

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

ADEMIR DE ALMEIDA

**A cena ativista do Teatro Núcleo Independente
durante a década de 1970**

versão corrigida

(versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

2021

ADEMIR DE ALMEIDA

**A cena ativista do Teatro Núcleo Independente
durante a década de 1970**

versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da
Universidade de São Paulo para a obtenção do Título de
Mestre em Artes.

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro.
Orientador: Prof. Dr. Sérgio Ricardo de Carvalho Santos.

São Paulo

2021

*Para meus pais:
José Vito e Castorina Terezinha.*

Nome: Almeida, Ademir de.

Título: **A cena ativista do Teatro Núcleo Independente durante a década de 1970**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da
Universidade de São Paulo para a obtenção do Título de
Mestre em Artes.

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro.
Orientador: Prof. Dr. Sérgio Ricardo de Carvalho Santos.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Almeida, Ademir de

A cena ativista do Teatro Núcleo Independente durante a década de 1970 / Ademir de Almeida; orientador, Sérgio Ricardo de Carvalho Santos. - São Paulo, 2021.
188 p.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. teatro brasileiro. 2. teatro político. 3. teatro jornal. 4. teatro na ditadura. 5. criação coletiva. I. Carvalho Santos, Sérgio Ricardo de. II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, José Vito e Castorina Terezinha, que sempre me apoiaram em tudo que fiz. E aos meus irmãos, Almir e Anderson, por estarem sempre por perto.

Agradeço aos meus filhos Jonathan, Stephanie, Arthur e Ragnar. Meus dias são mais divertidos por causa de vocês!

Agradeço a Kátia Alves, minha parceira nessa loucura maravilhosa que é a vida, por dividir alegrias, tristezas e tarefas da casa. Com você tudo fica melhor.

Agradeço aos camaradas da Brava Companhia, Fábio, Márcio e Max, pelos aprendizados e conquistas coletivas.

Agradeço ao querido professor Celso Solha. Até a primeira aula com ele, eu mal sabia o que era teatro. Depois, nunca mais me afastei disso.

Agradeço aos professores Alexandre Mate e Jean Tible pelos apontamentos valiosos feitos na etapa de qualificação deste trabalho.

Agradeço aos companheiros dos grupos de estudo LITS e AMORADA, por estarem sempre dispostos a ajudar.

Agradeço aos funcionários do Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo pelo atendimento gentil e pelo importante trabalho que executam.

Agradeço às parceiras pesquisadoras Nina Hotimsky e Maria Lívia pelo intercâmbio de ideias, contatos e materiais de pesquisa. Vocês são ótimas!

Agradeço ao professor Alexandre Villibor Flory e, novamente, ao incansável professor Alexandre Mate por participarem da banca de defesa.

Agradeço aos ex-integrantes do Grupo Núcleo Independente e demais entrevistados pela paciência e generosidade em compartilhar suas histórias: Denise del Vecchio, Celso Frateschi, Edson Santana, Cleston Teixeira, Cecília Thumin, Edécio Mostaço, Dulce Muniz, Djalma Querino e Delora Jan Wright.

Agradeço a CAPES que me garantiu as condições mínimas para realizar a presente pesquisa.

E agradeço especialmente ao professor Sérgio de Carvalho pela orientação, confiança, aprendizados e inspiração.

RESUMO

Este trabalho se ocupou em dimensionar a experiência do grupo Teatro Núcleo Independente. O grupo se originou de um Curso de Interpretação ministrado no Teatro de Arena por Heleny Guariba e Cecília Thumin, em 1969. Orientado por Augusto Boal, desenvolveu naquele teatro as pesquisas que deram origem às técnicas do Teatro Jornal, recurso teatral de agitação e mobilização política colocado em prática junto ao movimento estudantil e utilizado na construção do espetáculo “Teatro Jornal – primeira edição”. Com Augusto Boal exilado, o Núcleo assumiu o Teatro de Arena e se tornou sua última equipe criativa, responsável pela montagem do espetáculo “Doce América, Latino América”. Com a falência do Arena, se torna Grupo Núcleo e migra para o Teatro São Pedro, casa de espetáculos dirigida por Maurício Segall, que tentava criar outro polo de resistência cultural à ditadura em curso no país. No São Pedro o grupo elaborou um projeto de popularização do teatro, baseado na formação de grupos teatrais por meio das técnicas do Teatro Jornal. Já no final de 1973, após divergências criativas e a emergência de uma crise financeira daquela empresa teatral, o grupo deixa o São Pedro, e constitui uma sede própria na periferia, onde trabalha seu intento de popularização do teatro. A fixação num bairro periférico se daria em 1976 com a criação do Teatro Núcleo Independente, na zona leste de São Paulo, onde manteve contato com organismos comunitários e movimentos sociais até o final de 1978. Este estudo procurou apresentar a trajetória do grupo, descrever suas obras e maneiras de se organizar nos diferentes espaços e circunstâncias históricas em que habitou.

ABSTRACT

This work was concerned with dimensioning the experience of the Teatro Núcleo Independente group. The group originated from an Interpretation Course given at Teatro de Arena by Heleny Guariba and Cecília Thumin, in 1969. Guided by Augusto Boal, developed researches in that theater that gave rise to the techniques of Teatro Jornal, a theatrical resource for agitation and political mobilization put into practice with the student movement and used in the construction of the show “Teatro Jornal – first edition”. With Augusto Boal exiled, the Nucleus took over Teatro de Arena and became its last creative team, responsible for putting together the show “Doce América, Latino América”. With the bankruptcy of Arena, it becomes Grupo Núcleo and migrates to Teatro São Pedro, a theater run by Maurício Segall, who was trying to create another center of cultural resistance to the ongoing dictatorship in the country. At São Pedro, the group developed a project for the popularization of theater, based on the formation of theater groups through the techniques of Teatro Jornal. At the end of 1973, after creative divergences and the emergence of a financial crisis at that theatrical company, the group left São Pedro, and established its own headquarters in the periphery, where it worked on its intention to popularize the theater. The fixation in a peripheral neighborhood would take place in 1976 with the creation of Teatro Núcleo Independente, in the east side of São Paulo, where it maintained contact with community organizations and social movements until the end of 1978. This study sought to present the group's trajectory, describe its works and ways of organizing in the different spaces and historical circumstances in which he lived.

SUMÁRIO

Introdução	11
Capítulo 1	
O Núcleo no Teatro de Arena:	
teatro e AI-5.....	16
O grupo de teatro como célula de organização política.....	20
Propósito formativo: os vários Núcleos 2 do Teatro de Arena e um Curso de Interpretação em 1969.....	27
Um curso descontinuado e o último núcleo criativo do Teatro de Arena.....	32
A invenção de um Teatro Jornal brasileiro.....	36
Horror nas ruas, sangue no palco – amostragens clandestinas de Teatro Jornal.....	39
Grupo Núcleo - coletivização do teatro e criação coletiva: “Teatro Jornal – primeira edição” e “Doce América, Latino América”	44
Capítulo 2	
O Grupo Núcleo no Teatro São Pedro:	
embate de gerações e conflito de modos de produção.....	49
O Núcleo e a criação coletiva do Teatro Experimental de Cali.....	60
O primeiro espetáculo do Núcleo para o público infantil e a saída do Teatro São Pedro.....	62
O Núcleo se torna independente.....	66

Capítulo 3

O Grupo Núcleo Independente na periferia da zona leste de São Paulo:

transição.....78

Uma base periférica: o Teatro Núcleo Independente.....80

Grupo Núcleo Independente em contato com outros espaços organizados na periferia: interações e contradições.....87

Nucleação: o breve experimento de uma estratégia de popularização da cultura.....97

Considerações finais.....105

Quadros das produções realizadas pelo Grupo Núcleo Independente....107

Bibliografia.....109

Anexos.....119

INTRODUÇÃO

O Teatro Núcleo Independente foi um grupo teatral que desenvolveu um trabalho artístico importante, durante a década de 1970, atuando num circuito à margem do sistema cultural convencional. O impulso experimental e a criação coletiva foram características da produção do Núcleo desde sua gênese no Teatro de Arena de São Paulo, em 1969, mantidas ao longo de sua trajetória de dez anos de existência. Nesse ciclo de vida, que coincidiu com a vigência do instrumento mais autoritário da ditadura civil-militar brasileira, o AI- 5, o Núcleo combinou ousadia e persistência em seu trabalho teatral. Saiu das salas de espetáculo convencionais do centro da cidade de São Paulo para ir em busca de novos públicos, que não são os tradicionais frequentadores das salas de espetáculo. Imbuído de um ideal de popularização do teatro inspirado pela geração do Arena, o grupo não se propunha a apenas encenar espetáculos para os trabalhadores, mas a compartilhar os meios de produção do teatro, de modo a que a classe trabalhadora pudesse criar suas próprias peças – de acordo com seus critérios e necessidades.

Nessa tarefa de coletivização da arte teatral o Núcleo manteve ao longo de sua existência um impulso inventivo que se materializou em procedimentos, métodos e experiências teatrais, colocados em prática para colaborar com os esforços dos setores mais progressistas da sociedade que buscavam uma transformação da realidade brasileira, no sentido de uma vida mais justa e digna para toda a população. Em meio ao ambiente asfíxiante de um regime autoritário, o grupo desenvolveu uma atuação exemplar no que se refere a um trabalho artístico conectado e disposto a refletir sobre os problemas reais de seu tempo histórico.

Teatro Jornal, Teatro Jornal Histórico, Teatro Seminário, Criação Coletiva, Nucleação são algumas propostas que o Núcleo colocou em prática durante sua existência – algumas delas inventadas pelos próprios artistas do grupo, outras incorporadas e transformadas por eles de acordo com as suas necessidades, para a criação de esquetes de agitação e propaganda, oficinas e cursos de teatro, espetáculos adultos, peças infantis e performances musicais.

A produção artística do grupo foi diversa e inquieta, gerada ao longo de uma década, e em meio a uma ditadura truculenta - o que fez com que parte do

trabalho do Núcleo fosse realizado de maneira clandestina, em atividades não divulgadas e espaços informais, com seus integrantes, algumas vezes, pondo em risco, a própria vida. Essa disposição, que denota a determinação dos artistas do Grupo Núcleo Independente e a marginalidade a que estava sujeita parte da produção teatral daquele período, imprimiu, de certo modo, “invisibilidade” a alguns aspectos do seu trabalho que merecem ser conhecidos e estudados.

A intenção desta pesquisa foi fazer uma apreciação da produção do Grupo Núcleo Independente no seu conjunto. Contemplando os dez anos de sua existência, desde a sua formação inicial, ainda como um agrupamento ligado ao Teatro de Arena; passando pela sua fase junto ao Teatro São Pedro, e depois em uma base própria, no bairro do Bexiga; até o período de seu trabalho concentrado na periferia, com a criação de um espaço teatral na zona leste de São Paulo.

O levantamento bibliográfico inicial demonstrou que o Núcleo era apenas citado de passagem nos principais estudos sobre o teatro produzido nos anos 1970, e em pesquisas que abordavam aspectos do Teatro Arena ou da obra de Augusto Boal. Os trabalhos que mais se detiveram sobre o grupo foram o estudo de Silvana Garcia, “Teatro da Militância: a intenção do popular no engajamento político” (2004), que no seu capítulo “O Teatro Popular de Periferia dos Anos 1970” analisa sete grupos paulistanos atuantes nas margens da cidade no período - entre eles, o Grupo Núcleo, e a pesquisa sobre a produção do Teatro Jornal do Arena, realizada por Eduardo Campos Lima, “Coisas de Jornal no Teatro” (2014).

A maior quantidade de dados publicados sobre o trabalho do grupo é da sua fase inicial, no Teatro de Arena ou, eventualmente, dos registros sobre as produções do Teatro São Pedro. Mas não há pesquisas que tragam informações completas sobre o repertório de peças realizado pelo grupo, ao longo de todo o seu itinerário – sobretudo acerca das produções que encenou depois que deixou os espaços teatrais convencionais.

De fato, diante de tantas preocupações com as quais deveriam lidar grupos como o Núcleo, que atuavam em espaços fora do circuito comercial e tinham poucos recursos para manter o seu fazer teatral, o cuidado com o registro e o arquivamento de materiais sobre as suas produções, recebeu pouca atenção.

Mas o ato de não deixar pegadas, também era deliberado, dadas as características do trabalho do grupo e o contexto autoritário do período, como confirmou a atriz Denise del Vecchio, em entrevista para esta pesquisa, sobre as realizações do Núcleo quando esteve sediado na zona leste: “[...] não registrávamos porque poderíamos ser presos, e qualquer registro serviria como prova contra nós. E era de propósito – não havia documentação” (DEL VECCHIO, 2018).

A escassez de documentação disponível foi, de fato, um obstáculo, minimizado na medida em que a pesquisa pode contatar algumas das pessoas que fizeram parte da história do Núcleo Independente. Ao todo, foram dez entrevistas, nas quais pistas e indicações surgiram, e foram elas que permitiram um primeiro traçado de itinerário mais completo da história do grupo. É, realmente, uma abordagem inicial, que visa assentar o primeiro tijolo do que deve ser um mutirão futuro sobre o teatro politizado desse período.

Ainda em relação aos materiais sobre o Núcleo, foi importantíssimo o acesso à documentos armazenados pela atriz Denise del Vecchio, que, apesar da tática de não deixar registros adotada pela equipe, manteve um arquivo pessoal sobre o grupo. Também foi muito valioso o material coletado pelo estudo “Grupos atuando à margem do sistema convencional de produção”, executado pela Equipe Técnica de Pesquisa de Artes Cênicas do Departamento de Informação e Documentação Artísticas (IDART), entre 1977 e 1978, com supervisão de Maria Thereza Vargas e Reni Chaves Cardoso (VARGAS; CARDOSO, 1977) – pesquisa inédita, que se encontra disponível no Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo. O contato com esta fonte só foi possível em fase avançada dessa pesquisa, devido ao contexto de pandemia, mas, ainda assim, foi fundamental.

A pandemia, aliás, é um fato histórico incontornável neste trabalho. E, inclusive, segue em curso enquanto digito estas linhas. O morticínio mundial que tem sido causado pelo novo Coronavírus é algo que afetará minha geração de maneiras que ainda não temos como conceber. Não tive perdas de entes familiares ou amigos muito próximos, mas o convívio diário com o medo de ser infectado pela doença e a alteração brusca da rotina afetaram, diretamente, os trabalhos de pesquisa.

Outro dado que também não pode ser desconsiderado é a situação política em curso no país desde 2016, com a destituição¹ da presidenta Dilma Roussef, e a eleição de 2018. A chegada ao poder da extrema direita gerou, durante a pesquisa, o insólito fenômeno de se conviver com imagens e situações que, estranhamente, remetiam ao período histórico abordado pelo estudo. Militares em evidência na vida pública, discursos anticomunistas, passeatas por “Deus e a liberdade”, elogios ao AI-5, ao Golpe de 1964², à intervenção militar... De 2018 para cá, o futuro parece que foi ficando para trás, e o Brasil de 2021 é um país que retrocede em direitos humanos e trabalhistas. Tristes tempos.

Quanto à impossibilidade de se acessar bibliotecas e arquivos públicos e privados durante a pandemia, foi amenizada com a colaboração de outros pesquisadores. Entres eles, foi importante o trabalho conjunto com a

¹ Na eleição presidencial de 2014, Dilma Rousseff e o vice-presidente Michel Temer foram reeleitos em segundo turno com 51,64% dos votos válidos. Seria o quarto mandato consecutivo do Partido dos Trabalhadores (PT) na presidência do país e a continuidade da implementação de importantes políticas de distribuição de renda entre a população pobre, o que gerou insatisfação entre os opositoristas e em parte da população. Impulsionada por novos movimentos conservadores que se organizavam, sobretudo, pelas redes sociais, a direita ocupou as ruas do país como não se via desde os anos 1960 em manifestações marcadas pelo antiesquerdismo, por um discurso moralizante de combate a corrupção e por críticas ao modelo econômico adotado pelos governos do PT (estas duas últimas pautas amplificadas pelos principais veículos de comunicação do país). Em 2 de dezembro de 2015, o presidente da Câmara dos Deputados, Eduardo Cunha, aceitou uma denúncia contra a presidente por crime de responsabilidade oferecida em 15 de outubro de 2015 pelo procurador de justiça aposentado Hélio Bicudo e pelos advogados Miguel Reale Júnior e Janaina Paschoal, que resultou na cassação do mandato de Dilma Roussef em 31 de agosto de 2016. Acusada de praticar uma manobra contábil, as chamadas “pedaladas fiscais” - também utilizada por outros mandatários sem maiores consequências - contra ela não foram levantadas quaisquer suspeitas de enriquecimento ilícito ou aproveitamento do cargo em benefício próprio. Com a remoção de Dilma Roussef da presidência do Brasil, assume seu vice, Michel Temer, que dá ao governo uma orientação neoliberal até o final do mandato. Na eleição de 2018, o país elegeu o candidato de extrema direita Jair Messias Bolsonaro.

² Após a renúncia do presidente Jânio Quadros (Partido Trabalhista Nacional), em 1961, assumiu seu vice, João Goulart (Partido Trabalhista Brasileiro), conhecido como Jango, que defendeu medidas consideradas de esquerda para a política brasileira, como o conjunto de políticas que visava reduzir as desigualdades sociais do país chamado de “reformas de base”. Entre as reformas propostas estavam a bancária (que ampliaria o crédito aos produtores), eleitoral (que concederia o direito ao voto para os analfabetos e militares de baixas patentes), educacional (que propunha a valorização dos professores, o combate ao analfabetismo e o fim das cátedras vitalícias nas universidades) e a agrária (que democratizaria o uso da terra). A reação de setores conservadores da sociedade brasileira na imprensa, clero, empresariado e grupos de direita em geral impulsionou atos contra o governo, como as “Marchas da Família Com Deus pela Liberdade”, em São Paulo, que reuniu cerca de 500 mil pessoas. Infilamados pelo apoio de uma parcela da população e apoiados pelo governo estadunidense, setores do exército brasileiro articularam um golpe que, em 31 de março de 1964, destituiu o presidente João Goulart e implantou um regime ditatorial no país que durou 21 anos. A ditadura comandada pelas Forças Armadas restringiu o direito ao voto, a participação popular e reprimiu com violência todos os movimentos de oposição.

pesquisadora Nina Hotimsky, autora do estudo “O Trabalho de Encenação em Calabar (1973): o espetáculo censurado e as reflexões de Fernando Peixoto” (2020), que compartilhou alguns materiais encontrados no arquivo pessoal de Fernando Peixoto - documentos sobre as montagens dirigidas por ele no Teatro São Pedro. Nina Hotimsky também intermediou um contato junto à Biblioteca Jenny Klabin Segall, que resultou no acesso que tive a cópias do jornal “A Imprecação” (1973), publicação do Teatro São Pedro, com a qual integrantes do Grupo Núcleo colaboraram durante sua fase de trabalho naquele teatro. É bem possível que existam outros materiais relacionados com a atuação do grupo no Teatro São Pedro nos arquivos da Biblioteca Jenny Klabin Segall.

Vale também mencionar aqui a minha satisfação pessoal em estabelecer com este trabalho uma conexão com o pensamento de Reinaldo Maia. Quando realizei as primeiras observações sobre o Grupo Núcleo e decidi que o coletivo seria o meu objeto de pesquisa, não tinha conhecimento da participação de Maia na equipe. O meu entusiasmo por pesquisar o grupo partia, sobretudo, de sua atuação na periferia – o mesmo tipo de território no qual atua o conjunto teatral que integro, a Brava Companhia. Além disso, havia sua ligação com o Arena e sua disposição de enfrentamento político no contexto de ditadura, temas que também me interessam como artista. Reinaldo Maia teve proximidade com a Brava Companhia por ter atuado como professor de alguns dos integrantes de nosso grupo, nos tempos em que conduziu um trabalho com teatro no Centro Cultural Monte Azul, na zona sul de São Paulo. Quando faleceu, em abril de 2009, trabalhava como consultor em um projeto de montagem da Brava.

A tentativa de estudar toda a extensa trajetória do Núcleo se justifica aqui diante dos poucos e parciais registros existentes sobre o grupo que, apesar de sua atuação pioneira e importância, estavam dispersos, o que dificultava uma apreensão da sua dimensão e relevância. Mesmo sabendo dos desafios diante de um escopo tão amplo de pesquisa, julguei que seria útil tentar juntar os diferentes momentos, produções e espaços de atuação do grupo, para, ao menos, esboçar uma visão de conjunto sobre uma história artística e um modo de trabalho tão significativos e incomuns, num tempo em que modelos de atuação crítica e independente se fazem necessários.

CAPÍTULO 1

O Núcleo no Teatro de Arena:

Teatro e AI-5

No dia 02 de maio de 1969, um jornal de ampla circulação na cidade de São Paulo publicava, em meio a sua seção cultural, o anúncio de um “Curso para atores no Arena” (*Folha de S.Paulo*, 1969, p.15). O mesmo periódico estampava na primeira página daquele dia a foto de um militar em gesto de bater continência – o General José Canavarro Pereira desembarcara na capital paulistana no dia anterior, com a missão de assumir o comando das tropas do II Exército. A presença militar ostensiva se tornara comum, não só para os paulistanos, mas para todos os brasileiros, desde o Golpe de 1964, que instaurou no país um regime autoritário, dirigido oficialmente pelos representantes das forças armadas e apoiado por setores conservadores da sociedade. O comando da nação se tornaria ainda mais truculento com a implantação do Ato Institucional nº5, em 13 de dezembro de 1968.

O próprio Teatro de Arena seria em breve afetado diretamente pelo contexto político de perseguição aos opositores do governo. Quanto ao grupo reunido por ocasião do curso anunciado, seus integrantes permaneceriam no Arena até o colapso financeiro daquele espaço, sendo responsáveis pela criação do Teatro Jornal³, expressão artística politizada e sofisticada, elaborada como uma ferramenta de reação artística ao autoritarismo daqueles tempos e como estímulo à formação de novos grupos de prática politizada. Também dariam continuidade ao legado do Arena levando adiante, com contribuições novas, seu engajamento artístico e sua busca por um teatro popular, bastante alicerçado em expedientes do teatro popular e do épico, sob a nomenclatura de Teatro Núcleo Independente.

³ Essa manifestação teatral elaborada por jovens atores e sistematizada por Boal em 1970, no Brasil, tem sua raiz histórica ligada ao *Zhivaya Gazeta* (jornal vivo) - experiência do teatro russo do início do século XX, desenvolvida num contexto de avanço do socialismo e de busca por uma forma teatral que se concentrasse no tratamento de temas que afetavam a vida social. Essa prática foi retomada na década de 1930, nos Estados Unidos, com os *Living Newspapers* (jornais ao vivo) produzidos pelo *Federal Theater Project*. Um histórico sobre o “jornal vivo” pode ser encontrado em: LIMA, Eduardo Campos. *Coisas de Jornal no Teatro*. São Paulo: Expressão Popular, 2014.

Para que se contextualize a origem do Teatro Núcleo Independente é preciso compreender as circunstâncias do Teatro de Arena naquele último ano da década de 1960. O Arena vivia um momento difícil, tentava resistir ao acúmulo de dívidas de manutenção do seu espaço, e enfrentava a dispersão de seu público ligado ao movimento estudantil e o desmantelamento de sua equipe, provocados pela censura e perseguições, sobretudo dos militares (LIMA, 2005, p. 61). Tentava-se manter o espaço funcionando, mesmo que precariamente. Buscava-se pagar suas despesas com a promoção de cursos, exposições e apresentações musicais, organizada com a ajuda de artistas parceiros, e com a arrecadação de bilheteria de temporadas teatrais. Entretanto, com o clima de insegurança nas ruas e a forte campanha de perseguição policial, dirigida naquele momento, sobretudo, aos estudantes, o Teatro de Arena via suas atividades cada vez mais esvaziadas.

Não apenas o Arena passava por dificuldades. O momento era de crise para toda arte engajada de esquerda, devido à censura e repressão, e de transformação da realidade artística. Atividades e obras eram concebidas em número limitado e se dirigiam a um público restrito. Na entrada nos anos 1970, o país via o crescimento de uma indústria cultural diversificada e com capacidade de atingir um público massivo. Esse foi o período em que se consolidaram os grandes conglomerados de comunicação – controladores de rádio, televisão e imprensa escrita - de expansão da produção gráfica, cinematográfica e do aumento do número de salas de cinema do país. Era um crescimento formidável para o mercado de bens culturais, que acompanhava o movimento de expansão do capitalismo brasileiro promovido pelos governos militares (ORTIZ, 1999, p. 121).

Na contramão da indústria cultural, o teatro pós-golpe lutava pela sobrevivência. O crítico Yan Michalski (1989, p. 38) chegou a afirmar que o primeiro ano após o AI-5 teria sido “trágico” para o teatro num balanço do período de autoritarismo militar no Brasil e de seus efeitos sobre a produção teatral. A censura atuava de modo a impedir qualquer manifestação teatral que esboçasse algum tipo de crítica ou comentário social, mutilando textos teatrais e inviabilizando processos de montagem. Espetáculos recebiam vetos oficiais às vésperas da estreia, com prejuízos enormes aos teatros e às companhias. A repressão política se radicalizava e a luta armada era uma realidade no país.

Assim como também era real o combate ideológico, que fazia com que muitas pessoas deixassem de frequentar os espetáculos por conta de uma “campanha difamatória” alardeada por setores conservadores, associando o teatro e os seus artistas a práticas imorais e subversivas. E a resposta dos espetáculos do chamado Teatro de Agressão⁴ – tendência que propunha uma interação intensa e, por vezes, violenta, com os espectadores, não chegou a expandir a frequência do público de esquerda ainda que pudesse gerar novos debates estéticos. Parte das manifestações artísticas, também, estava radicalizada.

O evento decisivo que colocou o país no caminho dessa radicalização da luta de classes foi o Golpe de 1964 – a partir dele, tudo, também no campo da cultura, seria reorientado no Brasil. O Golpe contou com a união de setores conservadores da sociedade civil – elites empresariais, clero ortodoxo, imprensa liberal - e das forças armadas, levou os militares ao poder com o objetivo de barrar o avanço do movimento nacional-popular⁵ e do reformismo de viés esquerdizante, que seguiam em curso no país. Como se sabe, quando os militares saíram dos quartéis, os primeiros alvos a sofrer intervenções policiais, judiciais e administrativas, que resultaram em prisões, fechamento de espaços

⁴ Apesar de uma série de expedientes terem sido utilizados durante toda a história da linguagem teatral, e, de modo mais acentuado em algumas das vanguardas históricas (cujo paroxismo aconteceu com o movimento dadaísta), “a expressão “teatro agressivo” foi adotada por Anatol Rosenfeld para caracterizar um tipo de espetáculo da década de 1960, que repercutiu também no teatro brasileiro. É difícil defini-lo unilateralmente, já que há diferentes formas de agressão, sejam indiretas, por palavras e gestos, sejam um pouco mais diretas, porque procuram dialogar cara a cara com o espectador [...], sejam explicitamente diretas, partindo mesmo para a agressão física, forçando a participação do público – como em *Roda Viva*, de Chico Buarque de Holanda, dirigida por José Celso Martinez Corrêa, em 1968, na qual os atores brandiam pedaços de fígado cru de boi, salpicando de sangue, às vezes, o rosto de pessoas do público.” Conforme o verbete AGRESSÃO (Teatro de) em: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; DE LIMA, Mariângela Alves. *Dicionário do Teatro Brasileiro: Temas, formas e conceitos*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC, 2009, p. 18.

⁵ O conceito de “nacional-popular” é elaborado por Antonio Gramsci para se contrapor ao significado desses termos utilizado pela hegemonia burguesa-fascista italiana nos anos 1930, e, sinteticamente, se refere a uma produção cultural e nacional que fosse ao encontro das aspirações do povo, produzida por intelectuais que se identificassem com o povo, ou que fossem gerados pelo próprio povo. Ver: GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere*: volume 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 39. Já a formulação do “nacional-popular” brasileiro que animava os debates políticos e mobilizava um movimento cultural engajado na modernização do país durante os anos 1950, até o Golpe de 1964, se deu, sobretudo, pela incorporação de um nacionalismo conservador associado a valores políticos de esquerda e anti-imperialistas. Gramsci era um autor quase desconhecido no Brasil até os anos 1960. Entretanto, a pesquisadora Sara Neiva localiza, em pesquisa recente, um nexos entre o nacional-popular gramsciano e a arte engajada comunista no Brasil, já anos 1950, no trabalho realizado pelo encenador italiano Ruggero Jacobbi. Ver: NEIVA, Sara Mello. *O Teatro Paulista do Estudante nas origens do nacional-popular*. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2016.

e interrupção de atividades, foram as organizações sindicais, os movimentos sociais do campo, e os setores políticos e militares que apoiavam o governo do presidente João Goulart.

No plano cultural, o golpe se deu em um período de valorização do autor nacional e de um experimentalismo radical de interesse em práticas populares, processos que foram atacados nesse primeiro momento por medidas que tinham “[...] um objetivo básico: dissolver as conexões entre cultura de esquerda, movimentos sociais e organizações políticas” (NAPOLITANO, 2017, p. 219) que vinham se fortalecendo, e ganhando visibilidade durante o governo de Jango – vide os casos do Centro Popular de Cultura (CPC)⁶ e do Movimento de Cultura Popular (MCP)⁷.

⁶ A origem do Centro Popular de Cultura (CPC) - está ligada ao contato de integrantes do Teatro de Arena, com outros artistas e intelectuais, durante uma turnê do grupo no Rio de Janeiro. Desse encontro surge uma parceria, e Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha) com o apoio de integrantes do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) escreve *A mais-valia vai acabar, Sr. Edgar*. A montagem dessa peça “desencadeia um processo de produção teatral e de organização de um coletivo que parte da articulação entre pesquisas sobre sociedade, economia, política e a elaboração estética das questões levantadas; entre teatro, música e audiovisual; entre intelectuais, artistas e estudantes. Dá início a uma forma de produção coletiva que depois prospera no CPC. Toda essa articulação em torno da montagem cria as condições para a criação do CPC. Daí parte a aproximação com a UNE, primeiro para a realização de um Seminário de Filosofia, na sede da entidade; depois a vinculação, desse coletivo que se formava, à União Nacional dos Estudantes (...) A fundação do CPC data de março de 1961, oito meses após a estreia da *Mais-valia*. O primeiro setor organizado é o de atividades teatrais, mas desde o início a proposta é atuar em diversas frentes, posto que o grupo que se aglutina em torno da peça de Vianinha, na Faculdade de Arquitetura, é multidisciplinar. Portanto, o CPC organiza depois setores de cinema, música, artes plásticas, arquitetura, alfabetização de adultos, literatura.” Ver: AGUIAR BORGES, Rayssa. *CPC da UNE: Caminhos de formação e fim prematuro*. In: ROCHA, Eliene et al. (org.). *Residência agrária da UNB: teatro político, formação e organização social, avanços, limites e desafios da experiência dos anos de 1960 ao tempo presente*. 1. ed. São Paulo: Outras Expressões, 2015. p. 61-80. v. Caderno 4.

⁷ O Movimento de Cultura Popular (MCP) foi criado como política pública durante a gestão de Miguel Arraes como prefeito de Recife (PE), em 1960, e contou com a participação de Paulo Freire no desenvolvimento de ações de educação, sob o lema: “educar para a liberdade”. Com foco na alfabetização e conscientização, realizava também uma intensa ação cultural, sobretudo, junto aos moradores de áreas rurais. O MCP teve curta duração, interrompido pelo Golpe de 1964, mas deixou marcas profundas na cultura de Pernambuco, pelo caráter inovador e experimental de suas práticas de viés libertário, tornando-se também uma das inspirações para a criação do CPC da UNE. Cabe aqui também destacar que as experiências do MCP são herdeiras das empreitadas cênicas anteriores de Hermilo Borba Filho com o Teatro do Estudante Pernambucano (TEP) e seu teatro ambulante nomeado como “Barraca”, em Recife, no final da década de 1940. Sobre o MCP, ver: COELHO, Germano. *MCP: História do Movimento de Cultura Popular*. Recife: Edição do Autor, 2012. E também: QUE FOI o MCP?. *Arte em Revista: Questão: o popular*, São Paulo, ano 02, n. 03, p. 66-71, março 1980. Sobre o TEP, ver: CARVALHEIRA, Luiz Maurício Brito. *Por um teatro do povo e da terra* - Hermilo Borba Filho e o teatro do estudante de Pernambuco. Recife: FUNDARPE, 1986. Para se ter acesso a um panorama da intensa vida teatral recifense, a partir de 1930, ver: PONTES, Joel. *O teatro moderno em Pernambuco*. São Paulo: São Paulo Editora S.A., 1966.

Após esse primeiro corte, provocado pelo Golpe de 1964, que dissolveu os laços entre organizações de esquerda e setores populares, os anos seguintes foram de interdição da participação política por parte do Estado autoritário, o que obrigou uma rearticulação das forças contrárias ao regime militar, e resultou na união de lideranças políticas rivais - Carlos Lacerda, Juscelino Kubitschek e João Goulart – em uma Frente Ampla de oposição. Em 1968, pressionados pela força do movimento estudantil, essa oposição se radicaliza e adquire caráter de massa: surgem células de guerrilha, amplas mobilizações que incluem a classe média e setores avançados da igreja, além das greves e protestos de trabalhadores de diferentes categorias (em manifestações como a “Passeata dos Cem Mil”⁸, em 26 de junho de 1968, no Rio de Janeiro), sempre com o protagonismo do setor estudantil.

Assim como na França, que assistiu a revoltas de estudantes nos *campi* universitários que culminaram no “maio de 1968”⁹, nos Estados Unidos, com o movimento *hippie* e suas passeatas pela paz, e outras partes do mundo, que viram estourar rebeliões estudantis em seus territórios, o Brasil testemunhava a “juventude” se tornar um ator político relevante, liderando as mobilizações de oposição ao regime ditatorial. Conseqüentemente, as organizações estudantis, além das escolas secundárias e universidades, ganharam prioridade no radar de vigilância dos militares brasileiros.

⁸ A Passeata dos Cem Mil, realizada em 26 de junho de 1968, no Rio de Janeiro, é considerada a manifestação popular mais importante da resistência contra a ditadura civil-militar. O protesto marcou o ápice da reação da sociedade contra o regime autoritário e foi organizado cinco dias após a “sexta-feira sangrenta”, quando a polícia militar reprimiu violentamente outra manifestação promovida pelos estudantes no centro do Rio, causando a morte de 28 pessoas.

⁹ “Maio de 1968” é uma expressão que se refere a um conjunto de eventos ocorridos no mundo na década de 60. Tal movimento, de fato, teve início no mês de março em uma universidade nos arredores de Paris, onde foram realizados debates universitários, ocupações, atos públicos, discursos, assembleias e protestos de rua, que desembocaram num enfrentamento direto com a polícia francesa. Questionamentos sobre a noção de família, moral, gênero, sexualidade, leis, dinheiro e religião explodiram nas ruas francesas num momento em que o mundo vivia o auge da guerra ideológica entre Estados Unidos e União Soviética. O “Maio de 1968” francês acabou por inspirar e influenciar outros movimentos pelo mundo: nos Estados Unidos fortaleceu o movimento pela defesa dos direitos civis dos negros, de mulheres e de homossexuais e a revolta negro-americana depois do assassinato de Martin Luther King. Também contribuiu para ampliar a rejeição à Guerra do Vietnã e intensificar o movimento pacifista. Na América Latina se conectou as lutas de estudantes e trabalhadores no México, que vivia intensa instabilidade política, e no Brasil que vivenciava uma ditadura civil-militar. Seus ecos também chegaram a China, que passava por um período de intensas transformações políticas e sociais desencadeado pela Revolução Cultural.

O grupo de teatro como célula de organização política

O acirramento da luta de classes nos anos 1960 se deve também a uma resposta das forças conservadoras ao período anterior vivido pelo país. Na virada dos anos 1950 e nos primeiros anos de 1960, o Brasil parecia sinalizar a possibilidade, sempre negada à periferia, de desenvolvimento como nação pela via da inclusão da população mais pobre no mundo dos direitos fundamentais e da promessa de alguma justiça social ao povo. Organizações e partidos de esquerda ganham força, fomentando a politização e a mobilização popular, no campo e nas cidades, com inserção em praticamente todos os setores da sociedade, inclusive escolas e universidades. Nesse cenário de agitação política progressista, em que os laços de solidariedade e o diálogo entre os diferentes extratos sociais cresciam, o teatro se mostrava uma ferramenta útil.

No campo, além das Ligas Camponesas¹⁰, que constituem elas próprias um modo de ação cultural, houve movimentos assumidamente culturais, como o MCP (COELHO, 2012), formado por intelectuais como Germano Coelho, Hermilo Borba Filho, Paulo Freire, Ariano Suassuna e Abelardo da Hora, entre outros, que contava com a participação de jovens estudantes de classe média e se valiam do teatro e de outras artes para refletir sobre reforma agrária e estimular, entre os camponeses e suas famílias, a organização e criação de sindicatos rurais. Nas cidades, peças teatrais provocavam discussões sobre temas públicos entre as plateias de jovens e criavam um espaço onde estudantes eram convidados a se envolver nos debates, junto com seus professores, sobre os rumos do país. Os CPCs levavam sua produção artística ao encontro dos

¹⁰ Inspiradas em um tipo de organização do campesinato que data de muitos séculos, as primeiras Ligas Camponesas surgiram no Brasil na década de 1940, durante o governo de Getúlio Vargas, com o apoio do Partido Comunista Brasileiro, como um primeiro passo para a criação de sindicatos rurais. Com a queda de Getúlio, e o alinhamento da política brasileira com os Estados Unidos anticomunista, esse processo de organização dos trabalhadores do campo é interrompido. As Ligas ressurgem com força a partir de 1955, em Pernambuco, no Engenho Galiléia, localizado no município de Vitória do Santo Antão, com a criação da Sociedade Agrícola e Pecuária dos Plantadores de Pernambuco, mais tarde, chamada de Liga Camponesa da Galiléia. Outras Ligas são criadas em localidades diversas do Brasil, sobretudo no Nordeste, com o objetivo de defender os camponeses contra a expulsão da terra e a elevação do preço dos arrendamentos. Uma das principais lideranças desse movimento foi o advogado pernambucano Francisco Julião. Sobre as Ligas Camponesas, ver o depoimento de Francisco Julião publicado pela Editora Civilização Brasileira em: JULIÃO, Francisco. *Cadernos do Povo Brasileiro: Que são as Ligas Camponesas?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962. v. 1.

trabalhadores, nas ruas e praças, com peças curtas de teatro que tratavam de assuntos de interesse nacional, e eram apresentadas em praças, estações de trem ou carrocerias de caminhões. Nesse contexto, onde a política interessava a cultura, e a participação nos debates sobre assuntos de interesse público era fomentada entre os estudantes, o grupo de teatro chegava a servir como um “modelo de organização” de células políticas, sobretudo, nos espaços estudantis.

Mesmo após o golpe civil-militar seguiam vivos alguns aspectos da interação politizante entre arte e sociedade dos anos anteriores. Celso Frateschi, um dos participantes do “Curso para atores no Arena” de 1969, estudou, anos antes, na Escola Estadual Alexandre Von Humboldt, localizada na Avenida Raimundo Pereira de Magalhães, na Vila Anastácio, zona oeste de São Paulo, onde viveu a experiência de contato entre organizações de esquerda, meio estudantil e teatro. O ator conta que, na maioria dos casos, essa aproximação acontecia de forma relativamente metódica. Segundo Celso: primeiro “[...] se organizou o grupo [de estudantes] para ir ao teatro, depois se organizou o grupo de teatro [da escola], depois o grêmio [estudantil]”¹¹. Ele próprio, havia passado por esse processo:

Para se ter uma ideia da minha experiência pessoal, a primeira vez que fui ao teatro, foi para ver “Arena conta Zumbi” - fajutando carteirinha de identidade. Havia um professor que levava grupos de 20, 30, e até 50 alunos. [...] Mais tarde, eu era o cara que organizava os grupos, e mantinha conversas a respeito das peças (FRATESCHI, 2018).

Essa prática de ida dos alunos ao teatro, debates pós-peça, estímulo a formação de grupos teatrais nas escolas e criação de grêmios, ampliava a dimensão da presença e da influência do teatro no meio escolar, ao mesmo tempo que conectava a atividade teatral com as práticas de participação política, e agregava forças ao movimento estudantil. Todo grêmio de escola que se prezasse tinha seu grupo teatral e produzia espetáculos relevantes (GALVÃO,

¹¹ FRATESCHI, C. Apud RIDENTI, M. Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV – 2ª. ed. rev. e ampl. – São Paulo: Editora UNESP, 2014, p.132

2014), e essa aproximação entre teatro e movimento estudantil¹² também rendia quadros para as organizações de esquerda. O próprio Frateschi, por essa via, aproximou-se e chegou a integrar uma dessas organizações políticas - a Ala Vermelha¹³.

Eu era um quadro da ALA secundarista, da Ala Vermelha, do PC do B. Para ser bem sincero: eu adorava me inteirar das estratégias... Como um moleque de dezessete anos. Eu fui para ALA, como poderia ter ido para qualquer outra [...]. Não tinha tanta clareza das diferenças estratégicas. Apesar de que era obrigação da gente discutir estratégia. A ALA defendia uma unidade nacional – toda a teoria do PC do B um pouco mais radicalizada. A diferença entre o PC do B e a ALA, é que a ALA propunha táticas mais violentas do que o PC do B, na época (FRATESCHI, 2018).

Com o endurecimento do regime militar, esse vínculo com uma organização de esquerda renderia ao jovem Celso a expulsão do colégio, depois de ser delatado, segundo ele, pelo próprio professor, e intimado nos termos do Decreto Lei 477¹⁴ (que proibia os estudantes de participar de atividades políticas).

¹² No caso do Teatro de Arena, a atitude política e esteticamente avançada daquele conjunto ganhou força, sobretudo, a partir da influência de um grupo de jovens estudantes que chegou aquele espaço ainda na década de 1950, oriundos do Teatro Paulista do Estudante (TPE), que tinha entre os seus integrantes: Oduvaldo Vianna Filho e Gianfrancesco Guarnieri. O TPE era um coletivo teatral ligado ao PCB, formado por integrantes da Juventude Comunista, e utilizava o teatro como uma forma de aproximação do Partido com a juventude da época e de participação na cena cultural (GERTEL in ALMADA, 2004, p. 62-3). O TPE era orientado pelo diretor italiano Ruggero Jacobbi na ocasião em que se deu a aproximação entre os jovens daquele grupo e a equipe do Arena (NEIVA, 2016).

¹³ “A Ala Vermelha foi uma organização que surgiu como dissidência do Partido Comunista do Brasil (PC do B) e se transformou em partido autônomo em 1966, momento em que se inseriu nas lutas sociais brasileiras, chegando, inclusive, a realizar ações armadas de expropriação de fundos e de propaganda revolucionária, entre 1968 e 1971.” Sobre a Ala Vermelha ver: SILVA, Tadeu Antônio Dix. *Ala Vermelha: revolução, autocrítica e repressão judicial no estado de São Paulo (1967-1974)*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social, do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006.

¹⁴ O Decreto Lei 477 foi baixado pelo presidente da República, general Artur da Costa e Silva, em 26 de fevereiro de 1969, dois meses depois da promulgação do Ato Institucional nº 5 e, com base nele, prevendo as infrações disciplinares de cunho político dos professores, alunos e funcionários de estabelecimentos de ensino, bem como as penas a eles aplicáveis. O Decreto-lei definia como infrações disciplinares de professores, alunos e funcionários as seguintes: 1) aliciar ou incitar à deflagração do movimento grevista ou participar dele; 2) atentar contra pessoas ou bens, no estabelecimento de ensino ou fora dele; 3) praticar atos destinados à organização de “movimentos subversivos”, passeatas, desfiles ou comícios não autorizados, ou participar deles; 4) conduzir, realizar, confeccionar, imprimir, ter em depósito ou distribuir “material subversivo de qualquer natureza”; 5) sequestrar ou manter em cárcere privado diretor, professor ou funcionário do estabelecimento de ensino, “agente de autoridade” ou aluno; 6) usar

Marcos Napolitano, analisando esse período, destaca o papel da cultura pós-1964 na contestação ao regime dos militares, e sua influência sobre os jovens estudantes:

[...] a partir de 1968, a tensão entre movimentos sociais e regime autoritário chegou a tal ponto que a cultura efetivamente desempenhou um papel mobilizador sobre alguns setores da classe média, principalmente, entre os estudantes organizados e cada vez mais radicalizados no caminho da luta armada (NAPOLITANO, 2017, p. 220).

O relato pessoal de Celso Frateschi, em alguma medida, vai ao encontro da afirmação de Napolitano. O testemunho do ator nos leva a supor que o setor estudantil, que desde a criação da União Nacional dos Estudantes (UNE)¹⁵, em 1937, sempre teve um papel relevante nas grandes movimentações políticas do país - por conta de sua abrangência nacional e capacidade de mobilização massiva - nos primeiros anos após o golpe, com o cerco às organizações sindicais, partidos de oposição, movimentos sociais do campo e à própria UNE, ganhava papel ainda mais central na oposição ao regime militar, mas como movimento de muitas tendências.

As bases estudantis eram fortemente mobilizadas desde o início da década de 1960, quando, em quase toda a América Latina, a ampliação do

dependência ou recinto escolar para “fins de subversão” ou para praticar ato “contrário à moral ou à ordem pública”. As punições previstas para os infratores eram bastante severas. Os professores e funcionários seriam demitidos, não podendo ser contratados por outros estabelecimentos de ensino durante o prazo de cinco anos. Os estudantes seriam desligados dos cursos que estivessem fazendo e proibidos de se matricular em qualquer outro estabelecimento de ensino durante os três anos seguintes. DECRETO LEI Nº477. In: FGV CPDOC - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil: FGV, 2018. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/decreto-lei-n-477>>. Acesso em: 04 de dez. 2018. Verbetes do Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro.

¹⁵ Para um histórico sobre o movimento estudantil no Brasil: POERNER, Artur Jose. *O poder jovem: história da participação política dos estudantes brasileiros*. 5. ed. rev. atual. e aum. Rio de Janeiro: Booklink, 2004. Ver também: UNIÃO Nacional dos Estudantes, Brasil. In: *LATINOAMERICANA: enciclopédia contemporânea da América Latina e do Caribe*. São Paulo: Boitempo, 2019. Disponível em: <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/u/une>>. Acesso em: 02 de Set. 2019. Verbetes da Enciclopédia. Para ver um perfil cronológico do movimento estudantil brasileiro, e registros pessoais de personagens, da década de 1930 até 2007, ver os documentários: *MEMÓRIAS do Movimento Estudantil*. Ou ficar a pátria livre ou morrer pelo Brasil / O afeto que se encerra nosso peito juvenil. Direção: Silvio Tendler. Produção: Ana Rosa Tendler. Roteiro: Silvio Tendler. Fotografia de Mustapha Barat. Rio de Janeiro: Caliban Produções Cinematográficas, 2007. Disponível em: <https://une.org.br/a-une/>. Acesso em: 25 ago. 2019.

acesso ao ensino superior para as camadas populares se tornou uma discussão presente em inúmeras entidades de estudantes. A pauta da democratização do ensino se tornou central na reivindicação de uma reforma universitária no Brasil, se somando ao conjunto de medidas estruturantes que compuseram a principal bandeira do governo João Goulart e das forças políticas que o apoiavam - as chamadas "reformas de base"¹⁶. Uma grande demonstração da força dos estudantes nesse período foi a articulação da "Greve do um terço", em 1962 - a primeira grande mobilização estudantil de caráter nacional, que duraria três meses, atingiria as 40 universidades do país, e tinha como reivindicação a participação de um terço de representantes estudantis nos Conselhos Universitários.

Em outro ponto de sua fala, o ator Celso Frateschi chama a atenção para a dureza das medidas reativas ao movimento estudantil promovidas pelos militares, baseadas na promoção do medo, e em estratégias de vigilância e perseguição. O episódio do "30º Congresso da UNE"¹⁷ realizado em Ibiúna, é visto e comentado por Frateschi como sendo um momento chave nas tensões entre estudantes e militares, e por consequência, também para o teatro engajado. A operação militar em Ibiúna pode ser vista como um "golpe fatal de duplo efeito" que, ao mesmo tempo que "cortava a cabeça" do movimento estudantil organizado, ao fichar e encarcerar suas principais lideranças, também amedrontava e dispersava os grupos de estudantes organizados que frequentavam o teatro engajado.

Embora não tenham sido localizados ainda dados concretos e precisos sobre o perfil e quantidade dos frequentadores do Teatro de Arena, o fato de ser um espaço localizado no centro da cidade, e que praticava a cobrança de

¹⁶ Sob a denominação de "reformas de base" estavam reunidas uma série de medidas sociopolíticas: as reformas bancária, fiscal, urbana, administrativa, agrária e universitária. Também era defendida a extensão do direito de voto aos analfabetos e às patentes inferiores das forças armadas, como marinheiros e os sargentos, além de iniciativas nacionalistas como uma intervenção mais ampla do Estado na vida econômica e um maior controle dos investimentos estrangeiros no país, mediante a regulamentação das remessas de lucros para o exterior. Ver: FAUSTO, Boris. As reformas de base e o movimento operário. In: FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 14ª. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013. cap. 8.10.4, p. 380-83.

¹⁷ "12 de outubro de 1968: em Ibiúna, SP, setecentos estudantes são presos por participação no 30º Congresso da UNE, realizado clandestinamente." COUTO, Ronaldo Costa. *Memória viva do regime militar - Brasil: 1964-1985*. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 360.

ingresso, nos leva a supor que seu principal público fosse formado por pessoas que, além do interesse por teatro e atividades culturais, também morassem nas proximidades do centro - ou, pelo menos, tivessem acesso facilitado a meios de transporte para chegar até lá - e que pudessem dispor de algum dinheiro para a compra da entrada. É possível imaginar que o Arena também recebesse gente de baixa renda, que trabalhava nas imediações do teatro, e pessoas de outros estratos sociais com interesse em teatro. Mas a sua localização geográfica e a cobrança do ingresso fazem crer que, ao menos a sua maior fatia de público, fosse formada por integrantes de uma classe média intelectualizada, moradora, principalmente, dos bairros mais centrais da cidade, e certamente com uma presença majoritária de estudantes.

Celso Frateschi menciona a importância do público estudantil, e a crise que se abateu sobre o Arena quando os estudantes deixaram de frequentar o teatro:

[...] nosso público principal [no Teatro de Arena] eram os estudantes. Já depois do Congresso de Ibiúna o público foi preso! [...] E esses agentes todos, que eram agentes capilares, que faziam com que os teatros enchessem com o “boca a boca” estudantil, ou dessa classe média mais ativa, também desapareceu. Ou por estar preso, ou por estar completamente desmobilizado. E durante muito tempo a gente atravessou um certo vazio (FRATESCHI, 2018).

O teatro era bastante presente e estimulado nas universidades, inclusive pelo Estado. Em 1965, um aporte financeiro de 100 milhões de cruzeiros liberado pela Comissão Estadual de Teatro, órgão ligado à Secretaria de Governo, viabilizou uma série de cursos e espetáculos organizados pelos Diretórios Centrais dos Estudantes (DCEs) de São Paulo. Nesse período surgiram importantes grupos, vinculados a escolas e universidades, que produziram montagens de bastante expressão, como o Teatro do Instituto Sedes Sapientiea (TESE) e o Teatro do Mackenzie (TEMA) (RIOS, 2006, p.78). Os mais emblemáticos e conhecidos deles foram o TUCA, dos estudantes da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e o TUSP, o Teatro dos Universitários de São Paulo.

Com o cerco ao movimento estudantil e o endurecimento do regime autoritário, deu-se o esvaziamento gradual do Teatro de Arena, assim como desses outros teatros. Paralisar os estudantes, naquele momento, era neutralizar grande parte da atividade cultural da época, e anular o que restava de participação política na sociedade.

A imagem de “vazio” a qual recorre Celso Frateschi para ilustrar esse momento difícil do Arena, e do teatro paulistano e brasileiro de uma maneira geral na época evoca o “vazio cultural” sugerido por Zuenir Ventura (2000, p. 40) em escrito para a revista *Visão*, publicado em 1971, no qual o autor faz um balanço da produção cultural de fins de 1960, afetada diretamente pelo Ato Institucional nº5, censura, ascensão dos meios de comunicação de massa e um sistema cultural mercantil, impulsionado pela industrialização promovida pelos militares. “[...] O que seria da cultura brasileira na década de 1970?”, indagava Ventura (2000, p. 41), a certa altura deste texto, diante do quadro de crise cultural daqueles dias.

A ideia de “vazio” é, no entanto, imprecisa, quando olhamos para além da cena cultural noticiada pela grande imprensa nos anos 1970. Com o fechamento de alguns de seus espaços e o impedimento de sua realização livre, a atividade artística crítica foi forçada a se deslocar para diferentes lugares sociais. Se voltamos os olhos para corredores culturais menos convencionais – alguns já existentes, e outros que vieram a ser criados – constatamos uma outra movimentação cultural de sentido não comercial e efetivamente popular. O “vazio” se torna, desse ângulo, uma “cortina de fumaça” que esconde as muitas disputas que se mantiveram resistentes no campo cultural a partir do AI-5.

Propósito formativo:

os vários Núcleos 2 do Teatro de Arena e um Curso de Interpretação em 1969

A criação de núcleos de criação artística semiprofissionais, paralelos ao trabalho do elenco principal da companhia foi, durante algum tempo, uma prática habitual do Teatro de Arena. Segundo Sabato Magaldi (MAGALDI), esse procedimento, que se convencionou chamar de “Núcleo 2 do Teatro de Arena”,

teve início em 1967 e, em relação ao conjunto precípua do Arena, acontecia “[...] com características mais experimentais e com propósitos itinerantes, entregando-se as montagens a novos diretores” (1984, p. 84). Sua origem, porém, remonta à prática de acolher núcleos de jovens artistas oriundos do movimento estudantil, como ocorreu com o Teatro Paulista do Estudante em 1955 e com o Teatro Oficina anos depois. No primeiro caso, parte dos artistas do TPE entraria para o elenco do Arena. Tratava-se, portanto, de uma iniciativa coordenada pela equipe do Arena, que consistia na formação de outros núcleos artísticos, que agregavam jovens em início de carreira e artistas parceiros convidados, que trabalhavam concomitantemente ao elenco principal. E que se vinculava à tradição dos laboratórios e seminários, ações mais experimentais que corriam em paralelo à produção de espetáculos. Essa prática visava criar um espaço de treinamento de novos profissionais de teatro que, quando necessário, eram incorporados às produções do Arena, mas também permitia a invenção de novos caminhos estéticos. As montagens realizadas pelo Núcleo 2 entravam em cartaz no Teatro de Arena em dias e horários alternativos - o que ajudava no levantamento das finanças do teatro. Outra tarefa importante do Núcleo 2 era apresentar seus trabalhos em excursões pelo interior de São Paulo, propagandeando o nome do Teatro de Arena e tornando o grupo conhecido para além da capital, numa mostra de sua capacidade artística e formativa.

Há registros de diferentes composições de Núcleos 2, com elencos e equipes de direção distintas. Izaías Almada foi o coordenador de um desses núcleos em 1967, e dá uma ideia de como era intensa e variada a produção desses grupos, e de como essa ação envolveu e formou muitas pessoas:

Enquanto o elenco principal apresentava “Arena conta Tiradentes”, de Boal e Guarnieri, nós, do Núcleo 2, abríamos as portas do teatro para novos atores, diretores, cenógrafos, enfim, para gente com algum talento que quisesse participar do grupo [...] montei três espetáculos naquele ano de 1967: “A farsa do cangaceiro com truco e padre”, de Chico de Assis, dirigida pelo Afonso Gentil; “O processo”, de Kafka, com a direção de Léo Lopes, e “Escola de Maridos”, de Molière, dirigida por mim. Muita gente boa saiu dessa fornada, alguns recém-formados pela Escola de Arte Dramática: Zanone Ferrite, Luiz Carlos Arutin, Gabriela Rabelo, Regina Braga, Luiz Serra, Antônio Fagundes, que veio do Colégio Rio Branco, e outros (ALMADA, 2004, p. 98).

O relato acima sugere que, apesar do contexto autoritário imposto pelo regime militar a partir de 1964, ao menos na cidade de São Paulo, havia ainda condições para que pessoas - com disposição para realizar, aprender e assistir ao teatro, tendo o Arena como um dos principais polos catalisadores desse interesse - pudessem atuar. As palavras de Almada também expressam a manutenção de um propósito formativo e experimental da equipe do teatro de Arena, mas que se renovou naquele ano. Augusto Boal, diante da força crescente do movimento estudantil como agente político, incentivava e abria novos campos junto ao Arena para a formação de artistas e para o exercício livre do fazer teatral por meio do Núcleo 2 - esse espaço com caráter semi-amador e, por isso mesmo, também com menos pressão e mais liberdade para a invenção e a pesquisa. Além disso, a atividade do Núcleo contribuía com a subsistência do espaço do Arena e, segundo palavras do próprio Boal, o Núcleo 2 também contava com a vantagem de produzir obras teatrais que ajudavam a “[...] manter a bilheteria aberta, porque todo mundo vivia da bilheteria” (BOAL in ROUX, 1991, p. 619-20).

Apesar da intensa atividade em 1967, o Arena sofreu com a queda de público e da receita de bilheteria, num processo de crise interna que se agravaria na mesma medida em que se intensificaram o autoritarismo e a censura no país. É possível imaginar que, no ano de 1969, já sob o AI-5, convivendo com a vigilância dos militares sobre o teatro e sua equipe, e tendo sua programação prejudicada pela censura e grande parte do seu público afastado, que o Teatro de Arena tivesse sua operação reduzida. No entanto, um outro jovem grupo surge, nesse mesmo ano, por ocasião das aulas de interpretação com Heleny Guariba e Cecília Thumim, sem que seja exatamente um Núcleo 2, como havia até então, ao contrário do que dizem muitos registros sobre o Teatro de Arena.

A atriz Dulce Muniz, uma das participantes do curso de 1969, em entrevista ao pesquisador Eduardo Campos Lima, é enfática sobre esse tema:

Nunca fomos Núcleo 2, ainda que alguns de nós, ou porque esqueceram, ou porque não prestaram atenção, ou porque acham que não seja importante, possam dizer que fomos. Mas não é verdade, nunca fomos Núcleo 2, porque no Arena já tinha havido Núcleo 2. Quando entramos, em 1969, para fazer o Curso

de Interpretação do Teatro de Arena, não havia mais (MUNIZ apud LIMA, 2014, p. 168).

No entanto, outra participante do curso, a atriz Denise Del Vecchio, também em entrevista a Campos Lima, comenta o mesmo assunto, admitindo que, em determinado momento, o grupo chegou a adotar a denominação de Núcleo 2:

A ideia de Núcleo 2 vinha desde antes; era a ideia de um grupo experimental, que fazia uma pesquisa de linguagem. Eu não sei exatamente que espetáculos esse Núcleo 2 do Teatro de Arena realizou, mas quando começamos a trabalhar lá em cima [no Areninha, pequena sala de espetáculos montada na sobreloja do Arena], nos denominamos Núcleo 2 (DEL VECCHIO apud LIMA, 2014, p. 207).

Já em entrevista para essa pesquisa, o ator Edson Santana (2019) também aponta o início das apresentações do Teatro Jornal na sobreloja do Arena, ocorridas no segundo semestre de 1970, como o momento em que aquele grupo, que até então era identificado como a turma do Curso de Interpretação, passa a ser classificado como mais um Núcleo 2 do Arena: “Enquanto havia o espetáculo *A resistível ascensão de Arturo Ui*, [em cartaz na sala principal do teatro, em outubro de 1970,] a gente apresentava o Teatro Jornal, [no Areninha]. O elenco do “Arturo Ui” era apelidado de Núcleo 1 do Arena, e a gente de Núcleo 2” (SANTANA, 2019).

Não deixa de ser curioso observar que durante seu período de maior crise, o Teatro de Arena chegou a operar com três diferentes núcleos de artistas: o elenco principal, em viagem ao exterior com o espetáculo “Arena conta Zumbi”; o nomeado Núcleo 1, de acordo com Santana (2019), em cartaz com “A resistível ascensão de Arturo Ui”, dirigida por Augusto Boal – conjunto que era composto por alguns atores que tinham histórico com o Arena, mas que já se encontravam um tanto afastados do teatro, construindo carreiras na televisão (caso de Gianfrancesco Guarnieri e Antônio Fagundes); e o chamado Núcleo 2, formado pelos jovens artistas egressos do Curso de Interpretação, que apresentava o Teatro Jornal em sessões semiclandestinas na sobreloja do Arena.

Se aquela turma do Curso não se compreendia, de início, como configuração de um Núcleo 2, as circunstâncias acabaram levando-a a assumir, junto ao Teatro de Arena, funções e tarefas muito parecidas com as quais os chamados Núcleos 2 se ocuparam desde 1967, a saber, abastecer aquele teatro com mão de obra nova e colocar em prática modos mais experimentais de pesquisa artística.

Entretanto, o momento histórico era outro e em 1969 o Arena já não dispunha das mesmas condições de produção de dois anos antes. Desde o dia 13 dezembro de 1968 o país respirava o ar pesado do AI-5, e já não havia na sociedade a mesma liberdade para se promover ou participar de atividades culturais. Em um curto período, a evasão do público, a crise financeira, a censura de peças e a perseguição política a alguns de seus integrantes, levaram ao desmantelamento da equipe e a um endividamento crítico. Tal situação colocou os recém-chegados alunos de Cecília Thumim e Heleny Guariba diante de responsabilidades que nenhum Núcleo 2 tinha assumido até então, tornando-os, praticamente, os administradores do Teatro de Arena, e também seu derradeiro agrupamento criativo.

É possível imaginar que o Curso de Interpretação ministrado por Heleny Guariba e Cecília Thumim, naquele ano de 1969, tenha sido promovido com um propósito distinto do que se almejava com as formações anteriores de Núcleo 2 – talvez mais utilitário, e menos experimental – uma vez que, provavelmente, atendia à necessidade urgente de manter o espaço operante num momento de crise aguda. No entanto, a sagacidade das duas professoras, a presença de artistas convidados¹⁸ de alto nível que atuaram como colaboradores daquela ação, e o campo fértil que se formou no grupo de jovens alunos ali reunidos, aliados às circunstâncias daquele momento histórico, alçaram aquela atividade formativa a um outro patamar, fazendo brotar ali uma semente criativa

¹⁸ Rodrigo Santiago (com aulas sobre Stanislavski), Antônio Pedro (com aulas de direção), Baldur Liesenberg (com treinamento vocal), além da bailarina Mercedes Batista (ministrando aulas sobre danças brasileiras) estão entre alguns dos parceiros eventuais, convocados por Heleny Guariba e Cecília Thumim para colaborar com o curso. Informação obtida em entrevista para esta pesquisa com Edécio Mostaço (MOSTAÇO, 2019). Ver também as entrevistas com os ex-integrantes do Núcleo em: LIMA, Eduardo Campos. *Coisas de Jornal no Teatro*. São Paulo: Outras Expressões, 2014. E ver também: DWEK, Tuna. *Denise Del Vecchio: memórias da lua*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

promissora, que apesar dos percalços impostos pelo contexto autoritário, viria a gerar resultados artísticos e políticos de grande relevância.

Todavia, o referido curso não alcançou o seu desfecho planejado, abruptamente interrompido pelo desaparecimento da diretora e professora de teatro Heleny Guariba, perseguida pela polícia da ditadura por sua militância na Vanguarda Popular Revolucionária (VPR)¹⁹, e depois sequestrada e certamente assassinada²⁰ pelos agentes da repressão; e pela prisão, tortura e exílio do diretor Augusto Boal²¹. Tais fatos históricos provocaram a refuncionalização daquela atividade de caráter formativo, colocando seu núcleo de integrantes em um percurso de participação política não previsto inicialmente por nenhum dos envolvidos.

Um curso descontinuado e o último núcleo criativo do Teatro de Arena

Cerca de vinte pessoas selecionadas por Cecília e Heleny formaram a turma do Curso de Interpretação, cujas aulas aconteceriam duas vezes por semana, no Teatro de Arena, em período noturno. Concentravam-se em

¹⁹ Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) foi um grupo de luta armada brasileira de extrema-esquerda que lutou contra a Ditadura Militar Brasileira, visando à instauração de um governo de cunho socialista no país. Formou-se em 1966 a partir da união dos dissidentes da organização Política Operária (POLOP) com militares remanescentes do Movimento Nacionalista Revolucionário (MNR). Carlos Lamarca e Dilma Roussef são seus integrantes mais destacados.

²⁰ No dia 28 de abril de 1970, Heleny foi detida para averiguações pela polícia em Poços de Caldas (MG). Presa, foi enviada para o Presídio Tiradentes, onde permaneceu até 1º de abril de 1971. Em 12 de julho foi recapturada, e há indícios de que tenha sido assassinada em centro de torturas conhecido como “Casa da Morte”, em Petrópolis. Seu corpo nunca foi localizado. Fichas e prontuários sobre a prisão de Heleny Guariba, assim como de outros investigados e detidos pelo Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS), podem ser acessados no Arquivo Público do Estado de São Paulo (www.arquivoestado.sp.gov.br). Ver: Ficha Delegacia de Ordem Social de Heleny Ferreira Telles Guariba. Nomenclatura BR_SPAPESP_DEOPSSPOSFTEXSNG002230 (Arquivo do Estado de São Paulo). Disponível em:

http://www.arquivoestado.sp.gov.br/uploads/acervo/textual/deops/fichas/BR_SPAPESP_DEOPSSPOSFTEXSNG002230.pdf Acesso em: 28 nov. 2019.

²¹ Augusto Boal foi sequestrado pela polícia política da ditadura em 02 de fevereiro de 1971. Sua prisão só foi tornada pública após intervenção do seu irmão - um militar aposentado. Houve intensa campanha por sua liberdade junto à opinião pública, com significativa repercussão internacional. Autorizado a uma saída temporária para participar do Festival de Nancy, Boal deixou o Brasil, e só voltou em dezembro de 1979, depois da Anistia. Ele narra esses e outros episódios de sua vida em: BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro – memórias imaginadas: Augusto Boal*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

práticas, exercícios e treinamentos diversos, ligadas às experiências diversas e o perfil de cada uma das professoras. “Não é um cursinho teórico, nem estilo série de conferências” (*Folha de S.Paulo*, 02/05/1969, p.15), constava no anúncio divulgado em jornais da época, em maio de 1969, sublinhando o caráter prático da atividade.

O programa do Curso divulgado na imprensa era arrojado: aliava o impulso modernizador das principais experiências teatrais do período e o legado histórico do teatro paulistano, com tendências internacionais contemporâneas. Na seção atribuída a Heleny Guariba constavam os seguintes tópicos de aulas: “[...] a caracterização de uma interpretação contemporânea; pequeno histórico da interpretação em São Paulo; geração Procópio Ferreira; o T.B.C.; a fase de laboratórios do Arena; Arena e Oficina descobrem Brecht; a abordagem do texto; compreensão dos personagens nas situações; construção do personagem (estudo de Stanislavsky, Brecht, os pós-brechtanos e Grotowski)” (*Folha de S.Paulo*, 05/05/1969, p.11).

Heleny Guariba era uma experiente professora e diretora teatral. Formada em Filosofia (USP), fez estudos paralelos em teatro e atuou como docente de Teoria Teatral na Escola de Arte Dramática da USP (EAD). Recebeu, em 1965, uma bolsa de estudos do Consulado da França que possibilitou uma estada de dois anos na Europa. Lá, foi estagiária no *Berliner Ensemble*, na antiga Alemanha Oriental, e teve contato com o teatro de Peter Brook, na Inglaterra. Realizou seu doutoramento na Universidade de Marselha, onde cursou a disciplina “Teatro pós-brechtiano” e conheceu o trabalho dos franceses Jean Vilar²² e acompanhou de perto o de Roger Planchon²³, principal artista da cena épica francesa dos anos 1960. Sobretudo as teorias do *Théâtre National Populaire* (TNP) acerca da popularização e descentralização do teatro na versão de Planchon, tiveram grande influência sobre a diretora e professora. Adaptadas

²² Jean Vilar, foi um ator, autor e diretor teatral francês, criador do Festival d'Avignon em 1947, e diretor do Teatro Nacional Popular de 1951 a 1963.

²³ Roger Planchon, dramaturgo e diretor francês, comandou o Teatro Nacional Popular, em Villeurbanne, localidade da periferia de Lyon. Planchon relia a cultura francesa inspirado pelo pensamento de Brecht, e preconizava o teatro como um serviço público e descentralizado. Sua estética era influenciada pelo cinema, e se valia da plasticidade do espetáculo para identificar o posicionamento social dos personagens. Assim como Brecht, adotava um tipo de realismo crítico, e o humor inspirado em cabaré. Ver artigo sobre o início da trajetória de Planchon no teatro em: LAFABRI, Leon R. *O fenômeno Roger Planchon. Cadernos de Teatro*, Rio de Janeiro, n. 17, p. 08-10, 1962. Disponível em: <http://otablado.com.br/cadernos>. Acesso em: 11 maio 2020. (1959). Ver também: (1959). Roger Planchon e o novo T.N.P. *O Estado de S.Paulo*, 04/06/1959, p. 09.

para a realidade brasileira, tais teses se tornaram um referencial para a atuação de Heleny junto ao Grupo de Teatro da Cidade (GTC)²⁴, em Santo André (SOUZA, 2008, p. 78-79; MEDEIROS, 2017, p. 43).

No Curso de Interpretação do Arena, em 1969, tanto as ideias de Roger Planchon, como o teatro de Bertolt Brecht, eram objeto de discussão e experiências durante as aulas de Heleny. Segundo Edécio Mostaço, um dos participantes daquele curso, na abordagem de Guariba “[...] havia uma base brechtiana, mas a grande novidade era a busca de uma relação com a cidade, com o público” (MOSTAÇO, 2019). Já os resultados dos exercícios de improvisação em chave épica, aplicados pela professora, eram comentados a partir de sua influência na encenação e na atuação, e em seus detalhes estéticos e proposições políticas (DEL VECCHIO in LIMA, 2014, p. 208; MOSTAÇO, 2019).

A relação entre arte e política era vivida concretamente por Heleny Guariba, que, em paralelo ao seu trabalho teatral era um dos quadros ativos da VPR - organização da qual também fazia parte o Capitão Carlos Lamarca. Seu engajamento e ousadia, tanto na política como no teatro, eram vistos com admiração por seus alunos:

Ela tinha uma formação e ideias muito mais brechtianas que as do Teatro de Arena e que as do Teatro Oficina. Sua admiração pelas propostas de Roger Planchon levava-a a reivindicar um palco bem mais amplo que os das nossas principais salas de vanguarda. Ela propunha que as diversas áreas que compõem o espetáculo tivessem autonomia e dialogassem criticamente, estimulando a criatividade e a criticidade do espectador. Esteticamente o que ela me ensinou foram essa liberdade e autonomia dos elementos do espetáculo, mas seus ensinamentos mais marcantes, aprendi com a sua atitude radical de lidar com o teatro e a vida (FRATESCHI in SOUZA, 2008, p. 112-13).

Já Cecília Thumim, também de acordo com o programa do Curso, propagado em periódico da época, abordou os seguintes temas: “consciência do

²⁴ Sobre o Grupo Teatro da Cidade (GTC) ver: PERAZZO, Priscila F.; LEMOS, Vilma (org.). *Memórias do Teatro no ABC Paulista: expressões de cultura e resistência* (décadas de 1950 a 1980). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013. Disponível em: <https://editora.pucrs.br/Ebooks/Pdf/978-85-397-0390-6.pdf>. Acesso em: 11 maio 2020.

próprio corpo, noções de ritmo, aplicação do método Dalcroze, descontração muscular, respiração e utilização da máscara” (*Folha de S.Paulo*, 05/05/1969, p.11). Em suas aulas Thumim concentrou-se, sobretudo, no trabalho de ator, tendo como base para os exercícios aplicados o “método Stanislavski”, que havia estudado na Argentina, onde frequentou aulas ministradas pela atriz e diretora Hedy Crilla²⁵ (THUMIM, 2019).

Apesar do controle e repressão impostos pelo regime militar no Brasil desde 1964, a rebeldia e o questionamento de hierarquias estavam no ar com o “espírito maio de 68” que se espalhou pelo mundo a partir das rebeliões estudantis ocorridas em Paris. As ideias libertárias e de insubmissão se manifestavam também no campo das artes. No teatro proporcionaram, senão o surgimento, ao menos o debate crítico sobre técnicas organizacionais que se tornaram referenciais na América Latina, como a criação coletiva - um “sistema de criação do espetáculo que pretendeu substituir o sistema dramaturgo-diretor-autor por uma participação igualitária dos componentes do grupo” (VASCONCELOS, 2001, p. 60-1), e que começou a se popularizar na Europa e Estados Unidos, durante os anos 1960, tornando-se marcante no trabalho de conjuntos como o *Living Theatre* e *Performance Group*. A professora Thumim tinha conhecimento dessas experiências e realizou laboratórios baseados em práticas coletivas durante suas aulas no Arena (MOSTAÇO, 2019).

Com um programa avançado e duas professoras conectadas com conceitos teatrais inovadores, que estavam sendo debatidos e praticados naquele momento nos principais centros artísticos do mundo, aquele curso acontecia na contramão do ambiente antidemocrático e regressivo instaurado no país sob a ditadura. A experimentação artística livre, a partilha de conhecimentos, a abertura para a intervenção de toda a equipe no ato criativo,

²⁵ Hedy Crilla foi uma atriz austríaca que fez carreira na Alemanha nos anos 1920, onde trabalhou com importantes criadores da época como Bertolt Brecht, Otto Falckenberg, Lion Feuchtwanger, Gustaf Gründgens, Leopold Jessner, Fritz Kortner, Max Reinhardt, Berthold Viertel, Helene Weigel e Carl Zuckmayer. Em 1933, fugindo do nazismo, se deslocou para a Argentina, onde, em 1947, fundou a Escuela de Arte Escénico de la Sociedad Hebraica Argentina e, em 1958, se juntou ao grupo Teatro Independiente La Máscara, que a convocou para orientar estudos sobre o método de Stanislavsky. Ver: ROCA, Cora. Hedy Crilla la palabra en accion CELCIT. *Colección Teatro: Teoría y práctica* N° 3, Buenos Aires, 2011. Disponível em: file:///C:/Users/katia/Desktop/Hedy%20Crilla__la_palabra_en_accin%20-%20cora_roca_-.pdf. Acesso em: 7 jun. 2019.

se chocavam frontalmente com o contexto social de censura, repressão e fechamento de espaços de participação.

Não por acaso, as tensões políticas impediram que aquele Curso de Interpretação chegasse ao seu final planejado. Era o momento em que cresciam as ações de guerrilha urbana, violentamente combatidas pelas forças da ditadura. A vigilância e perseguição a qualquer um que fosse considerado suspeito de subversão se intensificaram e atingiram diretamente o Teatro de Arena em fins de 1969, quando a turma do Curso de Interpretação estava em fase de ensaios de uma montagem experimental da peça “O Casamento de Fígaro”, de Beaumarchais, interrompida subitamente pelo desaparecimento da diretora Heleny Guariba.

Depois de um hiato de incerteza diante da ausência da professora, um arranjo entre os participantes da montagem e o Teatro de Arena, em que Augusto Boal assume a direção do processo, possibilitou que os ensaios fossem retomados. Porém, com a troca de direção o projeto da peça também se tornaria outro.

Guariba havia pensado uma concepção planchoniana de espetáculo, que figuraria no palco as diferentes camadas sociais envolvidas na trama da peça. O cenário seria construído por Flávio Império, e teria o formato de um bolo de casamento – “[...] um maquinário giratório que seria operado durante a peça por um coro de serviçais”²⁶ (SANTANA, 2019).

Entretanto, essa ideia foi abandonada pelo novo diretor, que pressionado pelas tensões em torno do Arena e de sua própria pessoa – ambos sob a patrulha da polícia política – se valeria do “sistema Coringa” para encenar, de maneira rápida e mais convencional, uma versão curta e despojada da peça. Ainda no final de 1969, a adaptação de “O Casamento de Fígaro” dirigida por Augusto Boal realizou uma agenda de apresentações pelo interior de São Paulo - rito final daquele Curso de Interpretação - custeada pela Comissão Estadual de Teatro (CET) (*O Estado de S.Paulo*, 21/01/1970, p.09). Os recursos financeiros obtidos com essa itinerância ajudaram a pagar a viagem do espetáculo “Arena conta

²⁶ As informações entre aspas foram obtidas com os participantes dessa montagem interrompida, Edson Santana e Edécio Mostaço, em entrevistas para esta pesquisa, realizadas em 2019.

Zumbi” para Nova Iorque, ocasião em que o Arena atende a um convite feito pela organização Theatre of Latin America (TOLA)²⁷.

O Beaumarchais dirigido por Boal nem de longe lembrava o projeto épico-cênico mais grandioso imaginado por Heleny, segundo alguns dos integrantes do elenco (MOSTAÇO, 2018; SANTANA 2019), e “[...] resultou numa encenação artisticamente precária”²⁸. Entretanto, se o resultado estético da peça foi considerado irrelevante por alguns dos próprios participantes, opinião sempre discutível, nenhum deles nega que, naquele momento, sua função política foi decisiva pois, colaborou com a excursão do Arena ao exterior que permitiria uma difusão pública internacional sobre os acontecimentos repressivos no Brasil. Tal propósito, muito provavelmente, Guariba também aprovaria.

A invenção de um Teatro Jornal brasileiro

O final do Curso de Interpretação de Cecília Thumim e Heleny Guariba, após as apresentações de “O Casamento de Fígaro”, dirigido por Boal, coincide com o início da história de um novo grupo nascido da vontade de alguns dos jovens participantes se manterem juntos trabalhando com teatro. Seria também a inauguração de uma experiência de teatro radical, gestada dentro do Arena e de forma coletiva, como resposta à censura e ao fechamento dos espaços de participação política do pós- 68: o Teatro Jornal.

Com a impossibilidade de se apresentar no país devido às barreiras da censura dos militares, Augusto Boal, juntamente com a equipe do Teatro de Arena, preparava os espetáculos “Arena conta Zumbi” e “Arena conta Bolívar” para uma nova excursão internacional, programada para o mês de março de 1970. Naquela ocasião foi procurado por Celso Frateschi, Denise del Vecchio²⁹

²⁷ O Teatro de Arena é convidado pelo editor da revista The Drama Review, Richard Schechner, e por Joanne Pottlitzer do Theatre of Latin America, para uma temporada, durante o mês de agosto de 1969, com o espetáculo “Arena conta Zumbi” em Nova York.

²⁸ Em entrevistas para esta pesquisa, realizadas em 2019, Edélcio Mostaço e Edson Santana usam palavras duras ao se referir a encenação dirigida por Augusto Boal. “Uma porcária, um trabalho feito às pressas”, segundo Santana. “Era risível. Mas foi o que deu pra fazer.”, segundo Mostaço.

²⁹ A atriz, nessa época, utilizava seu nome de batismo, Denise Falótico. Ao longo de sua carreira, se identificou também como Denise de Vecchi, e hoje é conhecida como Denise del Vecchio.

e Edson Santana, remanescentes do Curso de Interpretação, que não desejavam se afastar do Arena: solicitavam autorização para permanecer utilizando o espaço para encontros e ensaios próprios. Ao trio inicial se juntaram Dulce Muniz, Hélio Muniz e Elísio Brandão, e os seis jovens passaram a ocupar a sobreloja do Teatro de Arena. Além de colaborar com a programação e a manutenção do teatro³⁰, seguiram com a experimentação de formas de encenação de notícias de jornal (FRATESCHI in LIMA, 2014, p. 182) pelas quais Boal já se interessava há alguns anos. O método aplicado pelo grupo era o seguinte: comprar o jornal pela manhã e pinçar as notícias mais relevantes, encenar e ensaiar os materiais escolhidos durante a tarde, e, na mesma noite, apresentar o resultado ao público (MUNIZ in LIMA, 2014, p. 167). Essa experiência radical era uma forma de reagir artisticamente à realidade imediata de controle social, censura e violência, imposta pelo regime militar. Os jornais da época tinham suas redações vigiadas e controladas pelos censores oficiais, e o Teatro Jornal apresentava ao público outras versões dos fatos noticiados por esses periódicos.

A informação era totalmente controlada. A realidade estava bem distante da retratada nas páginas de nossos jornais e revistas. A construção de nossas cenas, portanto, tinha que lidar com duas dificuldades: primeira, a de transformar o fato jornalístico em matéria teatral; e a segunda, a de contrapor à realidade retratada o retrato da realidade editado pela censura da ditadura (FRATESCHI, 2009, p. 47).

Com o controle das artes pela censura, o teatro vinha sendo inviabilizado por vetos de peças e cortes de texto. Espetáculos que chegassem a insinuar algum tipo de comentário social eram impedidos de estrear. Esse fato, somado à evasão do público de classe média e estudantil, intimidado pela vigilância e violência dos militares, impunha aos artistas que ainda se pretendiam engajados na oposição ao regime ditatorial, a difícil tarefa de encontrar outras formas críticas de expressão possíveis de serem aplicadas em um contexto

³⁰ Os seis jovens organizaram e realizaram no Teatro de Arena, durante os primeiros meses de 1970, a 1ª Mostra Paulista de Teatro Amador, com apresentações que ocorriam as segundas-feiras de grupos da capital e do interior. A abertura, conforme pequeno anúncio no jornal *O Estado de S.Paulo*, ocorreu no dia 23/03/1970, com o Grupo Atualizado de Teatro Amador. Ver: (1970). Anunciada Mostra de Teatro Amador. *O Estado de S.Paulo*, 21/01/1970, p.09. Ver também: (1970) *O Estado de S.Paulo*, 20/03/1970, p.11.

antidemocrático, e que não dependessem de espaço teatral convencional e de público pagante.

O núcleo de jovens que ocupavam o piso superior do Arena trabalha por cerca de três meses experimentando livremente diferentes maneiras de colocar em cena o material colhido em jornais, criando expedientes diversificados que eram rapidamente ensaiados e testados em pequenos esquetes, apresentados, inicialmente, em sessões fechadas, apenas para convidados. Já nas primeiras experiências de abertura de processo, é possível para a jovem equipe perceber a força estética e política daquelas cenas, que se manifestava nos debates gerados ao término das apresentações.

Quando toma contato com o material produzido pelo jovem conjunto, Boal confirma e reforça o potencial daquele experimento ao reelaborar os expedientes cênicos criados na forma de uma série de técnicas de *agit-prop*³¹, de fácil compreensão e reprodução (BOAL, 2017, p. 25) com o objetivo de possibilitar, a qualquer grupo de pessoas, atores ou não, a criação autônoma de uma intervenção teatral³². Era um ferramental de agitação poderoso, concebido num contexto em que se faziam necessárias novas formas de comunicação e intervenção, que permitissem aos artistas engajados atuar nas brechas do bloqueio implantado pelo regime autoritário. A esse conjunto de técnicas Augusto Boal sugeriu o nome de Teatro Jornal.³³

Entretanto, àquela altura dos acontecimentos, as conexões entre teatro engajado à esquerda, movimento estudantil e organizações da classe trabalhadora já se encontravam bastante abaladas, devido à violenta repressão dos militares e seus algozes civis, o que impediu o desenvolvimento pleno do

³¹ O *agit-prop* ou teatro de agitação e propaganda surgiu na Rússia revolucionária como uma forma de comunicar as notícias da Revolução de Outubro além de insuflar o ânimo revolucionário de uma população analfabeta em um país continental, e para isso as trupes agitpropistas desenvolveram modos engenhosos e ágeis de comunicação. Mais sobre *agit-prop* em: GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância: a intenção popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

³² A descrição das técnicas criadas pelo grupo e sistematizadas por Augusto Boal foram reunidas em uma cartilha intitulada “Técnicas do Teatro Jornal”, impressa e distribuída aos interessados em formar grupos. Ver: BOAL, Augusto. *Técnicas do Teatro Jornal*. São Paulo, 1971. Disponível em: <https://institutoaugustoboal.files.wordpress.com/2017/05/teatrojornal1-1.pdf>. Acesso em: 11 mar. 2019.

³³ Conforme já mencionado, na nota de rodapé número 02 desse texto, o Teatro Jornal do Arena se conecta historicamente com as práticas semelhantes do “Jornal Vivo” russo (década de 1920) e do “Jornal ao Vivo” estadunidense (década de 1930). No entanto, pode-se considerar como uma especificidade da versão brasileira a ênfase que foi dada à sua utilização para a formação de outros grupos teatrais.

Teatro Jornal. Contraditoriamente, a sua forma estética sofisticada e de alto potencial agitativo, precisou ser domesticada pelos próprios criadores, para que o grupo enfrentasse as pressões econômicas do momento. Sem maiores alternativas de sobrevivência financeira, a equipe do Arena se via obrigada a manter procedimentos empresariais em seu modo de organização, dependendo da bilheteria para a remuneração dos seus integrantes e manutenção de sua sede. O Teatro Jornal foi então utilizado para a criação de um espetáculo teatral convencional - o que, certamente, expôs a novidade a um público maior, ao mesmo tempo que colocou em prática mais um expediente que visava manter funcionando o endividado espaço do Teatro de Arena, por meio da venda de ingressos em uma temporada teatral. Augusto Boal, juntamente com a equipe de jovens atores, selecionou algumas das cenas experimentadas, e organizou o material em um espetáculo, batizado de “Teatro Jornal: primeira edição”. Após driblar a censura³⁴ a peça entrou em cartaz no Teatro de Arena, em 22 de setembro de 1970.

Durante a temporada do espetáculo, o interesse do público por aquele teatro ágil, e de aparente simplicidade de execução, foi grande – tanto, que algumas dezenas de grupos de Teatro Jornal foram criados e coordenados pelos jovens atores, funcionando como células de agitação política ligadas a associações de bairros, cursos universitários, igrejas etc. Era o ensaio fugaz de uma retomada de práticas teatrais agitativas, semelhantes às produzidas pelos Centro Populares de Cultura (CPCs), que buscavam seu público em portas de fábricas, favelas, estações de transportes públicos, entre outros locais de concentração de trabalhadores, e que foram interrompidas pelo Golpe de 1964 (HOLANDA; GONÇALVES, 1982, p. 23-24).

³⁴ Para conseguir a liberação de “Teatro Jornal: primeira edição”, Boal orientou os atores do núcleo a atuar de maneira “bem fraca” na sessão da peça para o censor. Assim foi feito, e o censor liberou o espetáculo, convencido de que o grupo era tão artisticamente ruim, que a peça seria um fracasso de público (MUNIZ in LIMA, 2014, p. 169).

Horror nas ruas, sangue no palco: amostragens clandestinas de Teatro Jornal

Uma das cenas mais radicais concebida durante os experimentos que originaram as técnicas do Teatro Jornal foi descartada, depois de ser apresentada em algumas demonstrações de processo que ocorreram em sigilo no Areninha. Era um esquete que traçava um paralelo entre a brutalidade do regime militar brasileiro e as atrocidades praticadas pelo exército dos Estados Unidos, tanto na invasão do Vietnã, como em seu próprio território, na repressão aos movimentos pacifistas. O trecho era inspirado em “US”, uma encenação do diretor inglês Peter Brook, que ficou famosa na época por provocar o público ao queimar borboletas no palco – uma referência às bombas de Napalm lançadas pelos soldados estadunidenses contra os vietcongues (BROOK, 1994, p. 279). No Teatro Jornal dos jovens brasileiros essa ideia foi adaptada na tentativa de aludir à violência do regime militar em vigor no país, numa cena em que o ator Celso Frateschi, vestido com um figurino de mágico, mostrava uma pomba ao público e insinuava a realização de um truque inofensivo, para em seguida matar o pássaro, diante de todos, golpeando-o com uma pedra - com direito a respingos de sangue que atingiam a plateia mais próxima (DEL VECCHIO in LIMA, 2014, p.114).

A brutalidade empregada na cena performativa, feita no modelo da vanguarda contracultural que nos anos seguintes se imporia como referência internacional, era defendida pelos seus criadores como um recurso extremo, porém, necessário naquele momento, para ativar e mobilizar o público em relação a truculência real dos militares brasileiros que prendiam, torturavam, sequestravam e matavam qualquer pessoa que fosse considerada subversiva.

Em suas memórias publicadas, Denise del Vecchio, uma das atrizes do grupo que encenou o Teatro Jornal no Arena, fala sobre a notícia que originou a “cena da pomba”, e a descreve com alguns detalhes. A citação revela a sintonia daqueles jovens atores e atrizes com a realidade de seu tempo, e da urgência que os mobilizava a tentar interferir naquele estado de coisas por meio do seu teatro.

O movimento estudantil mundial era muito forte. Nos Estados Unidos, os alunos estavam sendo reprimidos dentro das universidades e chegaram a ser assassinados porque protestavam contra a Guerra do Vietnã. Gravamos então uma notícia em que falávamos de um estudante americano, Jeffrey Miller, assassinado numa manifestação. Fazíamos uma cena com toda a descrição do fato, como se fosse um telejornal. Durante a narração, um ator entrava com fraque, cartola, dava um pedacinho de pão e mostrava a pomba para o público, no Areninha. Em seguida, ele colocava a pomba bem bonitinha em cima da mesa, pegava uma pedra e a massacrava. A certa altura da cena, eu fugia, ia me esconder no andar de baixo, no Teatro de Arena, porque era forte demais para mim. Mas é preciso compreender que, naquele momento, era a força da denúncia, de uma coragem que só quem viveu aquele momento pode entender por que fizemos isso (DEL VECCHIO in DUEK, 2008, p. 68).

Duas técnicas de Teatro Jornal eram utilizadas na “cena da pomba” em dois momentos distintos: a “ação paralela” e a “concreção da abstração” (BOAL, 1971). A “cena da pomba”, propriamente dita, se dava na segunda parte. Na primeira, a “ação paralela” era realizada com a reprodução de um áudio de uma notícia de rádio real, que tratava da morte de um estudante estadunidense³⁵ durante uma manifestação pacifista nos Estados Unidos. A notícia era ouvida por uma atriz em cena que simulava realizar tarefas domésticas, e depois se maquiava diante do público, como se estivesse de frente a um espelho. A medida em que ouvia o relato no rádio sobre a repressão militar violenta a uma manifestação estudantil, a personagem em cena seguia aplicando uma maquiagem de cor branca sobre o rosto, executando a ação de maneira cada vez mais tensa, demonstrando estar sendo afetada pelo que ouvia. Quando o nome da vítima era anunciado, a atriz paralisava em cena com a face completamente pálida, dando a entender ao público que a morte noticiada era de alguém que lhe era próximo (FRATESCHI in LIMA, 2014, p. 184-85).

Em seguida a esse trecho, a técnica “concreção da abstração” era realizada com a entrada em cena do personagem Mágico, que massacrava a pomba de maneira brutal (DEL VECCHIO in LIMA, 2014, p. 210), no esforço de

³⁵ Tratava-se do caso de Jeffrey Miller, estudante da Universidade de Ohio, que foi assassinado pela Guarda Nacional do Exército dentro do *campus*, juntamente com outros três jovens, durante um protesto estudantil contra a intervenção estadunidense no Camboja. Fonte: (1970). Protesto nos EUA causa morte de 4 estudantes. *Folha de S.Paulo*, 05/05/1970, p. 07.

tornar o problema concreto nas tripas expostas do animal: a violência que, no primeiro trecho, chegava ao público de maneira indireta, mediada pela narração vinda do rádio e comentada pela emoção expressa no rosto da atriz em cena, surgia no segundo trecho de forma direta e cruel no ato de suplício realizado pelo Mágico. O efeito, discutível já na época, era ambivalente na medida em que o problema histórico-político era substituído, sem qualquer mediação, por um gesto real de sentido análogo.

A cena, em seus dois momentos, destacava como assunto principal a questão da violência oficial. Sobretudo, a violência armada utilizada por autoridades contra civis desarmados - realidade vivida pelos estudantes estadunidenses mencionados no áudio reproduzido na primeira parte, e pelos cidadãos do Brasil, governados naquele momento por um regime militar autoritário e violento. Os estudantes brasileiros também vinham sendo alvo de duras agressões e perseguições oficiais por terem assumido o protagonismo nas manifestações de oposição ao regime, desde o Golpe de 1964. A imagem do cadáver do jovem Edson Luís³⁶ que estampou a primeira página dos jornais do país, assassinado por policiais militares no Rio de Janeiro durante uma passeata estudantil, era uma memória recente, e ainda bem nítida para os brasileiros, vindo à tona imediatamente com aquela encenação do Teatro Jornal. Era uma cena de denúncia, de choque antiestético, como lembra a atriz Denise del Vecchio (VECCHIO in LIMA, 2014, p. 210), que ao imputar a violência dos militares estadunidenses contra os jovens estudantes, se valia da menção daquele caso internacional para reiterar a denúncia do caso brasileiro.

Colocar uma pomba viva em cena, animal símbolo da paz, que surgia inocente e inofensivo diante do público e, em seguida, era massacrado de forma violenta e explícita, sem dúvida, chocava, e demonstrava uma aproximação do teatro daquele núcleo de atores do Arena, de tradição nacional-popular e

³⁶ Edson Luís de Lima Souto foi assassinado pela polícia no Rio de Janeiro, em 28 de março de 1968, quando participava de manifestação junto ao restaurante Calabouço. O jovem tornou-se mártir da luta estudantil no Brasil, e o episódio de sua morte motivou uma greve nacional de estudantes. Fonte: COUTO, Ronaldo Costa. *Memória viva do regime militar - Brasil: 1964-1985*. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 358.

realista³⁷, não só com o experimentalismo contracultural³⁸ mas com o próprio Teatro de Agressão, defendido como programa por José Celso, a partir de suas encenações de “O Rei da Vela” e “Roda Viva” – um teatro que “[...] não só agredia o público [...] como contestava as formas e propostas artísticas anteriores, em especial as da esquerda tradicional” (VENTURA, 1988, p. 90). Apesar das diferenças de concepção entre um grupo e outro, a cena da pomba estabelecia, naquele momento, um alinhamento entre o Arena e o pensamento do diretor do Grupo Oficina, para quem o público de classe média, predominante nos teatros, estava acomodado com o regime autoritário e truculento que governava o país, e precisava ser atacado com violência para que despertasse de seu estado de alienação. Na entrevista famosa para a revista *Aparte*, do Teatro dos Universitários de São Paulo, em 1968, José Celso afirmava:

Hoje eu não acredito mais na eficiência do teatro racionalista. [...] Para um público mais ou menos heterogêneo que não reagirá como classe, mas sim como indivíduo, a única possibilidade é o teatro da crueldade brasileira – do absurdo brasileiro – teatro anárquico, cruel, grosso como a grossura da apatia em que vivemos (CORRÊA, 1968, p. 21).

³⁷O realismo é uma corrente estética cuja emergência se situa historicamente entre 1830 e 1880. Abrangendo a literatura, o teatro e as artes plásticas, pretendia aproximar a arte da vida com a maior objetividade possível, retratando, inclusive, os aspectos mais repulsivos da existência. As obras realistas apresentavam ambientes e figuras sociais conhecidas e próximas do seu público, e adotavam temas ligados a vida comum de todas as camadas da sociedade. No caso do Arena, a partir da fusão com o Teatro Paulista do Estudante (TPE), que tinha como programa para seu teatro a discussão da realidade nacional, e da chegada de Augusto Boal, que traz uma experiência com o método Stanislavski, de matriz estadunidense, predominam as experiências com o realismo social (ou realismo crítico) que buscava um teatro que permitisse ao espectador ter acesso a compreensão dos mecanismos de sua realidade local. Sobre realismo, ver: NATURALISMO: Ibsen, Stanislávski e outros: Naturalismo, ilusionismo, realismo. In: ROSENFELD, Anatol. *A arte do teatro: aulas de Anatol Rosenfeld (1968) registradas por Neusa Martins*. São Paulo: Publifolha, 2009. cap. 8, p. 195-219. Sobre a fusão entre o TPE e o Teatro de Arena, ver: NEIVA, Sara Mello. *O Teatro Paulista do Estudante nas origens do nacional-popular*. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2016.

³⁸O fenômeno conhecido por Contracultura surge nos Estados Unidos no ambiente pós-Segunda Guerra, durante a década de 1950, quando uma onda de rebeldia e insatisfação, sobretudo, entre a juventude de camadas médias e altas de grandes centros urbanos, passa a contestar de maneira radical os padrões comportamentais vigentes do “modo de vida americano” – capitalista, tecnocrático e democrático. Nesse contexto, são criadas outras formas de comportamento na cultura (*rock*), na vida social (movimento *hippie*) e na política (nova esquerda) que irão influenciar e ser influenciadas pelos embates sociais do período: as reivindicações por direitos civis, os conflitos raciais, a corrida armamentista e as guerras revolucionárias. De viés anárquico, pacifista e utópico, a Contracultura se espalha pelo globo por meio das tecnologias de comunicação de massa, e se expressará em diferentes eventos históricos como os protestos contra a Guerra do Vietnã, o Festival de Woodstock, as várias rebeliões estudantis e o “maio de 68” na França. Ver: PEREIRA, Carlos Alberto M. *O que é contracultura*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1992. 104 p. v. 1.

Ian Michalski, em crítica para o *Jornal do Brasil*, se referiu, antes disso, ao espetáculo “Roda-Viva” como um *happening*³⁹ (MICHALSKI, 1968), por conta do que considerava uma excessiva e agressiva busca por estimular sensorialmente o público. No Teatro Jornal do Arena, a realização de um sacrifício animal real em cena, também visava a ativação sensorial da plateia, e, embora a “cena da pomba” tenha sido descartada na seleção de materiais para a montagem de “Teatro Jornal: primeira edição”, por ter sido entendida como um recurso artístico extremo, e ambíguo demais, sua criação faz supor a força de irradiação dos expedientes teatrais performativos inspirados pelos movimentos de vanguarda estadunidenses daquele período e já, há algum tempo, presentes no Teatro Oficina. Também manifesta o sentimento de quem viveu aqueles dias, e que não podendo representar, via como possibilidade alegorizar o horror do que acontecia nas ruas, espalhando sangue quente e vivo pelo palco.

Grupo Núcleo - coletivização do teatro e criação coletiva:

“Teatro Jornal – primeira edição” e “Doce América, Latino América”

À parte as manifestações culturais populares, a criação coletiva no teatro é uma ideia que se difunde com grande intensidade durante os anos 1960 e 1970, em consonância com o espírito daquele tempo – época de contestação aos padrões vigentes, sobretudo, por uma parcela da juventude das camadas médias e altas dos centros urbanos, de países ocidentais e desenvolvidos, onde as sociedades se tornavam, cada vez mais, tecnocráticas, repressivas e massificantes. No embate contra a racionalidade capitalista e a tradição, jovens buscavam afirmar sua individualidade, e se libertar das amarras do sistema, se insurgindo contra normas estabelecidas e figuras de autoridade, em todos os campos – na família, na escola, na universidade, na política, nas artes, no comportamento etc.

³⁹ “Manifestação parateatral que floresceu no final dos anos 50 na Europa e Estados Unidos, sob a liderança de Jean-Jaques Lebel, Allan Kaprow e outros. (...) A estrutura do happening envolve, obrigatoriamente, a participação ativa e física do espectador. As linguagens estimulantes dependem exclusivamente da inventividade do criador, já que não há restrições ou limites. (...) O happening pode ser visto como uma forma moderna de ritual.” Fonte: VASCONCELOS, Luiz Paulo da Silva. *Dicionário do Teatro*. Porto Alegre: L&PM, 2001, p. 100.

No campo teatral, o embate contra a tradição colocava em questão as funções e o modo de produção empregados na criação e montagem de espetáculos e reivindicava o resgate do teatro como arte coletiva. Produtor, diretor ou encenador, autor ou dramaturgo, as figuras de poder passam a ter suas autoridades estéticas e ideológicas problematizadas dentro dos processos artísticos, ao mesmo tempo em que a ideia do “ator criador” se fortalece.

Em oposição ao avanço da lógica mercantil sobre as artes, a criação coletiva surge como:

[...] reação contra a divisão do trabalho, contra a especialização e contra a tecnologização do teatro, fenômeno sensível a partir do momento em que os empreendedores de teatro passam a dispor de todos os meios modernos de expressão cênica e a apelar mais para “operários especializados” que a artistas polivalentes (PAVIS, 2017, p. 79).

Pode-se considerar que a criação coletiva está na gênese do Grupo Núcleo, como uma ideia discutida e experimentada durante o Curso de Interpretação, ministrado por Heleny Guariba e Cecília Thumin. Procedimentos coletivos inspirados, sobretudo, por uma vertente estadunidense dessa prática, a do *Living Theater*, foram realizados por iniciativa da professora Cecília Thumin, com ênfase na criação a partir do ator e seu corpo, e na busca de uma expressividade física própria. Uma montagem de “As Troianas”, de Eurípedes – modelada pela “A Antígona de Sófocles”, texto de Bertolt Brecht encenado pelo *Living*, em Nova Iorque, em 1967, e vista por Thumin - chegou a ser esboçada durante o Curso (MOSTAÇO, 2019; MUNIZ, 2019). No entanto, o experimento, que teria direção de Antônio Pedro foi abortado, devido ao desaparecimento da professora Heleny Guariba, perseguida pela polícia política da ditadura civil-militar – fato que provocou a interrupção de todas as atividades do Curso de Interpretação.

Após essas aproximações iniciais com as práticas coletivas de criação, o passo seguinte do Núcleo nessa vertente seria dado, ainda no mesmo Teatro de Arena. Atendendo a uma sugestão de Augusto Boal, os artistas do Núcleo iniciaram a já mencionada pesquisa de teatralização de notícias em que, por meses, trabalharam de maneira coletiva e autônoma, sem a presença de um diretor - uma vez que Boal saíra em viagem internacional, cumprindo

compromissos do Teatro de Arena. Dadas estas circunstâncias, os atores e atrizes foram impelidos a inventar maneiras de administrar, executar, avaliar e concretizar seu processo de criação, por conta própria, empreendendo para isso uma combinação entre a experiência e a intuição de cada um dos membros da equipe.

Nossa pesquisa foi feita assim: a gente pegava o jornal, lia a notícia, via o que estava acontecendo – se aquela notícia correspondia a algum acontecimento daquele momento no Brasil – e a gente pensava no jeito como poderia fazer isso. Então, experimentávamos. Um fazia uma alegoria, o outro uma pantomima, o outro realisticamente, outro naturalisticamente. Foi assim que fomos descobrindo (MUNIZ in LIMA, 2014, p. 173).

Como se percebe pelo relato de Dulce Muniz, o trabalho de pesquisa se deu de maneira basicamente empírica, com os artistas inventando, na prática, novas ferramentas de criação e, ao mesmo tempo, uma maneira coletiva de se auto-organizar. Os materiais artísticos produzidos no processo eram apreciados, num primeiro momento, pelos próprios participantes da pesquisa, e depois estruturados em demonstrações - momentos em que elementos externos à equipe do Núcleo também eram chamados a colaborar. Essas exposições demonstrativas de parte da criação em processo acrescentavam mais uma fase ao caráter coletivo do experimento.

Para as apresentações dos primeiros ensaios com Teatro Jornal, que aconteceram em meados do ano de 1970, no Areninha, o Núcleo convidou como espectadores-colaboradores pessoas que pudessem contribuir para a continuidade da pesquisa. O crítico e professor Anatol Rosenfeld foi um dos presentes a essas demonstrações, e avaliou, com aparente entusiasmo, aquela experiência coletivista. Ao comentar o que viu, Rosenfeld destacava a intenção de socialização dos meios de produção teatral, algo que mirava para além do ambiente artístico, proporcionado por um experimento que procurava “[...] demonstrar maneiras simples pelas quais qualquer pessoa, mesmo sem ser artista, pode fazer do teatro uma forma de comunicação válida” (*Fato Novo*, 1970, p. 11).

Ausente durante o período de pesquisa realizado pelos jovens atores do Núcleo, Boal, quando retorna ao Brasil, sistematiza os resultados obtidos organizando-os como um conjunto de técnicas para a encenação de notícias. Em seguida, dirige um espetáculo montado a partir de uma seleção das cenas criadas: “Teatro Jornal: primeira edição” – que estreou em setembro de 1970.

Pouco tempo depois, quando Boal já tinha deixado de vez o Brasil, em razão da perseguição política e de sua prisão e tortura, a experiência do Teatro Jornal foi retomada e radicalizada, pelos integrantes do Núcleo, com a criação e montagem de “Doce América, Latino América”, que estreou em agosto de 1971. A obra é definida pelos artistas participantes como um “teatro jornal histórico”, construído com base em notícias de periódicos, documentos históricos e improvisações cênicas. Antônio Pedro participou da montagem como um “coordenador” dos trabalhos - uma função ainda análoga à direção, mas já sem o mesmo poder individual e absoluto de decisão sobre a linha estética ou ideológica a ser seguida no projeto artístico. Nas palavras do próprio Antônio Pedro, quando entrevistado por Sábato Magaldi à época sobre a peça, percebe-se a visão negativa que imperava em relação ao modo tradicional de organização dos processos criativos: “[...] rejeitamos apenas a figura onipotente do diretor ou do autor que mexe com seus bonecos para criar uma obra pessoal” (PEDRO, 2014, p. 205).

Sem poder contar com seus nomes mais conhecidos, o Teatro de Arena encerrava sua trajetória histórica com “Doce América, Latino América”, montada pelos jovens atores e atrizes do Núcleo, em colaboração com artistas próximos do Arena, num esforço derradeiro para tentar manter em funcionamento aquele teatro financeiramente sufocado.

“Doce América, Latino América” foi considerada por Sábato Magaldi a primeira criação coletiva profissional a estrear na cidade de São Paulo (2014, p. 203) e contou com uma equipe numerosa. O elenco tinha Ana Maria Jover, Celso Frateschi, Denise del Vecchio, Dulce Muniz, Edson Santana, Jacques Jover, Luiz Carlos Arutin, Marco Celso, Margot Baird e Paulo Ferreira. A música esteve a cargo de Theo de Barros, Carlos Lyra, Sergio Ricardo, Sidney Miller, Talismã e Jangada. Colaboração na dramaturgia de Plínio Marcos, que foi responsável pelo texto do segundo ato. Os figurinos eram de Marcos Weinstock e a projeção de filmes e slides de Mario Masetti. Antônio Pedro teve a incumbência de

coordenar o processo criativo, em que todos os artistas envolvidos contribuíram com a construção da peça.

Não pudemos localizar registros da dramaturgia escrita de “Doce América, Latino América”. Tanto os integrantes do Grupo Núcleo entrevistados, como os arquivos públicos consultados durante o estudo, não possuíam cópias do texto. O que se pôde apreender do espetáculo, foi coletado nas entrevistas com alguns dos seus participantes, nos textos jornalísticos e na crítica teatral da época.

Segundo essas fontes, o espetáculo se dividia em dois atos, bastante distintos entre si: a primeira parte era episódica, composta por seis cenas, que abordavam a invasão armada e a ocupação do continente americano pelos espanhóis. Nesse trecho inicial da peça, se via uma influência forte do Teatro Jornal, com ação dramática fragmentada e um texto com preocupação didática, entremeados por canções. Já o segmento seguinte, adotava outra linha estética, calcado na escrita ficcional de tom realista de Plínio Marcos. Com uma mudança brusca de tom, o segundo ato apresentava uma narrativa mais linear, se concentrando na questão de um imigrante italiano na Argentina, por meio da história de um personagem boxeador e o seu envolvimento com a televisão e o mercado de apostas.

A carreira do espetáculo foi curta e não conseguiu salvar o Teatro de Arena, que fechou as portas no início de 1972.

CAPÍTULO 2

Grupo Núcleo no Teatro São Pedro:

embate de gerações e conflito de modos de produção

Após a saída do Teatro de Arena, o Núcleo, com o objetivo de se firmar como grupo, rapidamente, organiza um espetáculo próprio e autônomo. Agindo de maneira pragmática, a equipe se desvia, momentaneamente, de sua trajetória experimental, e opta por um processo de trabalho mais próximo do convencional, contando com a participação de um diretor - Fernando Peixoto - e adotando o texto de um autor consagrado, Bertolt Brecht, para a produção da peça “Tambores na Noite”. Peixoto, que fez parte do Oficina, já era conhecido dos integrantes do Núcleo desde os tempos do Teatro de Arena, e fora recomendado por Antônio Pedro, que, desde o exílio de Boal, se torna um orientador informal dos jovens artistas do Núcleo. O texto da fase jovem de Bertolt Brecht, foi uma sugestão do próprio Peixoto (FRATESCHI, 2020) que encontrou acolhida imediata junto aos artistas do Núcleo. O grupo já tinha alguma familiaridade com o autor alemão desde as aulas de Heleny Guariba, em 1969, durante o Curso de Interpretação do Arena. E como a censura vigente impedia que os assuntos do momento fossem abordados em cena de maneira direta, uma história passada em outro lugar e outra época vinha a calhar: o deslocamento temporal e geográfico tornava o nexos com o Brasil de 1972 menos evidente – ainda que os temas centrais de “Tambores na Noite” fossem a dificuldade da participação política, a fantasmagoria da guerra e a deflagração de uma revolução.

“Brecht mostra em “Tambores na Noite” não somente a opção reacionária de um indivíduo isolado, mas sim a posição comodista de parte da população alemã” (PROGRAMA, 1972) – conforme destacava Fernando Peixoto em texto escrito para o programa da peça, sem se referir diretamente a situação brasileira. Parece tentar sugerir ali um paralelo com a classe média do país que se tornara conivente, em sua maior parte, com o regime ditatorial.

Outro escrito que constava no programa era um excerto do escritor e dramaturgo Walter Weideli, também tradutor de Brecht, que especula sobre o juízo que o autor faz da burguesia em “Tambores na Noite”. Ele complementa o raciocínio de Fernando Peixoto:

É mais provável que [Brecht] tenha desejado descrever, e talvez até mesmo explicar, uma situação. Mas se parece absolver seu proletário, julga duramente a burguesia. Ademais, ela se condena a si própria desde que não consegue mais elevar-se, a despeito de seu furioso patriotismo, acima de sua visão limitada, de seus interesses imediatos. E nem mesmo continua a avaliar os perigos que a ameaçam. Em breve seu otimismo a fará cair; seu idealismo é mortal (*PROGRAMA*, 1972).

Ambos os trechos aqui destacados, fazem referência ao comportamento de setores mais abastados da sociedade alemã do final da década de 1910⁴⁰, mas podem ser aplicáveis a parcela de ricos e da classe média do Brasil dos anos 1970, em sua atitude de complacência - quando não, de apoio explícito - à ditadura.

Mas “Tambores na Noite” também é uma peça sobre a desistência, sobre soldados que abandonam o combate – “sintoma da imaturidade da revolução alemã”, escreveria Rosa Luxemburgo⁴¹ - produzida por um jovem Brecht, na fase inicial de seus estudos sobre política. Além da crítica aos setores conservadores da população alemã, há a reflexão sobre as incertezas dos combatentes, diante de uma batalha grandiosa cuja vitória era incerta – impasse que encontrava eco entre os militantes de esquerda brasileiros que fizeram a opção pela luta armada e que, naquele momento, digeriam a carga de derrotas recentes.

Era o caso do contrarregra da montagem do Núcleo no Teatro São Pedro: Djalma Querino de Carvalho, irmão da atriz Dulce Muniz, recém-saído do Presídio Tiradentes, onde esteve detido por mais de dois anos, por conta de sua militância nas Forças Armadas de Libertação Nacional (FALN)⁴², quando era ainda estudante secundarista. Djalma chegou a ser cotado para o papel de Andrea Kragler - o combatente transtornado, que, no texto de Brecht, retorna a

⁴⁰ “Tambores na Noite” foi escrita por Bertolt Brecht em 1919.

⁴¹ *A Revolução Russa*: Rosa Luxemburgo. São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo, 2017, p. 40.

⁴² As Forças Armadas de Libertação Nacional (FALN) existiram de 1967 até 1969, na região de Ribeirão Preto, onde foi articulado um movimento denominado, primeiramente, de Frente de Libertação Nacional, e depois renomeado como Forças Armadas de Libertação Nacional. A FALN foi uma dissidência do Comitê Municipal do Partido Comunista Brasileiro (PCB) de Ribeirão Preto, processo esse que se iniciou em 1966, quando um grupo de estudantes acabaria optando pela luta armada, mas sem aderir aos grupos já existentes. A organização se espalhou por 40 municípios da região, contando em seus quadros com: estudantes, intelectuais, operários e camponeses, além de religiosos. Ela foi desarticulada em outubro de 1969, a partir da prisão de militantes em um acampamento próximo a cidade de Sertãozinho. Se tornou emblemático o caso da mãe Maurina Borges da Silveira, presa e torturada após ser acusada de colaborar com a FALN.

uma Berlim modificada pela derrota alemã na Primeira Guerra Mundial, e só pensa em rever sua noiva. Diferente do personagem da peça, o militante da FALN deixara a prisão, mas continuava na militância clandestina, dividindo seu tempo com o trabalho no Teatro São Pedro. “No caso de “Tambores na Noite”, você monta uma peça que está apresentando, mais ou menos, aquilo que você está vivendo. Eu me divertia com aquilo” (CARVALHO, 2021).

Para a produção de “Tambores na Noite”, o Núcleo aluga o espaço do Studio São Pedro⁴³ dirigido pelo produtor Maurício Segall – que se oferece como coprodutor da montagem, estreada em março de 1972. A parceria estabelecida com Segall, a partir da montagem de “Tambores na Noite” leva os atores do Núcleo a serem contratados como integrantes do elenco do Teatro São Pedro. Tomam então parte em outras duas montagens dirigidas também por Fernando Peixoto – “A Semana” (maio de 1972) e “Frei Caneca” (setembro de 1972) – ambas com dramaturgia escrita por Carlos Queiroz Telles, e montadas por meio de processos tradicionais. Ou seja, em que os atores seguem as orientações de um diretor que, por sua vez, se guia pelo texto de um autor.

Apesar do vínculo empregatício que lhes garantia certa segurança financeira, e da simpatia que Mauricio Segall tinha pelo trabalho daqueles jovens atores, durante os cerca de dois anos de trabalho naquele teatro, os artistas do Núcleo resistem a se deixar incorporar ao elenco estável do Teatro São Pedro. Os jovens vindos do Arena sempre fizeram questão de se afirmar como um grupo autônomo e, durante toda a estadia no São Pedro, mantiveram, em paralelo, suas ações de militância política e projetos próprios. Manifestavam, inclusive, sua discordância quanto à forma tradicional de condução dos processos criativos, defendida pelo elenco mais experiente do São Pedro, encabeçado por

⁴³ O Studio São Pedro era uma segunda sala de espetáculos do Teatro São Pedro, de dimensões menores que a sala principal, instalada no pavimento superior daquele edifício teatral - um espaço similar ao Areninha, onde o Núcleo realizou a pesquisa do Teatro Jornal. Foi inaugurada em 11 de setembro de 1970, pelos produtores Maurício Segall e Fernando Torres. Um comentário cômico a respeito da criação desse tipo de espaço de apresentações, foi publicado na edição nº 39 do semanário *O Pasquim*, justamente, por ocasião da abertura do Areninha. Segundo o periódico alternativo carioca: “[Em São Paulo] a última moda agora, é fazer teatros no andar de cima de teatros que já existem.” O chiste é assinado por Pedro Ferretti, personagem fictício criado pela redação do *Pasquim*. Ver: FERRETTI, Pedro. *Não podem parar*. O Pasquim, Rio de Janeiro, n. 39, p. 29, 19 mar. 1970. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=725>. Acesso em: 31 mar. 2021.

Beatriz Segall (FRATESCHI, 1977), o que gerava um distanciamento entre os dois agrupamentos de atores, e um descontentamento no Grupo Núcleo.

Uma tentativa de minimizar o embaraço e deixar os jovens atores mais satisfeitos se deu quando Maurício Segall propôs a eles que tomassem conta do Studio São Pedro, transformando aquela sala em um espaço de caráter experimental, onde a equipe do Núcleo teria mais liberdade para trabalhar a seu modo.

O primeiro projeto teatral realizado nestas condições foi “A Queda da Bastilha???” , peça inspirada na obra “1789”, da francesa Ariane Mnouchkine – que foi vista pelos integrantes do Núcleo na ocasião de sua participação no Festival de Nancy, dois anos antes, ainda como elenco do Teatro de Arena. “A Queda da Bastilha???” estreou em março de 1973, e foi realizada com uma equipe de artistas trabalhando em criação coletiva. Segundo o ator e músico Cleston Teixeira, nesse processo, Mario Masseti, que também assistira ao espetáculo de Mnouchkine, na França, e possuía gravações de áudios da peça, atuou como uma espécie de consultor durante a montagem (TEIXEIRA, 2021), assistindo aos ensaios e opinando sobre a construção das cenas.

Liberados para criar à sua maneira no espaço do Studio São Pedro, o Núcleo retoma sua disposição para o experimento e a vontade de inventar maneiras de se comunicar com plateias outras, que não só as de habituais frequentadores das salas de espetáculo do centro paulistano. Para a criação de “A Queda da Bastilha???” , o grupo optou por replicar uma forma de encenação testada nos tempos do Arena: o Teatro Seminário⁴⁴ - que era, na prática, uma maneira desenvolvida pelo Grupo Núcleo de aplicar as técnicas do Teatro Jornal articuladas à encenação de temas históricos e escolares. O espetáculo, como no Teatro Jornal do Arena, funcionou bem em relação a comunicação com a plateia e se tornou um chamariz para a criação de novos grupos teatrais, como observou, à época, a crítica Mariângela Alves de Lima:

⁴⁴ Há o registro, em uma nota de periódico, de um Teatro Seminário que esteve em cartaz no Teatro de Arena – “A Senzala”, dirigido por Celso Frateschi, em 1971 (BITTENCOURT, 1971, Roteiro cultural, p. 6). Segundo o ator Edson Santana: “Senzala”, no Arena, usava textos do currículo escolar e era feito para estudantes do Colegial e para universitários, com a realização de debates pós apresentação. O propósito era entregar uma ferramenta aos estudantes para dramatizar seu material de estudos em classe, já que as discussões eram proibidas e os professores vigiados (SANTANA, 2021).

Todas as pessoas interessadas no trabalho teatral podem extrair de “A Queda da Bastilha???” um processo de formação de grupo. A coordenação de um espetáculo surge de um objetivo comum. E quem estiver interessado em formar um grupo pode contar com a experiência e a orientação do grupo do São Pedro. Fizeram um bom trabalho e, mais do que isso, estão dispostos a multiplicar a formação de grupos semelhantes (*O Estado de S. Paulo*, 21/03/1973, p. 07).

O propósito de coletivização do Grupo Núcleo, tanto do modo de produção do seu teatro, como do próprio fazer teatral entre a população, é tratado em um texto sobre o espetáculo “A Queda da Bastilha???” publicado na segunda edição do jornal *A Imprecação*⁴⁵. O escrito não é assinado. Por seu teor, e considerando-se o fato de que os integrantes do Núcleo colaboraram com a redação do jornal, pode-se presumir que foi produzido por algum integrante do grupo. O texto aborda, entre outros temas, a questão sobre a dialética necessária entre forma e conteúdo, e a defesa da experimentação estética articulada a uma finalidade política como procedimento para a busca de uma popularização do teatro, como se vê no trecho aqui citado:

Para uma visão nova, somente um teatro novo. As soluções estéticas habituais não resolvem nosso espetáculo. Assim como o povo francês precisou de novas formas para derrubar um velho sistema feudal, nós pesquisaremos formas nossas, que procurem responder às necessidades de uma grande faixa do público que se viu condenada às comédias ligeiras e aos suspenses. É para esse público que já existe, e para aquele que, nem se quer, se aproxima do teatro, pois as formas velhas nada têm a ver com a sua realidade, que, de um modo popular, nós vamos falar sobre um movimento popular (*NOTICIÁRIO do São Pedro*, 1973, p. 04).

Um dado curioso sobre a “A Queda da Bastilha???” é o fato de que no processo de montagem do espetáculo, o grupo fez uso de maneira

⁴⁵ O jornal *A Imprecação* foi uma iniciativa do Teatro São Pedro que buscou estabelecer um debate alternativo sobre a produção teatral, estabelecendo um contraponto a cobertura sobre teatro promovida pela imprensa cultural convencional, considerada por Maurício Segall e sua equipe, contaminada pelas pressões mercantis e, por esse motivo, desviada de sua função informativa e crítica. *A Imprecação* teve sua primeira edição impressa em 1973, com tiragens mensais que variavam entre 20.000 e 25.000 exemplares, distribuídos, gratuitamente, no próprio São Pedro, nas portas de outros teatros e por mala direta. (GUERRA, 1993, p. 98). A edição de textos do jornal chegou a contar com a colaboração dos críticos Alberto Guzik e Mariângela Alves de Lima (SANTANA, 2019).

“despudorada”, de acordo com Denise del Vecchio (2008), de algumas das cenas do “1789”, de Ariane Mnouchkine, encenação tomada como modelo de dramaturgia para a criação da obra apresentada no Teatro São Pedro. Esse procedimento chegou a render aos artistas do São Pedro algumas insinuações sobre plágio. O ator Edson Santana, em entrevista para esta pesquisa, expõe o contrassenso desse episódio, explicando os muitos contrastes entre uma obra e outra, e esclarece a abordagem do grupo:

Acho que muitos dos que escreveram falando em plágio, nem tinham visto “1789”. O que era o “1789”? Primeiro: a peça se passava em vários palcos – e já começa por aí o engano. Segundo: era o ponto de vista da França, em sua comemoração nacional da Revolução. O Haiti aparecia como um país que eles tinham dominado. (...) Embora fosse um ponto de vista crítico, e não oficial, em relação à história francesa, ainda era um ponto de vista do colonialista burguês. E assim eram vistos os personagens e as cenas. Então, os burgueses revolucionários eram tratados como mais revolucionários, do que nós, por exemplo, os trataríamos – porque era uma revolução burguesa! E qual foi a inversão que nós fizemos? Era um palco só, e tomado por mendigos. Esses mendigos é que iam contar a história da Revolução Francesa. Isso mudava, de cara, todo o ponto de vista! O Haiti, para nós, não era uma coisa vista pelo colonizador de lá, de longe. (...) Colocamos um Haiti em cena que, para mim, era um dos pontos altos da peça. Era um grito de liberdade, que não tinha na França - como um país livre comemorando uma data histórica (SANTANA, 2019).

A questão da popularização do teatro - bandeira assumida pelo Núcleo desde o Teatro de Arena - era trazida pelo grupo ao Teatro São Pedro, pela via da “formação de público” e começava a ser incorporada ao projeto de Maurício Segall para aquela casa de espetáculos. “A Queda da Bastilha???” passava a ter, no Teatro São Pedro, assim, uma função similar à do “Teatro Jornal – primeira edição”, no Teatro de Arena: atrair pessoas, sobretudo jovens estudantes, para a formação de novas células teatrais, além de procurar recriar um ambiente público de debates. E o produtor Maurício Segall, ao estimular junto ao Núcleo um trabalho mais livre no espaço do Studio São Pedro procurava extrapolar no Teatro São Pedro as funções de mera casa de espetáculos para assumir a condição de centro cultural.

A partir de 1972 foram realizadas diversas atividades culturais paralelas às temporadas teatrais, que colaboraram para a ampliação do projeto do São Pedro. Havia um concurso permanente de textos nacionais de teatro, apresentações de leituras dramatizadas, organização de seminários teatrais, concurso de fotografia de teatro, festival nacional de filmes Super 8, o estímulo à formação de novos grupos teatrais, além da criação de “um grupo estável – o grupo do São Pedro” (SEGALL, 2001). Tudo isso era refletido na publicação de um jornal sobre teatro intitulado *A Imprecação*.

Em 1973 foi impresso o primeiro número de *A Imprecação* que, na redação do seu conteúdo, contou com a colaboração dos integrantes do Núcleo, além de Carlos Queiroz Telles, Alberto Guzik, Mariângela Alves de Lima e o próprio Maurício Segall (SANTANA, 2018). O folheto foi distribuído na porta do teatro e enviado pelo correio aos frequentadores cadastrados pelo São Pedro. Um texto de sua edição inaugural dá uma ideia sobre as motivações do projeto que não podia declarar maiores posicionamentos políticos:

A publicação deste boletim mensal faz parte de uma reformulação geral dos trabalhos do São Pedro em 1973. Baseamo-nos em nossa experiência de 1972. Somos animados pela vontade ser consequentes na nossa visão de um teatro atual na forma e no conteúdo. “Inteligente” (que provoque rebuliço nas cucas assentadas), participante e desmistificador. Queremos um teatro que seja efetivamente forma de comunicação, sem considerá-lo por isso mais um bem de consumo cultural e/ou artístico nas prateleiras dos supermercados de comunicação de massa, e à disposição de um público avidamente disposto a devorar (rindo, chorando) sem digerir, pensar ou participar. Teatro é comunicação, mas também forma de expressão artística e, como tal, em seu significado mais profundo, uma atividade na qual se completam forma e conteúdo. A forma, a mais adaptada ao conteúdo escolhido. O conteúdo, aquele que torne o São Pedro um teatro participante de problemas do homem e da sociedade atual (SÃO Pedro 72 - São Pedro 73, *A Imprecação*, São Paulo, n.01., p.02, 1973).

Conforme sugere o texto de sua publicação, o Teatro São Pedro investia contra o bloqueio da ditadura civil-militar insistindo na ideia da participação necessária e no debate dos problemas concretos da sociedade brasileira. O espetáculo “A Queda da Bastilha???” contribuiu com esse propósito do São Pedro na medida em que lotava aquele espaço com plateias de estudantes e

professores, e com muitas sessões vendidas para turmas escolares que rendiam produtivos debates pós peça (DEL VECCHIO in DWECK, 2008, p. 82). O espetáculo teve boa acolhida entre o público e a crítica e, após uma série de apresentações no espaço experimental do Studio São Pedro, foi levado para o palco maior daquele teatro. Ao todo, contando a passagem pelas duas salas, ficou cerca de um ano em cartaz.

O êxito de “A Queda da Bastilha???” faz supor uma evolução em relação ao espetáculo anterior do grupo, “Doce América, Latino América”, no que se refere a metodologia coletiva de criação, quanto à sua capacidade de gerar obras com consistência estética. A montagem realizada no Arena não atraiu grandes plateias, e apesar de ter recebido certo destaque na imprensa por conta da novidade da prática coletiva, foi acolhida com ressalvas por parte da crítica, que viu desequilíbrio entre os vários aspectos da peça, salientando, sobretudo, a fragilidade da dramaturgia escrita a várias mãos (MAGALDI, 2014).

Sobre o espetáculo do Teatro São Pedro, além do sucesso de público, a jovem crítica Mariângela Alves de Lima, em texto escrito à época, apontou o processo coletivo como a característica que conferia potência à obra. Lima destaca sobre “A Queda da Bastilha???”:

Adotando como método de trabalho a criação coletiva, o grupo do “Studio São Pedro” faz com que a colaboração intelectual de cada participante seja uma peça essencial do espetáculo. Quando a responsabilidade é dividida em partes iguais, o resultado global é de uma extraordinária energia e convicção (*O Estado de S. Paulo*, 21/03/1973, p. 07).

Também é significativo o fato de que, pela segunda vez, em plena ditadura civil-militar em curso no país – e, talvez, no seu momento mais agudo - o grupo ousava colocar em cena o tema da revolução social - assim como já fizera antes, em “Tambores na Noite”. O espetáculo de 1972 era o resultado de um processo de montagem realizado de maneira mais convencional, e tinha um texto que, até certo ponto, era crítico a alguns aspectos da rebelião alemã, expondo seus impasses. Já “A Queda da Bastilha???” surgia como experimento estético, e como um grito por algo novo, dentro e fora do palco. “Assim como o povo francês precisou de novas formas para derrubar o velho sistema feudal (...)” (*Noticiário do São Pedro*, 1973, p. 2).

O espetáculo repunha no palco o espírito agitpropiano do Teatro Jornal: estavam lá o despojamento de cenários e figurinos, a temática histórica que aludia à realidade do tempo presente, e o entusiasmo de um elenco jovem e mobilizado pelo trabalho de criação coletiva, conforme comenta o ator Edson Santana, em entrevista para esta pesquisa:

“A Queda da Bastilha???” usava um cenário que tinha traves nas laterais do palco em formato “sanduíche”. O Studio São Pedro era apropriado para isso. E nós usávamos o que já estava lá. Era um palco nu e essas traves em cima, que viravam tudo: púlpito, câmara dos deputados e o que mais fosse. Os figurinos, nós mesmos bolamos e fizemos, e os adereços eram simples. E no fim, era uma grande montagem pela quantidade de pessoas e pela garra que a gente tinha na época. Era todo mundo moleque (SANTANA, 2019).

A interferência coletiva no espetáculo, inclusive, era estendida aos espectadores, convocados à ação em determinados momentos da peça. Ainda antes da abertura da sala do teatro, aconteciam cenas de rua, com interação entre atores e público; a certa altura do espetáculo, atores panfletavam papéis em branco pela plateia numa alusão provocativa à censura em vigor no país; e o ápice da participação coletiva se dava durante a cena mais emblemática da peça, como nos conta Santana:

[...] a nossa derrubada da Bastilha era feita, efetivamente, pelo povo. A gente tinha um encerado manchado de sangue, colocado atrás da plateia. E no momento da queda da Bastilha pegávamos esse encerado, e ele era passado por cima da plateia. Para que o encerado chegasse até o palco, a plateia tinha que ajudar. Não se falava, na época, de “teatro participativo”, mas era evidente que aquelas pessoas, ao fazerem isso – ajudar a montar um cenário que estava derrubando a Bastilha – tinham uma outra compreensão histórica do momento (SANTANA, 2019).

Com a experiência de “A Queda da Bastilha???” o Núcleo acreditava ter avançado em sua pesquisa de um método próprio de criação coletiva, conforme texto escrito para a segunda edição do jornal do Teatro São Pedro, *A Imprecação*, pelo ator Edson Santana:

“A Queda da Bastilha???” não oferece apenas alguns dados sobre a Revolução Francesa, mas, principalmente, um método de trabalho. No próximo número de “A Imprecação” descreveremos detalhadamente esse processo de trabalho. Um método que não deve ser privilégio de uma elite de atores, e sim, como tudo o mais, deve ser popularizado (SANTANA, 1973, p.03).

Infelizmente, *A Imprecação* não teve outras edições e não houve o detalhamento do método coletivo de construção do espetáculo. O mesmo texto de Edson Santana traz, contudo, outras informações pertinentes: o Núcleo pretendia instaurar no Teatro São Pedro, a partir de “A Queda da Bastilha???”, sua atividade de formação de jovens grupos de teatro, numa ação em continuidade com o processo iniciado em 1970, no Arena. Em paralelo, alguns integrantes do Núcleo seguiam com as apresentações e oficinas de Teatro Jornal em escolas e universidades, articuladas junto ao movimento estudantil. Essas ações também eram realizadas em bairros, em associação com organismos populares. Muitas dessas atividades aconteciam de maneira clandestina devido à vigilância da polícia da ditadura.

Um episódio marcante na história do Grupo Núcleo que se deu durante a temporada do espetáculo tem relação provável, com essa ação formativa em Teatro Jornal para estudantes e integrantes de organismos populares, realizada pelo grupo. O evento traumático foi a prisão dos atores Celso Frateschi e Denise del Vecchio, ocorrida durante o inverno paulistano de 1973⁴⁶, ocasião em que o casal foi detido dentro do Teatro São Pedro, quando aconteciam as primeiras cenas de uma apresentação de “A Queda da Bastilha???”.

⁴⁶ A data exata desse episódio não foi lembrada pelos dois atores, quando entrevistados para esta pesquisa. No entanto, Celso Frateschi, lembrando o episódio para o jornal *Folha de S. Paulo*, em 2017, localiza-o durante a estação invernal de 1973. Também menciona que, durante o encarceramento, encontrou Idibal Almeida Piveta (César Vieira), cuja ficha no DEOPS, informa que foi preso em 06 de maio de 1973. Ver: Ficha de Idibal Almeida Piveta (César Vieira) no Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS), disponível no Arquivo Público do Estado de São Paulo). Disponível em: http://www.arquivoestado.sp.gov.br/uploads/acervo/textual/deops/fichas/BR_SPAPESP_DEOP_SSOSFTEXSNP002723.pdf. Acesso em: 19 jul. 2021.

No relato para o periódico, Celso conta que já havia percebido a vigilância da polícia no entorno do São Pedro, desde antes do dia da detenção, e conta com detalhes como se deu a abordagem dos agentes. Ver: FRATESCHI, Celso. Em vez do palco, a prisão: São Paulo, 1973. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19 nov. 2017. Ilustríssima, p. 7.

A peça era iniciada de frente ao teatro, com alguns atores se passando por moradores de rua. Abordando as pessoas que chegavam ao São Pedro: um artista pedia dinheiro, outro se oferecia para cuidar de carros, uma atriz vendia flores e outra se passava por uma mendiga grávida – personagem inspirada em um caso real, pesquisado pelo grupo em periódicos da época, que tratava de uma mulher pobre que deu à luz na calçada, em São Paulo, e foi auxiliada por transeuntes (TEIXEIRA, 2021). Depois dessa encenação na via pública que causava incômodo aos que aguardavam para ver a peça, os atores acessavam a sala de espetáculos por uma entrada separada dos espectadores, e provocavam espanto entre a plateia, já acomodada, quando o bando de maltrapilhos, visto antes na rua, surgia no palco.

No dia da prisão, alertado pelo bilheteiro do São Pedro de que “um grupo muito estranho tinha comprado ingressos para o espetáculo” (FRATESCHI, 2017, *Ilustríssima*, p. 07), Celso Frateschi foi abordado pelos agentes da polícia na coxia do teatro, quando estava prestes a fazer sua entrada em cena como um dos integrantes do coro de mendigos, que também narrava a peça. Frateschi e Denise del Vecchio, sua esposa na época, foram levados do teatro diretamente para o DOI-CODI, onde ficaram detidos por três semanas.

A prisão dos dois integrantes do Grupo Núcleo fez parte de uma série de investidas dos agentes da ditadura contra o movimento estudantil que, naquele momento, fornecia grande parte dos quadros da luta armada contra o regime autoritário. “A Queda da Bastilha???” foi levada aos palcos em março de 1973, mesmo mês em que foi preso, e assassinado sob tortura, o estudante de Geologia da USP, Alexandre Vannucchi Leme⁴⁷ – mais um crime da ditadura que ganharia grande repercussão, e intensificaria a mobilização das forças de oposição ao governo na sociedade⁴⁸.

⁴⁷ Alexandre Vannucchi Leme era estudante de Geologia da Universidade de São Paulo (USP) e militante da Ação Libertadora Nacional (ALN). Foi preso, em 16 de março de 1973, torturado e assassinado por agentes do Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI).

⁴⁸ A missa pelo sétimo dia da morte de Alexandre Vannucchi Leme foi organizada pela resistência estudantil paulistana como um ato político de denúncia das perseguições, prisões e assassinatos cometidos pelos agentes da ditadura civil-militar. A celebração realizada por Dom Paulo Evaristo Arns, em 30 de março de 1973, na Catedral da Sé, é considerada por muitos pesquisadores como o primeiro grande movimento de massa realizado depois da implantação do AI-5. Ver: COSTA, Caio Túlio. *Cale-se: A saga de Vannucchi Leme. A USP como aldeia gaulesa. O show proibido de Gilberto Gil*. 1. ed. São Paulo: A Girafa Editora, 2003.

Denise del Vecchio e Celso Frateschi foram detidos na esteira de uma operação que encarcerou dezenas de estudantes da USP e outras pessoas com alguma ligação com o movimento estudantil. Os atores realizaram oficinas clandestinas de Teatro Jornal na USP, organizadas pelo aluno de Geologia e agitador cultural Adriano Diogo⁴⁹ – também preso nesta mesma ocasião. Quando chegam ao cárcere no DOI-CODI, encontram o dramaturgo e advogado Idibal Almeida Piveta, conhecido pelo pseudônimo de César Vieira, integrante do Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV), também detido. Vieira fora preso em companhia de outros dois integrantes⁵⁰ do seu grupo, ao término de uma apresentação teatral organizada em um bairro da zona leste de São Paulo (VIEIRA, 2015, p.105). O encontro de cinco integrantes de duas equipes teatrais diferentes no cárcere nos dá uma ideia da dimensão da perseguição política ao teatro crítico daquele período.

Pouco tempo depois de soltos, Denise del Vecchio e Celso Frateschi receberam um convite de César Vieira para se juntarem ao elenco da montagem do texto de sua autoria, “O Evangelho Segundo Zebedeu”, realizada pelo Grupo Teatro da Cidade (GTC), de Santo André, com direção de Silnei Siqueira. O GTC levaria o espetáculo para o *V Festival Latinoamericano de Teatro Y Muestra Internacional*, em Manizales, Colômbia, realizado em agosto de 1973 (CASTILLO; MONTALVO, 1973, v. 7, p. 52). Em suas memórias publicadas pela Coleção Aplauso, a atriz Denise del Vecchio sugere que esse convite teria sido feito para tirar o casal do país, em um gesto de solidariedade e cuidado com os jovens companheiros de teatro (DEL VECCHIO in DWEK, p. 85), pois Vieira temia pela segurança dos dois.

⁴⁹ Adriano Diogo, estudante de Geologia na Universidade de São Paulo e colaborador do Movimento Estudantil, foi preso pela Operação Bandeirantes em março de 1973, passando por três cárceres do Estado de São Paulo. Seu primeiro destino foi o DOI-CODI/SP, onde permaneceu por três meses, até ser transferido para o DEOPS/SP. Em seguida, foi levado para o Presídio do Hipódromo, onde concluiu seu processo prisional.

⁵⁰ Os demais presos nesta ocasião foram Roberto Cunha Azzi e Tânia Mendes (VIEIRA, 2015). Consta em ficha do DEOPS de Idibal Almeida Piveta que a detenção ocorreu em 06 de maio de 1973. Ver: Ficha de Idibal Almeida Piveta (César Vieira) no Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS), disponível no Arquivo Público do Estado de São Paulo. Disponível em: http://www.arquivoestado.sp.gov.br/uploads/acervo/textual/deops/fichas/BR_SPAPESP_DEOPSSSPOSFTEXSNP002723.pdf. Acesso em: 19 jul. 2021.

O Núcleo e a criação coletiva do Teatro Experimental de Cali

Foi na viagem com o Grupo de Teatro da Cidade que Denise del Vecchio e Celso Frateschi tomaram contato, de maneira significativa, com o método de criação coletiva do Teatro Experimental de Cali (TEC), a mais importante sistematização latino-americana ligada ao ideal de coletivização do trabalho cênico. Os artistas do Grupo Núcleo permaneceram por quinze dias em companhia da equipe teatral colombiana, ocasião em que puderam dialogar com o diretor e dramaturgo Enrique Buenaventura, compartilhar conhecimentos, participar de oficinas e acompanhar parte dos ensaios do espetáculo “La Orgia” (DEL VECCHIO in MAIA; WRIGHT, 1980, p. 30). Essa experiência foi marcante para os dois atores, e muito do que foi visto e aprendido naqueles dias, passaria a influenciar a maneira como o Núcleo lidaria com seu trabalho de criação.

Em entrevista concedida ao Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, em 1977, o ator Celso Frateschi comentou sobre sua percepção em relação ao convívio com Buenaventura e a experiência com o trabalho coletivo do TEC:

[Quando] a gente teve contato com o Buenaventura, na Colômbia, “bateram” várias coisas, e ele trouxe toda uma perspectiva diferente de trabalho coletivo. O trabalho coletivo não seria a mistificação do “todo mundo faz tudo”, ou seja, da vida comunitária, da vida mais simplista que você possa imaginar. Mas sim, como uma organização de trabalho que visasse o coletivo, que visasse o aprofundamento da pessoa, enquanto indivíduo etc. – mas que visasse, a partir daí, o coletivo também. Então, a gente partiu pra um trabalho dentro das nossas necessidades, de se dividir em comissões (FRATESCHI in VARGAS; CARDOSO, 1977).

A organização do conjunto do trabalho do grupo - e não só da criação artística – de maneira coletiva, assim como a ideia de “comissões”, eram diferenciais em relação à maneira como o Núcleo conduzia seus processos, até então:

(...) havia a prática criativa que eles desenvolviam, chamada por eles de “trabalho coletivo” - que se diferenciava muito da “criação

coletiva” - e que era uma construção consciente, não só do espetáculo, mas da divisão de trabalho para o espetáculo. Se baseava em uma organização por comissões. Havia a comissão de dramaturgia, comissão de produção, comissão de cenário e figurino, enfim... Eram várias comissões que se formavam. (FRATESCHI, 2020.)

No campo da invenção cênica, o método do TEC não descartava os artesãos da cena e suas habilidades na criação de cada elemento que compõe um espetáculo. O proposto pelos colombianos era uma abertura do campo de participação criativa para os atores e atrizes, que deveria ser aproveitada com contribuições realizadas de maneira prática, preferencialmente por meio de improvisações em sala de ensaio. Nas palavras do próprio Enrique Buenaventura em entrevista à pesquisadora Marília Carbonari:

Porque, de todas as maneiras, a criação coletiva não elimina o autor, nem o diretor, nenhum dos ofícios específicos do teatro. Seu propósito é permitir que o ator tenha uma intervenção muito maior na criação dos personagens, da encenação e do texto. Ela permite que os atores façam propostas, e normalmente essas propostas não são verbais, mas feitas em cima do palco, com tal força, que podem mudar os rumos da narrativa. Isso é a base do que chamamos criação coletiva: é a improvisação (CARBONARI, 2006, p. 07).

A partir desse contato com a criação coletiva do TEC, o Grupo Núcleo põe em prática, e de acordo com as suas necessidades, alguns dos procedimentos elaborados pela equipe colombiana. Se as técnicas do Teatro Jornal eram ferramentas eficazes para a criação de cenas, o sistema de trabalho coletivo do TEC ajudava a organizar a totalidade do grupo - inclusive seu processo teatral, no qual a montagem é uma parte.

O primeiro espetáculo do Núcleo para o público infantil e a saída do Teatro São Pedro

No mesmo período em que se dedicou a pesquisa para a “A Queda da Bastilha???” , o Grupo Núcleo montou o espetáculo infantil “Robin Hood e o

Xerife” – criação coletiva, baseada em texto de Edson Santana. A peça estreou no Teatro São Pedro e, em seguida, ficou em cartaz em dias e horários dedicados às plateias infantis. Depois também realizou itinerância em outros espaços, inclusive, com apresentações em bairros e parques.

“Robin Hood e o Xerife”, mesmo sendo um trabalho que privilegiava a criança como espectador, mantinha a preocupação do grupo com as temáticas políticas de interesse público. “O espetáculo era bem crítico, e mostrava a briga direta entre liberdade e opressão” (FRATESCHI, 2020), conta Celso Frateschi, que interpretava o papel do Xerife.

A versão do contraventor mítico da floresta inglesa criada pelo Grupo Núcleo buscava se desviar do “culto ao herói” e apresentava Robin Hood como um homem comum, que sofria derrotas e era capaz de se aliar a inimigos em nome de uma causa maior. Através da história de um bando “alegre e trabalhador, que vive pelas florestas em busca de uma existência melhor” (GRUPO NÚCLEO INDEPENDENTE, [1974?]), e precisa se contrapor de maneira organizada aos abusos de autoridades locais, representadas pela figura do Xerife, a peça também expunha uma dimensão política, que se conectava com a realidade brasileira daqueles dias em que eram esmagados pelo país os últimos focos da luta armada contra a ditadura civil-militar.

No segundo semestre de 1973, quando o Núcleo apresentava seu “Robin Hood e o Xerife” e ainda mantinha em cartaz “A Queda da Bastilha???” , o produtor Maurício Segall sugeriu aos seus atores contratados a ideia de uma companhia de teatro estável ligada ao Teatro São Pedro. A proposta era que os jovens atores do Núcleo se juntassem ao elenco veterano. A iniciativa chegou a ser posta em prática com a montagem do espetáculo “O Prodígio do Mundo Ocidental”, dirigido por José Antônio de Souza, que subiu ao palco do São Pedro em setembro de 1973. No entanto, os integrantes do Grupo Núcleo tiveram dificuldade em se adaptar ao método convencional adotado na condução da montagem e reivindicaram uma forma mais coletiva de criação.

Maurício Segall buscava estimular em sua casa de espetáculos um ambiente de trabalho democrático, incentivando a participação de toda a equipe nas decisões sobre o São Pedro. O produtor organizava fóruns de discussão interna - inclusive, para a escolha dos textos colocados em montagem. A proposta de coletivização dos processos artísticos, porém envolvia uma

mudança mais radical dos hábitos de ensaio e sofreu resistência pela ala mais experiente do seu elenco, o que frustrou a instauração de um “Grupo São Pedro”. Celso Frateschi, em entrevista concedida quatro anos depois, evidenciava o choque de gerações e de formas de organização:

Eram pessoas que estavam com outro ritmo de vida. Pessoas mais antigas de teatro. E cada um tinha uma proposta muito interessante, mas cada um queria desenvolver a sua proposta, e não formar uma proposta a partir dali, daquele grupo todo. E descaracterizou mesmo. Surgiu a proposta de uma série de pesquisas, de leituras, e uma das primeiras leituras seria “O Prodígio do Mundo Ocidental”, e esse negócio virou espetáculo. E era uma merda de espetáculo. A gente não assumia, não queria assumir, e acabou até a gente rachar. O fato do racha foi interessante porque dentro do “Prodígio”, quando a gente se negou a continuar fazendo, surgiu a proposta de reformular o espetáculo. E a gente topou. E na reformulação tinha, desde a gente, até a Beatriz Segall. Então era uma coisa que se chocava muito. E não durou duas semanas a reformulação. Pintou o pau, mesmo (FRATESCHI in VARGAS; CARDOSO, 1977).

Mesmo com o fracasso da tentativa de um Grupo São Pedro, Maurício Segall manteve todos os atores e atrizes contratados, e propôs a retomada dos trabalhos com elencos separados em duas peças de menor porte. Coube aos veteranos a montagem da obra de Heinrich Henkel, “Os Pintores de Canos”. Já a equipe do Núcleo iniciou a produção do espetáculo “Dois Homens na Mina”, inspirado em texto de Enrique Buenaventura, traduzido por Hélio Muniz – montagem que acabaria sendo interrompida por um veto da censura, no início de 1974.

Começava um período de grandes dificuldades para o Teatro São Pedro. O episódio da prisão de Celso Frateschi e Denise del Vecchio, a constante vigilância sobre outros militantes de esquerda acolhidos naquele espaço, além de duas detenções do próprio Maurício Segall por conta de sua militância junto à grupos de oposição à ditadura, tornaram o Teatro São Pedro um local visado pela polícia política. O racha interno da equipe de artistas, e a censura da montagem de “Dois Homens na Mina” somaram-se a isso e deflagraram uma crise. Os altos custos de manutenção daquela estrutura teatral e de seu pessoal já não eram pagos apenas com a arrecadação da bilheteria, exigindo aportes financeiros de Segall.

Toda essa situação adversa levou o Grupo Núcleo a deixar o Teatro São Pedro por volta de março de 1974. A partir desse ponto se inicia uma nova fase do coletivo, na qual, pela primeira vez, a equipe desenvolveria seu teatro sem estar associada ao modo de trabalho de uma “empresa teatral” (FRATESCHI, 1977). Para Celso Frateschi, tanto o São Pedro, como o Arena viviam a contradição de que os processos de criação das suas peças estavam contaminados por uma lógica empresarial:

A divisão do trabalho era assim: a gente fazia o espetáculo como ator, e toda a estrutura [de produção] era do Arena, e depois do São Pedro. [O processo criativo] sempre esteve preso à estrutura tradicional de trabalho, e a gente era empregado nessas duas empresas. Isso, de certa maneira, mistificava o trabalho coletivo (...) porque, no duro, a gente não desenvolvia um trabalho coletivo. A gente era empregado numa entidade, e, às vezes, a gente podia fazer, no espetáculo, uma proposta coletiva (FRATESCHI in VARGAS; CARDOSO, 1977).

A verdade é que não havia grupo que se considerasse “profissional” no período que não atuasse, de alguma forma, como empresa - o que corrobora o pensamento de Mariângela Alves de Lima quando sugere que Arena e Oficina, apesar de possuírem um ideário artístico antiburguês ou anticapitalista, enfrentavam o embate com as exigências de plateias consumidoras de teatro que podiam ser contraditórias com a vontade de expressão dos seus artistas (LIMA, 2005, p. 237). Já no caso do Núcleo, que tinha um projeto de grupo animado pelo desejo de um fazer teatral coletivo e por um propósito de coletivização do teatro que pudesse ser modelar para uma ação política da população, as contradições eram diversas. A própria Mariângela Alves de Lima sugere uma classificação produtiva de outro tipo quando diz que em um grupo como o Núcleo, “[...] sua forma de organização é uma contraproposta a uma organização exterior ao mundo da criação artística” (LIMA, 2005, p. 238). Na mesma toada, Alexandre Mate, analisando a produção teatral adulta da cidade de São Paulo nos anos 1980, definiu o teatro paulistano feito em grupo – fenômeno residual nos anos 1970, mas que se desenvolveria na década seguinte - como uma “[...] possibilidade de intervenção coletiva na sociedade por intermédio de escolha de assuntos e de utilização de expedientes estéticos para

além do mero entretenimento” (MATE, 2011, p. 16). Mate, aliás, faz o significativo registro da expressão “teatro de grupo” para se referir a uma maneira alternativa de organizar o fazer teatral, utilizada, em 1980, no texto do programa da peça “Foi bom, meu bem?”, de Luís Alberto de Abreu, montada pelo Grupo Mambembe:

[...] porque gostamos. Todos nós aprendemos a fazer teatro em grupo. Mesmo os que entre nós frequentaram uma escola de teatro, começaram a aprender teatro em grupo. E para nós é a melhor alternativa profissional e pessoal. Nada mais do que isso. Nós do Mambembe também temos consciência que teatro importante não é só teatro de grupo. Respeitamos, e muito, todas as formas honestas de se fazer teatro. Desde o teatro empresarial até o teatro amador. [...] Aliás, todos nós somos um pouco magnatas da emoção (ABREU apud MATE, 2011, P. 14-15).

No trecho citado verifica-se um posicionamento admitido pelo Grupo Mambembe em 1980 que muito se assemelha a situação assumida pelo Grupo Núcleo em 1974, após a saída do Teatro São Pedro: uma incompatibilidade com o meio teatral empresarial e sua organização pautada pela lógica mercantil. Por outro lado, o Núcleo também manifestava uma rejeição a condição amadora que, no entendimento dos seus integrantes, não possibilitaria circunstâncias materiais para a produção teatral nos parâmetros desejados pela equipe. É nesse lugar instável situado entre o empresarial e o amador, numa espécie de semiprofissionalismo, que o Mambembe se colocava em 1980, e que também o Grupo Núcleo se via, seis anos antes.

O Núcleo se torna independente

Uma vez fora do São Pedro, o Núcleo passou a se denominar como Grupo Núcleo Independente. A inclusão do adjetivo “independente” era como um anúncio ou, ao menos, um desejo de libertação de estruturas produtivas convencionais. Talvez entusiasmado pelo contato e a identificação com o pensamento de Enrique Buenaventura e as práticas do Teatro Experimental de

Cali, que, segundo a crítica, editora, professora e pesquisadora de teatro Vivian Tabares, em entrevista para o jornal “O Sarrafo”:

(...) herdaram do teatro independente [de outros tempos], sobretudo a vocação ética, tanto na profissão como na vida, de repúdio ao comercialismo e à banalização, de tomada de consciência da criação artística como responsável e comprometida com os valores humanos e com a sociedade (TABARES, 2006, p. 10).

O nome “independente” também expressava o anseio nem sempre possível de não mais se submeter a qualquer sujeição ideológica ou mercantil em sua prática artística, mas sobretudo invocar um imaginário de lutas por independência que mobilizaram a maior parte da América Latina, a partir da segunda metade do século XVIII - conflitos que reivindicavam a libertação política de várias nações, e que foram combustível para movimentos de teatro independente surgidos em vários países do continente depois da Segunda Guerra e que exigiam o direito à expressão de realidades locais, à criação de dramaturgias nacionais e à livre manifestação artística em estilos e formas que fossem escolhidos por cada povo nativo (TABARES, 2006). Ou seja, o novo epíteto era, acima de tudo, um posicionamento político.

Não por acaso, acontecia em São Paulo, em abril de 1974, o “1º Seminário de Teatro Independente”, realizado na Fundação Getúlio Vargas, e organizado por um coletivo de grupos, entre os quais, o próprio Grupo Núcleo Independente, além do Teatro Popular União e Olho Vivo, Núcleo Expressão (Osasco), Grupo de Teatro da Cidade (Santo André), entre outros. O evento também contou com a presença de conjuntos de teatro de vários estados do Brasil, e representantes de grupos de alguns países da América Latina, que se reuniram para discutir a questão do “popular” no teatro (VIEIRA, 2015, p. 166). Seguiu viva nesses núcleos semiprofissionais a tentativa de articulação entre pesquisa estética experimental e causas populares, numa compreensão de que o fazer teatral deveria contribuir, de alguma forma, com transformações que melhorem a vida das populações pobres. Tal discussão ocorreu em São Paulo, ao longo do ano de 1975 em reuniões realizadas na sede do Teatro Popular União e Olho Vivo, ocasiões em que se juntaram algumas dezenas de grupos que buscavam “[...]”

encontrar um caminho para um teatro independente” (VIEIRA, 2015, p. 169). Nesses encontros, os grupos trocavam experiências, procuravam soluções para problemas comuns e tentavam criar maneiras de trabalhar juntos, ajudando-se uns aos outros, num entendimento de que a prática de arte se integrava à vida pessoal e social. Essa tendência não era um movimento local isolado, e existiam iniciativas parecidas ocorrendo em países vizinhos ao Brasil, conforme se constata com o registro de um importante evento realizado em 1977 - o “1º Encontro Latino-Americano de Teatro Popular” - sediado em Quito, no Equador (VIEIRA, 2015, p. 172).

Entretanto, mesmo com as tentativas de associação e de ajuda mútua, a permanência dos grupos independentes era difícil. A opção por uma atuação marginal ao circuito cultural mercantil fazia com que problemas concretos como a ausência de uma sala própria para encontros e ensaios, ou a dificuldade de sustentação material de seus integrantes facilmente decretassem o fim de uma experiência grupal. No caso do Núcleo, sair do Teatro São Pedro criou dificuldades, mas não chegou a significar a extinção da equipe. Um acordo firmado entre os artistas e a Escola Superior de Administração de Negócios (ESAN), localizada no bairro da Liberdade, possibilitou que o grupo utilizasse o porão daquele estabelecimento de ensino como local de trabalho. Naquele espaço o Teatro Núcleo Independente realizou uma empreitada teatral incomum: o espetáculo “O Rio”, criado a partir de material produzido em experimentações cênicas com o poema homônimo de João Cabral de Melo Neto.

O tema central da peça era a questão da migração impulsionada pelas políticas de modernização conservadora dos governos militares e mostrava a saga dos trabalhadores que deixavam sua terra natal, nos rincões do país, em direção às grandes cidades em busca de melhores condições de vida. E tratava de modo crítico a situação do migrante na cidade grande, expondo em cena as dificuldades que os trabalhadores retirantes encontravam nas capitais. Segundo os relatos, “O Rio” era amparado por uma trilha sonora marcante, elaborada a partir da musicalização de grande parte do poema, realizada por Cleston Teixeira.

Em uma escolha inusitada do grupo, a estreia da peça foi realizada em meio às obras de construção das estações Vergueiro e Tiradentes do Metrô de São Paulo (TEIXEIRA, 2021). As apresentações eram abertas para a população

interessada e contavam com a presença de muitos operários das obras do Metrô - em sua maioria, migrantes. Na lembrança de Denise del Vecchio, essas primeiras apresentações da peça não causaram o impacto esperado, sobretudo e paradoxalmente, junto ao público operário:

Era uma história que eles não queriam ouvir. Porque, na verdade, eles teriam saído de um lugar ruim, vieram pra cidade grande que também era uma barra, mas suas condições de vida aqui [apesar das dificuldades] eram bem melhores do que em seu lugar de origem. Percebendo nosso engano, logo suspendemos as apresentações (DEL VECCHIO in MAIA; WRIGHT, 1980).

Cleston Teixeira, o responsável pela música da peça, também teve percepção parecida sobre o episódio:

Estávamos mexendo com uma sensação indesejada para o nordestino de São Paulo, que era reviver e criticar, ou ver de maneira crítica, mas reviver o drama da migração. Eles estavam felizes por estarem trabalhando e vivendo numa cidade grande, tendo moradia, tendo chuva, tendo "não seca". Uma cidade progressista, que estava crescendo e eles estavam empregados. Eles estavam na ideia do "milagre brasileiro", ainda. Já meio decadente, com o milagre acabando, mas ainda nele (CLESTON, 2021).

Depois dessa breve e controversa estreia, "O Rio" ainda teve algumas apresentações levadas a escolas e até rendeu um encontro entre os integrantes do Núcleo e o autor João Cabral de Melo Neto - ocasião em que os atores apresentaram ao poeta parte do repertório musical da peça.

Ainda neste período em que o grupo dependeu de um espaço emprestado para ensaios, a peça "Robin Hood e o Xerife" também foi mantida em atividade e realizou agenda de apresentações no Parque Ibirapuera, em São Paulo.

Foi a articulação junto a uma entidade religiosa e filantrópica internacional, promovida por Delora Jan Wright, estudante da faculdade de Ciências Sociais da USP que se unira ao Núcleo em 1973, que fez com que o grupo conseguisse recursos para alugar um espaço próprio para ensaios. Delora era filha do reverendo Jaime Nelson Wright, pastor presbiteriano e defensor dos direitos humanos, pessoa muito atuante na oposição à ditadura civil-militar. Ativo junto

ao Conselho Mundial de Igrejas⁵¹, organização ecumênica que, entre outras atribuições, promovia o auxílio a projetos em países subdesenvolvidos, o reverendo conseguiu uma doação em dinheiro destinada ao projeto do Grupo Núcleo Independente. Os recursos vieram da Inglaterra, enviados pela agência de ajuda Christian Aid⁵². Uma parte do montante recebido viabilizou o aluguel e a reforma de uma sala, na Rua 13 de Maio, nº 76, no bairro da Bela Vista, em São Paulo, que se tornou o local de encontros e ensaios do grupo. Outra parcela dos recursos ocasionados por Delora foi utilizada na compra de um veículo para o transporte da equipe e cenários das peças (WRIGHT, 2021).

Abrigado em uma nova sede, o Núcleo se reorganiza internamente e inicia o planejamento da transferência de seu trabalho, incluindo sua base de operações, para uma região de periferia. Naquele momento, parte do grupo avaliava que um projeto de popularização do teatro só seria viável com a inserção e fixação do grupo em um bairro popular. E que apenas com um trabalho dedicado, regular e de longo prazo, em seu local de origem, seria possível um encontro produtivo com as plateias de trabalhadores.

O plano traçado previa que o Núcleo permanecesse por dois anos na sede da Bela Vista, e que, nesse intervalo de tempo, montasse um novo espetáculo e realizasse incursões, com apresentações acompanhadas de oficinas teatrais, em bairros diversos, com o objetivo de examinar onde o projeto seria mais útil. Essa avaliação levaria em conta as demandas locais e a receptividade ao trabalho do grupo. Escolhida a região após esse exame, o grupo alugaria um imóvel no território e o transformaria em um espaço teatral conjugado a um centro cultural. O último passo seria a transferência de sua sede para esse local (DEL VECCHIO in MAIA; WRIGHT, 1980).

Para as incursões nos bairros o Núcleo considerava importante que o espetáculo apresentado tratasse de temas que fossem interessantes de um ponto de vista popular e que tivesse boa comunicação com os espectadores locais. Apesar de já ter se apresentado eventualmente em regiões periféricas, o grupo, até então, tinha um contato maior com estudantes e pessoas de classe média, o público que predominava nos teatros de espaços centrais. Naquele momento, a preocupação do Núcleo passa a ser a preparação para dialogar,

⁵¹ Ver página oficial em: <https://www.oikoumene.org>.

⁵² Ver página da agência em: <https://www.christianaid.org.uk>.

majoritariamente, com a classe trabalhadora, como conta a atriz Denise del Vecchio:

Na discussão do tema do espetáculo resolvemos fugir da abordagem puramente política. Eu digo política, como por exemplo o [espetáculo] “A Queda da Bastilha???” tratava de política: o jogo do poder, a revolução, a tomada do poder. Nós queríamos falar mais do cotidiano, do dia a dia das pessoas. E que pessoas? Aquelas com as quais estamos interessados em falar. As pessoas ligadas à produção. Agora, nós íamos falar também para estudantes. Mas o enfoque central tinha que ser o operário, o trabalhador (DEL VECCHIO in MAIA; WRIGHT, 1980).

Além da atenção com a abordagem temática do novo espetáculo, outra decisão posta em prática na época foi um rearranjo das tarefas do grupo, inspirado por alguns dos procedimentos de organização do trabalho coletivo aprendidos no contato com o Teatro Experimental Cali, e que vinham sendo estudados pelos integrantes mais experientes do Núcleo.

Nesta época outras pessoas se aproximaram do Núcleo e a equipe se tornou numerosa. O processo de montagem do novo espetáculo – que viria a ser “A Epidemia de 1918” - foi assim inaugurado com a formação de comissões para realizar as várias tarefas relacionadas a produção da peça. Sobre essa opção e a configuração do grupo naquele momento, comenta o ator Celso Frateschi, em entrevista para esta pesquisa:

Nós fizemos a construção do espetáculo “A Epidemia de 1918” com essa estrutura [de criação coletiva, inspirada pelo TEC], radicalmente. Tinha gente que não participava como ator: eram uns caras da USP, outras pessoas egressas da prisão, gente que estava procurando ir para os bairros – então, houve muita colaboração. Eu e o Paulo Mauricio coordenávamos a dramaturgia, mas, até chegar a uma versão final, houve cinco ou seis versões do texto. Porque era muita conversa, muita discussão... E discussões conceituais, sólidas e fundamentadas, que deram uma qualidade bastante interessante ao espetáculo. Esse processo de criação coletiva e de teatro independente, a gente tentava radicalizar no Núcleo, que era um grupo grande, com muitas pessoas – com toda a dificuldade que representa esse tipo de grupo, por conta da diversidade que você tem. Éramos, ao todo, quase vinte pessoas. Alguns que só participavam das discussões de dramaturgia, outros que só vinham ver os exercícios práticos e palpitar – que era o pessoal

mais ligado a comissão de direção do espetáculo. E esse processo partia também de um ponto de vista de esquerda: não se tratava de eliminar a função – como na criação coletiva, onde se pressupunha uma coisa um pouco mais solta, mais anárquica – mas de socializar essas funções, dessacralizando-as. E, ao mesmo tempo, proporcionar um envolvimento maior de todo o grupo nessas funções, que as vezes, se tornam completamente paralelas, por conta da divisão de trabalho que a burguesia criou para produzir com mais rapidez. A questão do tempo, da rapidez, aqui, evidentemente, a gente não resolvia – porque não era essa a nossa proposta (FRATESCHI, 2020).

Na escolha dos temas a serem pesquisados, antes da definição em torno da mais famosa pandemia do século 20, a metodologia de criação praticada no Teatro Jornal foi mais uma vez empregada. Houve uma grande pesquisa de fatos históricos e de notícias de jornal, que serviu como material para improvisações cênicas e esboços de dramaturgia, realizada em arquivos sobre a cidade de São Paulo do início do século 20. O recorte inicial do estudo abrangeu um período entre os anos de 1890 e 1930, na tentativa de se compreender de que modo a Primeira Guerra Mundial afetou o Brasil economicamente - com a diminuição do crédito externo – e socialmente – com o grande afluxo de imigrantes⁵³. Na medida em que o trabalho de pesquisa avançava, foi se concentrando no ano de 1918, até a comissão de dramaturgia eleger a epidemia de gripe espanhola, ocorrida naquela quadra, como o acontecimento principal em torno do qual seria desenvolvido o texto.

Porém, a inexperiência com o sistema de comissões tornou o processo de montagem da peça demasiado longo e confuso, o que gerou desgaste interno entre os membros da equipe. Um exemplo da dificuldade dessa primeira experiência do Núcleo com a aplicação do método de comissões, pode ser verificado nas cinco versões do texto da peça produzidas pela comissão de dramaturgia, até que uma fosse aprovada pelas demais comissões. Ao descontentamento com esse modo de trabalho, se somavam discordâncias no debate sobre a transição geográfica do Núcleo para a periferia - opção que era considerada muito radical por uma parcela do grupo. No entanto, mesmo atravessando turbulências internas, o Núcleo Independente estreou em maio de

⁵³ O tema da imigração se tornou um dos enfoques da pesquisa realizada naquele momento pelo grupo, gerando materiais que seriam aproveitados por Celso Frateschi para a escrita da peça “Os Imigrantes”, montada pelo Núcleo anos depois.

1975, no anfiteatro da Biblioteca Municipal de Guarulhos, o espetáculo “A Epidemia de 1918”.

Um periódico da época destacou a iniciativa que contou com ampla divulgação e entrada gratuita dos espectadores, garantidas pela Prefeitura de Guarulhos. O resultado da parceria com governo municipal foram sessões com “casa cheia todas as noites e até disputa por ingressos” (O TEATRO APRESENTA O DIA A DIA DE 1918, NUMA PEÇA FEITA DE NOTÍCIAS, 1975, n.p). A obra estreada pelo Grupo Núcleo Independente se valia do surto de gripe espanhola como metáfora para discutir a “doença social” brasileira, de acordo com a atriz Denise del Vecchio (DEL VECCHIO in MAIA; WRIGHT, 1980).

Baseado em informações de jornais da época, e nas lembranças dos integrantes do Núcleo entrevistados para esta pesquisa, é possível descrever alguns aspectos dessa montagem de dramaturgia episódica: o espetáculo abria com Piedosa, personagem que vendia remédios às vítimas da gripe espanhola; depois se seguia uma cena que apresentava imigrantes e trabalhadores, e uma situação de acidente de trabalho⁵⁴; em seguida, uma cena inspirada em carta de um funcionário ao jornal onde trabalhava; havia também uma cena com crianças órfãs e o trecho final que mostrava o roubo de um par de alpargatas por um funcionário, que depois era confrontado com seu patrão. Todos esses episódios eram costurados dramaturgicamente por um leilão de bonecas, do qual participavam os ricos da sociedade figurada na peça. O evento encenado tinha como finalidade arrecadar fundos para a ajudar às crianças que ficaram desamparadas por conta da epidemia de gripe.

O texto produzido pelo grupo para uma peça de divulgação faz um bom resumo das intenções políticas e das apostas estéticas do grupo, naquela época:

A presente montagem do Grupo Núcleo significa mais um passo dentro de sua pesquisa de popularização da arte teatral, na busca de temas e formas mais populares. O texto é fruto de um trabalho coletivo. A pesquisa histórica, realizada pelos elementos do Núcleo, forneceu o material necessário para que Celso Frateschi e Paulo Maurício dessem a esse material sua forma dramática. O levantamento histórico procurou atingir os mais diversos aspectos da sociedade brasileira em 1918,

⁵⁴ Este episódio, mais tarde, seria destacado da dramaturgia de “A Epidemia de 1918” e transformado numa peça curta - “O Acidente” – apresentada pelo Núcleo em sedes de sindicatos e outros locais.

vitimada pela gripe espanhola, numa época de final de guerra e de crises mundiais. O noticiário de jornal da época serviu de ponto de partida para o texto, dando um caráter verídico ao mesmo. A imaginação dos autores se encarregou do aspecto fantasioso, indispensável a qualquer trabalho teatral. O estudo das músicas da época, levou o compositor musical do espetáculo, Cleston Teixeira, a realizações que tratassem e comentassem a situação. A música é constante no espetáculo. A linguagem circense, extremamente popular, levou o Núcleo a procurar em seu elemento principal, o palhaço, a forma de comentar e opinar sobre os acontecimentos que são representados. O espetáculo é uma página de jornal. Nela se encontram o editorial, as festas beneficentes na coluna social, as propagandas com os produtos mais consumidos na época e o cotidiano do homem simples, que na luta pela sobrevivência, é vítima ou causa de um noticiário jornalístico. Com o caráter informativo e cultural, o espetáculo procura ser altamente divertido, de comunicação rápida e direta (*A Epidemia de 1918*, 1975).

Nestas breves linhas, o Grupo Núcleo reafirma o projeto de popularização do teatro que orientava sua experimentação estética e a sua organização coletiva. No que se refere à criação dramaturgica, seguia a preocupação com assuntos ligados à realidade do país, discutidos em perspectiva histórica. Na encenação, havia a preocupação em harmonizar poeticamente os materiais cênicos elaborados, numa síntese comunicativa: a música era elemento importante para isso, e havia a utilização de canções com função narrativa – que comentavam e expunham o ponto de vista dos artistas. O emprego de formas populares (circo e o palhaço), das técnicas do Teatro Jornal do Arena e da comicidade, visava a uma comunicação mobilizadora de intenção didática.

Com um título que se referia a equipe do Núcleo como os “heróis do nosso off-Broadway”, Sábado Magaldi chegou a escrever uma crítica em tom elogioso ao espetáculo “A Epidemia de 1918” na qual observa a evolução do uso das técnicas do Teatro Jornal do Arena, e destaca a iniciativa do Núcleo em desenvolver seu trabalho teatral nas periferias. O crítico conclui dizendo de modo exaltado que ““A Epidemia” renova a fé num significado superior do teatro” (MAGALDI, 1975, *Jornal da Tarde*, p. 4).

“A Epidemia de 1918” foi apresentado em muitos bairros da Grande São Paulo, sobretudo, da região de Guarulhos, na zona leste (Penha e arredores) e sul (Santo Amaro e arredores). De acordo com a estratégia traçada para uma

primeira aproximação com a realidade das regiões visitadas, a peça ficaria em cartaz cerca de um mês em cada bairro, e seria acompanhada de um curso de teatro oferecido pelos integrantes do Núcleo à população local. Nesse processo, o grupo incentivou a formação de novos coletivos de teatro, e encontrou outros, já existentes, aos quais deu suporte⁵⁵. As andanças pelos bairros também possibilitaram o conhecimento de lideranças locais, além do contato com manifestações artísticas e espaços culturais de cada território.

Durante suas jornadas pelas margens da cidade o Grupo Núcleo encontrou, em mais de uma ocasião, os artistas do Teatro Popular União e Olho Vivo, grupo que também militava por um teatro popular e realizava espetáculos para plateias de trabalhadores. Os dois conjuntos atuavam de maneira parecida, eram parceiros, e chegaram a produzir encontros e outras atividades conjuntas, ao longo do tempo de existência do Grupo Núcleo - apesar de diferenças na forma como entendiam a militância teatral junto aos trabalhadores. Celso Frateschi comenta essa movimentação de grupos teatrais pela periferia durante a década de 1970 e a relação com a equipe do União e Olho Vivo:

Havia um movimento grande, de uns quinze ou vinte grupos. Alguns com mais projeção, como o César Vieira e o Teatro Popular União e Olho Vivo, que já existia, e com o qual a gente dialogava bastante. E discordava por vezes. O César tinha um posicionamento bastante sólido, e dizia: “o que importa aqui, é a gente reforçar o movimento social. A minha peça é uma forma de juntar gente para discutir - não necessariamente a peça. Se há um problema de esgoto nessa região, eu posso fazer uma peça que vai falar sobre o Corinthians, mas a gente vai discutir sobre o esgoto – que é o que importa aqui.” Ele tinha, e tem ainda, essa postura, que é bastante interessante e respeitável. Nós, entretanto, pensávamos diferente: achávamos que o teatro tinha que ser teatro. As questões que a gente queria discutir eram as questões que a peça colocava (FRATESCHI, 2018).

⁵⁵ Um grupo que dava seus primeiros passos em 1974, e que travou um contato importante com o Núcleo, na ocasião da passagem deste por Guarulhos naquele ano, é o Arlequins - ainda em atividade. O espetáculo “A Epidemia de 1918” e as técnicas do Teatro Jornal aprendidas na oficina oferecida são lembrados pelo grupo na publicação comemorativa de 40 anos de existência do Arlequins. “E desse encontro a materialização de uma forma de produção teatral que independia da bilheteria” (QUINTAL; SANTIAGO, 2015). Ver: QUINTAL, Ana Maria; SANTIAGO, Sérgio. *Arlequins: um sopro de tempo*. Guarulhos / SP: Ed. do autor, 2015. Essa pista me foi indicada pelo pesquisador Eduardo Campos Lima, e o livro sobre o grupo chegou à minhas mãos por intermédio do pesquisador Fábio Resende.

A reorganização interna do seu trabalho como grupo e a reconfiguração do seu método de criar - experiências que o Grupo Núcleo desenvolveu, a duras penas durante a permanência de sua sede na Bela Vista, estabeleceram um modo de atuação coletiva do grupo que seria empregado, a partir dali, na realização de seu projeto de transição para a periferia. Em texto produzido em 1976, para o programa do espetáculo “A Epidemia de 1918”, o grupo fez uma avaliação positiva de sua experiência de coletivização do trabalho:

Neste processo todo, foi-se definindo um outro tipo de relação de trabalho, bem diferente do que havíamos experimentado nas empresas onde havíamos trabalhado. As contas foram prestadas em grupo e o trabalho se desenvolveu coletivamente, sem nenhuma mistificação. Cada um produzindo no nível que podia produzir e isto era compreendido pelo coletivo. Assim os gastos em dinheiro desta montagem se reduziram em mais de 90%, comparados com gastos da mesma montagem, numa produção convencional. Os lucros (e os prejuízos) não ficarão mais na mão de um empresário, e sim do grupo, que decidirá o que fazer com eles (GRUPO NÚCLEO INDEPENDENTE, 1976).

Depois de circular por bairros entre 1974 e 1976, o Grupo Núcleo calculou que o território onde sua atuação seria mais produtiva seria a zona leste de São Paulo. Mais precisamente, na região da Penha, onde, tanto as apresentações dos espetáculos, quanto as oficinas realizadas, encontraram boa acolhida e grande participação da população. A esta altura, a equipe havia se diversificado ainda mais, com a chegada de novos integrantes e a saída de outros. Entre os novatos, alguns ex-militantes de organizações políticas de esquerda em busca de novas formas de ativismo político em meio ao contexto ditatorial. Da formação inicial reunida no Teatro de Arena, se mantinham Denise del Vecchio e Celso Frateschi.

Antes de efetivar o passo seguinte em direção à periferia, um novo debate interno sobre a necessidade do deslocamento de território se instaurou. A atriz Denise del Vecchio comenta esse momento decisivo na história do Núcleo:

Nós estávamos no ano de 1976. Quando acabou o contrato da casa [alugada na Bela Vista] a gente já tinha resolvido fixar-se na zona leste, porque lá tinha um trabalho de base muito rico. Tínhamos feito muitas apresentações lá, e o curso de teatro, que

reuniu 120 pessoas, já frutificara num grupo que estava trabalhando na região. Deixo claro que o meu ponto de vista das coisas, é sempre muito prático e pouco teórico, e essa sempre foi minha forma de participação dentro do grupo. [...] Pra mim, naquele momento, o importante era que a fixação no bairro se concretizasse. Mesmo havendo pontos obscuros sobre exatamente como atuar lá. Eu acreditava que estando lá, juntamente com a população local, é que teríamos condições de ir definindo o trabalho. [...] Nesta altura, já estavam [no grupo] o Cláudio [da Silva], o Oswaldo [Ludgero], Marcinha Teles, Márcia Mafra, a Tânia [Mendes], o Gabriel [Mendes], o Paulinho Ferreira, o Paulo Maurício, o Cleston [Teixeira] continuava, a Alzira [Falótico], a Lali [Delora Wright] o Celso [Frateschi], e eu. Como é lógico, tornou-se mais aguda a heterogeneidade. As diferentes formas de compreender a situação do país, e a situação da atuação do grupo nessa realidade, foram criando dois grupos distintos [...]. E foi desse racha, que acho que foi o primeiro racha sério que houve dentro do Núcleo, que a gente partiu para a Penha. Sem resolver. Algumas pessoas saíram. Pessoas que achavam que era precipitação ir para a Penha, naquela altura (DEL VECCHIO in MAIA; WRIGHT, 1980).

Depois de uma série de discussões e da saída de alguns integrantes, um galpão, com cerca de 450 metros quadrados, foi alugado pelo grupo na Estrada de São Miguel, nº 207, Vila Esperança, região da Penha. A atriz Ruth Escobar foi a avalista do contrato de locação. Nessa nova sede o Grupo Núcleo Independente começou a preparação do Teatro Núcleo Independente.

CAPÍTULO 3:
o Grupo Núcleo Independente
na periferia da zona leste de São Paulo:
transição

Quando desembarca na zona leste de São Paulo, em meados de 1976, para construir uma base fixa de trabalho na periferia, o Grupo Núcleo Independente dá o passo mais radical em direção ao seu propósito de popularização do teatro, gestado ainda no Teatro de Arena, entre 1969 e 1971, quando era orientado por Augusto Boal. Em 1972, depois de ter deixado o Arena, o Núcleo reafirma esse projeto em texto publicado no programa da peça “Tambores na Noite”, produção do Núcleo em parceria com o Teatro São Pedro. Em determinada parte do escrito, lia-se: “difusão, descentralização. Objetivos: teatros de bairro, vários “Núcleos” serão formados em diversos bairros da capital” (Programa, 1972). O teatro era entendido pelos integrantes do Núcleo, desde a origem do grupo, como ferramenta importante contra a opressão da ditadura e à serviço da conscientização politizada, e, por esse motivo, era importante que fosse compartilhado com o máximo de pessoas.

Se a permanência do Núcleo no Teatro São Pedro por, aproximadamente, dois anos, não estava nos planos iniciais da equipe, essa alteração de rumo foi aproveitada como uma oportunidade importante para a definição da autoconsciência do grupo Núcleo quanto ao seu propósito coletivizador. No São Pedro os artistas também tiveram, além de sustentação financeira, a oportunidade de trabalhar com alguns dos melhores profissionais do teatro daquele período. E em paralelo, como equipe autônoma, conseguiram manter suas oficinas de Teatro Jornal, realizadas de maneira clandestina em colaboração com o movimento estudantil e organismos populares.

Os tempos eram de acirramento das lutas sociais pelo continente, e golpes de Estado pela América Latina, a partir do ano de 1973, instauraram governos alinhados ao autoritarismo militar que vigorava no Brasil, abrindo-se um período de colaboração entre ditaduras mobilizadas por ideologia anticomunista e capital internacional. Agravou-se a tirania e as perseguições do Estado brasileiro aos seus opositores internos, e dois episódios ocorridos no primeiro trimestre de 1973 dão o grau da violência patrocinada pela ditadura civil-

mitar que estava em curso no país: o Massacre da Chácara São Bento⁵⁶, em Pernambuco, e o já mencionado assassinato do líder estudantil Alexandre Vannucchi Leme, em São Paulo.

A suspensão das atividades do Teatro Oficina e a censura ao musical “Calabar”, ocorridas nesse mesmo ano, são acontecimentos históricos emblemáticos, que servem para ilustrar a situação de estrago do teatro brasileiro, decorrente das circunstâncias políticas.

A prisão de dois elementos do Grupo Núcleo, dentro do Teatro São Pedro, durante apresentação de “A Queda da Bastilha???” , se soma à lista de truculências contra os artistas teatrais, promovida pelo Estado brasileiro durante o ano de 1973. O terrível incidente que levou a uma saída temporária de Celso Frateschi e Denise del Vecchio do país, coincidentemente, proporcionou ao casal de artistas do Grupo Núcleo o encontro com Enrique Buenaventura e o contato com o Teatro Experimental de Cali. Desse diálogo com os colombianos, resultaram importantes aprendizados que, mais tarde, serviriam ao aperfeiçoamento do trabalho coletivo do Núcleo e influenciariam as ideias de seus artistas sobre a popularização do teatro.

Uma vez fora do Teatro São Pedro, em 1974, o Núcleo, mesmo vivendo um momento de muita precariedade, se mantém ativo. Em sua peleja para sobreviver como grupo profissional, obtém uma doação financeira, que permite a instalação de uma base provisória de trabalho para a equipe, no bairro do Bixiga. Nesse espaço, agrega novos componentes ao conjunto, e retoma seu projeto de popularização do teatro, que, desde o início, pretendia não apenas oferecer ao povo, peças teatrais prontas, mas também disponibilizar ferramentas para que o povo pudesse fazer suas próprias peças.

Esse processo, como já exposto, começaria com a instalação de um primeiro núcleo teatral em uma zona de periferia, administrado pelo próprio Grupo Núcleo, que dali irradiaria ações formativas, a fim de criar outras células teatrais pelos arredores. Por sua vez, tais células se tornariam independentes e

⁵⁶ Entre os dias 07 e 09 de janeiro de 1973, seis militantes de oposição, integrantes da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), são traídos pelo agente duplo conhecido como Cabo Anselmo, em operação conduzida pelo delegado Sérgio Paranhos Fleury, do Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS-SP). Todos são executados pela polícia política na propriedade rural Granja do São Bento, em Pernambuco. Uma das vítimas estava grávida do próprio Cabo Anselmo.

dariam origem a outras células. Algo parecido com o que já havia sido experimentado por meio do emprego das técnicas do Teatro Jornal do Arena. A proposta de popularização do teatro do Núcleo era como um espelhamento da tática foquista⁵⁷ de guerrilha, utilizada em Cuba, por Che Guevara – só que aplicada a formação de agrupamentos teatrais na periferia de São Paulo.

Uma base periférica:

o Teatro Núcleo Independente

Depois de cumprir, a partir de sua base no bairro do Bixiga, uma etapa de trabalho chamada pelo grupo de “super-itinerância”⁵⁸ por regiões diversas, apresentando peças de maneira eventual; e outra, em que escolheu determinadas localidades para realizar apresentações e oficinas, de modo a prolongar o contato com a população do território por mais tempo - fase que nomeou como “semi-fixação” - o Grupo Núcleo chegava, no segundo semestre de 1976, ao momento mais importante previsto em seu plano: a etapa de “fixação”⁵⁹ na periferia.

Dia 05 de novembro de 1976 inauguramos com um show musical as arquibancadas de madeira do Teatro Núcleo. Após um mês de intenso trabalho de pintura, marcenaria, serralheria e planejamento, transformamos o prédio alugado em Centro Cultural da Zona Leste (*Grupo Núcleo Independente*, [1977 ou 1978]).

⁵⁷ O vocábulo foquista é derivado do termo foquismo, expressão que se refere a teoria de Régis Debray, que fez uma leitura das ideias de Che Guevara para formular uma doutrina que exprimia a inversão de um postulado da tradicional teoria leninista segundo o qual a revolução socialista deveria ser conduzida pela vanguarda do proletariado, quando houvesse condições subjetivas para tanto. Na leitura de Debray, essa vanguarda política é substituída por uma vanguarda militar – constituída por um pequeno grupo de pessoas, um “foco” – cujas ações deveriam ser criadoras das condições subjetivas para a tomada do poder (SILVA, 2006, nota de rodapé 181).

⁵⁸ Os termos “super-itinerância”, “semi-fixação” e “fixação” são empregados por Reinaldo Maia em “Teatro Núcleo Independente: uma experiência social”, conjunto de escritos inédito, localizado por esta pesquisa. O material foi produzido por Maia e Delora Jan Wright, que foram integrantes do Grupo Núcleo Independente – Delora chegou ao grupo em 1974, e Reinaldo Maia por volta de 1976. Maia e Delora organizaram esses escritos em 1980, após o encerramento do grupo, e neles analisam a experiência da equipe em sua atuação na sede instalada na zona leste de São Paulo. Uma cópia de parte desse material está incluída nos anexos deste trabalho.

No trecho acima, retirado de um documento interno do Núcleo, o ideal de um “centro cultural” sugere uma proposta ambiciosa de interferência imaginada com a criação de uma sede na região. A ação cultural que o grupo planejava realizar pode ser entendida nos termos colocados por Teixeira Coelho, como a “[...] criação ou a organização das condições necessárias para que as pessoas inventem seus próprios fins e se tornem assim sujeitos – sujeitos da cultura, não seus objetos” (COELHO, 2001, p. 14).

A forma que o Núcleo escolheu para estabelecer um primeiro contato com o público e os artistas próximos a sua nova casa foi promover um chamamento para um evento que nomeou como “1ª Mostra de Arte da Zona Leste”. A Mostra foi realizada na sede do grupo, entre os dias 28 de outubro e 29 de novembro de 1976, com apresentações musicais, teatrais, exposições de cinema e outras artes visuais, e a participação de artistas locais, grupos convidados, além de intervenções do próprio Núcleo (GRUPO NÚCLEO INDEPENDENTE, 1976).

A seleção dos participantes locais se deu por critérios divulgados em um regulamento, que continha normas e obrigações específicas para cada linguagem artística. A Mostra também teria um caráter formativo, expresso em debates e conferências propostos como atividades obrigatórias para todos os participantes (GRUPO NÚCLEO INDEPENDENTE, 1976). Para dar conta dessas preocupações foi criado um rígido e detalhado conjunto de normas, que indicava a expectativa dos organizadores em relação à presença desses muitos grupos e artistas - se não profissionais, ao menos organizados. Mas, as coisas não aconteceram da forma imaginada pelo Grupo Núcleo.

A Mostra de Arte teve uma penetração muito pequena. Quase não apareceu grupo de teatro. Apareceu poeta, apareceu pintor, artesão. Mas sentimos que não seria através de uma Mostra de Arte que a gente iria levantar a situação cultural da região. Era sim, com a convivência na região – se você entende cultura como uma definição mais ampla (DEL VECCHIO in MAIA; WRIGHT, 1980, p. 134).

O primeiro contato com a realidade cultural da região fez com que o Grupo Núcleo reavaliasse seus planos iniciais, de modo a lidar com a situação objetiva que estava posta: uma grande precariedade da maioria das manifestações artísticas locais, e uma produção teatral própria quase nula. O único dado

positivo observado pelo grupo: existia uma quantidade grande de bons músicos – fator que, mais a frente, pautaria outras ações concretas da equipe, como a criação de um núcleo de música e a montagem de espetáculos musicais pelo Núcleo. Alguns dos músicos da região se aproximaram do Teatro Núcleo por ocasião da Mostra e se tornariam frequentadores assíduos do local desde então. Essa parceria com os artistas musicais da região também rende uma aproximação do Grupo Núcleo com o Movimento Popular de Arte (MPA)⁶⁰ que dava seus primeiros passos, em 1978, em São Miguel Paulista.

As dificuldades de manutenção do espaço, porém, começaram a ser sentidas logo, antes de que se completasse o primeiro ano de existência do Teatro Núcleo. Mesmo com o pagamento dos primeiros meses do aluguel garantido pela parte do dinheiro recebido como doação, anos antes, e que havia sido reservada para esse fim, existiam outras despesas. Muitos custos materiais e humanos, faziam parte do cotidiano de um espaço que se propunha a ser, não apenas o local de ensaios e encontros de uma equipe teatral, mas, um Centro Cultural - aberto ao uso de outros artistas e grupos, e com uma programação cultural acessível à população.

O sistema de trabalho coletivo utilizado pelo Núcleo, que pedia elaboração de longo prazo, tinha dificuldades em gerar respostas práticas e rápidas diante da complexidade da nova rotina do grupo. Também era um complicador o fato de que a composição do Núcleo, desde a sua saída do Teatro São Pedro, mudava com frequência, tornando difícil uma integração completa de todos os componentes ao trabalho, e criando defasagens de conhecimento e de responsabilidade entre a equipe.

Todos os participantes do Grupo Núcleo, naquele momento, conciliavam o trabalho teatral com outras ocupações, fixas ou esporádicas, que lhes

⁶⁰ O Movimento Popular de Arte (MPA) foi um importante movimento artístico popular que desponta em 1978 em São Miguel Paulista reunindo artistas locais em torno de uma demanda relacionada a ocupação da Capela de São Miguel Arcanjo e da Praça Padre Aleixo Mafra, como espaços de produção artística. O MPA promoveu diversas formas de intervenção cultural nestes dois espaços, dentre as quais se notabilizavam-se as apresentações teatrais, musicais e varais de poesia. A produção musical do movimento se destacava e teve seu auge com o lançamento do disco "MPA – Movimento Popular de Arte", em 1985. O Teatro Núcleo Independente colaborou com o MPA durante sua atuação na zona leste, realizando intervenções cênicas em eventos promovidos pelo movimento. Ver: ARANTES, A.A. e ANDRADE, M. A demanda da Igreja Velha: análise de um conflito entre artistas populares e órgãos do Estado. *Revista de Antropologia*: revista da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. 24, p. 97-121, 1981.

garantiam algum sustento financeiro. Mas a sede da equipe não tinha uma fonte de recursos que cobrisse os custos rotineiros mais básicos. E, na medida em que as despesas de manutenção do espaço se tornaram um problema, a primeira tentativa de resolvê-lo foi no sentido de buscar com que a própria sede produzisse seu sustento, a partir do trabalho artístico do grupo.

O espetáculo musical “Gole Seco”, montado entre o final de 1976 e início de 1977, com coordenação de Cleston Teixeira, tinha músicas brasileiras, e “[...] contava a história do operário no seu cotidiano, enfrentando o subúrbio, a linha de produção, a miséria”, e foi apresentado no Teatro Núcleo para tentar levantar fundos para a sede, através da cobrança de ingressos e da venda de bebidas e petiscos (MAIA; WRIGHT, 1980, p. 31). No entanto, os esforços empregados pelo grupo na preparação, divulgação e realização de cada sessão de “Gole Seco”, envolvendo toda a operação do Teatro (limpeza antes e depois de cada apresentação, montagem e desmontagem, bilheteria, entre outras atividades) não eram compensados pela arrecadação obtida. Tanto essa, como as “noites de chorinho e samba”, realizadas após apresentações da peça em cartaz no espaço, foram tentativas de custear a sede por meio de uma programação comercializada, e tiveram curta duração, por se mostrarem, financeiramente, inviáveis (MAIA; WRIGHT, 1980).

Uma reflexão produzida por Reinaldo Maia⁶¹ sobre a experiência do Núcleo Independente a partir de 1976, aborda com detalhes, entre outros aspectos, o problema do gerenciamento e sustentação financeira de uma sede de grupo que se propõe também a ser um Centro Cultural. Segundo Maia, os integrantes do Grupo Núcleo não tinham a mesma experiência em administração que tinham no trabalho artístico, e isso foi um fator determinante para acelerar a decadência financeira de seu espaço-sede. O Teatro Núcleo Independente funcionou do final de 1976 até, aproximadamente, o início de 1979 (MAIA; WRIGHT, 1980).

Não foram encontrados registros sobre a data exata de fechamento do espaço do grupo, e nenhum dos entrevistados para esta pesquisa soube precisar

⁶¹ O ator, dramaturgo e diretor teatral Reinaldo Maia foi integrante do Grupo Núcleo Independente entre 1976 e o final de 1978, e atuou nas peças “Dois Homens na Mina”, “Os Imigrantes” e no espetáculo musical “Gole Seco”.

o momento de encerramento das atividades. Mas, o que parece certo é que o fim da sede, praticamente, decretou o fim do grupo.

Antes desse desfecho, outras tentativas de contornar os problemas de sustentação do seu trabalho foram efetuadas. A montagem de um espetáculo com número reduzido de atores, e sua apresentação em teatros do centro da cidade - onde as chances de arrecadar algum dinheiro com bilheteria poderiam ser maiores – foi uma delas. Para esse fim, foi retomado o projeto da peça “Dois Homens na Mina” – obra que teve sua primeira tentativa de montagem censurada, ainda nos tempos do Grupo Núcleo no Teatro São Pedro, em 1974. A temporada em uma casa de espetáculos do circuito teatral profissional foi uma espécie de recuo estratégico, pressionado pela situação financeira, em relação a postura anticomercial assumida pelo grupo desde que se autodenominara Grupo Núcleo Independente. Um passo atrás necessário, na tentativa de viabilizar a continuidade do grupo.

Em 27 de julho de 1977, “Dois Homens na Mina” estreava no Teatro Ruth Escobar, com Celso Frateschi e Reinaldo Maia em cena, Cleston Teixeira na música, Cláudio Souza na sonoplastia, e Denise del Vecchio na coordenação. A peça foi apresentada dentro da programação “Sessões da Zero Hora”⁶², mas resistiu apenas por duas semanas em cartaz, devido à míngua presença de espectadores. Depois da temporada frustrada no teatro do centro, “Dois Homens na Mina” foi levada para apresentações na periferia, cumprindo a agenda de solicitações de organizações de trabalhadores, em locais onde houvesse condições mínimas para sua encenação. A peça ainda voltaria ao centro em novembro de 1977, para uma temporada no Arena, então renomeado Teatro Experimental Eugênio Kusnet.

Com um fôlego financeiro obtido pelo prêmio MEC – Troféu Mambembe, junto ao Serviço Nacional de Teatro, a última criação do Grupo Núcleo Independente estreou em setembro de 1977, no Teatro Núcleo. Foi a peça “Os Imigrantes”. A obra foi concebida em mais um processo de criação coletiva do grupo e teve como base um texto escrito por Celso Frateschi, inspirado na pesquisa histórica realizada pelo Núcleo, anos antes, sobre a cidade de São

⁶² Iniciativa que propunha apresentações teatrais em horário ocioso dos teatros como forma de apoiar grupos que não dispunham de recursos financeiros para o aluguel de salas.

Paulo no período entre 1890 e 1930 (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA/SEAC/FUNARTE, [1978?]).

A escolha da peça se deu após debates internos sobre os limites encontrados pelo grupo no relacionamento com algumas organizações comunitárias e a constante dificuldade de tratar de temas políticos de maneira mais extensiva nestes locais. Em sua experiência, após as apresentações teatrais o Núcleo propunha durante debates com os espectadores, o questionamento da ordem política ditatorial vigente e a articulação dos trabalhadores em prol dos seus próprios interesses, visando a transformação da realidade de miséria e exclusão vivida pela maioria dos brasileiros. O momento político na segunda metade dos anos 1970 era de rearticulação das forças progressistas do país, impulsionadas pelo movimento democrático. Os estudantes retomavam suas organizações militantes e o Movimento Operário se impunha com a realização de greves e a atuação do Novo Sindicalismo. Na avaliação do Grupo Núcleo, era um momento agônico da ditadura civil-militar, e por isso o governo intensificava seus discursos demagógicos e suas políticas populistas, na tentativa de manter alguma aprovação por parte da população. Ainda na opinião dos artistas do grupo, realizar as discussões com a população, apenas no âmbito de reivindicações imediatas, como faziam alguns movimentos e espaços atuantes na periferia, era contribuir com a manutenção da estrutura política vigente.

A hipótese que o grupo levantava quanto a essas dúvidas e que melhor traduz a discordância com os movimentos, era a possibilidade de o governo adotar uma política populista, e com isso conquistar o consenso da população através de um discurso demagógico nacionalista. Em termos de analogia, fomos pesquisar a situação da Alemanha de 1933, com seminários realizados a respeito do livro de Wilhelm Reich, "Psicologia de Massas do Fascismo". Com respeito à conjuntura nacional, também foram realizados seminários para que mais elementos tivéssemos para compreendê-la. (...) O grupo de teatro optou por montar um espetáculo que afirmasse, definitivamente, a sua sede na Av. São Miguel, como um espaço independente na região. Essa independência não era um colocar-se acima da região, no sentido de quem detém a "verdade", mas sim como um espaço onde se colocavam questões a respeito da realidade presente, e que, naquele momento, iria colocar no espetáculo as discussões internas, políticas, que o grupo vinha fazendo a respeito da conjuntura nacional (MAIA; WRIGHT, 1980, p. 30).

Acompanhando o contexto político nacional e percebendo a possibilidade de mudanças maiores no horizonte, o grupo acreditava que seu teatro deveria, naquele momento, concentrar-se no combate à ideologia conservadora promovida pela ditadura e seus apoiadores. O estudo de Reich, que aborda a adesão de uma parcela da sociedade alemã ao nazismo, pareceu útil ao Núcleo para entender os efeitos da propaganda oficial do governo brasileiro sobre as massas, e o alheamento de parte da classe trabalhadora em relação às lutas reivindicatórias em curso.

O espetáculo visava pôr em discussão a ideologia da oportunidade igual para todos, da competição, que tem no slogan “vence quem for melhor” a alienação primeira do trabalhador. (...) “Os Imigrantes” colocaria em discussão toda a ideologia do “operário padrão”, tão divulgada pela televisão e pelo Ministério do Trabalho. Visava-se com a montagem, de uma certa maneira, complementar as discussões que a região já estava levando. Isto porque, se ela dava primazia ao imediato e as possibilidades de resolvê-lo, a peça daria primazia ao político, à sua discussão e questionamento (MAIA; WRIGHT, 1980, p. 31).

Percebe-se no trecho acima que uma das preocupações do grupo, naquela época, era colocar em debate o individualismo que imperava na sociedade brasileira, impulsionado pelo estabelecimento do modo de vida capitalista, fragmentado e competitivo.

A última peça do grupo, “Os Imigrantes”, abordava a saga de camponeses italianos que vinham para o Brasil movidos pela esperança de trabalho e dignidade, mas que acabavam encontrando uma vida de dificuldades, sofrimento e miséria. O texto propunha uma perspectiva histórica da formação do operariado paulista e, como bem observou a crítica Mariângela Alves de Lima, narrada pelo “[...] lado mais omitido: dos que fracassaram na perseguição da fortuna” (1977, p. 10). A intenção era realizar uma abordagem totalizante, que conseguisse conectar a discussão dos problemas imediatos vividos pelos trabalhadores em cena com a conjuntura nacional e global.

A peça ficou em cartaz no Teatro Núcleo até o mês de junho de 1978, e depois realizou temporadas nos teatros distritais (Paulo Eiró e João Caetano). Um novo espetáculo musical - “Circo Humano” - foi ensaiado para acompanhar

“Os Imigrantes” em suas temporadas, sendo apresentado em dias alternativos, nos mesmos teatros. As apresentações de “Os Imigrantes” durante o segundo semestre de 1978 foram, praticamente, as últimas movimentações do Grupo Núcleo Independente. Com o fracasso das tentativas de angariar recursos financeiros com o próprio espaço via cobrança de ingressos e comercialização de comidas e bebidas, a escassez de financiamentos estatais – sobretudo, para o tipo de teatro que o grupo propunha - e o insucesso das temporadas no centro da cidade, o Núcleo se viu pressionado pelos custos de locação de sua sede e pela necessidade de sustentação material de sua equipe.

Todos os integrantes da equipe já realizavam outros trabalhos que lhes garantiam a subsistência e, para a maioria não era possível dedicar mais tempo às atividades do grupo para tentar evitar o seu declínio. A saída de uma de suas fundadoras, Denise del Vecchio, em 1978, foi um momento emblemático desse ciclo final do Núcleo.

[...] os obstáculos internos não conseguiram ser superados, os interesses começaram a mudar, assim como o país. Estávamos próximos da anistia de 1979, e os partidos políticos começaram a se reorganizar. Vimos que o trabalho das comunidades começava a ser usado pelos partidos em surgimento e a nós isso não interessava. Não queríamos ver instrumentalizado nosso trabalho. Não queríamos que nossa proposta de fazer com que cada um descobrisse seu potencial criativo fosse manipulada por partidos políticos. Foi um desgaste natural, o grupo dissolveu-se, algumas pessoas continuaram, mas eu saí e tomei a resolução de partir para uma carreira individual.

Grupo Núcleo Independente em contato com outros espaços organizados na periferia: interações e contradições

A aproximação do Grupo Núcleo com movimentos e organizações de trabalhadores se tornou mais estreita durante a fase de atuação a partir de sua sede na zona leste de São Paulo. Com o contato mais próximo e continuado, demandas mais qualificadas das entidades dessas regiões foram apresentadas à equipe. Já não eram mais apenas os convites para apresentações das peças do grupo, mas pedidos para a produção de encenações exclusivas, que atendessem a determinadas necessidades das organizações e movimentos.

Durante os anos 1970, nas localidades afastadas do centro de São Paulo, era forte a atuação da Igreja Católica, sobretudo, a partir de 1973, quando dom Paulo Evaristo Arns, anunciou a Operação Periferia, com o intuito de criar centros comunitários nos bairros pobres. Os espaços fomentados por católicos comprometidos com o projeto de uma igreja dos pobres, reuniam desde serviços públicos até atividades profissionalizantes e de lazer, com o objetivo de estimular a convivência e o encontro entre as pessoas através da Igreja. A iniciativa se somava ao esforço da Igreja Católica em estimular entre seus fiéis uma vida cooperativa e comunitária, segundo orientação da Segunda Conferência Geral do Episcopado Latino-americano, realizada em 1968, e que, desde então, fizera surgir as Comunidades Eclesiais de Base (CEBs). É nesse período que também são formados os Clubes de Mães, espaços onde as mulheres podiam se encontrar para conversar e encontrar soluções para problemas comuns. Com essas iniciativas a Igreja Católica, que se animou com o impulso da chamada Teologia da Libertação⁶³, visava aumentar sua influência sobre a população pobre dos países latinos, que viviam um período de turbulências sociais. No caso do Brasil, o papel desses espaços organizados pelos católicos progressistas foi fundamental para a resistência dos trabalhadores contra a ditadura civil-militar (SADER, 1995).

Salões paroquiais, CEBs e Centros Comunitários foram espaços bastante frequentados pelo Grupo Núcleo, atendendo aos pedidos de intervenções culturais que contribuíssem com atividades locais, promovidas por grupos organizados. Neste aspecto, tiveram fundamental importância os espetáculos infantis montados pelo Núcleo, muitas vezes requisitados por paróquias, CEBs e Centros Comunitários para apresentações que ocorriam concomitantemente a assembleias de moradores, cumprindo uma importante função recreativa e formativa junto às crianças, enquanto os adultos se reuniam em discussões comunitárias.

“Robin Hood e o Xerife” (texto de Edson Santana), “As Aventuras de um Diabo Malandro” (inspirado em texto de Maria Helena Kuhner), “A Roupas Nova

⁶³ A Teologia da Libertação é uma corrente teológica cristã que nasceu na América Latina, depois do Concílio Vaticano II e da Conferência de Medellín, e parte da premissa de que o Evangelho exige a opção preferencial pelos pobres. Para concretizar essa escolha a Teologia da Libertação propõe que a Igreja faça uso das ciências humanas e sociais.

do Imperador” (inspirado no conto de Hans Christian Andersen) e “A Ilha do Patropi” (roteiro de autoria do grupo) foram as quatro peças do Grupo Núcleo destinadas ao público infantil. Além de teatros, praças e parques, estes espetáculos foram apresentados em espaços de organização comunitária nas periferias.

“A Ilha do Patropi”, em particular, foi uma peça criada com características que lhe permitissem fácil montagem e mobilidade, favorecendo a encenação em locais improvisados, para servir ao atendimento das solicitações feitas por organismos populares das periferias. A obra funcionava “[...] sem um texto fixo, mas com um roteiro, sobre o qual o grupo improvisava a história, conforme o número de atores disponíveis e a reação da plateia” (MAIA; WRIGHT, 1980, p. 76).

Do mesmo modo, o Grupo Núcleo atendia a pedidos de espaços de “educação popular”, muitos deles também ligados a igrejas e associações comunitárias que promoviam a alfabetização de adultos utilizando o método de Paulo Freire. Além dessas ações populares de combate ao analfabetismo, na época existia também o Movimento Brasileiro de Alfabetização (MOBRAL). O Mobral fora instituído pelo governo militar para alfabetizar de acordo com sua ideologia conservadora, operando salas de aula noturnas em prédios de escolas, templos, sindicatos e outras instituições. Mas apesar de ter sido uma proposta governamental, muitas salas de Mobral foram instaladas em lugares não alinhados com o governo, e suas aulas conduzidas por professores progressistas – o que permitiu parcerias e intervenções do Grupo Núcleo também nesses locais.

Sindicatos igualmente pediram a presença do Núcleo para intervenções culturais. Durante a década de 1970, o setor sindical ensaiava os primeiros passos do que ficou conhecido como Novo Sindicalismo – movimento que questionava a organização sindical tradicional e surgia das oposições sindicais e diretorias que absorviam a inquietação das bases (SADER, 1995). O grupo de teatro era chamado a se apresentar em eventos internos das centrais sindicais e em datas comemorativas, como o “1º de maio”.

Para os convites de sindicatos e outros espaços e eventos onde o foco era o público adulto, foi montada a peça curta “O Acidente de Trabalho”, criada a partir do recorte de um dos episódios do espetáculo “A Epidemia de 1918”.

Com curta duração e de preparação descomplicada, “O Acidente de Trabalho” podia ser encenada em locais com pouca estrutura.

A montagem de “O Acidente de Trabalho” era muito simples. Quatro atores, que vestidos de palhaços, faziam os personagens da peça. A iluminação era luz branca, e as passagens de tempo feitas de maneira para o público perceber. Ficou em cartaz durante um ano e meio, sendo que depois de encerrada sua carreira, ainda era solicitada para apresentações. Percorreu toda a Grande São Paulo, sendo apresentada em igrejas, associações de bairros, centros comunitários e onde fosse solicitado (MAIA; WRIGHT, 1980, p. 61).

No período de existência de sua sede na zona leste, o Núcleo esteve fundamentalmente orientado pelo diálogo – que se queria independente e apartidário – com as demandas específicas dos organismos sociais mais combativos que atuavam nas periferias.

Enquadra-se nesse propósito do grupo a encenação montada a pedido do movimento sindical, para ser apresentada durante as comemorações do Dia do Trabalho, em 1977: “uma mistura de pantomima, musical e drama circense”, inspirada no conto “Primeiro de Maio”, de Mário de Andrade, em adaptação de Reinaldo Maia. Também se insere nessa modalidade de trabalho teatral militante, “A Cabra e o Custo de Vida”, escrita e montada para atender a uma solicitação do Movimento do Custo de Vida (MCV)⁶⁴ da Região Leste (MAIA; WRIGHT, 1980, p. 77-88).

A quadra histórica da década de 1970 foi uma época em que as alas progressistas da sociedade e os organismos da classe trabalhadora, atuaram de maneira intensa pela recomposição das forças populares de oposição à ditadura civil-militar. Apesar de extensiva, essa atuação nem sempre aconteceu de maneira articulada, sobretudo, por conta da fragmentação das forças de esquerda. No que tange ao trabalho realizado junto às populações da periferia,

⁶⁴ O Movimento do Custo de Vida (MCV), também conhecido como Movimento Contra a Carestia (MCC) foi um dos principais movimentos democráticos da década de 1970. Com forte protagonismo de mulheres trabalhadoras da periferia, mobilizou milhares de pessoas em torno de reivindicações que contrariavam à política econômica defendida pelo regime militar. Ver SILVA, Vinicius Faustino Ferreira da. *Movimento do Custo de Vida: Resistência periférica e organização popular no contexto da ditadura na década de 1970 em São Paulo*. Orientador: Edilene Teresinha Toledo. 2018. 97 f. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em História) - Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos / SP, 2018.

prevaleciam ações que objetivavam reorganizar os trabalhadores e abrir espaços novos de participação política, promovidas por diferentes agentes e com métodos diversos. O ator Celso Frateschi comenta o cenário complicado no qual o Grupo Núcleo se via inserido, sobretudo, entre 1976 e 1979, período em que atuou a partir de sua sede na zona leste de São Paulo:

Nesse contexto, a atuação do Grupo Núcleo acontecia, mas não sem tensões com alguns dos próprios movimentos e espaços com os quais dialogava. Queríamos manter uma postura crítica como movimento cultural, e por isso não nos vinculáramos a nenhuma organização diretamente – nem partidária, nem popular. Dialogávamos com todos eles, mas mantínhamos uma posição independente – o que gerava bastante discussão. Porque não existia só o grupo de teatro, também tínhamos atividades de outras linguagens artísticas como música, artes plásticas, além de outras ações. (...) Não havia ocorrido ainda nenhuma grande greve, mas a agitação estava começando a acontecer. Depois do Movimento Contra o Custo de Vida houve um novo deslocamento da movimentação social, dos bairros para as fábricas, e para os sindicatos. E dentro da oposição sindical havia várias tendências, e havia uma pressão muito grande para que a gente se alinhasse. Mas a gente fazia questão de manter uma posição independente. No próprio movimento de bairro havia várias organizações, vários embriões de organizações, e várias pessoas tentando fazer com que aquilo tudo se desenvolvesse. A igreja era uma força muito grande, mas existiam outras tendências que queriam, de alguma forma, controlar, ou, ao menos, dar direção para aquilo. E a gente fazia questão de manter a independência (FRATESCHI, 2018).

Um exemplo das tensões enfrentadas pelo Grupo Núcleo Independente pode ser verificado pelo caso da já mencionada montagem de “A Cabra e o Custo de Vida”, de 1978, feita por solicitação do Movimento do Custo de Vida da Zona Leste. A proposta feita ao grupo era para que fosse produzida uma encenação curta que abordasse o tema do movimento. A participação do Grupo Núcleo com essa obra se daria em eventos do MCV na região leste da cidade de São Paulo, organizados para a coleta de assinaturas em apoio as reivindicações do movimento. As assinaturas coletadas pelo MCV seriam anexadas a uma carta que o movimento levaria até as autoridades governamentais, em Brasília.

Tudo indica que “A Cabra e o Custo de Vida” foi apresentada apenas uma vez, em 05 março de 1978, durante ação organizada pelo MCV na Igreja Nossa

Senhora Aparecida, na região da Ponte Rasa (MONTEIRO, 2015). Após essa primeira intervenção, representantes do MCV dispensaram os trabalhos do Grupo Núcleo por não concordarem com a abordagem que os artistas deram ao assunto em seu esquete.

O Movimento do Custo de Vida não queria tornar a questão política, mas somente mantê-la dentro da reivindicação econômica. Não era o momento, segundo eles, de discutir outras questões. A produção, a greve por melhores salários, isso não competia ao movimento, apesar de, em todas as assembleias, em que tomamos parte, os participantes levantarem essas questões como meio também de pressionar para melhorar o nível de vida deles (MAIA; WRIGHT, 1980, p. 88).

“A Cabra e o Custo de Vida” era dividida em quadros, narrados por meio de um canto e representada pelos atores através de pantomima. A história acompanhava o personagem operário, Genarino, que labutava em uma fábrica, onde o salário era baixo, e por isso o homem vivia “dando um duro danado, para não ficar pelado”. Genarino se apaixona por uma moça e resolvem se casar. Então “juntaram os seus dividendos, PIS⁶⁵, PASEP⁶⁶ e pé de meia. Mas tudo junto não dava para manter as panelas cheias”. Genarino decide pedir aumento ao patrão, que lhe responde: “não tenho nada a ver com seus problemas conjugais. Quero apenas produção. Se você não está contente, olhe a fila no portão” (MAIA; WRIGHT, 1980, p. 84).

Após introduzir o tema do custo de vida, e o impasse do operário que ganha pouco e sozinho não tem força para reivindicar um salário melhor, a peça apresentava a personagem Cabra, representada por um ator em vestes inspiradas na figura popular do Boi-Bumbá. A cena da exploração da Cabra pelo operário, espelhava a situação de exploração de Genarino em relação ao seu patrão. O animal pertencia ao operário, que “toda manhã lhe tirava um litro de suas tetinhas”. Até que um dia, a Cabra deixa de fornecer leite e começa a berrar, só parando quando Genarino a leva para pastar em um lugar melhor do que o quintal da casa, onde vivia amarrada e mastigando pedras. Ao observar e refletir

⁶⁵ PIS é a sigla do Programa de Integração Social.

⁶⁶ PASEP é a sigla para o Programa de Formação do Patrimônio do Servidor Público. PIS e PASEP são programas pelos quais as empresas e órgãos públicos depositam contribuições em um fundo utilizado para pagar benefícios aos trabalhadores.

sobre a atitude de seu animal, Genarino concluía que “para se ter solução, tem que fazer como a Cabra, berrando feito um leão”. E percebe também que para resolver a situação do seu salário, era preciso berrar junto com seus companheiros e com toda a população (MAIA; WRIGHT, 1980, p. 84-87).

A tomada de consciência de Genarino ao ponderar sobre a situação da Cabra, percebendo que era necessário “berrar feito um leão” e, o mais importante, fazer isso de maneira coletiva, já seria suficiente para atender as necessidades do MCV. Até esse momento de seu esquete, o Núcleo já teria fornecido um gatilho exemplar para motivar assinaturas para a carta do movimento. Mas a peça continuava. E no último trecho de “A Cabra e o Custo de Vida”, ao voltar para casa, o personagem Genarino se dava conta de que:

(...) a Cabra acostumada de pedregulho mastigar, ficou com a dentadura afiada, e a corda resolveu cortar. Cansou de dar seu leite para quem lhe tirava o sono. Cansou da vida cacete, e resolveu viver sem dono. Saiu para o mundo contente, em busca de capim fresco, em busca de água corrente. Pensou Genarino e repensou duas vezes, para saber se sua estória com a Cabra parecia. Genarino da Silva Menezes, dono de vida inglória, destino de Cabra merecia? E sair que nem cabra adianta, se Genarino é gente, não é bicho? Conclusão não vamos dar, conforme o prometido. Chegou a hora de se conversar, para se ter bem entendido, o caminho a se tomar. E agora vamos embora. Gratos pela atenção! Pensem bem na nossa estória. Tirem sua conclusão (MAIA; WRIGHT, 1980, p. 87-8).

O último trecho do esquete, escrito ao modo das falas finais das peças didáticas de Brecht, mostrava a personagem Cabra não satisfeita apenas com a melhora da pastagem e, por conta disso, se libertando de seu dono para ganhar o mundo em busca de melhores condições de vida. Essa conclusão ao certo não agradou ao MCV. Embora os artistas em cena não afirmassem de voz própria que os operários deveriam fazer como a Cabra e se libertar de seus patrões, a sugestão era evidentemente apresentada. E se o personagem Genarino se punha a pensar a respeito, como era mostrado em cena, era um convite para que os espectadores também o fizessem na vida real.

No impasse entre a reflexão que o grupo de teatro julgava pertinente e a pauta política objetiva e imediata orientada pelo movimento popular, não houve

negociação. E a participação da peça dentro das demais ações de coleta de assinaturas do movimento foi cancelada.

Apesar de algumas distensões como essa, a circulação do Grupo Núcleo Independente pelos inúmeros espaços dos bairros cumpriu um papel relevante: o de fortalecimento das ações de entidades, grupos e movimentos comunitários, em um momento crucial do embate político no país.

Porém, o intento da equipe do Núcleo nas periferias não era apenas de se colocar a serviço desses organismos locais. Pensavam nessas atividades realizadas como etapas de uma estratégia maior, ligadas a seu projeto de popularização do teatro – que deveria acontecer em diálogo com os organismos comunitários, e que incluía a formação de novos grupos independentes. O programa do grupo não escondia suas posições diante das necessidades imediatas das coletividades que o solicitava, e esse é um ponto de diferença entre a atuação do Grupo Núcleo Independente e outros coletivos semelhantes, como o Teatro Popular União e Olho Vivo. Para Cesar Vieira, no trabalho de sua equipe, a primazia deveria ser dada pelas demandas das organizações comunitárias.

(...) sempre tivemos como prioritários os motivos pelos quais as nossas estadas eram solicitadas pelas comunidades. Algumas queriam que fizéssemos um só espetáculo para reunir gente motivada pela encenação e, depois, durante o debate das questões que o espetáculo levantava, propor a discussão de um tema específico: a urgente necessidade de uma escola para o bairro, a canalização de um córrego, a fundação de uma Sociedade de Amigos do Bairro etc. Outras coletividades desejavam quatro ou mais espetáculos, a fim de que se pudesse não apenas proporcionar lazer aos habitantes do bairro, mas também, através de várias discussões, aprofundar inúmeros assuntos de interesse geral. O espetáculo, pelo seu tema, se prestava a suscitar questões (VIEIRA, 2015, p.111).

Se na ação do Olho Vivo, o teatro se colocava à disposição das necessidades dos espaços comunitários, servindo por vezes, e sem problemas quanto a isso, como mera atração de lazer ou chamariz para a realização de debates de questões diversas, que eram de interesse exclusivo dos espaços comunitários que os convidavam, para o Núcleo a ação teatral na periferia deveria ser vista de outra forma. Segundo Celso Frateschi: “nós, [do Grupo

Núcleo] entretanto, pensávamos diferente. Achávamos que o teatro tinha que ser teatro. As questões que a gente queria discutir eram as questões que a peça colocava” (FRATESCHI, 2018).

De acordo com Celso Frateschi, essa era uma questão muito debatida entre os coletivos que se propunham a uma atuação junto às populações menos favorecidas. Nos vários encontros e eventos que reuniam esses coletivos teatrais o tema surgia formulado com a seguinte indagação: “teatro como meio, ou teatro como fim?” E a ideia de se ter o teatro como um meio à serviço de outras finalidades não era bem-vista pelo Núcleo.

Discordávamos fundamentalmente de uma linha de teatro de periferia que via o teatro como um meio e não como um fim. A gente achava que não, que o teatro tinha que ter um fim enquanto espetáculo. Ele tinha que ter um objetivo enquanto espetáculo (DEL VECCHIO in MAIA; WRIGHT, 1980, p. 132).

O posicionamento do grupo era curioso, já que ele estava longe de ser um conjunto teatral esteticista, que atuasse movido pelo ideal de “arte pela arte”. E mesmo esta posição contradiz outras do seu próprio programa. Ao que parece, o que levava o grupo a criticar a ideia de teatro como meio, era a possibilidade de se ter o zelo e a autonomia do trabalho de arte colocado em segundo plano. O Núcleo aparentemente temia ter a dimensão estética e a independência expressiva e crítica prejudicadas, devido à submissão a uma agenda definida por organismos políticos. O cuidado com o seu fazer teatral aparentava ser uma herança da experiência profissional vivida no Teatro de Arena e no Teatro São Pedro considerada importante. Na visão do Núcleo, os grupos que definiam o teatro como um meio, colocavam em risco seu próprio fundamento, o trabalho artístico, em nome de outros fins.

Mesmo se propondo a um teatro militante o amadorismo não era uma opção para os integrantes do Grupo Núcleo Independente. A tentativa do conjunto era de conciliar uma rotina profissional de trabalho artístico (dedicando um tempo extenso para pesquisa e ensaios) com uma prática engajada em prol de um projeto político definido coletivamente pelo grupo: a popularização do teatro por meio da multiplicação de conjuntos teatrais. Por esse motivo, as apresentações eram sucedidas por conversas entre artistas e espectadores nas

quais era difundida a ideia de se criar uma equipe teatral local. Portanto, havia um fim para o qual o seu teatro era um meio. Mas esse fim era definido pelo grupo, e não por um organismo externo.

Uma avaliação do Grupo Núcleo após algum tempo de circulação com essa prática múltipla, levou à conclusão de que em tais locais, controlados por entidades com linhas muito definidas, o intento de criação de novos grupos teatrais não se dava da forma almejada pela equipe em seu programa. Isso porque o grupo teatral, na concepção do Núcleo, deveria ser uma célula auto organizável, formada com as técnicas do Teatro Jornal do Arena, de modo a ser estimulado o uso do teatro como ferramenta para o debate de ideias e problemas, conforme os interesses dos seus integrantes. A associação das pessoas motivada pelo próprio fazer teatral funcionaria como um gatilho para a ação prática, coletiva e autônoma. Esse estímulo à autonomia promovido pela ação do Grupo Núcleo nem sempre era visto com bons olhos pelos organismos e movimentos, uma vez que poderia desviar os participantes das tarefas das organizações onde estavam inseridos, ou em processo de aproximação. Essa reserva, manifestada por certas entidades e espaços organizados, era percebida pelo Grupo Núcleo, justamente, durante as conversas com os espectadores realizadas após as apresentações teatrais. Na visão de Reinaldo Maia:

[...] havia por parte de algumas entidades, que realizavam um trabalho qualquer junto a essa população [da periferia], uma censura velada no tratamento de certos temas. Não era impedido, mas era sempre colocado em segundo plano, enfatizando-se mais o aspecto imediato das questões que surgiam (MAIA; WRIGHT, 1980, p. 25).

E Maia segue, exemplificando:

No caso da peça “O Acidente de Trabalho”, [segundo essas entidades, o mais importante] não era questionar o modo de produção, como em muitas discussões surgiu na plateia, mas as formas práticas de diminuir os acidentes de trabalho (MAIA; WRIGHT, 1980, p. 25).

Segundo avaliação do Núcleo, muitos organismos que atuavam na periferia pareciam estar mais preocupados com pautas imediatistas e de viés

econômico, e pouco interessados em discussões políticas mais amplas. Essa avaliação levava o Núcleo a concluir que a interferência dessas organizações muitas vezes desviava a população do que poderiam ser os seus reais interesses, e que o desenvolvimento de agrupamentos de teatro autônomos, voltados aos problemas e necessidades de seus participantes, só seria possível se os moradores da periferia conseguissem um espaço próprio e independente para esse fim.

Essa constatação motivou uma reavaliação do trabalho do Grupo Núcleo Independente, que resultou em um redirecionamento de sua ação de criação de grupos, e uma reelaboração de seu projeto de popularização do teatro. A proposta seria ampliada e transformada num projeto de popularização da cultura, influenciado pelas teses de Paulo Freire e animado por uma tática denominada Nucleação.

Nucleação:

o breve experimento de uma estratégia de popularização da cultura

A avaliação sobre o trabalho teatral na periferia trouxe a compreensão de que a tarefa a que o Grupo Núcleo se propunha era complexa, e demandava tempo e paciência em sua execução. Seria necessário averiguar, constantemente, o que era feito, para o ajuste da prática às necessidades objetivas que surgiriam durante o processo. Diferente da proposta do Teatro Jornal do Arena, que formava de modo muito rápido grupos de teatro no interior ou, pelo menos, próximos de um movimento organizado e atuante – o movimento estudantil – o objetivo da Nucleação era criar agrupamentos, inicialmente, autônomos, que, com o tempo, se multiplicariam e, possivelmente, se associariam entre si, numa prática de ação cultural de longo prazo que se insere no que Teixeira Coelho denomina como um “momento social” da ação cultural, que:

[...] valoriza a pedagogia da transformação de indivíduos isolados em grupos estruturados cujos membros compartilhassem um mesmo conjunto de valores, capazes por isso de reforçar os laços comunitários através da desalienação

dos contatos humanos e, como consequência, levando-os a criar e desenvolver novos projetos sociais” (COELHO, 2001, P. 40).

Posta em prática em 1977, a Nucleação mantinha o roteiro base já utilizado pelo grupo: a apresentação de uma peça teatral como chamariz para reunir pessoas, a conversa pós-peça com os artistas e a sugestão de se criar um grupo de teatro local, contando com o suporte técnico do pessoal do Núcleo, ao menos, num primeiro momento. A novidade consistia no fato de que cada agrupamento teatral iniciado seria tratado como, além de uma primeira célula organizativa, o passo inaugural de articulação de um núcleo cultural local e independente – que, com o tempo, poderia acolher outras manifestações artísticas e promover discussões de interesse dos moradores.

Uma série de apresentações da peça “O Acidente de Trabalho” foi organizada em locais diversos da periferia, compondo essa tática de Nucleação, que foi executada, junto a paróquias e Centros Comunitários – fato que resultou na criação de laços entre o Núcleo e o trabalho de algumas Comunidades Eclesiais de Base (CEB). As chamadas CEBs se espalhavam pelos bairros mais pobres de São Paulo, naquele mesmo período, numa iniciativa das alas mais progressistas da Igreja Católica de criação de espaços de diálogo, entre os moradores, e de discussão de problemas locais, sob supervisão da Igreja - proposta parecida com a do Grupo Núcleo, exceto, obviamente, pela linha religiosa e pela escala de alcance dessa instituição devido a sua maior capacidade de alocar recursos

A Nucleação utilizava o procedimento do Teatro Jornal do Arena como ponto de partida, se valendo do teatro como ferramenta para reunir e organizar pessoas, fornecendo-lhes um instrumental de expressão, que as motivaria a se colocar em ação em prol de interesses comuns. O Teatro Jornal do Arena já tinha se mostrado útil aos estudantes como impulso à formação de Grêmios Acadêmicos e espaços culturais, à divulgação de notícias proibidas pela censura e à reivindicação por melhorias no ambiente escolar e universitário; com a Nucleação nos bairros, a ideia era que, a partir do grupo de teatro e sua expansão como núcleo cultural, surgissem iniciativas que fortalecessem a organização local e as lutas por moradia, saneamento e contra a carestia. A

aposta mais importante era que, com o tempo e o aprendizado prático dos participantes, os núcleos alimentassem um debate político mais abrangente, realizado do ponto de vista dos trabalhadores moradores das periferias e nascido de seu trabalho cultural e aprendizado continuados.

Víamos o processo de Nucleação como mais do que uma simples troca de informações. Seria, sim, um processo de criação. Era importante a consciência do processo, pois isso nos daria a possibilidade de avaliar se estávamos transformando ou mantendo a realidade como estava. Partia-se da premissa de que se aprende democracia praticando a democracia (MAIA; WRIGHT, 1980, p. 141).

Porém, a ideia colocada em prática, logo em seu início, encontrou uma dificuldade grave: nas conversas realizadas após as apresentações de “O Acidente de Trabalho”, os que se mostravam mais interessados em formar um grupo de teatro eram, em sua maioria, indivíduos jovens, que acabavam se provando imaturos e pouco preparados para levar à frente o passo seguinte da Nucleação - a criação de um centro cultural. Os adultos locais, trabalhadores de baixa renda em grande parte, quando tinham interesse na iniciativa, não dispunham de tempo livre para atividades desse tipo. E as exceções que existiam já estavam envolvidas em ações junto à Associações de Moradores, entidades religiosas ou movimentos reivindicatórios.

Dadas estas circunstâncias, a tática de Nucleação foi interrompida após dois meses de experimentação inicial. Decidiu-se, internamente, que seriam estudadas maneiras de contornar os problemas encontrados, antes de se voltar à atividade. O atendimento às demandas regionais por intervenções artísticas se manteve, porém, de maneira mais seletiva. Ao mesmo tempo, em sua revisão de estratégia, o grupo iniciou um trabalho de fortalecimento da ação cultural em sua sede, por meio da criação de um novo espetáculo para atender ao público local – “Os Imigrantes” – e a implantação de um curso de teatro.

O Grupo Núcleo já tinha uma longa prática com atividades formativas em teatro, que vinha desde os cursos de Teatro Jornal realizados no Arena, nos quais predominava o contato com estudantes e universitários. A realização de aulas de teatro para moradores de periferia também não era novidade para os integrantes do grupo, pois coexistiu de maneira restrita durante os trabalhos do

Núcleo no Arena e no Teatro São Pedro, sendo depois ampliada, quando a equipe deixa os teatros convencionais e prepara sua mudança definitiva para as margens da cidade. Nessa fase de transição, o grupo intensificou suas apresentações em bairros, e realizou oficinas de maior duração, que reuniram jovens e adultos oriundos de bairros mais afastados do centro. Combinou o trabalho militante em centros comunitários de regiões mais internas aos bairros com sua atuação em teatros distritais, num esquema de parceria com esses espaços. O plano previa sempre um período de apresentações de algum espetáculo do grupo no teatro, atrelado a realização de uma oficina.

As técnicas do Teatro Jornal predominavam nas aulas, sobretudo, das oficinas de curta duração. Já em cursos que se prolongavam por mais tempo, também eram empregados exercícios de improvisação, que tinham como base a experiência de criação coletiva e a formação que o grupo teve no Arena. Referindo-se ao curso que foi realizado na sede do Núcleo, na zona leste, Celso Frateschi comenta:

Nesse curso nós realizávamos improvisações quase “cepecianas”. Era o que a gente tinha aprendido com o Arena: “como é seu dia na fábrica”, “como é seu dia na escola” ou “como é seu dia na família”. Era quase um “psicodrama” ou um “teatro fórum”, que pegava a realidade cotidiana dos participantes e colocava no palco (FRATESCHI, 2018).

As propostas de improvisação de situações da realidade dos participantes, ou de cenas inspiradas por casos verídicos lidos em notícias de jornal, eram a base do trabalho do Grupo Núcleo, resultado de um acúmulo de experiências adquirido nessa viva trajetória, que começou no Teatro de Arena com Cecília Thumin, Heleny Guariba e Augusto Boal, e se ampliou depois com Fernando Peixoto, no Teatro São Pedro, e no contato com a obra de Buenaventura. Havia em seu trabalho uma marca muito forte desse período do teatro paulistano dos anos 1960, de um realismo, preocupado em discutir, de maneira grave, os problemas da vida dos brasileiros, mas também de uma estilização inventiva e popular, nos moldes da criação coletiva latino-americana.

No trabalho junto às populações de periferia parece se aprofundar a tensão entre essas tendências que não são necessariamente inconciliáveis, e

surge algum “choque estético”. Um rompimento maior com as cenas realistas se impõe, algo que aparece, sem ser planejado, com a promoção de experimentos cênicos menos dirigidos, que deixavam aos participantes a escolha dos temas e formas que seriam empregados.

E aconteceu que um dos nossos começou a deixar as improvisações com “tema livre”. E isso começou a dar um resultado interessante, porque a realidade aparecia de uma forma mais fantástica. Uma das histórias que apareceram, foi a de um sujeito que estava no ônibus, com muito calor, e ele abre a janela, coloca o braço para fora, e passa um caminhão e arranca o braço. O sujeito, com o outro braço, aciona o sinal para descer. Desce e pega o braço de volta, recoloca no lugar e dá uma porrada no motorista do caminhão. Era uma coisa meio “super-homem”, extremamente interessante, e que foi se repetindo. E a gente percebia que, em primeiro lugar, era divertido. Saía do melodrama socialista e acabava envolvendo a turma em conversas interessantes (FRATESCHI, 2018).

A cena espontânea produzida pelos alunos sem uma prévia indicação temática ou formal surgiu com uma aparência fantasiosa e menos séria, em contraste com o tipo de cena realista que ainda surgia como primeira tendência. Tal constatação gerou inquietações entre os componentes do Núcleo e dúvidas sobre como lidar com aquele tipo de estética que parecia mais desorganizada do que as próprias alegorias ou performances simbólicas que o grupo conhecia. Agindo de acordo com sua atitude experimental o grupo acolheu a novidade, apostando que uma compreensão maior poderia ser construída com o tempo e o trabalho prático com aquele material novo.

Foi com tal disposição que o Grupo Núcleo Independente lidou com os diferentes elementos cênicos que surgiram durante o curso realizado em sua sede na zona leste de São Paulo: aceitando-os como uma outra maneira de repor a realidade em cena, que tinha potencial comunicativo e crítico a ser explorado. Animado por essa vontade de pesquisa o Núcleo agregou uma dessas cenas estranhas criada por uma das turmas daquele curso à suas apresentações itinerantes. Algumas das saídas pelos bairros com a peça “Dois Homens na Mina”, foram acompanhadas do esquete “História do Coração”, que era apresentado após o término do espetáculo do Núcleo.

[...] era genial: um sujeito tinha uma dor debaixo do braço e vai para a fila do INPS⁶⁷. Ao ser atendido, o médico lhe fala que ele estava com um problema no coração, e que precisava de um transplante. E roubam o coração do sujeito! (...) E ele decide ir até a polícia denunciar o roubo do coração, mas o delegado protela a situação até ele morrer. E o grupo fazia essa história por meio de uma série de *flashbacks*, que mostravam esses vários momentos. A primeira cena era na delegacia, e era divertidíssima. E, ao final, se descobre que o médico que o atendia fazia parte de uma organização internacional de tráfico de órgãos. Era de uma “bagunça”, e de uma coisa tão maravilhosa! (FRATESCHI, 2018).

Pela descrição de Frateschi, a cena “História do Coração” apresentava o elemento fantasioso na figura de um “homem sem coração”: um indivíduo que tinha seu órgão vital extraído e surrupiado, e incrivelmente se mantinha vivo ainda assim, conseguindo, inclusive, denunciar o roubo à polícia. O recurso fantástico surgia em meio a uma cena ficcional inspirada em situações e personagens da realidade – um médico, uma delegacia, um delegado – com a crítica à problemas sociais do seu tempo (a menção a fila do INPS não aparenta ser casual). Essa abordagem abria um campo de pesquisa para os artistas do Núcleo sobre um tipo de realismo fantástico e crítico de matriz suburbana que, infelizmente, não teve tempo de ser explorado.

As tentativas de sustentação material do espaço do grupo no bairro e do seu pessoal não obtiveram êxito e esse curso, junto com a publicação de um jornal alternativo de esquerda, *O Espalhafato*, publicação que abordava o cenário político e temáticas trabalhistas, realizada em parceria com moradores e um grupo de jornalistas parceiros, foram praticamente as últimas atividades realizadas em sua sede, entre o final de 1977 e o decorrer de 1978.

A dissolução do Grupo Núcleo Independente no início de 1979 encerrou uma experiência pioneira na cidade de São Paulo de implantação de centros culturais autônomos e de caráter popular, geridos por artistas em territórios da periferia. Nos anos 1990, durante a gestão da Prefeita Luiza Erundina (1989-92) uma iniciativa semelhante, mas encampada pelo poder público, foi implantada em alguns bairros da cidade com o Projeto Casas de Cultura. A então Secretária Municipal de Cultura Marilena Chauí desenvolveu uma política denominada

⁶⁷ Instituto Nacional de Previdência Social.

Cidadania Cultural, na qual propunha tratar o cidadão não apenas como contribuinte ou consumidor, no intuito de dar prioridade não à cultura como produto e sim à formação cultural e às criações de iniciativas culturais populares. Com esse objetivo Casas de Cultura foram instaladas em bairros periféricos em parceria com artistas e organismos locais e geridas por Conselhos com participação popular (CHAUI, 2006). Infelizmente, os administradores que sucederam à Prefeita Luiza Erundina não deram o tratamento adequado ao Projeto que teve seu potencial esvaziado. Hoje, as Casas de Cultura municipais existem nos bairros de maneira precária.

Já no início dos anos 2000, outras políticas públicas foram conquistadas pelos trabalhadores da cultura da cidade de São Paulo e sua implantação incentivou o surgimento de novas células teatrais e espaços culturais em territórios de periferia. Em 2001 Celso Frateschi, então exercendo o cargo de diretor do Departamento de Teatro da Secretaria de Cultura atua como um dos idealizadores do Projeto Teatro Vocacional, no qual são repostas em outras circunstâncias históricas, algumas das práticas de difusão teatral realizadas pelo Grupo Núcleo durante os anos 1970:

O Vocacional surgiu aqui em São Paulo, mas, de alguma maneira, eu já o desenvolvia de outras formas. Surge oficialmente no governo da Marta [Suplicy], mas ele é, de alguma forma, um acúmulo da minha atividade teatral de longos anos. A gente [do Grupo Núcleo] sempre trabalhou com grupos, desde nossa formação no Teatro de Arena, com o Augusto Boal. A ideia do Teatro Jornal era uma ideia de formação de grupos vocacionais, de grupos não profissionais, vamos chamar assim, onde o teatro servisse como uma forma de expressão que não teria necessariamente uma necessidade comercial. Nada contra a necessidade comercial, mas a gente acha que seria, e eu acho até hoje, que o teatro mais profissional depende da qualidade de um teatro não profissional. A inexistência desse teatro não profissional é péssima para o teatro, porque eu acho que a maior formação de público se dá na experiência com o teatro (FRATESCHI in JUNIOR; TOSIN, 2017).

Outra importante política pública do mesmo período que contribuiu para o fortalecimento de grupos teatrais e espaços culturais nos bairros foi a Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo aprovada em 2002. Nascida da organização e pressão de grupos e artistas teatrais paulistanos contra a

mercantilização teatral, expressas no Manifesto Arte Contra a Barbárie - texto elaborado pelos participantes do movimento para publicizar o debate sobre o problema. Entre os signatários do manifesto está Reinaldo Maia, que na época coordenava o Grupo Monte Azul.

O Projeto Teatro Vocacional e a Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo fortaleceram agrupamentos teatrais não profissionais já existentes e contribuíram para o surgimento de outros em todas as regiões da cidade. A Lei de Fomento viabilizou a criação de inúmeras sedes de coletivos teatrais em regiões periféricas, e estabeleceu um outro circuito teatral na cidade, que coexiste com o teatro comercial que prevalece nas regiões centrais. Muitos desses espaços situados nos bairros são administrados por grupos teatrais locais, que têm conexão com outros artistas da região e com a população do seu entorno. Os subsídios da Lei de Fomento e a aliança com colaboradores locais possibilitaram que várias dessas sedes teatrais se transformassem em centros culturais referenciais em suas regiões, que abrigam atividades diversas e fomentam o surgimento de outros coletivos teatrais.

Como se pode ver, o propósito de popularização teatral almejado pelo Grupo Núcleo Independente permaneceu com alguns dos seus participantes e continuou sendo perseguido, mesmo após o desaparecimento do coletivo. Em alguma medida pode-se dizer que ele vem sendo alcançado. As políticas públicas citadas nos parágrafos anteriores têm inspiração em teses de coletivização do teatro semelhantes às que eram almejadas pelo Núcleo, e foram conquistadas por movimentos organizados de trabalhadores do teatro que contaram com a participação direta de alguns ex-integrantes desse grupo. O Grupo Núcleo Independente não sobreviveu às contradições do seu tempo, mas deixou aprendizados. Seus integrantes realizaram experiências importantes que podem servir de modelo para os agrupamentos teatrais atuais que se propõem a um trabalho de popularização do teatro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se entender que o Grupo Núcleo Independente deu continuidade às aspirações do Teatro de Arena após o encerramento daquele conjunto teatral em 1971, e que no decorrer dos anos seguintes seguiu empunhando a bandeira do nacional-popular em suas criações e mantendo uma atitude artística crítica e conectada com as causas populares. Inquieto, o Núcleo se dedicou a um fazer teatral experimental, coletivo e aplicado à popularização efetiva do teatro e dos seus meios de produção.

Interessado nos problemas do país e do seu tempo o grupo manteve sua atuação sempre em diálogo com as forças sociais organizadas que se movimentavam na direção de tentar transformar a sociedade brasileira em um lugar melhor para os seus habitantes pobres. Com esse propósito o grupo desenvolveu um trabalho junto a organismos populares - fossem estudantis, sindicais, culturais, religiosos ou comunitários - apresentando espetáculos, realizando oficinas, cursos ou promovendo intervenções. Seu projeto de popularização do teatro levou o grupo a uma trajetória que teve início nos teatros profissionais da região central de São Paulo (Teatro de Arena e Teatro São Pedro) e que terminou na periferia da zona leste de São Paulo (Teatro Núcleo Independente) em uma tentativa de conciliar semiprofissionalismo artístico com trabalho militante.

Sua prática coletiva de criação foi influenciada no início por vertentes estadunidenses de criação coletiva que desembarcaram no Brasil em contato com diversos grupos. Mais tarde estabeleceu um diálogo produtivo com o Teatro Experimental de Cali e sua sistematização de trabalho coletivo, incorporando elementos da prática dos artistas colombianos. A esses aprendizados o Núcleo agregou suas vivências, inventou novas formas e criou a sua própria maneira coletiva de se organizar nos diferentes tempos e espaços onde atuou.

Grande parte do seu trabalho foi realizado na semiclandestinidadade, devido aos dias sombrios de ditadura civil-militar com os quais conviveu e com a sua opção de enfrentamento ao autoritarismo vigente, o que acabou por ocultar a real dimensão de suas realizações. Para além das peças teatrais adultas, espetáculos infantis, apresentações musicais, esquetes de agitação e o Teatro

Jornal, o grupo desenvolveu um importante trabalho de formação de agrupamentos teatrais e de coletivização do teatro.

Ao lado de outros conjuntos teatrais que atuaram pelas periferias de São Paulo durante os anos 1970, o Grupo Núcleo Independente se portou como um dos mais destacados representantes dos embates culturais e políticos que foram travados nas margens da cidade. Em sua fase mais radical, em 1976, criou um centro cultural próprio no bairro da Penha, zona leste de São Paulo, onde buscou manter um fazer teatral questionador e uma ação cultural popular num momento histórico em que toda a arte e todos os artistas pareciam destinados à incorporação à indústria cultural, ou a um isolamento.

Em fins de 1978 pressões econômicas levaram a saída de integrantes do Núcleo, logo em seguida ao fechamento de seu espaço na periferia e a dissolução do grupo. Esse fato coincide com o período em que o Novo Sindicalismo assumia o protagonismo nas lutas dos trabalhadores do país, o que criava as condições para a formação do Partido dos Trabalhadores (PT) e a elaboração de uma nova estratégia que passava a orientar a maior parte da esquerda do país: o projeto democrático-popular.

O Grupo Núcleo Independente encerra suas atividades na mesma época em que a estratégia nacional-popular faz sua saída da cena política.

QUADROS DAS PRODUÇÕES REALIZADAS PELO GRUPO NÚCLEO INDEPENDENTE

Produções realizadas no Teatro de Arena

Peças produzidas quando o grupo atuou como um elenco auxiliar do Teatro de Arena.

- . **“Teatro Jornal - Primeira Edição”** (estреou em 22 setembro de 1970);
- . **“Doce América, Latino América”** (estреou em 11 de agosto de 1971);
- . **“Senzala”** (estреou em 1971).

Produções realizadas no Teatro São Pedro

. **“Tambores na Noite”** (montagem do Núcleo com co-produção de Maurício Segall, estреou em março de 1972, no Studio São Pedro);

. **“A Queda da Bastilha???”** (estреou em março de 1973 no Studio São Pedro e foi identificada como uma criação coletiva do Teatro São Pedro. No entanto essa montagem teve participação determinante do Grupo Núcleo que coordenou todo o processo criativo da peça);

. **“Robin Hood e o Xerife”** (primeiro espetáculo infantil do grupo, estреou em 1973 no Teatro São Pedro, e depois circulou em apresentações na rua e em espaços diversos);

Além das peças listadas acima os integrantes do Núcleo atuaram como elenco do São Pedro em “A Semana”, “Frei Caneca” e “O Prodígio do Mundo Ocidental”.

Produção realizada em espaço que o grupo ocupou em caráter de empréstimo, no porão da Escola Superior de Administração de Negócios (ESAN), localizada no bairro da Liberdade, em São Paulo

. **“O Rio”** (estреou em 1974 e fez algumas apresentações em obras do Metrô de São Paulo das estações Vergueiro e Tiradentes. O espetáculo foi levado também para algumas escolas).

Produção realizada na sede provisória do grupo no bairro do Bexiga

. **“A Epidemia de 1918”** (estreou em maio de 1975 no anfiteatro da Biblioteca Municipal de Guarulhos e depois circulou em apresentações na rua e em espaços diversos).

Produções realizadas na sede fixa do grupo no bairro da Penha

. **“O Acidente de Trabalho”** (1976) peça curta criada a partir de uma cena retirada do espetáculo “A Epidemia de 1918” e apresentada no Teatro Núcleo e em espaços diversos);

. **“As Aventuras de um Diabo Malandro”** (1976) espetáculo infantil apresentado no Teatro Núcleo e em espaços diversos);

. **“Gole Seco”** (1976) espetáculo musical apresentado no Teatro Núcleo e em espaços diversos);

. **“Reino do Patropi”** ((ano provável de montagem: 1976) espetáculo infantil apresentado no Teatro Núcleo e em espaços diversos);

. **“A Roupas Nova do Imperador”** ((ano provável de montagem: 1976) espetáculo infantil apresentado no Teatro Núcleo e em espaços diversos);

. **“Circo Humano”** ((ano provável de montagem: 1977) espetáculo musical apresentado no Teatro Núcleo e em espaços diversos);

. **“Dois Homens na Mina”** (estreou em julho de 1977 no Teatro Ruth Escobar e depois foi apresentada em espaços diversos);

. **“Os Imigrantes”** (estreou em setembro de 1977 no Teatro Núcleo e depois foi apresentado em teatros da cidade de São Paulo).

Produções realizadas em atendimento a solicitações de organizações populares

. **“A Cabra e o Custo de Vida”** (esquete preparada para o Movimento do Custo de Vida, em 1977);

. **“Primeiro de Maio”** (esquete preparada para comemorações do 1º de Maio de 1977 por pedido de organismos sindicais).

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR BORGES, Rayssa. CPC da UNE: Caminhos de formação e fim prematuro. In: ROCHA, Eliene et al. (Org.). **Residência agrária da UNB: teatro político, formação e organização social, avanços, limites e desafios da experiência dos anos de 1960 ao tempo presente**. 1. ed. São Paulo: Outras Expressões, 2015. p. 61-80. v. Caderno 4.

ALGUNS documentos de época. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. cap. Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura, p. 135-168.

ALMADA, Izaías. **Teatro de Arena: uma estética de resistência**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

A ESCOLA: História. In: Colégio Equipe. [S. l.], 21 out. 2019. Disponível em: <https://www.colegioequipe.g12.br/>. Acesso em: 21 out. 2019.

A REVOLUÇÃO Russa: Rosa Luxemburgo. São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo, 2017. 124 p. Disponível em: https://rosalux.org.br/wp-content/uploads/2017/11/Rosa_Luxemburgo_-_Revolucao_Russa_-_para_baixar.pdf. Acesso em: 8 ago. 2021.

BITTENCOURT, Carmelinda G. O último canto do Arena: Outra programação. **A Tribuna**, Santos / SP, n. 192, 3 out. 1971. Roteiro cultural, p. 6.

BOAL, Augusto. “Rascunho esquemático de um novo sistema de espetáculo e dramaturgia denominado sistema do coringa”. In: Revista **Dionysos. Especial: Teatro de Arena**. MEC/FUNARTE/Serviço Nacional de Teatro, n. 24, out. de 1978, 2005.

BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro – memórias imaginadas: Augusto Boal**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BOAL, Augusto. **Técnicas do Teatro Jornal**. São Paulo, 1971. Disponível em: <https://institutoaugustoboal.files.wordpress.com/2017/05/teatrojornal1-1.pdf>. Acesso em: 11 mar. 2019.

BOAL, Julian. **Sob antigas formas em novos tempos: o Teatro do Oprimido entre “ensaio da revolução” e adestramento interativo das vítimas**. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Serviço Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.

BROOK, Peter. **O Ponto da Mudança: quarenta anos de experiências teatrais:1946-1987**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

CARBONARI, Marília. Entrevista inédita: Enrique Buenaventura. **O Sarrafo**, São Paulo, n. 9, p. 07-09, 1 abr. 2006.

CARVALHEIRA, Luiz Maurício Britto. **Por um teatro do povo e da terra - Hermilo Borba Filho e o teatro do estudante de Pernambuco**. Recife: FUNDARPE, 1986.

CASTILLO, Susana D.; MONTALVO, María Elena Sandoz. V Festival Latinoamericano de Teatro y I Muestra Internacional. **Latin American Theatre Review**, [s. l.], v. 7, ed. 1, p. 49-70, 1 set. 1973. Disponível em: <https://journals.ku.edu/latr/article/view/170>. Acesso em: 19 jul. 2021.

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania cultural: o direito à cultura**. 1. ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

COELHO, Germano. MCP: **História do Movimento de Cultura Popular**. Recife: Edição do Autor, 2012.

CÔRREA, José Celso Martinez. Depoimentos sobre o teatro brasileiro hoje: Augusto Boal - José Celso Martinez Corrêa. **AParte: Publicação do TUSP - Teatro dos Universitários de São Paulo**, São Paulo, n. 1, p. 19-26, março-abril 1968.

CÔRREA, José Celso Martinez. A Guinada de José Celso: entrevista a Tite de Lemos. **Revista Civilização Brasileira - Caderno Especial nº02: Teatro e Realidade Brasileira**, Rio de Janeiro, ano IV, n. 02, p. 115-129, julho 1968.

CÔRREA, José Celso Martinez. Um debate sobre o nosso teatro: José Celso: é preciso criar outro mundo. **Fato Novo**, São Paulo, ano I, n. 24, p. 12-15, 1970.

COUTINHO, Carlos Nelson. A Presença de Gramsci no Brasil. **Revista Em Pauta: teoria social e realidade contemporânea**, Rio de Janeiro, ed. 22, p. 37-44, 2008. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistaempauta/issue/view/2/showToc>. Acesso em: 20 ago. 2019.

COUTO, Ronaldo Costa. **Memória viva do regime militar - Brasil: 1964-1985**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

COSTA, Rodrigo de Freitas. **Tempos de resistência democrática: os tambores de Bertolt Brecht ecoando na cena teatral brasileira sob o olhar de Fernando Peixoto**. Dissertação de Mestrado em História, Universidade Federal de Uberlândia, 2006.

COSTA, Caio Túlio. **Cale-se: A saga de Vannucchi Leme. A USP como aldeia gaulesa. O show proibido de Gilberto Gil..** 1. ed. São Paulo: A Girafa Editora, 2003.

DUEK, Tuna. **Denise Del Vecchio: memórias da lua**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

FERRETTI, Pedro. Não podem parar. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, n. 39, p. 29, 19 mar. 1970. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=725>. Acesso em: 31 mar. 2021.

FGV CPDOC - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil: FGV, 2018. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/decreto-lei-n-477>>. Acesso em: 04 de Dez. 2018. Verbetes do Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro.

FGV CPDOC - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil: FGV, 2019. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/acao-libertadora-nacional-aln>>. Acesso em: 02 de dez. 2019. Verbetes do Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro.

FRATESCHI, C. "Teatro jornal primeira edição", In: **Vintém Companhia do Latão**. São Paulo, nº7, p. 46, 2º semestre de 2009.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **T USP: teatro estudantil e resistência. Teoria e Debate**, São Paulo, 20 out. 2014. Disponível em: <https://teoriaedebate.org.br/2014/10/20/tusp-teatro-estudantil-e-resistencia/>. Acesso em: 3 maio 2019.

GARCIA, Silvana. **Teatro da Militância: a intenção popular no engajamento político**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GOES, Maria Lívia Nobre. O teatro de guerrilha segundo R.G. Davis. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 19, n. 01, p. 134-149, agosto 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/view/11251/1637>. Acesso em: 12 set. 2019.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere: volume 6**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

GRUPO de Teatro Casarão. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399373/grupo-de-teatro-casarao>>. Acesso em: 19 de Dez. 2018. Verbetes da Enciclopédia.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; DE LIMA, Mariângela Alves. **Dicionário do Teatro Brasileiro: Temas, formas e conceitos**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC, 2009.

HOLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos A. **Cultura e Participação nos Anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

HOTIMSKY, Nina Nussenzweig. **O trabalho de encenação em Calabar (1973): o espetáculo censurado e as reflexões de Fernando Peixoto**. São Paulo: Desconcertos Editora, 2020.

JULIÃO, Francisco. **Cadernos do Povo Brasileiro: Que são as Ligas Camponesas?**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962. v. 1.

JUNIOR, Durval Mantovaninni; TOSIN, Giuliano. **A trajetória do Programa Vocacional: uma iniciativa singular de arte-educação na cidade de São Paulo**. Momentum, Atibaia, v. 1, ed. 15, 2017. Disponível em: <https://momentum.emnuvens.com.br/momentum/article/view/176/149>. Acesso em: 31 ago. 2021.

LAFABRI, Leon R. O fenômeno Roger Planchon. **Cadernos de Teatro**, Rio de Janeiro, n. 17, p. 08-10, 1962. Disponível em: <http://otablado.com.br/cadernos>. Acesso em: 11 maio 2020.

LEBERT, Nilu. **Beatriz Segall: além das aparências**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

LEMOS, Tite de; CÔRREA, José Celso Martinez. A guinada de Zé Celso. **Revista Civilização Brasileira: Caderno Especial nº 2 - Teatro e Realidade Brasileira**, Rio de Janeiro, p.115-129, jul. 1968.

LIMA, Mariângela Alves de. "História das Ideias". In: **Revista Dionysos. Especial: Teatro de Arena**. MEC/FUNARTE/Serviço Nacional de Teatro, n. 24, out. de 1978, 2005.

LIMA, Mariângela Alves de. Teatro: Quem faz o teatro. In: NOVAES, Adauto (org.). **Anos 70: ainda sob a tempestade**. 1. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005. p. 234-259. ISBN 8586579637.

LIMA, Eduardo Campos. **Coisas de Jornal no Teatro**. São Paulo: Outras Expressões, 2014.

MAGALDI, Sábato. **Sobre a criação coletiva: 23/08**. In: AMOR ao teatro: Sábato Magaldi. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2014. cap. 1971, p. 203-205.

MAGALDI, Sábato. **Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

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

MAIA, Reinaldo da Costa; WRIGHT, Delora Jan. **Teatro Núcleo Independente: Uma experiência social**. [S. l.: s. n.], 1980. (Material inédito cedido para esta pesquisa por Delora Jan Wright em 2021.)

MATE, Alexandre. **O Teatro adulto na cidade de São Paulo durante a década de 1980**. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

MICHALSKI, Yan. **Primeira Crítica: Roda Viva**. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, p. 10-10. 18 jan. 1968. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 10 abr. 2019.

MICHALSKY, Yan. **O teatro sob pressão: uma frente de resistência**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA/SEAC/FUNARTE (Brasil). Serviço Nacional de Teatro. **Anuário do Teatro Brasileiro: 1977**. [S. l.]: Gráfica Editora do Livro LTDA., [1978?].

MONTEIRO, Thiago William Nunes Gusmão. **Como pode um povo viver nesta carestia: O Movimento do Custo de Vida em São Paulo (1973-1982)**. Orientador: Maria Aparecida de Aquino. 2015. 247 f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

MOSTAÇO, E. **Edélcio Mostaço**: entrevista. Entrevistador: Ademir de Almeida. São Paulo, 2019.

MUNIZ, Dulce. Sobre Heleny Guariba. In: **Jornal Traulito**. Companhia do Latão. n.8. nov. 2012.

NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico**. São Paulo: Editora Intermeios, 2017.

NASCE a OBAN, braço da tortura em SP: Repressão e violência têm dinheiro de empresários e cobertura do governo. In: *Memorial da Democracia: Museu multimídia dedicado à luta pela democracia no Brasil*. São Paulo: Instituto Lula, 2015. Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/card/nasce-a-oban-braco-da-tortura-em-sp>. Acesso em: 27 mar. 2021.

NEIVA, Sara Mello. **O Teatro Paulista do Estudante nas origens do nacional-popular**. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2016.

NOTICIÁRIO do São Pedro: A Queda da Bastilha???. **A Imprecação**, São Paulo, n. 2, p. 4, 1 jan. 1973.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.

O TEATRO apresenta o dia a dia de 1918, numa peça feita de notícias. **Popular da Tarde**, São Paulo, 25 maio 1975, (n.p).

PATRIOTA, Rosângela. **História e teatro: discussões para o tempo presente**. São Paulo: Edições Verona, 2013. (e-book).

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro em questão**. São Paulo: Editora Hucitec, 1989.

PELLETTIERI, Osvaldo. **Historia del teatro argentino en Buenos Aires: la segunda modernidad 1944-1976**. Buenos Aires: Galerna, 2003.

PERAZZO, Priscila F.; LEMOS, Vilma (org.). **Memórias do Teatro no ABC Paulista: expressões de cultura e resistência (décadas de 1950 a 1980)**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013. Disponível em: <https://editora.pucrs.br/Ebooks/Pdf/978-85-397-0390-6.pdf>. Acesso em: 11 maio 2020.

PEREIRA, Carlos Alberto M. **O que é contracultura**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1992. 104 p. v. 1. ISBN 9788511011005.

POERNER, Artur Jose. **O poder jovem: história da participação política dos estudantes brasileiros**. 5. ed. rev. atual. e aum. Rio de Janeiro: Booklink, 2004. QUE FOI o MCP?. **Arte em Revista. Questão: o popular**, São Paulo, ano 02, n. 03, p. 66-71, março 1980.

PONTES, Joel. **O teatro moderno em Pernambuco**. São Paulo: São Paulo Editora S.A., 1966.

QUINTAL, Ana Maria; SANTIAGO, Sérgio. **Arlequins: um sopro de tempo**. Guarulhos / SP: Ed. do autor, 2015.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV** – 2. ed. rev. e ampl. – São Paulo: Editora UNESP, 2014.

RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. 2. ed. rev. e aum. São Paulo: Unesp, 2005. E-book.

ROSENFELD, Anatol. **A arte do teatro: aulas de Anatol Rosenfeld (1968) registradas por Neusa Martins**. São Paulo: Publifolha, 2009.

RIOS, Jefferson Del. **Bananas ao vento: meia década de cultura e política em São Paulo**. São Paulo: Editora Senac, 2017.

ROCA, Cora. **Hedy Crilla la palabra em accion** CELCIT. Colección Teatro: Teoría y práctica N° 3, Buenos Aires, 2011. Disponível em: file:///C:/Users/katia/Desktop/Hedy%20Crilla__la_palabra_en_accin%20-%20cora_roca_.pdf. Acesso em: 7 jun. 2019.

ROUX, RICHARD. **Le Theatre Arena São Paulo 1953-1977: du théâtre em ronda u théâtre populaire**. Provence: Université de Provence Service des Publications, 1991.

SADER, Eder. **Quando novos personagens entraram em cena: Experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo (1970-80)**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra S/A, 1995.

SANTANA, Edson. Teatro experimental: Formação de grupos. **A Imprecação**, São Paulo, n. 2, p. 03, 1973.

SÃO Pedro 72 - São Pedro 73. **A Imprecação**, São Paulo, v. 1, p. 2, 1973.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

SEGALL, Maurício. **Controvérsias e dissonâncias**. 1. ed. São Paulo: Boitempo Editorial - EDUSP, 2001. 318 p.

SILVA, Tadeu Antônio Dix. **Ala Vermelha: revolução, autocrítica e repressão judicial no estado de São Paulo (1967-1974)**. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social, do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006.

SILVA, Vinicius Faustino Ferreira da. **Movimento do Custo de Vida: Resistência periférica e organização popular no contexto da ditadura na década de 1970 em São Paulo**. Orientador: Edilene Teresinha Toledo. 2018. 97 f. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em História) - Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos / SP, 2018.

SOUZA, Edmilson Evangelista de. **Heleny Guariba: luta e paixão no teatro brasileiro**. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas, Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", 2008.

SPIEWALK, José Júlio; JORGE, Leda Maria Braga; BRAZ, Pedro José. **Theatro São Pedro: Resistência e preservação**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2000.

TABARES, Vivian. Criação coletiva em Cuba: As tensões entre indivíduo e grupo. **O Sarrafo**, São Paulo, n. 9, p. 10-11, 1 abr. 2006.

TABARES, Vivian Martínez. Teatro: Teatro independente. In: JINKINGS, Ivana (coord.). **Portal Latinoamericana: Enciclopédia Latino América**. São Paulo: Boitempo, 2006. Disponível em: <http://latinoamericana.wiki.br/>. Acesso em: 21 jul. 2021.

UNIÃO Nacional dos Estudantes, Brasil. In: **LATINOAMERICANA: enciclopédia contemporânea da América Latina e do Caribe**. São Paulo:

Boitempo, 2019. Disponível em: <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/u/une>>. Acesso em: 02 de Set. 2019. Verbetes da Enciclopédia.

VARGAS, Maria Thereza. "O Registro dos Fatos". In: **Revista Dionysos. Especial: Teatro de Arena**. MEC/FUNARTE/Serviço Nacional de Teatro, n. 24, out. de 1978, 2005.

VASCONCELOS, Luiz Paulo da Silva. **Dicionário do Teatro**. Porto Alegre: L&PM, 2001.

VENTURA, Zuenir. **1968: o ano que não terminou – a aventura de uma geração**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VIEIRA, César. **Em busca de um teatro popular**. 5. ed. São Paulo: [s. n.], 2015

Periódicos

APARTE. São Paulo, Teatro dos Universitário de São Paulo, 1968, v. 1.

APARTE. São Paulo, Teatro dos Universitário de São Paulo, 1968, v. 2.

ARANTES, A.A. e ANDRADE, M. A demanda da Igreja Velha: análise de um conflito entre artistas populares e órgãos do Estado. **Revista de Antropologia: revista da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas**, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. 24, p. 97-121, 1981.

(1959). **Roger Planchon e o novo T.N.P.** O Estado de S.Paulo, 04/06/1959, p. 09.

(1969). **Curso para atores no Arena**. Folha de S.Paulo, (15565), Folha Ilustrada, 02/05/1969, p. 15.

(1969). **Brecht e Stanislavski no Teatro de Arena**. Folha de S.Paulo, (15565), Folha Ilustrada, 05/05/1969, p. 11.

(1970). **Anunciada Mostra de Teatro Amador**. O Estado de S.Paulo, 21/01/1970, p.09.

(1970). **Protesto nos EUA causa morte de 4 estudantes**. Folha de S.Paulo, 05/05/1970, p. 07.

(1971). **O Arena precisa de ajuda**. Correio da Manhã – Rio de Janeiro, (25/03/1971), p. 06.

(1971). **Arena, último round.** DI – Jornal /Revista, (26/09/1971), D6 Ilustrado, p. 48.

(1972). **Tambores na Noite - Tambores da Vida.** Folha de S.Paulo, 14/04/1972, p. 25.

(1975). MAGALDI. Sábado. **Um texto de jornal para os heróis do nosso off-Broadway.** O Estado de S. Paulo, Jornal da Tarde, 30/10/1975, p. 04.

(1975). **O teatro apresenta o dia a dia de 1918, numa peça feita de notícias.** Popular da Tarde, 25/05/1975, (n.p.)

(1977). LIMA, Mariângela Alves de. **Operariado fornece o tema para a peça.** O Estado de S. Paulo, São Paulo, p. 10, 21 out. 1977.

(2017). FRATESCHI, Celso. **Em vez do palco, a prisão.** Folha de S.Paulo, Ilustríssima, 19/11/2017, p.19.

Outros Materiais

A EPIDEMIA DE 1918 (São Paulo). **Sobre a epidemia de 1918.** São Paulo, out/nov. 1975. cartaz. divulgação de apresentações do Grupo Núcleo na região da Penha.

Ficha de Idibal Almeida Piveta (César Vieira) no Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS), disponível no Arquivo Público do Estado de São Paulo). Disponível em: http://www.arquivoestado.sp.gov.br/uploads/acervo/textual/deops/fichas/BR_SP APESP_DEOPSSPOSFTEXSNP002723.pdf
Acesso em: 19 jul. 2021.

Ficha de Heleny Ferreira Telles Guariba no Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS), disponível no Arquivo Público do Estado de São Paulo). Disponível em: http://www.arquivoestado.sp.gov.br/uploads/acervo/textual/deops/fichas/BR_SP APESP_DEOPSSPOSFTEXSNG002230.pdf
Acesso em: 28 nov. 2019.

GRUPO NÚCLEO INDEPENDENTE (São Paulo). **Robin Hood e o Xerife.** São Paulo, [1974?]. Documento datilografado sobre a peça.

GRUPO NÚCLEO INDEPENDENTE (São Paulo). **A Epidemia estreia em 1975: Produção.** São Paulo, 1976. Programa da peça.

GRUPO NÚCLEO INDEPENDENTE (São Paulo). **Primeira Mostra de Arte da Zona Leste: Regulamento.** São Paulo, setembro 1976. documento datilografado.

GRUPO NÚCLEO INDEPENDENTE (São Paulo). **Rápida avaliação do nosso trabalho.** São Paulo, setembro [1977 ou 1978]. documento datilografado.

MAIA, Reinaldo da Costa; WRIGHT, Delora Jan. **Teatro Núcleo Independente: Uma experiência social.** [S. l.: s. n.], 1980. (Material inédito cedido para esta pesquisa por Delora Jan Wright em 2021.)

MEMÓRIAS do Movimento Estudantil: Ou ficar a pátria livre ou morrer pelo Brasil / O afeto que se encerra nosso peito juvenil. Direção: Silvio Tendler. Produção: Ana Rosa Tendler. Roteiro: Silvio Tendler. Fotografia de Mustapha Barat. Rio de Janeiro: Caliban Produções Cinematográficas, 2007. Disponível em: <https://une.org.br/a-une/>. Acesso em: 25 ago. 2019.

PORANDUBAS jornalivo: Boletim interno da PUC-São Paulo. 32. ed. São Paulo: Editora AFA, setembro 1980. 20 p. Disponível em: <https://www.pucsp.br/comissaodaverdade/downloads/tuca/do-tibirica-ao-tuca/jornal-porandubas.pdf>. Acesso em: 12 set. 2019.

VARGAS, Maria Thereza; CARDOSO, Reni Chaves (coord.). **Grupos atuando à margem do sistema convencional de produção: Grupo Núcleo Independente.** [S. l.]: Departamento de Informação e Documentação Artísticas, 1977. (Estudo inédito consultado no Centro Cultural São Paulo - Arquivo Multimeios - Divisão de Acervo, Documentação e Conservação, em 2021.)

Entrevistas

CARVALHO, **Djalma Querino.** Entrevista 2021. Entrevistador: Ademir de Almeida.

FRATESCHI, C. **Celso Frateschi:** entrevista. Entrevistador: Ademir de Almeida. São Paulo, 2018.

FRATESCHI, C. **Celso Frateschi:** entrevista. Entrevistadores: Ademir de Almeida e Nina Nussenzweig Hotimsky, São Paulo, 2020.

GARCIA, Silvana. [**Grupo Núcleo**]. Messenger: 31 mar. 2021. 12:09. 1 mensagem do Messenger.

MOSTAÇO, E. **Edécio Mostaço:** entrevista via e-email. Entrevistador: Ademir de Almeida. São Paulo, 2019.

MUNIZ, D. **Dulce Muniz**: entrevista. Entrevistador: Ademir de Almeida e Maria Livia Nobre Goes, São Paulo, 2019.

SANTANA, E. **Edson Santana**: entrevista. Entrevistador: Ademir de Almeida. São Paulo, 2019.

SANTANA, Edson. [Senzala]. Messenger: 21 jul. 2021. 16:32. 1 mensagem do Messenger.

SEGALL, M. **Maurício Segall**: entrevista concedida a Marcelo Ridenti, São Paulo, 1995.

TEIXEIRA, Cleston. Entrevista 2021. Entrevistador: Ademir de Almeida.

THUMIM, C. **Cecília Thumim**: entrevista. Entrevistador: Ademir de Almeida. São Paulo, 2018.

VECCHIO, Denise Del. **Denise del Vecchio**: entrevista. Entrevistador: Ademir de Almeida. São Paulo, 2018.

WRIGHT, Delora Jan. **Delora Jan Wright**: entrevista. Entrevistador: Ademir de Almeida. São Paulo, 2021.

ANEXOS

Anexo A:

primeiro capítulo de “Teatro Núcleo Independente – uma experiência social” – conjunto de escritos inédito, produzido por Reinaldo Maia e Delora Jan Wright.

Anexo B:

documento “Grupo Núcleo - sua história”

Anexo C:

iconografia do Teatro Núcleo Independente

Anexo D:

entrevista com Celso Frateschi realizada em 09/08/2018

Anexo E:

entrevista com Edson Santana realizada em 16/11/2019

Anexo A

TEATRO NÚCLEO INDEPENDENTE: UMA EXPERIÊNCIA SOCIAL

TÁTICAS E ACERTOS DE UM GRUPO DE TEATRO
NA TÉCNICA
(UMA REFLEXÃO SOBRE A QUESTÃO DA "MILITÂNCIA")

Reinaldo da Costa Maia

Delora Jan Wright

Janeiro/1980-

A todos aqueles que foram parte
nação, dessa epopéia e a todos dedicam
aquele, que se dedicaram a
um trabalho cultural novo
e transformador.

Este trabalho só foi possível graças a
todos aqueles, que de alguma maneira,
~~nesses três anos do Teatro Núcleo,~~ de-
ram sua contribuição pessoal.

O livro é dedicado a todos eles.

"A coletividade deve ser entendida como produto de uma elaboração de vontade e pensamento coletivos, obtidos através do esforço individual concreto, e não como resultado de um processo fatal estranho aos indivíduos singulares: daí, portanto, a obrigação da disciplina interior, e não apenas da disciplina externa e mecânica. Se devem existir polêmicas e cisões, é necessário não ter medo de enfrentá-las e superá-las: elas são inevitáveis nestes processos de desenvolvimento, e evitá-las significa tão-somente adiá-las para quando elas já forem perigosas ou mesmo catastróficas."

Antonio Gramsci, Os Intelectuais e a Organização da Cultura, Edit. Civ. Bras., RJ, 1968.

INDICE

1	CAPÍTULO I	- OBJETIVO DO ESCRITO	pag. 1
2	CAPÍTULO II	- DEFINIÇÃO DO OBJETO DO ESCRITO	pag. 5
3	CAPÍTULO III	- CARACTERIZAÇÃO SÓCIO-ECONÔMICA E CULTURAL DA REGIÃO LESTE E O POSICIONAMENTO DO GRUPO DE TEATRO FRENTE A ESTA REALIDADE	pag. 14
5	CAPÍTULO IV	- TRADUÇÃO DE UMA PROPOSTA: COMO FAZER?	pag. 23
4	CAPÍTULO V	- COMPOSIÇÃO DO GRUPO E SEU DIA A DIA	pag. 41
	CAPÍTULO VI	- MONTAGENS, TEXTOS E MÉTODO DE TRABALHO	pag. 49
		1. Método de trabalho para produção e montagem de um texto	
		2. Apresentação de parte de alguns textos montados pelo Grupo de 1976 a 1978.	
		2.1. "O Acidente de Trabalho"	
		2.2. "Os Imigrantes"	
		2.3. "Dois Homens na Mina"	
		2.4. "A Ilha do Patropi"	
		2.5. "Primeiro de Maio"	
		2.6. "A Cabra e o Custo de Vida"	
		2.7. Pesquisa: "Os Mendigos do Balança mas Não Cai"	
		3. Críticas e Críticos	
6	CAPÍTULO VII	- O TEATRO NÚCLEO E A CONJUNTURA TEATRAL E NACIONAL	pag. 97
7	CAPÍTULO VIII	- REFLETINDO SOBRE A EXPERIÊNCIA DO TEATRO NÚCLEO	pag. 105
	ANEXOS I	- DEPOIMENTO DE DENISE DEL VECCHIO SOBRE A HISTÓRIA DO TEATRO NÚCLEO INDEPENDENTE DESDE O ARENA ATÉ A SUA FIXAÇÃO NA SUA SEDE NA AV. SÃO MIGUEL	pag. 120
	ANEXOS II	- "GRUPO NÚCLEO: AVALIAÇÃO PARA NOVAS PROPOSTAS"	pag. 136
	ANEXO III	- A RESPEITO DA PROPOSTA DE NUCLEAÇÃO	pag. 141

INTRODUÇÃO: PORQUE ESCRIVER SOBRE O TEATRO NÚCLEO INDEPENDENTE^{1.}

CAPÍTULO I - OBJETIVO DO ESCRITO

Pensando em deixar alguma coisa documentada sobre o que foi a experiência de trabalho do Teatro Núcleo Independente, partimos para relatá-la em algo sistematizado, num livro.

Fruto da vivência no trabalho durante o período de 1976 a 1978, a primeira ressalva a ser feita, é que ele não pretende ser um relato completo de toda a vida do Grupo, mas do período acima mencionado que foi vivenciado por nós. Outras pessoas poderiam melhor cumprir essa tarefa; Celso Frateschi, Denise Del Vecchio, Cleston Teixeira, ^{Maria Andrade, Claudio Silva} e tantos outros. Mas dado a necessidade de registrar a experiência é que aceitamos o desafio de tentar documentar esses anos de trabalho.

Desse modo, o livro procura retratar as experiências que correspondem a esse período, que vai de julho de 1976 a julho de 1978. Por outro lado, o livro não tem como pretensão primeira ser um relato científico, com os distanciamentos postulados pelo rigor da imparcialidade, mas sim ser antes de mais nada, um relato que sirva àqueles que fazem "teatro popular", e seja uma informação a mais do que já foi feito nessa história mal contada do nosso país.

A primeira motivação foi a de quebrar o silêncio, a ^{vários} distância que os quinze anos de ditadura causou à cultura nacional. ^{Período de} Quinze ^{anos} ^{que} ^{parecem}, à primeira vista, ter o país permanecido dormindo e que só agora, com a "abertura" do Regime, parece estarem as pessoas fazendo coisas. Visão esta distorcida, mesmo que digam que ainda o que se tem sobre tentativa de "teatro popular" no Brasil, resume-se à experiência do Teatro de Arena em São Paulo e, mais acentuadamente, do CPC no Rio de Janeiro e São Paulo, ainda na década de 60. ▽

Apesar de serem esses trabalhos os mais divulgados e estudados pelos intelectuais preocupados com cultura no país, não são nem de perto os únicos movimentos ocorridos no Brasil nos ^{meus} ^{últimos} ^{quinze} ^{anos}, após o Golpe Militar de 1964.

2.

Com isso não se postula para o Teatro Núcleo Independente o destaque de ser um dos últimos esteios de resistência e de trabalho voltado para a "cultura popular". Com seus onze anos de história, egresso que é do Teatro de Arena quando ainda sob a direção de Augusto Boal, é um dos tantos outros trabalhos anônimos que tentaram nesse período levar à frente e desenvolveram experiências com o teatro, voltados para a transformação da sociedade.

Fazendo parte desse movimento de resistência, que abrange todo esse período que antecedeu à "abertura política", o Teatro Núcleo Independente guarda consigo particularidades próprias que, por outro lado, justificam tentar-se escrever sobre a sua experiência.

Particularidades essas que, talvez, sirvam na posteridade para que aqueles que trabalham com "cultura popular" possam tirar algum conhecimento e evitar os ^{erros} erros, aproveitando os acertos.

Este escrito parte do pressuposto de que a transformação da sociedade e da cultura se dá na medida em que consigamos aprender as experiências do passado, transformando-as em lições, em novos passos, numa tentativa sempre crescente de superarmos todos os culturalismos, o colonialismo que tão impregnado está em nossa formação, para, junto com aqueles que sempre estiveram marginalizados do poder e dos ^{benefícios} benefícios do poder no ~~nesso país~~ país, possamos produzir uma cultura que reflita ^{as} suas tradições, costumes e lutas pela sociedade do futuro.

Para melhor entendimento dos objetivos do relato que faremos, vale darmos o entendimento que temos de certas expressões consagradas atualmente, quando se discute cultura.

Quando usamos a palavra "popular", não a usamos no sentido populista que parece imanar naturalmente dela. Usamos o termo no seu sentido político, que foge ao jargão populista, muito conhecido das propagandas eleitorais, "do ^{povo} povo, para o povo, pelo povo". "Cultura popular" é usado aqui no sentido de uma arte que tenta traduzir em suas produções o ponto de vista das ^{populares} classes populares, a partir da utilização ^{de} dos conceitos que dão conta da explicação da sociedade enquanto uma totalidade, e não como um con

3.

junto dá partes estanques sem comunicação uma com a outra.

Por outro lado, ao se usar o termo "cultura popular", não se entende que seja possível realizá-la ~~plânamente~~, numa sociedade ainda dividida em classes, com tamanha distância entre os detentores dos meios de produção e os que vendem sua força de trabalho. O termo é empregado para distingui-lo de um trabalho teatral e cultural voltado para a realização de atividades mercantis e sem nenhuma preocupação em discutir a realidade do país. Entender de outra maneira é, a nosso ver, acreditar que o Teatro se dá acima das contradições da sociedade em que ele está inserido. Pelo contrário, ~~se o postulado é acerto - "o ser-social determina a consciência"~~ o termo "cultura popular", antes de significar algo acabado, realizado, deve ser lido como algo em produção, em experimentação, um processo dinâmico de idas e vindas.

"Cultura popular", por outro lado, nada tem a ver com uma visão mecanicista, de uma arte "utilitarista", a reboque simplesmente das necessidades imediatas do homem. Tradução essa preconceituosa, já que advém de uma formação cultural burguesa, que quer dar à arte simplesmente o estatuto de "divertimento", de la ser descomprometido, próprio para o homem se refazer do cansaço cotidiano do trabalho. *

Se fazemos essas ressalvas, não é por querer dar ao relato da experiência do Teatro Núcleo um caráter de trabalho com respaldo de erudição, mas tentar discuti-lo como uma das experiências que foram realizadas no período de censura e repressão à cultura nacional. *Ademus afirmar...*

Isso porque depois da abertura não são poucos os mal informados, que vivem a bater no peito, depois de anos de ausência, dizendo ter o país, no período em que ficaram ausentes, nada ter produzido em termos de movimento cultural. Não é necessário ser sábio para constatar que, de fato, movimento como os de antes de 64 e até a edição do AI-5, de 1968, não existiu. Porém é necessário que se veja que são duas épocas distintas política e socialmente. Se se entende "movimento" como uma coisa organizada, propagandeada, amplamente conhecida, como foi a Tropicália, a Bossa

4.

Nova, o Cinema Novo, realmente nada existiu. Mas se se entende movimento como "aquilo que se move, que se está fazendo" ^{nao da historia} podemos afirmar que durante todo o período ~~de negritude~~ do país se fez um movimento de cultura. Fechado em seus guetos, na obscuridade, no anonimato, tentando se ver livre de uma dizimação depois do golpe sofrido, quando apenas engatinhava. ↗

Com isso não queremos colocar os grupos e os trabalhos ^{em de lugar,} numa posição de mártir, mas simplesmente afirmar que esses trabalhos existiram, e que torna-se necessário conhecê-los, saber ^{de suas tropegos e dos seus acertos,} de suas dificuldades, ^{e de suas conquistas.} * crítica e artísticas - pg 91

Outra ressalva ^{relevante} pertinente é que, como já deu para se notar logo no início, o presente relato vai conter todos os defeitos que advêm de anos e anos sem se ter uma prática de sistematização e teorização de uma experiência prática. ↗

Parafrastando Mário de Andrade, sem querer nem de perto uma comparação, diríamos que "os males desse país são: muita saúde, pouca saúde, muito trabalho, pouca experiência acumulada".

^{Esperamos que com esta tentativa tenhamos contribuído com aqueles que têm interesse em desenvolver um trabalho cultural (de caráter popular, aprofundando o conhecimento e ampliando o espaço de expressão dos setores populares.}

1 - 4 QUE SE PROPUNHA O TEATRO NÚCLEO⁵
 CAPÍTULO IX - DEFINIÇÃO DO OBJETO DO ESCRITO

Melhor do que o relato subjetivo de um indivíduo para a definição do Teatro Núcleo Independente, é apresentar uma produção teórica sua, que servia de apresentação e discussão para os novos integrantes do grupo, ~~quando da sua chegada~~. Transcrevemos abaixo o texto original desse documento. (1)

"Estes artigos se propõem a serem instrumento de discussão de alguns problemas enfrentados por grupos que caminham no sentido do desenvolvimento do teatro popular, sem mistificações, sem problemas morais e sem pluridos quanto ao reconhecimento da nossa precariedade.

SOBRE O QUE CARACTERIZA TEATRO INDEPENDENTE

À medida que fomos compreendendo melhor nosso papel na formulação teórica de novas propostas de cultura a serem esboçadas a partir de nossa prática teatral, vivemos também a preocupação de refletir da maneira mais objetiva possível essa nova realidade, ainda embrionária e, até certo ponto, disforme.

O que se constata, nesse trabalho cultural, é a existência de uma pipocação de coisas sendo feitas, que se espalha em limites tão amplos que dentro deles cabem os mais diferentes, e às vezes conflitantes, objetivos e encaminhamentos. A Unidade é conseguida ao nível da consciente intenção ou da necessidade de se dirigir a um público diferente, definido inconsistentemente como popular, pelo fato de ser o público que historicamente está sempre à margem de nosso teatro e, em geral, privado do usufruto da riqueza social. Essa unidade precária e indefinida quanto a quem se dirigir, comporta objetivos os mais diferentes quanto ao que fazer para e com este público, à medida que não temos dados suficientes que nos permitam conhecer suas necessidades, se nossas propostas culturais de teatro representam, ou refletem, necessidades suas ou nossas.

(1) O documento foi produzido em 1976.

6.

Enfrentamos, como todos os outros grupos, os mesmos problemas de produção. Tentamos discutir esses problemas para podermos compreender melhor por que, para que e para quem fazemos. Nessa discussão, concluímos que o principal elemento que atualmente nos caracteriza e aos grupos de teatro - que por enquanto ainda chamaremos de "popular" - é a produção. Isso porque para nós ela adquire uma configuração própria, ou por desejo consciente ou por necessidade objetiva do grupo, na medida em que não nos podemos valer dos recursos tradicionais e nem dos recursos que poderiam nos oferecer nossa cultura subjascente, ainda sem formas próprias de organização e infraestrutura. Valemo-nos dos recursos desenvolvidos nas mais diferentes situações e aproveitamos todas as brechas. Nesse processo estamos criando o que se poderia chamar de "know-how" da produção pobre.

A falta de uma infraestrutura que se embase e seja própria do público ao qual nos dirigimos é um dos principais fatores de nossas indefinições e da falta de uma unidade em torno de objetivos claros e definidos a médio e longo prazo. Mas uma vez sedimentado o "know-how" do jeitinho, a produção se define como principal elemento que coloca hoje em polos antagônicos, de um lado o teatro "comercial" e de outro lado o teatro "popular", uma vez que o conteúdo popular pode estar presente no teatro "comercial".

E por que a produção? Porque se o teatro "comercial" no investimento de capital, compra a força de trabalho, divisão racional de trabalho em termos capitalista, utilizando-se do lucro comercial para novo investimento, visando acumulação de capital da empresa ou usufruto do empresário, mantendo atores, técnicos e etc. uma relação salarial, o teatro "popular", conscientemente ou não, tem que se estruturar, enquanto produção, de maneira diversa, na medida em que se dirige a um público para quem teatro nunca será mercadoria de consumo cultural, mas, necessariamente, um produto da sua própria cultura e que, no caso brasileiro, estará ligado a uma idéia de libertação e transformação.

Sendo assim, nosso teatro é obrigado a se estruturar sobre outros elementos que já lhe são característicos: investimento da força de trabalho de seus próprios componentes, o que leva

à necessidade objetiva da racionalização de trabalho em termos coletivos e à utilização do lucro comercial através de uma distribuição coletiva dentro do próprio grupo, de acordo com as necessidades e em função de seus objetivos.

E aqui compreendemos que continuar definindo o teatro que fazemos como não profissional, não comercial, etc., seria um erro de método, na medida em que isto não é o que caracteriza-o como um pólo diferente do que chamamos teatro tradicional. Por outro lado, ainda não podemos considerar o teatro que fazemos como popular, pois a produção, elemento identificado aqui, é apenas um dos integrantes desse todo e uma vez que, como estética e conteúdo populares, no seu sentido mais amplo de transformação - é uma pesquisa, surgindo mais de uma necessidade nossa. E só uma prática contínua, o surgimento de grupos nos bairros, a partir das necessidades das classes populares, a absorção, por parte delas, de nossa prática, poderá caracterizar um teatro popular. O que nossa prática caracteriza hoje é uma busca do que poderá vir a ser um teatro verdadeiramente popular.

Pelo teatro não ser uma entidade abstrata, alheia ao desenvolvimento das contradições da sociedade, não podemos, ainda, nos estabelecer num novo conceito de teatro popular que ainda está nascendo. E por ser esta a justa medida de nossa realidade, definimos o que até aqui denominamos erradamente como teatro comercial, tradicional, do centro, etc., como TEATRO I, e o que denominamos como teatro popular, como TEATRO II; o primeiro tende a assumir todas as características do teatro burguês, mercador, e o segundo buscando o teatro popular com tudo o que o termo indica.

A denominação de "Teatro Independente", sugerida recentemente, pela semelhança com o tipo de teatro desenvolvido na América Latina, se justifica, no nosso caso, a partir do momento que surja entre esses grupos (TEATRO II) uma organização independente da política cultural oficial que colabore com este teatro sintonizado com os demais movimentos da sociedade na busca do popular.

INFRAESTRUTURA E TRABALHO COLETIVO

Um produtor, um autor, um diretor, um elenco, um cenógrafo, músicos, figurinistas, maquinistas, contra-regra, etc. Sem esses ingredientes é impossível realizar-se um bom teatro.

Um produtor, que em geral determina o autor, o diretor (que logicamente, deve ter as perspectivas de montagem semelhante às suas) e é determinante na escolha do elenco que repete as falas escritas pelo autor, nas marcações e com as entonações indicadas pelo diretor, anda no cenário do cenógrafo e canta as músicas do compositor. O conhecimento do todo do espetáculo, do resultado do trabalho final, em geral é um privilégio concedido apenas a alguns. Atores, técnicos, muitas vezes exercendo sua profissão, deixam de ter controle sobre o produto que estão produzindo e, portanto, sobre o significado, dentro do panorama sócio-cultural da sociedade onde ele atua. A relação de produção, que esse esquema tradicional estabelece, tende a alienar esses profissionais do produto final da obra. Cada um passa a ser um operário da linha de montagem, que desconhece exatamente para que serve o que ele está fazendo.

Não cabe, aqui, nenhum julgamento do ponto de vista moral, mas a simples constatação de uma situação que vem se apresentando no panorama teatral.

Procurando fugir a esse esquema, muitas vezes surgem produções de textos mais críticos de uma realidade, propostos dentro de um clima mais liberal de montagem. O que, em geral, aparece então é a profunda contradição entre o que se está fazendo e dizendo no palco e a relação de produção mantida nos moldes tradicionais. Ou seja, ainda assim existe uma mão-de-obra alugada que não detém o poder sobre o trabalho e não lucra ou perde com ele. Várias experiências desse tipo já foram tentadas mas, a partir delas, nenhum passo adiante foi dado no sentido de uma mudança estrutural dessa situação. Estabelecida uma relação viciada - empresário/empregado - o poder de decisão dificilmente fugirá das mãos do primeiro.

O teatro não pode, porém, ser visto como uma entidade abstrata capaz de, em si, modificar essa situação que é geradora

9.

lisada em termos de produção. Mas se o que se produz é arte e não "bateria de bolo", com o objetivo de análise do mundo em que vivemos, não se pode estar alheio a esse produto e tem que se buscar ao máximo compreendê-lo, medir sua área de alcance, seus resultados e suas respostas. É nesse ponto que surge o trabalho coletivo.

Dentro dessa estrutura tradicional só uma atitude consciente e grupal pode talvez mudar as coisas. Abolir o empresário e buscar um método coletivo de trabalho. Experiência de grupos que passaram por tentativa de criação coletiva dentro de um esquema tradicional foram importantes para a percepção desse problema e para o encaminhamento coletivo dos próprios grupos.

Por outro lado, grupos surgidos no próprio bairro nos revelam outra experiência de trabalho coletivo extremamente importante. O teatro tradicional, ligado diretamente às classes que detêm o poder econômico e às classes médias, transportam para a empresa teatral esquemas de produção já conhecidos. O teatro de bairro, por mais que tente, mesmo querendo, não consegue transportar para a sua produção o mesmo esquema:

1. pela falta de material humano;
2. pela falta de recursos econômicos;
3. pelo agente motivador das montagens e do grupo não serem o lucro empresarial, pelo menos na maioria das vezes.

A falta de material humano já propõe uma nova divisão de trabalho muito menos compartimentada que a tradicional. A falta de recursos econômicos exige que entre em ação o jeitinho, onde todos os elementos não só diretamente ligados à montagem, mas ao grupo, têm que ser mobilizados. Reforça uma divisão mais coletiva do trabalho.

A experiência tem mostrado que destes dois fatores, resulta um nível de consciência que não admitiria o lucro do empresário, caso este fosse o objetivo desses grupos. Mas o que motiva a formação desses grupos, grande número das vezes, é a possibilidade de representação da realidade em que vivem e sua discussão. E este nível de preocupação demonstra um nível de consciência crítica (não confundir consciência crítica com posição ideológica).

10.

O trabalho coletivo é para estes grupos a opção de existência, antes de ser um posicionamento frente a uma realidade. Ou seja, o trabalho coletivo tanto pode ser fruto de uma visão de mundo assumida na prática pelos grupos, como de uma necessidade objetiva dos grupos que buscam o teatro popular. Uma coisa tende a levar à outra.

TRABALHO COLETIVO E DEMOCRATISMO

Diversos grupos que partem do teatro tradicional e chegam ao nível de consciência percebem os limites dessa estrutura de criação e trabalho. Ao tentar fugir dela, tendem a cair no seu extremo oposto: ignoram que dentro de um grupo podem existir diferenças profundas, ao mesmo tempo que semelhanças não menos profundas. Em geral, partindo das semelhanças e procurando reforçá-las, ignoram as diferenças. A divisão de trabalho é feita num plano ideal, quase matematicamente. Ignoram por completo o que foi até aqui, historicamente falando, o trabalho de criação artística. O diretor é simplesmente abolido, sem que se conheça profundamente o que significou o seu papel. O mesmo acontece com as outras funções e inclusive com a de produtor. A coisa é idealizada com base na boa intenção dos integrantes e as discussões e decisões do grupo caem num 'democratismo' que leva:

1. à expectativa de que todos os integrantes desempenham todas as funções na mesma medida e qualidade, fazendo com que as pessoas mais experientes ou informadas numa determinada área deixe de dar o nível de colaboração pra que têm capacidade e forçando outros a atuar além de seus limites em atividades que desconhece ou que não lhe despertem maior interesse;
2. que todas as decisões só sejam levadas à execução caso haja consenso absoluto de todos os integrantes. Isso provoca um profundo desgaste pela dificuldade que assume cada passo a ser dado e o que é mais grave: em grande parte das vezes emperra o processo de desenvolvimento do grupo como um todo, no que se refere à sua atuação na realidade.

Um desgaste progressivo, como consequência dessa falsa visão de coletivo, muitas vezes se reflete na saída de elementos importantes para o desenvolvimento do grupo e do trabalho tea-

11.

tral. Esse 'democratismo', como método grupal, em geral aparece quando existem cisões latentes. O que acontece, porém, é que sempre junto com uma idealização do grupo, coeso, unido, forte e pra frente, se escondem as discussões mais profundas, mais fundamentais que são as de atuação deste grupo teatral dentro de uma realidade histórica e social. Os 'rachas' geralmente se manifestam através dos chamados problemas pessoais. A própria existência do grupo fica ameaçada. 'Todo mundo faz tudo' é questionado pela prática. As diferenças de pessoa para pessoa, quanto à disponibilidade de trabalho, conhecimento anterior, etc., negam esta teoria. O retardamento do conhecimento destes problemas leva igualmente ao desgaste do grupo e, o que é pior, de seu trabalho.

O grupo torna-se uma abstração. O trabalho coletivo nessas moldes, também. A coisa tende a fechar-se em si mesma. A auto-idealização advinda daí (grupo homogêneo) e a distorção do conceito de unidade, emperra o processo de auto-crítica e o trabalho se torna, na melhor das hipóteses, inconsequente.

É no processo de crítica e auto-crítica que o grupo pode superar esta fase. Entender que o coletivo não está na realização de tudo por todos, mas na consciência coletiva do trabalho e na participação ativa dos elementos do grupo no todo do trabalho. Participação essa definida dinamicamente, por sua disponibilidade e seu conhecimento.

INFRAESTRUTURA E CONSCIÊNCIA

A infraestrutura é determinante no método de trabalho de um grupo. Os grupos que buscam um teatro popular, em geral, não possuem uma infraestrutura independente. Ou dependem de um lugar para ensaios, ou de um lugar para apresentações, ou ambos. Geralmente são grupos ligados às associações de bairro, Igrejas, sindicatos, grêmios, etc.

Muitas vezes foram formados por estas próprias entidades. Nesse caso são formados apoiados por elas com o objetivo de reforçá-las. A relação de dependência, que oferece a possibilidade de sobrevivência, limita a criação do grupo e por mais coletivo que seja, no final ou o trabalho agrada a entidade ou o teatro é pos

12.

to para fora. Caso agrade, tudo bem, o trabalho segue. Caso contrário, o grupo, sem infraestrutura pode se desfazer. A falta de consciência de onde está atuando torna os grupos extremamente frágeis.

Em geral esse problema leva o grupo a procurar um esquema independente. A experiência mostra que, grande parte das vezes, a primeira idéia que aparece é novamente o oposto do que existia: a itinerância.

Usa-se uma infraestrutura qualquer para ensaiar e apresenta-se o espetáculo em vários lugares, variando, em geral, semanalmente. O nível de contato do grupo com aquela determinada realidade, à qual se dirige, é mínimo, e a tendência é, mais uma vez, fortalecer uma entidade local, ou representar a peça com a mínima possibilidade de um trabalho teatral mais profundo. Em cima disto, várias propostas surgem. Em termos de proposta um grupo pretende atuar numa determinada realidade. Esta realidade, por sua vez, atua sobre o trabalho do grupo. Num grupo consciente esta interação pode mudar a proposta do grupo ou mesmo negá-la. Esse processo de interação é fundamental para o desenvolvimento do trabalho coletivo. O grupo, a partir disso, já trabalha coletivamente, partindo da perspectiva da coletividade à qual ele se dirige, e não especificamente da sua que, como já vimos, é extremamente frágil.

Por outro lado, caso não haja consciência da realidade em que se atua, da infraestrutura onde se apóia, o que ela representa, o trabalho tende a ser absorvido por esta infraestrutura e por esta realidade. Nesse caso, escapará fatalmente das mãos de seus realizadores, que perderão o controle sobre sua produção e seu significado sócio-cultural."

.O documento que reproduzimos acima na sua íntegra e no original da época da sua produção, servia ao grupo como ponto de partida de discussão interna sobre o trabalho com os novos integrantes, como também marcava a posição do Teatro Núcleo Independente em relação ao movimento teatral, que se desenvolvia na procura de um teatro "popular" e "independente" (2).

13.

Por outro lado, balizava de alguma maneira o desenvolvimento das práticas cotidianas do trabalho do grupo, na solução e enfrentamento dos problemas que surgem com o interrelacionamento com o bairro e mesmo com outros grupos da região. O documento é, se assim podemos dizer, uma definição política do grupo quanto ao entendimento seu sobre "teatro popular", enquanto trabalho coletivo, que postula como tarefa interferir, através do teatro, na luta para a transformação da sociedade. Posteriormente veremos sua tradução na prática teatral do grupo.

(2) Ver no Anexo I a história do Grupo Núcleo Independente, do Arena a São Miguel Paulista.

Anexo B

GRUPO NÚCLEO - SUA HISTÓRIA

- 1969 - No teatro de Arena um grupo de jovens passa a integrar o chamado "Núcleo 2" com o objetivo de desenvolver um teatro experimental visando um público mais popular. Realiza o espetáculo "Teatro Jornal, Primeira Edição".
- 1970 - Viaja com esse espetáculo para a Argentina, participando da Expo-Show juntamente com outros grupos da América Latina.
- 1971 - Participa com "Teatro Jornal" do Festival de Nancy na França e ali realiza uma tournée por todo o país. De volta a São Paulo, realiza outra criação coletiva: "Doce América, Latino América".
- 1972 - O Grupo desliga-se do Teatro de Arena e forma o GRUPO DE TEATRO NÚCLEO que monta a peça "Tambores na Noite" de B. Brecht. Passa então a trabalhar juntamente com o Teatro São Pedro participando da montagem de "A Semana" de Carlos Queiroz Telles. Ainda nesse ano participa de "Frei Caneca" também de Carlos Queiroz Telles.
- 1973 - No Teatro São Pedro realiza a criação coletiva "A Queda da Bastilha", que permanece durante um ano em cartaz e tem grande penetração junto ao público estudantil.
- 1974 - O Grupo desliga-se do Teatro São Pedro e monta o espetáculo infantil "Robin Hood e o Xerife" de Edson Santana, percorrendo inúmeros bairros da periferia de São Paulo. Instala sua sede à rua Treze de Maio 76, Bela Vista e inicia pesquisas para seu próximo espetáculo.
- 1975 - Estréia de "A Epidemia de 1918" a convite da Prefeitura Municipal de Guarulhos, participando da "V Temporada de Arte e Cultura de Guarulhos". Realiza temporadas desse espetáculo em Osasco, Penha, Santo Amaro, Moóca, Santos e São Caetano. A presença do grupo nos teatros de bairro, nos dá as coordenadas para o trabalho de 1976.
- 1976 - Fixação no bairro. Escolhemos Zona Leste, onde pretendemos fazer um centro de lazer e cultura que reúna e divulgue a arte popular. Organização da I Mostra de Arte da Zona Leste, com participação de elementos da região e artistas convidados. Montagem de "As Aventuras de um Diabo Malandro", peça infantil de Maria Helena Kuhner, se apresentou, juntamente com o espetáculo "O Acidente" (criação coletiva) em diversas escolas, igrejas e bibliotecas. No campo da música, apresentação do show "Gole Seco" com texto e músicas do Grupo e de autores populares.
- 1977 - Montagem do espetáculo "Os Imigrantes" de Celso Frateschi e "Dois Homens na Mina", de Enrique Buenaventura. Desenvolvimento de atividades culturais no Teatro Núcleo, sediada na Estrada de São Miguel, 207 - Penha, e criação de Centros Culturais nos Bairros.

Anexo C



O Teato Núcleo Independente em seu veículo durante transporte do elenco e cenários da peça "Robin Hood e o Xerife". O ano provável da foto é 1974. Imagem cedida por Denise del Vecchio.



O Teato Núcleo Independente em apresentação da peça "Robin Hood e o Xerife". O ano provável da foto é 1974.

Imagem cedida por Denise del Vecchio.



O Teato Núcleo Independente em apresentação da peça "Robin Hood e o Xerife". O ano provável da foto é 1974. Imagem cedida por Denise del Vecchio.



Elenco do Teato Núcleo Independente. Sem registro de data. Imagem cedida por Delora Jan Wright. De pé, atrás, da esquerda para a direita: Cláudio da Silva, Carlos Eduardo, Denise del Vecchio, Oswaldo Ludgero, (sem identificação), Marcia Telles, Alzira Andrade e Paulo Ferreira. De joelhos, no meio, da esquerda para a direita: Cleston Teixeira e Celso Frateschi. Na frente: sentados, Marcia Mafra, Delora Jan Wright e Ciro Mariano.



O Teatro Núcleo Independente se apresentando em espaço comunitário.
Sem registro de data. Imagem cedida por Denise del Vecchio.



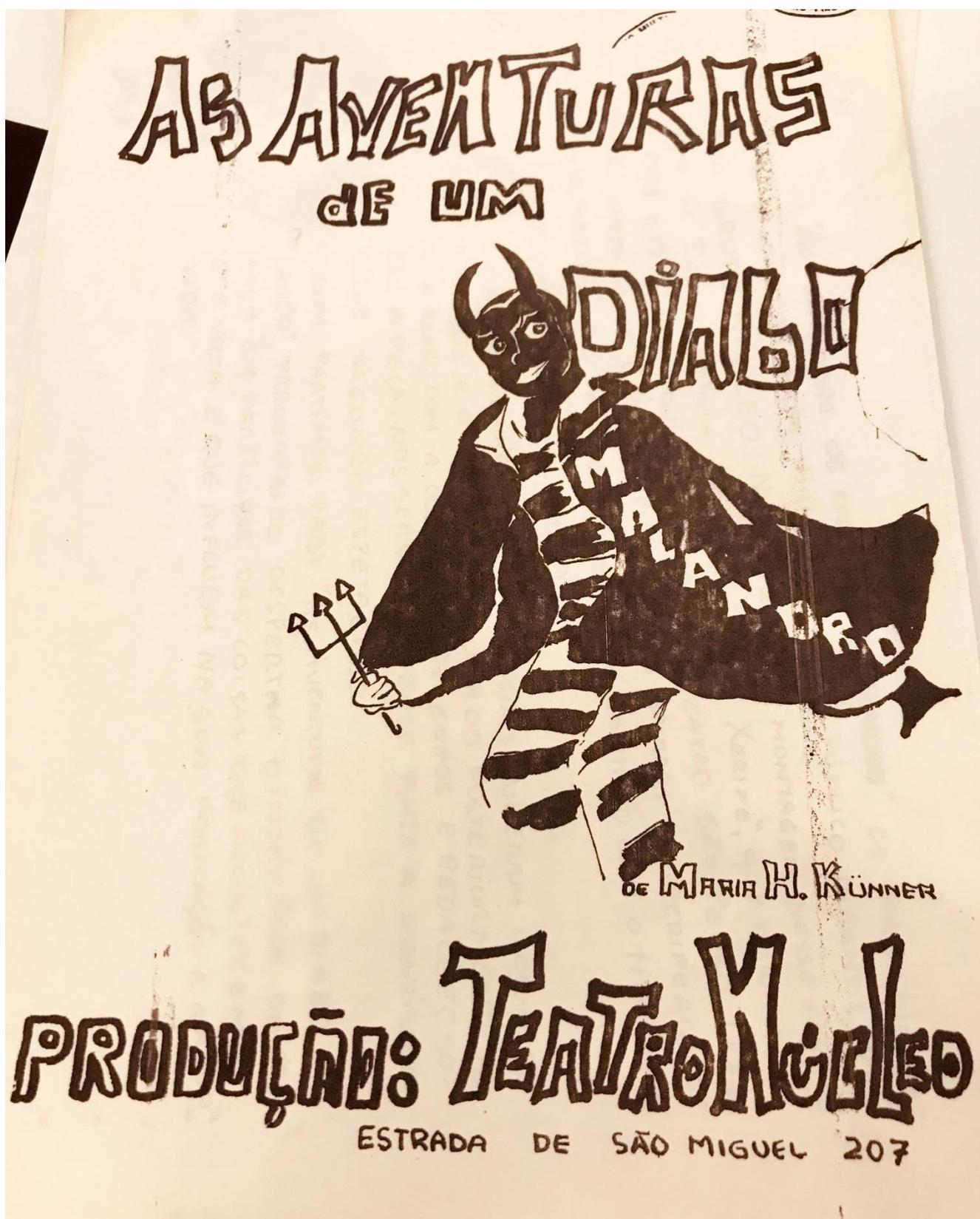
O Teatro Núcleo Independente se apresentando em espaço comunitário.
Sem registro de data. Imagem cedida por Denise del Vecchio.



O Teatro Núcleo Independente em apresentação da peça "A Epidemia de 1918". Sem registro de data. Imagem cedida por Denise del Vecchio. À esquerda, Claudio da Silva, e à direita, Cleston Teixeira.



O Teatro Núcleo Independente em apresentação da peça "A Epidemia de 1918". Sem registro de data. Imagem cedida por Denise del Vecchio. À esquerda, Oswaldo Ludgero; no meio, Delora Jan Wright; à direita, Paulo Ferreira.



Cartaz da peça "As aventuras de um diabo malandro" do Teato Núcleo Independente. Imagem cedida por Denise del Vecchio.

CURSO DE TEATRO

EXPRESSÃO CORPORAL DRAMATIZAÇÃO
 IMPROVISAÇÃO INSCRIÇÕES ATÉ 20-3-77
TEATRO NÚCLEO ESTRADA DE SÃO MIGUEL 207
 FONE: 296-9629
 PARTICIPE DO TEATRO NÚCLEO E DIVULQUE-O

AULAS PARTICULARES DE VIOLÃO

INICIAÇÃO MUSICAL
 MÚSICA POPULAR BRASILEIRA
 INSCRIÇÕES
TEATRO NÚCLEO ESTRADA DE SÃO MIGUEL 207
 FONE: 296-9629
 PARTICIPE E DIVULGUE O TEATRO NÚCLEO

ESPETÁCULO MUSICAL DO TEATRO NÚCLEO

gole seco

MÚSICA POPULAR BRASILEIRA
TEATRO NÚCLEO ESTRADA DE SÃO MIGUEL 207
 FONE: 296-9629
 PARTICIPE E DIVULGUE O TEATRO NÚCLEO

TEATRO - MÚSICA - ARTES PLÁSTICAS TEATRO NÚCLEO

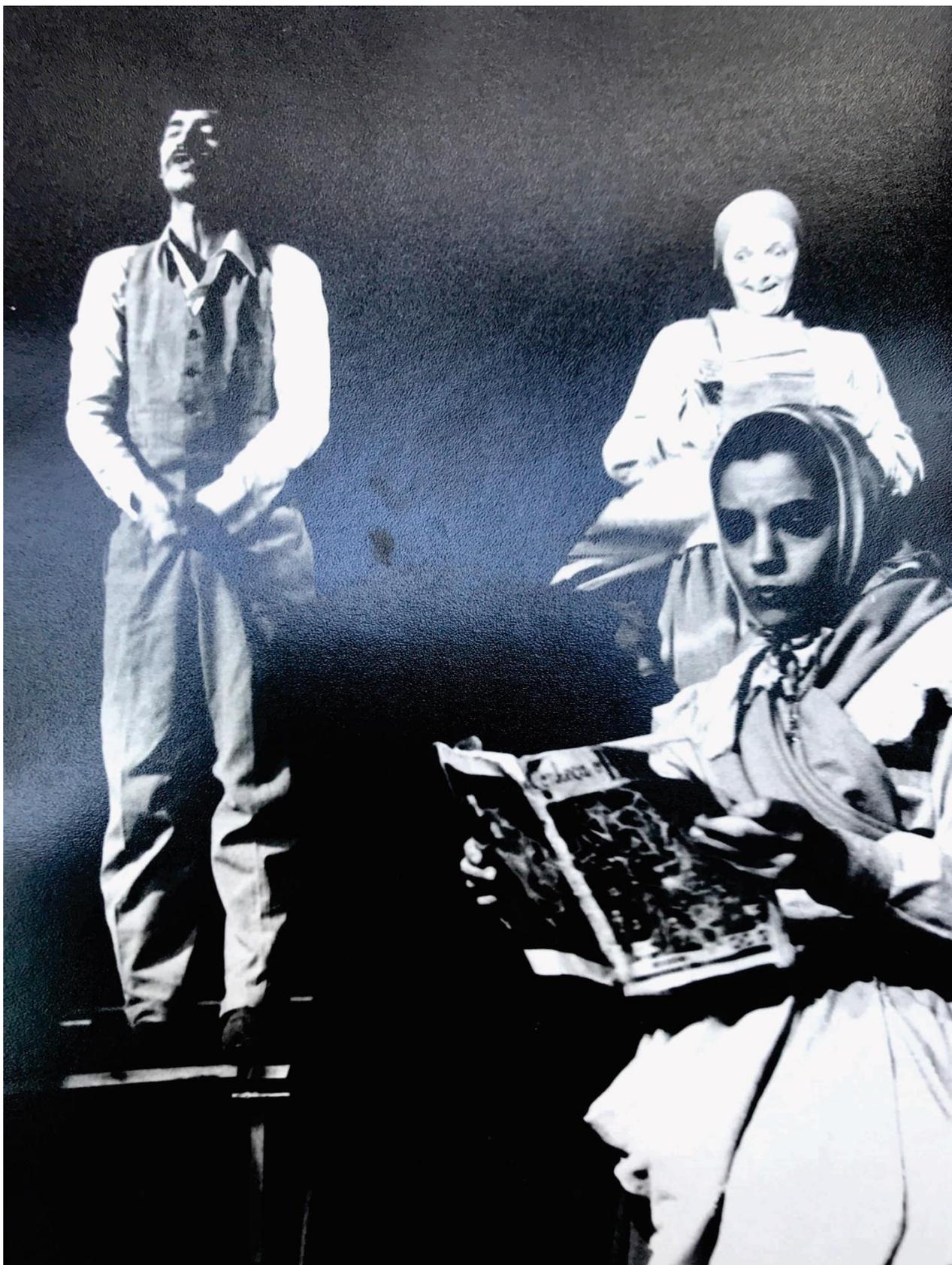
PROGRAMAÇÃO VARIADA TODO FIM DE SEMANA
 NA ESTRADA DE SÃO MIGUEL 207 FONE: 296-9629
 PARTICIPE E DIVULGUE O TEATRO NÚCLEO



Filipeta de divulgação do espetáculo "O Rio" (1974), do Teatro Núcleo Independente. Imagem cedida por Denise del Vecchio.



O Teatro Núcleo Independente em apresentação da peça "Os Imigrantes". Sem registro de data. Imagem cedida por Denise del Vecchio. Sentado atrás, Cláudio da Silva; à frente, Delora Jan Wright; embaixo, Denise del Vecchio.



O Teatro Núcleo Independente em apresentação da peça "Os Imigrantes". Sem registro de data. Imagem cedida por Denise del Vecchio. De pé, à esquerda, Reinaldo Maia. À direita, atrás, Delora Jan Wright. Na frente, à direita, Denise del Vecchio.

Anexo D

Entrevista com Celso Frateschi, realizada em 09/08/2018.

Entrevistador: Ademir de Almeida

Celso Frateschi: No final dos anos 60 e durante os anos 70 grupos como o Arena e o Oficina dialogavam, de uma maneira bastante viva, com o setor mais avançado da sociedade, que era, de alguma forma, representado pelo movimento estudantil. O movimento estudantil era engajado no movimento teatral. Eu comecei a fazer teatro pelo movimento estudantil. Tanto nas universidades, como nas escolas secundaristas, havia uma prática de teatro muito grande. Os estudantes eram o público que a gente sentia receber elementos para um diálogo a partir do teatro. Para se ter uma ideia da minha experiência pessoal, a primeira vez que fui ao teatro foi para ver “Arena conta Zumbi” - fajutando carteirinha de identidade. Havia um professor que levava grupos de 20, 30, e até 50 alunos. Eu tinha visto “Édipo Rei” e várias outras coisas que geravam discussão. Mais tarde, eu era o cara que organizava os grupos, e mantinha conversas a respeito das peças. E essas discussões eram extremamente orgânicas porque eu fazia parte do movimento estudantil, e já estava ligado a uma organização. O teatro era uma forma de aprendizagem política e de discussão da realidade muito forte, e a gente percebia que o repertório da época dava elementos para isso. Quando você assiste “Galileu Galilei”, “Duse”, “Liberdade, Liberdade”, “Arena Conta Tiradentes” ou as peças do Plínio Marcos, tudo isso comovia, envolvia e gerava uma discussão bastante contundente entre as pessoas. E era uma forma de motivar e de convocar as pessoas para a luta social – para a luta contra a ditadura, que recrudescera muito com o Ato 5. Então, até 1970 ou 71, nosso público principal eram os estudantes. Já depois do Congresso de Ibiúna o público foi preso! Uma prisão de “mil”! E esses agentes todos, que eram agentes capilares, que faziam com que os teatros enchessem com o “boca a boca” estudantil, ou dessa classe média mais ativa, também desapareceu. Ou por estar preso, ou por estar completamente desmobilizado. E durante muito tempo a gente atravessou um certo vazio. Houve algumas tentativas importantes que precederam a nossa ida para os bairros. A gente vinha do Arena. E após a prisão de Augusto Boal, conseguimos ainda ficar

por um ano mantendo o teatro. Depois disso eram tantas dívidas que a gente não tinha mais “cara” para pedir para os artistas fazerem shows beneficentes, ou quadros e obras de artes plásticas para que a gente fizesse leilões – o “buraco” era muito grande, e o Arena sofreu um estrangulamento financeiro muito forte. A cidade deixou de ter aquela vibração e passou a viver sob uma tensão muito grande. O Teatro São Pedro, que era de um grande intelectual militante - Mauricio Segall - tentou fazer um foco de resistência com alguma estrutura. Ele pegou o pessoal vindo do Arena – a gente, mais o Antônio Pedro e o Fernando Peixoto, que tinham trabalhado nos últimos tempos no Arena, saídos do Oficina - o pessoal do Oficina: Renato Borghi, Esther Góes, Sérgio Mamberti, ou seja, um pouco daqueles atores e artistas que estavam meio que “perdidos”, e formou um elenco fixo lá no São Pedro. Até 1973, ou 1974, foi o que “segurou” a gente. Mas também porque o repertório passou a interessar, feito de sucessos como “A longa noite de cristal”, “O interrogatório”, o próprio “Frei Caneca”, a “A Semana”. Ou seja: nosso tema não interessava mais ao público classe média, que estava empolgado com o “milagre econômico”. A classe média mudou sua qualidade, e a gente percebia que não tinha mais com quem dialogar. Lá no São Pedro, eu já tinha sido preso, no palco, com “A Queda da Bastilha”. E o Maurício Segall também já tinha sido preso anteriormente, estava respondendo a um processo, foi condenado e passou um tempo cumprindo pena pela justiça militar. E isso enfraquece. Não tem como não enfraquecer... E ainda havia a censura. Eu me lembro que no São Pedro, “A Queda da Bastilha” foi muito censurada e “recortada”. E a gente chegou a montar um texto do Enrique Buenaventura, “Os Dois Homens na Mina”, que também foi censurado. E não tinha como o Mauricio Segall segurar um grupo de oito pessoas, pagando salário - que era o que ele fazia - dando suporte para tudo isso. Por mais condições que ele tivesse... Ele teria que vender a obra do pai, ao invés de criar esse museu maravilhoso que ele criou, que é o Museu Lasar Segall. Então, a coisa parou por aí. E quando parou, nos restaram duas opções: ou entrar no mercado, ou radicalizar nossas experiências.

Ademir de Almeida: Eu queria fazer uma pergunta antes de você avançar na história. Sobre esse seu primeiro contato com o teatro, você falou que foi por meio de um professor que levou a turma da escola para assistir... Já havia aí alguma conexão com as organizações políticas da época?

Celso Frateschi: Não. Pelo contrário: o professor que me levou ao teatro era de extrema direita... Foi quem me denunciou. Eu “peguei” o Decreto-Lei nº 477 por causa dele. E não consegui mais estudar em escola pública por causa da denúncia dele. Mas existiam professores engajados. Porém a participação mais orgânica se dava no nível do movimento estudantil, propriamente dito – restrito aos secundaristas, no meu caso. Eu fui preso pela primeira vez, quando tinha dezessete anos, pela OBAN - Operação Bandeirante. Não existia ainda o DOI CODI - Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna. O DOI CODI é a institucionalização de uma milícia bancada por empresários - por quem fazia o “trabalho” junto com os militares.

Ademir de Almeida: Qual foi a situação dessa prisão?

Celso Frateschi: Eu era um quadro da ALA secundarista, da ALA Vermelha, do PC do B. Para ser bem sincero: eu adorava me inteirar das estratégias... Como um moleque de dezessete anos. Eu fui para ALA, como poderia ter ido para qualquer outra... Como sou são-paulino, mas poderia ter sido corintiano. Não tinha tanta clareza das diferenças estratégicas. Apesar de que era obrigação da gente discutir estratégia. A ALA defendia uma unidade nacional – toda a teoria do PC do B um pouco mais radicalizada. A diferença entre o PC do B e a ALA, é que a ALA propunha táticas mais violentas do que o PC do B, na época. Essa primeira prisão foi pela ALA. Foi uma queda grande. A primeira grande queda da ALA – com mais de quarenta pessoas presas numa madrugada... Por delação. Eu, como era menor de idade, fui até “privilegiado”. Fiquei, acho que, umas três semanas preso. O pessoal ficou bem mais tempo. O Alípio Freire ficou sete anos... O Renato Tapajós... Pessoas, inclusive, ligadas a área artística: literatura, cinema etc. Já era um quadro muito violento. Já era a barbárie, com toda a força que veio com o Ato 5. Mas, voltando ao teatro, na segunda vez que eu fui preso - certamente, também por delação, - já não me incomodava muito, porque sabia que, dos casos, eu era o mais simples de se livrar. E o que tinha menos risco de tomar muita porrada. Nessa segunda vez, porque era artista – um jovem artista ligado ao Teatro São Pedro. E na primeira vez, porque eu era “uma criança”. Então, eu sabia que era, de alguma forma, uma “ficha a ser queimada” para não cair a organização como um todo. Até checarem os meus pontos, daria tempo para as pessoas perceberem que havia alguma coisa errada. Mas isso não tem nada a ver com teatro, tem a ver com organização. Se bem que, por exemplo, o

Teatro Jornal – que a gente fez ainda no Arena – foi como um rastilho de pólvora, “pipocando” em “tudo quanto é lugar”, com muita rapidez. Acho que em menos de seis meses tínhamos mais de quarenta grupos de Teatro Jornal, centralizados lá no Arena. Porque a gente sabia que com a prisão do Congresso de Ibiúna se destruiu toda a organização estudantil. E o Teatro Jornal era como uma “varinha de vudu”: a gente apresentava, e falava “pode fazer teatro”! O pessoal chegava, começava a fazer teatro, fazia uma peça, e, na segunda, estava organizando o DCE, o Centro Acadêmico ou alguma coisa assim. Ou seja: tinha uma função política, sim. Que não era uma função preparada, planejada... Mas que acabou funcionando como uma estratégia de reorganização do movimento de esquerda estudantil daquela época. E a segunda vez que eu fui preso foi justamente por isso: porque eu seria uma pessoa que, supostamente, aliciaria quadros para a ALN - Aliança Libertadora Nacional. Já não tinha mais nada a ver com o PC do B. E eu também já não tinha ligação orgânica com nenhuma organização nessa época. Só fazia teatro.

Ademir de Almeida: Como você chegou ao Arena?

Celso Frateschi: Eu fui parar no Arena fazendo um curso. A Heleny Guariba... Morta... É louco, porque você pega o pessoal do Arena, mais de 50% foram presos, mortos ou exilados. Barra pesada, mesmo. A gente fala hoje, e parece que é “só” história, parece uma coisa distante. Mas num grupo de 15 ou 20 pessoas: eu, preso; Dulce Muniz, presa; Hélio Muniz, preso; Denise Del Vecchio, foi presa também; Heleny Guariba, desaparecida; Augusto Boal; preso, torturado e exilado. Ou seja, grande parte das pessoas teve um contato direto e brutal com a repressão, fazendo teatro. Coisas malucas... E aí, eu fui fazer esse curso... Era um curso de um ano de duração, com a Cecília Thumim responsável por Stanislavski, e a Heleny Guariba responsável por Brecht. Era um curso fantástico, e quando terminou a gente ficou meio sem ter o que fazer. E então, pedimos ao Boal para pesquisar uma coisa que ele já tinha contado para a gente, que era o Teatro Jornal. Contou assim, num jantar, num boteco... Ele queria que no Arena, todas as segundas-feiras, se fizesse uma “revista teatral” - um jornal, discutindo as notícias principais, para que o bancário e o pessoal que trabalhava no centro, pudesse ir lá no Arena e se informar. Essa era a ideia. Seria um Teatro Jornal, literalmente. E a gente falou: “nos deixe pesquisar um pouco essa ideia”. Ele a tinha abandonado, justamente, por causa da censura. Com censura prévia

era impossível se esperar trinta dias, para noticiar o que está acontecendo hoje. A ideia era que se trocasse as notícias toda a semana. E a gente começou a fazer essa experiência - eu, Edson Santana e a Denise Del Vecchio, num primeiro momento. Depois entraram a Dulce Muniz, o Hélio Muniz e o Elísio Brandão, mais tarde, para fazer o espetáculo que o Boal organizou. E essas experiências começaram a dar super certo. A gente apresentava como ensaio aberto, e mudava, a cada quinze dias, o espetáculo. Era um jornal quinzenal. E começou a ir muita gente. Tanto, que no começo a gente distribuía senhas para a entrada – porque era clandestino, estávamos sob censura – mas depois isso começou a ficar complicado. A ponto do Boal “se tocar” ... Aliás, o Gianfrancesco Guarnieri foi o primeiro a “se tocar”. Ele foi ver o espetáculo e adorou. Ele falou: “Isso aqui precisa mexer...” O Boal foi ver em seguida. E quando viu – gênio como ele era – falou: “Aqui tem um instrumento legal pra caramba!” E estruturou o espetáculo com as notícias mais “teatrais” e mais contundentes, que poderiam permanecer. Construiu as técnicas do Teatro Jornal, e escreveu aquele panfleto maravilhoso, “Categorias do Teatro Popular”, inventando, segundo ele, a nova categoria, que era o povo fazendo seu próprio teatro, sem nenhuma intermediação. Ele brincava com a gente dizendo: que o Teatro Jornal era a “pré-história” do Teatro do Oprimido. E é verdade: porque esse conceito de eliminar a intermediação - ou seja, do povo, ou do público, assumir esse papel protagonista na cena - é a ideia básica de todo o Teatro do Oprimido. Você passar a técnica para o cara se auto representar. E foi assim que a gente entrou. E aí ficamos. O Teatro Jornal fez um baita sucesso. A gente fazia no mezanino do Arena, onde tinha o Areninha... Havia dois teatros lá. Quando eles foram para a Argentina, o Boal levou a gente junto. Fomos para a Argentina e para o Uruguai, e quando voltamos, começamos a preparar a viagem para Nancy, na França. Foi quando o Boal foi preso, num ensaio do “Arena conta Bolívar”. E aí foi muita discussão, e juntou o pessoal da “cabeça” do Arena mais o Jack Lang, e resolveram usar a viagem para denunciar a prisão do Boal lá fora, e tentar que ele fosse libertado ou exilado. Nos encontramos com ele no final da viagem, em Paris. Ele passou uns dias em Roma também. E a gente se programou para dar continuidade aos trabalhos do grupo. Ele queria muito que a gente montasse o “Arena conta Bolívar”. Mas a gente não teria condição. E era um espetáculo que propunha a luta armada, claramente. O Boal era divertidíssimo. Quando a gente

lhe perguntava: “Boal, como você se qualifica?” Ele respondia: “Comunista, marxista, leninista, apostólico, cubano.” E ele era mesmo! Ele tinha essa coisa de perceber onde devia estar orgânico. Independente, de estar orgânico, ou não, ele pensava a sociedade como um todo. E foi assim até o fim da vida dele. Quando o Teatro de Arena começou a “fazer água”, a gente ainda montou um espetáculo que lotou a casa: “Doce América, Latino América” – que eram cenas de Teatro Jornal históricas. Como a censura, nesse momento, estava ainda mais brava, a gente pegava um pouco da história da América Latina e fazia um espetáculo. Esse trabalho tinha coisas muito bonitas e coisas bem estranhas. Era bem irregular. Tinha músicas lindas do Théo de Barros, do Carlinhos Lyra... Era bem interessante. Mas não segurou. E como a gente não suportava mais a dívida, vimos que não tinha mais jeito, e fomos para o Teatro São Pedro. Lá no São Pedro, montamos “Tambores na Noite”, do Brecht - que causou uma briga com setores da esquerda, por incrível que pareça. Falavam: “Pô, qual é? Vocês vão para uma coisa positiva, e de repente questionam o revolucionário?” Tinha um pouco essa questão, que eu acho extremamente interessante, e que a própria peça coloca, mas que não agradou a todos os nossos companheiros da organização. Acharam que era uma peça hesitante. Que era uma peça que vacilava.

Ademir de Almeida: Como foi o processo de montagem dessa peça?

Celso Frateschi: A montagem de “Tambores da Noite, para nós, foi uma aula. O primeiro texto que o Fernando Peixoto mandou a gente ler foi “Sobre a Contradição”, de Mao Tse-Tung. E a partir dessa primeira aula de dialética, de materialismo histórico-dialético, a gente analisava o texto da peça. Um trabalho de análise muito legal por tentar entender o texto historicamente, a partir das contradições. Não era um texto da fase marxista do Brecht, mas era extremamente interessante. E o Fernando era um cara que vinha com experiência e informações muito sólidas sobre Brecht. Era um dos caras que mais tinha estudado e se aprofundado nas questões brechtianas. Mais até que o Boal. A formação do Boal, se você pensar bem, vem do drama social americano. Se você pegar as primeiras peças do Boal, ainda tem muito do *playwriting*, do realismo americano, ali presente – o que muda muito com os Seminários de Dramaturgia. Outro dia fui chamado para uma leitura de uma peça que ele escreveu para o Teatro Experimental do Negro, do Abdias Nascimento.

Era um texto bem interessante, porém mais próximo de Nelson Rodrigues, do que de Brecht – e que mostrava um lado da formação do Boal, que depois ele traduziu em outra coisa. O Sistema Coringa é, sim, uma tradução do estranhamento, do distanciamento. Mas em relação a pressupostos brechtianos mais consistentes, me parecia que o Fernando Peixoto era o craque. E para a gente foi uma continuação de estudo. Porque nós, do Núcleo, não fizemos escola de teatro. Fizemos um curso de um ano com a Cecília e a Heleny. Nenhum de nós vinha da Escola de Arte Dramática, ou de qualquer outra escola. A gente se formava no grupo. E o convite do Fernando Peixoto para trabalhar com a gente era também em razão desse estudo. Lá no Teatro São Pedro já não havia mais espaço para o Teatro Jornal. A gente só vai retomar a perspectiva do Teatro Jornal, como inspiração, com a peça “A Epidemia”, que se passava em 1918, e na qual a gente inseria notícias do nosso tempo. A gente trabalhava o cotidiano do operário brasileiro, noticiado nos jornais atuais, como base das cenas. Mas já não era esse pique de pegar as notícias de hoje e apresentar amanhã. Porque no Teatro Jornal do Arena eram notícias que ficaram cristalizadas por conta da própria censura. Mas quando a gente ia para outros lugares apresentava notícias do dia, e em lugares dos mais insólitos - do restaurante universitário, a sala de anatomia da Medicina... Com aquele cheiro de formol horrível, mas a gente fazia! Eram as notícias que interessavam, e era uma coisa muito mais performática, de agitação e provocação política mais cotidiana. Só que a gente não tinha mais esse espaço. E não tinha nem pessoas interessadas em assistir, e nem estruturas que permitissem a gente fazer espetáculos nesses lugares. A gente continuava fazendo teatro nos bairros, levando um ou outro espetáculo. Mas foi um movimento truncado nesse período do Teatro São Pedro. O Mauricio Segall fez uma última experiência com a montagem de duas peças operárias: “Dois homens na mina” e “Os pintores de cano”, uma peça alemã. A primeira, foi censurada, a segunda entrou em cartaz. E houve um último ato, meio que desesperado, no primeiro de maio de... 1974, acho. Ele falou: “Vou fazer o espetáculo, de graça, para os operários.” E não apareceu ninguém. Com isso, o Mauricio falou: “Não adianta eu ficar batendo, aqui, em ferro frio.” Foi uma desmobilização muito forte organizada pela repressão. E a gente percebia que tinha ido para os bairros no momento em que o movimento social se deslocava para os bairros – ou renascia nos bairros. Você tem, objetivamente, dentro da

esquerda – e talvez muito pela autocrítica feita na prisão - a necessidade de se fazer um trabalho de base, um trabalho de conscientização mais massivo e junto as classes populares. E aí começa uma coisa muito forte que é o Movimento de Educação de Base, que acontecia em igrejas e algumas associações de bairro – feito por nós, o pessoal da esquerda, que se dispunha a essa militância. Na sequência, os movimentos, propriamente de bairro, começam a se estruturar - moradia, água e esgoto, condução etc. – combatendo, de alguma forma, a estratégia de desenvolvimento urbano proposta pela ditadura, baseada na especulação imobiliária. E sofrendo com isso, inclusive, porque certas vezes a gente era usado, e acabava “contribuindo” com a especulação imobiliária. Os especuladores compravam e construíam em terras, propositalmente, ao lado de outras faixas de terreno vazia. Mais tarde, eles mesmos, estimulavam invasões nessas áreas vizinhas. Os movimentos organizados ocupavam essas terras e iniciavam pressão por melhorias. Quando o Estado realizava as melhorias que o povo reivindicou, os imóveis dos especuladores eram valorizados. É uma tática usada até hoje. Talvez menos...Porque não há mais tanto espaço urbano vazio. Depois do Movimento por Moradia, começou a se estruturar o Movimento Contra a Carestia – que teve seu auge entre 1975 e 1976 – ou Movimento Contra o Custo de Vida, para o qual criamos várias manifestações importantes. A gente estava inserido nisso. A gente achava que o teatro devia se inserir nisso. Por isso que a gente acabou fazendo apresentações, durante o ano, em vários bairros – um mês, um mês e meio, ou dois, em cada região. Passamos por Guarulhos, Osasco, zona sul (Teatro Paulo Eiró), Penha... A Móoca não nos interessou, porque já era mais centralizado... E São Miguel. A partir dessas micro temporadas e cursos em cada região, avaliamos em que local conseguimos dialogar mais, e resolvemos ficar na Avenida São Miguel. Conseguimos alugar uma oficina que estava vazia, e fizemos nosso teatro lá, onde ficamos por cerca de cinco anos.

Ademir de Almeida: Durante esse período de itinerância vocês estavam sediados no Bixiga ou no Teatro São Pedro?

Celso Frateschi: No Bixiga. Já tínhamos saído do Teatro São Pedro e nos sediamos no Bixiga - ao menos, uma parte de nós. A Dulce Muniz não foi – ela migrou para um outro tipo de inserção. O Hélio Muniz também não. Quem estava

com a gente era eu, a Denise... O Edson Santana ficou um tempo e depois saiu. E lá, outras pessoas foram se agregando ao grupo.

Ademir de Almeida: Queria fazer uma pergunta sobre a fase de vocês no Teatro São Pedro: eu li, na entrevista que você concedeu ao pesquisador Eduardo de Campos Lima, que no São Pedro aconteciam reuniões com alguns intelectuais da época para discussões sobre as montagens que seriam realizadas. Como se dava isso?

Celso Frateschi: O Maurício Segall fazia discussão de repertório. Eu me lembro de uma, muito importante, em que havia duas peças em questão: Frank 5, de Friedrich Dürrenmatt, e Lorenzaccio [de Alfred Musset]. Era para decidir repertório - o que seria mais pertinente se colocar em questão naquele determinado momento. E essa foi uma discussão que ficou "pau a pau". O Fernando [Peixoto] defendia o Lorenzaccio. Eu não me atentava muito para a nossa "constelação intelectual". Mas me lembro que Victor Knoll, [José Eduardo] Gianotti participavam, acho que o Fernando Henrique Cardoso participava... O Roberto Schwarz participava... Toda a nata intelectual, de alguma forma, contribuía nessas discussões. E eu me lembro porque participei delas. Ouvindo, evidentemente, porque eu era muito moleque. Esse contato com os intelectuais era mais fácil do que é hoje. Havia um interesse mútuo, mais claro. A Heleny Guariba, durante o curso no Arena, levou vários intelectuais para conversar com a gente. O Florestan Fernandes esteve com a gente mais de uma vez. Havia essa proximidade de uma maneira mais natural. E isso quase voltou a acontecer durante o começo das discussões do Movimento Arte contra a barbárie, quando alguns intelectuais se aproximaram de novo. Mas eu não sinto isso tão orgânico hoje. Já, naquele período, havia essas discussões de repertório que o Mauricio Segall promovia, como a discussão sobre o Frank 5, que o Fernando Peixoto também gostava – tanto que dirigiu a peça, e dirigiu muito bem. O Fernando sempre dialogava com textos não originalmente marxistas - e era bem legal isso. Essa é uma preocupação que a gente tem aqui no Ágora. A gente estuda Brecht, mas quase não monta. Muitas vezes, preferimos usar autores que têm outra estrutura de pensamento. Dostoievski, por exemplo, que não tem nada de brechtiano, mas a gente dialoga bem com ele, a partir de um ponto de vista crítico. Acho que trabalhar com uma estrutura de pensamento diferente é uma prática saudável.

Ademir de Almeida: E quando Reinaldo Maia entra na história de vocês?

Celso Frateschi: O Maia aparece nesse momento em que a gente está indo para o bairro. Ele se junta a gente quando estamos lá em São Miguel. Ele fez com a gente a peça “Os dois homens na mina” ... Não lembro se a primeira, ou a segunda versão. Acho que foi a primeira, mesmo. A gente chegou a fazer essa peça nos bairros, e funcionava bem. Fizemos em muito altar de igreja... Era divertido. Fizemos também uma temporada no porão do Teatro Ruth Escobar. Mas o Maia apareceu nesse momento... E depois ele virou um quadro do grupo, e trabalhou bastante. Ele fazia “Os Imigrantes”, uma peça que foi desenvolvida a partir de uma cena de “A Epidemia”. Bom, você conheceu o Maia... Era um cara de posições bastante contundentes. Ele acabou namorando, e quase se casando, com a filha do Pastor James Wright, um dos integrantes do triunvirato religioso que apoiava as lutas contra a ditadura: Dom Paulo Evaristo Arns, o rabino Henry Sobel e ele. Nos atos ecumênicos eles sempre se manifestavam. O Maia era um cara que foi muito querido e muito importante para a gente nas discussões. Metódico, provocador, radical em suas posições... Isso tudo movimenta um grupo. E, ao mesmo tempo, muito carinhoso. Faz falta, ele aqui. E depois o Maia foi parceiro meu, quando fui secretário aqui em São Paulo. Foi diretor do departamento de teatro e me ajudou muito.

Ademir de Almeida: Você poderia falar um pouco mais sobre as ações que vocês desenvolviam na periferia com o Núcleo Independente?

Celso Frateschi: Quando a gente, com o Núcleo Independente, foi para a periferia, levamos a peça “A Epidemia”. Esse espetáculo foi construído com uma metodologia bastante influenciada pelo Enrique Buenaventura. Eu e Denise Del Vecchio tínhamos ficado um mês em Cali, com um espetáculo do Cesar Vieira. E foi um mês bastante proveitoso, acompanhando os ensaios e tomando umas “porradas” do Enrique. Eu me lembro até hoje do “pau” que ele deu na gente, por conta de “O Evangelho Segundo Zebedeu” – que era uma montagem de Santo André. O Enrique falava assim: “Eu não entendi... Canudos não era um movimento do interior do Brasil?... Capoeira? “. Respondíamos que tinha a capoeira, porque era também uma luta escrava, e tinha uma certa estética. E ele dizia: “Você não pode mexer numa construção de cultura popular de forma leviana.” Era muito bom! Por favor, não escreva isso porque pode pesar contra o Idibal Piveta, que é muito querido. E nem era direção dele. Quem dirigiu foi o

Silnei Siqueira. E funcionava cenicamente. Mas o Enrique dizia que, mesmo funcionando cenicamente, era importante utilizar elementos culturais que dissessem respeito ao povo sobre o qual se estava trabalhando. Era muito legal o rigor dele! E ele tinha por lá a organização do Teatro Independente – que era um ícone para nós. Apesar de que, aqui no Brasil, era uma coisa natural. Mas lá eles assumiam isso “batendo no peito”, assim também como fazia no Uruguai o El Galpón. Eles não tinham nenhum problema em dizer: “Eu quero que os atores, aqui no Teatro Experimental de Cali, tenham um outro trabalho, além do teatro.” E não apenas por isso ser uma necessidade, por conta da sobrevivência. Mas por ser uma necessidade de o ator ficar em contato com o mundo. Havia entre esses atores: cabeleireiros, estudantes, enfim... A maior parte deles tinha uma outra profissão em meio período, e nos outros períodos se dedicavam ao TEC. O Enrique falava que era importante que o ator mantivesse uma relação com a vida cotidiana, porque o teatro tinha que dialogar com isso. Essa era a primeira coisa que a gente achava legal. E o pessoal do El Galpón era a mesma coisa. Até hoje, os atores geniais desse grupo têm uma outra profissão além do teatro, e veem isso com uma certa naturalidade. Aqui no Brasil, no nosso padrão de teatro burguês, é quase que vergonhoso você dizer que faz outra coisa além de estar no palco. É como se você fosse um péssimo ator, se desenvolver qualquer outra atividade. E por isso, se acaba optando por fazer televisão, comerciais... Não seria melhor trabalhar em outro lugar e manter alguma relação com a vida? Era essa a teoria do Enrique Buenaventura, que, para nós, era provocativa e interessante. E, além desse princípio, havia a prática criativa que eles desenvolviam, chamada por eles de “trabalho coletivo” - que se diferenciava muito da “criação coletiva” - que era uma construção consciente, não só do espetáculo, mas da divisão de trabalho para o espetáculo. Se baseava em uma organização por comissões. Havia a comissão de dramaturgia, comissão de produção, comissão de cenário e figurino, enfim... Eram várias comissões que se formavam. E nós fizemos a construção do espetáculo “A Epidemia” com essa estrutura, radicalmente. Tinha gente que não participava como ator. Eram uns caras da USP, outras pessoas egressas da prisão, gente que estava procurando ir para os bairros – então, houve muita colaboração. Eu e o Paulo Mauricio coordenávamos a dramaturgia, mas até chegar a versão final houve cinco ou seis versões do texto. Porque era muita conversa, muita discussão... E

discussões conceituais, sólidas e fundamentadas, que deram uma qualidade bastante interessante ao espetáculo. Esse processo de criação coletiva e de teatro Independente, a gente tentava radicalizar no Núcleo, que era um grupo grande, com muitas pessoas – com toda a dificuldade que representa esse tipo de grupo, por conta da diversidade que você tem. Éramos, ao todo, quase vinte pessoas. Alguns que só participavam das discussões de dramaturgia, outros que só vinham ver os exercícios práticos e palpitar – que era o pessoal mais ligado a comissão de direção do espetáculo. E esse processo partia também de um ponto de vista de esquerda: não se tratava de eliminar a função – como na criação coletiva, onde se pressupunha uma coisa um pouco mais solta, mais anárquica – mas de socializar essas funções, dessacralizando-as. E, ao mesmo tempo, proporcionar um envolvimento maior de todo o grupo nessas funções, que as vezes, se tornam completamente paralelas, por conta da divisão de trabalho que a burguesia criou para produzir com mais rapidez. A questão do tempo, da rapidez, aqui, evidentemente, a gente não resolvia – porque não era essa a nossa proposta. Então, quando resolvemos ir para o bairro, decidimos por uma relação independente - por isso o nome do grupo: Núcleo Independente. E independente do que? Das próprias organizações de esquerda. No grupo havia vários egressos da ALN, da ALA, de várias organizações... E egressos de nada também, mas que estavam lá. Queríamos manter uma postura crítica como movimento cultural, e por isso não nos vincularmos a nenhuma organização diretamente – nem partidária, nem popular. Dialogávamos com todos eles, mas mantínhamos uma posição independente – o que gerava bastante discussão. Porque não existia só o grupo de teatro, também tínhamos atividades de outras linguagens artísticas como música, artes plásticas, além de outras ações. Tínhamos também um jornal, que chegou a ter duas ou três edições, e se chamava “Espalhafato” – que discutia, não arte, mas o movimento popular. A gente brigou muito para se manter independente. Na época havia a questão da oposição sindical, principalmente, dos metalúrgicos. Foi uma “guerra” muito interessante para se tirar o Joaquinzão, uma figura “mítica” como pelego. Ele manteve o Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo nas rédeas durante décadas, e surgiu um movimento de oposição sindical muito grande, a partir do que estava acontecendo no ABC. Não havia ocorrido ainda nenhuma grande greve, mas a agitação estava começando a acontecer. Depois do Movimento

Contra o Custo de Vida houve um novo deslocamento da movimentação social, dos bairros para as fábricas, e para os sindicatos. E dentro da oposição sindical havia várias tendências, e havia uma pressão muito grande para que a gente se alinhasse. Mas a gente fazia questão de manter uma posição independente. No próprio movimento de bairro havia várias organizações, vários embriões de organizações, e várias pessoas tentando fazer com que aquilo tudo se desenvolvesse. A igreja era uma força muito grande, mas existiam outras tendências que queriam, de alguma forma, controlar, ou, ao menos, dar direção para aquilo. E a gente fazia questão de manter a independência. O “Espalhafato” sempre foi um jornal independente, e tomou muito “pau” por manter essa postura. Saíram dois números de uma revista que se chamava “Teatro Dois”. Foram dois grupos independentes que se reuniram e fizeram essa revista, e nela havia uma discussão extremamente interessante: alguns achavam que o artista, ou a pessoa que fosse trabalhar nos bairros, deveria se mimetizar com o bairro. E a gente era contra isso. Nós somos da classe média, somos artistas, temos todos os nossos vícios, mas somos isso - e não outra coisa. Havia, inclusive, uma anedota, embora seja uma história verdadeira, sobre um “cara” que tinha o seu Passat – afinal, era um classe média da época – e quando ia para o bairro, chegava antes, deixava o carro, trocava de roupa e chegava a pé. E descobriram. E o “cara” tomou o maior cacete, porque acharam que era policial infiltrado. E ele não era! Era um cara legal. Mas tinha essa coisa de tentar se mimetizar, e a gente achava isso uma besteira. Tanto que a nossa diferenciação acabava aproximando pessoas que tinham “grilos” com aquele modo de vida, que também era burguês apesar de serem operários, afinal a ideologia era a mesma. E as pessoas se aproximavam tratando a gente quase como padres num confessionário: para pedir conselho, falar. Percebemos então, coisas bastante desagradáveis da vida familiar dessas pessoas. E achávamos importante manter a nossa independência até para poder falar para eles: “tenha confiança, eu sou diferente”. Os modos e costumes da época eram muito diferentes de agora: homem usar brinco, por exemplo, era um choque. Hoje a periferia toda está de brinco, mas naquela época não. A questão LGBT não estava ainda em pauta, e assumir uma condição homossexual nesse ambiente era uma coisa estranha, embora importante. Era importante porque era uma luta. Talvez não fosse a principal naquele momento – porque havia uma luta contra a

ditadura. Mas além da ditadura, existiam ainda opressões contra a mulher, contra o negro e contra os LGBTs – que nem eram, ainda, chamados assim. E a gente topava enfrentar essa discussão - o que era importante porque abria possibilidades. E acabávamos fazendo um trabalho cultural mais amplo, para além do teatro – principalmente com o jornal, com os debates e com essas conversas. Enfim....O jornal acabava sendo um instrumento de ação cultural bastante importante.

Ademir de Almeida: Vocês dialogavam com outros grupos de teatro?

Celso Frateschi: Sim. Havia um movimento grande, de uns quinze ou vinte grupos. Alguns com mais projeção, como o Cesar Vieira e o Teatro Popular União e Olho Vivo, que já existia, e com o qual a gente dialogava bastante. E discordava por vezes. O Cesar tinha um posicionamento bastante sólido, e dizia: “o que importa aqui, é a gente reforçar o movimento social. A minha peça é uma forma de juntar gente para discutir - não necessariamente a peça. Se há um problema de esgoto nessa região, eu posso fazer uma peça que vai falar sobre o Corinthians, mas a gente vai discutir sobre o esgoto – que é o que importa aqui.” Ele tinha, e tem ainda, essa postura, que é bastante interessante e respeitável. Nós, entretanto, pensávamos diferente: achávamos que o teatro tinha que ser teatro. As questões que a gente queria discutir eram as questões que a peça colocava. Existiam também outros grupos, como o do Hélio Muniz, o Truques e Traquejos – que também era importante. Havia também o Galo de Briga, o Forja – grupo do Tim Urbinatti, lá no Sindicato dos Metalúrgicos. A revista Teatro Dois não era do Núcleo Independente – nós apenas participávamos dela. Os dois números que saíram contaram com a participação, por meio de textos e artigos, de vários desses grupos. A pauta era muito discutida por esse conjunto de coletivos, e existia um movimento grande de troca de experiências. Havia um grupo de Mauá, outro de Ribeirão Pires - que eu acho até que o Luís Alberto de Abreu fazia parte. Era um movimento grande, e apesar de não haver uma unidade, existia muita discussão e vibração, mesmo nas diferenças.

Ademir de Almeida: Na entrevista para o pesquisador Eduardo de Campos Lima, você fala sobre um “choque estético” que se deu quando vocês iniciaram um trabalho de teatro com moradores de periferia. Como ocorreu isso?

Celso Frateschi: Isso apareceu, justamente, no curso que realizamos na Penha, em São Miguel Paulista. Nesse curso nós realizávamos improvisações quase “cepecianas”. Era o que a gente tinha aprendido com o Arena: “como é seu dia na fábrica”, “como é seu dia na escola” ou “como é seu dia na família”. Era quase um “psicodrama” ou um “teatro fórum”, que pegava a realidade cotidiana dos participantes e colocava no palco. E isso era legal, funcionava. E sempre com muita gente – chegava a 150, às vezes até 200 pessoas participando do curso. Por isso a gente se dividia em grupos menores, com trinta, quarenta ou vinte pessoas. E aconteceu que um dos nossos começou a deixar as improvisações com “tema livre”. E isso começou a dar um resultado interessante, porque a realidade aparecia de uma forma mais fantástica. Uma das histórias que apareceram, foi a de um sujeito que estava no ônibus, com muito calor, e ele abre a janela, coloca o braço para fora, e passa um caminhão e arranca o braço. O sujeito, com o outro braço, aciona o sinal para descer, desce, pega o braço de volta, recoloca no lugar e dá uma porrada no motorista do caminhão. Era uma coisa meio “super-homem”, extremamente interessante, e que foi se repetindo. E a gente percebia que, em primeiro lugar, era divertido. Saía do melodrama socialista e acabava envolvendo a turma em conversas interessantes. Até que uma parte do grupo, que depois se tornou uma dissidência do Núcleo Independente e, por incrível que pareça, contava com a participação do Walcir Carrasco, desenvolveu uma história que era genial: um sujeito tinha uma dor debaixo do braço e vai para a fila do INPS. Ao ser atendido, o médico lhe fala que ele estava com um problema no coração, e que precisava de um transplante. E roubam o coração do sujeito! A história se chamava: “Roubaram meu coração”. E na maluquice da proposta, o sujeito tinha dez minutos de vida para resolver esse problema. E ele decide ir até a polícia denunciar o roubo do coração, mas o delegado protela a situação até ele morrer. E o grupo fazia essa história por meio de uma série de flashbacks, que mostravam esses vários momentos. A primeira cena era na delegacia, e era divertidíssima. E, ao final, se descobre que o médico que o atendia fazia parte de uma organização internacional de tráfico de órgãos. Era de uma “bagunça”, e de uma coisa tão maravilhosa! Eu me lembro que a gente fazia “Os Dois Homens na Mina” e, na sequência, eles faziam essa “história do coração”, em circuitos que organizávamos nos bairros, e as nossas discussões pós-peça eram maravilhosas – mas, as deles... Eram geniais!

Porque a discussão da realidade era muito mais vibrante, e tinha uma comunicação muito mais direta. E a gente percebia isso também na música. Vários preconceitos caíram. A cultura dominante é a cultura da classe dominante, mas a arte que é produzida, às vezes, de alguma maneira, quebra essa máxima. Havia um pessoal que se chamava “Tomé e Simão”, e que depois virou “Sacha e Raberuan” – quando eles ficaram mais famosos. Eles trabalharam muito. Eram dois operários, e se conheceram no banheiro! Um começou a assoviar, e o outro fez um contracanto... A cena já é bonita. Enfim, eles começaram a conversar e viraram uma dupla, que tinha todos os elementos de uma música sertaneja – porém, extremamente, elaborada. Tanto em letra, como em música, e de extrema qualidade. E nós fazíamos essa discussão sobre o papel do receptor da arte: o artista é extremamente potente porque “coloca” o signo. Mas mais potente é o expectador que traduz, ou não, o signo. Então, qual é o papel do expectador aí?

É, um pouco, uma discussão que o Boal radicaliza – de uma maneira que, às vezes, a gente discorda – sobre como recuperar o papel do espectador, ou do público, como ser ativo, dentro do processo artístico teatral. E isso funcionava muito, quando o signo era não completamente traduzido pelo palco. A questão era colocada e, de alguma forma, se concluía na relação com a plateia. Eu ainda tenho muito isso. Aqui no Ágora discutimos a questão, colocada por Brecht em “A Peça Didática de Baden-Baden Sobre o Acordo”: a redução a menor grandeza. Joga-se fora o que é penduricalho, e estabelece-se só o que tem potência poética, por inteiro e sem a necessidade de se receber uma resposta, ao fazer a pergunta. Acho que isso o pessoal que fazia a “história do coração” nos ensinou. Foi uma grande virada na minha cabeça artística, essa transformação. É claro que a minha cabeça não funciona assim, com essa forma tão “fantástica”, como funcionava a deles. É um outro tipo de informação. Seria maneirismo da minha parte tentar fazer como eles. Mas o que isso coloca como questão, é verdadeiro para mim. Eu consigo traduzir no que faço. Portanto, não é preciso obter a “resposta”. É melhor abrir a “resposta”, do que fechar, quando você enuncia um signo estético ou artístico. A potência desse signo está em quando você o abre. O que é uma característica brechtiana que ainda se discute muito. O Brecht ainda tem uma pecha de “fazedor de cabeça”. Ao menos com meus alunos, no tempo em que lecionava na EAD, existia muito essa visão do

Brecht, não como um questionador, não como um elemento que instaura a dialética. Mas como um cara que resolve a questão, mais ideológico. Uma leitura completamente equivocada, ainda do tempo da “Guerra Fria”. Brecht propõe exatamente o contrário disso: é estimular a criatividade e o raciocínio do espectador – e não falar “a resposta é essa”. Todo o trabalho de Brecht se trata do questionamento de uma ideologia, e não a implantação de uma ideologia. Mas, no senso comum, o que prevalece ainda, é o Brecht visto apenas como “mais um comunista”. E um comunista stalinista – o que ele nunca foi.

Ademir de Almeida: Você se referiu as primeiras improvisações realizadas nos cursos organizados nos bairros como “improvisações cepecianas”. O CPC era um modelo de ação para vocês?

Celso Frateschi: O CPC sempre foi motivo de muita discussão. No Núcleo nós fizemos vários seminários sobre os movimentos culturais pré 64 com a participação de muita gente que falava sobre isso. Nós nunca quisemos ser um CPC. Sempre fomos muito críticos, principalmente, aos escritos que sobraram do CPC, que tratam do seu ponto de vista estético, e propõem uma arte popular revolucionária. O Teatro Núcleo Independente sempre foi muito crítico, e batia de frente com outros grupos que eram mais “cepecistas”. A gente achava que o CPC tinha um viés stalinista, de fechamento de questão. Eu citei, anteriormente, aqui, o Enrique Buenaventura falando sobre manifestações populares, e foi exatamente isso que “pegou no nosso coração” – porque o CPC dizia exatamente o contrário. Uma das técnicas do CPC, relatada nos seus escritos, produzidos por um de seus presidentes, era a seguinte: “utilizar a estrutura popular, e nela inserir o conteúdo revolucionário”. Ou seja, como se a estrutura não tivesse nada a ver com a ideia. E nós achávamos que não dava para ser assim. Primeiro, porque seria uma usurpação cultural de péssima qualidade. Nós havíamos nos identificado quando o Enrique Buenaventura apontou esse “detalhe”, em “O Evangelho Segundo Zebedeu” – uma peça que nem se propunha a ser “cepeciana”: como você se utiliza de uma manifestação popular e a traveste de um outro conteúdo, ou tenta colocar nela um outro conteúdo, que não aquele imanente da própria manifestação. Dentro desse movimento havia o CPC, o MCP, no Nordeste, e o Movimento de Educação de Base – MEB, ligado a igreja, e que era muito forte. E, dentre esses, o menos pretencioso politicamente acabava obtendo o resultado político mais consistente. O processo

do MCP, que teve em seu bojo a pedagogia de Paulo Freire, me parece mais interessante, e mais revolucionário – apesar de cristão - que o propósito marxista declarado do CPC. Talvez o MCP seja mais marxista que o CPC. Como se vê, éramos bastante críticos ao CPC – apesar de, sem dúvida nenhuma, este ter sido uma referência para nós. Não se pode negar sua influência no Arena - onde havia gente do CPC – embora este não tenha sido cepecista. Chico de Assis, Vianinha, esse pessoal todo era cepecista, mas o Arena, em si, não era orgânico ao CPC. Eles dialogavam, mas o Arena era outra coisa. Enfim, o CPC é uma influência que está no nosso DNA, e temos que lidar com ela.

Ademir de Almeida: Nessa pesquisa há o interesse em se recuperar dramaturgias daquele período. Obras como, por exemplo, “Doce América, Latino América”.

Celso Frateschi: Este texto deve existir apenas nos arquivos da censura. “Doce América, Latino América”, em sua primeira parte, tratava da história da América Latina e abordava a invasão dos espanhóis. Na segunda parte, dava um salto, e falava sobre um lutador de boxe – uma peça que o Plínio Marcos escreveu. Era um texto realista, maravilhoso e muito divertido. Eu fazia o boxeador - mesmo sendo magro pra caramba! Até acabei desmaiando na rua, porque tive que treinar boxe. Treinava na academia do Eder Jofre e do Raphael Zumbano.

Ademir de Almeida: E quanto a “Os Dois Homens na Mina”?

Celso Frateschi: Esse texto foi traduzido pelo Hélio Muniz. Mas a gente fazia muito um texto bem provocativo que se chamava “O Acidente”. Com esse trabalho circulamos muito, porque era um espetáculo curto. Fizemos muitos “1ºs de maio”. E nos xingavam bastante, porque a peça desvitimizava completamente o acidentado. Era muito bom, eu gostava muito de fazer.

Ademir de Almeida: Vocês também montaram uma peça infantil – “Robin Hood e o Xerife”.

Celso Frateschi: Montamos dois infantis. Esse foi montado no Teatro São Pedro, e circulamos com ele. Eu me lembro de uma vez que nos convidaram para apresentar, acho que no Jardim Miriam... Era um movimento de educação de base. Fomos para lá pensando que a apresentação seria para crianças. Quando chegamos, achei estranho, porque a peça seria para adultos. Mas como o espetáculo era bem crítico, e mostrava a briga direta entre liberdade e opressão, não vimos problema. Normalmente, a conversa que acontecia depois

da peça gerava discussões bem legais. Mas, nessa ocasião, a professora que conduzia a atividade pegou o microfone e falou assim: “Gente, agora vamos conversar sobre o espetáculo. Com quem se parecia o Xerife?” Ou seja, acabou qualquer perspectiva de raciocínio, e o debate foi transformado num mero jogo de associação. Montamos também, já como Núcleo Independente, o também infantil, “A Roupa Nova do Imperador”.

Ademir de Almeida: Vocês tinham também um espetáculo musical chamado “Gole Seco”. É isso mesmo?

Celso Frateschi: Sim. Quem coordenava esse trabalho era o Cleston Teixeira que, junto com Paulinho Ferreira, criou a maioria das músicas. Eu participava tocando flauta e Reinaldo Maia tocava bateria. “Gole Seco” era apresentado na sede do Núcleo Independente, em São Miguel. Em uma sexta-feira do mês, servíamos carne de sol com farofa e um caldinho de feijão. Dessa reunião com a música é que surge “Tomé e Simão”, “Matéria Prima”, Edvaldo Santana... Porque lá na zona leste havia um movimento muito interessante, o qual não coordenamos, mas do qual participamos. Quem estruturava essa ação era um antropólogo da UNICAMP, chamado Antônio Augusto Arantes, que gerou o Movimento Popular de Arte – MPA. Esse antropólogo tinha como tese a ocupação de espaços históricos por atividades culturais. A ideia era propor uma ocupação para a capela seiscentista e jesuíta de São Miguel Arcanjo, que era uma fortificação e existe lá, no bairro de São Miguel, até hoje. E ele fez um “trabalho de formiga”, visitando botecos, rodando por lá e conversando com as pessoas, conhecendo artistas. Foi juntando gente, fez reuniões e criou uma proposta de ocupação com a turma. Tudo a partir dessa metodologia: ia a um bar e conhecia um cara que tocava, esse cara que tocava, conhecia outro cara, esse cara trazia conhecidos... E juntou gente que não acabava mais! Artistas plásticos, músicos, fotógrafos, toda turma de arte da zona leste acabou fazendo parte das assembleias que integravam essa ação. E criaram o Movimento Popular de Arte, e propuseram a ocupação da igreja que, evidentemente, não foi aceita. Mas o Movimento perdurou por anos! E só se enfraquece no momento em que o Guarnieri vira Secretário de Cultura - porque ele contratou as pessoas. Os agentes que eram independentes se tornaram funcionários. Tem uma relação interessante aí: porque o “cara” deixa de ser o “cara do movimento”, e se torna o “cara da prefeitura”. Institucionalizou a coisa, e perdeu a força. Mas ainda hoje,

se você vai a Zona Leste e fala sobre o Movimento Popular de Arte, ainda ecoa...Foi muito forte, mesmo estando em plena ditadura. Nós fazíamos um espetáculo que se chamava “O Reino do Patropi”, que não tinha muito texto, era bem performático, com músicas e uma estrutura simples, mas que funcionava bem. A gente chegava nas praças e ia criando corporações. Corporação de costureiras, corporação de sapateiros, várias profissões. Cada corporação tinha uma música relacionada com a profissão. E uma das músicas que nós usávamos foi aproveitada do espetáculo “A Roupas Nova do Imperador”: “Costura, costura a roupa do Rei! Costura, costura que aqui é Lei! Costura, costura, costura senão... O Rei fica bravo e te põe na prisão!” E havia o exército, que também tinha uma música. Até que chega uma hora em que o Rei fica farto, e decide que ninguém mais pode cantar. Era muito divertido, porque se formavam grupos de crianças que cantavam as músicas em vários cantos das praças, e depois se juntavam. Eu nunca apanhei tanto na vida... Porque fazia o papel do Rei. Primeiro era o exército que não cantava mais. Depois, os outros grupos que cantavam, iam sendo presos. Até que as crianças eram estimuladas a libertar os presos, e acabava acontecendo uma “Queda da Bastilha”! Eu inventava uma outra música, libertavam todo mundo, e aí prendiam o Rei. E depois acontecia o julgamento do Rei, realizado pelas crianças. Era muito divertido... Me lembro que, várias vezes, tive que sair correndo para não tomar porrada das crianças.

Anexo E

Entrevista com Edson Santana, realizada em 16/11/2019.

Entrevistador: Ademir de Almeida

Ademir de Almeida: O que você fazia antes de chegar ao Teatro de Arena era o seu trabalho?

Edson Santana: Eu trabalhava num escritório de contabilidade. Tive uns 25 empregos: contabilidade, banco, SENAI, escritório de engenharia... Ficava cerca de um ano, ou um ano e meio em cada emprego, depois fazia acordo e saía.

Na época havia uma luta trabalhista contra o Fundo de Garantia e o PIS/PASEP. É muito engraçado que hoje se tenha que fazer a defesa de uma coisa que tinha sido criada para capitalizar as empresas. E hoje é visto como algo que pode ser distribuído aos empregados. Quando eu chego ao Arena, já havia encontrado gente do Partido Integralista, junto com um grupo da escola. Mas a gente saiu rapidamente, quando descobrimos do que se tratava. Também já havia encontrado gente do PC e do PC do B. Isso foi numa radicalização progressiva – desde quando entrei no colégio até chegar ao Arena. Formalmente, nesse período eu aprendi a não gravar nome e nem endereço de ninguém. Já estava em uma militância semiclandestina. Quando entrei no Arena isso já era um hábito para mim. Gravava os nomes, assim como se fossem de artistas: Dulce Muniz, Hélio Muniz, Celso Frateschi... Gravava o nome e o sobrenome. Mas não tinha curiosidade – a não ser que me dissessem – de saber o que eles faziam fora dali, ou se estavam em alguma luta. Não tinha o hábito de falar sobre isso por estar atuando em outros terrenos. A política do Arena eu não acompanhei muito. O Celso Frateschi e a Dulce Muniz eram mais próximos do Boal e da Heleny. Um pouco por isso - e porque meu foco estava direcionado em aprender teatro e ser ator - eu não prestava muita atenção. Claro que eu tinha coisas a dizer, e discutia com o pessoal sobre política, mas não me interessava em saber o que os outros faziam. O que nós fazíamos juntos era um teatro político. Tínhamos duas professoras fixas e uma série de professores ocasionais. Uma das fixas era a Cecília Thumin, esposa do Boal, que deu uma espécie de curso que vinha de Stanislavsky a Grotowsk. E Heleny deu curso que ia de Brecht a Planchon. Heleny tinha feito Filosofia, tinha estado na França e feito cursos na Sorbonne.

Uma mulher extraordinária politicamente e uma diretora fantástica. O que a gente aprendeu, naquela época, em análise de texto, eu não vi mais ser reproduzido de forma nenhuma. O Fernando Peixoto, com quem também trabalhei, analisava muito bem textos. O Boal também analisava. Mas perto da Heleny eles são muito simplificadores. Para Heleny, cada frase do texto tinha uma intenção específica, e depois ela amarrava tudo em um sentido político para a peça – incluindo o cenário e tudo mais, tudo encaixado. Ela propunha uma obra extremamente racional, mas com espaços para o jogo teatral, a alegria do fazer, o sentido da vida. Uma pessoa fantástica. Tanto, que ela havia ganhado um prêmio logo de cara, com o grupo de Santo André e a montagem de George Dandin. Esse grupo ela, praticamente, fundou. Quando terminou o curso do Arena ela propôs ao grupo que estava ali – eram quinze ou vinte alunos – que continuassem e integrassem o Arena, como um segundo grupo. Ou, que fizessem uma peça com ela. Era um texto do Beaumarchais: O Casamento de Fígaro. E começamos o trabalho com ela e com o Antônio Pedro – que deu aulas de caratê. Antônio Pedro é uma sumidade em História. Conhece toda a História da África – de fio a pavio. Uma delícia ter aulas com ele. Ainda no Arena, iniciamos com a Heleny a montagem de O Casamento de Fígaro. Era, digamos assim, um trabalho paralelo ao trabalho dela no Arena com esse grupo, egresso do curso que ela havia dado. Cecília Thumin também foi fantástica. Uma pessoa extremamente generosa, e focada em nos dar ferramentas para a interpretação. Quando entrei na turma do curso, o pessoal já havia feito os exercícios básicos. Mas como eu tinha feito teatro amador desde os 11 anos de idade, não tive dificuldade em acompanhar. Só tive um pouco de receio de não ser aceito pelo pessoal que já estava lá. E para me admitir, já lá pela metade do curso, com o grupo meio que já formado, Dulce Muniz teve fazer a minha “defesa”. E ela é ótima nisso, no convencimento de pessoas, e eu acabei fazendo parte da turma. Estávamos fazendo uma montagem grandiosa de O Casamento de Fígaro. Com um cenário do Flávio Império, em formato de bolo de casamento, que seria girado pelos serviçais do palácio. Só aí já estava contida toda a escrita cênica da peça.

Ademir de Almeida: Esse cenário chegou a ser construído?

Edson Santana: Não. Vimos tudo nos desenhos de projeto. Era maravilhoso o que iria ser feito. Quando chegamos perto do momento de levantar o espetáculo, algumas coisas que não faziam muito sentido durante o curso, passaram a fazer.

O Boal estava meio sumido. E estava com a preocupação de transformar o Arena e o trabalho dele em um nome internacional. Faria uma viagem para Nova Iorque. Ele também ia muito para o Rio de Janeiro, e estava um tanto ausente. Apesar de ter montado nesse período, “A resistível ascensão de Arturo Ui”, do Brecht – com Guarnieri, Fagundes e esse pessoal todo. E em meio aos ensaios de “O Casamento de Fígaro”, a Heleny se ausenta durante alguns dias. Depois de um tempo, Boal nos comunica que ela não iria mais participar dos ensaios e que precisava fugir, porque sabiam que ela estava sendo procurada. Logo depois, também veio nos dizer que ela havia sido assassinada, no Rio de Janeiro. Mais tarde, se ficou sabendo, que por um agente da CIA. E o que fazer com “O Casamento de Fígaro”? O Boal veio com uma proposta. Claro, foi uma decepção para todo mundo. Mas, ao mesmo tempo, foi uma discussão ganha pelo pessoal mais politizado dentro daquele grupo. Se tratava do seguinte: o Arena não havia encontrado financiadores no Brasil para a viagem do grupo para Nova Iorque. O grupo tinha sido financiado pela Comissão Estadual de Teatro em montagens anteriores, mas naquele momento, não tinham conseguido verba para bancar a ida de “Arena conta Zumbi” para Nova Iorque. O financiamento funcionava da seguinte maneira: a Comissão Estadual de Teatro bancava todos os custos, de ensaio e produção, até a abertura do pano. Então se estreava a peça absolutamente livre de dívidas, e se vivia da bilheteria. O Teatro de Arena não havia conseguido isso para o espetáculo “Arena conta Zumbi”, e nem uma verba específica para a viagem. E então Boal veio nos propor, já que existia uma verba para “O Casamento de Fígaro”, que a gente fizesse uma montagem mais modesta, de modo que o “Arena conta Zumbi” pudesse ir para Nova Iorque. Então fizemos uma montagem “a la coringa” de “O Casamento de Fígaro”. E tudo aquilo que havíamos discutido do texto com Heleny - fala por fala - se perdeu. Fizemos uma apresentação medonha no Teatro Municipal de Santo André – onde achavam que levaríamos uma grande montagem. Mas tínhamos feito uma porcaria, um trabalho feito às pressas, para que a verba fosse destinada a viagem de “Arena conta Zumbi”.

Ademir de Almeida: Foi Boal quem dirigiu essa montagem de “O Casamento de Fígaro”?

Edson Santana: Sim. Foi ele quem dirigiu essa fase final do processo. Boal era muito prático. Como diretor ele era mais prático do que criativo. Em

compensação, ele sabia muito bem o que dizer em cada momento – o que era possível dizer. E, naquele momento, nós ficamos, realmente, convencidos de que o melhor a fazer era aquilo. Porque o Teatro de Arena não iria sobreviver se não houvesse algum respaldo, e era isso que ele estava procurando. E, provavelmente, já estivesse procurando um caminho para ele, pessoalmente, para poder trabalhar fora do país. Embora ele tivesse um irmão militar, o cerco estava se fechando. Com a morte da Heleny isso ficou claríssimo. Então o pessoal, a partir daí, começa a ser chamado de Núcleo - por causa dessa decisão. Éramos seis pessoas: o Elísio, a Dulce, o Hélio, a Denise, o Celso e eu – e estávamos a frente desse grupo de ex-alunos nas decisões que diziam respeito a apoiar o Arena, ou seguir para carreiras individuais. E depois desse episódio o espetáculo “Arena conta Zumbi” foi para Nova Iorque, e nós fomos de volta para o Arena. Mas só essas seis pessoas. E o Elísio sai logo depois. E a partir daí, o Boal nos propõe iniciar a pesquisa do Teatro Jornal, que era uma ideia que ele tinha. Mais tarde, ficamos sabendo que essa ideia era de uma pessoa da TV Tupi, que queria fazer um jornal teatralizado para exibir na televisão.

Ademir de Almeida: Essa história eu ainda não tinha ouvido.

Edson Santana: A gente também ficou sabendo depois. Até na época, quando a pessoa nos falou, ele queria cobrar direitos autorais. Mas quando ele viu que o trabalho que nós havíamos feito era muito mais radical do que o que ele estava propondo para a TV, acho que ele desistiu da ideia. Porque na TV seria simular roubos, falcaturas, e representar coisas assim, no lugar de, simplesmente, dizer a notícia. Claro que não fugiria aos moldes da notícia sendo dada a partir do texto de um jornal. Seria mais uma farsa, esse jornal de televisão. E começamos essa pesquisa que durou, aproximadamente, 8 meses, talvez um pouco mais. E trabalhamos praticamente sozinhos, enquanto acontecia a temporada do espetáculo “A Resistível Ascensão de Arturo Ui”. Funcionava assim: os atores coletavam notícias de jornal – qualquer uma. Trabalhávamos essas notícias durante a semana, e convidávamos grupos específicos – de sindicatos, da USP, escolas etc. – para assistir no Areninha. Era um espaço bem pequenino e dava para vigiar quem entrava. Porque tinha toda a censura, e nós tomávamos muito cuidado para que não houvesse penetras entre os convidados. Depois desses oito meses, Boal volta e vê o trabalho que a gente tinha feito. Ele propõe

selecionar algumas cenas, as quais vai dar o nome de “Técnicas de transformação de notícias de jornal em cenas teatro”. E sugere também que isso se torne um espetáculo, em que se propõe a plateia jogar teatro, como se joga futebol. Ela só precisaria conhecer as regras do jogo, e para isso estavam lá as nove técnicas do Teatro Jornal. Feito isso, formatamos o espetáculo. Boal deve ter trabalhado, na França, com Bernard Dort – que era crítico de teatro e um dos dirigentes do Festival de Teatro de Nancy. O Brasil já tinha participado desse evento, em anos anteriores, com grande sucesso com o espetáculo “Morte e Vida Severina”. Na volta ao Brasil, houve festa, e os atores até foram carregados no Vale do Anhangabaú... Uma coisa de louco! E fomos convidados para esse festival, levando “Arena conta Zumbi” e o “Teatro Jornal”. Isso depois da montagem e das apresentações de “Teatro Jornal” no Arena. No mesmo esquema: enviamos ao censor as notícias de jornal como texto. E quando mostramos a peça para o censor, fizemos todas as notícias como se concordássemos com o que era exposto. O curso tinha dado para a gente muita versatilidade. Treinamos como falar à maneira do inimigo, e como falar criticamente. Então, rapidamente, improvisamos aquilo e apresentamos ao censor. E ele saiu de lá convencido de que era uma peça patriótica, tipo “Brasil, ame-o ou deixe-o”. Porque em 1970 aconteceu a Copa do Mundo e existia toda uma euforia. A censura então aprovou a peça, e depois fizemos uma apresentação privada para a crítica. O Sábado Magaldi chegou a dizer que aquele trabalho era “um exercício de liberdade”, mas que ele não poderia escrever no jornal sobre a peça. Poderia só tangenciar as técnicas que ela abordava. Mas que, provavelmente, ele não teria autorização para escrever sobre aquela peça no jornal. E isso foi só uma amostra do que a gente iria viver a partir dali. Enquanto havia o espetáculo “A resistível ascensão de Arturo Ui”, a gente apresentava o Teatro Jornal. O elenco do “Arturo Ui”¹ era apelidado de Núcleo 1 do Arena, e a gente de Núcleo 2. Só que esse Núcleo 1 do Arena, já não era o núcleo inicial, e estava cheio de atores convidados. Todos eles tinham um histórico no Arena, mas já não estavam atuando ali. O Guarnieri fazia televisão, o Antônio Fagundes também já fazia sucesso. Então o Núcleo 1 do Arena eram as estrelas que podiam atrair mídia – porque os estudantes já estavam começando a ficar com medo de frequentar o teatro. E esses atores seguraram essa bomba, que era trazer público para o teatro. E esse público

começou a ser mais misturado a partir dessa época. E a gente, do Núcleo 2, defendendo uma ligação mais estreita com o público. Porque as pessoas que nós convidávamos para assistir o Teatro Jornal, eram de locais aonde nós íamos depois para ensinar a elas como fazer aquilo nos seus bairros. Celso Frateschi, Denise Del Vecchio, Dulce e Hélio Muniz tiveram bastante atividade nas periferias. Mas para você ter uma ideia: eu devo ter trabalhado em cerca de 40 grupos. No bairro Vila das Belezas, próximo a Santo Amaro, existe um grupo, egresso desse trabalho, na CUFA. Eu os vi quando vieram para o Centro Cultural Vergueiro, e fiquei sabendo que um menino que tinha trabalhado comigo desenvolveu um trabalho de grupo, e depois criou uma instituição que realizava um monte de atividades culturais. Lapa, Penha, Vila Maria, Vila Medeiros, Vila Edi... Muitos lugares com o Teatro Jornal. Fazíamos a peça durante a semana, e no fim de semana “simbora” pegar ônibus e ir até o ponto final.

Ademir de Almeida: Como se dava a escolha desses lugares onde vocês atuavam?

Edson Santana: As pessoas que iam ver a peça faziam convites.

Ademir de Almeida: Quem eram essas pessoas?

Edson Santana: Em parte era gente do movimento de juventude estudantil. Havia gente de bairro interessada em criar alguma coisa na área cultural. Havia as associações de bairro – que foi o caso da Vila Zelina, por exemplo, onde eu mesmo trabalhei um grupo, na região da Vila Prudente, de onde saiu o Martin Cezar Feijó, que é professor de cinema na FAAP. E na Vila Maria onde, por ser de lá, eu tive um trabalho mais constante com vários grupos – Vila Medeiros, Vila Edi, Jardim Japão etc. Por vezes, trabalhamos com gente vinda de todos esses bairros, e outras vezes trabalhamos com pessoas mais localizadas na Vila Maria baixa, mesmo. Lá montamos duas peças, que ficaram, cada uma, um ano em cartaz, “escondidas”. Uma era “Fotografia Popular”, que era um apanhado de depoimentos dos próprios atores, junto com poemas e músicas do período. O palco era invadido por um grupo de mendigos que faziam o percurso por essa história, em meio aos depoimentos, poemas e músicas. A gente percorreu sindicatos, igrejas e faculdades com esse trabalho.

Ademir de Almeida: Qual era esse grupo?

Edson Santana: Era o grupo da Vila Maria.

Ademir de Almeida: E onde vocês ensaiavam?

Edson Santana: Em cima de uma padaria, na Casa do Estudante - quando ainda estava aberta – que ficava do lado da igreja. Talvez fizesse parte do Salão Paroquial... Enfim, ensaiávamos ali também. Mas, “Fotografia Popular”, ensaiamos mais em cima da padaria. E essa peça ficou rodando por São Paulo durante um ano.

Ademir de Almeida: Esse grupo tinha um nome?

Edson Santana: “Grupão de Vila Maria”. Isso foi por volta de 1971, 1972... E no ano seguinte fizemos, com esse mesmo grupo, um outro trabalho que se chamava “Um pãozinho e duas laranjas”, que tratava da seguinte história: Paulo Maluf era acusado, na época, de ter roubado na construção da Via Anchieta... Acho que era Via Anchieta... Será que era Via Anchieta, mesmo? Enfim, era uma das dezenas de obras que o Maluf fez. Uma pessoa que tinha trabalhado nessa obra, contou para um operário, que era um infiltrado político, um militante que usava um nome falso – e que a gente conhecia como Antônio – que estava, na época dos ensaios, trabalhando em uma fábrica em São Bernardo... Veja que já começavam a aparecer os heróis abnegados que não entraram para a história, que não foram exilados políticos famosos. Mas esse cara tinha uma vida completamente voltada para a militância, e o propósito dele no grupo era tentar fazer uma ponte entre o operariado e outros grupos, não necessariamente de operários, que estivessem realizando algum trabalho na periferia. E o operário que tinha trabalhado na construção da rodovia contou para ele, e ele nos passou essa história que era contada na peça “Um pãozinho e duas laranjas”. Se tratava do caso de uma greve que os operários fizeram durante a construção, e que não saiu na imprensa, por causa de alojamentos, salários e um monte de coisa. E aí bolamos um esquema, porque sabíamos que íamos “rodar” com a peça, de modo que o cenário cabia em uma lata de óleo de vinte litros. Colocamos uma travessa de madeira na lata, para poder carregar, e enfiávamos os objetos de cena e figurinos dentro disso. Embarcávamos nos ônibus e íamos apresentar a peça. E a gente ficou um ano fazendo essa peça, também em igrejas, sindicatos etc.

Ademir de Almeida: E por que a peça se chamava “Um pãozinho e duas laranjas”?

Edson Santana: Era o que foi dado para os operários comerem no evento que detonou a revolta na obra da rodovia. Foi a ração do dia, dada como almoço aos operários da obra.

Ademir de Almeida: E tudo era feito com as técnicas do Teatro Jornal?

Edson Santana: Sim. Nesses dois trabalhos havia uma miscelânea, em que era preciso dar unidade, dar um tema. Não eram histórias contadas linearmente. Mais tarde, em alguns videoclipes e em alguns trabalhos de teatro surgem histórias contadas por flashes, que depois se juntam no final. O Teatro Jornal, como peça teatral, era um pouco isso. O espectador é que tinha que fazer a ligação entre as notícias. Independente de nós, a cada notícia encenada, dizer para ele que aquilo foi feito com determinada técnica, e que ele podia usar no trabalho dele. Que era o foco da montagem para ela passar pela censura. Então isso dava inúmeras versões de como trabalhar: tanto com um texto pronto, como com o material fornecido pelos próprios grupos. Em muitos lugares, eu chegava e pedia que os participantes escrevessem sobre o dia a dia deles. E montávamos uma peça inteira só com esses depoimentos. Outras vezes, eu levava um texto pronto, e montava usando também esse tipo de informação. Vendo, a cada cena, o que dizia respeito a realidade do que eles liam nos jornais. Por exemplo, na Vila das Belezas, eu montei “Sr. Puntilla e seu criado Mati”, com um grupo “novinho de tudo”. Quem é Brecht? Não sabiam porcaria nenhuma. Mas sabiam o que era um bêbado para fazer o Mati. E sabiam fazer o carrinho cheio de coco de galinha que era usado na cena. E foi um trabalho fantástico, que eles fizeram bastante ali pela região. Eu tive ajuda de uma ativista alemã nessa época, que se chamava Maria. Não sei sobrenome, não tenho foto e nunca mais vi depois disso. E no Arena, quando cheguei, estava trabalhando numa consultoria financeira, uma corretora, ligada a Bolsa de Valores. Eu lia jornais pra dizer pro meu patrão no que era bom investir na Bolsa. Isso graças ao Seminário, porque eu não entendia nada de economia, mas sabia ler um jornal. Quando chega ao final do ano de 1970 surge a proposta do “Teatro Jornal e do “Arena conta Zumbi” viajar para a Argentina, e participar do Festival de Las Americas. Larguei o emprego, fiz uma cirurgia, e fui para Buenos Aires, ainda com curativos. Fomos muito bem recebidos no Teatro del Centro. O “Teatro Jornal” não se apresentou no teatrão da cidade. “Arena conta Zumbi” é que era a peça estelar. Nosso grupo fez uma temporada muito boa na Argentina – que não estava, ainda, em ditadura, e, por isso, tinham muita pena da gente e nos tratavam muito bem. Nossa temporada lá, só não foi um sucesso maior porque os atores argentinos estavam em férias de verão - coisa que os atores brasileiros não conhecem. E, por isso,

os teatros de lá estavam vazios. A maioria do público estava ausente de Buenos Aires. Mesmo assim, nossas apresentações tiveram uma boa frequência, e até um certo escândalo. Porque no “Arena Conta Zumbi”, Lima Duarte, que já estava perto das quase mil apresentações da peça, ainda estava criando. E uma das coisas que ele tinha criado, com o advento da ditadura, era um Capitão do Mato, que ia se transformando num gorila e se masturbava em cena. Foi muito para Buenos Aires... Então, teve esse escandalozinho com o “Zumbi”. No “Teatro Jornal”, a gente conversou muito com as pessoas que foram ver, fazendo um esquema parecido com o que fazíamos no Brasil, em relação a peça: como a apresentação de uma forma de divulgar uma maneira de fazer teatro e combater a ditadura, ou a falta de liberdades, quaisquer que elas fossem. O Antônio Marcos, que era marido da cantora Vanusa, fazia o papel de “Zumbi”. Ele tinha brigado com a Vanusa, e viajado para Buenos Aires. Quase no final da temporada ele se reconcilia com a Vanusa, e eu tive que pegar o papel dele durante a viagem de avião para o Uruguai. Ensaiei durante as poucas horas de viagem, e mais um dia com a Cecília Thumin, que também fazia parte do elenco, para a apresentação no Teatro Nacional do Uruguai. No Uruguai, além da apresentação, ocorreu um fato curioso que descreve um pouco da personalidade do Boal, e da autoridade dele como diretor. Colocaram um tapete cor vinho no local onde aconteceria a peça. E havia toda uma simbologia atrelada ao tapete onde era representado o “Zumbi”. Os atores usavam calça jeans e camiseta, que eram o traje típico da juventude da época, como um grupo de classe média que contava a história de Zumbi do ponto de vista deles, em cima de uma espécie de bandeira comunista – um tapete vermelho. E Boal chega lá, e encontra um tapete cor de vinho! O homem subiu nas tamancas! Gritou com Deus e o mundo! “Eu quero um tapete “rojo”! “E hoje!” Porque a estreia seria naquela noite. “Eu fui bem claro!” “Expliquei muito bem!” “Falei de quantos metros!” “Vocês tem que conseguir esse tapete hoje!” “Ou não tem peça hoje!” E sai o pessoal do teatro do Uruguai atrás desse “bendito” tapete, que chega pouquíssimo tempo antes de entrar o público para ver a peça. Enquanto isso, eu ainda estava aprendendo a música da peça, com a Cecília Thumin segurando minha mão em cena. E a noite, estreei cantando e tremendo como uma vara verde. Então veja: acabaram de chegar no Teatro de Arena, e olha o contexto. Perceba o número enorme de responsabilidades que recaíram sobre esse grupo. A Denise era novinha de

tudo, e estava namorando o Celso. Os dois faziam... Ou só o Celso, não tenho certeza... Faziam História, na USP. A Dulce era novinha, e o marido dela, Hélio, também. Os únicos descasados eram eu, e o Elísio. E, de repente, todos os problemas do Teatro, a perseguição as Ligas Camponesas, o fim do trabalho dos Centros Populares de Cultura - e a vinda de um pessoal desses CPCs para São Paulo – a perseguição ao Teatro de Arena, que não era só política, mas também econômica. O dono do espaço querendo transformar aquilo num supermercado. E o Boal lutando pra ver se o Arena ganhava visibilidade fora do país, para ter depoimentos e críticas de pessoas importantes do mundo na época, para evitar que o Arena acabasse. Quando voltamos do Uruguai, logo depois iríamos para Nancy. Tudo é muito rápido. Em poucos anos, já estávamos nessa coisa de viajar para fora do país, não sabendo se íamos voltar. E no Teatro Jornal passamos também a ter a perspectiva de ver se algum crítico falava da peça apoiando, dizendo que era uma boa peça, para que pudéssemos voltar, e fazer uma temporada. Pra ver se segurávamos o Teatro de Arena por mais algum tempo, pagando aluguel e tudo mais. Nesse tempo já tinha acontecido o trabalho com aquela verba ganha com o trabalho da Heleny – o Fígaro. O espetáculo “Arena conta Zumbi” já tinha ido para Nova Iorque e voltado. Minha memória as vezes é meio assim... Eu não sei se eles foram antes do Festival de Las Américas, ou depois. Mas me lembro que depois que voltamos do Uruguai, fizemos ainda um mês de “Arena conta Zumbi” no Brasil. Acho que para Nancy, nós íamos em março. Nesse momento, começa a perseguição ao Boal e ele vem a ser preso. Mas continuamos com nossos planos, porém, agora sendo, praticamente, apenas nós, no Arena. E chamados ainda de Núcleo 2. E nos perguntávamos: “Como assim Núcleo, se não tem Núcleo 1?” “Se o Núcleo 1 está preso, ou está na televisão, ou no rádio...” Eu achei engraçado você nos chamar de Núcleo Independente, porque não poderíamos ser independentes. Estávamos ligados ao Teatro de Arena. Mas a gente se ressabiava muito com esse negócio de Núcleo 2. Porque a imprensa não largava desse nome, e nos tratava como uma coisa menor. Então, os grandes caras do Arena eram Guarnieri, Boal, Zé Renato – esse pessoal. E não saia dessa história! De jeito nenhum! E ficava muito difícil a gente conseguir plantar alguma forma nova de fazer teatro. A gente deveria fazer como o Zé Celso: montar uma “Andorra”! Montar alguma coisa realista, bem-comportada, pra eles nos assumirem como

um grupo de teatro, efetivamente. Mas isso não aconteceu. A imprensa já estava muda e calada na época. E vimos que o melhor mesmo era sair e ver o que acontecia. Mas quando chegamos em Nancy realizamos uma série de intervenções dentro do festival. Fizemos, por exemplo, um grupo de esfomeados nordestinos assaltando o restaurante do festival. Fizemos meetings, ou performances, como vieram a ser chamadas depois, nas ruas de Nancy. E apresentamos “Teatro Jornal – primeira edição” e “Arena conta Zumbi”. O crítico com quem tínhamos mais proximidade, Bernard Dort, que já tinha estado no Brasil, fala que nós fazíamos um “teatro de guerrilha”. E ficamos sem saber o que fazer. Como levaríamos uma crítica dessa para o Brasil? Então, para o nosso grupo, só piorou as coisas. E quando voltamos, já não havia mais saída política dentro do Arena. Mas havia ainda um certo dever econômico, de tentar pagar, acho que seis meses, de aluguel atrasado. E convocamos todo mundo: de Valdíque Soriano a Chico Buarque. Porque o Antônio Pedro conhecia muita gente. E fizemos um show num teatro, que hoje se chama Zaccaro, na Bela Vista. Ou será que foi no Teatro Bandeirantes? Enfim... Foi em um desses dois. O show era para arrecadar fundos e pagar esses aluguéis. E também fizemos leilões de obras de arte. E veio Deus e o mundo, também. Um monte de gente doou quadros para o Arena. E foi feito o leilão, e com isso se quitou a dívida do teatro. E quando voltamos, montamos “Doce América, Latino América”, usando um pouco do esquema de Teatro Jornal, a partir de documentos históricos, de um levantamento do que estava acontecendo na América Latina, e colocando isso dentro da história do continente. (mostra recortes de jornal) É isso aqui: “O Teatro em crise” (lendo uma manchete de um dos jornais) Esse é o Luiz Carlos Arutin... (mostrando uma foto) ... que foi morto por bala perdida no Rio de Janeiro, na cama dele... (mostrando outra foto) ...isso é mais posteriormente... (mostrando uma foto do elenco em ação) ...e aqui, a gente em cena... Você vê que é tudo muito despojado... (mostra outras fotos e recortes, e faz comentários) Isso aqui também faz parte... aqui eu estou sendo queimado vivo.... e aqui o Celso como um boxeador, e eu era o treinador dele... nós fazíamos vários papéis. Esse cenário eu que pintei. Você vê que são cenas bem diferentes. Esta cena foi o Plínio Marcos que escreveu o texto, e as outras foram uma criação coletiva. Enfim...

Ademir de Almeida: Houve um período em que vocês fizeram o Teatro Jornal no Areninha, em apresentações secretas, só para convidados. E depois, é essa experiência que é transformada no espetáculo: “Teatro Jornal – primeira edição”? “Teatro Jornal – primeira edição” surgiu quando Boal deu nome para nove técnicas que criamos. Porque nós fizemos a pesquisa sem nomear nada. Não tínhamos a ideia de fazer aquilo como um espetáculo demonstrativo. Fazíamos como demonstração da realidade daquela época, que não era exposta nos jornais por conta da censura. Por isso o público era restrito. E tinha um impacto muito maior. Porque eram as notícias trabalhadas cenicamente de forma muito mais crua. Sem dourar a pílula, e depois dizer que era uma técnica de teatro. Era, pura e simplesmente, a exposição daqueles fatos. Por exemplo: havia uma denúncia de tortura feita por uma mulher que tinha tido sua peruca arrancada. Isso nós mostrávamos como um problema relacionado ao consumismo: alguém que desejava muito a peruca de outra pessoa. E através do consumismo, chegávamos até a tortura do ladrão da peruca. Ou seja, um problema, levava ao outro. E mostrávamos como as contradições do capitalismo apareciam incentivando o desejo de consumo e, ao mesmo tempo, prendendo quem extrapolasse esse desejo. Você pode ter o desejo, desde que possa pagar por ele. Isso resultava em tortura. Não era uma notícia sobre tortura que aparecia nos jornais. O jornal falava só do roubo de uma peruca. Um roubinho trivial. Essa extrapolação no palco, a vinte centímetros do espectador, era muito impactante. E a exibição disso, publicamente, só foi suportável em Nancy. Porque fazíamos com as técnicas faladas em francês, nos intervalos de cada cena, e o público via a coisa como sendo de outro país, como algo que estava longe deles. Quando voltamos para o Brasil, a peça tinha passado pela censura, e já com essa formatação de exposição de técnicas teatrais. E a gente pôde fazê-la por um curto período no Arena. Mas o trabalho com os grupos nas periferias já tinha começado e tinha se espalhado. Fizemos no Paraná, no interior do estado, em muitos lugares. Só eu, tinha perto de quarenta grupos em São Paulo. O Celso tinha muitos grupos na USP. O Hélio tinha outros tantos na periferia. A Dulce, outros. A Denise, outros. A gente calcula que tenha passado de cem, o número de grupos que, não só ensinamos as técnicas, como montamos coisas com algumas técnicas adicionais. Já que tínhamos sido os criadores - sem dar nomes a elas – criamos outras coisas de acordo com os problemas de cada local.

Ademir de Almeida: Há uma cena, que inclusive é citada pela Denise Del Vecchio em seu livro de memórias, que não entrou na versão do “Teatro Jornal” espetáculo: a “cena da pomba”. Você se recorda dela?

Edson Santana: O Celso que deve lembrar bem dela, porque era ele quem matava a pomba. Ele fritou minhocas, matou pombas... (risos)

Ademir de Almeida: Havia uma radicalidade nessas cenas.

Edson Santana: Sim. A gente estava com Brecht um pouco em mente. O Boal tinha uma leitura sobre Brecht, o Zé Celso tinha outra, e nós tínhamos outra. Porque nós viemos de um curso que tinha ido até Grotowski, e tínhamos trabalhado texto de uma forma planchoniana. Então, para nós, fazer uso deste, ou daquele, tipo de cena, dependia muito de como enxergávamos o impacto político daquilo, e a discussão que se poderia fazer a partir da cena montada daquele jeito. E também por uma coisa que já começava a acontecer, uma crítica que se fazia a esquerda: sobre ficar discutindo a revolução em mesa de bar. E por isso queríamos fazer uma coisa bastante provocativa, que mexesse visceralmente com as pessoas, e que falasse para elas: “Olha, a gente está numa ditadura! Estão torturando pessoas! Estão matando pessoas! A imprensa está censurada! Você não sabe nada do que está acontecendo! Você precisa se mexer!” A gente queria passar esse recado para um pessoal que estava assustado e indeciso. Todas as lideranças populares tinha morrido, ou estavam na clandestinidade. Estava todo mundo sem nada. Hoje, passou uma pessoa aqui perto de casa, um promotor do Banco Santander, e eu estava varrendo ali fora. Ele falou assim: “Oh, Pai! Bom dia!” E eu lembrei que muitos jovens, de hoje, chamam os adultos de “pai”, e que, há uma década, era de “tio”. E fiquei pensando nisso. Porque é o modo como o eleitor brasileiro ainda se comporta. Ele quer um “pai” na presidência da república. Alguém que cuide dele, como uma criancinha desamparada. E naquela época, as pessoas estavam assim também. E a gente não tinha isso, não tinha “pai” nenhum para oferecer. O que nós tínhamos para oferecer era uma provocação para ele se mexer, porque a coisa ia piorar. Quando estávamos no fim do espetáculo “Doce América, Latino América”, o Boal que estava exilado – e aliás, ele já estava exilado desde Nancy. Quando estávamos no Festival de Nancy, soubemos que ele tinha sido solto, e que, de passagem pela Argentina e pelo Chile, tinha denunciado tortura. E com isso, não poderia voltar ao Brasil. Ele nos encontrou na França, e lá fizemos

também um trabalho de Teatro Jornal. Nos reunimos com grupos alemães e com grupos de estudantes franceses, e trabalhamos e falamos das técnicas de Teatro Jornal para eles. Mesmo se tratando, na época, de países democráticos, sabe-se lá quando não poderia se precisar de uma coisa daquelas. (risos) Há pouco tempo o Eduardo Campos Lima publicou a tese dele, e quando eu li, pensei: poderia, perfeitamente, fazer isso hoje em dia. Seriam outras notícias, mas os problemas e contradições do capitalismo estão aí. E ainda mais vigorosos do que nunca. Então, o Boal não voltaria mais para o Brasil. E nós, voltaríamos para um teatro que estava falido. E montamos o “Doce América, Latino América” já meio que fazendo uma despedida. O Marcos Weinstock pegou todos os figurinos do Flávio Império. Uma beleza! Tudo o que ele tinha feito com tampinha de garrafa, tapete de porta... Um monte de coisas que ele tinha recriado como indumentária para as peças. Acho que desde “O melhor juiz, o rei”. Estava tudo lá nos varais do Areninha. E ele pegou aquilo e colou nas paredes do Arena. Porque: ou era isso, ou ia tudo para o bebeléu. O Luís Carlos Arutin ainda estava negociando a permanência do Teatro, mas nas mãos do Estado. Como o Maurício Segall vai fazer depois com o Teatro São Pedro. E até hoje eu me pergunto por que não se fez isso também com o espaço do Zé Celso. O Zé Celso é advogado. E, provavelmente, com uma visão de futuro melhor do que a que nós tínhamos na época. Ele já era um nome internacional. As montagens dele de “Galileu” e “Roda Viva” já tinha sido noticiadas pelo mundo. E ele sai para fazer um trabalho fantástico na África. Um filme na África, um filme sobre a “Revolução dos Cravos” em Portugal... O Zé era uma beleza! E o Boal, de certa forma, um pouco mais modesto. E com uma forma mais de militante político, mesmo. Recriando várias formas de se fazer Teatro Jornal em vários países da América Latina, e indo até a Índia! Mas um trabalho mais propriamente de militância do que teatral! Porque não vem a trabalhar com grandes estrelas, e nem faz grandes filmes. Trabalha com atores modestos nestes países, mas gente interessada em atuar nas periferias das cidades. E daí vem todo o resto: Teatro Jornal, Teatro Fórum, Teatro Igreja... Enfim, um monte de denominações para esse fato de você trazer a realidade para dentro do palco, e entregar ferramentas para que as pessoas possam discutir em público esta realidade, e combinar o que vamos fazer. Depois o Boal manda uma carta para o Luiz Carlos Arutin encerrando a participação na sociedade, e pedindo que a gente deixasse

o Teatro. E o Arutin nos comunica. Eu cheguei a ver essa carta, mas não lembro exatamente o conteúdo dela. Fiquei meio assim... Porque no fim aparece um teatro socialista, mas que tem um mandatário que era dono, e o espaço era alugado. Mas era ele que podia determinar o que vai acontecer, e ele combina com o administrador do teatro. Eu não sei se o Celso, a Denise e a Dulce, que eram mais próximos, chegaram a discutir isso com o Boal. Eu não cheguei a discutir. Um pouco, por conta daquilo que eu já falei: mesmo com tudo isso, com toda minha participação, eu era ingênuo pra caramba sobre um monte de coisa! Muito passava despercebido por mim. Duas pessoas conversando na esquina, para mim, era só isso: duas pessoas conversando na esquina. Podia ter uma trama política acontecendo ali, mas eu não estava nem aí. E a gente teve que sair do Arena. E poucos dias antes da gente sair, Fernando Peixoto propõe que sejamos o elenco base da montagem que ele queria fazer de “Tambores na Noite”. E nós topamos, porque era uma perspectiva para que continuássemos trabalhando em teatro. E surge também o convite do Teatro São Pedro para que a gente fosse para lá. E no São Pedro acontece uma coisa fantástica, porque se reúnem o pessoal dos antigos Centros Populares de Cultura, alguns nordestinos - gente que tinha conhecido o trabalho do Arena no Nordeste, com o “Melhor juiz, o rei” e outras coisas. Gente que tinha participado das Ligas Camponesas, e que com a ida do Arena para lá, entraram para o teatro, e depois vieram para São Paulo, e estavam por aqui meio no “lumpen”. Porque o Oficina, também por essa época, entre final de 1970 e 1971, já estava meio a perigo. Não sei se o Zé já tinha ido embora, ou estava quase indo. Mas o Fernando Peixoto já tinha saído do grupo, e um pouco depois dele, o Renato Borghi e a Ítala Nandi, que eram o sustentáculo de produção do Oficina. Você percebe que nesse aspecto, o Oficina também era um grupo com um número maior de dirigentes. É claro que podem ser feitas críticas a ambos os grupos. A mim parece que os dois representavam uma faceta que criava uma boa discussão sobre a realidade brasileira. Eu não era do tipo que fazia o discurso: “Oficina: esse bando de pequenos burgueses!” E não era do tipo que falava: “Arena: os revolucionários!” Eu era mais ponderado, digamos assim. E admirava o trabalho dos dois. Gostava muito do que a gente fazia no Arena, e gostava muito do que o Zé fazia no Oficina. Porque antes de entrar no Arena eu tinha visto “Galileu, Galilei”, e você não fica imune aquilo de jeito nenhum. A remontagem que foi feita agora é boa... Mas uma grande

diferença do teatro daquela época para o teatro de agora, é que o teatro tinha importância. Ele falava diretamente para a vida das pessoas. Você saía do teatro transformado. Para você ter uma ideia, vou contar um fato curioso, que talvez não sirva para tua tese: eu fui assistir, quando estava no colégio, a segunda montagem do Silnei Siqueira no Grupo TUCA, o “OeA”. No intervalo do “OeA”, que era uma peça muda, era só o grupo do “O” e o grupo do “A” jogando basquete, com coreografia da Maria Ester Stockler. No intervalo do primeiro para o segundo ato, eu fui para o saguão e fiquei assim... (paralisa o corpo) Deu um curto-circuito no nervo da perna, e eu fiquei todo o intervalo completamente travado, fisicamente, por conta do que a peça tinha me provocado. Eu acho que essa peça é a obra prima do Silnei, e não “Morte e Vida Severina”. Mas aqui no Brasil também se tem esse costume: a pessoa evolui, mas tem que se manter “a grande obra dela”. O Guarnieri fez uma peça ótima, anos depois da ditadura, lá no Bom Retiro. Mas Guarnieri é “Eles não usam black-tie”. A gente não aprende a ouvir a evolução das pessoas - porque elas caminharam para lá, e porque isso representa uma evolução. Em teatro e na música, a gente fica preso a esses primeiros anos do espocar da estrela - ao invés de continuar acompanhando o brilho dela, e ir aprendendo com a evolução dessas pessoas. E então, fomos para o São Pedro. E estavam lá: CPC, Oficina, e veio o Borghi, Fernando Peixoto... Não vou lembrar o nome de todo mundo. Era muita gente, mais de vinte pessoas.

Ademir de Almeida: Quem era esse pessoal dos CPCs a que você se refere?

Edson Santana: Eram atores que vinham de estados do Nordeste, que tinham um trabalho ligado as Ligas Camponesas – que haviam sido dissolvidas. Eles vieram para São Paulo e estavam meio perdidos aqui, porque não havia como eles se encaixarem no Arena, que estava falido, e nem no Oficina, que estava saindo fora. No Oficina, dizem, que a questão maior era um problema com drogas e um problema moral, mais do que um problema político. Mas, eu quero acreditar que é mais uma “salada”, uma coisa conjunta - tanto com eles, como conosco. E fomos nós montar o “Tambores na Noite” com o Fernando Peixoto. Maurício Segall e Beatriz Segall, generosíssimos, bancaram esse grupo imenso com o aluguel de um prédio de dez andares. Para você ver como um teatro custa caro. E a gente recebia uma porcentagem de bilheteria, com tudo registrado... E

não tínhamos passado por isso ainda. E acho que poucos atores no Brasil têm - é tudo contrato temporário, ou coisas assim.

Ademir de Almeida: No Arena vocês não tinham isso?

Edson Santana: Não. Era tudo “de boca”. No São Pedro era mais organizado. Porque tinha um... Não, propriamente, um capitalista. Porque os irmãos dele é que foram fazer a Klabin Segall. O Mauricio Segall resolveu cuidar das obras de arte do pai. Não o chamaria de capitalista. Porém, rico, sem dúvida. Mas, como dizia ele: um rico com o coração no lugar certo. Então, montamos “Tambores na Noite” e continuamos no São Pedro, e de uma forma integrada. A gente discutia repertório com todo mundo que estava lá. “O que a gente vai dizer agora?” “O que a gente vai encenar agora?” “O que a gente vai fazer agora? E lemos muitos textos. E ficou decidido que iríamos montar “Frei Caneca”, porque tinha ligação com o centenário da Independência e com 1922. Basicamente, a gente formulou o repertório pensando nessa dupla possibilidade: uma comemoração histórico-cívica que pudesse fazer o trabalho passar pela censura e pelos órgãos de incentivo e, ao mesmo tempo, peças que tivessem alguma coisa a ser dita, mesmo com a censura. No “Frei Caneca”, o Hélio Eichbauer, com a direção do Fernando Peixoto, fez um cenário que era meio autoexplicativo. O que é um teatro grande, com urdimento! E pra quem sabe trabalhar com esse tipo de teatro, como o Hélio sabia, é uma beleza. Ele fez uma igreja colonial. Era madeira e tecido caiado. E essa igreja se desmontava toda. Subiam umas partes, outras iam para a lateral, e a igreja ia aparecendo aos poucos. Ora, ela era a cadeia, ou era outra coisa, dependendo da parte que era exibida. E a medida em que a luta do Frei Caneca progredia, e ele era mais perseguido, e que todo o trabalho dele pela liberdade, pela igualdade acontecia, essa igreja ia se integrando. E terminava como uma igreja edificada, montada. Era muito bonito. Imagina as possibilidades de luz que isso dava. Eu fazia vários papéis. Ajudei o Carlos Castilho, com a minha experiência de seminário, a criar a cerimônia de execração do Frei Caneca, que tirava o sacerdócio dele. Deu um trabalho de pesquisa muito grande, porque essa cerimônia não é muito divulgada pela igreja. Mas a gente conseguiu o texto, e eu criei uma música com o texto em latim. O Fernando sugeriu que eu usasse uma máscara de caveira, dessas de carnaval. E eu fazia uma arrancada de vestes do Frei Caneca, que era feito pelo Othon Bastos, e parecia uma sessão de tortura. Atacava ele com aquelas palavras em

latim e ia arrancando a roupa. Sobre a “A Queda da Bastilha”, a gente tinha visto, na França, o espetáculo “1789”, da diretora Ariane Mnouchkine.

Ademir de Almeida: Há uma polêmica sobre a semelhança entre essas duas peças.

Edson Santana: Sim. Mas que eu acho, perfeitamente, explicável. A crítica brasileira é que é muito descuidada. Acho que muitos dos que escreveram falando em plágio, nem tinham visto “1789”. O que era o “1789”? Primeiro: a peça se passava em vários palcos – e já começa por aí o engano. Segundo: era o ponto de vista da França, em sua comemoração nacional da Revolução. O Haiti aparecia como um país que eles tinham dominado. Aparecia criticamente? Sim. Eles ironizavam a situação dos colonizadores franceses? Ironizavam. Mas, ainda assim, era o ponto de vista do país colonialista. Embora fosse um ponto de vista crítico, e não oficial, em relação a história francesa, ainda era um ponto de vista do colonialista burguês. E assim eram vistos os personagens e as cenas. Então, os burgueses revolucionários eram tratados como mais revolucionários, do que nós, por exemplo, os trataríamos – porque era uma revolução burguesa! E qual foi a inversão que nós fizemos? Era um palco só, e tomado por mendigos. Esses mendigos é que iam contar a história da Revolução Francesa. Isso mudava, de cara, todo o ponto de vista! O Haiti, para nós, não era uma coisa vista pelo colonizador de lá, de longe. Nós fizemos visitas a centros de macumba, candomblé... Tivemos treinamento em luta de faca, de verdade. Colocamos um Haiti em cena que, para mim, era um dos pontos altos da peça. Era um grito de liberdade, que não tinha na França - como um país livre comemorando uma data histórica. Era um espetáculo belíssimo da Ariane, com um grupo dedicadíssimo e supertalento, mas, politicamente, com um outro ponto de vista. E isso muda tudo numa encenação. Por exemplo, a nossa derrubada da Bastilha era feita, efetivamente, pelo povo. A gente tinha um encerado manchado de sangue, colocado atrás da plateia. E no momento da Queda da Bastilha pegávamos esse encerado, e ele era passado por cima da plateia. Para que o encerado chegasse até o palco, a plateia tinha que ajudar. Não se falava, na época, de “teatro participativo”, mas era evidente que aquelas pessoas, ao fazerem isso – ajudar a montar um cenário que estava derrubando a Bastilha – tinham uma outra compreensão histórica do momento. Mas nada disso foi abordado pela crítica. Um pouco por limitação, um pouco por medo. A crítica começava a escassear,

embora Alberto Guzik e Mariângela Alves de Lima - que estavam começando em crítica teatral na época - estivessem trabalhando conosco. Eles ajudavam a editar o jornal do Teatro São Pedro. Mas a voz deles, naquele momento, não tinha muito alcance. E os demais críticos, como todo o mundo, estavam apavorados – sem saber o que podiam, ou não podiam, dizer, a respeito do que estava acontecendo no teatro em São Paulo. O grupo, então, escolhe “Frei Caneca”, que tem essa montagem grandiosa, e vai para o “São Pedrão” – a sala maior do Teatro São Pedro. O espetáculo “A queda da Bastilha” fica em cartaz por quase um ano, e depois a gente encerra a temporada no Teatro Municipal, para cerca de duas mil pessoas. E há uma coisa importante sobre a população estudantil, daquela época, que foi quem compareceu ao Teatro Municipal. Havia na peça um diálogo entre Jean-Paul Marat e Robespierre e, em certa ocasião, o ator que fazia o papel de Marat precisou se ausentar, e eu o substituí. Em determinado momento da peça, Marat dizia uma frase que era a seguinte: “A pátria está doente.” E depois que eu disse isso, não sei o porquê, fiz quase um minuto de pausa. E o teatro ficou, totalmente, silencioso. Esperou por um minuto a peça recomeçar. E veio da plateia uma onda de compreensão sobre o que aquilo queria dizer. E é impressionante isso. Porque, hoje, ir ao teatro é o que? Você marca, apressadamente, pelo WhatsApp, com alguém. E na maioria das peças que vejo, assim que termina, as pessoas já pegam o celular e começam a mostrar para outras que vieram assistir. Antes de conversar. Na época, a gente criticava o pessoal que ia ao teatro para jantar depois. E hoje, temos o celular. Mas esse momento tão breve, politicamente, para o grupo e para mim, como ator, é uma realização. Quando você consegue falar com sua gente deste jeito. Embora fosse, na época, uma voz pequena, que nem saia na imprensa. E aí, nós encerramos a temporada de “A queda da Bastilha”. O espetáculo “Frei Caneca” também teve uma boa venda para estudantes – que formaram, basicamente, o público da temporada toda. Esses dois espetáculos continuavam, de uma certa forma, um trabalho que poderia ter acontecido no Arena. Talvez de uma outra forma, porque lá o espaço físico era bem mais reduzido. Mas nós, o Núcleo, não gastamos muito para fazer essas peças. “A queda da Bastilha” usava um cenário que tinha traves nas laterais do palco, em formato “sanduíche”. O Studio São Pedro era apropriado para isso. E nós usávamos o que já estava lá. Era um palco nú e essas traves em cima, que

viravam tudo: púlpito, câmara dos deputados e o que mais fosse. Os figurinos, nós mesmos bolamos e fizemos, e os adereços eram simples. E no fim, era uma grande montagem pela quantidade de pessoas e pela garra que a gente tinha na época. Era todo mundo moleque. Foi um bom espetáculo, assim como o “Frei Caneca”. Othon Bastos é uma das vozes mais lindas do teatro brasileiro. E a voz dele ressoava como Frei Caneca no Teatro São Pedro. Era impressionante o poder do cara!

Ademir de Almeida: E como era a direção do Fernando Peixoto?

Edson Santana: O Fernando era muito perceptivo sobre o que cada ator era capaz, e de como ele podia levar cada um até esse ponto. Ele tinha muita clareza na análise de peças. Os atores saiam do “ensaio de mesa” sabendo, perfeitamente, qual a linha do seu personagem e o quê a peça quer dizer. Todos saiam tranquilos sobre este aspecto “cerebral” da montagem. Nas leituras ele já ia corrigindo falas e intenções. E depois, no trabalho de cena, ele dava pequenos pitacos. No espetáculo “Tambores na Noite”, quem ia fazer o personagem Kragler era o Kito Pizano, mas ele precisou sair e eu assumi o papel, dez dias antes da estreia. E eu fazia tudo que o Brecht “mandava” no texto. Se estava escrito: “ria como se relinchasse”; eu ria e relinchava. No dia que o Kito saiu, o Fernando me perguntou: “já decorou?” E eu pensei: “de onde ele tirou isso?” E passei três dias e três noites decorando o texto para pegar o papel. Era isso que o Fernando fazia: ele percebia uma vontade, ou um potencial, para se fazer determinada coisa, e, simplesmente, provocava. Havia uma cena que eu gostava muito de fazer: a volta de Kragler da guerra, meio desesperado por sua noiva estar com outro homem. Eu usava um casaco de militar e, não sei como, mas consegui fazer umas marcações com ele. Eu tirava o casaco, balançava, jogava no chão... E tudo dentro da cena! E graças a liberdade que o Fernando Peixoto propiciava. Ele dava a ideia da cena, e deixava você criar com suas maluquices, com sua compreensão racional ou com o que fosse. Mas eu não percebi, até o final da temporada, o que aquele espetáculo poderia ter passado para o público. Isso só aconteceu quando fomos fazer o encerramento na periferia, na Vila Maria: no último dia de apresentação, na cena final. Eu fazia uma cena, de olhos fechados, em que ficava acusando o noivo. E, num outro dia, a Ítala Nandi viu a peça, e me falou: “gostei da interpretação, só não gostei da autopiedade”. E eu fiquei pensando: “autopiedade? Que diabos será isso, e onde será que está na

cena?” Consultei um dicionário, e, pelo significado, percebi que podia estar localizado no momento em que eu fazia a cena de olhos fechados. Falando algo de olhos fechados, você pode transmitir mais pena de si mesmo, do que acusar o outro. E numa noite eu tive esse lampejo: a cena era de acusação ao outro. E não, de lamento pelo que tinha acontecido a minha personagem. E isso foi próximo do dia da apresentação na Vila Maria, quando eu fiz, pela primeira vez, a tal cena, de olhos abertos, diante do personagem do Celso Frateschi. E ficou um discurso muito mais intenso, sem choro nem lamento. Tão forte, que no final, quando o Kragler tem que decidir sobre entrar para a Revolução, ou voltar para casa como um bom pequeno burguês, ao invés de responder a questão, eu perguntei a plateia. Parei a cena, e comecei a perguntar para as pessoas que estavam assistindo – a maior parte, estudantes da periferia – e elas tiveram que se posicionar politicamente. E terminei o discurso: “eu sou um porco, e um porco vai pra casa”. Quando fui para o camarim, o Fernando estava lá, e eu lamentei: “só fui descobrir isso hoje!” E era o último dia da peça. E isso é o legal do teatro. São descobertas que a gente vai fazendo.