu na sociedade burguesa. Para ele, ela só pode existir por intimidação, pois em sua origem a terra era de todos. Alguns que se apossaram dos bens, antes coletivos, e forçaram a criação de códigos que legitimassem e criassem a noção de propriedade. E o Outro acrescenta: **“Garantidos pela polícia, pelas classes armadas...”**.

Essa frase foi censurada (corte mantido até 1959, portanto vigente por ocasião da encenação de 1955 no ABC), pois com ela se ameaça a legitimidade da propriedade privada e a legitimidade da autoridade policial, na medida em que contrapõe à imagem da polícia como serviço fundamental para a sociedade, a imagem da polícia como um serviço fundamental para a propriedade privada. Essa possibilidade de interpretação da razão de ser do serviço militar avilta sua autoridade.

Se tomarmos a definição de Estado de Miliband, que afirma que este é um número de determinadas instituições que em seu conjunto constituem a sua realidade e que interagem como partes desse sistema estatal (MILIBAND, 1972: 67), a polícia é aquela instituição responsável pela prática do direito legitimado (e monopolizado) do Estado sobre a violência. Desse modo, ela atua na defesa dos interesses do Estado ou dos grupos que influenciam e controlam o poder que emana do Estado. Logo, a proteção da imagem da instituição militar e do aparato policial é fundamental para a manutenção da ordem e, no caso específico, da sua atuação em prol das classes proprietárias.

O trecho censurado mostra como a peça abordava questões cruciais de sua época, sendo essa uma das principais qualidades atribuídas a *Deus Ihe Pague*. A questão policial era um dos debates correntes no novo governo. Werneck Sodré chega a afirmar que

Sob o pesado disfarce da repressão policial, com o resguardo de um aparelho militar intensamente mobilizado ideologicamente, o Estado passaria, agora, a articular reformas que assegurassem o avanço das relações capitalistas e até o acelerasse. Isso derivava, conseqüentemente, da hegemonia burguesa, permitindo conter o proletariado, seja pelas ações policiais e repressivas, seja pelos artifícios a que se amoldava uma legislação pretensamente trabalhista, na verdade montada para subordinar o trabalho às condições que o Estado burguês impunha (SODRÉ, 1990, p. 102).

O próximo corte aparece num trecho em que Mendigo, Nancy e Péricles discutem sentidos e valores para algumas palavras, propondo que elas sejam ou não excluídas do dicionário. Questionado sobre a palavra “egoísmo”, Mendigo afirma que este é o grande obstáculo e acrescenta esse comentário que foi proibido: **“É o castelo feudal em cuja arca está guardada essa palavra abominável – propriedade”**.

Nesse ponto, insinua-se um outro grupo: o dos latifundiários, já em vias de se converterem numa burguesia agrária. Tanto quanto os industriais em ascensão, eles foram beneficiados pelas políticas do regime Vargas, que manteve a desvalorização da moeda brasileira e criou o Conselho Nacional do Café, responsável pela “política de sustentação”, que comprava e queimava os excedentes da produção, valorizando o produto no mercado internacional.

Na sequência da peça, Péricles comenta que pelas palavras de Mendigo, ele seria comunista, ao que este intervém **“Psiu! Silêncio! Comunismo é palavra que quer entrar para o dicionário”, com escalas pela polícia...**”. Essa frase nos permite extrair um comentário que aprofunda o tratamento dado à questão militar. À primeira vista, o trecho teria sido censurado, por presumir uma ação partidária da polícia. No entanto, se considerarmos os valores da época, ou seja, a plataforma cultural que norteia, como pressuposto, a ação do censor, as razões para esta censura se fundam na repressão aos comunistas, já praticada então, e apresentada como atitude essencial para o bem da sociedade.

A frase censurada salta de um polo de interpretação crítica ao sistema, um subentendido, para um polo de consenso relativo a ele, um pressuposto. Isso, como já foi dito, é mais evidente se considerarmos o público do espetáculo, composto pela elite. Décio de Almeida Prado comenta que, mesmo no caso de Procópio, essa peça “enriqueceu-o, garantiu-lhe por alguns anos a primazia absoluta entre os atores brasileiros, consolidou o seu prestígio junto à burguesia endinheirada, principalmente a paulista” (PRADO, 1984, p. 57). Neste segmento social conservador, a leitura ou posição anti-comunista era predominante.

O terceiro corte, nessa linha, aparece na fala de Péricles, no momento em que este revela sua armação para conseguir dinheiro e em que Mendigo se revela um pedinte. Refletindo sobre a origem do dinheiro de seu rival, o jovem a julga corrupta e sentencia: **“O dinheiro honesto não vai além do estritamente necessário para viver. O juro, o ágio, a percentagem, todo o dinheiro ganho com o dinheiro, é vil”**. Esta sua fala é toda censurada, pois, evidentemente ela carrega muitos subentendidos e alude a pessoas e processos, sempre promovendo um efeito de sentido com seus efeitos sobre a plateia. Além disso, a crítica a todos os elementos vitais ao capitalismo, sobretudo de uma sociedade em desenvolvimento, isto é, que ainda depende da acumulação dos lucros do café e de outros setores para investir no setor industrial, poderia influenciar negativamente o processo de modernização em curso no país.

Com essas alterações, a censura interfere naquilo que permite e justifica a existência de *Deus lhe pague*. Mesmo as alterações em benefício da Igreja estão vinculadas à atuação dessa instituição no combate ao comunismo e em prol do Estado burguês.

Fora da dupla via sêmica proposta em nossa categorização temática, a saber religião e propriedade, encontra-se um terceiro corte, novamente em fala de Mendigo. Pilheriando com Péricles, ele comenta que todos pretendem entender de medicina, arte, política, e acrescenta a frase derradeira: **“O senhor conhece alguém que não tenha ideias para salvar o Brasil”**. Essa elocução coloca uma desvalorização do país (e de seu governante), que necessitaria de pessoas para salvá-lo. Por isso, foi proibida, baseando-se no regulamento que impede cenas que “importem em desprestígio, ridículo ou diminuição de qualquer autoridade pública, que sejam ofensivas às instituições nacionais e estrangeiras, ou aos seus representantes” (BARRETO

FILHO, 1941, p. 49). Lembremos que era prática intensificada na época, a propaganda nacionalista e a censura de seu oposto, como parte da política adotada pelo regime de Vargas.

Esses temas perseguidos pela censura se alinham a um imaginário totalitário preponderante na época. Eliane Dutra afirma que o imaginário de então se baseava na oposição bem (aliados, capitalistas) e mal (inimigos, comunistas) e que a ordem política era construída sobre quatro pilares discursivos e estratégicos básicos: anticomunismo/ revolução, trabalho, pátria e moral.

Assim, esses conceitos nos esclarecem um pouco do cenário social da época. Dutra afirma que é em nome e pelo temor da revolução comunista que se prende, se tortura, se censura e se amedronta.

É pelo nacionalismo que se apagam as fronteiras entre o público e o privado, é por ele que o Estado fortalece seus ramos nos lares. E essa devoção dos cidadãos a sua pátria se ancora na garantia simbólica oferecida pela proteção com a ideia-imagem de pátria/mãe, pela integridade com a ideia-imagem de pátria/una e pela identidade social e/ou nacional com a ideia-imagem de pátria/moral (DUTRA, 1997, p. 151).

A ideia de pátria una também explica o artigo que autoriza a censura em seu trabalho contra a incitação de ódio entre classes. Na verdade, o governo Vargas viu-se em meio a novos atores ainda sem um papel definido no jogo político, e se incumbiu da função de consolidá-los enquanto classe e garantir para os burgueses a esperada parcela de influência sobre o poder público. Com o Estado Novo, a atuação da censura foi ostensiva na repressão desses temas. Com sua superação, a censura de *Deus Ihe Pague*, na soleira das mudanças, ainda reverbera o contexto sócio/político antecedente.

As considerações que tecemos sobre esse processo de censura, com suas palavras proibidas, mostram-nos como o seu serviço atuou em prejuízo do teatro nacional, silenciando, ou minimizando, temas matrizes do enredo. Por outro lado, a censura contribuiu para a consolidação de um imaginário social que foi funcional em termos da manutenção das articulações, dos governos e instituições no poder.

A encenação de *Deus Ihe Pague* no ABC em 1962, ao contrário de sua primeira presença, não sofreu cortes. Nesta época, a cidade de Santo André já havia se tornado a maior da região do Grande ABC

e sua população havia crescido mais de cem por cento nos últimos dez anos, passando de 97.500 habitantes para 232 mil. O próprio teatro andreense enveredava para novos rumos, com a crescente participação dos grupos estudantis e sindicais, bem como com a diversificação dos grupos teatrais envolvidos no cenário artístico-cultural. Novas medidas para novos tempos que, aliás, não duraram muito tempo. Mas isto já é uma outra história.

Referências

ASSUMPÇÃO, Paschoalino. *O Teatro Amador em Santo André: A Sociedade de Cultura Artística (SCASA) e o Teatro de Alumínio*. São Paulo: Alpharrabio, 2000.

BARRETO FILHO, Mello. *Diversões Públicas: Legislação-Doutrina: Prática Administrativa*. Rio de Janeiro: A. Coelho Branco Editor, 1941.

CAMARGO, Joracy. *Deus lhe pague*. Rio de Janeiro: Livraria Ed. Zelio Valverde, 1945.

CASSIRER, Ernst. *O mito do estado*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1987.

_____. *Provar e dizer*. Linguagem e lógica. Leis lógicas e leis argumentativas. São Paulo: Global Editora, 1981.

DUTRA, Eliana. *O ardil totalitário – o imaginário político dos anos 30*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 6. ed. São Paulo: Edusp/ Fundação para o Desenvolvimento da Educação, 1999.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. *História da sexualidade. Vol. I A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1997.

_____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

GOMES, Mayra Rodrigues. Palavras proibidas: um estudo da censura no teatro brasileiro. In: *Revista Comunicação, mídia e consumo*, publicação da ESPM (Escola Superior de Propaganda e Marketing), São Paulo, vol. 2, ano 2, n. 5, nov. 2005.

LENHARO, Alcir. *A Sacralização da Política*. Campinas: Editora da Unicamp e Editora Papirus, 1986.

MILIBAND, Ralph. *O estado na sociedade capitalista*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972.

PRADO, Décio de Almeida. *Procópio Ferreira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

SILVA, Daniela Macedo da. *Risos e Lágrimas: O Teatro Amador em Santo André na década de 1960*. Trabalho apresentado ao Programa Institucional de Iniciação Científica da Universidade IMES, de São Caetano do Sul, sob orientação de Vilma Lemos, em 2006.

SILVA, José Armando Pereira da. *O teatro em Santo André: 1944 – 1978*. Santo André: Public Gráfica, 1991.

SODRÉ, Néelson Werneck. *Capitalismo e Revolução Burguesa no Brasil*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1990.

VIANNA, Oduvaldo. *Feitiço*. São Paulo: Vieira Pontes & Cia Editores, 1940.

CAPÍTULO 5

Público teatral no subúrbio: o Grupo Teatro da Cidade de Santo André (1968-1978)

Kátia Paranhos

Priscila Ferreira Perazzo

Thiago Tadeu Magnani Nascimento²⁵

Discute-se, atualmente, as possibilidades do Grande ABC como polo não somente industrial, mas também político, cultural e artístico. Adentrar o labirinto desconhecido da memória, nesse contexto, sobre um grupo que se destacou no teatro da região e exerceu grande influência na cultura local, possibilita novo olhar sobre o cenário com novas leituras.

O Grupo Teatro da Cidade é considerado, até hoje, a companhia que, na região do Grande ABC, obteve significativo êxito nos aspectos relacionados à manutenção de um núcleo permanente de atores e no subsídio da prefeitura de Santo André que propiciava uma constante agenda teatral na cidade. O Grupo também se destaca

²⁵ Esse texto originou-se de uma pesquisa em iniciação científica por Thiago Tadeu Magnani Nascimento, sob a orientação de Vilma Lemos, no Núcleo Memórias do ABC/USCS. Essa pesquisa teve por foco a produção artística do teatro, no cenário da região do ABC, especificamente a cidade de Santo André e voltou-se para o primeiro grupo de teatro profissional que se estabeleceu na cidade em 1968, o Grupo Teatro da Cidade (GTC) de Santo André.

no aspecto relacionado à busca pela formação de público local e pela descentralização teatral da capital. Também é importante levar em consideração o período de atuação do GTC entre 1968 e 1978, considerando-se os anos mais duros da ditadura militar, ainda que, antes disso, o país já tivesse passado por momentos de profundas transformações e embates políticos, culturais e sociais que influenciariam os caminhos propostos por toda atividade artística brasileira.

O final da década de 1970, no ABC paulista, foi marcado por um importante movimento social: as greves dos operários metalúrgicos da região, que pareciam encontrar uma brecha de ação para a derubada do regime militar. No entanto, outros movimentos políticos e sociais fervilhavam. O ABC sempre foi conhecido por suas características industriais, mas nem sempre eram nas fábricas ou nos sindicatos que esses se organizavam. Conhecida pela industrialização e pela vida operária local, também foi, por muito tempo, identificada como subúrbio da cidade de São Paulo. Segundo estudiosos da região, tal designação pode ser entendida a partir de alguns fatores, como a sua condição periférica em relação à capital, uma vez que era vista como extensão e interdependente da cidade de São Paulo. No campo das Ciências Humanas, “a história de São Paulo têm sido escrita do centro para a periferia: a perspectiva elitista do centro domina a concepção que se tem do que foi o subúrbio no passado” (MARTINS, 2002, p. 9).

Quando se trata de arte e cultura, essa relação centro-periferia parece se tornar mais intensa. O que se pode chamar de “imaginário do subúrbio” aparece nas narrativas orais de memória quando se conversa com moradores da região. Tal imaginário pode ser identificado nas entrevistas dos atores, atrizes e público, que gravaram seus depoimentos para essa pesquisa. Essa questão tem sido um dos problemas que os pesquisadores do *Memórias do ABC/USCS* vêm se colocando a partir de variadas temáticas e diferentes análises, mas tendo sempre como um dos focos o “imaginário do subúrbio”.

Não foi por menos, então que, partiu-se, aqui, das seguintes perguntas: qual a importância do GTC na formação de público da região? Em que este grupo contribuiu para descentralizar a cultura teatral da capital, São Paulo, para o ABC? Qual a ideia de subúrbio tinham os atores e atrizes do GTC, preocupados com a descentralização da vida teatral e com a necessidade de se formar um público de teatro regional?

O que se sabe pela literatura tradicional acerca do tema e pela memória que se cristalizou na região é que o Grupo Teatro da Cidade procurou lidar com a propaganda “inferioridade geográfica e cultural”

de Santo André, localizado na região do Grande ABC paulista, considerada como periferia da capital. Liderado, inicialmente, pela diretora teatral Heleny Guariba, que vivenciara o teatro nos subúrbios de Lyon, na França, o GTC pretendeu inverter o lugar de repetição – pelo qual o subúrbio é reconhecido – para o lugar de criação, pois, segundo Martins (2002, p. 15), “o subúrbio está proposto [...] como o lugar da reprodução e não como lugar da produção; como lugar da repetição e não da criação; como lugar do cotidiano e não da história”. Foi assim que, ávidos por se contraporem a essas perspectivas dominantes à época, os atores do GTC se colocaram não como coadjuvantes da cena social, mas como protagonistas. O Grupo Teatro da Cidade atuou na cena do ABC pelos anos de 1968 a 1978, encrustados no período de violenta repressão político-social e defensor de uma proposta de popularização do teatro.

Em decorrência dessas questões, afloraram algumas proposições. Aqui se pretende discutir as preocupações dos atores e atrizes do GTC com a descentralização do teatro em relação à cidade de São Paulo. Atualmente, no âmbito dos estudos culturais e regionais debate-se, no ABC, sobre sua posição como subúrbio, muitas vezes vista de maneira pejorativa pelos próprios moradores da região. Tal noção parece também transparecer nas narrativas orais dos depoentes que destacam a importância do GTC como agente formador de público no Grande ABC na contraposição dessa memória cristalizada.

Para estudar e compreender tais questões relacionadas ao Grupo Teatro da Cidade, de Santo André, entre 1968 e 1978, optou-se pela metodologia das narrativas orais. As entrevistas foram gravadas de acordo com os métodos da história oral de vida e as análises orientaram-se pelas discussões acerca da memória oral de cada indivíduo sobre suas experiências no Grupo, pois

a memória, como propriedade de conservar certas informações, reenvia-nos em primeiro lugar para um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, que ele representa como passadas (LE GOFF, 2003, p. 4).

Uma das posições desse estudo é destacar os cidadãos da região do ABC, envolvidos com o GTC, como protagonistas da história local, vistos como agentes de sua própria história de vida, com suas

próprias lembranças, pontos de vista e experiências que, se confrontadas, podem oferecer explicações sobre a transformação tanto espacial quanto política, social e econômica da região.

O cerne deste trabalho está nos depoimentos²⁶ de integrantes do Grupo Teatro da Cidade e de algumas pessoas que acompanharam seu trabalho. Esses depoimentos foram gravados em áudio e vídeo, na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, Núcleo Memórias do ABC (atualmente, parte do Laboratório HiperMídias da USCS), entre 2003 e 2005. São nove depoentes do sexo masculino e quatro do sexo feminino, com idades entre 59 e 75 anos. Outras entrevistas foram feitas, via e-mail e gravações magnéticas em áudio (fitas cassete), na residência das pessoas, na medida da necessidade de esclarecimentos e complementos às entrevistas de história oral de vida. Esse material permitiu ampliar o que já era conhecido, acrescentando dados novos, muitas vezes desprezados pela história oficial, mas que colaboram para traçar um perfil do grupo e sua atuação no ABC.

Uma das mais profundas lições da história oral é a singularidade, tanto quanto a representatividade, de cada história de vida. Há algumas delas que são tão excepcionais que têm que ser gravadas, qualquer que seja o plano (THOMPSON, 1998, p. 174).

Assim, apresenta-se um panorama político e cultural do Brasil no período da ditadura militar e descreve-se parte do contexto da região do Grande ABC paulista nesse período. Em seguida, o texto perpassa o teatro amador em sua contribuição para o surgimento do Grupo Teatro da Cidade. Serão destacadas as propostas do GTC de formar um público teatral e descentralizar a arte da capital, além de questionar os motivos que geraram a dissolução desse grupo e avaliar as inovações artísticas geradas pela companhia.

²⁶ Os depoentes entrevistados no Núcleo *Memórias do ABC/USCS* correspondente a essa pesquisa foram: Acylino Belisomi, Alexandre Takara, Antonio Foloni Natal, Antonio Petrin, Bri Fiocca, Dilma de Mello, Gabriela Rabelo, Inajá Bevilacqua, José Henrique P.R. Lisboa (Taubaté), Josmar Martins, Luiz Parreiras e Sergio Rossetti. As entrevistas foram gravadas em áudio e vídeo e estão disponíveis (dependendo da cessão dada por cada depoente) no *HiperMemo* – Acervo HiperMídia de Memórias da USCS. Neste texto, os trechos citados dos depoimentos estão referenciados pelo nome do entrevistado.

Arte e política no Brasil da ditadura

Talvez os anos 60 tenham sido o momento da história republicana mais marcado pela convergência revolucionária entre política, cultura, vida pública e privada. A ideia de revolução – e não democracia ou cidadania, como seria anos depois – ganhava corações e mentes. As propostas de revolução política, econômica, cultural, pessoal, enfim, em todos os sentidos possíveis, estiveram presentes, de modo significativo, no debate político e estético. Rebelião contra a ordem e revolução social mantinham um diálogo tenso e criativo, entrecruzando-se em diferentes medidas na prática dos movimentos sociais, expresso também nas manifestações artísticas (HOLLANDA; GONÇALVES, 1999).

Eram anos de guerra fria entre os aliados dos Estados Unidos e da União Soviética, mas surgiam esperanças de alternativas libertadoras no Terceiro Mundo, até no Brasil, que vivia um processo acelerado de urbanização e modernização da sociedade. Naquela conjuntura, certos partidos e movimentos de esquerda, seus intelectuais e artistas valorizavam a ação para mudar a história, para construir o homem novo, nos termos de Marx e Che Guevara.

A versão brasileira não se dissociava de traços do romantismo revolucionário da época em escala internacional: a libertação sexual, a transgressão, a fusão entre vida pública e privada, a ânsia de viver o momento, a fruição da vida boêmia, a aposta na ação em detrimento da teoria, o questionamento do mundo do trabalho e da pobreza, são características que marcaram os movimentos sociais nos anos 1960 em todo mundo.

Por isso mesmo a intensa efervescência político-cultural no cenário brasileiro, desde a década de 1950, é digna de nota. As experiências do cinema novo, do teatro operário, do Arena, dos Centros Populares de Cultura (CPCs), do Oficina e do Opinião em busca do “povo brasileiro” e do popular carream um amplo movimento, que incluía grupos de trabalhadores, intelectuais, atores, diretores, entre outros, que procuravam pensar de diferentes modos a sociedade.

No caso, por exemplo, do CPC ligado à União Nacional dos Estudantes (UNE) – a partir da iniciativa e da liderança de Oduvaldo Viana Filho, o Vianinha, Leon Hirszman e de Carlos Estevam – o projeto era de fazer uma arte popular em diversas áreas: teatro, cinema, literatura, música e artes plásticas. O sucesso do CPC generalizou-se pelo Brasil com a organização da “UNE Volante”, em que uma comi-

tiva de dirigentes da entidade e integrantes do CPC percorreram os principais centros universitários do país, no primeiro semestre de 1962, levando adiante suas propostas de intervenção dos estudantes na política universitária e na política nacional, em busca das reformas de base, no processo da revolução brasileira. Foi grande o impacto da “UNE Volante” numa época sem rede de televisão nacional, em que a malha viária ainda estava pouco desenvolvida e a comunicação entre os estados era difícil, num país com dimensão continental. A “UNE Volante” semeou doze CPCs nos quatros cantos do país.

Cabe aqui destacar, entre os anos de 1961 e 1964, o Centro Popular de Cultura – CPC do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André. O CPC, intimamente vinculado ao PCB, dedicou-se às seguintes atividades: teatro, cinema, apresentações de música e dança e realização de conferências. O centro da programação era o teatro. As peças eram exibidas no salão dos metalúrgicos, nos bairros pobres da periferia da cidade e em vários outros locais. O CPC de base operária de Santo André produzia montagens teatrais a partir do repertório do CPC da UNE, do Teatro de Arena e da criação dos próprios trabalhadores (CAMACHO, 1999). Orientados por Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, Sônia e Aníbal Guedes (ex-integrantes do GTC) participaram ativamente da sede no ABC que foi fechada, como todas as outras espalhadas pelo país, pelos militares após o golpe de 1964.

Ainda após o golpe, as manifestações contrárias ao regime não cessaram. A primeira referência cultural de esquerda depois de 1964 foi o *show Opinião*. Protagonistas destacados do CPC – como Vianinha, Ferreira Gullar, João das Neves, Armando Costa, Paulo Pontes e Denoy de Oliveira – organizaram o musical, que viria a dar o nome ao teatro onde era montado. Consolidava assim a aproximação do teatro com a música popular brasileira. No espetáculo contracenavam um sambista representante das classes populares urbanas – Zé Kéti –, um compositor popular do campo nordestino – João do Vale –, e a menina de classe média – Nara Leão, depois substituída por Maria Bethânia. Representavam os três setores sociais que poderiam se insurgir contra a ditadura, conforme se acreditava.

Nas artes plásticas, o conceito de “antiarte”, participação corporal, tátil, visual e semântica do espectador e a tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos definiriam algumas das tendências das exposições de 1965 a 1967. Nomes como Hélio Oiticica, Rubens Gershman, Antonio Dias, Waldemar Cordeiro promoviam verdadeiros *happenings* que acabavam, sem dúvida alguma, contribuindo para a resistência à ditadura.

Nas manifestações teatrais, não se pode deixar de lado grupos como o do Teatro de Arena que – apesar do golpe – mobilizava amplas camadas da sociedade, principalmente o público universitário e transformava seus espetáculos em debates públicos sobre a situação do país. No período, além das peças que procuravam refletir sobre aquele momento, quase todos os seus integrantes militavam em organizações de esquerda ou eram simpatizantes.

Não menos político, o Teatro Oficina, liderado por José Celso Martinez Corrêa, rompia com as linguagens do teatro tradicional, desenvolvendo um “teatro cruel” que mobilizava seu público através da instigação agressiva. Para o diretor o teatro tinha a função de “desarmar” o público, estabelecendo uma experiência de choque no espectador que se via alienado da situação do país. A intenção era fazer “a classe média” reconhecer seus privilégios e mobilizar-se. Com isso, o Oficina, por meio do deboche, de uma linguagem agressiva e irreverente acaba se integrando como parte constitutiva do movimento conhecido como tropicalismo.

Na área cinematográfica, o Cinema Novo discutia a ideia de criar um cinema que representasse as lutas nacionais antiimperialistas, rejeitando as chanchadas produzidas pelos estúdios da Vera Cruz e Atlântida, consideradas cópias da indústria cinematográfica americana. Com a necessidade de criar uma identidade nacional autêntica Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Ruy Guerra, Paulo César Saraceni, Zelito Viana e outros cineastas buscavam uma reflexão sobre a realidade brasileira, o homem brasileiro e o processo da revolução.

Todas essas manifestações contrárias à ditadura militar se restringem com a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5). Baixado em 13 de dezembro de 1968, com outra série de atos institucionais e decretos presidenciais que entraram em vigor sistematicamente, esse tinha por objetivo ampliar o controle dos militares sobre a sociedade, legitimando todo tipo de ação contra aqueles que não estivessem de acordo com o governo.

O país, após o AI-5, viveu um período intenso de repressão, cassações, exílios, torturas que incluiu um sem número de estudantes, intelectuais, políticos, artistas e opositores de diferentes matizes ideológicos. O regime instituiu rígida censura a todos os meios de comunicação, colocando um fim à agitação política e cultural do período. Por algum tempo, não seria tolerada nenhuma contestação ao governo, nem sequer a do único partido legal de oposição, o moderado Movimento Democrático Brasileiro (MDB). Era a época do *slogan* oficial “Brasil, ame-o ou deixe-o”.

De repente, toda a cultura brasileira se vê atingida e abalada pelo arrocho da censura, e o processo de criação cultural se vê estancado. Que caminho tomar? Por onde começar ou recomeçar? A saída, qual é a saída? (WEHBI, 1979, p. 36).

No quadro político do “golpe dentro do golpe”, muitos militantes ainda utilizaram as armas de que dispunham para fazer oposição ao regime. No caso, foram os grupos de guerrilha, como a Ação Libertadora Nacional (ALN) e a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) que tinham como líderes principais Carlos Marighela e Carlos Lamarca responsáveis por ondas de sequestros (o mais conhecido, o do embaixador norte-americano Charles Elbrick, pela ALN), assaltos a bancos, atentados contra órgãos do governo, com o objetivo de manter uma contínua presença dos combatentes guerrilheiros contra o governo ditatorial e assim despertar uma consciência política no povo e, particularmente, nos trabalhadores do campo.

Dessa forma, estudar a formação, relevância e influências do Grupo Teatro da Cidade, num período tão sombrio para qualquer manifestação artística em uma região, até então, denominada subúrbio, ilumina um movimento artístico de 1968 a 1978 que contribuiu para alterar e agitar o ABC, identificado como reduto de operários.

Do teatro amador ao profissional

Muitos contam que o ABC era uma região onde bastava ter carteira de identidade e passar em frente às fábricas para ser empregado. Um grande número de pessoas de todos os cantos do país, e também do mundo, foram responsáveis pelo aumento da população de Santo André, São Caetano do Sul e São Bernardo do Campo, alterando, significativamente, o aspecto interiorano dessas cidades, absorvidas pelo núcleo denominado Grande São Paulo.

Por exemplo, em 1960, Gaiarsa (1991, p. 84) informa que Santo André contava com uma população de 245.147 pessoas. Este número cresceu para 450.000 em 1970, sendo que desses, 278.000 vieram de fora e 172.000 constituíam os Tangarás, ou seja, os nascidos no município.

Neste período, o ABC firmara-se como o maior polo industrial do Brasil e Santo André, especificamente, já era classificada como a terceira cidade em arrecadação de impostos. Crescia o número de escolas públi-

cas e privadas e criaram-se as escolas superiores. Os estudantes organizaram suas representações e o número de sindicatos e afiliados aumentou.

Entretanto, os dados que atribuíam à cidade de Santo André o título de “grande centro” ficavam apenas no papel. O rótulo de subúrbio era a referência, muitas vezes identitária, que permanecia entre os moradores do local. Por essa referência tomou-se, muitas vezes, o teatro amador, muito difundido entre grupos da região, como uma manifestação pouco relevante e pouco reconhecida, apesar da qualidade de muitos espetáculos. Esses grupos amadores muito contribuíram para o crescimento cultural do ABC e também para caracterizar o teatro como a principal manifestação artística local. Por essa movimentação teatral, propiciou-se a criação de uma companhia permanente de atores subsidiados pela prefeitura de Santo André. Eis, então, a formação do Grupo Teatro da Cidade (GTC) em 1968.

Os grupos de teatro amador do ABC sempre foram muito ativos em suas comunidades e representativos nos festivais promovidos pela Federação Andreense de Teatro Amador (FEANTA), que selecionava os melhores trabalhos para concorrer com outros grupos de São Paulo. No entanto, incapazes de manter uma temporada teatral, contavam apenas com apresentações isoladas e sempre deficitárias financeiramente, o que obrigava os membros dos grupos a partirem para outra profissão, relegando o teatro à atividade paralela.

Mesmo com todas as dificuldades encontradas, as produções de diversos grupos permitiram que o teatro, nas décadas de 1960 e 1970, fosse considerado a principal atividade artística do ABC. Para Silva (1991, p. 18), destaca-se o trabalho da Sociedade de Cultura Artística de Santo André (SCASA), um dos mais importantes grupos de teatro amador, fundado em 1953. Um de seus presidentes, Antonio Chiarelli, almejava a construção de um teatro próprio, sonho concretizado em 1962, com a construção do Teatro de Alumínio. Para a estreia, trouxe Bibi Ferreira com a peça *Diabinho de saias*, de Norman Krasna. Esse fato iniciou a modificação do cenário teatral na região, apresentando, nos palcos do SCASA, espetáculos com artistas renomados como Nicette Bruno, em *Ingênua até certo ponto*.

O Grupo Cênico Regina Pacis, de São Bernardo do Campo, ce-deu, posteriormente, diversos atores para os espetáculos do Grupo Teatro da Cidade. Mas, um dos grupos amadores mais engajados politicamente foi o Doces e Salgados, de Mauá, nome que fazia referência a um jornal que substituíra as matérias censuradas por receitas de doces e salgados. Dirigido por Roberto Vignatti e tendo no elenco Ednaldo

Freire e Luiz Alberto de Abreu, o grupo apresentou *Tempo dos inocentes*, *Tempo dos culpados*, texto de Siegfried Lenz, que questionava os regimes autoritários e a desigualdade social, temas proibidos na época. Encenado por um grupo “amador”, passou despercebido da repressão.

Grupos como o Teatro de Arte, de Santo André (TEAR), A Turma, Teatro Amador Primeiro de Maio (TAPRIM), Panelinha WD, Ocara e tantos outros que fomentaram teatro de boa qualidade tiveram grande importância nos festivais de teatro amador promovidos pelo governo do Estado de São Paulo, que oferecia como prêmio bolsas de estudo aos melhores atores na Escola de Arte Dramática (EAD) de São Paulo. Esse fato foi o empurrão necessário para a profissionalização de diversos atores dos grupos citados.

Também é necessário destacar a importância da Fundação das Artes de São Caetano do Sul (FASCS) e sua relação direta com o GTC e seus integrantes. Fundada pelo ator Milton Andrade, em 1968, a FASCS abrigava todo tipo de arte: as artes plásticas, a dança, a música e o teatro. Proporcionou, em 1972, a criação do Grupo de Teatro Pasárgada, um grupo considerado profissional, cujos alunos foram formados pela Fundação das Artes, e muitos deles já haviam trabalhado no GTC ou vieram a trabalhar nele.



Figura 11 – Douglas Zannei e Inajá Bevilacqua no espetáculo, *Vereda da salvação*, no teatro Conchita de Moraes em Santo André, com o grupo TAPRIM – 1975. Acervo Pessoal de Inajá Bevilacqua/HiperMemo/USCS.

Da França para Santo André

Fundada em 1948, a Escola de Arte Dramática (EAD) era a única escola de teatro do país que formava atores profissionais. Contava com professores que eram referências nas artes e na intelectualidade brasileira como Sábato Magaldi, Flávio Império, Timochenco Wehbi entre outros. Gabriela Rabelo, ex-integrante do Grupo Teatro da Cidade, relata suas impressões sobre o curso oferecido pela EAD que formou grande parte dos atores que passaram pelo GTC.

A gente tinha a possibilidade de ter uma aula com Antunes Filho, que era completamente diferente das aulas do José de Carvalho. No curso de cenografia a gente tinha Flávio Império, que fazia as roupas e criava o espaço. A EAD era muito consistente. E nós tínhamos como professor de história do teatro brasileiro, Sábato Magaldi. Como um curso paralelo, nós estudávamos Freud, para falarmos da teoria do romance. Era maravilhoso, era muito bom. A gente tinha a presença de Nelson Rodrigues na escola para falar sobre o teatro. Não era conservador. O Alfredo Mesquita era um homem que conservava e sabia da importância da EAD.²⁷

Com as bolsas recebidas pela premiação nos festivais promovidos pelo Governo do Estado de São Paulo, atores do ABC, orientados por Antonio Chiarelli e Ademar Guerra, vão em busca de formação profissional. Um grande número de jovens tem, então, a oportunidade de cursar a escola de artes nesse período. Entre eles estão Antonio Petrin, Sonia e Aníbal Guedes, Alexandre Dressler, Anely Alvarez, Luzia Carmela e Osley Delamo.

Com tantos atores e atrizes do mesmo local, que estudavam juntos e iam embora juntos no último trem das onze, a ideia de criar um grupo permanente em Santo André começou a ser discutida, inicialmente como um sonho, mas que se concretizaria, graças à iniciativa de duas figuras principais: Heleny Guariba e Miller de Paiva e Silva.

²⁷ Alfredo Mesquita, fundador da Escola de Artes Dramáticas (EAD) de São Paulo, em 1948.



Figura 12 – (Da esq.p/dir.) Zanon Ferrite; Analy Alvarez; Alexandre Dressler; (de costas) Francisco Solano; (ao fundo) Anibal Guedes; Sônia Guedes; Antonio Petrin e Thomaz Perri, em exercício de interpretação da EAD realizado no Auditório Itália, em São Paulo, 1967. Acervo Pessoal de Bri Fiocca/HiperMemo/USCS.

Para Dilma de Melo, integrante do GTC, a importância do trem e das aulas na EAD para o surgimento do grupo foram definitivas:

Nós éramos uns dez ou doze alunos que estavam no primeiro, no segundo ou no terceiro ano da EAD, e éramos apaixonados por Adoniran Barbosa, porque era o Trem das onze, a gente não podia perder o trem das onze, porque era o último para o subúrbio... E ali dentro, nas aulas dela (Heleny Guariba), é que foi amadurecendo a ideia de se fazer esse grupo profissional aqui no ABC.

Apesar da admiração por Adoniran Barbosa, o que se constata aqui é a significativa referência do trem que ligava Santo André a São Paulo. Chamado de “trem do subúrbio”, remete à relação entre esse e a capital. Para os jovens estudantes de teatro na década de 1960, o que os ligava ao teatro profissional (na figura da EAD) era o “trem do subúrbio”. Sobre o trem, muitas foram as lembranças dos depoentes do GTC, uma delas, a de Gabriela Rabelo:

E tinha a história do trem, que era pontualíssimo, e a aula terminava, ao lado da Estação da Luz, e o trem era inglês na hora de passar. Eles falavam: Vai passar o trem. E aí saía o pessoal do ABC. A minha turma era muito boa.

Heleny Guariba era professora de dramaturgia da EAD e havia retornado da França em 1967. Lá frequentou os teatros franceses subvencionados nas Casas de Cultura, um deles o *Theatre de la cité*, do diretor Roger Planchon. Ele fazia desenvolvia esse trabalho em Lyon, onde pregava o teatro para os operários e para os estudantes. Planchon descobrira – o que o GTC descobriria posteriormente – que os operários só vão ao teatro para construí-lo. Buscando a formação de público, Planchon buscava descentralizar a cultura da capital, Paris, proporcionando aos moradores de Lyon um teatro dito de qualidade. Para ele, era de extrema importância as subvenções do Estado, da municipalidade independente ou do próprio empresariado para a promoção desses espetáculos.

Depois do que Heleny Guariba vivenciou em Lyon, tomou a cidade de Santo André como o cenário ideal para implantar o que havia aprendido na França. Afinal, considerava-se que o grande ABC paulista estava à margem ou à periferia do centro, neste caso, a cidade São Paulo, numa mesma relação do que, talvez, Lyon estivesse para Paris²⁸. No ABC, costumeiramente, ouvia-se de seus moradores que, para ver bons espetáculos, era necessário ir à capital. Assim foi que esse jovem grupo de atores, que intencionavam romper com a ideias de periferia cultural do ABC em relação à capital, apostaram na profissionalização da EAD e reforçaram ainda mais as propostas da jovem diretora.

Miller de Paiva e Silva presidia a Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura Municipal de Santo André, como Diretor de Cultura. Figura conhecida dos grupos de teatro amador do ABC, tinha, dentre suas metas, melhorar a cultura na cidade. Em entrevista concedida, via e-mail, em 30 de maio de 2005, Paiva e Silva comentou acerca da dimensão inovadora que pretendia dar ao teatro local:

²⁸ Lyon e Paris são mais distantes geograficamente que Santo André e a capital paulista.

O apoio à formação do GTC, por parte da Prefeitura, nasceu de nossos propósitos de funcionamento do Teatro Municipal. Não desejávamos que o nosso teatro funcionasse tão somente como abrigo de peças, já estreadas nos teatros da capital depois de esgotado o seu público. Desejávamos que se tornasse um teatro lançador. Nossa primeira alternativa seria transformá-lo num off Broadway paulistano. Foi quando apareceu Heleny Guariba e o pessoal da EAD e juntamos seus sonhos com os nossos.²⁹

Utilizando o SCASA como porta-voz da proposta, o GTC e sua diretora prepararam um documento intitulado *Resumo e explicações do Conselho Municipal de Cultura*. O documento considerava a necessidade de o futuro Teatro Municipal ser inaugurado por elenco teatral constituído por atores de Santo André, visto que a cidade tinha um grande número de pessoas cursando ou que já cursara a Escola de Arte Dramática de São Paulo. O apoio do poder público ao grupo de Santo André estimulou a criação de novos elencos e aprimoramento de seus participantes que divulgavam seus trabalhos em outros estados e, principalmente, na capital. A prefeitura municipal deveria prover os recursos necessários para a produção teatral.

Essa experiência seria importante para avaliar a qualidade técnica e artística do grupo, a fim de prepará-lo, posteriormente, para a inauguração do Teatro Municipal.

Atendidas as demandas do GTC, seus integrantes, incluindo diretor, produtor, atores e pessoal técnico seriam responsáveis por mobilizar diversas áreas da população (Escolas, Clubes, Sociedades Amigos de Bairro, Sindicatos etc.), críticos de teatro e arte em geral, e oferecer-lhes, após os espetáculos, debates e esclarecimentos sobre o que apresentavam, visando maior integração do público com a cultura teatral.

Coube a Fioravante Zampol, prefeito de Santo André à época, aprovar o documento e destinar uma verba de sete mil cruzeiros para a montagem do primeiro espetáculo do Grupo. O texto escolhido pela diretora Heleny Guariba foi *Jorge Dandin*, de Molière, que havia sido encenada por Roger Planchon em 1958, na França.

²⁹ Miller de Paiva e Silva, por e-mail, em 30/05/2005.

O Grupo Teatro da Cidade e a descentralização artístico-cultural

O Grupo Teatro da Cidade estreou nos palcos de Santo André em 18 de maio de 1968, com o texto *Jorge Dandin*, de Molière, dirigido por Heleny Guariba e encenado no Teatro de Alumínio. Todavia, seu estatuto de sociedade civil cultural somente fora lavrado em cartório no dia 11 de setembro de 1968. Data que marca a fundação do oficial do grupo. Esse documento registrava o patrimônio social, seu quadro social de fundadores e beneméritos e determinava a competência de cada um no grupo. As funções eram de presidente, vice-presidente, secretários e tesoureiros. A administração ficou a cargo de uma diretoria de seis membros: Antônio Petrin era diretor-presidente; Ulisses Telles Guariba Neto era diretor-vice-presidente; Dilma de Mello Silva Vieira Neves como a primeira secretária; Sílvia Delfim Borges, a segunda secretária; Sônia Guedes era tesoureira e Otto Coelho o segundo tesoureiro. Assinaram também o estatuto como sócios participantes: Osley Delano, Antonio Natal Foloni, Aníbal Pereira Guedes de Souza, Luzia Carmela Ferraz da Silva, Dilma Maximiliano, Ademir Antonio Rosa, Josias Alves de Oliveira, Manoel Antonio de Andrade Neto, Flávio Império, João Newton Dulcini, Anna Maria Franco Brisola, Yara Maria Ferraz Silveira, José Armando Pereira da Silva, Inajá Bevilacqua Pereira da Silva, Timochenco Wehbi, José Vieira de Oliveira, Heleny Ferreira Telles Guariba, Olga Molina e Sônia Maria Campos Braga (atualmente, conhecida apenas por Sônia Braga).

Com o afastamento de Heleny Guariba, em 1969, por seu ingresso na luta armada³⁰, Antônio Petrin assumiu a direção teatral do Grupo, responsabilizando-se, também, pela direção artística do espetáculo *O noviço*, de Martins Pena. Vale salientar que durante a gestão de Petrin, outras pessoas assumiram a função de diretor teatral no GTC, entre eles Silnei Siqueira, Celso Nunes, Antonio Pedro, Dionísio Amadi. Isso não diminuía a liderança administrativa de Petrin e de outros integrantes, como Sônia Guedes e José Armando Pereira da Silva.

³⁰ Heleny Guariba integrava os quadros da VPR. Foi presa em 24 de abril de 1970 e solta em 1º de abril de 1971. Em 12 de julho, no Rio de Janeiro, foi detida novamente e levada para a “Casa (da morte) de Petrópolis”. Desde então consta da lista dos desaparecidos políticos.

O Teatro Municipal de Santo André pode ser considerado como a casa do GTC. Esse teatro foi inaugurado em 1971 com a peça *Guerra do cansa cavalo*, de Osman Lins, dirigida por Antonio Petrin e encenada pelos artistas do GTC. Desde então, o Teatro Municipal de Santo André não apenas abria-se para as temporadas do Grupo da Cidade, como sediava rotineiramente seus ensaios e reuniões. Por sua vez, os administradores do GTC se reuniam também no SCASA, no Teatro de Alumínio, no Teatro Conchita de Moraes, ou na Fundação das Artes e Teatro Santos Dumont, em São Caetano do Sul.

Se o objetivo do Grupo era produzir um teatro que eles chamavam “de qualidade”, com atores do ABC, para um público do ABC, uma das primeiras estratégias – inovadora e precursora – para encher a casa foi o contato que se estabeleceu com as escolas, na intenção de que os professores trouxessem seus alunos para assistir aos espetáculos, oferecendo assim, outra forma de lazer aos estudantes, cujo objetivo era, contribuir para melhorar a educação e a cultura dos jovens.

O GTC contou com o apoio da Prefeitura Municipal de Santo André, que, na época, acreditou na importância da arte e do teatro para aprimorar a formação cultural de seus moradores. Este fator, com certeza, foi um dos elementos de diferenciação do grupo, pois, além de ter uma atitude inovadora na região, destacou a importância do apoio dado pelo Estado à cultura, como contou Inajá Bevilacqua.

A prefeitura financiou a nossa produção. Pelo menos, até abrir o pano, sempre foi assim. Enquanto teve vontade política, todos esses fatores. Depois com o Teatro Municipal, antes com o Teatro Conchita de Moraes, sempre teve essa colaboração do secretário, a prefeitura nunca fez censura.

Com a ajuda da municipalidade, que custeava a produção do GTC, o grupo encontrou alternativas para apresentar seus espetáculos ao público da região. Em seus dez anos de trabalho, o Grupo Teatro da Cidade foi assistido por uma parcela considerável da população do ABC, ultrapassando a marca de 20.000 espectadores em diversos espetáculos. Por esse fato pode-se considerar que alcançaram um dos seus principais objetivos: a formação de um público teatral na região. Na análise dos depoimentos, percebe-se que, além da qualidade artística do grupo, outros fatores foram de extrema importância para esse sucesso de público. Segundo Petrin:

Hoje, fazendo um distanciamento emocional, claro que, se a gente não fosse às escolas, as pessoas não viam espontaneamente. Mesmo porque a gente sempre conta com o preconceito, principalmente numa região pobre como era Santo André, culturalmente, financeiramente... Mas eu digo que contribuiu porque as pessoas iam lá, assistiam ao espetáculo e se deliciavam, gostavam do que viam. Porque a gente tinha essa preocupação, eles tinham que gostar. E eu digo que a gente conquistou um público, porque ainda hoje eu ouço pessoas dizerem. “Ah, a primeira vez que eu fui ao teatro foi para ver vocês e hoje eu vou ao teatro porque eu aprendi a gostar por causa de vocês”.³¹

O impacto do GTC na formação do público local é ratificado por Inajá Bevilacqua, uma das administradoras do grupo, que explica como procediam:

A venda era uma coisa muito engraçada. Na época do GTC nunca ninguém tinha feito isso, de vender espetáculos em escolas. Foi a primeira experiência... Montamos o material, levamos. Pedimos licença para o diretor da escola, vendíamos o que estávamos fazendo. Era uma coisa muito utópica... A gente sempre chamava o professor de português ou de história... Como as escolas não tinham muito o que fazer no lazer dos alunos, era uma coisa boa para a escola também. No segundo ou terceiro ano do GTC você só ligava para a escola e eles falavam que podia ir.

Inajá Bevilacqua completa que, além da venda de espetáculos, que ajudava muito financeiramente, o GTC nunca deixou de lado seu compromisso social de formar esse tão sonhado público teatral:

Era a gente fazer um teatro que tivesse um compromisso social... Ninguém ia fazer um teatro comercial, porque a gente tinha um compromisso de formar um público de teatro, porque o nosso público era muito pe-

³¹ Entrevista complementar gravada na casa do ator (SP), em fita cassete, em 10/01/2006.

queno... O professor está envolvido, a escola está envolvida... Os alunos tinham um compromisso com aquele teatro que eles estavam vendo, porque aquilo ia fazer parte da formação deles e ia acrescentar alguma coisa. Não era um simples lazer.

Com essa estratégia de divulgação e o apoio da prefeitura de Santo André na venda de espetáculos, o ABC experimentava, pela primeira vez, uma temporada teatral que se estendia por mais de um mês, com público recorde na peça de estreia de mais de 7.000 pessoas em 1968. Percebe-se nas narrativas dos depoentes que o “imaginário do subúrbio” funciona como justificativa para a necessidade de um teatro social na região. Antonio Petrin declara que o local era “pobre culturalmente”. Talvez, essa posição do ator baseie-se na recorrente ideia de que as “coisas só aconteciam em São Paulo”. Mesmo Petrin, cidadão e ator de Santo André, que experimentou diversas manifestações artísticas como o CPC, o Teatro da Igreja do Bonfim e o GTC, não creditava as manifestações dos diversos grupos locais (normalmente, amadores) como expressão cultural significativa para a região, que a colocasse na condição de polo cultural-artístico de expressividade.

Mas a companhia foi constatando, a cada montagem, um aumento significativo do seu público. Esse aumento tornou-se mais visível nos espetáculos musicais com temática sobre a história brasileira, como *O evangelho segundo Zebedeu*, que abordava a guerra de Canudos, e *Aleijadinho, aqui agora*, sobre a vida de Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.

Miller de Paiva e Silva, em entrevista concedida por e-mail, em maio de 2005, comenta a impressionante receptividade desses espetáculos numa região tida como subúrbio da capital:

Houve peça que alcançou a cifra de mais de 40.000 espectadores – Aleijadinho, aqui agora, o que significava na época quase 10% da população total da cidade de Santo André. Há um resíduo da população que teve sua primeira experiência teatral com o Grupo Teatro da Cidade.³²

³² Miller de Paiva e Silva, por e-mail, em 30/05/2005.

Sexta-feira, 2-6-72 — O ESTADO DE S. PAULO



Figura 13 – Crítica de Sábado Magaldi sobre a peça *Aleijadinho, aqui agora*. Nas fotos do jornal, no canto esquerdo: Gabriela Rabelo, Lafayette Galvão e Sylvia Borges; Na foto maior: Henrique Lisboa (Taubaté), Sônia Guedes, Sylvia Borges, Gabriela Rabelo e Paco Sanches, no Teatro Municipal de Santo André, 1972. Acervo Pessoal de Sérgio Rossetti/HiperMemo/USCS.

É importante destacar que se faziam algumas apresentações gratuitamente para instituições de alfabetização de adultos, confirmando a busca incessante por um público amante do teatro entre os moradores do ABC, segundo relata Luiz Parreiras:

O público do GTC era o operariado e os estudantes. Tinha uma venda dirigida com uma pessoa encarregada disso e estava sempre lotado. Fora os espetáculos que a gente doava para alguns movimentos sociais. Naquela época tinha o Mobral e a gente sempre doava duas, quatro, seis sessões por espetáculo para o Mobral ou outra coisa.

Por sua vez, as posições acerca das estratégias do GTC terem contribuído para formação de público local são divergentes entre os depoentes. Estudos que partem das narrativas orais de pessoas que contam suas próprias histórias, deixando fluir seus valores, suas crenças, seus imaginários, são importantes para o pesquisador avaliar diferentes posições e possibilidades do objeto em estudo. Não se trata, aqui, de buscar a verdade das informações e chegar a um fato decisivo. O que interessa, justamente, são as contradições, as diferenças de opiniões, as múltiplas possibilidades acerca do tema. Josmar Martins, que também foi ator e ex-integrante do GTC e atuou em três montagens do grupo, no período de 1969 a 1970, relata:

Eu não sei se não houvesse essa venda, para que os alunos tivessem como que a obrigação de assistir para depois fazerem os trabalhos, ou havia de fato uma conversa muito boa com os professores que os convenciam que era importante para os alunos aprenderem a assistir. Não sei se não havendo essa frequência grande de estudantes, se a frequência de um público normal, teria mantido o retorno do GTC. Acredito que não. Até hoje, pela experiência que tenho nesses anos todos, toda produção que se traz para São Caetano, se não houver nomes, não põe casa.

Certamente, os depoentes expressam suas opiniões a partir de suas próprias subjetividades. O que se pode inferir dessas posições contraditórias é que, de certa forma, todos eles têm sua razão. Possivelmente, uma frequência de público normal não garantiria a “casa cheia” nos espetáculos do GTC e pela experiência de muitos artistas regionais, sem nomes conhecidos, o público local não mantinha uma temporada de teatro no ABC. No entanto, a prática sistemática de divulgação dos espetáculos nas instituições escolares, sindicais e assistenciais foi uma estratégia inédita na época para transformar a arte teatral numa manifestação ao alcance da população. Até hoje

essa forma de divulgação é utilizada por diversos grupos teatrais no estado de São Paulo e os atores e atrizes, de forma geral, reclamam a mesma dificuldade de trazer o público aos teatros. Assim, pode-se considerar que no ABC as dificuldades não eram muito diferentes de outros centros irradiadores de cultura e arte e que o “mito da cidade operária” que não apreciava e nem produzia manifestações artísticas e culturais pode ser uma memória oficial, construída por e para trabalhadores, patrões e elite dirigente que edificaram a imagem identitária da região na cultura do trabalho operário e do subúrbio em relação à capital. Como coloca José de Souza Martins, a relação entre cidade e subúrbio designa, naturalmente, uma relação de dependência e se “a cidade é o lugar da festa, o subúrbio é essencialmente o lugar do sofrimento” (MARTINS, 2002, p. 13).



Figura 14 – Cláudio Corrêa e Castro, na inauguração do Teatro Municipal de Santo André, em 1971, com a peça *Guerra do cansa cavalo*, produzida pelo Grupo Teatro da Cidade. Acervo Pessoal de Antônio Petrin/HiperMemo/USCS.

Deve-se atentar para a posição de Josmar Martins ao alegar quando diz que “toda produção que se traz para São Caetano, se não houver nomes, não põe casa”. Martins nasceu em 1940, na Mooca, mas logo mudou-se para o bairro da Vila Alpina, mais próximo do ABC, onde passou sua infância e adolescência. Seu pai era operário e

sua mãe dona de casa. Estudou em São Caetano do Sul, no Instituto de Ensino, mas só se estabeleceu na cidade em 1961 quando se casou. Martins divide seu tempo entre o trabalho na indústria, na área administrativa, e o teatro amador na Associação Cultural e Artística de São Caetano do Sul, local que ele considera como sua escola de ator. Foi um dos fundadores do grupo A Turma, de São Caetano do Sul. No GTC, ingressou em 1969, tendo participado antes de montagens profissionais de teatro em São Paulo e trabalhos na televisão. Segundo relato do próprio Josmar, ele fora convidado por Antônio Petrin para “reativar” o GTC após a saída de Heleny Guariba. Para ele, não interessavam os problemas administrativos do grupo, pois o que queria mesmo era fazer teatro. E o fez em *O noviço*, a *Cidade assassinada* e *O barbeiro de Sevilha*, espetáculos montados pelo GTC entre 1969 e 1971. No entanto, os fatos mudaram quando da inauguração do Teatro Municipal de Santo André, que ele conta:

Depois teve a construção do Teatro Municipal e foi quando levei um belo “pé na bunda”, porque se eu ajudei a levantar o grupo, fiz três peças com eles, até que o grupo estivesse bem visto novamente, para estreiar no Teatro Municipal convidaram um diretor profissional conhecido, por nós pelo menos, o Celso Nunes, e ele escolheu o elenco e ninguém, parece, ninguém argumentou que aquele pessoal que tinha levantado o grupo de novo deveria ter uma certa preferência. Mas por outro lado tem a lógica que para uma estreia de um teatro municipal, com um diretor conhecido em São Paulo, eles quisessem trazer um elenco, ou um nome conhecido em São Paulo, no caso Cláudio Corrêa e Castro. Então, se eu fui preterido por ele, fiquei contente, mas mesmo assim mandei o Petrin e o pessoal plantar batatas. Mas isso passou e depois voltamos às boas e há pouco trabalhei com ele novamente. Não houve quebra de amizade por causa disso.

Assim foi que Antônio Fagundes e Cláudio Corrêa e Castro vieram ao Teatro Municipal de Santo André. Na década de 1970, esses atores já gozavam de certa fama e prestígio por causa de seus trabalhos nas telenovelas. Desse fato, pode-se dizer que, para atingir os objetivos propostos de formação de público no ABC, o GTC utilizou tanto de estratégias inovadoras como a divulgação nas escolas quanto de estratégias “tradicionais”, como trazer atores que se fizeram conhecidos pela televisão.



Figura 15 – Da esq.p/ dir.: Richardz Paradizzi; Sérgio Rossetti; Antônio Fagundes (à frente); Gésio Amadeu (atrás); Ana Lúcia Miranda (sentada ao fundo). Encenação da peça *O evangelho segundo Zebedeu*, no Teatro Municipal de Santo André, produzida pelo GTC em 1973. Acervo Pessoal de Sérgio Rossetti/HiperMemo/USCS.

O GTC lançava-se em várias estratégias, como a divulgação nas escolas ou a contratação de um ator da televisão, sempre procurando conquistar um grande público na região. E, se considerar que o GTC fora um dos primeiros grupos profissionais do ABC com exponencialidade significativa na década de 1970, que, dentre suas várias propostas políticas, uma delas era o desatrelamento periférico da região do ABC em relação à capital e o questionamento da condição suburbana no seu sentido pejorativo, todas essas estratégias para a formação de público foram importantes e, em várias medidas, bem sucedidas, mesmo que o público tenha se mantido fiel somente nas temporadas do GTC no Teatro Municipal de Santo André. Conscientes ou não, não importa, atores, atrizes e patrocinadores do GTC endossaram o “imaginário do subúrbio” e o utilizaram a seu favor.

Concordâncias à parte com os meios utilizados, o que se tem aqui é que esse grupo de teatro do ABC e para o ABC encheu a casa com seus espetáculos. Independente das ações propostas pelo Grupo Teatro da Cidade para atingir esse público local, percebe-se,

ainda, que o compromisso firmado com a municipalidade foi alcançado. Nos diversos depoimentos acerca desse assunto, é senso comum nas narrativas que os teatros estavam sempre lotados, com temporadas extensas de terça a domingo durante dois meses ou mais. Fato incomum não somente no ABC, mas em todo o Brasil, pois o controle imposto pela censura às produções artísticas afastava o público de teatro, ou por medo, ou por este se ver impossibilitado de assistir a um trabalho autoral, sem nenhum corte ou interferência externa.

Em uma análise dos depoimentos e dos registros encontrados sobre o tema “formação de público”, talvez a expressão formar um público não seja a mais apropriada ao se referir ao teatro e ao ABC. Acredita-se que a expressão mais apropriada seja manter um público. E era o que o GTC conseguia, ano a ano, com o apoio do poder público.

Provavelmente, por trás dessa preocupação com o público local estava a questão da descentralização da arte teatral da capital para o ABC. A meta era oferecer aos moradores da região espetáculos que para eles fossem “de qualidade”, igual ou superior aos apresentados em São Paulo. Sabe-se que as incursões do Grupo Teatro da Cidade aos palcos de São Paulo eram vistas com bons olhos por todos os integrantes do grupo, fato que leva a crer que não havia uma única preocupação – a fixação do público no ABC. O Grupo também almejava reconhecimento e sucesso de público para além das fronteiras do Grande ABC, como contam, respectivamente Dilma de Melo e Antonio Foloni Natal, a seguir:

[O GTC] faz uma temporada em São Paulo, uma coisa absolutamente inédita para o grupo de Santo André, fazendo uma carreira normal de teatro, com boa crítica e boa aceitação de público.

Nós fomos para São Paulo e ficamos uma semana no Teatro Anchieta, que tinha acabado de ser inaugurado. E me parece que a Fernanda Montenegro tinha inaugurado e o segundo grupo foi o nosso... Falavam muito bem do espetáculo.

Com base na análise de entrevistas complementares realizada por e-mail, evidencia-se que, apesar dessas intenções, o grupo de Santo André não fugiu aos seus ideais. Pelo contrário, as temporadas de São Paulo serviam tão somente para estruturar melhor

o grupo e trazer maior visibilidade para as produções artísticas da região do ABC. Como relata a atriz Gabriela Rabelo:

Para o GTC, apresentar-se em São Paulo era dar uma visibilidade maior ao seu trabalho, submetê-lo à apreciação da crítica especializada, fazer com que o pessoal de teatro ficasse sabendo que havia vida pensante e cênica fora da cidade de São Paulo [...] e acredito que tudo isto faria com que o trabalho fosse mais valorizado no ABC mesmo. Santo de casa não faz milagre, não é mesmo? O aval da crítica e do público paulistano daria mais respeitabilidade ao grupo e um poder maior de reivindicação junto aos poderes públicos e também apoio de empresas e pessoas na construção de um novo projeto.

Antônio Petrin concorda com a atriz Gabriela Rabelo. Para ele, foram importantes, tanto para o grupo como para a prefeitura de Santo André, as temporadas nos teatros de São Paulo, pois isso trazia mais visibilidade para ambos, repercutindo nas secretarias de cultura de outras cidades. Ele não acredita que o GTC tenha fugido do compromisso de descentralizar a arte da capital, pois poucos foram os espetáculos produzidos por eles que trilharam esse caminho de fazer temporada em São Paulo. E mesmo os que trilharam, contribuíram para que o próprio público do ABC conhecesse o trabalho do Grupo da Cidade na medida em que tinham acesso às críticas feitas por críticos renomados na época como Sábato Magaldi, Jefferson Del Rios e João Apolinário.

Veja bem, no teatro você precisa ficar conhecido para pleitear coisas. Então, quando um trabalho era muito bom e as críticas falavam bem, as pessoas de São Paulo queriam ver, porque isso acabava gerando mídia e acabava repercutindo nas secretarias de cultura. E nem todos os espetáculos nós trouxemos para São Paulo.

Sobre a quantidade de espetáculos que fizeram temporada em São Paulo, Luiz Parreira, ator, cenógrafo e figurinista do GTC, dá seu relato e volta a afirmar que as apresentações na capital, ou em qualquer outra cidade, em nada descaracterizavam a descentralização proposta pelo grupo.

O GTC nunca fez “temporada” em São Paulo. O que fazíamos lá depois da “temporada” no ABC era uma coisa como se fosse uma festa de encerramento dos trabalhos que aconteciam aqui. É onde se ia mostrar o trabalho artístico e o resultado, justamente do movimento de descentralização. E isso resultava numa ótima divulgação do movimento e da qualidade do grupo por causa das críticas pra lá de positivas e dos prêmios acumulados a cada ano. Não sei se você sabe, mas o nome do grupo é o mesmo do grupo de teatro francês que trabalhava nos mesmos moldes. Era o grupo do Roger Planchon de Lyon, com quem a Heleny Guariba andou trabalhando. Faziam a mesma coisa em Lyon e depois davam um pulinho a Paris para deliciar a crítica e o público. Nada demais. Todas as companhias, ou melhor, todas (ou quase todas) as produções do eixo cultural Rio-São Paulo, tendo esgotado o seu público no espaço de origem, invariavelmente, seguem carreira em excursões sem que deixem de ser paulistas ou cariocas. E assim é com os do Rio Grande do Sul ou de Pernambuco. Sair de casa para passear ou fazer um trabalho para “ganhar uns trocados” que possibilitem a continuidade do rumo não descaracterizarão em nada a origem filosófica do projeto.³³

Com o esgotamento do público de uma determinada peça, tornava-se essencial para o GTC criar esse “intercâmbio” com outras companhias, pois, somente assim, com uma ininterrupta sequência de espetáculos, seria possível oferecer aos moradores do ABC o teatro como uma opção de lazer constante, como o cinema e a televisão.

Olha, o que acontecia é que já tínhamos cumprido a temporada em Santo André e quando surgia a oportunidade de um teatro da capital, mesmo porque o GTC realizava em média uma montagem por ano, e quando estávamos com temporada em São Paulo, sempre tinha uma companhia ou grupo fazendo temporada em Santo André, no “rastro” do trabalho de formação de público feito pelo GTC. Portanto, eu creio que isso não tirava o foco, pelo contrário, os contatos com as escolas eram repassados para as produções que estavam estreando em Santo André e tinham de certa forma o aval do GTC.³⁴

³³ Luiz Parreira, por e-mail, em 16/03/2006.

³⁴ José Henrique P.R Lisboa (Taubaté), por e-mail, em 16/03/2006.

Em 1978, houve mudança no governo de Santo André. O então prefeito Milton Brandão passou o cargo para Lincoln Grillo e os subsídios destinados para a montagem dos espetáculos do Grupo Teatro da Cidade cessaram por completo. O Grupo não encontrou outros meios de dar continuidade a esse trabalho. Outros fatores que também contribuíram para essa dissolução foram novas oportunidades profissionais para os atores e atrizes, o extensivo tempo de carreira deles numa companhia, provocando anseios por novos rumos e, algumas vezes, problemas pessoais que provocaram a dissolução do GTC, após dez anos de atividade ininterrupta.

Do ponto de vista dos depoentes, os personagens que contaram sua história divergem entre si quando contam a história da dissolução do Grupo, mas, ao mesmo tempo, se completam. Inajá Bevilacqua atribui o tempo como motivo para dissolução do GTC. Ela afirma que os dez anos de existência foram um marco que encerrou um ciclo para iniciar outro.

Acabou porque é uma coisa do tempo, do tempo e da importância. Esses dez anos foram a curva. Já tinha dado muitos frutos, tinha muita gente fazendo coisas. Tanto que depois o Petrin, a Sônia e o Portela montaram uma companhia profissional, com fins lucrativos... também acabou a vontade política da Prefeitura e sem isso não teriam condições de bancar e competir com o teatro profissional de grandes estrelas.

A importância da subvenção pública ao GTC é mencionada por José Henrique Paiva dos Reis Lisboa, conhecido como Taubaté. Entretanto, para ele, esse apoio do poder público não é visto somente de maneira positiva:

Acabou porque não tinha sustentação, não tinha como a gente fazer para se sustentar... O que acabou com o GTC foi a falta de subvenção, porque a gente estava viciado nisso. Talvez tenha sido até um erro nosso a gente estar sempre apoiado nessa subvenção.

Problemas pessoais, falta de uma estética definida e mudanças de objetivos do grupo, além de outros convites mais vantajosos

financeiramente para alguns atores, foram os principais motivos da dissolução do GTC. Para Luiz Parreiras, o motivo foi

[...] esse negócio de linguagem, de perder o rumo. O grupo perdeu o rumo. E como o grupo tinha sido muito importante, todo mundo queria saber quem era essa gente que fazia esse teatro do GTC, as pessoas foram saindo, Sylvia Borges ficou muito famosa e foi fazer outras coisas, o Petrin foi fazer, a Sônia Guedes foi fazer. Eu não saí por causa disso, mas por um problema particular. Eu fui ter minha filha em Niterói.

Gabriela Rabelo, em seu relato, credita o fim do GTC à falta de uma ideologia estética e política, fundamental para sustentar um grupo:

Não havia uma opinião filosófica, política e estética que fosse mantida pelo conjunto das pessoas que trabalhavam lá. Aí tornou-se uma coisa de um trabalho mais do Petrin, Zé Armando, Sônia, e o que define um grupo de teatro não estava mais acontecendo. O trabalho já tinha se desenvolvido, muita gente já tinha trabalhado, mas aí a gente não tinha mais o objetivo. Esse já tinha sido alcançado. Outros só foram colocados no lugar.

E importante destacar, neste ponto, o que coloca o historiador Jacques Le Goff (2003, p.4) acerca da memória, quando afirma que o processo da memória no homem faz intervir não só a ordenação de vestígios, mas também a releitura desses vestígios. Muitas vezes, a própria pessoa num processo narrativo dá-se conta do que afirma Le Goff, como pode-se perceber na narrativa de Sérgio Rossetti:

Quanto mais passa o tempo, mais distante vai ficando a verdade. Num certo sentido é real isso, porque você começa a misturar a lembrança verdadeira com a lembrança psicológica, emocional.

Assim, os depoimentos colhidos e apresentados nessa pesquisa são essenciais para compreender e dimensionar o que foi o Grupo

Teatro da Cidade, sob a ótica das narrativas orais, considerando aqueles que atuaram de alguma forma nele. E por isso é importante retomar a memória que é evocada por essas pessoas que revivem os fatos de uma época distante. É importante compreender que suas análises pessoais são atualizadas de acordo com o que rememoram do passado a partir de seu presente, tendo já reelaborados os dados trazidos pela memória.

Considerações Finais

Ainda que as dificuldades de afirmação do teatro tenham sido muitas, pode-se constatar a importância que o Grupo Teatro da Cidade teve para a região no período de 1968 a 1978.

Comparando-o com qualquer outro grupo que se estabeleceu na região até hoje, o GTC, sem dúvida, foi o que apresentou resultados mais significativos em número de apresentações, público e crítica de autores renomados. Além da longa existência, marcada pela realização de muitos espetáculos – 14 ao todo, fato que o caracteriza como um grupo extremamente produtivo –, é importante ressaltar que esta produção contínua não seria alcançada caso não tivesse acontecido a comunhão entre o Grupo e a Municipalidade, que oferecia subsídios necessários para sua produção.

Sabe-se que as pessoas narram acontecimentos passados a partir do presente, processando esses acontecimentos e reelaborando o vivido. No entanto, o conteúdo dos depoimentos de memórias dos atores e espectadores aqui analisados apresentou-se de forma concordante no que se referiu às temáticas questionadas, o que pode possibilitar uma reconstrução histórica de muitos dos episódios relacionados ao GTC.

No caso da formação do público de teatro no ABC, o mais valioso a destacar foi a lucidez que acompanhou o grupo durante toda a sua atuação, brecando qualquer tipo de experimentalismo que afastasse uma plateia pouco conhecedora de uma “nova” linguagem trazida pelo GTC. A isso somou-se a busca contínua por parcerias com escolas, sindicatos e empresas que viabilizassem uma temporada de teatro, sem que houvesse a necessidade de contar exclusivamente com um público espontâneo apenas nos finais de semana.

A descentralização teatral foi conquistada pelo GTC, uma vez que diversos espetáculos, avaliados de qualidade inquestionável pela crítica da época, foram apresentados, atraindo os moradores da região ao teatro da sua cidade. O fato é que o próprio Grupo teve consciência de que aquele público se esgotaria e que, enquanto estivesse em processo de uma nova montagem teatral, outras peças de outros grupos deveriam ocupar os teatros do ABC. Isso também contribuiria para a pleiteada formação de público local. Esse intercâmbio, já comentado anteriormente, permitiu a ida do GTC para os palcos de outras cidades, estados e até mesmo outro país – a Colômbia – sem que isso compromettesse sua proposta de descentralizar a arte da capital.

Um grupo de teatro, como qualquer outro grupo, é formado por pessoas, cada uma com seus valores, interesses e necessidades específicas que contribuem ou não para o sucesso de seus pares.

O Grupo Teatro da Cidade trabalhou com pessoas, muitas pessoas, desde profissionais teatrais conhecidos nacionalmente, até atores amadores da região que tinham a arte apenas como um *hobby*. Isso em nada desvirtuou o profissionalismo alcançado pelos artistas. Pelo contrário, essa troca de informações apenas reafirmou compromissos de fazer com que o local de trabalho e moradia, o grande ABC paulista, se tornasse um celeiro da arte brasileira, destacando-se, assim, não apenas como polo industrial, mas como um polo cultural, de grande produção e qualidade artística no estado de São Paulo.

Referências

CAMACHO, Thimoteo. *Cultura dos trabalhadores e crise política: estudo sobre o Centro Popular de Cultura do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André*. Santo André: Fundo de Cultura do Município de Santo André, 1999.

GAIARSA, Otaviano A. *Santo André: ontem, hoje, amanhã*. Santo André: Prefeitura Municipal de Santo André, 1991.

HOLANDA, Heloísa. B.; GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 2003.

MARTINS, José de Souza. *Subúrbio*. 2. ed. São Paulo: Unesp/Hucitec, 2002.

SILVA, José Armando Pereira da. *O teatro em Santo André 1944-1978*. Santo André: Public Gráfica e Fitolito, 1991.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

WEHBI, Timochenco. *O drama social do teatro no Brasil*. 1979. Tese (Doutorado). São Paulo: FFLCH-USP.

Fontes orais

HiperMemo – Acervo HiperMídia de Memórias do ABC, da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS). Depoimentos gravados entre 2003 e 2011.

Antonio Foloni Natal, 2005

Antonio Petrin, 2005

Dilma de Mello, 2005

Gabriela Rabelo, 2005

Inajá Bevilacqua, 2005

José Henrique P.R. Lisboa (Taubaté), 2005

Josmar Martins, 2005

Luiz Parreiras, 2005

Sergio Rossetti, 2005

Entrevistas

1. Entrevistas concedidas por e-mail para Thiago M. Nascimento:

- Miller de Paiva e Silva entrevistado em maio de 2005.
- José Henrique P.R Lisboa (Taubaté), entrevistado em 16/03/2006.
- Luiz Parreira, por e-mail, entrevistado em 16/03/2006.

2. Entrevistas gravadas em áudio magnético, concedidas para Thiago M. Nascimento:

- Entrevista complementar gravada na casa do ator Antônio Petrin em São Paulo, em fita cassete, em 10/01/2006.

Acervo de Imagens

HiperMemo – Acervo documental de depoentes cedido ao *Memórias do ABC/USCS*.

CAPÍTULO 6

Rebeldia e engajamento no teatro dos operários no ABC pós-1964³⁵

Kátia Rodrigues Paranhos

Pra começo de conversa

*A luta continua para vencer o patrão/
na rua/ na fábrica/ na hora da diversão*
Suplemento Informativo dos Metalúrgicos.
(16 jun. 1981)

Cabe salientar inicialmente que, mesmo sob a ditadura militar e dentro de uma estrutura corporativa, o Sindicato de São Bernardo (e não apenas ele) desempenhou o papel de “escola de cidadania operária” para uma parcela significativa dos trabalhadores do ABC paulista. Neste aspecto, teve atuação semelhante à do movimento operário organizado na Inglaterra durante os séculos XIX e XX, ao qual se atribui responsabilidade pela formação da cultura das classes trabalhadoras britânicas, porque “não era somente uma forma de luta, ele também representava para muitos de seus militantes uma forma de autodidatismo” (HOBSBAWM, 1987, p. 270).

³⁵ Este trabalho conta com o apoio financeiro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig).

Dentro do sindicato, dirigentes e intelectuais procuraram organizar atividades que tinham como objetivo formar os operários da base, assim como os próprios diretores. A participação ativa de intelectuais de esquerda, que ali estavam militando e também repensando discursos e práticas, enriqueceu — lembrando aqui a expressão de Williams — “todo um modo de vida” (WILLIAMS, 1969, p. 20).

Em colaboração com intelectuais de uma tradição de esquerda, o que o movimento dos trabalhadores do ABC fez em relação ao sindicato e à cultura é algo digno de registro. Por isso, ao focalizar esses homens, sujeitos sociais com práticas e experiências de vida e consciência distintas, o fator que prepondera é a disponibilidade para o exercício do pensamento. Os operários não são vistos como uma coisa. Seguindo os ensinamentos de Williams (1969) e Thompson (1987), os trabalhadores não são apresentados como um grupo passivamente explorado, mas sim como um conjunto de pessoas capazes de criar sua própria tradição, apesar da modernização da mídia de massa e da incorporação à cultura massificada. A capacidade e a vontade de se formar mediante o contato com textos – dos jornais, das peças teatrais, dos livros e dos filmes – correspondiam ao desejo daquilo que desde cedo havia sido apartado dos trabalhadores: o conhecimento mais avançado como consequência da privação contínua desse benefício.

É importante esclarecer que as atividades de formação desenvolvidas pelos sindicalistas de São Bernardo – práticas vivenciadas por outros sindicatos e associações de trabalhadores em diferentes lugares no Brasil durante o século XX e noutros países desde o final do século XIX – incluíam iniciativas nos campos da comunicação, da educação e da cultura.³⁶

A respeito delas, importa destacar três questões. Primeiro, a emergência do chamado “novo sindicalismo” no ABC deve ser entendida como um entrecruzamento da política e da cultura nos anos 1970 e 1980. Depois, o sindicalismo do ABC não pode ser concebido como uma construção apenas dos sindicalistas, mas sim como uma operação que abrange práticas e representações de múltiplos personagens, como trabalhadores da base, jornalistas, advogados, militantes de diferentes organizações revolucionárias – incluindo o Partido Comunista Brasileiro (PCB) –, ex-presos políticos e artistas. Por fim,

³⁶ Sobre isso, ver PARANHOS, 2002.

no caso da literatura acadêmica sobre o movimento operário no ABC no pós-64, autores como Maria Hermínia Tavares de Almeida (1975), Amnérís Maroni (1982), Eder Sader (1988) e Ricardo Antunes (1992), entre outros, focalizaram o “novo sindicalismo” como um movimento eminentemente político, ou seja, dentro do marco da luta política que incluía denúncia do arrocho salarial, reivindicação por estrutura sindical e contrato coletivo de trabalho, melhores condições de vida e direito de greve, ao mesmo tempo em que excluía a cultura como peça também fundamental nesse jogo.

Pensando no campo da cultura, particularmente no teatro no Brasil do pós-64, interessa salientar que, enquanto a maioria dos artistas estava profissionalmente vinculada à indústria cultural, outros buscavam provisoriamente o exílio e alguns ainda tentavam uma resistência à modernização conservadora da sociedade, inclusive ao avanço da indústria cultural. Estes procuravam se articular aos chamados novos movimentos sociais que aos poucos iam se organizando, apesar da repressão, especialmente em alguns sindicatos e em comunidades de bairro, muitas vezes em atividades associadas a setores de esquerda da Igreja Católica. Em Santo André, por exemplo, foi fundado em 1968 o Grupo de Teatro da Cidade (GTC), que, junto a vários outros grupos teatrais alternativos, montados na periferia paulistana – citam-se o Núcleo Expressão de Osasco, o Teatro-Circo Alegria dos Pobres, o Núcleo Independente, o Teatro União e Olho Vivo, o Grupo Ferramenta de Teatro e o Grupo de Teatro Forja –, constituiu o “teatro da militância”.

Estes seriam os principais aspectos que aproximariam esses grupos entre si e dariam a tônica do movimento dos independentes: produzir coletivamente; atuar fora do âmbito profissional; levar o teatro para o público da periferia; produzir um teatro popular; estabelecer um compromisso de solidariedade com o espectador e sua realidade (GARCIA, 2004, p. 124).

A autora assevera que esses aspectos não devem elidir a “sutileza das diferenças” entre os grupos que garante a especificidade de cada um e marca as “divergências entre si”.

Grupos como o Teatro União e Olho Vivo, o Ferramenta e o Forja se vinculavam aos movimentos sociais de bairros, sindicatos, comunidades de base, fundindo política e cultura na reorganização da sociedade civil sob a ditadura.

Grupo Ferramenta de Teatro

Em São Paulo, o teatro feito por operários existe desde o final do século XIX e o início do século XX, sendo que os primeiros espetáculos são simultâneos à chegada dos imigrantes em 1876. De acordo com Luigi Molinari, num texto de 1905 em uma coletânea de dramas libertários:

Não resta a menor dúvida de que o teatro é um meio efficientíssimo para educar as massas. Ora, não nos admiramos com os que procuram difundir novos princípios de uma moral verdadeiramente socialista e libertária. A nossa finalidade, sem reticências e sem jesuísticas restrições, é utilizar o Teatro Popular para demonstrar quanto são incivis e desumanas as bases da sociedade atual; quanto é nefasto ao destino da espécie humana o sistema atual da família, vinculado à religião e à lei; quanto sangue custa a ideia selvagem do patriotismo; quanto são tirânicas [...] as formas políticas que nos encantam (*apud* LIMA e VARGAS, 1986, p. 167-168).

É preciso ressaltar que o teatro, além de meramente didático, torna-se uma forma de facilitar o agrupamento. Engloba a aprendizagem (dentro das teses libertárias, a pregação ideológica é ligada a um conceito muito amplo de formação cultural), o lazer e a aspiração artística dos operários. O significado das atividades artísticas como alternativa de lazer, de aglutinação e de integração coletiva é algo notável entre os trabalhadores do ABC desde as primeiras décadas do século XX. Em São Caetano do Sul, assim como em Santo André, por iniciativa dos trabalhadores, desde a década de 1920 ocorrem “festivais dramáticos e dançantes”. Em meados da década de 1940, os operários do grupo Rhodia, ligados ao Clube Atlético daquela empresa, em Santo André, montaram um grupo de teatro e começaram a encenar os primeiros espetáculos. Para eles, fazer teatro era “um passatempo reconhecido, aceito e até apoiado, no mesmo nível que os demais programas sociais e esportivos”. Aliás, “o fato da atividade teatral em Santo André nascer junto à classe operária, num clube de empresa, reflete comportamento cultural próprio desse período, quando ‘alguns encargos culturais’, como o teatro, eram desempenhados por membros da classe média e do proletariado” (SILVA, 1991, p. 17).

Com o transcorrer dos anos e principalmente a partir de meados da década de 1960, os grupos de teatro amador proliferaram por toda a região do ABC. Fazer ou assistir ao teatro passou a ser uma atividade familiar para muitos trabalhadores, pois tanto o público quanto os atores eram arregimentados nesse próprio meio. Entre 1961 e 1964, por exemplo, houve uma iniciativa cultural bastante relevante, a do Centro Popular de Cultura (CPC) do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André. O CPC, intimamente vinculado ao PCB, dedicou-se às seguintes atividades: teatro, cinema, apresentações de música e dança e realização de conferências. O centro da programação era o teatro. As peças eram exibidas no salão dos metalúrgicos, nos bairros pobres da periferia da cidade e em vários outros locais. O CPC de base operária de Santo André – que tinha uma “relação de inspiração” com o CPC da União Nacional dos Estudantes (UNE) – produzia montagens teatrais a partir do repertório do CPC da UNE, do Teatro de Arena e da criação dos próprios trabalhadores (CAMACHO, 1999). Para Thimoteo Camacho é

importante ressaltar que o CPC de Santo André foi uma experiência inovadora. Contribuiu para as modificações que se dariam mais tarde, dentro do próprio PC. Acabou se transformando numa espécie de ‘braço direito’ do Partido, onde haviam cursos de formação política, filosófica e de alfabetização. Por baixo do pano, eram cursos de formação de militantes para o PC (*apud* TAKARA, 1990, p. 113).

Desse modo, entre os anos 1960 e 1970, a luta operária

não se reduziu apenas às atividades diretamente políticas. Também no plano cultural se fizeram sentir os seus efeitos, e o ‘reflexo artístico’, ao seu modo, procurou reproduzir a situação da classe e suas lutas. Refiro-me, aqui, à produção artística elaborada pelos próprios operários, como os cordéis, poesias e músicas que autorrefletiram a travessia do movimento operário. Foi, entretanto, no teatro que esse processo atingiu o seu ponto mais alto, em decorrência do caráter coletivo da criação teatral [...] dezenas de peças foram encenadas às pressas nos bairros da periferia por operários que se dirigiam a uma plateia igualmente operária que, no final, era convocada para debater o retrato artístico e a própria realidade por todos vivida. Essas peças

eram em geral curtas e simples: mostravam algumas cenas do cotidiano na fábrica, a prepotência dos chefes, um acidente de trabalho, a reação dos operários etc. Ou então retratavam a história de uma família de sitiantes que caiu no engodo de uma firma construtora que empregara os seus membros para abrir estradas. Todas essas atividades são o sintoma de um importante fenômeno: a existência de uma visão articulada e abrangente da realidade social, de uma concepção do mundo centrada no ponto de vista operário (FREDERICO, 1979, p. 148-149).

Em São Bernardo do Campo, desde 1971, os dirigentes sindicais reservavam espaço no jornal da entidade para noticiar as atividades culturais. Na edição n. 1 da *Tribuna Metalúrgica* (TM), que circulou em julho, os assuntos estavam dispostos em colunas relativas aos problemas econômicos, políticos, sociais e culturais. O nome da primeira coluna cultural era *Recreação e Esporte*. A tônica era o futebol, com destaque para a fundação do Grêmio Esportivo Metalúrgico e para os piqueniques. Em março de 1972 estrearam a seção *Bilhete do João Ferrador* e a coluna *Recreação, Cultura e Esporte*³⁷, que, além de futebol e passeios, enfatizava fatos históricos, procurando explicá-los para os trabalhadores metalúrgicos.

Em abril de 1975, o número 28 do jornal TM veiculava o artigo “O teatro está perto de você”, sobre o Grupo Ferramenta de Teatro, ligado à escola de madureza do sindicato, o Centro Educacional Tiradentes (CET), então coordenado pelo professor de Física, José Roberto Michelazzo, recém-saído da prisão — estava detido por conta de suas ligações com a Ala Vermelha. Cabe mencionar que era significativo o número de professores do CET vinculados a organizações clandestinas de esquerda, como Ação Popular (AP), Movimento de Emancipação do Proletariado (MEP), Ala Vermelha e a dissidência do PCdoB.

No CET, o então coordenador já havia sido procurado em 1974 pelos alunos que queriam montar um grupo de teatro. Além de lecionar, “Mickey”, apelido afetuosos com que Michelazzo era tratado, participou da organização de uma atividade que iria estimular ainda mais a leitura de textos e livros. Segundo José Roberto

³⁷ O personagem João Ferrador representa um trabalhador de boné, escrevendo um bilhete. Outros foram criados no decorrer dos anos, como o Repórter Metalúrgico e o Sombra. Ver TM, n. 1, 1971, p. 7, e n. 8, 1972, p. 4-5.

Michelazzo e Expedito Soares Batista³⁸, as reuniões ocorriam nos finais de semana, com “aulas de dicção” e o contato inicial com autores como William Shakespeare, Bertolt Brecht, Ariano Suassuna, Martins Pena e Plínio Marcos. O grupo, com vinte integrantes — entre alunos e professores —, costumava ir a São Paulo para assistir a peças e apresentações de outras companhias e/ou atores populares. Alguns professores, independentemente do grupo, levavam os alunos aos cinemas, incentivavam a elaboração de um jornal e do mural discente. Nas apostilas de Educação Artística, por exemplo, a discussão em torno da “função da arte” estava centrada na preocupação com o teatro como forma dramática e em sua função didática. Discutia-se também sua história e a experiência teatral numa “sociedade em que a luta de classes se aguça”³⁹. Desse modo, mesmo os alunos que não eram membros do grupo de teatro, nas aulas de Educação Artística eram incentivados a ler textos de Bertolt Brecht, Ernst Fischer e Augusto Boal, demonstrando o trabalho afinado entre alguns professores do CET.

Os alunos-operários do Centro reclamavam por uma atividade que estimulasse ainda mais a leitura de textos e livros. As atuações do Ferramenta deram resposta a essa reivindicação. O grupo se apresentou pela primeira vez em 9 de abril de 1975 no sindicato, como noticiado na TM, e em seguida, no dia 20 do mesmo mês e no mesmo lugar, participou da festa de posse da nova diretoria eleita para o triênio 1975/78, quando foram realizadas diversas atividades, dentre elas um baile e show musical. E mais, encenou duas comédias escritas por Martins Pena em 1845, *O caixeiro da taverna* e *Quem casa quer casa*. A edição do jornal TM ressalta que a representação foi feita pelo grupo “formado e mantido pelo sindicato, como parte das suas atividades culturais e constituído por associados da entidade” (TM, n. 28, 1975, p. 5).

Entre 1975 e 1978, o grupo apresentou textos teatrais de Martins Pena, Augusto Boal, Osvaldo Dragún e Ariano Suassuna. Os alunos metalúrgicos do CET — afinal, a iniciativa do grupo de teatro

³⁸ No final da década de 1970, Expedito Soares Batista trabalhava como controlador de qualidade na linha de montagem na fábrica da Arteb. Ele foi aluno do CET e integrante do Grupo Ferramenta de Teatro. Desde 1991 é advogado do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC.

³⁹ Consultei Apostilas, Centro Educacional Tiradentes – Educação Artística: “A função da arte”, “A Grécia e o teatro”, “Brecht” e “A história do teatro no Brasil”, s/d.

veio de dentro da escola —, ajudados por José Roberto Michelazzo, leram e representaram, como escreve Bertolt Brecht, em um de seus poemas, “passado e presente em um” (BRECHT, 2000, p. 233). Ao iniciarem as leituras em voz alta dos textos teatrais dos séculos XIX e XX, esses leitores teatrais do CET compuseram e recompuseram diferentes universos de acordo com as suas intenções e seus desejos. Deram, ao “passado e presente em um” de Brecht, o sinônimo de aliar a leitura (com significados novos) de textos, recheados de crítica social em determinado contexto, à representação operária de um grupo de metalúrgicos em São Bernardo do Campo. E mais: ao apresentarem as peças, instigavam à incorporação de novos significados, à medida que a plateia operária colocava as mensagens recebidas sob a interpretação da experiência vivida ou reelaborava coletivamente as representações.

As questões políticas e estéticas contidas nas peças eram atualizadas pelo debate entre o grupo de teatro e a plateia no Brasil dos anos 1970. Os temas abordados – teóricos e ideológicos – eram, entre outros: a estrutura moral e econômica da sociedade, os embates pelo poder e pelo capital, as pequenas negociatas, a exploração do operário, o caráter do processo da revolução, os aspectos do subdesenvolvimento, o ideal de justiça e liberdade.

Em 1977, o Grupo Ferramenta de Teatro apresentou o *Jogral 1o de Maio*, com repertório que incluía trechos da peça *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, e a *Canção do subdesenvolvido*, de Chico de Assis e Carlos Lyra, e exibiu também a peça de Ariano Suassuna, *O auto da compadecida*. Relata o ex-aluno do CET e ex-integrante do Ferramenta, Expedito Soares Batista: “naquele ano eu resolvi escrever uma peça que tratasse dos nossos problemas. Por que não? Resolvi me afastar do grupo e me dedicar apenas a escrever o texto. Ninguém acreditou que fosse dar certo” (Depoimento concedido à autora em 2001).

A peça teatral *Eles crescem e eu não vejo* (BATISTA, 1977) tem como mote o retrato da vida cotidiana dos operários. O texto possibilita uma mediação, um canal de acesso, principalmente com o “clima” do dia a dia na fábrica e mesmo fora dela. O título foi inspirado na campanha contra a hora extra promovida pelo sindicato. Enquanto isso, o sindicato promovia um debate operário sobre horas extras (TM, n. 40, 1977), procurando, portanto, construir diferentes canais de mediação com os metalúrgicos.

A imagem que Batista apresenta sobre a vida cotidiana dos operários é a de uma situação imutável. De madrugada até a noite, do início da peça ao seu final, “nada” acontece. Os seus companheiros de trabalho se limitam a reproduzir as suas relações de produção monotonamente, sem aparentar nenhuma esperança. Eles parecem conformados com o seu destino. Os operários estão aniquilados pelas horas extras de trabalho, pela disciplina fabril, e “nada” fazem para tentar mudar o curso dos acontecimentos.

Aluno do CET em 1977, Batista, que frequentava os cursos de cinema ministrados por Renato Tapajós no departamento cultural do sindicato e assistia às apresentações de peças em São Paulo, escreveu sobre o que falava mais de perto à sua sensibilidade, ou seja, precisamente sobre aquilo que estava impregnado de experiência vivida. Ao cruzar essa experiência (o cotidiano fabril e doméstico) com as novas experiências na escola e no teatro, ele não era um “receptor passivo”. Era, antes, lembrando aqui a ideia de Davis (1990, p. 184), “usuário” e “intérprete ativo” dos textos impressos que lia e ouvia e aos quais também ajudava “a dar forma”. Ao produzir um texto próprio, na expectativa de falar do seu universo, Batista expressava, no plano artístico, a visão dele e de um grupo de sindicalistas de São Bernardo que pregava contra a hora extra.

Nesta perspectiva de análise, o fato de o CET ser mais do que uma escola de madureza tradicional e de abrigar um grupo de teatro colaborou para a instituição de um campo de circulação de experiências e trocas entre alunos e professores — vários incentivavam a politização e a formação daqueles para os quais dirigiam suas aulas. E esse complexo processo de ensino-aprendizagem se ampliava e se fortalecia com as discussões e os debates promovidos após as apresentações do Ferramenta. A plateia subia ao palco e os seus componentes, ultrapassando os limites de meros espectadores reflexivos, passavam a integrar o elenco e construíram novas cenas, com diferentes discursos que realizavam a intertextualidade do já dramatizado. Aí então se expressava também o aprendizado do madureza.

Muitos textos e atividades desenvolvidas no CET tinham um caráter de intervenção social. A peça de Batista — um esforço de fabricação da escritura —, ao relatar o cotidiano doméstico, no qual não era possível acompanhar o crescimento dos filhos, e o cotidiano da disciplina fabril, unia as vivências pessoais do autor às da plateia operária, movimentando-as. A produção do texto, ao deixar de apontar para um final fechado, permitia que o público “escrevesse”

diferentes finais. Exatamente porque assistir significava articular, estabelecia-se um processo de interação dialética que implicava uma atividade mental à medida que envolvia o desenvolvimento da capacidade de organização das sensações.

O encerramento das atividades do CET, que incluíam o curso de madureza, o supletivo e o Grupo Ferramenta de Teatro, aconteceu num período de mudança na situação política e sindical no país. No final da década de 1970, com a progressiva “abertura democrática”, a organização do movimento de trabalhadores passou a enfatizar a criação das comissões de fábrica, os cursos de formação, a profissionalização de mais diretores, a expansão dos meios de comunicação e a manutenção das atividades culturais. A escola tinha esgotado sua importância de meio auxiliar do movimento, mas a classe operária insistiu em resgatar pelo menos parte dela: a atividade artístico-cultural.

Grupo de Teatro Forja

Maio de 1979, um grupo de operários e filhas de operários metalúrgicos reunia-se na sede do sindicato, que há menos de dez dias estava sob intervenção. O grupo pretendia realizar um trabalho cultural a partir do sindicato, que além de ser uma opção de lazer, pudesse também contribuir no crescimento e avanço da consciência da classe operária. O teatro era arma. Formou-se assim o Grupo de Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo. Mas não era a primeira vez que esses operários se reuniram para falar de teatro. Alguns já haviam participado do extinto Grupo Ferramenta também do sindicato (URBINATTI, 1981, p. 9).

Já em fins de 1978, na preparação da campanha salarial para 1979, esse grupo de trabalhadores metalúrgicos havia se organizado para montar uma peça que pudesse ajudá-los no esclarecimento e na mobilização da categoria em torno do contrato coletivo de trabalho, que era o eixo principal da campanha. Baseado em entrevistas, o coordenador-geral Tin Urbinatti⁴⁰, vindo do Grupo de

⁴⁰ Tin Urbinatti foi o diretor do Grupo Forja e assessor do departamento cultural do Sindicato de São Bernardo entre 1979 e 1986.

Teatro das Ciências Sociais da Universidade de São Paulo (USP), escreveu um “esquete curto e grosso: *O contrato*⁴¹, que em menos de um mês eles montaram e apresentaram no sindicato e nos bairros” (URBINATTI, 1981, p. 10).

Depois da greve e da intervenção, o Grupo Forja estava criado e tinha definido alguns de seus objetivos: “atuar no sindicato, nos bairros e favelas onde moram os metalúrgicos; montar peças mais elaboradas artisticamente e peças mais simples (esquetes) para auxiliar mais diretamente nas campanhas deflagradas pelo sindicato” (URBINATTI, 1981, p. 10).

Para Tin Urbinatti,

o grupo definiu como objetivos principais dois caminhos: um deles, fazer arte, não só quem está fazendo, mas também fazer para quem? Fazer para o trabalhador metalúrgico, fazer com que o trabalhador metalúrgico viesse ao sindicato não só para discutir a campanha salarial, mas também para ter um pouco de cultura, para assistir teatro, e isso simultaneamente. [...] O outro caminho era chamar a atenção do dirigente sindical, do dirigente, como na época, não existia ainda, mas depois a gente acabou colocando isso, do próprio dirigente partidário, de que a arte é necessária, como o pão de cada dia. Por quê? Porque através do trabalho artístico é que se pode ter uma reflexão além da análise política, que é uma análise artística — se é que pode dizer isso — é a impressão do ser humano sobre os inúmeros eventos que ocorrem na vida e que muitas vezes a capacidade intelectual, racional, às vezes não dá conta de entender todo esse universo (*apud* ANAIS, 1992, p. 299-300).

Vale aqui recordar Marcel David (1974, p. 304), em uma discussão na Escola Normal Superior em Paris, no final da década de 1960, quando ele acentuava que

⁴¹ A peça *O contrato* (URBINATTI, 1978) aborda a importância de um contrato coletivo entre trabalhadores e patrões. O enredo cruza diversas situações, como a festa de comemoração pela vitória dos “candidatos populares” do então Partido do Movimento Democrático Brasileiro (MDB), o clima reinante no sindicato e na fábrica e o cotidiano da casa de um operário.

o movimento sindical convence-se pouco a pouco de que, para permitir aos militantes que cumpram as suas tarefas, não basta ensinar-lhes economia política, direito, contabilidade — mas que é necessário integrar na formação que lhes é dada, outras dimensões da cultura, as quais, de qualquer modo, invadem a vida do trabalhador; o sindicalismo, se não quiser ficar separado das massas, tem de se preocupar com isto.

Para os metalúrgicos de São Bernardo (mesmo não estando cientes dessa discussão), o que importava era tentar qualquer coisa para arrancar os trabalhadores de certa pobreza cultural, bem como da pressão a que estão submetidos pelos modernos meios de comunicação. Relembrando, uma vez mais, Marcel David, “a parte utilitária da cultura faz parte da cultura: é uma cultura provisoriamente mutilada, mas na medida em que os conhecimentos servem para estruturar o pensamento de um homem, trata-se de cultura” (DAVID, 1974, p. 302).

Para Tin Urbinatti, os objetivos do Forja podem ser definidos na perspectiva de

juntar as pessoas de uma categoria para fazer teatro e ao mesmo tempo trazê-las ao sindicato – que era considerado por muitos um “local perigoso”. Simultaneamente criar uma outra forma de atingir a consciência do trabalhador, que não era o panfleto do sindicato, o discurso político, econômico ou qualquer outra coisa assim. Mas mediante a abordagem artística – ‘outro canal’.⁴²

Assim, inicialmente o grupo estudou e debateu o texto “A mentalidade do ‘homem simples’” de Octavio Ianni (1968). Esse autor enfatiza o interesse das artes e das ciências sociais pelos “homens simples”, ou seja, “a reconstrução do modo de ser e da mentalidade dos homens simples. O misticismo e a violência são as duas tônicas e os dois polos da existência dos homens comuns, que vivem no campo e na cidade, na fazenda e na fábrica”. Trabalhando com as noções de “consciência ingênua” (que carrega o misticismo e a violência) e “consciência crítica”, o interessante dessa análise é, primeiro, “co-

⁴² Depoimento concedido à autora em 2001.

nhecer o que é o universo cultural desses homens”. E segundo, o “desdobramento do misticismo e da violência em uma atividade prático-crítica mais global, política” (IANNI, 1968, p. 114 e p. 116-117).

O universo cultural dos metalúrgicos começava a ser discutido por eles mesmos, incentivados por textos e práticas do cotidiano que eram incorporadas à imaginação e à engenharia teatral. O Grupo Forja, formado por vinte e três trabalhadores, propunha-se ser uma “correia de transmissão do sindicato. A arte como auxílio à campanha da diretoria. E a arte para atingir a fábrica por outra via: o ‘artista” (Tin Urbinatti, depoimento concedido à autora em 2001).

O grupo, após debates intensos, chegou à conclusão de que o “pano de fundo” que deveria nortear o tema era a “ausência de liberdade”. Estava nascendo o primeiro texto coletivo do Forja. Dentre os diversos problemas e tipos humanos que habitam numa pensão, foram selecionados os que mais se adequavam às preocupações do grupo. Surgiram o militante sindical combativo, o desempregado, o homossexual, o fura-greve, o vacilante, o conselheiro, o reacionário. Também a balconista que se prostitui, a mulher reprimida pelo marido, o “chefe da casa”, a mulher que luta para mudar o que está errado. E os governantes que aparecem por meio de um aparelho de televisão.

A dimensão cultural entendida como parte significativa da vida vai adquirindo, para os atores-metalúrgicos de São Bernardo, um significado especial, no qual esse instrumento passa a ser de fundamental importância para a formação, a união, a conscientização e a organização deles em todas as lutas.

Essas trocas culturais em uma sociedade classista (massificada) apresentam-se para o(s) sindicato(s) e o(s) ativista(s) como uma maneira de se apropriar daquilo que é recusado a eles. Os trabalhadores começam a assumir a potencialidade e a riqueza da área cultural para o fortalecimento do sindicalismo. Sobretudo começam a perceber que a cultura não pode ser entendida apenas como um suporte utilitarista, ou seja, a formação e o aprimoramento intelectual dos trabalhadores é um modo de vida e de luta constante na sociedade capitalista. Afinal, lembrando aqui Gramsci, a cultura não é só dos grandes intelectuais, dos iluminados:

[...] dou à cultura este significado: exercício do pensamento, aquisição de ideias gerais, hábito de conectar causas e efeitos. Para mim, todos já são cultos, porque todos

pensam, todos conectam causas e efeitos. Organizemos a cultura, assim como buscamos organizar toda atividade prática (apud DIAS, 2000, p. 68).⁴³

O interesse pelo campo cultural não estava restrito ao Sindicato de São Bernardo. Em 1979, por exemplo, surgiu o Movimento de Cultura Popular (MCP) da Baixada Santista, que congregou dez sindicatos, a Federação do Teatro Amador e quatro diretórios estudantis. As atividades propostas eram palestras e cursos com temas variados, shows, cursos de teatro (e apresentação de peças), artesanato, violão, capoeira, feira de livros, entre outras (JORNAL DO MCP, 1979)⁴⁴. No Sindicato dos Metalúrgicos da Baixada Santista, a partir de 1978, o departamento cultural implementou o Teatro dos Metalúrgicos (Temetal), o cine-clube (Cinemetal) e a Minigaleria de Arte do Metalúrgico. No Sindicato dos Bancários de São Paulo, em 1979, com a vitória da Oposição Sindical, criou-se um suplemento diário e contratou-se um grupo de teatro para um trabalho de animação cultural. Daí surgiu o grupo Treta com a proposta de teatro de rua, o teatro de participação coletiva (ARAÚJO, 1985; BLASS, 1992).

O grupo Forja realizou uma pré-estreia da peça *Pensão Liberdade* para os parentes dos atores, os membros da Comissão de Salário e alguns diretores do sindicato. Depois da apresentação, houve uma discussão e dali surgiram algumas ideias e sugestões que foram introduzidas na peça. O enredo de *Pensão Liberdade* mostra como o operário vê os seus problemas, as lutas, o seu trabalho. Narra o que é a vida do operário seu dia a dia em uma pensão. Os temas focalizados são a luta na fábrica, o desemprego, o escritório, a escola, o sindicato, a assembleia, a greve e o piquete.

Na opinião de Octavio Ianni:

A peça é bem uma amostra, uma miniatura da sociedade. Parece o Brasil. Revela que a vida dentro da pensão é o mesmo que a vida lá fora. A *Pensão Liberdade* revela a força e a valentia da classe operária na briga contra a ditadura, contra a ditadura do capital sobre o trabalho (IANNI, 1981, p. 21-22).

⁴³ O texto citado é "Filantropia, buona volontà e organizzazione" de 24/12/1917.

⁴⁴ Entre os sindicatos envolvidos nessas atividades culturais estavam os dos Vigias Portuários, dos Jornalistas, dos Gráficos, dos Metalúrgicos e da Associação das Famílias Sertanejas.

São personagens dessa Pensão:

– Luís e Santa, os donos, que estão interessados no seu negócio, em defender a disciplina, a ordem, a moral e os constantes aumentos nos preços.

– A filha de Luís e Santa, a estudante Maíra, que aparece mais no pensamento do que na ação. Todos falam dela, querem Maíra de volta. Ela é construída na fala dos operários. Numa manifestação de estudantes, a repressão policial da ditadura militar, ao bater, prender e jogar bombas, atinge Maíra. No fim da peça, ela volta do hospital na cadeira de rodas, aleijada.

– Carolina e Antônio. Para viver, Carolina, que é balconista, precisa fazer hora extra. E a hora extra dela é a prostituição. Vender-se de dia e de noite. Antônio, empregado no escritório da fábrica, é marginalizado pelos outros por ser homossexual. Tem uma visão individualista, não se interessa pelos problemas dos operários. Entretanto, tem um lado afetivo e de cumplicidade com Carolina.

– Pedro, Tomé, Manoel, José, Paulo e Rui são os seis operários que dão o tom e o andamento em tudo o que acontece na peça. Cada um tem um jeito próprio, diferente. Pedro é o operário que está sempre na luta política — na fábrica, na pensão, na rua, no sindicato. “Fico preso a vida toda na máquina, a trabalhar. Mas a outra prisão é honra de poucos, que por muitos estão a lutar”. Tomé não quer saber de sindicato, greve, piquete ou política. Só pensa no seu trabalho, na hora extra. Acaba perdendo os dedos na máquina e aí ele reconhece: “hora extra nunca mais!” E descobre o “nosso sindicato”. Manoel, José e Paulo caminham, ainda lentamente, para a união, a organização, o sindicato, a luta da classe. (“O trabalhador que é o que faz tudo neste país”.) Rui, o operário cego, atravessa a história de ponta a ponta, tecendo os fios dos personagens da Pensão. É ele que defende Antônio e Carolina das gozações dos outros. É ele que vai mostrando a Tomé (e a todos) que a questão operária é política; que não há outro caminho senão o da organização e luta. É ele que apoia a luta diária de Pedro. É ele que oferece o carinho, a atenção, a delicadeza, em condições de vida tão abrutalhadas, economicamente, socialmente e espiritualmente. (“É, a gente vê que não tem muito a perder, não, [...] como é que fica todo trabalhador que deixa a vida moída na engrenagem da fábrica”).⁴⁵

⁴⁵ Grupo de Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, 1981, p. 41–111.

Pensão Liberdade retratava muito a história deles... Tínhamos ainda a preocupação de não ficar restritos à fábrica, ao sindicato. Mas sobretudo uma temática ligada também ao bairro, à comunidade, ao senso-comum — o vizinho, o comerciante, o contraditório... O problema 'liberdade' ser encaixado, no caso, em uma pensão... ou pensam, o duplo sentido. Muitos leem e pensam. O jogo duplo da palavra pensar. Pensar o universo comum, principalmente dos nordestinos.⁴⁶.

Desse modo, o “pano de fundo” que norteia a peça é a da ausência de liberdade. A falta de liberdade política, a falta de liberdade dentro de casa, na educação dos filhos, a opressão que subjuga a mulher na sociedade, a intolerância, a repressão pura e simples aos homossexuais e a violência como método para exterminar a prostituição, escamoteando as verdadeiras causas do problema.

Em 7 de março de 1980, o informativo *Suplemento* lançava o personagem Sombra, que denunciava as irregularidades nas fábricas. As notícias da Ford, da Brastemp e da Volks dividiam espaço com as do Fundo de Greve — a exemplo deste chamado: “Baile para ajudar o Fundo de Greve da categoria. Compareça” — e as do teatro — “*Pensão Liberdade* é o nome da peça que o Grupo Forja, formado por trabalhadores, irá apresentar domingo dia 9 às 20 horas, no auditório do sindicato. Compareça e traga a sua família” (SUPLEMENTO INFORMATIVO DA TRIBUNA METALÚRGICA, 1980, p. 1.).

Enquanto a peça estava sendo apresentada nos fins de semana no auditório do sindicato, os 60 mil metalúrgicos aprovavam, em uma assembleia no dia 16 de março, a operação “marcha-lenta”. O jornal *Movimento* anunciava: “A produção já começa a cair. Os operários se preparam para a greve”. Ao lado dessa matéria aparecia outra: “Pensão chamada liberdade”. Ao se referir às apresentações do Grupo Forja, o jornalista José C. Ruy afirmava que a peça *Pensão Liberdade* representava “seguramente, um avanço nas tentativas de teatro popular feitas nos últimos tempos em São Paulo” (*Apud MOVIMENTO*, 1980, p. 8).

Mesmo com a intervenção no sindicato — em decorrência do movimento grevista —, o Grupo Forja continuou apresentando a peça em frente ao sindicato, numa “loja de comércio”. No entanto,

⁴⁶ Tin Urbinatti, depoimento concedido à autora em 2001.

violenta repressão se desencadeou sobre o movimento grevista. Bombas, espancamentos e prisões eram rotina. O terror imperava. Muitas pessoas tiveram que viver clandestinamente.

Apresentar a peça de teatro nessas circunstâncias significava um atentado à “Lei de Segurança Nacional”. Mas para o Grupo, naquele momento, o prioritário não era a apresentação da peça e sim a continuidade da greve. Mesmo que quiséssemos seria quase impossível apresentá-la, pois havia atores presos e outros desaparecidos. Quem não teve maiores problemas trabalhou no Fundo de Greve, na Comissão de Salário ou nos bairros.

Esses dias não foram ensolarados. Foram nublados. Incertos. Helicópteros do Exército “treinavam” sobre as cabeças de milhares de trabalhadores. O sol aparecia timidamente entre uma e outra nuvem de fumaça de gás lacrimogêneo (URBINATTI, 1981, p. 19-20).

Em 1981 foram apresentados dois trabalhos: *Operário em construção*, baseado em poesias de Vladimir Maiakóvsky, Vinícius de Moraes e Tiago de Melo, e uma peça de teatro de rua, *A greve de 80 e o julgamento popular da Lei de Segurança Nacional* (SUPLEMENTO, 1981)⁴⁷. Essas peças eram encenadas nas ruas, nas praças, na Vila Euclides (Estádio 1º de Maio), ou seja, nos locais onde a diretoria cassada em 1980 — o sindicato estava sob nova intervenção federal — realizava as assembleias da campanha salarial de 1981. Sem a sua casa, sua oficina de trabalho, representada aqui pelo sindicato, os operários utilizavam o espaço do Fundo de Greve.

Com as duas peças, “o Forja cumpria seus objetivos: 1. fazer um teatro que fosse uma opção cultural, de lazer para os trabalhadores e 2. cumprir a função social do teatro de fornecer subsídios para a reflexão da própria vida e realidade” (URBINATTI, 1982, p. 15-16).

⁴⁷ *A Greve de 80* foi escrita especialmente para auxiliar a diretoria cassada do sindicato na campanha salarial de 1981. O esquete apresentado pelo Forja recuperava a questão da luta contra a Lei de Segurança Nacional (LSN), a greve de 1980, a intervenção no sindicato, a repressão, o 1º de maio de 1980 e o enquadramento dos líderes sindicais na referida lei. A LSN era personificada num boneco (semelhante ao Judas malhado no sábado de aleluia), que no final de cada apresentação era totalmente destruído e incendiado pelos presentes.

O ano de 1982 começou com o anúncio, no *Suplemento*, de um grande show baile com Gonzaguinha no conjunto Vera Cruz. Ainda em janeiro ocorreram a 1ª Feira de Cultura Operária Popular e o baile de verão no sindicato (SUPLEMENTO, 1981). Simultaneamente, estava sendo agilizada a campanha salarial de 1982 e *O robô que virou peão* foi a peça de teatro de rua que auxiliou a diretoria do sindicato nas assembleias — um teatro sem texto, sem palavra alguma, apenas à base de mímica e gestos.

O Grupo Forja materializou, nesse trabalho, alguns personagens como *João Ferrador*, o *Patronildo* e o *Sombra*, que até então eram apenas estampados nos jornais e boletins do sindicato ou nas camisetas do Fundo de Greve. Desse modo, “o trabalhador via na sua frente o João Ferrador, o Sombra, ou o Patronildo, os quais vinham cumprimentá-lo. Personagens que até então eram apenas imagens que estavam em seu pensamento, em sua memória, na sua cultura de peão do ABC” (URBINATTI, 1982, p. 78). Ao discutir a robotização nas fábricas, o Forja apresentava, nas cenas finais, os operários e o robô mandando o patrão para o “olho da rua”; inclusive, no início da peça, os operários levavam o “novo companheiro” para uma pescaria, colocando um enorme coração no peito do robô (GRUPO DE TEATRO FORJA DO SINDICATO DOS METALÚRGICOS DE SÃO BERNARDO DO CAMPO E DIADEMA 1982, p. 77-81).

Em 16 de outubro de 1982, o Forja estreava uma nova criação coletiva, a peça *Pesadelo*. Tin Urbinatti diz ter sugerido

então que fizéssemos um estudo do nosso trabalho anterior, *Pensão Liberdade*, e procurássemos dar prosseguimento à vida dos personagens daquela peça. Qual a sequência e problemas de suas vidas? Isso sem contar que cada membro do Grupo tinha como tarefa durante a semana observar a vida na fábrica, nas ruas, botecos, nos bairros, na televisão e nos jornais.

Numa reunião de avaliação dos fatos da semana, um companheiro da Mercedes-Benz narrou o processo que a empresa utilizou para demitir mais de cinco mil operários. A narração do fato vivido pelo companheiro e profundamente emocionante, ‘incendiou’ o Grupo. Encontrávamos ali a ‘nota azul’ — o desemprego.

[...] o grande desemprego nesse momento atingia proporções até então inéditas [...]. Mais de cinquenta mil só em 1981 (URBINATTI, 1982, p. 16-18).

Definido o tema, o grupo iniciou uma série de leituras e debates sobre outras peças: *Papa Highirte*, de Oduvaldo Vianna Filho, *Dr. Getúlio, sua vida, sua glória*, de Dias Gomes, *O crucificado*, de Consuelo de Castro, e *O braço forte*, coautoria de Tin Urbinatti (além de um conto deste autor, intitulado *Pata, espada e bala*). O intuito dessas sessões era “aprender sobretudo as técnicas de dramaturgia desses autores, as qualidades literárias, a trama, o desenvolvimento dos personagens, a abordagem do real, as propostas de cenário, os espaços, a utilização do *flash-back*” (URBINATTI, 1982, p. 18).

A peça *Pesadelo* situa, portanto, em primeiro lugar, a angústia provocada pelo desemprego entre os trabalhadores. A ação se passa em três planos. Ao fundo, fica uma seção da fábrica, cenário permanente dos diálogos dos trabalhadores. No segundo plano, o espaço onde deverão ocorrer as cenas de assembleias, reuniões da Comissão de Fábrica e com o presidente da fábrica, jogo de truco. No primeiro plano (próximo ao público), a casa do operário José.

O universo ficcional é abrangente, na medida em que registra o operário na fábrica, na família, nas assembleias, nas reuniões de amigos, no diálogo com o patrão. A trama faz um levantamento amplo das questões fundamentais para o trabalhador. Assim, por intermédio do operário José, aparece a luta diária na fábrica e no sindicato, a constituição de uma comissão de fábrica, a luta contra o desemprego, o monólogo do operário com a máquina – como ela faz parte de sua vida –, a relação familiar, a luta apenas individual, o contraponto entre o patrão e o líder operário e o laço campo-cidade na figura do camponês Júlio, perseguido e torturado pela polícia. A televisão aparece mais uma vez – a exemplo de *Pensão Liberdade* – sendo satirizada e buscando ao mesmo tempo denunciar o processo de massificação veiculado por esse instrumento. Por sinal, o final da peça mostra o locutor de um programa de televisão enfocando a “história triste” de um “trabalhador honesto, chefe de seção”, que se matou. Num tom sensacionalista, ele afirma:

Matou-se hoje, numa tarde fria de agosto. Estamos aqui, caros telespectadores, para presenciar com vocês o momento desta tragédia. Vejam o bairro onde mora José, seus vizinhos, sua esposa, todos aqui desolados. Tudo começou a ficar diferente, neste bairro simples, hoje à tarde. A casa estava vazia, já que sua esposa havia saído. Lá pelas quinze horas, ao chegar em casa, ela encontra uma

lata de formicida aberta! Esta pobre mulher que aqui vemos cai em desespero. Tentamos falar com dona Alice, mas ela não diz nada, tamanha é a sua dor. Aqui, os vizinhos agitados lembram que José, ultimamente, sofria de horríveis pesadelos. Mas ninguém duvida que o casal era feliz. Os filhos... não vieram, mas os dois, todos dizem, eram felizes. Caro telespectador! A dor entre os vizinhos e parentes é tão grande que nos contagia (chora). Por que teria José Alves Filho se matado? Covardia? Desemprego?... Ora, se há tantos desempregados! Seus terríveis pesadelos? Responda você mesmo, caro espectador: Por quê? (GRUPO DE TEATRO FORJA DO SINDICATO DOS METALÚRGICOS DE SÃO BERNARDO DO CAMPO E DIADEMA, 1982, p. 74-75).

A estreia da peça *Pesadelo* no sindicato contou com a participação de 1.200 pessoas, que “não só assistiram ao espetáculo, mas também participaram, demonstrando que praticamente viviam junto as cenas dos personagens”. A repercussão na grande imprensa atingiu “até a TV Globo”, que divulgou o trabalho do Grupo Forja, “demonstrando a importância dessa peça, feita por trabalhadores e que fala dos nossos problemas: nas fábricas e em casa, com a família, enfrentando o medo do desemprego” (SUPLEMENTO, 1982, p. 1).

O Grupo de Teatro Forja encenou a peça *Pesadelo* entre outubro de 1982 e maio de 1984, totalizando vinte e oito apresentações. Com um público médio de 250 pessoas, não apenas no Sindicato de São Bernardo, os atores-operários percorreram outros espaços, como, por exemplo, o Teatro da Universidade Católica de São Paulo (TUCA), o Sindicato dos Metalúrgicos de Santos, o Teatro Municipal de Santo André, o Teatro Municipal de Ribeirão Pires, o Teatro Municipal de Mauá e o Teatro Arthur Azevedo de São Paulo. Ainda merece destaque a premiação no II Festival de Teatro Amador do ABC, realizado em outubro de 1982. O Forja recebeu troféus pelo melhor espetáculo, melhor cenário, melhor ator coadjuvante, melhor atriz coadjuvante e medalhas de Menção Honrosa para Jonas Francisco dos Santos e José Carlos Barbosa (pelo trabalho de ator), Tin Urbinatti (direção) e figurinos. Os prêmios ficaram em exposição no sindicato. De acordo com o *Suplemento*, “com esse feito do Forja, a categoria metalúrgica de São Bernardo e Diadema dá demonstração de que é capaz de produzir não só dentro da fábrica, mas também de fazer a sua cultura. A cultura do trabalhador, feita por ele mesmo” (SUPLEMENTO, 1982, p. 1).

É interessante ressaltar a opinião do crítico de teatro Sábato Magaldi sobre mais uma criação coletiva do Forja:

Os operários identificaram o problema que os aflige especialmente, anotaram suas experiências e as reflexões que elas suscitam, passando ao preparo do texto e do espetáculo. É incrível que, em reduzido número de ensaios, a montagem tenha ficado perfeitamente de pé.

Não se está diante de um elenco profissional, que reclamaria domínio técnico de cada natureza. A maior qualidade do desempenho se encontra na verdade que todos transmitem, à margem de qualquer artifício. Esse é um autêntico teatro amador, na melhor acepção do termo.

Soube que a pouca familiaridade com as letras chegava a dificultar a um ator a anúnciação das réplicas e o exercício de decorar o texto. Se houve essa dificuldade prévia, a encenação superou-a, porque ninguém parece fazer esforço acima de seus meios. Tudo se beneficia da sugestão da espontaneidade, ligada ao propósito de valorizar o veículo da arte.

A criação coletiva utiliza um recurso que, tradicional na dramaturgia, marcou particularmente as peças de Oduvaldo Vianna Filho [...]: ao invés de privilegiar o herói que vence os obstáculos, confere o papel de protagonista ao herói negativo. Raciocinando sobre esse erro, leva a plateia a encontrar o certo. José, que trai os companheiros, acaba solitário e, desempregado como os outros, só vê a saída do suicídio. Estamos longe das exaltações de sentimentos, de ideias demagógicas, de proselitismo que apenas afugentam qualquer público.

Sente-se, sem medo de equívoco, a presença do sadio teatro popular (MAGALDI, 1982, p. 8).⁴⁸

Aliás, vale realçar que as duas peças, *Pensão Liberdade* e *Pesadelo*, focalizam, entre outros assuntos, a luta na fábrica e fora dela, o de-

⁴⁸ A propósito da repercussão do Grupo Forja, a revista cubana *Conjunto*, da Casa das Américas, deu destaque em um dos seus números à questão da criação coletiva dos textos produzidos pelos operários. A peça *Pesadelo* também marcou presença num evento cultural em junho de 1992, sobre os 500 anos da descoberta da América, em Zurique, na Suíça. O texto foi um dos escolhidos, entre os dos autores brasileiros, para uma sessão de leitura. Cf. URBINATTI, 1992, p. 300.

semprego, o sindicato, a greve, o piquete, a figura do fura-greve, o arrocho salarial, a autonomia e liberdade sindical, as comissões de empresas, os delegados sindicais e o contrato coletivo de trabalho, enfim, múltiplos pontos de vista sobre realidade(s) dos trabalhadores e várias identidades em cena. Os atores-operários de São Bernardo, por meio das peças teatrais (desde o grupo Ferramenta), fundiam diferentes expressões, imagens, metáforas, alegorias e outras figuras que, em conjunto, compunham um cenário significativo, de articulações de um modo de pensar e agir, uma visão do mundo. Em última instância, as formas e produções culturais criam-se e recriam-se na trama das relações sociais, da produção e reprodução da sociedade, como um todo e em suas partes constitutivas.

Assim, entre 1983 e 1984, os líderes sindicais de São Bernardo continuaram apostando todas as suas fichas nas atividades culturais, especialmente no grupo de teatro. Durante a campanha salarial de 1983, por exemplo, na tentativa de mobilizar ainda mais a categoria, o sindicato promoveu, em uma assembleia da Vila Euclides, apresentação do Forja com a peça *Brasil S.A.* — uma sátira do acordo com o FMI e do “gordo” (Delfim Neto) e seus “capangas” (SUPLEMENTO, n. 513, 1983).

Já em 1984, o Forja exibiu duas peças de palco: *Operário em construção* e *Pesadelo* — esta no Teatro Elis Regina em São Bernardo (SUPLEMENTO, n. 669, 1984). As duas peças de rua, *Diretas volver e CIPA*, focalizavam temas candentes para a campanha salarial e para o próprio sindicalismo: a importância das comissões internas de prevenção de acidentes (CIPAs) e das eleições diretas para presidente da República. Seguindo uma perspectiva adotada desde a criação do grupo, aliava-se à produção de esquetes mais simples, visando à campanha, a elaboração de peças artisticamente voltadas para um universo mais rico culturalmente.

No decorrer de 1985, além das múltiplas atividades culturais propostas pelo sindicato (festas, bailes, shows, ciclo de cinema e ciclo de debates), o grupo continuou apresentando *O operário em construção* e as peças *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos, e *Boi constituinte* (Ver SUPLEMENTO, n. 826, 1985), esta composta de duas danças populares brasileiras, o Boi-bumbá e a Congada. Focando como tema a Constituinte, o espetáculo evidenciava, por meio da evolução de suas personagens, os interesses dos trabalhadores e dos patrões na luta do dia a dia (SUPLEMENTO, n. 841, 843 a 845 e 847, 1985).

Entre 1986 e 1987, o Forja prosseguiu atuando no sindicato e em outros espaços. Nos dias 4 e 5 de abril de 1987, marcando os oito anos de atividades do grupo, foi encenada *A revolução dos beatos*, escrita por Dias Gomes e ambientada na década de 1920 na cidade de Juazeiro no Ceará. Trata dos milagres do Padre Cícero e interpreta como essa crença do povo no “padrim” foi utilizada para eleger políticos da época (SUPLEMENTO, n. 1129, 1987).

A partir de 1988, uma intensa programação de peças de outros teatros da região movimentou o já agitado cosmo de trabalho e luta operária no ABC. Ao mesmo tempo em que o departamento cultural incentivava a formação de um novo grupo de teatro do sindicato – com a dissolução do Forja, por conta das divergências entre os trabalhadores e os dirigentes –, abria-se espaço para grupos como Um Certo Quadro Negro, Renascença, Oikosergeron e Calango⁴⁹. Neste contexto, importa recordar o discurso das lideranças sindicais de São Bernardo:

O trabalhador, no seu cotidiano, escreve poesias, faz música, pinta, faz escultura, enfim, produz arte. Temos que captar isto como forma de resistir ao que é imposto pelos meios de comunicação burgueses. [...] É preciso priorizar a questão cultural como formadora de consciência política e que possibilite ao trabalhador entender o seu papel no processo de transformação [...]. (RESOLUÇÕES DO 6º CONGRESSO DOS METALÚRGICOS DE SÃO BERNARDO DO CAMPO E DIADEMA, 1991, p. 22).

Com um público médio de 150 pessoas nas apresentações teatrais, o departamento cultural investiu na capacidade dos trabalhadores de desenvolver arte dramática e buscou assegurar o acesso deles às manifestações culturais, bem como criar espaço para montagem e exibição.

Paralelamente, em 1991, o Grupo de Teatro Forja retornava com a peça *Águia do Futuro*, questionando o futuro da humanidade, mostrado a partir do cotidiano de uma família (Ver TM, n. 1863, 1991). Mais uma vez, arte e diversão no sindicato, na fábrica ou em outros espaços com os quais o Forja se acostumou no decorrer da década de 1980.

⁴⁹ Ver TM entre os anos de 1988 e 1991. Sobre o encerramento das atividades do Grupo Forja, ver PARANHOS, 2002.

O Forja – assim como o Ferramenta – acabou produzindo um universo de linguagens, representações, imagens, ideias e noções que eram assimiladas tanto pelas lideranças sindicais como pelos trabalhadores da base. Sem dúvida, o teatro operário impulsionou, de forma decisiva, o movimento dos trabalhadores metalúrgicos em São Bernardo em direção a uma experiência cultural significativa para o sindicalismo brasileiro. Como lembra Octavio Ianni, “a emancipação da classe operária, em termos sociais, econômicos e políticos, compreende também a sua emancipação cultural” (IANNI, 1991, p. 128).

A tentativa de manter um grupo de teatro vinculado ao sindicato não foi uma tarefa fácil. Criar as chamadas condições concretas esbarrava numa série de entraves, tais como a falta de hábito de leitura, problemas de ordem pessoal, membros do grupo que apareciam nos ensaios e/ou reuniões de ressaca, mal-dormidos ou mesmo alcoolizados, falta de disciplina, autoritarismo dos dirigentes sindicais (e mesmo do coordenador Tin Urbinatti), sem falar da dificuldade em formar plateia.

É possível afirmar que o que unia e fortalecia tanto o Ferramenta como o Forja era a presença constante de coordenadores profundamente identificados (por diferentes laços) com a questão da cultura. No caso, José Roberto Michelazzo e Tin Urbinatti levaram adiante, aos trancos e barrancos, a ideia de socializar textos teatrais entre os operários do ABC. Se o Ferramenta estava muito ligado à escola do sindicato e à montagem de peças de autores respeitáveis, por outro lado, o Forja se distinguia especialmente pela criação coletiva de textos, por atuar nas campanhas salariais (nas portas de fábricas, nas assembleias e nos bairros) e na assessoria a grupos locais, não deixando de lado a montagem de peças que interessavam diretamente ao grupo, como, por exemplo, *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos, e de *A revolução dos beatos*, de Dias Gomes. Para o Forja, era fundamental associar a escritura de textos, como uma forma de intervenção social e ficcional, ao chamado trabalho cultural de libertação dos trabalhadores. Tendo como marca registrada o entrecruzamento entre o sindicato, a militância e o universo cultural, o Forja ousou muito na criação e na invenção teatral.

Como diz Tin Urbinatti,

o objetivo era realizar um trabalho de formação de gente que conhecesse um mínimo de estética, um mínimo de dramaturgia para poder, sim, aí sim, fazer um trabalho re-

volucionário. De criar no meio operário, de criar nas comunidades. Desenvolver um trabalho cultural teatral artístico. O Forja contribuiu para o avanço da consciência, não só para o grupo e para as pessoas que usufruíam desse trabalho produzido mas, sobretudo, na relação dinâmica que foi de diretores recém-saídos da fábrica que nunca tiveram acesso a uma discussão temática sobre cultura, teatro e de repente tiveram que se deparar com coisas assim. Desde romper com aquele preconceito de que o teatro é uma coisa de veado, teatro é uma coisa para puta... até encarar que o teatro pode ser feito e utilizado como auxiliar do processo revolucionário, no processo de consciência. A semente plantada pelo Forja na cabeça de vários metalúrgicos, peões, diretores e peões escritores-poetas é responsável pelo grande crescimento que teve em termos humanos da diretoria do sindicato, dos caras do grupo, da categoria em si. Quem viu, eu acho que se transformou muito⁵⁰

Vale também destacar um balanço coletivo de 1983 realizado pelos próprios atores operários:

[...] está bem claro na minha cabeça é que um peão hoje faz 10 a 12 horas de trabalho, e ainda deixa seu sábado e domingo para fazer teatro. Isto mostra a capacidade dele. Uma coisa fundamental ao meu ver e uma grande vitória, é tirar o peão da frente da televisão (SAMPAIO, 1983, p. 3).

Para se ter claro se é válido o trabalho que o Forja vem desenvolvendo, acho que é preciso analisar de várias formas esse trabalho.

Por exemplo, o que acontece com as pessoas que dele participam. É talvez uma das coisas mais espantosas que já vi. O crescimento do entendimento das pessoas sobre a sua realidade. O desenvolvimento de capacidades artísticas que de outra forma passariam despercebidas. O companheirismo do dia a dia, as discussões, o fazer junto coisas práticas, estudos, o lazer, enfim tudo que vai fazendo tomar forma a consciência de ser um trabalhador do lado dos trabalhadores, um artista em... prol de uma arte consequente.

⁵⁰ Depoimento concedido à autora em 2001.

Na prática os objetivos que tínhamos desde o começo, acompanhar as campanhas salariais com um esquete, de assessorar outros grupos que tivessem necessidade, de fazermos trabalhos mais bem elaborados, peças de palco, de colaborarmos o máximo possível na formação de consciências política e culturalmente voltadas para o trabalhador, enfim, essas coisas e outras, relacionadas com a luta pela liberdade, nós temos conseguido em certa medida. Porque o retorno dos resultados desse trabalho em geral é melhor do que esperávamos. Mas temos a consciência que é ainda pouco. É preciso mais gente fazendo isso. É preciso ainda, que mais pessoas tenham claro a importância de todas as manifestações culturais (MORAES, 1983, p. 5)

Como já mencionado anteriormente, entre o final dos anos 1980 e a década de 1990, o departamento cultural do sindicato – além da realização de inúmeros eventos, como shows, sessões de cinema e de teatro, palestras – procurou incentivar a formação de um novo grupo de teatro com operários metalúrgicos. Assim sendo, uma curta experiência ocorreu em 1992 com o Grupo Teatral Operários da Arte. Em setembro daquele ano, após inúmeros ensaios e reuniões, eles apresentaram a peça *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo. Era uma tentativa de retomar as experiências marcantes do Ferramenta e do Forja (TM, n. 2149, 2150 e 2151, 1992).

Para as lideranças sindicais de São Bernardo, o empenho em desenvolver atividades culturais requeria objetivos pontuais, como “desenvolver o ser humano no seu todo, proporcionar momentos de lazer, desenvolver o intelecto, fortalecer a luta” (I CONGRESSO DOS METALÚRGICOS DO ABC, 1993, p. 25). Entretanto, é preciso não esquecer que as relações entre os trabalhadores da base, os coordenadores e os diretores sindicais estavam marcadas tanto pela criatividade e liberdade como pela tensão e pela fogueira de vaidades. Não só no teatro, mas também nas outras experiências culturais, a exemplo da TV dos Trabalhadores (TVT), a circulação dessas iniciativas propiciaram a formação de uma importante liderança no meio operário e político (para citar alguns: Luis Inácio da Silva – o Lula –, Djalma Bom, Jair Meneguelli e Vicente Paulo da Silva). Essas relações evidenciam também outra questão candente para o “novo sindicalismo”: a instrumentalização da cultura pelo sindicato e posteriormente pela Central Única dos Trabalhadores (CUT) e pelo Partido dos Trabalhadores (PT).

Todas as informações aqui reunidas compõem uma parte importante da história social e cultural dos atores-operários do ABC, um “acervo fundamental” nas palavras de Ianni (1991, p. 139). Mas a história continua a ser contada, em outros contextos, por outras personagens.

Em abril de 2000, uma matéria na Folha de S. Paulo, com o título “MST apresenta peça em assentamento”, colocou em evidência o Grupo Teatral Vida em Arte, criado em 1998 no assentamento de Rondinha, e o espetáculo Retorno à terra. De acordo com os coordenadores do grupo, “o objetivo é utilizar o teatro como instrumento de reflexão e conscientização da sociedade” (FOLHA DE S. PAULO, 2000, p. 9). A peça foi encenada por 16 agricultores que trocaram a lavoura pelo palco, repetindo o movimento dos metalúrgicos que, nos anos 1970, deixavam as fábricas e iam falar de trabalho, política e sociedade em outros palcos do ABC paulista.

Referências

ALMEIDA, Maria Hermínia T. de. O sindicato no Brasil: novos problemas, novas estruturas. *Debate & Crítica*, São Paulo, no. 6, 1975.

ANTUNES, Ricardo. *A rebeldia do trabalho: o confronto operário no ABC paulista: as greves de 1978/80*. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

ARAÚJO, Braz José de. *Operários em luta: metalúrgicos da Baixada Santista (1933-1983)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

BLASS, Leila Maria da Silva. *Estamos em Greve!: imagens, gestos e palavras do movimento dos bancários*. São Paulo: Hucítec/Sindicato dos Bancários de São Paulo, 1992.

BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*. 5. ed. São Paulo: Editora 34, 2000.

Camacho, Thimoteo. *Cultura dos trabalhadores e crise política: estudo sobre o Centro Popular de Cultura do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André*. Santo André: Fundo de Cultura do Município de Santo André, 1999.

DAVID, Marcel. Formação operária e pensamento operário sobre a cultura em França a partir de meados do século XIX. In: BERGERON, Louis (org.). *Níveis de cultura e grupos sociais*. Lisboa: Edições Cosmos, 1974.

DAVIS, Natalie Zemon. *Culturas do povo: sociedade e cultura no início da França moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

DIAS, Edmundo Fernandes. *Gramsci em Turim: a construção do conceito da hegemonia*. São Paulo: Xamã, 2000.

Frederico, Celso. *A vanguarda operária*. São Paulo: Edições Símbolo, 1979.

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HOBBSAWM, Eric J. A formação da cultura da classe operária britânica. In: *Mundos do trabalho: novos estudos sobre história operária*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

IANNI, Octavio. A mentalidade do 'homem simples'. *Revista Civilização Brasileira*, n. 18, Rio de Janeiro, 1968.

_____. O teatro dos metalúrgicos mostra a política da vida. In: Grupo de Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. *Pensão Liberdade*. São Paulo: Hucitec, 1981.

_____. Teatro operário. In: *Ensaio de sociologia da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

Lima, Mariangela Alves de e Vargas, Maria Thereza. Teatro operário em São Paulo. In: Prado, Antonio Arnoni. *Libertários no Brasil: memória, lutas, cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MAGALDI, Sábado. Em Pesadelo, a presença do sadio teatro popular. *Jornal da Tarde*, sábado, 30 de outubro de 1982.

MARONI, Amnéris. *A estratégia da recusa: análise das greves de maio/78*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Mentes que brilham: sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Bernardo*. Tese (Doutorado em História Social). IFCH-Unicamp, Campinas, 2002.

SADER, Eder. *Quando novos personagens entraram em cena: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da grande São Paulo, 1970-80*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

Silva, José Armando Pereira da. *O teatro em Santo André 1944-1978*. Santo André: Public Gráfica e Fitolito Ltda, 1991.

Takara, Alexandre *et al.* A igreja e as esquerdas na luta operária. In: *Anais do I congresso de história da região do grande ABC*. Santo André: Prefeitura Municipal de Santo André, 1990.

THOMPSON, E. P. *A formação da classe operária inglesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. 3 v.

URBINATTI, Tin. *Pensão Liberdade: uma criação coletiva*. In: Grupo de Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. *Pensão Liberdade*. São Paulo: Hucitec, 1981.

URBINATTI, Tin. *Pesadelo: um processo de dramaturgia*. In: Grupo de Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. *Pesadelo*. São Paulo: Hucitec, 1982.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade: 1780-1950*. São Paulo: Editora Nacional, 1969.

Fontes

Depoimentos

- Expedito Soares Batista – concedido à autora em 29/01/2001.
- Tin Urbinatti – Anais do II Congresso de História da Região do Grande ABC. São Bernardo do Campo: Prefeitura Municipal de São Bernardo do Campo, 1992.
- Tin Urbinatti – concedido à autora em 31/01/2001.

Documentos diversos

- Apostilas do Centro Educacional Tiradentes, S/D.
- I Congresso dos Metalúrgicos do ABC, Resoluções, Sindicato dos Metalúrgicos do ABC, 1993.
- MORAES, Sonia. Avaliação do trabalho do Grupo de Teatro Forja. 24 de junho de 1983 (texto datilografado).
- Resoluções do 6º Congresso dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema, São Bernardo do Campo, 1991.
- SAMPAIO, Jorge. Avaliação do trabalho do Grupo de Teatro Forja. 24 de junho de 1983 (texto datilografado).
- URBINATTI, Tin. Aos companheiros do Grupo de Teatro Forja. 19 de março de 1983 (texto datilografado).

Jornais

Folha de S. Paulo, sexta-feira, 28 de abril de 2000.

Jornal do MCP (Movimento de Cultura Popular), n. 1, out. 1979.

Movimento, 24 a 30 de março de 1980.

Suplemento Informativo da Tribuna Metalúrgica, 1980 a 1987.

Suplemento Informativo dos Metalúrgicos, 1981.

Tribuna Metalúrgica, 1971 a 1992.

Textos teatrais

BATISTA, Expedito S. *Eles crescem e eu não vejo*. 1977 (texto datilografado).

GRUPO DE TEATRO FORJA DO SINDICATO DOS METALÚRGICOS DE SÃO BERNARDO DO CAMPO E DIADEMA. *A greve de 80 e o julgamento popular da Lei de Segurança Nacional*. 1981.

GRUPO DE TEATRO FORJA DO SINDICATO DOS METALÚRGICOS DE SÃO BERNARDO DO CAMPO E DIADEMA. *Pensão Liberdade*. São Paulo: Hucítec, 1981.

GRUPO DE TEATRO FORJA DO SINDICATO DOS METALÚRGICOS DE SÃO BERNARDO DO CAMPO E DIADEMA. *Pesadelo*. São Paulo: Hucítec, 1982.

GRUPO DE TEATRO FORJA DO SINDICATO DOS METALÚRGICOS DE SÃO BERNARDO DO CAMPO E DIADEMA. O robô que virou peão. *In: Pesadelo*. São Paulo: Hucítec, 1982.

URBINATTI, Tin. *O contrato*. 1978 (texto datilografado).

CAPÍTULO 7

Teatro operário e contrainformação

Dilma de Melo Silva

Timochenco Wehbi (*in memoriam*)⁵¹

Estamos nos referindo a um teatro produzido e apresentado na Grande São Paulo em 1980, realizado por intelectuais, artistas e eventualmente algum operário, para um público constituído na maioria por integrantes da classe trabalhadora. Esta amostragem utilizada – mais significativa do que representativa – foi esboçada sobre informações oriundas dos participantes dessas atividades, de documentos e reportagens jornalísticas e sobre os grupos que estiverem vinculados, em 1980, a duas situações específicas:

- a) I MOSTRA DO TEATRO DO TRABALHADOR;
- b) FEANTA (Federação Andreense de Teatro Amador).

Tais situações possibilitaram a reunião desses grupos que procuravam colocar o teatro a serviço das reivindicações da classe operária. Há dezenas de outros grupos similares agindo por toda a Grande São Paulo; contudo, desses obtivemos apenas vagas refe-

⁵¹ Esse texto foi originalmente publicado com o título “Teatro Operário e contra-informação”, na coletânea organizada por Carlos Eduardo Lins da Silva, intitulada *Comunicação, hegemonia e contrainformação*, em 1982, pela Cortez Editora/INTERCOM.

rências e pistas que apontaremos adiante, indicadores interessantes para aqueles que desejarem conhecer em profundidade uma realidade rica e ainda embrionária.

Um duplo problema se coloca àqueles que querem pesquisar este tipo de atividade teatral, com relação à obtenção de informações sobre a mesma: 1) De um lado a imprensa cotidiana ignora, em suas colunas críticas, as realizações do teatro operário; 2) Por outro, tais grupos, com outras formas de produção, outros meios de circulação e novos públicos, preferem permanecer no anonimato em relação aos meios hegemônicos de informação.

Há um teatro produzido por e para a classe dominante, que detém os meios de realização (os custos de produção, as casas de espetáculo, venda de ingressos, divulgação etc.), reunidos sob a tutela da APETESP (Associação de Empresários Teatrais de São Paulo), vinculados a organizações oficiais (Instituto Nacional de Artes Cênicas, Comissão Estadual de Teatro, Secretaria Municipal de Cultura) que subvencionam e fornecem casas de espetáculos e divulgação. “Este teatro profissional, comercial ou participante, há muitos anos manipula a cultura do país, definindo coordenadas e servindo de modelo, consciente e inconsciente, para as demais regiões”, no dizer de Fernando Peixoto (1977, p. 105).

Há um teatro não profissional, amador, que voltado para outros tipos de público, utiliza em grande parte o modelo do teatro empresarial, “mesmo sem fins lucrativos” (Wehbi; Melo Silva, 1970). Desse modo, segundo Peixoto (1977, p. 113), o amadorismo acaba sendo “um celeiro para o profissionalismo”, subvencionado pelas Secretarias, Institutos e Comissões já apontados.

Os grupos por nós analisados não se situam nem dentro da esfera do profissionalismo, nem na esfera desse tipo de amadorismo. Aproximam-se mais do segundo tipo de teatro, na medida em que não visam fins lucrativos, procurando outra forma de produção e outro “modelo estético”. Tais grupos permanecem à margem do teatro “oficial”, na medida em que alteram substancialmente seus modos de produção, circulação e recepção de seus espetáculos (CANCLINI, 1979), criando um campo de ação cultural específico, denominado “alternativo e/ou independente”, propondo um veículo de “contrainformação para circular informações sobre situações de classe”,⁵² em

⁵² *Boletim INTERCOM*, n° 29, São Paulo, 1981, p. 70.

relação não só à hegemonia dos demais grupos teatrais, como também em relação aos meios de comunicação de massa e, principalmente, à hegemonia das instituições oficiais e das classes dominantes que detêm meios de comunicação ou/e subvencionam tais tipos de teatro. Preferimos chamar estes grupos de “independentes” (muitos deles assim se designam), diferenciando-os do “Teatrão” (o profissional e o tipo de amador apontado), de acordo com o quadro apresentado por Kuhner (1976, p. 29):

“Teatrão”	“Teatro Independente”
– detentores dos meios de produção	– não detentores
– produção visando ao consumo	– visando ao crescimento
– assistencialismo e paternalismo	– participação ou contribuição
– preservação de bens e <i>status quo</i>	– criação e ampliação
– espectador passivo	– espectador ativo

Esse Teatro Independente procura realizar um teatro destinado ao operário, colocando-se dentro da perspectiva da classe trabalhadora, tentando, no dever, constituir-se quase que exclusivamente de operários no âmbito da criação (BOAL, 1979). Isso tem sido concretizado por Tim Urbinatti junto ao Sindicato de Metalúrgicos de São Bernardo do Campo com seu grupo de Teatro, o “Forja”, que encenou em 1980 a criação coletiva *Pensão Liberdade*.⁵³ Teatro onde o público consumidor se torna produtor do próprio espetáculo e onde, segundo Helder Costa,

os trabalhadores de teatro, como qualquer trabalhador da agricultura e indústria, têm de ser bons executantes da sua profissão. Para isso têm de ‘estudar e experimentar’. Não podem ter peias, nem complexos. E, fundamentalmente, têm de aprender o que Brecht dizia em relação aos atores: ‘Se o ator não quer ser nem um papagaio nem um

⁵³ Não obtivemos mais dados sobre a não participação do Grupo Forja nos grupos da amostragem. Segundo recentes informações no jornal *Movimento*, no texto de José Tadeu Arantes “A Vida e a luta operária” de 05 a 11/10/81, p. 16, a peça “Pensão Liberdade” estreou no dia 9 de março de 1980. Continuou a ser apresentada até a intervenção no Sindicato dos Metalúrgicos. Agora, retorna em forma de livro”.

macaco de imitação, precisa assimilar os conhecimentos da sua época sobre a vida social, participando na luta de classes (COSTA, 1980, p. 17).

Muitas dessas proposições são praticadas pelos grupos em estudo.

Antecedentes Históricos

Com a emigração italiana, foram criadas em São Paulo várias sociedades beneficentes, políticas e culturais, onde surgiu o movimento teatral formado por amadores que aqui representavam em italiano, denominados “filodramáticos”. Segundo Miroel Silveira, o “filodramático era um homem simples – operário, artesão, pequeno escriturário” (SILVEIRA 1976, p. 23) – realizando espetáculos de culto à *italianità*, onde predominava o tema pátria livre, do homem livre, unido pela fraternidade e pelo trabalho. Um teatro de tendências libertárias que, iniciado, segundo Silveira, em 1896, foi aos poucos nacionalizando seus participantes e textos dramáticos. Para Lima e Vargas, foi exatamente em 1902 que estreou no Brasil um teatro de expressão operária com preocupações políticas, realizado em italiano. Trata-se da peça de Piero Gori, *Primo di Maggio* (Vargas; Lima, 1977). Esse teatro atuaria por algumas décadas, sendo interrompido nos anos 30 pela ação da força repressiva do Estado Novo.

Dessa data até princípios dos anos 60 não conseguimos encontrar informações sobre as quais pudéssemos verificar a continuidade deste tipo de teatro em São Paulo.

Em 1961 cria-se o Centro Popular de Cultura (CPC), que, apoiado pela UNE (União Nacional dos Estudantes).

tinha por objetivo atuar politicamente com sindicatos, favelas e operários, incorporando à sua frente de ação estudantes, artistas e intelectuais empenhados em arrebentar os padrões de uma arte e cultura elitista e tradicionais consumidas por uma minoria (WEHBI, 1980, p. 30).

Bases teóricas de um teatro dirigido às classes trabalhadoras foram lançadas, aliadas a uma prática teatral que perdurou até o golpe de 1964. A experiência do CPC marcaria decisivamente os grupos de nossa amostragem.

Em 1968 funda-se o Grupo Teatro da Cidade de Santo André na expectativa de aplicar o modelo teatral francês de Roger Planchon, que visava popularizar e descentralizar o teatro em busca de um público estudantil e operário. O “fechamento cultural” em fins de 68 impossibilitou a realização destes objetivos, obrigando o grupo a cristalizar um modelo empresarial assistencializado por subvenções estatais, acomodando-se em atingir apenas o público estudantil, com um repertório preso ao esquema do “teatrão”, pois a ação repressiva da Censura impediu a concretização de um teatro mais engajado na transformação da realidade.

Em 1969, surge o grupo Teatro União e Olho Vivo, que, tendo à frente o advogado e dramaturgo César Vieira, procurou realizar um teatro de raízes populares, veiculadas de uma perspectiva crítica. Grupo que se assentava sobre a seguinte afirmação: “para nós o teatro é meio e não fim. O meio de se dizer presente. O meio de se lutar pela transformação da sociedade. A forma de integrarmos-nos no processo de emancipação do homem” (VIEIRA, 1977, p. 8). Foi o único grupo que perdeu, resistindo e persistindo, até a década de 80, fiel aos seus objetivos iniciais, apresentando-se na I Mostra do Teatro do Trabalhador de 80.

Vários outros grupos teatrais surgem no princípio da década de 1970 com características similares, buscando sempre a realização de um teatro popular. Segundo Lima,

observando as declarações programáticas de muitos grupos dos últimos 10 anos, é fácil encontrar muitos pontos comuns. O desejo de ser coletivo, de produzir uma arte que não seja apenas expressão individual, que nasce de uma oposição explícita da história do país a esse modo de convivência e trabalho. Antes de corresponder a um ideário artístico, o grupo responde a uma desarticulação real da sociedade, prevista inclusive no modo de produção predominante nessa sociedade. Se os homens de teatro se agrupam, é porque há um inimigo externo que o obriga à invenção de estratégias de associação... O modo de produção de um grupo de teatro é uma alternativa real, um microcosmo, do modo de produção capitalista. A obra é de autoria coletiva; quem faz o texto, quem organiza a produção ou quem sobe ao palco é aquele que interpreta o mundo através da arte. A história manifesta do grupo de teatro não é muito diferente da história de outros setores

da atividade cultural do país a partir de 1968... no momento em que um grupo de duas pessoas é conspiração e o de três é sedição, há um esfacelamento dos canais de informação mais informais como o mero convívio social. Formar grupos culturais significa reunir fiapos de informação dispersos, criar espaço expressivo para sedimentar a amargura, levantar a dúvida e ensaiar a resistência.⁵⁴

Dentro desse panorama geral, ressaltamos que, antes mesmo de produzir uma peça teatral, vários grupos se uniam para discutir entre si estratégias de resistência. Impossibilitados pela Censura de realizarem um teatro de contestação à ordem vigente, tais grupos tornaram-se centros de pesquisas, de estudos, de amadurecimento de teorias e ideias, de revisão de práticas teatrais anteriores, como do CPC e do Teatro de Arena.

Os espetáculos apresentados, mesmo que sob a ação ditadora da Censura, deram, de alguma forma, continuidade a um tipo de teatro voltado às classes trabalhadoras. Alguns grupos conseguiram, estrategicamente, driblar a censura; outros, “pensaram” estar realizando um teatro popular; muitos surgiram e depois desapareceram, impossibilitados pela mesma Censura de se expressarem como queriam.

Para a maioria desses grupos o objetivo principal visava alcançar públicos novos constituídos pela classe trabalhadora. Tinham a preocupação de se apresentarem na periferia, tentando apoiar-se não mais nos espaços teatrais convencionais (como as casa de espetáculos e auditórios), mas utilizando espaços inusitados: pavilhões circenses, caminhões, centros paroquiais, altares de igrejas, praças e ruas, para veicularem seus espetáculos. Com a exceção do Grupo Teatro União e Olho Vivo, os pavilhões circenses de profissionais como Ana Maria Dias e Azis Bajur, Natalia Thimberg e Sylvan Paezzo, assim como Fernando Muralha com sua Carroça de Ouro, realizaram um *teatro para as massas*, mas numa perspectiva ainda da elite teatral.

Outros grupos se criaram, apresentando-se no próprio local onde residia o público operário, apoiando-se nas práticas do CPC, nas teorias de Augusto Boal, Buenaventura e principalmente nas teorias de Bertolt Brecht. Dois grupos se destacam, ambos tendo a

⁵⁴ Mariângela Alves de Lima. *Anos 70*. 3 - Teatro.

palavra “Núcleo” à sua frente: o Núcleo Expressão de Osasco e o Núcleo Independente da Zona Leste. O primeiro conseguiu atingir um grande público por volta de 1973, porém, dele não encontramos maiores informações. O segundo, fundado entre outros por Celso Frateschi e Denise Del Vecchi, iniciou suas experiências dentro do Teatro de Arena, orientado por Augusto Boal e Heleny Guariba (fundadora do Grupo Teatro da Cidade de Santo André); após terem participado de encenações profissionais, abandonam o “Teatrão”, instalando-se na periferia, criando aí centros de estudos, para encenar espetáculos apoiados na realidade da classe operária, pesquisada por elementos do grupo.

De acordo com Lima,

grupos como o Núcleo (Independente) ou o União e Olho Vivo resistiram mais tempo porque se desgastaram menos como artistas. Para esses grupos o público a ser atingido constituída também um elemento diferencial da reação. O espectador é o trabalhador ou o marginal que mora na periferia dos grandes centros urbanos. Mesmo sem poder dizer coisas fundamentais para esse tipo de público, esses grupos de periferia puderam alimentar seu trabalho estudando uma realidade que era muito diferente de sua própria. Cada produção era subsidiada pela ginástica necessária para entrar em contato com um espectador que era atingido por essa opressão e reagia a ela de uma maneira totalmente descontraída.⁵⁵

Os anos 70 assistem a uma penetração abrangente da televisão dentro da classe trabalhadora, levando-a a encarar tais meios como os que melhor informam, melhor sabem, melhor conduzem suas atitudes e opiniões.

Anatol Rosenfeld (1973, p. 124) alerta que

as indústrias culturais, sobretudo a TV e o cinema, naturalmente são uma concorrência poderosa (ao teatro), favorecida pelo fato de no Brasil, antes da expansão desses meios e artes, não se ter constituído um amplo público habituado

⁵⁵ Mariângela Alves de Lima. *Ibidem*, p. 72.

a frequentar teatro e por isso mesmo capaz de transmitir esse hábito em larga medida às próximas gerações.

Portanto, os grupos teatrais independentes surgidos em grande parte após 1978 vão se constituir em núcleos de “contrainformação”, não somente ao “Teatrão” (desse sempre foram alijadas as classes trabalhadoras), mas principalmente aos meios massivos, especialmente à televisão, que detém quase a totalidade das formas de expressão dramática veiculadas eletronicamente.

Assim, a “contrainformação” dos grupos independentes se expande a partir de 1978, quando surgem os movimentos das classes trabalhadoras após o término da falácia do “Milagre econômico brasileiro” buscado desde o golpe de 1964. Nos últimos dois anos da década de 1970, calcula-se que perto de 2 milhões de trabalhadores foram atingidos pelas greves. O que Luiz Inácio da Silva chamou ironicamente de ‘*epidemia do ABC*’ alastrou-se pelo setor metalúrgico de Osasco, São Paulo e Guarulhos, e ‘contaminou’ químicos, professores, vidraceiros, jornalistas, pedreiros, frentistas, carreteiros e ceramistas. Apoiando essas categorias estão os grupos de teatro independente, caracterizados por trabalhar nas periferias das grandes cidades a preços acessíveis, muitos com o propósito explícito de esclarecer os despossuídos da sociedade brasileira.⁵⁶

Mudanças e transformações ocorrem na esfera cultural: a Censura sofre um “relaxamento”. O teatro operário encontra condições favoráveis para atuar, filiado aos movimentos das classes trabalhadoras, e é no seio das mesmas que indivíduos se reúnem criando novos projetos de ação teatral, formando grupos com objetivos bastante definidos em termos de atuação política. Tais grupos não limitam suas atividades à esfera teatral, fazendo do teatro um centro de discussões e de propulsão de diversas atividades culturais como música, poesia etc. Muitos desses grupos solidificam seu ideário, suas formas de produção e atuação exatamente em 1980, quando da reestruturação da FEANTA e realização da I Mostra do Teatro do Trabalhador, quando grupos trocam experiências, discutem estratégias de ação cultural, visando criar um projeto de ação comum de atividade teatral.

⁵⁶ Madza Nogueira. *Iniciando a caminhada*. Documento do Teatro Debate do Grande ABC, São Paulo, ed. Mimeografada, p. 4.

O Teatro do Trabalhador em 1980

1) I Mostra do Teatro do Trabalhador

Em 10 de setembro de 1980, o Departamento do Sindicato dos Empregados Bancários de São Paulo convidava diversos grupos teatrais independentes, entidades de bairro, sindicatos, centros de cultura e “Todas as pessoas interessadas na questão do Teatro Popular”⁵⁷ para participar da I Mostra do Teatro do Trabalhador.

Segundo informações de Pesa Blima Lanel Mion,⁵⁸ vários grupos que realizavam teatro na periferia se reuniram a fim de trocarem experiências. Oito desses grupos apresentavam pontos em comum, identificando-se com a Carta de Princípios do Grupo de Teatro Debate do ABC.⁵⁹ Os grupos participantes apresentaram os seguintes espetáculos:

- a) Grupo Espaço Novo – espetáculo *Fábrica* – tema: greve de ceramistas de Itu.
- b) Grupo Debate do ABC – espetáculo *A Gaiola* – tema: cotidiano de mulheres trabalhando numa fábrica de produtos farmacêuticos.
- c) Grupo Galo de Briga – espetáculo *Vazante de um coração retirante* – tema: problemas dos migrantes que saem de suas terras.
- d) Grupo Malungo e Mamulengo – espetáculo *A Grande ideia* – tema: um trabalho com bonecos visando a busca de uma estética popular.
- e) Grupo Tens a Manhã – espetáculo *Desatreia peão* – tema: vida de dois operários e sua participação no movimento do trabalhador.

⁵⁷ Documento-convite.

⁵⁸ Elemento-integrante do Teatro Debate do Grande ABC e pós-graduanda no Depto. Teatro Escola de Comunicação e Artes de São Paulo.

⁵⁹ Carta contida no documento *Iniciando a Caminhada*, op. cit., p. 24, 25 e 26, resultante de alguns seminários realizados pelo Teatro do Grande ABC em agosto de 1980, onde foram sistematizados princípios norteadores de ação teatral a serem seguidos a partir de então. Neste documento, evidencia-se com maior clareza a preocupação de colocar o teatro a serviço da luta de classes.

- f) Grupo Treta – espetáculo *Era uma vez um rei* – tema: autoritarismo e poder.
- g) Grupo Truques, Traquejos e Teatro (TTT) – espetáculo *Balada de um flautista* – temática circense apoiada nas teorias de Brecht.
- h) Grupo União e Olho Vivo – espetáculo *Bumba meu boi queixada* – tema: greve de Perus, ABC.

Após a Mostra, tais grupos se reúnem a fim de traçarem objetivos comuns, estudarem estratégia de atuação etc. Essa união é chamada pelos participantes de O Bloco. Em 11 de novembro de 1980, O Bloco se reúne com Paulo Freire discutindo a utilização do teatro como instrumento de educação popular. Constatam que a maioria de suas práticas teatrais necessita de uma sistematização e melhor organização de suas atividades. Discutem as experiências de grupos anteriores como o CPC no sentido de criarem uma memória comum, base propulsora de suas ações presentes e futuras. A necessidade de um estudo crítico do passado dá-lhes um mapeamento mais sólido de atuação na medida em que a maioria deles é muito recente, criado a partir de 1978.

Os pontos comuns entre esses grupos: 1. levam seu teatro à periferia, criando um teatro itinerante por não possuírem espaço próprio (o Malungo e Mamulengo estende sua ação aos pescadores de Cananéia); 2. consideram seu trabalho de utilidade imediata, colocando-o junto aos movimentos de lutas dos trabalhadores; 3. definem-se como agentes da educação popular; 4. propõem-se como núcleos geradores de outros grupos teatrais similares; 5. assumem-se como trabalhadores da cultura e não como artistas; 6. pretendem transformar aos poucos o público trabalhador em produtor de espetáculos.

Dessa mostra participam o grupo de César Vieira e remanescentes do Núcleo Independente da Zona Leste, colocando-se como portadores de uma experiência mais vasta, levando sua contribuição a grupos mais recentes.

2) FEANTA

A segunda situação que reuniu grupos de teatro voltados para a causa operária ocorreu dentro de um órgão do teatro amador – a FEANTA – estruturado até 1980 em modelos de atuação oriundos do profissionalismo.

Segundo Ulysses Cruz (1980, p. 6),

hoje, o que se pode notar é uma sensível modificação, onde a busca de modos de produção é aliada à experimentação de novas técnicas, na procura cada vez mais consequente da maneira de se fazer um teatro de cunho eminentemente popular.

e acrescenta que vários grupos, em princípios de 1980, se reuniram, e após uma série de discussões depois da posse da nova diretoria da FEANTA, dispostos “a desenvolver um teatro que se preocupe com a questão de uma linguagem e uma temática voltada para os interesses do movimento operário-popular”, visando “buscar um público novo, para daí surgir um teatro novo” (CRUZ, 1980, p. 6).

Ressalva Ulysses Cruz que muitos grupos levaram avante essas propostas, passando a representar seus espetáculos, durante 1980, em algumas Sociedades de Bairro, criando um sistema de rodízio entre eles.

Tal como os grupos de O Bloco, os elementos da FEANTA se aglutinam, criando um núcleo, o qual denominam “Teatro Independente do ABC”. Os grupos que efetivaram as propostas iniciais foram:

- a) O Grupo Brancalione de São Caetano do Sul, que apresentou o trabalho *Cena Aberta I*, baseado num trecho da peça de Sean O’Casey, *Juno e o Pavão*, cujo tema central é a greve. O espetáculo foi concebido de forma que o público participasse, modificando constantemente a ação dramática.
- b) O Grupo Taca (Teatro de Arte do Colégio Anchieta), que apresentou a criação coletiva *Artigo XVII – Direitos Humanos*, abordando o problema do homem favelado.
- c) O Grupo ABCD realizou o espetáculo *Soldados*, adaptado de uma criação coletiva do Teatro Experimental de Cali (Colômbia) para a realidade do ABCD, tendo por tema o massacre de operários pelo Exército.
- d) O Grupo Pau-de-Sebo, de Santo André, com o trabalho *Pedaços de Luta*, cuja temática é semelhante à dos grupos anteriores.

Com os grupos da I Mostra, esses da FEANTA apresentam muitos pontos em comum, baseando-se em experiências do CPC e

teorias de Brecht, buscando um público formado pelas classes trabalhadoras, alterando suas formas de produção.

A FEANTA, em julho de 1980, visando a uma sistematização maior de suas propostas, cria uma oficina de trabalho para integrar melhor as vivências e experiências de seus filiados. Segundo Ulysses Cruz, a oficina buscava ser um polo onde se discutiam todos os problemas dos seus componentes, tendo, até fins de 1980, encontrado excelentes resultados no sentido de vincular o teatro da região à realidade social, cultural e política brasileira, sem descuidar-se da qualidade estética necessária à própria prática teatral.

Conclusões

Os grupos teatrais por nós referidos se ligam a um processo que visa “garantir a circulação de informações sobre situações de classe, à margem dos canais controlados pelo poder constituído”⁶⁰. Para tanto, alteraram seus modos de produção e distribuição, buscando novos públicos, até então alijados de qualquer tipo de teatro. Procuravam oferecer uma imagem da realidade social fora da hegemonia da cultura dominante, cultura essa que, através do chamado “teatrão”, veicula uma “*imagem falsa e substitutiva das relações sociais*”, omitindo as contradições ao deslocar temas e formas de linguagem que possam mostrar o *mundo tal qual ele é*.

Os grupos independentes buscavam produzir situações nas quais, através do teatro, fosse possível oferecer, como afirma Bertolt Brecht, “uma imagem praticável do mundo”, reveladora das contradições existentes na realidade social e, portanto, potencialmente transformadora da mesma.

Referências

BOAL, Augusto. *Técnicas latino-americanas de teatro popular*. São Paulo: Hucitec, 1979.

CANCLINI, Nestor Garcia. *A Socialização da arte*. São Paulo: Cultrix, 1979. *Boletim INTERCOM*, N° 29, São Paulo, 1981, p. 70.

⁶⁰ Cit. in: *Boletim da INTERCOM*, op. cit., p. 70.

COSTA, Helder. *Teatro operário*. Coimbra: Ed. Teatro/Centelha, 1980.

KUHNER, Maria Helena. Um Teatro para o homem fluminense. *Anuário Carioca de Críticos Teatrais*. Rio de Janeiro, 1976, p. 29.

PEIXOTO, Fernando. Contradições e perspectivas do teatro não profissional no Brasil". *Contexto*. Quadrimestral, nº 2, São Paulo: Hucitec, 1977. Doutorado, Depto. de C. Sociais, FFLCH-USP, Mimeografada.

ROSENFELD, Anatol. Teatro em crise. *Debate e Crítica*. Revista semestral de Ciências Sociais, nº. 1, São Paulo: Hucitec, 1973, p. 124.

SILVEIRA, Miroel. *A contribuição italiana ao teatro brasileiro*. São Paulo: Ed. Quíron-MEC, 1976.

VARGAS, Maria Teresa; LIMA, Mariângela Alves. *O teatro operário*. São Paulo: IDART, 1977.

VIEIRA, César. *Em busca de um teatro popular*. Ed. Unesco: 1977.

WEHBI, Timochenco; MELO SILVA, Dilma. O Teatro amador no Estado de S. Paulo. *Revista Palco e Plateia*, nº 5, São Paulo, 1970.

_____. *O Drama social do teatro no Brasil*. Tese de Doutorado em Sociologia. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 1980.

Fontes

CRUZ, Ulysses. O Movimento teatro independente na região. *Diário do Grande ABC*. 14/12/80, p. 6.

Documento-convite.

Jornal *Movimento*, no texto de José Tadeu Arantes "A Vida e a luta operária" de 05 a 11/10/81, p. 16.

LIMA, Mariângela Alves de. *Anos 70*. 3 - Teatro.

NOGUEIRA, Madza. *Iniciando a caminhada*. Documento do Teatro Debate do Grande ABC, São Paulo, mimeografado.

CAPÍTULO 8

Relato Regina Pacis: o nascimento, a maioridade e a maturidade de um grupo de teatro (1962 a 1980)

Ana Maria Medici

Hilda Breda

No espaço de tempo focado nesta obra, as décadas de 1950 a 1980, surgiu no cenário teatral do ABC o Grupo Cênico Regina Pacis com o propósito de agregar jovens talentosos que atuavam na comunidade por puro diletantismo e pelo simples prazer de levar um pouco de diversão às famílias locais. O ponto de encontro eram as cerimônias religiosas e atividades esportivas ligadas à paróquia da igreja matriz de São Bernardo do Campo, cidade na qual o grupo nasceu em abril de 1962.

A partir desse momento esses jovens começaram a perceber a responsabilidade que teriam pela frente enquanto artistas, que reunidos, responderiam por um único nome, Regina Pacis – em latim Rainha da Paz. Era hora de colocar as experiências individuais a serviço do coletivo a fim de fortalecer essa nova proposta de se consolidar como um núcleo de produção teatral.

O desafio foi vencido aos poucos e o Regina Pacis foi sendo cada vez mais exigente com suas produções, que passaram a agregar interessados não só para atuar no palco mas também nos bastidores, na confecção dos cenários e dos figurinos, na área musical e nas ati-

vidades técnicas. Uma montagem mal encerrava sua temporada e já havia outra em andamento, e isso foi contribuindo para o fortalecimento do nome do grupo junto a um público que crescia ano a ano e se tornava cada vez mais fiel, não só em São Bernardo do Campo como em toda a região do ABC.



Figura 16 – Cláudio Rossi, Alcides Medici, Viva Ramos, Mariluci Nogueira, Cecília Vanzella e Elis Próspero em *Os Ossos do Barão*, de Jorge Andrade, 1965. Acervo do grupo.

Os anos de 1960 a 1980 foram marcados por intensas mudanças sociais e políticas no país que afetavam diretamente as artes na sua legítima liberdade de expressão. E que também atingiram o grupo na ação ostensiva da censura federal em montagens vetadas para encenação, já em fase de ensaio ou em plena temporada de sucesso. O Regina Pacis não se deixou abater por esses fatos. Pelo contrário, encarou as proibições como desafios para continuar sem se submeter ao cerceamento do direito de encenar e, para tanto, teve de criar soluções alternativas para driblar os vetos. Um episódio que exemplifica esse momento difícil ocorreu em 1969 quando em temporada com a peça *Liberdade, Liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel e de posse do certificado de liberação da censura, o grupo foi surpreendido com a proibição da mesma em todo o território nacional. Sem outra saída, o jeito foi pensar em nova produção. Em pouco tempo duas outras montagens ficaram prontas,

com certificado e tudo – *O Veredicto* de Myriam San Juan e *Poemas Imortais* com textos de vários autores. Este último nada mais era do que um apanhado da proibida *Liberdade, Liberdade* só que contendo um título “inocente” e que foi liberado sem restrições pelos censores. Eram recursos utilizados para continuar dando voz ao que era vetado e, sobretudo, um meio de não parar de fazer teatro. Assim, sem se abater com estes e outros fatos, conseguiu levar adiante, e sem interrupções, o seu trabalho teatral e chegar aos 50 anos de existência neste ano de 2012.



Figura 17 – Ana Maria Medici, Hélio Roberto de Lima, Hilda Breda, Viva Ramos, Inês Vanzella, Antonino Assumpção, Leude Montibeller e Alcides Medici em *O Homem do Princípio ao Fim*, de Millôr Fernandes, montagem de 1971. Acervo do grupo.

Muita História para Contar

O Regina Pacis integra esta publicação com dezoito anos dessa sua extensa trajetória de meio século, mais precisamente, de 1962, ano de sua criação até a sua maioridade em 1980, ano limite enfocado nesta edição, pois sua história continua nas décadas seguintes até chegar aos dias de hoje. Nesses dezoito anos traz na bagagem parte de suas mais de cem montagens, fruto de um traba-

lho ininterrupto que começou timidamente com *Primma Donna*, de José Maria Monteiro e chegou em 1980 com quatro peças simultaneamente em cartaz, dentre elas a já citada e emblemática *Liberdade, Liberdade*. Deste recorte de tempo em sua carreira constam também *Pedreira das Almas* e *Os Ossos do Barão*, ambas de Jorge Andrade, *Castro Alves Pede Passagem*, de Gianfrancesco Guarnieri, *Zumbi*, também de Guarnieri e Augusto Boal, *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, *Ralé*, de Máximo Gorki, *Fala Baixo*, *Senão Eu Grito*, de Leilah Assunção, *O Homem do Princípio ao Fim*, de Millôr Fernandes, *Paiol Velho*, de Abílio Pereira de Almeida, *A Raposa e as Uvas*, de Guilherme Figueiredo, *A Bruxinha que era Boa* e *O Boi e o Burro no Caminho de Belém*, ambas de Maria Clara Machado, *Testemunha da Acusação*, de Agatha Christie, *A História do Juiz*, de Renata Pallottini, *O Pirata*, de Jurandyr Pereira, *O Presépio dos Bichos*, de José Expedito Marques, *Ponto de Partida*, de José Eduardo Vendramini, entre muitas outras.



Figura 18 – Antonio José Pinto, Ana Maria Medici, Juarez de Marcos Jardim e Hélio Roberto de Lima em *Ralé* de Máximo Gorki, montagem de 1972. Acervo do grupo.

Passou pela maioria se aventurando nos fervilhantes festivais de teatro amador, principalmente nas décadas de 1970 e 1980, competições que eram a grande vitrine das produções amadoras locais e estaduais. A essa rica experiência de intercâmbio,

somaram-se outras de extrema importância: a de deixar o palco tradicional para se apresentar em arenas, salões, salas de aula, auditórios, altares de igrejas, praças, clubes, sindicatos e em outros espaços inusitados; a de escolher o seu repertório com textos para crianças, jovens e adultos escritos por gente talentosa deste país e por estrangeiros ou mesmo por seus próprios integrantes; a de ter como característica a união de pessoas apaixonadas pelo teatro que sabem que a única remuneração pelo seu trabalho artístico é a satisfação de apresentá-lo a plateias de diferentes idades, formações e condições sociais; a de possuir a disposição em manter as portas sempre abertas a novos interessados e a novas propostas. Esse somatório de ações, que traduz um pouco do jeito de ser do grupo, fez com que o Regina Pacis construísse a sua história no cenário cultural de sua cidade, da região do ABC e além-fronteiras. Uma história de cinquenta anos, completados em abril de 2012, e vividos com intensidade, responsabilidade artística e, acima de tudo, com garra e com muito trabalho.



Figura 19 – Gilberto Monteiro, Neide Modro, Cleide Breda, Elenice Vieira, Darci Camilo, Alberto Chagas, José Antonio Guazzelli, José Monteiro Alves, Hilda Breda, Vilma Breda, Ana Maria Medici, Boni Carvalho e Hélio Roberto de Lima em *Castro Alves Pede Passagem*, de Gianfrancesco Guarnieri, montagem de 1976. Acervo do grupo.

Momentos Marcantes de uma Longa História

Neste período que demarca dezoito dos 50 anos de sua carreira teatral, muitos momentos tiveram sabor e significado especiais e foram importantes para a continuidade do seu trabalho. Um trabalho que sempre acreditou na arte como um dos grandes motores de transformação do indivíduo, tanto daquele que produz quanto daquele que consome, seja qual for a linha adotada no processo criativo.

A seguir é elencada parte desses momentos valiosos, pois muitos outros foram se juntando a esses após os anos 1980:

- a produção do filme em 16mm “Terra de João Ramalho”, contando a história da formação da cidade de São Bernardo do Campo, que teve apoio da Prefeitura do Município (1968);
- a participação especial no programa “Cidade x Cidade”, do apresentador Sílvio Santos (1969);
- a frustrante interrupção da temporada da peça *Liberdade, Liberdade*, proibida pela censura federal em todo o território nacional no ano de 1969 e o estrondoso sucesso de público quando da sua remontagem (após a queda da censura) em 1980;
- a participação no programa “Minha Cidade é um Show”, na TV Record, com um trecho da peça *O Homem do Princípio ao Fim* (1972);
- a participação especial na Sexta-Feira Santa no Anhembi, a convite da Cúria Metropolitana de São Paulo, promotora do megaevento, para um público estimado em 100 mil pessoas e que se constituiu na primeira transmissão ao vivo, em cores, para a TV brasileira (1972);
- as temporadas na cidade de São Paulo nos teatros Anchieta (1972) e Cenarte (1979 e 1981) e na cidade do Recife (PE) no Nosso Teatro (1977);
- a sede/teatro – o Teatro Sótão, um salão que equipou com tablados e plateia para produção e apresentação de seus espetáculos, de outubro de 1976 a dezembro de 1978, na Rua Marechal Deodoro, 662 – centro de São Bernardo do Campo;
- a publicação do boletim mensal “Teatrando” com matérias sobre o próprio grupo e artigos de teatro e das artes em geral, escritos por seus integrantes e cuja circulação foi de junho de 1977 a dezembro de 1979;
- a permissão de uso do Teatro Abílio Pereira de Almeida, concedida ao grupo em maio de 1978 pela Prefeitura do Município de São Bernardo do Campo;
- as produções, durante muitos anos, de “A Paixão de Cristo” ou “Via Sacra” alusivas à Semana Santa e de peças natalinas cujos desfechos

formavam um grande presépio, muitas delas encenadas em igrejas, praças, parques e outros espaços;

- o aprendizado adquirido com o importante trabalho de diretores de prestígio que atuaram no grupo, dentre eles Eugênio Kusnet, Miriam Muniz e Silvio Zilber;

- os atores que passaram pelo grupo e se profissionalizaram: Jussara Freire, Calixto de Inhamuns (Espedito Hilton Leonel), Ednaldo Freire, Mario Cezar Camargo, Osmar Di Pieri e, em especial, Sergio Rossetti, que nunca perdeu seu vínculo com o grupo, mesmo com uma bem-sucedida carreira profissional;

- os muitos prêmios de “melhor espetáculo” conquistados nos mais diversos festivais e mostras teatrais, além de premiações individuais de melhor ator, atriz, cenógrafo, diretor, iluminador, entre outros;

- as diversas homenagens e comendas especiais recebidas por sua atuação na área da cultura, concedidas por diferentes órgãos governamentais e por entidades públicas e privadas.



Figura 20 – Elenco nos anos 1980. Em pé: Roberto Cunha, Alcides Medici, Gonçalo Pavanello, Boni Carvalho, José Luiz do Prado, José Monteiro Alves, Darci Camilo, Agnaldo Medici. Ao centro: Leude Montibeller, Viva Ramos, Hilda Breda, Cleide Breda, Mariluci Nogueira, Marilene Machado. Sentados no chão: Hélio Roberto de Lima, José Antonio Guazzelli, Maria Tereza Guazzelli, Ana Maria Medici, Elenice Vieira, Carla de Almeida e Antonino Assumpção. Acervo do grupo.

Seguindo em Frente

As três décadas propostas neste livro abrangem uma significativa parte da longa história do Regina Pacis que começou em 1962 com a cara, a coragem e a vontade de gente de sensibilidade. Antonino Assumpção, o grande mentor, Alcides Medici, Leude Montibeller, José Antonio Guazzelli e Inês Vanzella, são alguns dos pioneiros que continuaram por muitos anos. A eles se juntaram, logo nas montagens seguintes, e tiveram uma profícua participação no grupo até os anos 1980: José Ferreira da Silva, Sergio Rossetti, Viva Ramos, Mariluci Nogueira, Ana Maria Medici, Helio Roberto de Lima, Boni Carvalho, Wanda Machado, Antonio José Pinto, Darci Camilo, Maria Tereza Guazzelli, José Luiz do Prado, Elenice Vieira, José Monteiro Alves e as irmãs Breda: Hilda, Cleide e Vilma, entre tantos outros que passaram pelo grupo em momentos diferentes. Dos citados, alguns permanecem até hoje, outros não, e muitos outros foram se agregando após 1980, razão pela qual seus nomes não aparecem nesses trinta anos aqui enfocados, mas todos têm a sua importância, independentemente de quando entraram nessa história composta de muitos e muitos atos, e que segue até o momento presente sem se preocupar com o epílogo. Todos são parte integrante dessa trajetória que foi sendo construída com a intensa colaboração de cada um desses abnegados artistas do palco.

Aos que seguiram outros caminhos, aos que partiram deste mundo e aos que continuam nesse apaixonante exercício do fazer teatral, fica aqui o registro que o Grupo Cênico Regina Pacis é uma referência quando o assunto é teatro, principalmente na região do ABC e que o grande segredo dessa longevidade sempre foram a imensa paixão pelo teatro e a crença no seu poder transformador. E, mais ainda, que essa conquista que chega aos dias de hoje, com pretensões de continuar, é mérito de todos.

CAPÍTULO 9

Depoimento: uma trajetória de teatro e cultura no ABC

Dilma de Melo⁶¹

São Bernardo e as primeiras influências para a vida teatral

Nasci em 1941, no Estado de São Paulo, no então Distrito de Espírito Santo do Turvo, que pertencia à cidade de Santa Cruz do Rio Pardo. Meus pais vieram para o ABC em 1954. Minha mãe era professora e vice-diretora da Escola Maria Iracema Munhoz, em São Bernardo do Campo, o que despertou cedo em mim um grande interesse pela educação. Na minha casa tinha até *Diário Oficial*. Imagine o que seria isso... Meu irmão, Dimas Espírito Santo de Melo e Silva, nove anos mais velho do que eu, era jornalista e trabalhava num pequeno jornal de São Bernardo. Havia um ambiente favorável à cultura, pelo rádio, por revistas: *O Cruzeiro* (fechada em 1961), *A Cigarra* e, depois, *Manchete*. Não tínhamos televisão.

⁶¹ Este texto foi escrito a partir da transcrição do depoimento que Dilma de Melo e Silva gravou no *Memórias do ABC/USCS*, em 7 de julho de 2005, aos 64 anos, para as pesquisas sobre teatro na região do ABC. O vídeo da entrevista e a transcrição podem ser vistos no acervo do HiperMemo/USCS.

Havia sempre um estímulo muito grande para leitura, para informação. Isso me levou, aos 15 anos, a fazer teatro na Igreja Paroquial, que veio a ser o embrião do futuro grupo de teatro Regina Pacis. Era um grupo ligado à paróquia de São Bernardo, onde cantávamos no Coro e dávamos catecismo na Igreja Matriz, com apoio do Padre Pedro e do então prefeito Lauro Gomes. O teatro seria um local que acolheria uma série de interesses meus, que depois se concretizaram. A primeira peça que montamos chamava-se *A dor de dentes*, um horror!!! Mas as crianças do catecismo gostaram.

Opções de lazer na Região do ABC

Havia pouca coisa. Lembro-me de que, no Dia do Trabalho, havia piquenique no Estoril, Riacho Grande, onde hoje é o Parque Chico Mendes... Cantar no Coro da Igreja. Ir aos bailes do Clube Odeon (da antiga fábrica de discos *long play* Odeon, que ficava em São Bernardo do Campo) com meu irmão mais velho. Não havia um interesse do Poder Público para criação de algum núcleo para alguma atividade cultural.

Na região de Santo André veio a ser criado na década de 1960, o GTC (Grupo Teatro da Cidade). Antes, havia o Teatro de Alumínio, do fim da década de 1950, e também a FEANTA, Federação Andreense de Teatro Amador. Em 1961, foi criado o CPC, ligado à UNE (União Nacional dos Estudantes), ao PCB, onde nós assistíamos às montagens; mas uma atenção específica das autoridades não havia! O Poder Público não se interessava. A nossa atividade de teatro em São Bernardo se deu ligada à paróquia, à Igreja Matriz, com apoio do prefeito, amigo do Padre Pedro. Todos os participantes estavam ligados a alguma organização religiosa católica, que acolhia os jovens e obtinha ajuda do prefeito por interferência do Padre Pedro.

Também tinha as matinês dos Cines Tamoio, Tangará, Carlos Gomes em Santo André. Em São Bernardo só tinha o Cine São Bernardo, onde passavam seriados antes do filme principal. Mas essa atividade ainda não era importante para mim, como passou a ser depois que entrei na USP, em 1965, e passei a frequentar os cinemas de São Paulo, ia até às sessões da meia-noite, Sessão Maldita, só filmes clássicos, de arte, ao Cine Niterói com filmes japoneses. Sabia da existência do NEC (Núcleo de Estudos Cinematográficos), mas não frequentava por problemas de horários, acho que os filmes passavam só à noite.

O Grupo Cênico Regina Pacis

O Regina Pacis vai surgir na década de 1960. 1961, 1962... quando nós fizemos um espetáculo do Jorge Andrade, *Pedreira das Almas*, para concorrer ao Festival de Teatro Amador de São Paulo muito interessante, uma peça belíssima, com o Coro da Igreja. Essa foi uma vantagem grande, porque é uma peça difícil do Jorge Andrade, que é uma tragédia grega e pede esse coro. É uma peça que poucas vezes foi montada dada essa dificuldade. E o Antonino Assumpção, que foi o nosso diretor, conseguiu que o coro da igreja fizesse parte. Havia uma participação muito grande desse grupo numeroso de pessoas. O espetáculo foi muito bem visto, teve grande sucesso e tivemos destaque nessa primeira montagem. Naquela ocasião a Comissão Estadual de Teatro favorecia muito e dava um apoio muito grande aos Festivais de Teatro Amador. As regiões do Estado de São Paulo se articulavam muito em termos de apresentar os espetáculos de teatro amador. Então, o Regina Pacis vai fazer parte com inúmeras peças montadas para a participação nos festivais. Tivemos de ir a Santos, a Campinas, onde eram as eliminatórias, para ter uma final em um outro local. O primeiro espetáculo que o Regina Pacis fez foi muito bom.

Nós tínhamos um grupo um pouco menor, mas incipiente, dentro da paróquia, como falei, mais ligado às atividades de jovens, a catequistas, para atrair as crianças. Eu me lembro de uma pequena pecinha que a gente montou para atrair a criançada para o catecismo. Foi uma comédia, uma brincadeira que se passava na sala de espera de um dentista, aquela criançada entrando e saindo, não querendo ser atendida, mandando o irmão no lugar. Existia um pequeno embrião de jovens interessados no teatro. E tinha, no caso, a liderança do Antonino Assumpção, que gostava muito de teatro, eu também, outras pessoas de lá também tinham o interesse. E por que não montar algo mais sério? Tinha de se escolher uma peça. O irmão do Antonino [Paschoalino Assumpção], que era daqui e faleceu há alguns anos, já tinha o Teatro de Alumínio. Então, nós nos aproximamos mais do Teatro de Alumínio, que já tinha experiência, para fazermos essa junção e escolhermos uma peça, a melhor, a mais estruturada que pudesse concorrer. Foi também nesse caso, como foi o GTC, com o apoio da Prefeitura Municipal [de Santo André]. O então Prefeito era Lauro Gomes, que, com um viés bem populista, acolhia essas iniciativas, achava tudo maravilhoso, disponibilizava transporte, pagava a alimentação, achava que São Bernardo tinha de aparecer. Ajudou bastante muito essa postura do Prefeito, incentivando o teatro.

O ingresso na Escola da Arte Dramática de São Paulo (EAD)

Estava terminando o colegial, no Caetano de Campos, em São Paulo, e em um dos espetáculos que a gente fez, uma das pessoas da banca examinadora, Berta Zimmel, me chamou, falou que o grupo era bom e perguntou por que eu não ia fazer EAD, disse que tinha "talento" Mas o que seria EAD? Nem sabia. Era a Escola de Arte Dramática de São Paulo, explicou e me deu a orientação. A partir dessa conversa, naquele ano, a informação circulou em São Bernardo e em Santo André, e um grupo grande de jovens atores e atrizes da região prestou o vestibular, porque havia um processo seletivo. A EAD funcionava onde hoje é a Pinacoteca do Estado, na Avenida Tiradentes, naquele prédio belíssimo, e era dirigida pelo professor Dr. Alfredo Mesquita. Eu prestei também, mas queria estudar Sociologia, Ciências Sociais, por isso também fiz o vestibular de Sociologia e acabei fazendo os dois cursos: Sociologia à tarde na USP e a EAD à noite.

Eu morava em São Bernardo, ia e voltava de lá todo dia. Tomava o último trem, o das onze, ia até Santo André e lá tomava ônibus para São Bernardo.

A importância da EAD na formação de atores/atrizes do ABC

O curso foi uma experiência impressionante. O Dr. Alfredo Mesquita tinha uma visão do teatro como um trabalho, com disciplina. Você tem horário para chegar, tem de cumprir as suas leituras, fazer exercícios. Ele era muito rigoroso, acompanhava muito de perto. Era o diretor da escola que vai e vê se os alunos estão na sala, acompanhava tudo. Ele tinha uma secretária muito eficiente, Maria Tereza Vargas, uma biblioteca muito boa que depois foi para ECA quando a EAD é absorvida pela USP, em 1966.

A USP ganhou uma biblioteca excelente. As montagens que a EAD fez foram ótimas. A ideia dele [Dr. Alfredo] era formar atores para o TBC, Teatro Brasileiro de Comédia, e que precisava ter atores bons, com uma boa formação cultural. Por exemplo, nós tínhamos três anos de História do Teatro, com o Paulo Mendonça, um dos so-

brinhos dele, que era também crítico da *Folha de São Paulo*. Ele era o nosso professor de História do Teatro. O crítico Anatol Rosenfeld dava aula de Estética. Clóvis Garcia, de Teatro Brasileiro. Dr. Alfredo acreditava, e isso é uma verdade, que fazer teatro não é só *ir ao palco e interpretar*. É preciso ter uma bagagem cultural, conhecer literatura, estar atualizado com as coisas. Isso foi muito bom, deu um substrato, uma densidade de conhecimento para os alunos muito grande. É claro que o vínculo dele era mais com teatro clássico.

As montagens, praticamente todas que nós fizemos durante os três anos, foram espetáculos muito *teatrão*, teatro de peso. Só me lembro de duas montagens, a comédia de França Júnior, *Caiu o Ministério*, e uma peça em que só fiz figuração, *A Falecida*, do Nelson Rodrigues, dirigida por Antunes Filho. Os alunos do terceiro ano eram os atores principais e, como eu estava no primeiro, só fazia figuração, mas estava em todos os ensaios. A montagem daquele ano foi com um diretor de fora, para os alunos do terceiro ano e os outros alunos entravam como personagens de segundo plano ou como figuração. Mas foi muito interessante.

Acho que são dois momentos, do que conheço, do que aprendi, do interesse que me foi despertado para a arte, para o teatro em si, foram esses quatro anos na EAD, nos três anos primeiros fiz interpretação e no quarto ano fiz assistência de direção na montagem do Dr. Alfredo. Foram anos intensos de estudo. Era de segunda a segunda, porque ensaiávamos aos sábados e domingos. Conforme fosse a montagem do espetáculo, ele levava no final de semana para a chácara dele em Vinhedo e lá ia todo mundo para ensaiar e ficar o dia todo ensaiando com ele. Lembro-me que numa ocasião recebemos *Comédie Française*, e fizemos figuração no Teatro Municipal! O segundo foi a experiência aqui no ABC com o GTC, com Heleny Guariba e Ulisses Guariba, com Flávio Império, com Ulisses Cruz, que foi uma outra escola, que completava essa formação, um teatro mais engajado politicamente.

A experiência no rádio

Minha mãe tinha radinho de pilha. Eu era muito interessada em política, ouvia o *Pulo do Gato*, era fã do programa de Heron Domingues, com as notícias do *Repórter Esso*. Gostava também de ouvir as novelas radiofônicas da Rádio São Paulo.

Minha estreia na mídia foi numa rádio da São Bernardo. Tive uma experiência inesquecível! Em São Bernardo, nós tínhamos uma rádio que funcionava na [Rua] Marechal Deodoro, Rádio Independência. Eu trabalhei como locutora nessa rádio, porque tinha (e ainda tenho um tom de voz que tem bom timbre quando gravado) e lá fazia diariamente, de segunda a segunda, um programa, também ligado à igreja: a *Hora da Ave Maria*, lia poemas de Michel Quoist.

Nós tínhamos de organizar tudo, fazer a produção, buscar os textos, a locução, escolher as músicas. Foi um aprendizado muito interessante. E para mim era muito cômodo. Eu morava na Marechal, atravessava a rua e a rádio era ali em frente de casa. Depois, mudou-se para a Rua Santa Filomena, de onde desapareceu, não sei quando.

Tempos difíceis: o período da ditadura

Quando estava fazendo os cursos, na EAD eram três anos e a Faculdade de Ciências Sociais quatro. No último ano de Ciências Sociais, eu dava aula de história, de geografia, essas coisas que aparecem, em São Paulo, porque era mais fácil para me deslocar. Dava aula à noite. Dei aula no Itaim, no Vocacional do Brooklin, onde dei aula de teatro. O Jorge Andrade tinha organizado o curso de teatro lá e quando ele saiu do Vocacional, para vir a ser o Secretário de Cultura de São Bernardo, e inclusive existe um Plano de Cultura para São Bernardo que ele desenvolveu. O Plano tinha diretrizes muito interessantes, criando aquilo que eles chamam de CRECs, Conjuntos Recreativos, Esportivos e Culturais. Acho que eles criaram sete ou oito grandes espaços, equipamentos culturais, que existem até hoje. Não sei se vocês conhecem onde é a Secretaria de Cultura de São Bernardo, é um desses CRECs. O Teatro Elis Regina, no Bairro Assunção, outro Teatro na Paulicéia, outro na Vila Gonçalves. São alguns locais que foram construídos por iniciativa dele, também num pensamento curioso de descentralização e não ficar só no centro, ao lado da Prefeitura. Por que falei isso? Quando ele saiu do Colégio Vocacional, eu tinha uma colega que trabalhava lá, Iara Boulos, que me falou que Jorge Andrade estava saindo e como eu era formada em Sociologia e em Teatro, ela perguntou se eu não queria auxiliar. Foi uma experiência muito interessante o Colégio Vocacional do Brooklin, fechado pela Ditadura.

Uma vez a Polícia Militar cercou o prédio, nós estávamos dentro, e eles deram uma “batida” no prédio e levaram livros, documentos, dentre eles um livro sobre CUBISMO, que disseram tratar-se de Manual sobre CUBA!!! Lá fiquei um ano e meio até ser fechado e ser demitida. Tenho isso na minha Carteira de Trabalho, com MUITO orgulho. Aí ingressei na pós-graduação, em Sociologia da USP, 1968, sob a orientação do prof. Dr. Ruy Galvão de Andrada Coelho, e fiquei até 1971 quando viajei para França. Meu então marido ganhara bolsa do governo francês e fomos para Paris.

Os cursos de Sociologia daqui foram praticamente fechados, professores presos (Ruy Coelho e a esposa Lucia Coelho), ou se exilaram. Em Paris, fui aluna da Florestan Fernandes, Octavio Ianni, Fernando Henrique Cardoso, Ruth Cardoso, Egon Schaden, Eunice Durhan, Diva Pinho, dentre outros. Só voltei ao Brasil em 1980.

Teatro e Educação: a Fundação das Artes de São Caetano do Sul

Trabalhei um ano e meio na Fundação das Artes, sob a direção de Milton Andrade. Dei aulas de interpretação e dirigi alguns espetáculos com os alunos. A Gabriela Rabelo, formada pela EAD, também dava aula. Os alunos tinham fundado um grupo semiprofissional, Pasárgada, que montava os espetáculos e levava para apresentar nas escolas de São Caetano. Era um trabalho muito interessante em São Caetano, ligado às escolas.

Eu me lembro de ter montado um auto medieval. Era diretamente ligado ao interesse de um professor de português, com trechos de poesia. Era *Farsa de Inês Pereira*, de Gil Vicente. Tenho até hoje o Programa, com patrocínio das Casas Bahia e dos Chocolates Pan, contendo um artigo meu e um do crítico Jefferson del Rios. Gil Vicente escreveu essa peça em 1523, partir de um ditado popular português: “*Prefiro um asno que me carregue a cavalo que me derrube*”. Essa montagem foi feita de acordo com o propósito da Fundação das Artes de montar peças com finalidades didáticas adequadas ao o público estudantil da comunidade, pois eram patrocinadas pela Prefeitura de São Caetano do Sul. A administração era de Oswaldo Massei.

O grupo oferecia esse espetáculo para as escolas, também uma proposta de formação de público. Isso era muito bem-vindo na escola e deu bastante resultado.

Montamos várias peças, algumas eram quase criações do grupo. Eram espetáculos bem direcionados para o Ensino Médio de hoje, para português ou história. Algum espetáculo que tivesse a ver com a História do Brasil, facilitando, o que chamaríamos de Teatro de Educação. Você utiliza a linguagem teatral como um somatório, como uma alavanca para ensino de conteúdos, montando de forma tal que o espetáculo pudesse ser feito dentro de uma sala, no pátio da escola. Era bem flexível a montagem. Lembro-me bem da montagem de *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Viana é uma denúncia de corrupção e suborno no futebol. Os atores-alunos eram excelentes! Fizemos várias apresentações com debates nas Escolas, com muito sucesso. Essa montagem obedeceu a critérios especiais porque permitiu a presença de muitos alunos(as) e possibilitou um estudo teórico do método do diretor russo Stanislavski.

O meu vínculo com a Fundação não foi muito grande. O GTC começou a absorver demais e já não tinha tempo para a Fundação.

A influência de Heleny Guariba na formação de atores e atrizes do ABC

O GTC sai de dentro da EAD. A Heleny Guariba era professora/diretora na EAD, foi professora de estética. Ela vem da França, tinha feito doutorado lá, já tinha trabalhado com Roger Planchon, com o *Théâtre de la Ville*, em Lyon, dentro de um plano de descentralização e popularização do teatro, de André Malraux, ministro da Cultura. Era uma política do Governo Francês de descentralizar a produção cultural de Paris, levando para o interior da França, fazendo também a popularização do teatro. Quando a Heleny volta e tem contato com esse grupo de alunos do ABC, porque nós éramos uns dez ou doze alunos, que estavam no primeiro, ou no segundo, ou no terceiro ano da EAD, e éramos aficionados por Adoniran Barbosa, devido à música *Trem das Onze*. Nós não podíamos perder o trem das onze, porque era o último subúrbio para Santo André. Era só atravessar a rua, porque nós estávamos na Pinacoteca e tomar o trem na Estação da Luz, descendo em Santo André. Depois, tomava o ônibus para São Bernardo.

Nas aulas dela, em contato com ela e o marido Ulisses, professor de História da USP, foi amadurecendo a ideia de criar um grupo profissional na região do ABC. Já existia o Teatro de Alumínio, tinha-

mos tido algumas iniciativas interessantes de teatro, não só o Teatro de Alumínio, mas também a Fundação das Artes, nos grupos amadores da região, que eram bastante conhecidos.

O início do GTC – Grupo Teatro da Cidade de Santo André

O GTC começou com as reuniões com a Heleny e Ulisses Guariba, Flávio Império, Virgílio Noya Pinto, a escolha do espetáculo, que peça ia ser montada, os contatos com Sônia Guedes, Antonio Petrin, Anely Alvarez, Alexandre Dresler, todos moravam em Santo André, só eu em São Bernardo. Eles tinham contato com a Prefeitura de Santo André, com Dr. Muller, para sabermos se efetivamente íamos ter recursos, porque éramos alunos recém-formados. Como ousar essa aventura de uma montagem de um espetáculo só com iniciantes? Precisávamos de apoio oficial. Era 1968. Temos as datas todas da fundação do grupo oficialmente, como uma sociedade civil sem fins lucrativos. Eu me formei na EAD em 1967.

Os projetos do GTC: a formação de público, a descentralização da capital

Nós tínhamos vários projetos, porque a aprovação foi oficial, houve um decreto do Prefeito, através do Dr. Muller, que era o Secretário de Cultura e apoio de Ivo Rodrigues. Havia uma dotação orçamentária para a montagem do espetáculo, *Jorge Dandin*, de Molière: cenários, figurinos. Era uma peça de época, foi uma montagem cara, custosa e também para os salários, entre aspas, porque nós éramos remunerados. Havia uma dotação mensal para o diretor, os assistentes.

Eu era assistente de direção da Heleny Guariba e também fazia uma das camponesas, numa figuração. O espetáculo foi muito instigante.

Com este trabalho, nós conseguimos convencer a Prefeitura, a peça ganhou o prêmio Governador do Estado como revelação de direção e foi levada para São Paulo, apresentada no Teatro Anchieta, do SESC, em curta temporada. O GTC conseguiu que a Prefeitura de-

finisse uma política cultural para a região, de formação de público, de descentralização em relação a São Paulo, de aparecer o que nós chamávamos de *teatro popular na região*. A montagem tinha essa pretensão. Os objetivos visavam que realmente fosse agradável, uma comédia, proporcionasse um desfrute estético, mas que também trouxesse uma reflexão.

A direção da equipe, o Flávio Império, insistia muito conosco, com o Ulisses, com a Heleny, a sua convicção de que o palco deve ser um *palco brechtiano*, um local de discussões, de reflexão. Você não vai ao teatro só para passar uma hora e meia e depois ir para casa. É um local de debate de ideias. A própria montagem teve essas características, de mostrar visualmente, o cenário propiciava isso. As classes sociais do século XVII na França como estavam? Como estariam hoje? Nós fazíamos uma analogia posterior, porque, após o espetáculo, havia debates com o público, tínhamos conversas com os professores. Existia uma equipe, não sei se o Zé Armando ou a Inajá contaram isso, mas nós tínhamos o que chamávamos de *monitores*, o apoio, que iam às escolas e preparavam o público para o espetáculo. Nós tivemos um problema porque a peça foi censurada para maiores de 18 anos e nós perdemos uma fatia grande de adolescentes que poderiam ter visto e não viram, por causa da proibição. Como o assunto central da trama dramática para os censores era uma traição no casamento, isso não foi muito bem visto pela moral dos censores.

O GTC, o Poder Público e a Política Cultural

Tivemos problemas com a censura, mas ninguém pedia carteira de identidade para o público. Quando se falava nas Escolas que a peça tinha censura de 18 anos, acabavam vindo alunos apenas dos últimos anos. Mas tivemos ajuda da equipe de monitores, o pessoal que dava a base de sustentação, juntamente com o elenco e a direção, o grupo que encabeçava o GTC, acho que os objetivos eram bem claros. As ações eram muito coerentes porque sabíamos o que queríamos. Nós tínhamos esse ideal, de que éramos um grupo de atores e atrizes, futuros diretores, cenógrafos, iluminadores, pessoas que seguiriam seu rumo, que gostariam de trabalhar no ABC.

Nesse início, a nossa intenção era criar uma estrutura de produção teatral local, com recursos do Poder Público. Por que não? Acho que é dever do Estado apoiar a Cultura, penso isso até hoje.

Nós todos, como cidadãos, temos o direito de usufruir da cultura. Para isso pagamos nossos impostos. Então as dotações deveriam vir do Poder Público e a contrapartida seria formar público, trazer pessoas, formar novos atores, aumentando o espectro de um grupo que não queria somente montar uma peça, terminar e acabou. Não, havia uma preocupação de continuidade. Nós tínhamos um questionário que se passava ao final da apresentação para ver como tinha sido a reação, se os espectadores tinham entendido as nossas intenções, conversávamos muito, as discussões, o aprofundamento das ideias era uma preocupação para todos.

Heleny Guariba e os anos de chumbo: desaparecimento de uma liderança

O título do trabalho de tese de Timochenco Webhi, sua tese de doutorado, analisa muito essa situação. O título da tese: *Drama Social do Teatro no Brasil*, analisando os anos finais da década de 1960 ao início da década de 1970. Nós estávamos em plena vigência do AI-5, com problemas de censura, restrições de um trabalho mais politizado. A Heleny deu o pontapé inicial, realizando a primeira montagem do grupo, sua estruturação. Ela ganhou o prêmio de revelação de direção. Faz uma temporada em São Paulo, uma coisa absolutamente inédita para um grupo de Santo André, fazendo uma carreira normal de teatro, com boa crítica e boa aceitação de público. Esse ideal que ela deixou passar, que ela propunha e foi aceito pelo grupo, é claro que formou dentro de nós uma consciência do trabalho do ator e atriz como um trabalho intelectual. Nós somos trabalhadores da cultura. Quando a gente fala isso hoje, sou um *trabalhador da cultura*, trabalho como um operário numa fábrica... talvez até tenha demorado para entendermos a posição dela, da responsabilidade desse trabalhador, de como devemos atuar e encarar essa profissão. Se nós estávamos vivenciando um período grave, cinzento, horrível, da nossa história, como era o caso, nós também tínhamos que nos articular bem. A dificuldade em escolhermos os textos posteriores, a continuidade. Quais peças? Não podia ser qualquer uma. Você tinha de escolher bem o segundo espetáculo, o terceiro. E a intenção do grupo não era perpetuar os diretores, mas era contratar diretores que pudessem trazer a sua experiência, como foi o caso de *A Guerra do Cansa Cavallo*, uma peça de Osman Lins, encenada em 1971 na inauguração do Teatro Municipal de Santo André. O espetáculo foi belíssimo.

Heleny se conecta com o chamado Núcleo 2 do Arena, com Augusto Boal, com o ideário do teatro de ir contra a opressão, do Teatro do Oprimido que o Boal começa a montar ali. Ele vai começar a fazer as montagens ligadas a um desvelamento da história do Brasil, *O Arena Conta Zumbi, O Arena Conta Tiradentes*. Eles tinham o Núcleo 1 e 2, com proposição de formação de atores. E a Heleny vai atuar com ele.

Em 1972, Heleny desaparece e eu já não estava mais no grupo, mas nós acompanhamos a detenção dela. Ela desapareceu e não se sabe, são mil suposições do que teria acontecido. É claro que afetou muito o grupo, no sentido de você saber os riscos que você estava correndo. Não era uma brincadeira. Você estava atuando, criando uma proposição de uma arte, de um teatro contrário aos interesses da classe dominante. Até onde você vai agir? Houve várias peças que foram censuradas, que eles não conseguiram montar. Mas esse contexto social pesado vai desgastando a energia do grupo. Muitas pessoas foram saindo, deixando o grupo. Tendo se destacado como atores ou como atrizes, são convidados para trabalhar em São Paulo e há uma entrada e saída muito grande de atores. Muita gente passou, entrou e saiu de cena. A perda de Heleny deixou um buraco, um vazio de liderança firme, política, que ela soube muito bem construir e que deixou marcas profundas em todos nós. Isso é impossível de negar. Se vocês lerem a tese do Timochenco Webhi, defendida na FFLCH da USP e orientada por Ruy Coelho, vão ver que ele enfatiza isso, pondo em destaque o papel de liderança.

Com o desaparecimento de Heleny, perdemos o perfil inicial. Eu não acompanhei todo o processo, porque viajei para o exterior logo em seguida, em 1971, estou apenas supondo. as coisas foram mudando muito. Quem seguraria aquela espinha dorsal, aquela proposição de ser um grupo teatral profissional, mas ser diferenciado de outros? Acabou por tornar-se um grupo igual ao TBC ou a um outro qualquer. Só com a característica de estar na região do ABC. Perdeu aquela conotação primeira, aquele objetivo primeiro que era muito mais ligado a uma política cultural, popular, com pontos bem definidos e bem entendidos.

O ideário brechtiniano no teatro: instrumentação política

Eu entendo o teatro como um instrumento político de transformação social. Nós pretendíamos que o público compreendesse

melhor o seu momento histórico. O teatro brasileiro tem grandes ideias, é o local onde você debate as proposições mais importantes do ser humano, o ser no mundo, o que estou fazendo aqui. O sentido da polis, da política, da cidadania, não partidária. Não estou pensando política no sentido de que nós vamos falar mal deste ou daquele partido, mas era para o espectador se pensar como um cidadão de um país que estava num momento difícil, numa crise política muito séria. Nós temos responsabilidades, enquanto grupo teatral, de mostrar essa realidade. Então, o palco é uma escola, um local de conhecimento. Há toda uma postura por trás disso, do pensamento. A Heleny, o Ulisses, o Flávio Império, se vocês forem ver em que fonte eles beberam, foi no teatro brechtiano. As proposições nas quais estavam fundamentando a montagem daquele primeiro espetáculo tinha esse objetivo, saído do ideário de Berthold Brecht. Para mim não há dúvidas que era um teatro de instrumentação política.

Palavras Finais

Eu me considero munícipe de São Bernardo do Campo, embora não tenha nascido em São Bernardo. Quando perguntam de onde eu sou, eu falo que sou do ABC, sou da periferia. Eu acho que o fato de termos morado nessa região foi muito significativo porque essa região foi palco de movimentos significativos e espero que continue liderando. Eu penso que estamos do lado certo da história. Eu acho que é muito importante você pertencer a uma região periférica, centro de contradições, num circuito de circulação de caminhos. Gosto muito do que o professor doutor Luiz Roberto Alves, que foi secretário de Cultura de São Bernardo do Campo – fui assessora dele (1988-1992) – ele fala, que a nossa região, São Bernardo é uma região de travessia, de passagens, de intercomunicações com São Paulo com Santos, passando por todo ABC, as travessias que você tem de fazer em direção à Dutra. Essa vivência na região, para mim contraria a tese do sociólogo José de Souza Martins que afirma: “[...]o subúrbio é o lugar da repetição e não da criação [...]portador da incultura das concepções métricas da fábrica e sua lógica linear pobre, opressora e disciplinadora”.

O morador daqui, por viver no centro das contradições tem uma consciência de abertura maior, uma postura muito mais receptiva, aberta para mudanças, de acolhimento do outro, uma região de migrantes e imigrantes, onde existiram quilombos e fazendas de

criação de escravos (dos monges beneditinos). Ao visitarmos as grandes favelas de São Bernardo, encontramos pessoas de todo Brasil. Vamos ao Bairro Ferrazópolis, ao Areião, ao Montanhão e cruzamos com mineiros, paranaenses (com suas modas de viola), até os sanfoneiros, da Paraíba, Piauí, Pernambuco, e com representantes de todo o Nordeste. É uma região pulsante, desse ponto de vista; ao lado de imigrantes italianos, e espanhóis, que vieram no segundo momento da imigração, também temos os afrodescendentes. Essa mescla propicia um perfil bem característico, por exemplo, para a cidade de São Bernardo. E isso me parece muito enriquecedor. Em São Bernardo, embora isso fique meio escondido, existem, neste ano de 2010, cerca de 500 espaços sagrados de Religiosidade Africana ao lado de centenas de Igrejas Pentecostais!

SOBRE OS AUTORES

Ana Maria Medici, nascida em 24 de julho de 1954, em São Bernardo do Campo (SP). Atriz integrante do Grupo Cênico Regina Pacis desde 1968, no qual permanece até hoje. Formada em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo. Tem registro profissional de artista desde 1984. Desenvolveu alguns trabalhos de atriz em cinema, vídeo e dança/teatro. Integrou projetos nas áreas de artes cênicas, música, literatura, artes visuais e cultura popular. Atuou em produções de outros grupos como atriz convidada. Foi funcionária do Departamento de Ações Culturais da Prefeitura de São Bernardo do Campo, hoje Secretaria de Cultura, até 2008.

Daniela Macedo da Silva, nascida em 17 de julho de 1978, em Santo André (SP). Formada em Comunicação Social, com habilitação em Publicidade e Propaganda, pela Universidade Municipal de São Caetano do Sul, em 2005. Pesquisadora do *Memórias do ABC*/ Laboratório de Hipermídias da USCS de 2003 a 2005. Estudou Business English, no Abbey College, Irlanda, em 2010. Atualmente é Analista de Marketing, na Victory English Training, São Paulo.

Dilma de Melo e Silva, nascida em 18 de março de 1941, em Espírito Santo do Turvo (SP). Formada em Ciências Sociais pela FFLCH da Universidade de São Paulo, Mestre em Sociologia pela Universidade de Uppsala, Suécia. Doutora em Ciências Humanas pela Universidade de São Paulo. Livre-Docente na área de Cultura Brasileira pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Formada em interpretação e direção pela Escola de Arte Dramática de São Paulo. Atualmente, docente da ECA/USP.

Eliza Bachega Casadei, nascida em 7 de março de 1986, em Santo André (SP). Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e professora da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (FAAC-UNESP). Mestre em Ciências da Comunicação e Bacharel em Jornalismo, ambos, pela ECA-USP.

Hilda Breda, nascida em 6 de março de 1952, em São Bernardo do Campo (SP). É formada em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo. Foi funcionária da Secretaria de Cultura de sua cidade desde que prestou concurso, em 1982, até sua aposentadoria, em 1997, exercendo a função de programadora nas áreas de artes cênicas, música, artes visuais, folclore, cinema, memória e literatura. Em 1968 ingressou no Grupo Cênico Regina Pacis. Desde então, desenvolveu uma trajetória como atriz, diretora, dramaturga, iluminadora, cenógrafa e figurinista. Além de suas funções artísticas, também acumula o cargo de presidente. Tem registro profissional como atriz e diretora desde 1983. Desenvolveu diversos trabalhos em artes cênicas em outras companhias. Integra a comissão da programação dos 200 Anos da Paróquia Nossa Senhora da Boa Viagem, de São Bernardo do Campo, sobretudo nos eventos culturais.

Kátia Rodrigues Paranhos, nascida em 30 de março de 1961, em Uberlândia (MG). Graduada em História pela Universidade Federal de Uberlândia-UFU em 1985. Doutora em História Social pela Universidade Estadual de Campinas-Unicamp em 2002. Professora do Instituto de História e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia/UFU. Bolsista produtividade em pesquisa do CNPq e do Programa Pesquisador Mineiro, da Fapemig. Autora, entre outros livros, de *Era uma vez em São Bernardo: o discurso sindical dos metalúrgicos (1971-1982)* (2a. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2011) e *História, teatro e política* (São Paulo: Boitempo, 2012). Editora de *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, da UFU. (www.artcultura.inhis.ufu.br).

Maria das Graças Andrade Ataíde de Almeida, nascida em 28 de fevereiro de 1950, no Rio de Janeiro (RJ). É professora aposentada da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE). Atua no Programa de Pós-Graduação em História e Pós-Graduação em Extensão Rural e Desenvolvimento Local POSMEX, na UFRPE. Doutora em História Social pela USP (1995) e Pós-Doutora pela Universidade de Coimbra (2001). Pesquisadora colaboradora do LEER/USP. Desenvolve pesquisas sobre imprensa, memória, autoritarismos e racismo, no âmbito teórico-metodológico dos estudos culturais e da análise de discurso (AD) na linha francesa. Dentre suas diversas publicações, destacam-se: *Ê Andrade R. História (nem-sempre) Bem-Humorada de Pernambuco*. Recife: Bagaço, 1999

(Prêmio Nacional(2000) HQmix de Melhor livro teórico na modalidade caricaturas e charges); *Construção da verdade autoritária* (SP: Humanitas/USP, 2001); “Intelectuais e anti-semitismo: imprensa e racismo nos anos 30 e 40 no Brasil”, In: Cancino, H. *Trabajo intelectual, pensamiento y modernidad en América Latina* (CESLA/Univ.de Varsóvia y CLAS/Univ. de Aaurs/Dinamarca, 2002); *Memorial FACEPE: 15 anos*. Recife: CCS Editora, 2006; “A Verdade Autoritária: discurso, censura e autoritarismo no Estado Novo Vargasista” (In Torgal, L, R. & Paulo, H. *Estados Autoritários e totalitários e suas Representações*. Coimbra: Ed. Univ. Coimbra, 2008; “Tradição e Revolução: o discurso dos intelectuais brasileiros nos anos 20 e 30, do século XX, no Brasil”. In: *Revista História das Ideias*. Vol. 29 (2008); “Discurso e Censura: a resistência vigiada presente nos arquivos do DOPS-Pe (1933-1945). In: Cordeiro, C. *Autoritarismos, totalitarismos e respostas democráticas*. Ponta Delgada/Coimbra: Centro de Estudos Gaspar Frutuoso da Univ. dos Açores, Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Univ. de Coimbra (CEIS 20), 2011.

Mayra Rodrigues Gomes, nascida em 20 de janeiro de 1947, em Ribeirão Preto (SP). É Professora Titular do Departamento de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Desenvolve pesquisas com filosofia da linguagem, com a aplicação pedagógica dos recursos Wiki e com as palavras censuradas, coordenando eixo junto a Projeto Temático, com apoio FAPESP, dedicado ao Arquivo Miroel Silveira da ECA/USP. É autora de diversas publicações voltadas para estudos de jornalismo. Nas obras seguintes, estuda as palavras censuradas em peças teatrais: “A censura no circo-teatro”, in *Comunicação e censura. O circo-teatro na produção cultural paulista de 1930 a 1970*. Org. COSTA, Cristina. São Paulo: Terceira Margem Editora, 2006. “Palavras proibidas: um estudo da censura no teatro brasileiro”, revista *Comunicação, mídia e consumo*, ESPM, vol. 2, ano 2, nº. 5. São Paulo, novembro de 2005. “Censura: um poder acima do poder da mídia”, revista *Comunicação Midiática*, no. 5, Bauru, FAAC: UNESP, 2006, *Palavras proibidas: pressupostos e subentendidos da censura teatral* (coautoria Eliza Bachega Casadei, Natália Favrin Kéri, Pollyanna Reis da Cruz). São José dos Campos: BlueCom, 2008.

Paula Venâncio, nascida em 29 de julho de 1981, em São Paulo (SP). Jornalista. Mestre em Comunicação Social pela Universidade Municipal de São Caetano do Sul. Apresentou a dissertação *Cena no Subúrbio*. O

teatro como meio de comunicação da cultura local (1961-1990), em 2012, com apoio FAPESP. Roteirista e diretora do vídeo *Imagens e Narrativas do Teatro Regional do ABC (1950-1980)*, realizado no *Memórias do ABC/USCS*, entre 2008-2009, com apoio CNPq. Pesquisadora do Laboratório de Hipermídias/Memórias do ABC/USCS. Atriz formada pela Fundação das Artes de São Caetano do Sul. Tem experiência como artista orientadora, cenógrafa e diretora de espetáculos teatrais e produções audiovisuais. Atua na área de Artes, com ênfase em Teatro e na área de Comunicação, com ênfase nos Estudos Culturais.

Priscila Ferreira Perazzo, nascida em 26 de janeiro de 1968, em São Paulo (SP). É doutora em História Social pela FFLCH-USP. Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Municipal de São Caetano do Sul. Coordena o Laboratório Hipermídias de Comunicações Culturais, do qual o *Memórias do ABC – Núcleo de Pesquisas e de Produções Midiáticas da USCS* faz parte. Suas pesquisas se voltam para os estudos de comunicação e cultura, transformações da comunicação na sociedade, processos de comunicação em meios ou em comunidades, questões que envolvam recepção, abordagens da memória, imaginário e narrativas orais. Autora de: *Prisioneiros da Guerra. Os “súditos do Eixo” nos campos de concentração brasileiros (1942-1945)* (SP: Humanitas/Imprensa Oficial, 2009) e *O perigo alemão e os mecanismos de repressão policial no Estado Novo (1937-1945)* (SP: Arquivo do Estado, 1999). Liderou Pesquisa *Imagens e Narrativas do Teatro Regional do ABC (1950-1980)*, no *Memórias do ABC/USCS*, entre 2008-2009, com apoio CNPq.

Sandro de Cássio Dutra, nascido em 17 de outubro de 1964, em Assis (SP). Formado em História pela Universidade Estadual Paulista (UNESP, campus de Assis-SP), em 1987. Pós-Graduado em História pela UNESP-Assis-SP, em 2002. Publicou o livro *1ª Mostra de Teatro de Rua Lino Rojas – Entrevistas e Imagens*, edição do autor, Assis-SP, 2010. Recebeu prêmio: melhor ator na fase Regional do Mapa Cultural Paulista de 2002. Atualmente é Escrevente Técnico Judiciário no Fórum de Assis-SP.

Thiago Tadeu Magnani do Nascimento, nascido em 18 de agosto de 1981, em São Caetano do Sul (SP). Formado em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo na Universidade Municipal de São

Caetano do Sul em 2007. Formado também em Habilitação Técnica em Artes Cênicas na Fundação das Artes de São Caetano do Sul em 2003. Pesquisador do *Memórias do ABC/Laboratório de Hiperfídmias* da USCS de 2004 a 2009. Desenvolveu a pesquisa sobre O Grupo Teatro da Cidade de Santo André. Atualmente é Diretor de Vendas da Empresa MZM Construtora.

Timochenco Wehbi (*in memoriam*), nascido em 14 de março de 1943, em Presidente Prudente (SP). Graduado em Ciências Sociais pela FFLCH da Universidade de São Paulo. Mestre e Doutor pela mesma Universidade. Autor das peças *A Vinda do Messias* (1970), *A Dama de Copas e o Rei de Cuba* (1973), *A Perseguição ou O Longo Caminho que Vai de Zero a Nove* (1974), *Palhaços* (1974), *Bye-Bye, pororoca* (1975), *As Vozes da Agonia — ou Santa Joana d'Arc ou Santa Joaquina e Sua Cruel Peleja contra os Homens de Guerra, contra os Homens d'Igreja* (de 1977, que recebeu menção honrosa do Prêmio Anchieta), *Morango com Chantilly* (1985) e *Curto-Circuito* (1986). Morreu em 1986, aos 43 anos, quando era docente da Escola de Comunicações e Artes da USP.

Vilma Lemos, nascida em 7 de abril de 1953, em São João da Boa Vista (SP). Graduada em Letras – Port./Inglês – pela Fundação Santo André (SP) em 1978. Especializou-se em Gramática da L. Portuguesa na Faculdade S. Judas Tadeu (SP) em 1984. Mestre em Língua Portuguesa pela PUC-SP, em 1989, e Doutora em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem (PUC-SP), em 2005. Foi professora da Rede Pública do Estado de São Paulo (aposentada), Coordenadora de Escola-Paradigma (1992/95) e professora universitária. De 1998 a 2010 foi docente nos cursos de Comunicação Social da USCS. Pesquisadora-colaboradora do Núcleo de Pesquisas Memórias do ABC/USCS. Publicou os livros: *Estórias e História de uma italiana em São Caetano do Sul*, em coautoria com Ângela Dall'Anese Nóbrega (São Paulo: Porto de Ideias, 2009) e organizou *Humor e Sensibilidade em Crônicas* (São Paulo: All Print Editora, 2009).

Editoração Eletrônica Camila Provenzi
Formato 14 x 21 cm
Tipografia Amerigo
Papel Offset
Número de Páginas 244
Impressão e Acabamento Gráfica EPECÊ

