

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

REGINALDO CERQUEIRA SOUSA

ARTE E POLÍTICA: O TEATRO COMO PRÁTICA DE LIBERDADE
CURITIBA (1950-1978)

CURITIBA

2010

REGINALDO CERQUEIRA SOUSA

ARTE E POLÍTICA: O TEATRO COMO PRÁTICA DE LIBERDADE
CURITIBA (1950-1978)

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, como parte das exigências para obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Judite Maria Barboza Trindade.

CURITIBA

2010

À minha família.
Enxergou nesse filho desgarrado a esperança de uma vida constituída
por meio do estudo.

AGRADECIMENTOS

Vivo em uma zona cinzenta onde perguntas instigam mais que respostas, onde coisa alguma me é clara, a não ser a certeza de fazer parte de um mundo espetacularmente extraordinário. Esse mundo, de que falo, é diferente de muitos outros. O reinvento, sempre que possível, com as múltiplas mãos que me cercam. Mãos que o constroem como em um balé “cabarético” cheio de cores vibrantes, corporificadas, mágicas, vivas. Esse mundo, que não é só meu, me vem de longe, me foi dado também por mãos gentis. Mãos que hoje não mais as toco, mas que me balançaram no berço com canções brandas.

Essa zona indescritível me foi dada como dádiva, me foi dada como vida. Ela ressurge tão frenética e viva, como agora, no momento em que eu expresso minha gratidão a todas as pessoas que teceram comigo a difícil aventura acadêmica, materializada aqui em forma de dissertação. Bem sei eu que o ato da escrita se realiza no momento de afastamento, no encontro do eu comigo-mesmo e com as bases que me fazem julgar constantemente o modo de agir no mundo.

Ato possível somente quando me disponho a aceitar a existência, no pensamento e modo de expressá-lo, das marcas digitais de outros. As marcas daqueles que passaram pela minha vida compondo o círculo virtuoso de minhas amizades. Essas marcas digitais se entrelaçam construindo um conjunto de significações que me inserem nesse jogo, que é a vida. A esses eu dirijo meus agradecimentos.

Agradeço à minha família, ao meu pai, aos meus irmãos e irmãs, que deixei em uma terra distante. Terra essa que é parte um pouco daquilo que se chama “paraíso”. Agradeço à minha mãe que não se furtou, em nenhum momento, de oferecer à sua prole uma vida tranqüila, mesmo diante das adversidades. Embora suas mãos não enrosquem mais em meus cabelos cacheados, e nem sua voz se faz ouvir com canções brandas de ninar, dedicou-se, com zelo e carinho, aos filhos.

Expresso ainda minha gratidão aos meus amigos. Àqueles que eu deixei no Pará debaixo de um sol escaldante de 30 graus e aos amigos que eu fiz em Curitiba. Companheiros, de “livro e de bar”, despertaram em mim o prazer pela reflexão, pela boa companhia e amizade. Às amigas de turma de mestrado, obrigado por ouvir as angustias minhas e os desabafos, comuns aos que enveredam pelos caminhos da pesquisa. Agradeço também às colegas de trabalho da Escola Municipal Professor Germano Parciornik. Acompanharam minha caminhada, assumiram responsabilidades para que eu pudesse concluir o mestrado.

Agradeço, especialmente, à direção da escola e às colegas do Espaço de Contraturno, meu ambiente de trabalho.

Agradeço aos professores do Departamento de História da UFPR, em particular, aos professores da Pós-Graduação em História. Foram ricas as leituras, as dicas e as aulas. Ensinar-me o árduo, e prazeroso, caminho da pesquisa. Meu agradecimento, de modo particular, vai para a professora Judite Maria Barboza Trindade que me orientou, indicou-me boas leituras e me fez pensar nas possibilidades que nos coloca o discurso histórico.

Enfim, são muitos os nomes e os motivos para agradecer também. Mas, aqueles que eu mencionei e aqueles que estão gravados na minha “memória histórica”, eu agradeço e faço minhas as palavras do poeta Pablo Neruda: “sempre desejei uma poesia com marcas digitais...”. Essa pesquisa, esse trabalho carrega a marca de cada um que fez e ainda faz parte da minha trajetória de vida. Obrigado!

RESUMO

As décadas de 1950, 1960 e 1970, são marcadas no Brasil por intensas transformações em todas as dimensões da sociedade. Evoca o projeto de modernização que configurou comportamentos sociais. Foi o momento em que artistas e intelectuais alinharam-se à perspectiva desenvolvimentista e ao nacional-popular. Buscaram pensar o Brasil pela noção de brasilidade. Esta encontrava no passado cultural brasileiro uma dependência no que se refere aos grandes centros de decisão econômica e cultural. Caracteriza o período a instauração, em 1964, do golpe ditatorial-militar que significou a fragilidade das instituições políticas brasileiras e trouxe a derrocada do projeto de “revolução brasileira”, idealizada pela esquerda nacionalista. Gradativamente aconteceu a militarização do sistema estatal e a centralização do poder do estado em nível federal, caracterizando um modo de governo baseado na violência, sob variadas formas. Isso não eliminou formas de sociabilidades configuradas em espaços nos quais era possível fazer debates políticos. Esses ambientes surgiram no campo da cultura e da arte e manteve firme, além da oposição ao arbítrio, laços afetivos. Sobre esse momento que trata essa pesquisa. Toma-se o teatro como objeto de pesquisa para a compreensão sobre a relação arte e política em Curitiba nessas três décadas. Procura-se entender como o teatro constituiu-se em espaços de resistência a partir de uma noção de liberdade e política. Para isso, recorre-se a fontes como as *Revista Programa* das peças e documentos da DOPS. Para entender como os espaços constituíram em possibilidade de vivências fora da lógica militar, usa-se aqui o conceito de “heterotopia” de Michel Foucault, para quem os espaços, pela relação e interação que os indivíduos neles estabelecem, podem se tornar possibilidades onde vivências podem tornar-se palpáveis e “reais”. Por ele torna-se possível entender as oposições ao regime e, ao mesmo tempo, como se deram os posicionamentos dos artistas frente à repressão e às transformações do momento.

Palavras-chave: ditadura militar, teatro, política

ABSTRACT

In the 1950s, 60s and 70s, Brazil underwent major transformations, a modernization project that influenced social behavior. Artists and intellectuals supported the development perspective and the national-popular views. They sought to view Brazil from a *Brazilianess* approach, which found in its cultural past a dependence from major centers of economic and cultural decisions. In 1964, a military-dictatorial coup revealed the fragility of Brazilian political institutions and defeated the project of a “Brazilian revolution” thought of by the nationalist left. Gradually, the State system was militarized and the State power at federal level centralized, producing a government system based on several forms of violence. Forms of sociabilities in spaces where it was possible to have political debates were not eliminated, though. These spaces came up in the field of culture and the arts, and maintained a firm opposition to arbitrariness. In this research, we take the theater in Curitiba during those three decades to understand the relationship between the arts and politics, and to verify how it came to become a space of resistance based on its notion of freedom and politics. For that, we study sources such as the theatre program published in the *REVISTA PROGRAMA*, and documents from DOPS. To understand how such spaces became possibilities of life outside the military logic, we use Michel Foucault’s concept of “heterotopy”. For him, spaces may become possibilities where relationships can turn into “real” and palpable things through the relation and inter-relation individuals within them establish among themselves. It is in this way that it is possible to understand the opposition to the regime as well as artists’s positions with regards to repression and the transformations of that moment.

Key-Words: Military Dictatorship; theater; politics

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. HISTÓRIA E HISTORIOGRAFIA DO TEATRO	22
2.1. MEMÓRIA E HISTÓRIA DO TEATRO BRASILEIRO	22
2.2. O TEATRO PARANAENSE: HISTORIOGRAFIA	34
2.3. CURITIBA E O TEATRO	40
3. O TEATRO E O ENGAJAMENTO	51
3.1. O PALCO DO ENGAJAMENTO: DIFERENTES CENAS, ESPAÇOS E ATORES	51
3.2. O DIÁLOGO 1950-1960 E RESISTÊNCIA À DITADURA	60
3.3. BUSCANDO SAÍDAS	65
3.3.1. Teatro de Bonecos Dadá e Teatro dos Estudantes	65
3.3.2. Um laboratório: o Grupo Escala	72
4. FAZENDO TEATRO E FAZENDO POLÍTICA	81
4.1. INSTRUMENTALIZAÇÃO DO TEATRO: ENTRE A REAFIRMAÇÃO E A NEGAÇÃO	81
4.2. DIFERENTES FORMAS DO “FAZER TEATRAL”	97
5. CONCLUSÃO	116
FONTES	122

BIBLIOGRAFIA 124

LISTA DE SIGLAS

AI-5	– Ato Institucional Número 5
APATEDEP	– Associação Profissional dos Artistas e Técnicos em Espetáculos Teatrais do Estado do Paraná
APETEP	– Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais do Paraná
CCC	– Comando de Caça aos Comunistas
CDI	– Companhia Dramática Independente
CIC	– Cidade Industrial de Curitiba
CODEPAR	– Companhia de Desenvolvimento Econômico do Paraná
CPC	– Centro Popular de Cultura
CPC-PR	– Centro Popular de Cultura do Paraná
DOPS	– Delegacia de Ordem Política e Social
DSN	– Doutrina de Segurança Nacional
EAD	– Escola de Arte Dramática de São Paulo
EAD-SESI	– Escola de Arte Dramática do Serviço Social da Indústria
EMBRAFILME	– Empresa Brasileira de Filmes
ESG	– Escola Superior de Guerra
FITAP	– Federação de Teatro Amador do Paraná
INACEN	– Instituto Nacional de Arte Cênica
ISEB	– Instituto Superior de Estudos Brasileiros
LSN	– Lei de Segurança Nacional
MEC	– Ministério da Educação e Cultura
MECA	– Mobilização Estadual Contra o Analfabetismo
MUDES	– Movimento Universitário para Desenvolvimento Econômico Social
PCB	– Partido Comunista Brasileiro
SAP	– Sociedade de Arte Popular
SNI	– Serviço Nacional de Informação
SNT	– Serviço Nacional do Teatro
TAS	– Teatro de Adultos do Serviço Social da Indústria
TBC	– Teatro Brasileiro de Comédia
TCP	– Teatro Paranaense de Comédia
TEP	– Teatro do Estudante Paranaense
TETEF	– Teatro Experimental da Escola Técnica Federal

TEU	– Teatro do Estudante Universitário
TUDO	– Teatro Universitário de Direito
UNE	– União Nacional dos Estudantes
UPE	– União Paranaense de Estudantes
USAID	– United States for International Development

1. INTRODUÇÃO

Tem-se presenciado nos últimos anos um esforço, por parte dos historiadores interessados na relação História e Cultura, em pensar modelos teórico-metodológicos capazes de dar conta de outras possibilidades interpretativas sobre a história dos movimentos culturais, incluindo o teatro brasileiro. Com as mudanças ocorridas no campo da historiografia, a partir da segunda metade do século XX, nota-se uma expressiva presença de pesquisas acadêmicas versando sobre variados temas, tendo por base, as diferentes faces que compõem o teatro enquanto objeto de pesquisa histórica.

O alargamento do campo de pesquisa na historiografia pela introdução de novos temas, novos objetos e o uso de novas fontes, permitiu aos historiadores fazerem uma revisão do modo como a história do teatro tem sido construída no Brasil.¹ Até então predominou, entre estudiosos do teatro, a idéia do texto dramático como via única, ou possível, para se viabilizar a memória teatral. Figurava como portador privilegiado dessa memória porque trazia consigo aspectos da livre criação artística e, devido a isso, sua peculiar construção narrativa logo se incorporava aos gêneros e modelos estéticos, que lhe garantia lugar no cânone da literatura dramática.

A compreensão permeou os estudos sobre a história do teatro brasileiro que se concentraram, além desse aspecto, na questão da busca de sua origem. Para alguns estudiosos da linguagem cênica, definiu-se o marco dessa origem no memento da criação do primeiro edifício teatral no Rio de Janeiro, com a chegada da Família Real e, quanto ao nascimento da dramaturgia brasileira, dá-se quando a narrativa dramática incorpora o tema nacional (RABETTI, 2007, p. 62). Ambas datam do século XIX, época de mudanças nas esferas política, econômica, social e cultural no Brasil.

¹ Ver: PEREIRA, V. H. A. **A musa carrancuda**: teatro e poder no Estado. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998; SOUZA, S. C. M. de. **As noites do Ginásio**: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868). Campinas: Unicamp, 2002; PARANHOS, K. R. **Era uma vez São Bernardo**: o discurso sindical dos metalúrgicos. Campinas, SP: Unicamp, 1999; PARANHOS, K. R. **Mentes que brilham**: sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Bernardo. 382f. Tese (Doutorado em História), Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2002; PATRIOTA, R. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999; PATRIOTA, R. **A crítica de um teatro crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

No entanto, mesmo entre os estudiosos do teatro preocupados com a origem da linguagem cênica no Brasil, houve recorrência a outras documentações para pontuar tendências estéticas, ou mesmo confirmar a presença de uma tradição teatral. Para conferir sentido à formulação, a imprensa constituiu um veículo importante de informação pelas matérias publicadas sobre apresentações de peças, grupos teatrais e críticas a respeito dos espetáculos. Esta última, por sua vez, elaborada por atores, teatrólogos ou dramaturgos, representou um importante meio de sistematização do pensamento teatral. Concentrou, inclusive entre os historiadores, grande parte dos estudos sobre o público e a recepção teatral.

Particularmente na chamada imprensa operária, matérias sobre práticas teatrais sem visibilidade em outras esferas da sociedade conseguiram permanecer. Foi o caso do teatro operário, em São Paulo, no início do século XX. Jornais montados pelas organizações dos operários, a maioria imigrantes europeus, circularam com intuito de manter coesão entre a classe e formá-los quanto aos seus propósitos de luta.

Nesse veículo de comunicação, o teatro praticado pelos operários obteve notoriedade, uma vez que sua temática relacionava-se à vida do operariado e seu caráter didático era visto como agente mobilizador e transmissor de conteúdos ideológicos (LIMA; VARGAS, 1986, p. 162-250). Nas matérias, o teatro apresentava-se como espaço apropriado para o fortalecimento dos laços de sociabilidades entre a classe operária e uma forma de superar e vencer as pressões e exploração do patronato.

A análise indica que pensar a história do teatro no Brasil significa atentar-se para o jogo de relações de interesses apresentados em um determinado período histórico. Quando nos reportamos ao século XX, vemos que essa história foi construída a partir de diferentes referenciais e múltiplas experiências.

No que tange à abordagem temática, especificamente a partir da década de 1950, a inserção de temas referente à idéia de modernização da cena teatral, às lutas sociais e políticas permitiram o surgimento de diferentes experiências estéticas. Tal processo inseriu-se no momento de intensas transformações no cenário nacional. Repercutiram no aparecimento de “novas sensibilidades” e no estabelecimento de novos valores, padrões culturais, introjetados e socialmente compartilhados na sociedade brasileira.

Outra característica do período diz respeito à busca ao significado de brasilidade. Esta, representada em distintas modalidades e diversos segmentos artísticos, permeou a literatura, a música, o cinema e o teatro. Fez artistas, cineastas e escritores, em virtude da necessidade de se estabelecer um enfoque significativo às questões nacionais, empenhar-se na

criação de símbolos capazes de expressar o sentido de ser “povo” brasileiro. Esse ideal povoou o imaginário brasileiro, tornando-se um viés formador da cultura.

Outro tema comum à época refere-se à noção de nacional-popular. Segundo Chauí (1983, p. 14-62), o termo costuma ser associado a Antonio Gramsci cuja idéia tem a ver com o resgate histórico-cultural e patrimônio das classes populares, a expressão da consciência e dos sentimentos populares. Nacional, nesses termos, aparece como não dominada pelas elites, sendo a contraposição de sua hegemonia.

No Brasil, o discurso nacionalista dos intelectuais e dos artistas de esquerda, especificamente a partir do final de 1950, interpretou a temática tendo em vista a oposição ao imperialismo. Nesses termos, a cultura popular, com as ações do Centro Popular de Cultura (CPC), desvinculou-se da visão tradicional e conservadora, e passou a ser associada a um projeto político, uma vez que seu propósito era viabilizar a “consciência política” das camadas populares. Para o artista e o intelectual ficava a missão de fazer acontecer esse objetivo.

A problemática permitiu o desenvolvimento de uma dramaturgia preocupada em estabelecer um olhar direcionado aos dramas sociais e em constituir uma relação entre a arte e os problemas sociais e urbanos, sobretudo, aqueles intensificados no país a partir da segunda metade do século XX. Com essa perspectiva, o palco passou a ser o espaço de debates dos problemas inerentes à sociedade como o fluxo migratório, crescimento das favelas, industrialização e conflitos no mundo do trabalho.

A partir desse propósito, os artistas de teatro e dramaturgos empenharam-se na missão de fazer do teatro um meio de viabilizar a “consciência política” promovendo um olhar para contradições e conflitos sociais. Foi o momento em que os debates sobre teatro e política, ou arte e sociedade, tornaram-se a tônica nas reflexões de artistas, dramaturgos e intelectuais resultando no que se convencionou denominar de “teatro político”.

Por ter nascido na *polis grega*, no dizer de Bernard Dort (1977, p. 365-384), o teatro adquiriu dimensão política. O termo ganhou outro sentido na Europa, com os debates políticos e ideológicos ao longo do século XIX, sobretudo sua segunda metade. Já no século XX, com o advento da Revolução Russa, o teatro passou a ser usado como instrumento de agitação e propaganda política. Destacado nesta guinada foi Bertolt Brecht, incorporando novos procedimentos de montagem e narrativa e o uso da técnica do distanciamento. No Brasil a expressão foi designada para classificar o trabalho vinculado a um ideário, a uma doutrina ou temática social fortemente destacada, como a produção teatral das décadas de 1960 e 1970.

É justamente nesse período da história brasileira que os olhares para o teatro no país evocam uma perspectiva política marcada por um sentido de engajamento e comprometimento social. O que significava, por parte do artista, assumir um caráter transformador a partir de formulação de problemas estéticos e ideológicos, tendo por base a realidade político-social. Em decorrência disso, as propostas estéticas ancoradas no modelo do Teatro de Arena, de um lado, e do Grupo Oficina, de outro, fizeram-se presente no discurso teatral durante o período. A riqueza desse movimento nos anos de 1950 à década 1970, mais especificamente até 1978, baliza essa pesquisa e vai se chocar com o regime militar instalado, em 1964, a partir do golpe ditatorial-militar.

Os militares, gradativamente, assumiram o controle do Estado procurando eliminar, no primeiro momento, as formas de fazer política das camadas populares organizadas desde a década de 1950. Iniciado em 1964, o ciclo de repressão culminou, em 1968, com o Ato Institucional nº. 5, confirmando, assim, o aprofundamento da ditadura e a centralização militar do poder do Estado (CODATO, 2004, p. 11-36). Foi uma época marcada por formas diversas de resistência e oposição ao estado de arbítrio.

É preciso ainda atentar-se para o fato de que a resistência à ditadura militar, particularmente na década de 1970, onde predominaram os chamados “anos de chumbo”, o campo da cultura e das artes tornou-se um dos elementos de recomposição do espaço público esgarçado da política (NAPOLITANO, 2004b, p. 275-283). No momento em que falar de democratização, liberdade de expressão e política tornara-se um risco, os ambientes oferecidos pela arte se mostravam como lugares privilegiados para o debate sobre tais temas. Espaços de “liberdade” onde os laços de sociabilidade garantiam a participação, o diálogo e a criatividade.

Tais observações mostram a complexa relação entre o teatro e sua dimensão política, por exemplo, durante a década de 1960 e 1970 porque, mesmo diante do recorte História e Teatro, há uma perspectiva abrangente em que se insere a problemática da dramaturgia, da interpretação e recepção, da trilha sonora e figurino, dos próprios espaços e salas de espetáculos (PATRIOTA, 2004, p. 215-247). Portanto, o teatro abriga diferentes representações e práticas sociais em constante processo de transformação. Mostra-nos que analisá-lo em sua dimensão política implica estabelecer relação com outras esferas da sociedade.

Tendo em vista essas questões, este trabalho se propõe investigar a relação teatro e política a partir das práticas dos artistas de teatro em Curitiba entre os anos de 1950 a 1978. O ponto de referência dessas práticas é dado pela perspectiva de modernização da cena teatral,

pela efervescência da década de 1960, e, ainda, pelas atitudes que visavam opor-se ao estado de arbítrio no Brasil, que têm presença marcante nos discursos da classe teatral. Em razão disso, a pesquisa focaliza os diferentes espaços de atuação teatral, bem como as discussões e os debates articulados pelos grupos de teatro no cenário curitibano.

O movimento é entendido como uma perspectiva de resistência que ocorreu de forma não homogênea e, que até certo ponto, elaborou uma crítica ao cerceamento da liberdade de manifestação cultural. Buscou também a preservação da concepção, datada na década de 1950, de teatro engajado. Índícios desse fato, em Curitiba, foram os vários percursos traçados pelos artistas de teatro em defesa de suas proposições estéticas e políticas. Expostas estas observações, a hipótese aqui apresentada é a de que as visões diferentes acerca da idéia de liberdade e de política no meio teatral direcionavam ações tanto para o plano da resistência democrática quanto para a contraposição à padronização da linguagem teatral.

Para responder a problemática, se priorizou um corpo documental carregado de informações tanto do Estado sobre o teatro quanto da visão dos próprios artistas sobre suas práticas. Usou-se documentos oficiais da Delegacia de Ordem Política e Social (DOPS), algumas matérias, sobre o teatro, encontradas nos jornais *Gazeta do Povo*, *Diário do Paraná*, e, ainda, as revistas *Panorama e Nós e o Teatro*, que circularam em Curitiba na época, e as *Revista Programa* das peças de teatro.

No que se refere ao documento oficial, entende-se aqueles expedidos pelas instituições do Estado. No caso, destacam-se aqueles produzidos pelos agentes da DOPS. Através deste órgão, e de todo aparato repressivo organizado pelo regime militar, os militares institucionalizaram a censura e a própria violência. A DOPS foi o braço do regime responsável pela censura, fichamento e prisão daqueles considerados ameaça à segurança nacional. A documentação produzida pelos seus agentes, infiltrados em diferentes espaços da sociedade, está composta de fichas individuais, dossiês de atividades tidas como subversivas, de relatórios e de autos de declaração.

Dentre essa documentação, se priorizou aqueles referentes a alguns atores, diretores e dramaturgos atuantes no período como Oraci Gamba e Walmor Marcelino, e os dossiês sobre os grupos teatrais como o Teatro do Estudante Universitário (TEU), o Teatro do Povo, o Grupo Decisão, a Sociedade de Arte Popular (SAP), e o Teatro de Bonecos Dadá. Nas fichas individuais, um dado importante diz respeito ao registro das ações dos atores em seus grupos de teatro, às greves, às panfletagens e às manifestações políticas. Mostram o interesse dos militares em mapear espaços, nomes e idéias relacionadas às peças para efetivar um sistema de vigilância e controle na sociedade.

Os dossiês são compostos por um número expressivo de documentos: relatórios das observações dos agentes da DOPS, ofícios solicitando liberação para apresentação de peças e textos censurados. Compõem essas pastas alguns recortes de jornais, fotos e nomes dos envolvidos em atividades teatrais. É preciso lembrar que em muitos casos têm-se apenas codinomes dos artistas e as indefinições em relação aos locais de ensaios e reuniões. Eram estratégias usadas para escapar da censura e proteger os membros do grupo contra a repressão. Trazem relatos dos diferentes lugares de ensaio e reuniões, incluindo a visão dos agentes sociais sobre as atividades dos grupos teatrais, embora construídos a partir de um sistema de força e imposição.

Quanto aos jornais e revistas, procurou-se focalizar particularmente as críticas. Entende-se, pois, que este discurso não está dissociado do momento histórico em que foi produzido trazendo concepções estéticas e ideológicas das quais compartilhavam os artistas de teatro e intelectuais. Serviram como afirmação ou legitimação de determinadas percepções estéticas confirmando práticas servindo como meio de criação de valores, particularmente os relacionados à profissionalização da cena teatral.

Documentos importantes sobre a trajetória teatral em Curitiba são as *Revista Programa*. Seu papel de destaque e originalidade, nesta pesquisa, aparece em razão das representações que constituíam acerca de uma determinada montagem ou espetáculo. Composta de discurso de atores, diretores e dramaturgos, serviam como veículo de divulgação da peça e um meio de defesa de uma determinada posição estética e política. Mostrando-se como uma espécie de *making of*, sua linguagem induz a um olhar superficial, a uma leitura linear e ausente de conflitos pelos relatos nelas encontradas sobre ensaios, o processo de construção do personagem, a constituição dos cenários e figurinos, inclusive registros dos depoimentos dos autores, diretores e atores.

Compõem uma prática teatral configurada segundo visões de mundo diferentes e de relações de interesses diversos. Organizadas em forma de jornal, revista ou mesmo encarte, as *Revista Programa* eram montadas com jogo de imagens e conteúdo propagandístico. Analisá-la também segundo a sua materialidade permite entender quais segmentos sociais ligavam-se aos grupos teatrais, o mecenato que enxergava nessa prática um potencial de consumo e qual era o tipo de público almejado pelos artistas de teatro.

A documentação é composta por um jogo de tensões e moldado segundo relações de poder e concepções de mundo e sociedade. Tem relação com o espaço político e estético que se fez presente no ambiente cultural de Curitiba. Em razão disso, torna-se significativo atentar-se para as representações e as significações que se fazem presente nesse terreno social.

A documentação compõe, no seu tempo e espaço, as significações e as representações que se fazia ou se construía do mundo social.

Configuradas em um lugar de transações e pluralidade, trazem as peculiaridades dos discursos e do espaço social a que pertencem. Chartier (1991, p. 173-185), nesse ponto é expressivo, em virtude dos estudos sobre as representações sociais. Ele oferece instrumentos para uma compreensão acerca do fazer teatral, pois, sendo as representações a maneira pela qual os sujeitos ou grupos sociais usam para compreender o mundo, descrever e interpretar o “real”, elas manifestam-se nas práticas sociais mediadas por uma realidade simbólica que ao mesmo tempo pode ser compreensível, mas não apreendida na sua totalidade. Para o historiador, perceber essas estratégias simbólicas significa entender como as mesmas determinam posições e relações, constroem, portanto, um “ser-percebido”, elemento constitutivo de identidade. As representações comandam atos e constituem realidade, construída pelos diferentes grupos sociais.

Sob outra perspectiva, Ansart (1978, p. 35-46), conduz à compreensão de que toda sociedade cria um conjunto coordenado de representações, definidas como imaginário, que reproduz, distribui identidades e papéis sociais, expressa necessidades coletivas, fixam normas e valores, dita ordem, indica seus fins, evoca atos justos e condena desvios. Nesse sentido, a apropriação dos símbolos tem como finalidade assegurar o *status quo*, a submissão e manter hierarquias. A partir da articulação dessa reflexão, o autor pontua o conceito de ideologia política que, se propõe designar em traços gerais o verdadeiro sentido dos atos coletivos. Procura traçar o modelo da sociedade legítima e de sua organização, indicar simultaneamente os legítimos detentores da autoridade, os fins que se deve propor a comunidade e os meios de alcançá-los. Busca ainda uma explicação sintética, onde o fato particular adquire sentido, onde os acontecimentos se coordenam numa unidade plenamente significativa.

Esse jogo se manifesta no campo simbólico em linguagens e práticas cuja finalidade é a criação de novos códigos cuja aplicação objetiva a legitimação e o controle social denominada, pelo autor, de ortopraxia. Tem importância para o autor identificar nesses campos o poder produtivo, os aparelhos de produção, a situação dos receptores e, por fim, o conteúdo das mensagens. São procedimentos que nos indicam os agentes manipuladores dos discursos, o funcionamento dos mecanismos de difusão desses conteúdos e a situação dos receptores que são levados a atestação e glorificação das normas.

Por esta perspectiva pode-se situar a tentativa do regime militar em expandir seus mecanismos de controle através de uma rede de conexões que envolvia instituições e agentes

sociais diversos. Completa o quadro o emergente mercado de bens culturais encabeçado pelo Estado, na sua política cultural, que tendia à homogeneização da cultura brasileira em nome de uma ideologia comum. Dessa maneira, Ansart é relevante quando diz que os mecanismos de difusão ideológica, estabelecido nas relações de poder, tendem a camuflar os conflitos sociais existentes no corpo social.

Em se tratando das relações de poder, a pesquisa ancorou-se em Foucault (1979, p. 167-177), para quem a questão é relevante, sendo que o poder não existe como algo unitário, e sim de formas díspares e heterogêneas atingindo a realidade mais concreta do indivíduo, o corpo, que se situa ao nível do corpo social. Ele aponta ainda que o poder só existe em ação, em ato, em relação de forças funcionando como uma rede de dispositivos ou mecanismos sem fronteiras definidas. Por isso, para o filósofo é importante analisar as práticas, pois, por meio delas, podem ser identificados os discursos definidores dos objetos. A análise das práticas permite ainda perceber as tensões e os sentidos que se configuraram em um dado momento histórico. Portanto, nos apropriamos da teoria foucaultiana apenas, e tão somente, para análises das questões atinentes às relações de poder.

Diferente da abordagem que apontava o poder como sendo exercido somente pelo Estado, o filósofo encaminha uma reflexão sobre a questão pensando o poder nas extremidades onde ele se torna capilar, local. Isso nos faz perceber, analisando o contexto do golpe militar, que diferentes forças se relacionaram constituindo a criação de uma estrutura sob a égide da coerção e repressão.

As práticas constituem-se em espaços distintos sendo, os mesmos, significados de acordo com as posições e as formas como os sujeitos neles interagem. Isso Foucault (2006, p. 411-422), denominou heterotopias. Nesses espaços cruzam-se vivências e experiências ao mesmo tempo diversificadas e “palpáveis”. Ao contrário das utopias, que são posicionamentos sem lugar “real”, as heterotopias definem-se por serem lugares “reais”. Elas transferem para o lugar do “agora” o que é parte de nossa imaginação. Mostram que os espaços constituídos pelos sujeitos são tomados enquanto lugares de possibilidades, como um meio de se vivenciar e experienciar formas de relações sociais diferentes daquelas propostas por uma determinada sociedade.

As heterotopias aproximam-se do conceito de “poesia do espaço”, utilizado por Artaud (2006, p. 37-53). Prioriza a idéia do teatro como poesia do espaço e entendido enquanto linguagem. Nela todos os sentidos relacionam-se, significado e imagem não são dissociados, configuram-se por meio da interação de diferentes elementos. O autor, com isso, pretendia quebrar as dualidades colocando no mesmo espaço sentidos, sentimentos, corpo,

imagem, como forma de expressão. Na “poesia do espaço” as experiências são concretas e possíveis. Nela habita diferentes mundos revelando a fusão e a relação de diferentes espaços. A poesia, de acordo com a idéia, opera contra o autoritarismo da própria racionalidade.

A compreensão desse corpo teórico permite entender como os artistas de teatro em Curitiba articularam-se nos diferentes espaços de relações sociais de acordo com as significações e representações que constituíam do mundo que o circunscreviam. Mostra as possibilidades apresentadas por estes artistas em vivenciar experiências políticas impossíveis naquele momento, em razão da vigilância cotidiana e da repressão imposta pela ditadura militar.

Justapondo-se em diferentes espaços, as práticas dos artistas de teatro criaram modos de ação que contemplavam, ao mesmo tempo, uma perspectiva de resistência e a noção, por exemplo, de profissionalização. Por essa dinâmica, os artistas usavam desse artifício para garantir o seu ofício sem deixar-se ser cooptado pelo mercado consumidor. Valia-se dele para expressar, de acordo com sua maneira, um tipo de crítica social e política.

É sobre essas configurações que trata essa pesquisa. A dissertação organiza-se em três capítulos. No primeiro, elabora-se uma reflexão sobre a história e historiografia do teatro brasileiro construída no século XX, especificamente a partir da sua segunda metade. Foi momento em que os valores modernizantes passaram a ser incorporados também no teatro. O desejo de profissionalizar a cena incluía um olhar de desapeço ao passado teatral brasileiro, ao mesmo tempo em que colocava o teatro no ritmo da urbanização e industrialização. As técnicas de iluminação, de sonoplastia e de cenografia, por exemplo, foram elementos utilizados com maior intensidade.

É o período em que se constituiu um lugar social do qual os temas, os objetos e as perspectivas estéticas foram articuladas, em grande medida, sob a tutela de intelectuais e artistas de teatro. Uma linha de pensamento, ancorada na idéia de modernização e noção de identidade nacional, marcou a forma de pensar o teatro enquadrando nela conceitos e experiências estéticas como modelo para o restante do país.

Recorre-se, ainda no capítulo, às idéias de Michael Pollak (1989, p. 3-15), e de Michel de Certeau (1976, p. 17-35), para entender, do primeiro, como o enquadramento da memória pode levar a concepções forjadas numa relação de forças e que tendem ao desdobramento como modelos válidos de interpretação. E, do segundo, priorizamos a concepção que ajuda a entender que cada lugar e espaço trazem consigo uma concepção de história, e compreender como isso se procede é fundamental para entender a construção dos discursos e do saber histórico.

No capítulo segundo, evidencia-se os modos como as distintas propostas de engajamento articularam-se no cenário curitibano a partir do diálogo com as diferentes tendências estéticas e também políticas inseridas no cenário brasileiro. Em grande medida, esses procedimentos se deram por meio de embates e conflitos. Tenta-se mostrar como as práticas teatrais estabeleceram uma noção de teatro que ora foi usada para combater a repressão, ora foi utilizada para manter a ordem social vigente. No capítulo, se pontua ainda as ações de alguns grupos porque suas práticas foram relevantes para o debate político, no teatro, em Curitiba.

No último capítulo, se analisa as propostas de teatro enxergando nelas práticas políticas. No momento de fechamento dos espaços de participação política e do processo de mudança por que passou as representações artísticas, em razão do golpe-ditatorial militar, apresentaram-se diversas perspectivas estéticas e modos comportamentais na sociedade. Os artistas dialogaram com essas concepções para defenderam seus posicionamentos.

Não é intenção nesta pesquisa abordar questões especificamente estéticas porque isso exige uma análise que envolve elementos próprios da linguagem cênica. Aqui, quando se reporta à estética teatral se busca perceber as intencionalidades dos artistas em suas montagens e a qual vertente filiaram-se, inclusive porque cada um desses segmentos criou formas de diálogo com questões sociais e políticas, comum à sua época. Suas vivências teatrais resultaram também dessa experiência.

Aqui não se perde de vista a idéia de que essas práticas teatrais evocaram modos de relacionamentos diferenciados com seu mundo social. Elas não estiveram alheias às mudanças político-sociais que configuraram o Brasil e, de modo particular, Curitiba nas décadas de 1950 a 1970. As concepções sobre o teatro têm sua ancoragem em uma determinada sociedade e, em razão disso, muito pode nos dizer sobre ela.

A articulação da história sobre um lugar é para a análise da sociedade, sua condição de possibilidade.
(Michel de Certeau).

2. HISTÓRIA E HISTORIOGRAFIA DO TEATRO

2.1. MEMÓRIA E HISTÓRIA DO TEATRO BRASILEIRO

A história do teatro brasileiro, no século XX, “padece de um erro dos mais graves, pois, salvo raríssimas exceções, refere-se exclusivamente ao que aconteceu em São Paulo e Rio de Janeiro” (PEIXOTO, 1981, p. 115). Esta afirmação que é recorrente na historiografia, não só das artes no Brasil, vem carregada de um regionalismo que leva em consideração a importância e repercussão da produção cultural dessas duas cidades sem atentar-se para o fato de que a atividade teatral, no território nacional, deu-se de forma diversificada e baseada em distintos referenciais estéticos e teóricos.

Quando se pensa nos conceitos de teatro moderno, engajado, popular, de resistência ou mesmo político, comumente aflora a produção articulada e veiculada nestas cidades, particularmente se a temporalidade proposta abarca o período de 1950 a 1970. Para a compreensão sobre a consolidação dessa idéia, não se deve perder de vista, entre outros aspectos, a capacidade das capitais, paulista e carioca, em divulgarem suas produções pela força dos seus veículos de comunicação e o projeto de modernização brasileira que, desde o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, colocaram São Paulo e Rio de Janeiro como parâmetro de civilização e desenvolvimento para o restante do país (PADILHA, 2001, p. 18-31).

Contribuiu, para a construção desse referencial, o contato estabelecido entre artistas brasileiros e os espaços onde se presenciaram importantes reflexões estéticas e teóricas sobre teatro no século XX, com destaque para países como Itália, França, Alemanha, Polônia e Estados Unidos. Este último, durante o período de guerras que deixou a Europa em colapso, recebeu dramaturgos e teatrólogos, entre os quais Erwin Piscator e Bertolt Brecht, intelectuais, artistas, que ali encontraram refúgio e ambiente para a realização de atividades artístico-culturais e políticas.

Ainda nos Estados Unidos, a partir da década de 1920, as experiências do *Living Newspaper*,² o *Dramatic Workshop*, o *American Laboratory Theatre*, e, nos anos de 1940, o *Actor's Studio*, em Nova Iorque, voltados à formação de atores, as idéias de teatro de arena sistematizadas por Margo Jones, em seu livro *Theatre-in-the-Round*, constituíram elementos de um teatro cuja base temática e estética embasava-se no viés da crítica social e política. Estas experiências inspiraram, por exemplo, estudantes da Escola de Arte Dramática (EAD), em São Paulo que, ao tomarem conhecimento das idéias de Margo Jones, via Décio de Almeida Prado, criaram na capital paulista o primeiro Teatro de Arena, em 1953.

Outro estudo importante sobre a preparação do ator, de Constantin Stanislavski, e o método de representação cênica do *Actors' Studio* foram difundidos no Brasil por Augusto Boal. O teatrólogo estudou nos Estados Unidos e adaptou as técnicas à cena teatral paulista fazendo do Teatro de Arena o principal laboratório para realização dessas práticas. O grupo, por influência desses contatos, tornou-se, a partir da segunda metade da década de 1950, foco irradiador de experiências dramáticas voltadas para a problemática nacional, com fortes tendências estéticas e políticas.

Nos anos de 1940, por razões ligadas à guerra, chegaram ao Brasil dramaturgos, diretores, cenógrafos, entre outros. Todos eles possuíam um passado artístico e estavam imbuídos de uma visão estética teatral esquematizada por elementos cênicos cuidadosamente definidos. Cabe lembrar que o motivo que os fez sair dos seus países liga-se, entre outros fatores, à violência e perseguição política imposta pelos regimes fascistas e, no segundo pós-guerra, parte desses artistas não enxergavam a possibilidade de uma rápida recuperação européia. Por isso, São Paulo, onde se presenciava um teatro de vocação profissional, foi o destino dos italianos Ruggero Jacobbi, autor e crítico, Adolfo Celi, diretor artístico, e o cenógrafo Gianni Ratto. Para o Rio de Janeiro, onde já se observava indícios significativos de mudanças por meio das intervenções no espaço urbano e pela consolidação de outros valores políticos, sociais e culturais, partiram artistas oriundos da Polônia, com destaque para Zbigniew Ziembinski, que deu novo rumo à cena carioca.

Ziembinski, em parceria com o cenógrafo Thomaz Santa Rosa, introduziu na cena teatral carioca aspectos do expressionismo europeu que aparecem nitidamente na montagem do texto *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943, onde atuou principalmente o grupo Os Comediantes (FUSER; GUINSBURG, 1992, p. 57-92). Mesclou temas relacionados à

² São dramatizações realizadas a partir de matérias de jornais. Esse trabalho foi desenvolvido especialmente pelo *Federal Theatre*, organização fundada pelo governo durante o *New Deal* de Roosevelt, procurando solucionar a crise de desemprego no setor teatral com a crise de 1929 (PEIXOTO, 1981, p. 111).

memória, às frustrações, aos desejos reprimidos, às paixões e à moral familiar e social. Segundo Sábato Magaldi, a montagem inaugura o teatro moderno no Brasil.

A partir de 1948, a preocupação com a formação de profissionais especializados na área cênica, passou a ser uma prioridade em São Paulo. Nesse ambiente, inspirado em noções de aperfeiçoamento técnico e estético, se instituiu um teatro de empreendimento conduzido com espírito comercial e de montagens primadas pela qualidade. A EAD e o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), criados respectivamente pelo diretor de teatro Alfredo Mesquita e pelo empresário Franco Zampari, materializaram o projeto de modernização da cena teatral.

A realidade afirmou a intenção de uma elite, cuja hegemonia econômica havia conquistado, em atualizar o seu repertório cultural e acertar o compasso, instituindo o “bom gosto teatral”, com o mundo desenvolvido (NAPOLITANO, 2004a, p. 17-19). O TBC e a EAD simbolizaram a sistematização da necessidade de moldar um novo ator, capaz de dar conta do repertório culturalmente mais ambicioso recém-proposto, voltado para um requintado cultivo artístico do palco.

Outro dado importante, no contexto de mudanças em São Paulo, refere-se ao aparecimento de um movimento intelectual, na primeira metade do século XX, com a constituição da Faculdade de Filosofia e, depois, com a criação da chamada “escola uspiana”. Com a dinâmica, o *locus* do pensamento, centrado anteriormente no Rio de Janeiro, deslocou-se para a capital paulista. No processo, atuou intelectuais imbuídos da proposta de pensar o Brasil, pelo viés da idéia de brasilidade, tornando-o inteligível para os próprios brasileiros (CAPELATO; GLEZER; FERLINI, 1994, p. 349-358). Daí resultou matrizes de conhecimento que se desdobraram em outras esferas do pensamento solidificando um campo profissional e intelectual que se estruturou em São Paulo, e influenciou diferentes segmentos intelectuais do país.

Esse quadro de referenciais colocou em destaque as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Elas, durante anos e por razões estéticas e políticas diversas, abrigaram companhias teatrais, grupos e artistas oriundos de diferentes lugares do Brasil. Em outros casos, artistas de teatro deslocaram-se dessas capitais para ministrarem cursos sobre encenação, montagem, interpretação e proferirem palestras sobre as mesmas temáticas, conferirem estréias e apresentações de peças com objetivo de elaborar críticas sobre esses espetáculos.³

³ Partiram para essas cidades importantes artistas e grupos. Do Rio Grande do Sul: Fernando Peixoto, Antônio Abujamra; do Recife: Paulo Mendonça, Luis Carlos Vasconcelos; do Paraná: Cia. Armazém de Teatro, Ary Fontoura e o grupo de Teatro de Bonecos Dadá.

Nesse cenário surgiu um quadro de referenciais teórico-metodológico que arregimentou comentadores, atores, e, particularmente, críticos de teatro. Empenharam-se na descrição, na teorização, na elaboração conceitual e de modelos interpretativos tanto estéticos quanto ideológicos e políticos.

A atuação dos críticos teatrais, Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, se insere nesse contexto de consolidação teatral, cujos estudos sobre a história do teatro brasileiro, no século XX, forneceram um dos pilares para a composição de uma temporalidade que ordenou cronologicamente e hierarquizou experiências estéticas. A influência exercida por esses estudiosos naqueles interessados na história do teatro residiu não somente na estreita relação dos críticos com a linguagem cênica, fossem como espectadores, críticos, diretores ou encenadores, mas por terem dado suporte, por meio de uma base teórica, aos empreendimentos de suas pesquisas e de suas produções artísticas.

Desenvolveram concepções forjadas no interior de uma proposta estética e política de teatro, não isenta das visões de mundo e das significações que compuseram o campo discursivo no qual estiveram inseridos. Suas idéias não se dissociaram do movimento intelectual cuja base de reflexão era a busca e a explicação do Brasil como nação. Da dinâmica resultou a criação de instrumentos operativos e de categorias de análises influenciadoras de pesquisas acadêmicas cuja proposição era pensar o significado de identidade brasileira.

Entre os intelectuais, exerceu impacto significativo nos estudos sobre teatro Antônio Cândido e suas análises sobre a cultura brasileira, pelo viés da literatura. Interessava-o fornecer bases para o entendimento a respeito da cultura e da arte enquanto promotoras da humanização e do progresso da sociedade, um meio de superação do atraso cultural do país. Elaborou um modelo de estudo e de pesquisa capaz de compreender o processo de fundação da literatura no Brasil e fundamentar a constituição de uma tradição literária brasileira.

O objetivo fez o intelectual elaborar a categoria de “sistema” para tornar inteligível a formação cultural brasileira. A categoria funciona pela articulação de elementos como autor e obra, pressupondo a relação entre os campos da produção e da recepção literária. Por essa idéia, resultado da dialética do localismo e do cosmopolitismo, sendo o primeiro embasado no discurso nacionalista e, o segundo, nas referências da cultura européia, de caráter universalista, surge a noção de síntese (OLIVEIRA, C. E. F., 2006, p. 1-8). O produto dessa relação é a formação de outro elemento cultural, passo para a demarcação da origem de uma tradição literária nacional. No Brasil suas manifestações datam do século XIX, em virtude da noção de projeto nacional.

É a partir dessas concepções, na sua determinação teórico-metodológico, que se pode entender, historicamente, a constituição dos estudos sobre a formação do teatro brasileiro. Em grande medida, a produção dessa historiografia é tributária das formulações, para o campo literário, de Antônio Cândido (RABETTI, 2007, p. 64). Pela categoria de sistema, nos instrumentos operativos autor, dramaturgia, ator e público articulou-se uma noção de síntese para o teatro brasileiro. Através das concepções acerca da literatura, sobretudo as referentes à fundação de uma tradição literária, elaborou-se os pressupostos para a construção de uma tradição teatral no país.

Na linha de Antônio Cândido, Décio de Almeida Prado, autor de um número significativo de livros, artigos e críticas sobre teatro, parte da categoria de sistema para pensar o teatro no país. Para o crítico, o amadurecimento da dramaturgia nacional deu-se no momento em que os artistas de teatro inteiraram-se das teorias de encenação, que renovaram o espetáculo europeu desde o final do século XIX. Isso possibilitou a eliminação de elementos tradicionais no teatro brasileiro e revelou uma postura de renovação que incorporava dimensões estéticas, cênicas e de interpretação.

Em concordância com esse processo, outro crítico e pesquisador, Sábato Magaldi, empenhou-se na busca da tradição teatral brasileira pela formulação de um estudo cuidadoso sobre a constituição da história da literatura dramática para definir o ponto de sua origem no Brasil. Seu esforço foi o de constituir, via texto dramático, a tradição do teatro nacional e, a partir dela, a definição de uma memória, possível pela presença do elemento textual.

Não é difícil perceber a simetria entre o discurso desses críticos de teatro porque a produção intelectual deles partiu das concepções teórico-metodológicas que compartilhavam. Embora não tenham sido os únicos a estudarem o teatro brasileiro, é preciso lembrar o importante papel desempenhado na formação de um expressivo número de artistas, particularmente a partir dos trabalhos ligados à história do teatro. Entre a vasta obra desses críticos, aqui se prioriza aquelas que sintetizam o processo de formação e sistematização do pensamento teatral no Brasil.

No conjunto de livros, de críticas sobre teatro e artigos, destacam-se os textos *Panorama do Teatro Brasileiro* e *Um Palco Brasileiro: o Arena de São Paulo*, ambas de Sábato Magaldi, e *Teatro: 1930-1980: Ensaio e Interpretação*, de Décio de Almeida Prado.⁴

⁴ O livro, *O Panorama do teatro brasileiro*, possui três edições: a primeira é de 1962, pela Difel, em São Paulo; a segunda é de 1977, pelo SNT, DAC, FUNARTE, MEC, no Rio de Janeiro; e uma edição pela Global, 2001 e 2004, em São Paulo. Esta vem acrescida de dois apêndices sendo um sob o título *O texto no moderno teatro* e, o outro, intitulado *Tendências contemporâneas*. Ambos abordam questões relacionadas principalmente ao período da ditadura militar com a pesquisa focada entre os anos de 1964 e 1978. O texto de Décio de Almeida Prado foi

Os primeiros abordam a história do teatro no Brasil, desde as primeiras manifestações, ainda no período colonial, até aproximadamente os anos de 1970, e a trajetória do Teatro Arena, considerado ícone da dramaturgia de cunho nacional. O último trabalho especifica o percurso do teatro no século XX, tendo como mote a problemática da modernização e do desenvolvimento da cena brasileira.

A definição do chamado “moderno teatro brasileiro” e dramaturgia de feições nacionais figuram o ponto de encontro entre os trabalhos dos críticos. No que tange ao primeiro, seu marco é datado com a montagem de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, dirigida por Zbigniew Ziembinski, em 1943. A montagem definiu o papel do encenador no teatro brasileiro e incorporou elementos “antes descuidados e sem gosto artístico, como cenários e figurino, que passaram a ser concebidos, na montagem, de acordo com as linhas da revolução modernista” (MAGALDI, 2004, p. 208). Ainda para os críticos, esse foi um passo importante para a definição do novo teatro brasileiro que se firmará, depois, com diretores e autores nacionais. Na análise de Edécio Mostaço, a produção equacionou, pela primeira vez, a tríade autor/encenador/elenco, prática não vista antes desse período no teatro brasileiro (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 185). Isso denota, entre outros aspectos, uma visão conservadora, em relação às experiências teatrais anteriores, consideradas como tradicionais e incompatíveis com os valores apresentados na época.

Para Prado (1997, p. 544-555), a dinâmica da modernização deu-se pela criação do TBC e da EAD. Classificando o que chamou de “novo profissionalismo”, não somente em virtude do aparato empresarial, mas em razão da presença de artistas europeus. Com essa mudança, para ele, tem-se a superação da pobreza da realidade teatral brasileira embasada, sobretudo, na amplitude de um teatro voltado para a opulência e na tradição literária da Europa. Dessa assimilação, por exemplo, definiram-se conceitos como teatro popular, teatro regionalista, no caso do Nordeste, teatro social, drama psicológico, teatro da crueldade, a exemplo do Grupo Oficina, e dramaturgia política, nos moldes do Teatro de Arena.

A propósito do nacionalismo, Magaldi (2000, p. 90), especifica que o tema esteve no cerne da constituição da história do teatro brasileiro a partir do século XIX, caracterizando, desde então, os estudos referentes à linguagem cênica no país:

A história do teatro brasileiro sempre se pautou pelo desejo de nacionalizar o nosso palco. João Caetano (1808-1863) formou, no século passado, a primeira companhia de atores brasileiros, com o objetivo de afastar o domínio português na ribalta. José

de Alencar (1829-1877) lastimava a preferência do público pelas preferências européias, quando as peças nacionais reuniam poucos espectadores. Arthur de Azevedo (1855-1908) organizou, no princípio deste século, uma temporada só de originais brasileiros. [...] O empenho nacionalista de hoje parece ser mais lúcido e conseqüente. Se, há três décadas, raramente se via o adjetivo brasileiro qualificando o teatro, tem-se a impressão de que as duas palavras não podem agora separar-se. A tentativa de emancipação da cena indígena impõe descoberta de uma estética adequada, embebida de um sadio nacionalismo.

Em outro momento, referindo-se à peça *Eles Não Usam Black-Tie*, o crítico considerou o texto como fase importante para a afirmação e o amadurecimento do autor brasileiro:

O título, de claro intento panfletário, pareceria ingênuo ou de mau gosto, não fosse também o nome da letra de samba que serve de fundo para os três atos. Embora o ambiente seja a favela carioca, o cenário existe apenas como romantização de possível vida comunitária, já que a cidade simboliza o bracejar do indivíduo solitário. Nem por isso o tema deixa de ser profundamente urbano, se for considerado o produto da formação dos grandes centros, e nesse sentido a peça se define como a mais atual do repertório brasileiro, que penetrava a realidade do tempo com maior agudeza (MAGALDI, 1984, p. 28-29).

Embora as tentativas anteriores de nacionalização do palco tenham figurado passo importante para o desenvolvimento do teatro brasileiro, na concepção do crítico, os textos de Guarnieri, ao lado do texto de Mario de Andrade, *A Moratória*, e de Ariano Suassuna, *Auto da Compadecida*, compõem o quadro da literatura dramática formada por autores brasileiros. *Eles não usam Black-tie*, ao contrário dos outros dois textos – focados no tema rural e folclorista – destacou-se pela abordagem urbana e por refletir a imagem do Brasil em processo de urbanização e industrialização.

O eixo desse debate se fixa no Teatro de Arena. Foi em torno do grupo que gravitaram dramaturgos e atores interessados em discutir questões sociais e políticas, o que lhe garantiu lugar de destaque no que se refere ao teatro de temática política. Despontou como porta-voz dessa visão por introduzir no palco os conflitos urbanos, expressivos, sobretudo pela luta de classe, e por utilizar peças sobre o Brasil escritas por dramaturgos brasileiros (MAGALDI, 1984, p. 28-37). Inscreveram-se no momento em que a linguagem teatral e demais segmentos artísticos alinharam-se à proposta revolucionária. Seu objetivo era o esclarecimento das camadas populares e trabalhadores sobre o seu papel político na transformação da realidade.

Para Magaldi, o Arena, por intermédio dessa proposta, soube traduzir em termos nacionais tanto os estudos de Bertolt Brecht, com as técnicas do distanciamento, quanto os de Constantin Stanislavski. Após o golpe ditatorial-militar, em 1964, o grupo foi considerado

ponta-de-lança da resistência democrática e protesto contra a repressão, assumindo, para o autor, importante papel político nas lutas pelas liberdades de expressão.

Os temas desenvolvidos no teatro brasileiro ao longo desses anos sofreram interferências e contaram com as contribuições desses intelectuais e críticos. Ao sistematizarem o pensamento e a história do teatro, definiram conceitos e modelos cênicos. Suas pesquisas integraram a linguagem teatral ao processo de formação da cultura brasileira. Tal marca, contudo, não levou em consideração a importância de outras experiências teatrais no quadro nacional. Estas, quando lembradas, inscreveram-se sob a ótica binária e dualista como urbano/rural, moderno/tradicional, novo/velho. Foi apropriada por estudiosos do teatro, e de outras áreas do conhecimento, sem o devido questionamento acerca do processo de construção de uma categoria analítica.

O cenário que se firmou, gradativamente, um quadro analítico e teórico cujo objetivo era criar um modelo interpretativo para o estudo da história do teatro, também contou com a perspectiva de engajamento político. Tendência presente no pensamento brasileiro nas décadas de 1950 e 1960. Tornou-se um núcleo de formulação de problemas estéticos e ideológicos, alinhando-se ao discurso nacionalista de esquerda da época. Centrava esforços no combate, na esfera da cultura e da arte, ao subdesenvolvimento e na luta contra o imperialismo, visto como empecilho ao desenvolvimento brasileiro. A defesa contra as interferências externas implicava, entre outros aspectos, na tomada de consciência acerca da dependência dos países subdesenvolvidos em relação aos centros de decisão econômica e cultural.

Firmava-se, pois, o comprometimento político e social mais decisivo por parte do artista, no intuito de promover a emancipação da nação. Além do aspecto político, esse comprometimento carregava também uma dimensão estética, no que se refere à relação com o espectador. Uma vez que seu propósito visava um caráter transformador, para a tomada de consciência, o conhecimento sobre a realidade brasileira era imprescindível para o artista. A arte, nesse caso o teatro, como expressão dessa realidade, assumia seu papel pedagógico e, o artista, uma espécie de condutor do processo de emancipação.

No final da década de 1950, um grupo de artistas ligados à vertente engajada, e alinhados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), formulou textos, elaborou debates e montaram espetáculos direcionados à conscientização política tanto de artistas, quanto do público. Alguns elaboraram críticas ao modelo de teatro tebeciano cuja prática, segundo eles, priorizava apenas aspectos formais e estéticos sem explicitar a relação existente entre arte e política, entre arte e problemas sociais. A peça de Giafrancesco Guarnieri, *Eles não Usam*

Black-Tie, montada em 1958, exemplifica esta tendência. Sinalizou outra perspectiva no quadro teatral, além de trazer para o palco um tipo de discussão social e política, nos termos do engajamento.

Com uma proposta que dispensava o modelo de “palco italiano”⁵ e os altos custos de produção, a peça promoveu uma abordagem dos problemas sociais provocados pela industrialização, expôs a temática da urbanização, as contradições e os conflitos sociais nos centros urbanos. Sua linguagem explorou a realidade da favela e provocou uma reflexão sobre as dificuldades sofridas pelo segmento sindical. Essa foi uma das tendências que predominou na dramaturgia brasileira nos anos seguintes.

Augusto Boal, em *Tentativa de análise do desenvolvimento do teatro brasileiro*, se ancorou nas transformações sócio-econômicas. O campo de análise gravitou em torno da idéia de desenvolvimento do teatro detendo-se, pelo viés dialético, nas condições que possibilitaram o aparecimento das tendências teatrais em São Paulo. No caminho percorrido pelo autor verifica-se um tipo de interpretação que divide a história, ou o desenvolvimento do teatro brasileiro, em três fases distintas, classificados pelo teatrólogo como “saltos qualitativos”.

O primeiro deles deu-se com o nascimento do TBC e sua concepção de teatro enquanto fenômeno estético. Para o autor a viabilidade desse fato coincidiu com o aparecimento de uma platéia com forte poder econômico. Na ótica de Boal, a presença dessa elite no teatro, preocupada com o aprimoramento da linguagem cênica, é classificada como fato significativo porque viabilizou o rompimento com aspectos tidos como tradicionais no teatro brasileiro, voltando-se para as tendências do mundo urbano e industrial.

O segundo salto qualitativo ou mudança de perspectiva deu-se com o processo de “nacionalização do palco” elucidado pela inclusão de textos dramáticos de autores nacionais com forte discussão dos problemas sociais. Decisivo para esta transformação encontra-se a presença do Teatro de Arena e o impulso que seus atores e dramaturgos deram para a realização, em São Paulo a partir de 1959, do Seminário de Dramaturgia. Basicamente a meta era discutir aspectos teóricos, técnicos e estéticos das peças, analisar e debater textos com foco nas tendências da dramaturgia moderna e nos estudos da realidade brasileira (SOUZA, M. G., 2007, p. 16-18).

⁵ Edificação dotada de duas áreas bem distintas: a do público e a do palco para encenação. Este último é completamente separado da platéia, dos balcões, dos camarotes e galerias. Essa separação acontece por uma moldura, quase sempre com a presença de uma cortina que se abre durante as apresentações. Esse tipo de palco surgiu a partir do século XVII e tornou-se a forma mais usual de palco, a partir de então (EDIFÍCIO TEATRAL. In: GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. de (Orgs.) **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 121).

O acentuado processo de transição demarcado pelas mudanças mencionadas e pela novidade trazida com a inserção do tema nacional nos palcos provocaria o nascimento de outro modelo de teatro, classificado pelo teatrólogo como “teatro popular”. Este terceiro salto qualitativo, resultado do conflito entre o teatro nacional, nos moldes do Teatro Arena, e o teatro dito elitizado, característico do TBC, formaria a nova ordem na cena brasileira porque seu caráter político incorporaria, pela primeira vez, o espectador operário. Embora a perspectiva estivesse situada no porvir do teatro no Brasil, o autor observa sinais de sua presença nas iniciativas de popularização do teatro no país.

A posição de Augusto Boal fez parte do pensamento de artistas e intelectuais da esquerda brasileira até o fim da década de 1960. Empreendendo um conjunto de reflexões com vistas às transformações sociais, não bastava somente que, no palco, a realidade “fosse representada”, mas que o ator e dramaturgo se valessem dos contratempos do cotidiano para elaborar seu campo de atuação social. Isso poderia ser somente manifestado se o artista se dispusesse a elaborar, alinhado às bases do conhecimento dialético, um estudo da realidade brasileira.

A adoção dessa postura não pode ser dissociada do momento em que a intelectualidade brasileira alinhou-se ao nacional desenvolvimentismo. Artistas e intelectuais almejavam nacionalizar linguagens artísticas que julgavam, até então, dialogar com tendências e tradições culturais exteriores à realidade brasileira (SOUZA, M. G., 2007, p. 7). Para fundamentar os pressupostos do exercício de engajamento no campo teatral, e tendo em vista o impacto causado pela peça *Eles Não Usam Black-Tie*, Giafrancesco Guarnieri apresentou, em 1959, o artigo “O teatro como expressão da realidade nacional”, no Seminário de Dramaturgia.⁶

O autor expressa sua compreensão acerca da constituição de um teatro “caracteristicamente brasileiro”. Inspirado por esta idéia ele demarca a ruptura no teatro pela perspectiva dos artistas engajados. Guarnieri explicita que um teatro de feições nacional, seria impossível caso não levasse em conta a forma de interpretação brasileira por meio da elaboração de uma dramaturgia, também considerada brasileira, cuja principal referência encontrava-se nos latentes problemas sociais, de modo particular aqueles vivenciados nos centros urbanos.

⁶ Os textos, “O teatro como expressão da realidade nacional” e “Tentativa de análise do desenvolvimento do teatro brasileiro”, foram apresentados no lançamento da peça de Oduvaldo Vianna Filho, *Chapetuba Futebol Clube*, em 1959. Em 1979 foram publicados pela *Arte em Revista*, da editora Kairós, com uma segunda edição em 1981, pela mesma revista. Intencionava a promoção da reflexão sobre o teatro das décadas de 1960 e 1970.

Nesses termos, para o autor foi válida a criação da Lei 2 X 1.⁷ Significou caminho importante para a valorização do teatro nacional a partir da inversão do panorama delineada no teatro brasileiro que contemplava, predominantemente, o repertório estrangeiro. Tal aspecto correspondeu ao interesse dos artistas brasileiros em contraporem-se às intervenções externas na cultura do Brasil.

Observa-se, nas idéias do dramaturgo, que a formação do artista é um item relevante. Sua validade atestava-se pela capacidade de integrar a realidade ao processo artístico. Sem o conhecimento acerca dos problemas aflitivos da sociedade, o artista se igualaria aos que, até então, usaram o teatro para ludibriar o espectador. Preocupado com a camada da população desfavorecida economicamente, o artista não poderia agir de má-fé junto ao público. Esclarecê-lo do papel histórico enquanto agente de transformação da ordem social, consistia a sua missão.

Compreende-se que a proposta de dramaturgia reivindicada e defendida estaria ao mesmo tempo integrada à realidade e seria expressão dos problemas mais sentidos pela maioria da população no país. Parece ser decisiva, nesse modelo de abordagem, a revelação do conflito social, sem a negação das aspirações da classe operária. Dela deveria partir a reflexão dos artistas. As aflições, explorações no mundo do trabalho e as condições desfavoráveis na sociedade capitalista seriam os subsídios para o artista elaborar sua arte. Trazendo à luz a realidade, mais facilmente se ajustaria o compasso de sua transformação.

Munido desse arcabouço teórico e estético, o artista fugiria dos subterfúgios ilusionistas, obstáculo para o “verdadeiro” conhecimento da realidade, para trazer à baila as contradições. E o espectador instrumentalizado criticamente sobre questões sociais poderia colocar-se numa posição de escolha que penderia para o lado das mudanças na estrutura da sociedade.

É, entretanto, ao descrever os mecanismos que o ator deveria lançar mão para intervir na sociedade capitalista, que o dramaturgo evidencia a tipologia de outro modelo de artista, o engajado. Dá-nos a entender que a proposta de engajamento manifestava o desejo de marcar uma ruptura, que começava pelo teatro, por meio da eliminação dos aspectos tradicionais dessa arte, culminando numa visão nova de sociedade. Postulam, no entanto, a negação, por parte desses artistas de teatro, de um passado brasileiro de dependência cultural.

⁷ Com o propósito de colaborar para a afirmação do autor nacional, o Executivo sancionou a Lei nº 1.565, de 3 de março de 1952, que estabeleceu a obrigatoriedade de montagem, pelas empresas, de uma peça brasileira para duas estrangeiras (MAGALDI, 2000, p. 91-93).

Para guiar os pressupostos, o dramaturgo apropria-se de termos associados à idéia de novidade, como “nova dramaturgia”, “mentalidade nova”, “jovens dramaturgos”, ou ainda, àquelas de caráter de movimentação, como “formação”, “evolução”, “progresso”. Transparece ainda outra questão, trata-se do uso de uma terminologia “incitatória”, diretamente ligadas a atos de coragem. Significa, pois, por parte do artista, a tomada de posicionamento contrário frente às interdições postas pela sociedade capitalista.

O que emerge dessa perspectiva é a definição de uma modalidade de teatro que deveria fazer parte das práticas dos artistas comprometidos politicamente. Esse modelo, orientado pela perspectiva de engajamento como meio de provocar uma mudança social, embasou práticas artístico-cultural em contraposição às comédias de costumes, teatro de revista e, inclusive às chanchadas, tidas na época como desprovidas de comprometimento político porque seus procedimentos, segundo essa visão, partiam de uma estética importada caracterizada pela necessidade de fazer rir o espectador.

Em decorrência do conjunto de prescrições da qual o artista de teatro deveria dispor, que pode ser visto não somente como transgressão aos modelos cênicos estabelecidos naquele momento, mas como tentativas de configurar, dentro da problemática, outro tipo de ator social que, a partir do ambiente político-social, encontraria subsídios para um modo de inserção na sociedade. Nesses termos, afirma o teatrólogo que,

A falta de uma tomada de posição política e ideológica em quem procura exprimir em sua obra artística os problemas de seu tempo e de seu povo resultará numa perplexidade diante de suas lutas. Os caminhos se embaralharão, as soluções aparecerão enevoadas, uma profunda angústia sobreviverá, pois é a marca dos indefinidos em nosso tempo. Uma definição pessoal se impõe e qualquer luta interior será sempre menos dolorosa de que uma falsa imparcialidade, posição neutra, ou terceira fora que resultará sempre infinitamente pesada para os espíritos honestos. Em nossa dramaturgia já duas tendências se manifestam com maior força. A dos que encaram nossos problemas do ponto de vista idealista, e a dos que encaram do ponto de vista materialista (GUARNIERI, 1981, p. 6-7).

As palavras do autor sugerem a importância da criação ou constituição de uma espécie de “*ethos* revolucionário”. Nele são evidentes os embates presente dentro do próprio segmento teatral colocando em lado opostos artistas comprometidos politicamente, de acordo com a perspectiva de engajamento, e aqueles considerados “idealistas”, distanciados do “ponto de vista materialista”, de acordo com as designações do próprio dramaturgo.

Guarnieri, ao internalizar as orientações do PCB, de 1958, sistematizou um modelo de teatro que, alinhado ao projeto de revolução brasileira, inspirou-se na noção de frente única e vanguarda revolucionária cuja intenção era combater as forças entreguistas, segundo ele

presente nos artistas praticantes da chamada “arte pela arte”, e engrossar as fileiras das forças nacionalistas em oposição ao avanço do imperialismo norte americano no Brasil (SOUZA, M. G., 2007, p. 23-24).

Esta perspectiva se fez presente, sob diferentes direcionamentos, no modo de analisar e construir o discurso histórico sobre o teatro brasileiro, em fins da década de 1960 e décadas seguintes. Mesmo diante da idéia de “fracasso” que levou a esquerda pré-1964 a rever seu campo de ação, em virtude do golpe militar, e as mudanças de visões de mundo ou de conceitos como o sentido de revolução, ainda assim permaneceram, no caso da história do teatro, as análises dualistas, indiferentemente dos valores que se atribuiu a cada um dos modelos de teatro presente no Brasil a partir da década de 1950. O processo tem a ver não somente com concepções ideológicas, mas, sobretudo com diferentes concepções políticas que permearam o pensamento brasileiro nas décadas de 1970 e 1980.

Pode-se considerar que esses procedimentos resultaram num processo de enquadramento da memória e história do teatro brasileiro. O termo, aqui entendido segundo a perspectiva de Pollak (1989, p. 4-15), fornece um quadro de referências e de pontos de referências com intuito de estabelecer coesão e delimitar espaços. Exerce uma espécie de “controle da memória” que, ao mesmo tempo, capta aquilo que é considerado importante em um dado momento histórico e permite fazer constantemente o rearranjo da memória colocando, em jogo, a idéia de consenso social em torno dos conflitos numa determinada circunstância conjuntural. É a partir dessa compreensão que se percebe a constituição do lugar social para o teatro brasileiro de onde partira visões políticas, ideológicas e estéticas.

A concepção implícita nessa perspectiva fez-se a partir da noção de tempo evolutivo cujo sentido apontava para um modelo ideal de teatro e com uma história dividida em fases distintas, organizada de acordo com a superação de uma fase por outra. Gradativamente definiram-se temas e referenciais artísticos que permearam as concepções acerca da historiografia do teatro brasileiro. Seu desdobramento se verificou em diferentes lugares do Brasil.

2.2. O TEATRO PARANAENSE: HISTORIOGRAFIA

A historiografia do teatro paranaense produzida nos anos de 1980, em certa medida, sofreu os impactos dos acontecimentos e dos fatos dos anos anteriores, e as angústias e os questionamentos advindos daquele processo. As perspectivas de um teatro de caráter

nacional-popular, a ascensão do regime militar e suas conseqüências na sociedade brasileira; bem como a profissionalização da cena teatral, simultaneamente à expansão da indústria cultural e do crescimento urbano figura os elementos que compuseram o modo de interpretar o teatro no Paraná.

Os produtores dessa memória não se distanciaram das percepções do seu momento histórico, e nem dos conceitos e concepções construídas pelo discurso de pesquisadores, teatrólogos e críticos teatrais. Suas narrativas compõem o quadro das experiências e dos empreendimentos políticos e culturais em que estiveram inscritos. Dentro dessa visão, no que tange à história do teatro paranaense, nota-se uma predominante participação de atores sociais ligados às áreas do conhecimento das letras e jornalismo. Inclusa nessa interação, encontram-se as abordagens sobre o tema, por eles construídas, condizentes com a aproximação e a estreita relação que os mesmos estabeleceram com a linguagem teatral. Deve-se considerar no processo investigativo envolvendo os diversos campos da Arte e História, que o historiador, não é o único investigador, e nem mesmo tem predomínio. Outros olhares focaram-se nessas referências construindo uma hierarquia de valores com relação a obras e autores.

As imagens constituídas sobre o teatro paranaense integraram-se às opções estéticas e políticas, bem como à vida criativa dos atores sociais e, do mesmo modo, à maneira como apresentaram suas concepções de mundo e à forma como narraram suas experiências.

Para Michel de Certeau (1976, p. 17-35), quando se trata de pesquisa histórica, os objetos estudados não podem ser deslocados dos seus contextos, do seu ambiente cultural, econômico e social, pois, toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção sócio-econômico, político e cultural. Ela está, pois, submetida a imposições, ligada a privilégios, enraizada em uma particularidade. A ênfase nesse procedimento permite analisar as condições e possibilidades que validam um determinado discurso histórico.

Na análise e interpretação da memória histórica do teatro no Paraná, priorizou-se aqui o conjunto de textos produzidos por pesquisadores e estudiosos da área de Letras, do Jornalismo e críticos de teatro e cinema. A produção, sistematizada nos anos de 1980, refere-se, particularmente, ao teatro entre as décadas de 1950 e 1970, em Curitiba.

Na construção e sistematização dessa memória, encontra-se o texto de Francisco Alves dos Santos, publicado, em 1981, na revista *Panorama*, sob o título *Teatro: três momentos distintos*. Nele o crítico de cinema e teatro divide a história do teatro no Paraná em três fases distintas: o amadorismo, a profissionalização e vanguarda.

O período que compreende os anos de 1950 é analisado pelo autor de acordo com a constituição do amadorismo. É destacado o fato dos atores não viverem exclusivamente da

prática teatral e por não haver, por parte do Estado, incentivos no que tange à criação de instituições devidamente qualificada na área cênica. Vigorava o apreço de um grupo de pessoas ao teatro que o executavam com dedicação sem tirar da atividade algum tipo de proveito econômico. Embora existissem, no período, entidades preocupadas com formação de atores, o crítico considera que a confirmação da profissionalização da cena teatral dá-se somente na década de 1960.

O “divisor de águas” do teatro paranaense coincide com o aparecimento, em 1963, do Teatro de Comédia do Paraná (TPC). Nascido sob a égide da política cultural e econômica do governo estadual, o TCP introduziu na cena curitibana noções de cenografia, coreografia, direção e iluminação. As caracterizações foram importantes para o autor porque alinharam o teatro do Paraná com a produção cênica nacional. Esta postura desconsidera as iniciativas, anteriores e até mesmo simultâneas, que não estiveram amparadas pelo Estado.

O modelo de teatro orientado pela crença no progresso e modernização embasou o interesse do governo, entre outros aspectos, em mostrar-se como patrono das artes. As “encenações faraônicas”, montadas pelo grupo, além de mobilizarem o emprego de altas verbas e de um corpo técnico e artístico qualificado, denotava o caráter de um Estado interventor, considerado pela grandiosidade de suas obras, e o desejo de transpor os valores presentes no ideal de progresso e modernização para a sociedade.

A referência a vanguarda tem, no artigo de Francisco Alves dos Santos, um recorte que prioriza a produção teatral ancorada na renovação da linguagem cênica da cidade. Para ele, houve uma multiplicidade de formas, grupos de teatro, montagens de espetáculo e produção textual de autores paranaenses.

Em Curitiba, na década de 1970, o uso do termo teatro de vanguarda estava associado à produção cênica criada no segundo pós-guerra. Retoma-se algumas perspectivas cênicas e interpretativas da primeira metade do século XX iniciadas por Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Jean Genet, Antonin Artaud, entre outros. Definia-se, pois, em termos de oposição e ruptura com os paradigmas clássicos e também de renovação e de crítica da própria linguagem teatral. Os artistas adeptos dessa perspectiva internalizavam um comportamento de resistência a determinados valores da sociedade. Mostravam oposição à institucionalização da arte pela crítica ao papel do artista e pela criação e provocação artística.

Para os artistas curitibanos, importava destacar a denúncia das formas de violência e a crítica à realidade, particularmente no momento em que o país vivia um regime ditatorial autoritário responsável pela supressão da liberdade de expressão. Os questionamentos faziam-se pela relação com outras linguagens artísticas, pela experimentação de diferentes

representações estéticas e pela crítica comportamental. O uso da estética do “mau gosto”, como forma de provocação do espectador, era um recurso usado no teatro do período e fez parte do conjunto de elementos que dialogava com as concepções teatrais articuladas a partir do Tropicalismo.⁸

A mesma procura de significados para o teatro no Paraná aparece nos textos de Marta Moraes da Costa, Celine Alveti e Eddy Franciosi publicados na coletânea, em 1986, sob o título “Teatro no Paraná”, pelo Instituto Nacional de Arte Cênica (INACEN), vinculado ao Ministério da Cultura.

O primeiro, Breve itinerário da dramaturgia paranaense, da professora Marta Moraes da Costa. Circunscrevendo o campo de análise sobre a formação da dramaturgia e teatro paranaense, a autora propõe uma viagem pela história, com análises de locais, grupos, autores e peças. Em razão disso, organizou o trabalho em três momentos que remetem ao sentido de trajetória, a saber: Coordenadas do percurso, A viagem e o Ponto de chegada. No item primeiro, o foco é a questão do texto dramático. Para ela é o acesso aos textos dramáticos que permite o estabelecimento de autores, assuntos, técnicas e a relação com o momento histórico da peça, e os valores que ela comporta. A dificuldade de acesso aos textos contribuiu para ausência de estudos sobre a dramaturgia paranaense.

Essa perspectiva acentuou o interesse dos pesquisadores pela imprensa. Somada à necessidade de se constituir uma memória comum ao teatro, ou aquilo que estaria na base de uma idéia de “identidade paranaense”, conduziu os pesquisadores às páginas dos periódicos com intuito de constituir algo capaz de sustentar uma concepção de teatro. A respeito do fato, não se pode perder de vista que parte destes veículos de comunicação, no caso do Paraná, pertencia a uma elite, muito do que se pesquisou sobre as práticas teatrais, particularmente no início do século XX, ficaram circunscritas e um determinado grupo social.

Em sua retrospectiva sobre a memória do teatro no Paraná de 1808 até a década de 1980, a autora identificou temáticas voltadas às virtudes cristãs e a gêneros como as operetas, mas imbuídos do universo do romantismo. Porém, um dos marcos da produção teatral ficou circunscrito à década de 1930 onde se destacaram os autores Alcides Munhoz, José Buzeti,

⁸ O movimento surgiu, em fins da década de 1960, como uma resposta a uma Cris das propostas de engajamento cultural, baseadas na cultura “nacional-popular” e que se via cada vez mais absorvida pela indústria cultural e isolada do contato com as camadas populares, após o golpe militar de 1964. Retomava o princípio da antropofagia oswaldiano como forma de sintetizar e criar contrastes. Partia, pois, do procedimento da desmistificação do artista, da dessacralização da crítica comportamental. Manifestou-se em diferentes expressões artísticas como música, cinema, artes plásticas e teatro. Para esse movimento, o Brasil era visto como um alegre absurdo, sendo ajustado a diferentes fragmentos da cultura brasileira (NAPOLITANO, 2004a, p. 63-70).

Benedito Nicolau dos Santos, entre outros. Esse momento compara-se somente à década de 1970, com o surgimento de autores Wilson Rio Apa, Oraci Gamba e Manoel Carlos Karam.

Na abordagem, percebe-se potencializada a presença dos autores e as temáticas, por eles trabalhadas. Por isso, o interesse nesse caso é entender porque alguns períodos não foram contemplados, com tanta ênfase, por exemplo, os anos de 1950 e 1960? Pode-se chegar a algumas reflexões. Uma delas refere-se à prioridade dada ao texto e seus autores, como critério de seleção; ou ainda a abordagem temática que, no caso dos anos de 1970, assumiam o aspecto da crítica social direcionada ao imaginário paranaense, ou ainda àquela análise que buscava nos temas universais o modelo de construção da narrativa dramática. Pode-se, ainda, considerar o período em que a autora escreve bem como a instituição patrocinadora do livro – MEC-INACEN. Evidentemente, na ocasião, ainda pairava no ar a sombra do regime militar, pois não se completara todo o processo de abertura política.

Para finalizar, o “Ponto de chegada”, a autora enfatiza o processo evolutivo da dramaturgia paranaense e os impasses ainda para sua maturidade. Sobre o primeiro, contribuiu para a superação desse atraso o diálogo estabelecido com as tendências estéticas oriundas do eixo Rio-São Paulo. O trabalho criativo do teatro paranaense poderia somente se manter e seguir seu ritmo por meio desse intercâmbio. Outra questão, que inibiu parte desse avanço, refere-se à predominância das comédias de costume, à visão ufanista e à própria dificuldade de divulgação e conservação dos textos dramáticos.

A avaliação difere, em alguns aspectos, da pesquisa que a autora elaborou da década de 1990 sobre O teatro em Curitiba no período de 1961 a 1970, publicado na Revista Letras da Universidade Federal do Paraná, em 1995 e 1996. No artigo, a pesquisadora organiza, cronologicamente, os espetáculos realizados no período estudado. É possível observar, uma maior variedade de temáticas, abrangendo o aspecto político e cultural da época, e de grupos, que são definidos segundo os valores estéticos expressados pelos artistas de teatro.

Ela não se furta da reflexão sobre o contexto histórico, do conturbado momento político brasileiro e como essa dinâmica afetou a produção teatral curitibana. Encontram-se ainda as definições do que a pesquisadora considera como teatro amador, político, oficial ou profissional. Há uma ressalva para a maneira como Curitiba destacou-se dentro do contexto nacional pelo abandono da sua condição periférica, em relação ao teatro, para se tornar, juntamente com São Paulo e Rio de Janeiro, pólo importante de produção teatral.

Com o mesmo propósito, de constituir uma noção de identidade teatral no Paraná, têm-se os textos Teatro paranaense 10 anos – uma visão, da jornalista Celina Alvetti e, O papel desempenhado pelo Teatro Adulto do SESI e outros grupos amadores de Curitiba dos

anos cinquenta, do jornalista e dramaturgo Eddy Franciosi. Os trabalhos abordam, sobre prismas diferentes, o teatro na década de 1950 e 1970. No primeiro, a autora, pesquisadora da área de cinema e teatro, enfatiza a presença de grupos teatrais, tanto amadores quanto profissionais, na cena curitibana na década de 1970. No contexto há uma efervescência no campo das artes cênicas, uma produção intensa dos artistas paranaenses. Os grupos mostraram maior interesse na busca de novas formas de atuação junto ao espectador.

O movimento acompanhou as transformações políticas, culturais e ideológicas do período. No diagnóstico, fizeram-se presentes o grupo Prisma, Margem e grupos amadores espalhados pela cidade. Os ambientes por eles estipulados serviam como meio de sociabilidade e forma de trabalhar temas variados, referentes às questões sociais e também políticas. É interessante notar a ênfase dada ao crescimento da profissionalização pela revelação de cenógrafos, figurinistas, músicos e interpretes. Um corpo técnico especializado na área cênica e sistematizado por meio das sociedades artísticas e organizações de premiações para melhores atores e espetáculos.

Outra característica da década de 1970 diz respeito às de altas taxas de crescimento econômico, o avanço da indústria cultural, concomitantemente à concentração populacional nas favelas e periferias nas grandes cidades. O processo fez parte da política do regime militar que, desde os anos de 1960, impulsionava a industrialização no país. Em Curitiba implantaram-se as bases do projeto de modernização com os investimentos e a criação de instituições governamentais voltadas para o planejamento econômico.

Certamente, as práticas teatrais no período foram afetadas pelo processo de mudanças da época. No entanto, não se deve ignorar o fato dos espaços serem delimitados e separados de acordo o que se considerava teatro “profissional” e o que se compreendia como teatro “amador”. Dessa questão que trata a análise de Eddy Franciosi estudando os grupos amadores curitibanos.

O autor atuou no Teatro de Adulto do SESI (TAS), criado em 1950. O projeto cênico deste grupo passava pela incorporação da temática nacional em montagens que aconteciam em diferentes espaços de Curitiba. Ao comparar a realidade teatral dos anos de 1950 com a da década de 1970, a autor deixa claro o posicionamento em favor da primeira como marco do teatro amador na cidade, uma vez que, segundo ele, havia entre os jovens artistas daquele período certo desprendimento, no que se refere à questão econômica, que estava em conformidade com o entusiasmo e a capacidade de dedicação dos artistas ao teatro, tendo em vista o reconhecimento do público e crítica.

Esta postura denota um sentimento de perda, um momento em que o ideal de teatro amador, nos moldes dos anos de 1950, deixou de ter ressonância nas décadas seguintes, sendo suplantado pela presença do mercado cultural e de uma produção cênica submetida à técnica. Para ele, essa perspectiva fez o ator perder sua dimensão de “artista” e o teatro se distanciou dos laços de sociabilidade que mantêm a aproximação dos membros do grupo. A opção pelo teatro amador fez Franciosi enxergar nos mecanismos de elitização da linguagem cênica uma forma de privar, da participação teatral, as camadas populares, uma preocupação comum nos atores engajados daquele período.

Ao contrário das autoras, Marta Morais da Costa e Celine Alvetti, que viram na modernização do teatro um ponto positivo, Eddy Franciosi enxergou nesse processo o obscurecimento do importante papel exercido pelos grupos amadores na formação dos artistas em Curitiba. Para as pesquisadoras as transformações permitiram a inserção de novas concepções cênicas estimulando a criação de montagens e de textos dramáticos de artistas paranaenses.

Os elementos apresentados nos trabalhos desses pesquisadores, de certa maneira, criaram um modo de apreensão do teatro no Paraná. E aqui há outro problema, embora o objetivo fosse pensar uma história do teatro no estado, essa noção ficou circunscrita somente à Capital, pelos motivos analisados anteriormente. Ao construir sua percepção sobre a linguagem cênica, os autores deixaram evidentes noções que reportam ao modo como tem sido pensada a história do teatro no Brasil. Articulada em torno do operativo autor, obra e público, tentaram especificar o lugar do teatro na conjuntura nacional e seu papel da constituição de uma identidade paranaense por meio da dramaturgia.

Aqui não se nega a importância desses empreendimentos, no processo de construção de uma memória histórica do teatro no Paraná e sua conexão com a esfera nacional, porém é preciso deixar claro que as relações configuradas no setor teatral não se deram fora da arena conflituosa, em que procuravam legitimar-se e afirmar-se, pela defesa de suas idéias, nesse espaço social. Do mesmo modo, a perspectiva de modernização e os desdobramentos dessa concepção permearam o entendimento sobre a linguagem teatral e, inclusive, a noção de dramaturgia paranaense, evocada pelos estudiosos, foi pensada segundo esses parâmetros.

2.3. CURITIBA E O TEATRO

A segunda metade da década de 1950 e boa parte dos anos de 1960 anunciam-se como período fortemente marcado pela tônica desenvolvimentista e nacionalista. A proposta acoplava, no seu discurso, a meta de superação do atraso econômico e cultural brasileiro ao mesmo tempo em que almejava um país equiparado aos grandes centros de decisão econômica. Tão comuns à época, os dizeres “vontade do povo” e “os magnos interesses da nação” disseminado e reivindicado em múltiplas vozes, despontava, segundo Chauí (1983, p. 65), nos discursos políticos como tradução de um desejo que, de maneira geral, encontrava na dependência brasileira, uma barreira para a construção de uma nação emancipada, em todos os seus aspectos.

Sob esse propósito, a ideologia do desenvolvimento, planejada nos segmentos intelectuais e políticos brasileiros, trazia como sinônimo a industrialização, esta planificada segundo o modelo de modernização em cuja base, articulada não somente no que se refere às transformações urbanas pelos investimentos nos setores econômicos e de produção, mas inclusive, na internalização de modos de comportamentos, valores sociais e sensibilidades capazes de sintonizar e incorporar indivíduos ao nacional-desenvolvimentismo.

Não distanciado do contexto, essa idéia ainda era tributaria de uma perspectiva presente no pensamento brasileiro das primeiras décadas do século XX, centrada, sobretudo, numa noção de nacionalidade ou de identidade que, via de regras, tendia à compreensão do Brasil constituído a partir de uma espécie de “mau começo”, reflexo da herança colonial que deixara marcas, ainda por serem corrigidas, na formação social brasileira, carente de uma “identidade nacional” consolidada nos valores da cultura ocidental.⁹

Em todo o país viu-se um gradativo processo de industrialização inaugurado no governo de Getúlio Vargas, nos anos de 1930, retomado e intensificado por Juscelino Kubitschek (1955-1960), cujo reflexo mais visível foi a industrialização e a urbanização, com grande renovação de comportamento. Esse processo continua com João Goulart e se consolida na modernização autoritária implantada pela Ditadura Militar entre as décadas de 1960 e 1970 (SILVA, F. C. T., 1999, p 64). O aumento do consumo, as altas taxas de crescimento, a concentração da renda e o inchaço populacional nos centros urbanos denotam que a crença na modernização configurou relações sociais, principalmente entre campo e cidade, centro e periferia.

O projeto de industrialização mostrou-se em Curitiba pelo desejo das elites da cidade em modernizar-se. A partir dos anos de 1950, a cidade passa por uma reorganização do seu

⁹ Ver: BRESCIANI, M. S. M. O pecado de origem. In: _____. **O charme da ciência e a sedução pela objetividade:** Oliveira Vianna entre intérpretes do Brasil. São Paulo: UNESP, 2005.

espaço urbano seguindo a linha desenvolvimentista, de forte apelo nacionalista. Uma das características mais evidentes desse processo foram as obras realizadas para marcar as comemorações do Centenário de Emancipação Política do Paraná em 1953. A materialização desse propósito concretizou-se em diversas construções que, entre outros fatores, pretendia confirmar Curitiba como lugar do poder e referência para demais cidade do Paraná. São desse período as obras do Centro Cívico, o Teatro Guaíra, a Biblioteca Pública, o Colégio Tiradentes, entre outras.

O desenvolvimento em Curitiba, embalado pelo ideal de modernização, refletiu no crescimento populacional via chegada de migrantes motivados, sobretudo, pela propaganda de prosperidade econômica. Enquanto isso, os dirigentes da cidade procuravam, via organização urbanística, estabelecer entre a população comportamentos e hábitos condizentes com a nova posição que a cidade adquiriria em relação às demais do estado (TRINDADE; ANDREAZZA, 2001, p. 102-103). Um exemplo dessa percepção de crescimento populacional encontra-se na criação do TAS, no início dos anos de 1950.

Nesse momento, a posição assumida pelo TAS era de não elitização da arte a partir de apresentações de peças em ambientes fora do modelo de edifício de teatro e da apropriação de espaços não-convencionais como hospitais, escolas, fábricas, associações beneficentes, praças e ruas. Nessa direção, em termos de montagens de textos, o grupo estruturou espetáculos para serem apresentados, particularmente, nos bairros periféricos de Curitiba.¹⁰ Baseado nas iniciativas de popularização da cena teatral, o propósito do grupo era difundir textos clássicos de autores estrangeiros e nacionais entre os diferentes segmentos sociais, mas, de preferência, disseminar o teatro entre os trabalhadores.¹¹

Este foi um período de maior preocupação com o aperfeiçoamento técnico e estético e com a formação de profissionais especializados. O que levou à criação, em 1956, da Escola de Arte Dramática do SESI (EAD-SESI). Tivemos acesso a alguns relatórios da entidade, onde fica explicitada a intenção de formar, na cidade, profissionais habilitados nas diferentes áreas do teatro: cenografia, interpretação, figurino, sonoplastia, produção e crítica. Era um projeto ambicioso que gerou alguns resultados.

¹⁰ Sobre a atuação desses grupos, na década de 1950, em Curitiba, ver: TEIXEIRA, S. S. **Amadores em cena**. Niterói, Rio de Janeiro: Bacantes, 2001. Coletânea organizada em três volumes, sendo o primeiro sobre o TEP; o segundo, TAS e EAD- SESI e, o terceiro, Sociedade Paranaense de Teatro e Teatro de Bolso.

¹¹ Entre as companhias que buscaram também levar as encenações aos bairros, destaca-se o Teatro do Estudante do Paraná (TEP), criado, em 1948, por Armando Maranhão e constituído a partir da concepção de Paschoal Carlos Magno, idealizador do Teatro do Estudante, no Rio de Janeiro (TEIXEIRA, 2001a, p. 11-15). Outro grupo que realizou também um trabalho de popularização teatral foi o Teatro Experimental do Guairá (TEG), formado no início da década de 1960. Apresentou peças em fábricas e bairros da cidade, entre elas *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho (CALDAS, 2003, p. 31-32).

Um importante dado a ser observado em relação à EAD-SESI, além do estímulo à profissionalização, é a inserção na cena teatral de Curitiba de obras de autores que dialogavam com diferentes temáticas, inclusive com o tema da realidade nacional, entre estes *Seu nome era Joana*, de Eddy Franciosi, montada em 1958, *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, apresentada em 1959, e *Eles não Usam Black-Tie*, de Guarnieri, levada ao palco em 1960. Os espetáculos eram a conclusão do curso de teatro para os alunos, pois neles avaliavam-se aspectos da interpretação, encenação, cenografia, entre outros. Segundo cálculos de Teixeira (2001b, p. 18-48), a escola formou 127 artistas nas diferentes áreas do teatro, destacando Lala Schneider e José Maria Santos, que tiveram importantes atuações na cena curitibana nos anos que se seguiram ao seu fechamento, em 1960.

Não era só para formar atores que a escola concentrava suas atividades, também intencionava a formação e o refinamento de uma platéia capaz de apreciar a arte cênica. Cabe lembrar que a defesa desse ideal de público qualificado, como vimos, encontrou ressonância no quadro desenvolvimentista e de modernização em Curitiba onde se presenciava mudanças nas formas de relações e valores sociais. O fato, entre outros que representa esta perspectiva, refere-se ao lançamento, em abril de 1957, da revista *Nós e o Teatro: órgão de divulgação da EAD-SESI*. Apesar de seu tempo de circulação ter sido curto, a revista articulou debates sobre público, crítica teatral e produções locais, além de promover a publicidade dos espetáculos em Curitiba.

Na publicação do primeiro número da revista há um destaque para o ator Procópio Ferreira, do Rio de Janeiro. Nessa edição aparecem análises do artista sobre crítica teatral, público, repertório de peças além de temas sobre cinema e TV. Nesse primeiro número é claro a preocupação, primeiro em relação à formação do ator, e segundo, com o surgimento de outras formas de representação das linguagens artísticas. O artista acreditava que as limitações postas ao ator encontravam-se além da relação com o público e com a crítica teatral:

Um ator trava a sua primeira luta, não com a platéia, mas com os próprios nervos. Essa preocupação de parecer bem tira o naturalismo das cenas. Ao passo que a calma, o autodomínio e o domínio do papel têm uma influência benéfica sobre as cenas. Uma cena é um exame que o ator presta cada vez que representa.¹²

A importância dada para o controle de si, o domínio das sensações e emoções, por parte do ator denota o aparecimento de um ator disciplinado, a partir de exercícios de representação e do conhecimento sobre o papel. Porém, esse avaliar-se em cada papel

¹² NÓS E O TEATRO. Curitiba: EAD-SESI, 1957.

representado e o valor dado à cena conflitava com um modelo de teatro, que Procópio ainda compartilhava, em embates com a técnica, ensaios sucessivos, estudos e criterização em relação à escolha das peças. Exemplifica o fato a defesa do uso do *ponto*¹³ nas apresentações:

A presença do ponto concorre para que este exame saia bem. Não porque vá ele ditar todo o desenrolar da peça aos atores, mas porque ele previne qualquer acidente que possa perturbar a memória do ator. Muitas vezes um simples *tlac* de uma bolsa, que se fecha na platéia, pode desviar a atenção do ator e fazer com que ele se perca. Aí o ponto age. Não se deve estranhar que isso seja necessário. O artista não é infalível.¹⁴

Observando, então, esse aspecto da formação do ator, se vê que embora se desejasse formar um artista disciplinado, alguns aspectos da prática teatral, comum às companhias dramáticas do século XIX e primeira metade do século XX, no tocando à apresentação, ainda se faziam presente nos espetáculos, mesmo diante da preocupação com a profissionalização no teatro. Denota ainda que o “tradicional” e o “novo” mesclavam-se no tocante à prática teatral, sendo complexa a definição das delimitações de cada desses aspectos. Gradativamente o ponto desaparece com o constante processo de urbanização e a presença de uma platéia cada vez mais exigente. Em muitos casos, a figura do crítico enquanto agente formador, não somente na profissionalização teatral, foi importante para o aprimoramento do público. A postura é percebida, particularmente, na criação de premiações que, como prática, evidenciava grupos, atores e diretores, tendo o aval do crítico do crítico.

Outro dado relevante presente nas matérias da revista era a discussão sobre o lugar do teatro dentro do contexto de aparecimento de outras linguagens artísticas e de novas técnicas. De acordo com a revista,

A TV e o cinema não podem matar o teatro, porque entre o ator e o espectador há um laço de calor que os primeiros não possuem. A atuação no cinema pode ser repetida antes de ser definitiva, um sem número de vezes. [...] No teatro hoje a cena pode ser muito boa, amanhã pode ser superada ou então fracassar.¹⁵

Nota-se, que a inserção de novas tecnologias trazia consigo a configuração de outro tipo de espectador, e consumidor, de arte. Este não condizia mais com aquele modelo de

¹³ O ponto era um funcionário que exercia uma função importante durante a realização de um espetáculo. Colocado na pequena caixa preta semicircular embutida na parte central do proscênio, fechada para o público, mas aberta para o palco, auxiliava os artistas soprando-lhes as falas nos casos de eventuais lapsos de memória ou pouca familiaridade com o texto. A necessidade do ponto explica-se pelo fato de as companhias dramáticas terem vasto repertório e grande rotatividade de peças em cartaz (PONTO. In: GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. de (Orgs.) **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 246-247).

¹⁴ NÓS E O TEATRO. Curitiba: EAD-SESI, 1957.

¹⁵ *Idem*.

público habituado ao teatro e, devido ao fato, cabia aos artistas de teatro reforçar a relação quase intimista, e restrita, que a arte cênica exercia junto ao seu espectador. Apesar da TV no Paraná ter surgido apenas em 1960, a preocupação com esvaziamento do público do teatro, por meio da expansão dos meios de comunicação em grande escala, já se fazia presente entre alguns artistas curitibanos devido ao constante contato que estes mantinham com artistas do Rio de Janeiro e São Paulo.

O que se considera na dinâmica é a tentativa de superação do amadorismo e a necessidade de formação de uma crítica especializada na área cênica. Destaca-se as novas propostas estéticas em decorrência da expansão da industrialização, crescimento das cidades e a concorrência do teatro com as novas manifestações artísticas daquele momento.

O debate em relação a esse problema encontrou impasses e questionamentos, no final da década de 1950 e início dos anos de 1960, quando a intelectualidade de esquerda envolveu-se com o movimento nacionalista passando a conceber a arte enquanto meio de defesa da nação e da “cultura popular”. Este movimento irradiou-se pelos principais focos culturais do país, inclusive refletindo em Curitiba. A “cultura popular”, por sua vez, entendida como uma das possibilidades de transformação da realidade, através da arregimentação da intelectualidade e da conscientização das classes populares (SOUZA, M. G., 2004, p. 150). O jornal, nesse sentido, destacou-se como um dos veículos de manifestação das diferentes correntes ideológicas que versavam sobre a problemática.

Em críticas, assinadas por Walmor Marcelino, publicadas no jornal Diário do Paraná encontramos alguns debates alinhados à vertente filosófica do existencialismo engajado de Jean-Paul Sartre e Albert Camus. Os artigos traziam questionamentos à ausência de diálogo com o movimento nacionalista que acontecia no país, particularmente em relação à arte, e que, segundo o crítico, era pouco assimilado pelo segmento artístico curitibano.¹⁶

As críticas geralmente diziam respeito à produção teatral local desprovida de compromisso social e que praticava um teatro sem estímulo à crítica social, tampouco, fazia referências à conscientização política na sua relação com o público:

[...] Esmiucemos o teatro pelo teatro e veremos o quê? Nada menos que o teatro por narcisismo e teatro pelo dinheiro e, no final nem uma coisa nem outra. [...] Os bobocas da província ficam então fazendo literatura pela literatura, poesia pela poesia e teatro pelo teatro [...].¹⁷

¹⁶ Walmor instalou-se em Curitiba em 1956 e começou a trabalhar para o jornal Diário do Paraná colaborando com o suplemento literário. Mais tarde passou a dirigir o suplemento literário contando com a colaboração de outros intelectuais da cidade. Antes, havia atuado em Porto Alegre, com o Grupo Quixote, onde discutia temas relacionados à Literatura.

¹⁷ MARCELINO, W. Narciso e o Teatro. **Diário do Paraná**, Curitiba, maio de 1960.

O crítico, em tom provocativo, pretendia estimular, ou impor, um modo de reflexão sobre a função social da arte. Nesta abordagem fica claro o tipo de teatro pretendido por esses intelectuais, ou seja, o teatro enquanto instrumento de revolução. O escritor defendia um posicionamento claro a favor da arte comprometida, nacional e popular, e da valorização dos autores nacionais que abordaram a temática social com o propósito de transformar a situação do país naquele momento (CALDAS, 2003, p. 29).

Em paralelo a esses debates, em Curitiba importantes mudanças sociais e econômicas intensificam-se a partir dos anos de 1960. Há, por parte das elites curitibanas, uma maior preocupação com o desenvolvimento econômico. Começa a ser traçado no Paraná um projeto de industrialização que fosse capaz de promover o desenvolvimento econômico, evitando, ao mesmo tempo, a evasão de recursos e a desintegração territorial, com o desmembramento de partes do território paranaense (OLIVEIRA, O., 2001, p. 45). Por estes motivos, o Estado adquiriu lugar de destaque como condutor do processo de desenvolvimento.

Um exemplo desse modo de intervenção estatal no processo de industrialização é encontrado na criação de órgãos responsáveis pelo incentivo e financiamentos econômicos. Entre eles, a Companhia de Desenvolvimento Econômico do Paraná (CODEPAR), criada em 1962, para propiciar a viabilidade de uma infra-estrutura adequada à industrialização (OLIVEIRA, D., 2001, p. 51-55). É a partir desse período que se intensifica o planejamento urbanístico em Curitiba instigado, sobretudo, pela necessidade de criação de um pólo industrial que, ao mesmo tempo, levou à orientação do crescimento da malha urbana.

O projeto urbanístico pautou-se em preceitos humanísticos cujo propósito era organizar a cidade para os homens e não para automóveis. Por isso, criaram-se vias expressas exclusivas para o transporte coletivo e, além disso, Curitiba sofreu uma espécie de esquadramento, ou seja, foi organizada em áreas destinadas ao comércio e à indústria (VIACAVA, 2007). O avanço da mecanização na agricultura, associado à concentração fundiária, empurrou o trabalhador rural para o espaço urbano, alterando a relação campo e cidade, proporcionando a concentração de um contingente populacional nas periferias da capital.

Ocorre também a adesão dos governos estaduais aos planos do governo militar com vantagens evidentes. O incentivo dado à industrialização correspondeu ao interesse do Estado em filiar-se ao propósito liberal, aqui demarcado pela tentativa de criação de um *ethos* capitalista no Brasil. De igual maneira, as ações no âmbito da arte, convergiam para a proposta de criação de uma cultura “única” para o Brasil.

A monopolização, e também, a expansão dos meios de comunicação e indústria cultural, eram pensadas pelos agentes do governo militar como meio de coordenação das diferenças, em torno dos objetivos nacionais. Esta é a forma de Estado preconizada pelo grupo que chegou ao poder em 1964, e cujo projeto político, visava neutralizar os poderes locais orientado para a integração das partes dentro de um centro de decisão em nível federal. Assim, para corresponder a tais propósitos, a cultura foi submetida ao poder do Estado destacando-se, dessa maneira, como um campo de legitimação do regime militar e homogeneização das contradições da própria sociedade.

A arte, dentro desse projeto, desempenhava papel importante na formação de indivíduos adeptos da ideologia propagada pelos militares. No que se refere a Curitiba, além desse propósito, as lideranças políticas e econômicas, empenharam-se em formar pessoas sintonizadas aos valores urbanísticos e modernizantes. Os incentivos econômicos, por parte do Estado, reforçavam essa intencionalidade que, também arregimentava os discursos dos artistas. Numa avaliação, em 1965, o crítico de teatro, Oraci Gemba, teceu o seguinte comentário:

O Paraná figurou entre os pontos centrais de atividade que marcaram o grande desenvolvimento teatral brasileiro [...]. A colaboração efetiva do nosso governo, como de nenhum outro, foi o toque essencial para o sucesso de uma série de espetáculos importantes do Rio de Janeiro e São Paulo, que mantiveram em constante movimento o palco do Pequeno Auditório do Teatro Guaíra. Ocupou-se, o senhor Ney Braga, não só na contratação dessas companhias selecionadas, mas o que foi mais importante na subvenção, sem receios, ao nosso conjunto oficial Teatro de Comédia do Paraná, possibilitando, dessa forma, sua projeção para além dos limites do estado.¹⁸

Observa-se, a partir desse momento, a determinação, por parte do Estado, em demonstrar-se como agente promovedor da cultura e da arte. Esse reconhecimento, em determinados casos legitimado pelos artistas de teatro, criava a imagem de governo como patrono e propulsor do desenvolvimento cultural. Esse projeto, divulgado pela propaganda em larga escala, fez alguns políticos paranaenses terem visibilidade em âmbito nacional e corresponderem aos interesses estabelecidos pelo regime militar.

Para alinhar-se ao projeto político-cultural traçado pelos militares, garantir a manutenção dos privilégios políticos, econômicos e sociais, tanto no âmbito local quanto na esfera nacional, as lideranças políticas orientaram os planos políticos no campo da produção artístico-cultural. Contar com casas de espetáculos e ter grupos e atores profissionalmente

¹⁸ GEMBA, O. Teatro. **Gazeta do Povo**, Curitiba, janeiro de 1965.

preparados era uma espécie de “termômetro” que indicava o grau de desenvolvimento do estado. Expressou essa idéia, o discurso de Paulo Pimentel, então governador do estado, em 1969:

A preocupação do nosso governo tem sido a educação e o aperfeiçoamento cultural do homem. Por isso, as manifestações artísticas têm merecido o apoio irrestrito do Paraná, que vê nelas uma necessidade para a realização espiritual do homem. O teatro, a melhor forma de comunicação intelectual, tem sido papel de destaque no plano oficial, quer nas realizações de espetáculos, quer no plano de obras, em que a conclusão, para 1970, do Grande Auditório do Teatro Guaíra virá coroar, nesse aspecto, todos os esforços despendidos. Com a encenação de “O livro de Cristóvão Colombo” podemos demonstrar um estágio de maturidade cultural que honra o Governo e o Povo do Paraná. Trata-se de um texto da maior expressão que, sem dúvida, contribui para a consecução dos deveres e finalidades do Poder Público; uma representação que atesta a qualidade do artista paranaense, colocando-o em situação de destaque no cenário nacional.¹⁹

O projeto de construção do Teatro Guaíra pretendia colocar o Paraná em concordância com os parâmetros de modernização brasileira. Logo, sua característica arquitetônica, considerada arrojada para a época, definiu-se como símbolo do progresso e da identidade da sociedade paranaense, um espaço que, ao lado das construções que desde os anos de 1950, pretendia colocar Curitiba como pólo cultural do Paraná. Com a criação do TPC, o manifesto desejo de aperfeiçoamento cultural, alinhado ao propósito de profissionalização da cena teatral, colocava-se no mesmo nível de raciocínio do propósito de desenvolvimento econômico e demanda de mercado.

A criação da Cidade Industrial de Curitiba (CIC) e a finalização da construção do Grande Auditório do Teatro Guaíra, na década de 1970, inscreveram-se nesse momento de crescimento econômico. Economia e cultura, duas dimensões da sociedade presentes no projeto político do regime militar como mecanismo de intensificar tanto o controle social quanto manter intacto a liderança dos setores sociais conservadores da sociedade.

A época é marcada pelo apoio governamental com incentivos a campanhas de popularização teatral e patrocínio de espetáculos através de instituições como Serviço Nacional do Teatro (SNT). Órgão composto, desde a segunda metade da década de 1960, menos por artistas e mais por técnicos e burocratas, dando características de uma cultura popular não mais dotada de sentido tradicional e nem político, conforme defendiam agentes da esquerda, mas sim constituída pelo processo de massificação cultural e expansão dos meios de comunicação.

¹⁹ O LIVRO DE CRISTÓVÃO COLOMBO. Curitiba: Teatro Guaíra, 1969.

Longe de ser apenas uma preocupação com o desenvolvimento da cultura brasileira, os incentivos às produções artístico-culturais conduziram à readequação de determinadas práticas teatrais às idéias de harmonização social e integração nacional difundidas pelo regime militar. Nesse ínterim, a centralização político-administrativa imposta pelo governo teve, no âmbito cultural, um dos meios para se criar, entre os diferentes segmentos da sociedade, consentimento e apoio ao estado ditatorial.

Ao se percorrer o território da memória histórica do teatral brasileiro em busca do processo de construção do lugar social do teatro, percebe-se que, com destaque, a linguagem cênica passou por movimento de transformação, particularmente, na segunda metade do século XX. Movimento este que se acelera pelo projeto de modernização da sociedade brasileira e pela idéias de uma identidade brasileira. Em torno desse lugar social articularam-se agentes interlocutores que, devido ao trabalho de enquadramento, definiram modelos de teatro válido para todo o território nacional, sendo, pois, seu referencial o eixo Rio-São Paulo.

A emergência de uma arte cujo propósito era efetivar as transformações na estrutura social contribuiu, sobremaneira, no modo de fazer e pensar o teatro. A linguagem cênica, por meio dessa concepção, foi entendida enquanto instrumento de conhecimento da realidade social. Sua função era especificar as contradições sociais colocando, pela consciência do processo histórico, a viabilidade de mudança. O quadro permitiu o vislumbramento de questões pautadas nos conflitos urbanos, porém viabilizou análises binárias colocando engajados de um lado e não-engajados, do outros. Não há dúvidas de que esse fenômeno permeou práticas e ações teatrais nas décadas de 1960 e 1970.

Esses parâmetros fizeram-se presente nos artistas de teatro que se propuseram pensar a história do teatro paranaense. Inseridos no seu tempo, analisaram a temática seguindo noções e sistemas operativos que evidenciava a relação articulada na noção de autor, texto, espaços e público, cujo intuito era definir a formação da dramaturgia paranaense, seu marco inicial e seus agentes interlocutores, deixando silenciado os conflitos e as tensões existentes entre os grupos e artistas de teatro. Estas, quando mostradas, situaram-se no impasse entre a idéia de “novidade”, modernização e vanguarda, e ao apego a um passado idealizado.

Curitiba não ficou alheia a esse processo. Na década de 1950 a cidade incluiu-se dentro do projeto desenvolvimentista sofrendo, inclusive, mudanças no seu espaço urbano. Nos anos de 1960, adéqua-se ao modelo de governo traçado pelos militares e põe em prática o projeto de urbanização cujo resultado apresentou-se na divisão da cidade em setores específicos de educação, lazer, indústria e comércio. Isso também se aplicou ao

comportamento dos indivíduos que, cada vez mais, eram incorporados aos valores modernizantes.

Somos todos artistas: fazendo teatro, aprendemos a ver quilo que nos salta aos olhos, mas que somos incapazes de ver tão habituados estamos apenas a olhar. O que nos é familiar torna-se invisível: fazer teatro, ao contrário, ilumina o palco da nossa vida cotidiana.

(Augusto Boal)

3. O TEATRO E O ENGAJAMENTO

3.1. O PALCO DO ENGAJAMENTO: DIFERENTES CENAS, ESPAÇOS E ATORES

A década de 1960, particularmente o seu início, tem sido considerada um dos períodos singulares da história brasileira devido ao processo convencionalmente denominado de momento de efervescência política e cultural no Brasil.

Tendo o teatro como ponto de partida chama à atenção a presença de significativas elaborações, não somente a respeito do aspecto estético da linguagem cênica, mas, sobretudo, como o teatro poderia responder às mudanças por que passava a sociedade brasileira, tendo em vista o contexto desenvolvimentista e a proposta de criação de uma “consciência nacional” pelo viés da cultura.

Definido o lugar do teatro nesse projeto político, os artistas buscaram nos problemas sociais os mecanismos de análise da realidade brasileira. O uso, pela arte, dos gestos e das manifestações culturais das camadas populares, por meio de uma linguagem portadora de conteúdo político, permitiria combater as interferências estéticas e as tradições culturais até então consideradas exteriores à realidade cultural do Brasil.

Identifica-se aspecto dessa natureza tendo em vista a arte, especificamente o teatro, como veículo mobilizador, dentre outras fontes, em uma entrevista exemplar do teatrólogo e dramaturgo, Giafrancesco Guarnieri, concedida ao diretor de teatro, e também ator, Fernando Peixoto. Nela o dramaturgo ressalta a empolgação dos jovens estudantes em criar um movimento preocupado em pensar a realidade brasileira e mudar os rumos do teatro até então praticado:

[...] A gente inclusive compreendia e admirava o trabalho do TBC enquanto organização de empresa, valorização do ator, como artista profissional, valorização do papel de diretor, cuidado com a montagem, esforço mais ou menos coletivo, etc. Mas a gente percebia também que tudo o que era feito pelo TBC não tinha relação

conseqüente com a realidade brasileira. Era um teatro de nível cultural, mas não era aquela a nossa proposta. Os espetáculos deles não tinham uma preocupação com o país, com o público, não se situavam onde estavam sendo feitos. Era quase uma cópia e mesmo quase uma imposição daquilo que vinha sendo feito fora [...] (PEIXOTO, 1978, p. 93-113).

É nesses termos que o dramaturgo, fazendo uma reflexão sobre o movimento teatral do final dos anos de 1950 e da primeira metade da década de 1960, deixa claro o momento de ruptura no teatro demarcado pela vertente engajada. Embora o que caracterizou o teatro brasileiro, nestas duas décadas, tenha sido o aperfeiçoamento técnico, a formação de platéia e especialização dos atores, cenógrafos, figurinistas e diretores, isso não contemplou uma dramaturgia e repertório nacionais (SOUZA, M. G., 2004, p. 129).

A inserção da intelectualidade de esquerda, no processo de politização pela arte, remetia às orientações dadas pelo PCB, em seu projeto de consolidar a cultura como projeto de “conscientização política”. No entanto, até o início da década de 1960, não havia uma familiaridade, por parte da esquerda em geral, dos conceitos do materialismo histórico. Até então, a assimilação de autores e conceitos dessa linha de pensamento, dava-se pelo PCB e pelos teóricos do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), criado em 1955 (SOUZA, M. G., 2007, p. 43). Um dos propósitos era relacionar o materialismo histórico à realidade brasileira.

Ilustra esse fato a peça *A Mais Valia Vai Acabar, seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho, em cuja proposta era esclarecer, por meio de recursos estéticos e dramáticos, conceitos como “a mais valia” ao espectador alheio a esse tipo de conteúdo. Depois disso, conceitos elaborados pelos autores Gyorgy Lukács, Antonio Gramsci, Jean-Paul Sartre, Walter Benjamin, entre outros, foram absorvidos e adaptados.

A defesa da arte enquanto instrumento de transformação ancorada, sobretudo, na perspectiva nacional-popular, foi uma tendência presente na produção de alguns grupos teatrais em Curitiba, particularmente, entre aqueles que desejavam manter diálogo com a dramaturgia, e autores, que privilegiavam a temática nacional. Um dado relevante para a compreensão do desdobramento deste problema na cidade é fornecido pelo grupo Teatro do Povo, criado em 1960.²⁰ A exemplo do PCB, em outras localidades, os militantes do partido, entre os quais Abaúna Bismayer e Agliberto Vieira de Azevedo, montaram, na capital

²⁰ Os relatórios encontrados na DOPS sobre essas atividades teatrais referem-se ao grupo como Teatro Popular do Paraná. No entanto, nos depoimentos dos artistas pertencentes ao grupo, na época, e nos jornais que noticiaram as peças, há o uso do termo Teatro do Povo. Ambas as terminologias dizem respeito ao mesmo grupo. Aqui usaremos Teatro do Povo por ser o mais recorrente nos textos e documentos sobre o grupo.

paranaense, um teatro de “agitação e propaganda” do qual fizeram parte intelectuais e estudantes.²¹

O objetivo da atividade era desenvolver o teatro político em Curitiba, atraindo estudantes para a militância política (CALDAS, 2003, p. 38). Inauguraram as atividades do grupo a peça *Pátria o Muerte*, de Oduvaldo Vianna Filho, um texto carregado de alusão à revolução em Cuba e de críticas à tentativa de invasão dos Estados Unidos àquele país. Montada em um palco móvel, o espetáculo percorreu os bairros da capital paranaense, sendo privilegiados aqueles cuja concentração populacional, e do operariado, era maior e significativa, como Portão, Vila Guaíra, Abranches, Boa Vista e Pilarzinho.

O grupo assumia, então, uma concepção de arte como totalmente politizada. O desafio era aproximar das camadas populares, mobilizá-las e educá-las politicamente no sentido de despertá-las para a idéia de “revolução social”. Dessa perspectiva surgiu a dicotomia entre forma e conteúdo, com prevalência do segundo como obrigação da “arte revolucionária” na condução das transformações concretas da sociedade.

Em razão disso, entende-se porque o tema da Revolução Cubana ocupou espaço significativo no imaginário da esquerda acentuando, ainda mais, a perspectiva de uma possível ação revolucionária também no Brasil (ALMEIDA; WEIS, 1998, p. 331). Outro importante componente era a mobilização para se criar um ambiente propício capaz de articular pensamento político e movimento artístico-cultural com vista a produzir, pelas práticas artísticas, práticas políticas.

É preciso lembrar que este era um período de vigência democrática. As repercussões em Curitiba foram muito favoráveis levando membros do grupo a criar, em 1961, a Sociedade de Arte Popular (SAP), cuja intencionalidade voltava-se para a elaboração de um teatro político esteticamente mais constituído, além de estimular e promover, entre os intelectuais de esquerda, um espaço adequado para o debate dentro de uma perspectiva social, nacionalista e democrática (HELLER, 1988, p. 353). Este gerou um campo de embates estéticos, ideológicos e políticos entre os artistas que faziam parte da SAP e aqueles que seguiam as orientações, referentes à cultura, do PCB. Além disso, na cidade, os textos trabalhados pela entidade revelaram tensões existentes entre as autoridades políticas e setores econômicos.

No que concerne a isso, o texto da peça *Subterrâneos da Cidade*, de Walmor Marcelino, pode ser considerado um exemplo do impasse entre artistas engajados *versus*

²¹ Eram, na época, membros do grupo Euclides Coelho de Souza, dirigente da Juventude Comunista de Curitiba, e Mariza de Oliveira, juntamente com a advogada Terezinha Garcia. Ingressaram ao grupo Walmor Marcelino, Oraci Gemba, Jiomar Turin, Mathias Werner, Jodat Nicholar Kury e Marly Correia de Oliveira.

segmento político-empresarial curitibano. Em maio de 1961, a DOPS, registra, em um dos seus relatórios, a preocupação com a montagem do texto apresentado no Teatro Guaíra, em comemoração ao Dia do Trabalho. A temática marxista esquematizada no texto gerou descontentamento junto às elites empresariais por abordar o mundo do operariado, as lutas desse grupo social e as dificuldades sofridas no trabalho devido à exploração por parte dos patrões.

No evento, a princípio organizado para a confraternização entre os grandes sindicatos da cidade, não se cogitava a realização de um debate, preparado pelos trabalhadores, sobre a crise econômica e, menos ainda, a participação de um grupo teatral adepto de idéias marxistas:

[...] Por motivos que desconhecemos, os elementos do Estado apenas cederam o grande auditório do Teatro Guaíra e a banda da PME, para executar alguns números, ficando a organização do programa a cargo de dirigentes sindicais, de maneira que, os esquerdistas infiltraram-se e incluíram no programa um estudo da Instrução 204 pelo bancário Tritão Fernandes e um discurso do Presidente dos Empregados em Construção Civil, Nascimento Marcílio Pereira, líderes comunistas. Finalizava o programa a representação teatral “Subterrâneos da Liberdade” *sic*, de Walmor Marcelino [...].²²

Nota-se um desconforto, por parte dos empresários responsáveis pela denúncia à DOPS, principalmente em relação à organização dos trabalhadores e ao modo como estes ocupavam, de forma crescente, os espaços de participação e de debate político na época, como os sindicatos. Compôs, ainda, esse quadro, um campo de tensão e de embate de interesses políticos e econômicos, em razão das incertezas políticas que marcavam o país, de forma mais aguda, nos primeiros anos da década de 1960. O processo de mobilização política, caracterizado pelo segmento operário, deixou em estado de alerta alguns segmentos sociais, de caráter conservador, da sociedade.

É preciso lembrar que se está em plena Guerra Fria, um momento em que o discurso anticomunista é fortalecido na América Latina. Os Estados Unidos, a liderança do bloco capitalista, destinou recursos econômicos, técnicos e, inclusive, militares para países latino-americanos com intuito de combater as interferências e inserção dos ideais do bloco socialista, este sob a liderança da União Soviética, nas Américas.

No tocante ao Brasil, a lógica da Guerra Fria ancorou-se na ideologia da segurança nacional e na noção de desenvolvimento. O apelo ao anticomunismo e à visão otimista quanto ao desenvolvimento, e ao capital estrangeiro, era justificado pela perspectiva de superação do

²² DOPS. **Teatro Popular do Paraná**. Curitiba, 1960/1961. Arquivo Público do Paraná, N.º 2247, Caixa 249.

atraso econômico e pelo combate às forças subversivas presentes no país (SILVA, F. C. T., 1990, p. 290). Essa visão de combate ao comunismo, um inimigo em potencial, diluiu as fronteiras territoriais fazendo-se presente no campo ideológico. Aparecia acompanhado de estratégias para impedir a circulação e assimilação de idéias contrárias ao capitalismo em expansão.

A reflexão é oportuna porque ajuda a entender porque o Teatro do Povo e a SAP estiveram sob vigilância policial e constarem, desde o final da década de 1950, por causa das mensagens veiculadas nas apresentações teatrais, nos relatórios policiais. Houve, por parte de um setor empresarial e dos agentes da DOPS, ambos descontentes com as atitudes dos sindicatos, a insistência em desqualificar, estética e politicamente, a peça *Subterrâneos da Cidade*, conforme afirma o relatório:

[...] acompanhamos a opinião do senhor Dr. Delegado Auxiliar de que não se deveria fazer parte para que mais tarde não desculpasse o fracasso da peça fraqueza de argumento, má condução de diálogo e pobreza de técnica fadada a ter nenhuma repercussão [...] não houve referencia alguma na critica teatral, mesmo entre simpatizantes do Marxismo.²³

Contrariando a posição dos agentes da DOPS, os artistas e críticos teatrais de Curitiba, interessados em pensar a relação arte e sociedade, fizeram comentários sobre peça. Para eles, “Walmor Marcelino inaugurou o teatro político, pois sua intenção explícita na peça é o teatro mais diretamente ligado ao povo, integrando-se na atual teatrologia brasileira com Guarnieri, Vianinha, entre outros”.²⁴ Enquanto, para os agentes da DOPS, a depreciação apoiava-se em aspectos formais para reforçar a ineficiência, segundo eles, das mensagens do texto, especialmente porque tratava da temática comunista, para os artistas engajados, *Subterrâneos da Cidade* significou o começo do teatro político em Curitiba, nos moldes do teatro nacional-popular, inspirado pelo Teatro de Arena. A figura do operário, síntese da classe trabalhadora, e a trama em torno das ações de greve, um meio de pressionar as elites econômicas, eram temáticas recorrentes à época.

Embora fosse essa a visão dos artistas da SAP, a compreensão acerca do significado de teatro político não foi uma constante. O modo de pensá-lo mudou de acordo com posicionamentos assumidos pelos membros da entidade. De um lado, o teatro era colocado em função da mobilização e agitação popular e, de outro, posto enquanto processo de amadurecimento político do próprio espectador a partir do uso de textos, e estética, elaborados

²³ DOPS. **Teatro Popular do Paraná**. Curitiba, 1960 /1961. Arquivo Público do Paraná, N.º 2247, Caixa 249.

²⁴ TEATRO político e Walmor Marcelino. **Diário do Paraná**, Curitiba, maio de 1961.

com acuidade. Este propósito encontra-se na prioridade dada às montagens, a partir de 1961, dos textos de Albert Camus e Jean-Paul Sartre, *Os Justos* e *A Prostituta Respeitosa*, respectivamente. Além de alimentar a discussão política, os artistas da SAP intencionavam textos com personagens mais distanciados no tempo e provavelmente por isso mais universais, pressupondo palco oficial e uma platéia mais esclarecida e elitizada.

Na mudança de direcionamento em relação ao repertório dos textos teatrais transpareceu a necessidade de qualificar, em outras bases, a comunicação com o espectador e a independência frente às orientações dadas pelo PCB. Ratificou também o deslocamento do teatro de mobilização e propaganda conhecidas como representações-comício, maneira de divulgar mensagens políticas embasadas na realidade social, para o maior equilíbrio entre conteúdo e forma:

Estávamos desorientados e sem mais do que a vontade de fazer um teatro com o desejo de agravar e não de o escrúpulo de cortejar a burguesia teatral e com ela o PCB. Daí tentamos uma melhor formação teatral enquanto eu escrevia pequenas peças de mais fácil domínio cênico e de resultados políticos palpáveis. Nesse ínterim, o “*bund* proletário”, a congregação comunista, aumentava seus contactos com o CPC da UNE; e todos nos empenhávamos em que “o Guaíra” trouxesse Joel Barcelos e Helena Sanchez para discutir sobre cultura popular e nos instruir sobre representação popular e também o teatro de bonecos (PLÍNIO, 2008, p. 27-37).

O depoimento, posteriormente, de Walmor Marcelino indica como se deu os debates em torno da questão estética, mas, além disso, mostra a concorrência existente no período entre as perspectivas de teatro “Brecht-piscatoriano”, de um lado, e de “Agitprop”, de outro. Do mesmo modo, Oraci Gamba, ao fazer, quase vinte anos depois, uma avaliação sobre esse processo, apontou o caráter da “radicalização” como um dos fatores inviabilizadores do propósito dos centros de cultura no Paraná. Mesmo diante do fato, o teatrólogo ressaltou a importância do movimento em manter contato com outros segmentos artísticos e em fazer montagens captando a realidade local.²⁵

O fato selou a dissidência entre os membros da SAP, em 1962. Uma parte do grupo, sob apoio do PCB e liderança de Euclides de Souza, fundiu-se no primeiro Centro de Cultura Popular do Paraná (CPC/PR), articulando o projeto de “educação popular” pelo uso da linguagem de títeres. A outra, entre os quais se encontravam Oraci Gamba e Walmor Marcelino, permaneceu na cena cultural curitibana escrevendo crítica sobre teatro para jornais. Retomaram as atividades cênicas, a partir da segunda metade da década de 1960, participando de grupos de teatro e do movimento estudantil.

²⁵ UMA carreira de sucesso. **Jornal do Estado**, Curitiba, julho de 1983.

Em Curitiba, o CPC surgiu em meio a essas discordâncias e interpretações divergentes sobre o significado de teatro político. Os debates em torno da questão geraram modos distintos de pensar a relação teatro e sociedade na cena curitibana, fosse a valorização da mobilização popular ou da abordagem formal da linguagem teatral, no que se refere a aspectos estéticos e ideológicos, ficam evidentes posicionamentos que apontavam para a heterogeneidade das ações da esquerda.

Deve-se ainda a consolidação do CPC/PR à intensificação da relação estabelecida, em 1961 e 1962, entre artistas de Curitiba e membros do CPC da UNE, estimulada, sobretudo pelo projeto da UNE-Volante. O projeto caracterizou-se pelas investidas em atividades culturais de claro propósito revolucionário e político, levadas a diferentes cidades do país. Outro fato importante refere-se à realização em Curitiba, em 1962, do II Congresso Nacional de Reforma Universitária. Destacou-se como momento de integração entre estudantes e artistas, de troca experiências, de debates sobre problemas brasileiros e de levar ao palco o que se produzia em termos de arte engajada.

O seminário fora organizado para problematizar as questões sobre a educação universitária no Brasil. Para motivar o debate, mobilizou-se um conjunto de apresentações artístico-culturais em torno do assunto, entre as quais, merece destaque, a peça *Auto dos 99%*. Segundo depoimento de Carlos Estevam Martins o texto, com música de Carlo Lyra, foi montado, pela primeira vez, de uma forma quase improvisada no palco do Teatro Guaíra. De acordo com o depoente, mesmo sendo apresentado em forma de leitura, por meio de ensaio público, o texto agradou os espectadores. Para os artistas do CPC o objetivo dessa atividade era reunir o máximo possível de estudantes em torno do debate sobre a educação universitária (MARTINS, C. E., 1994, p. 86-87).

O texto possibilitou o questionamento acerca da vitalidade da cátedra, às vagas restritas e à exclusão da maioria população ao acesso ao ensino. Expressou a reivindicação do segmento estudantil a favor de uma maior representatividade deste junto aos conselhos universitários, revelou a necessidade de abordar a problemática da reforma universitária, de uma perspectiva estética coerente com o estudo e o conhecimento dos principais obstáculos que impediam a realização das mudanças propostas. O teatro, nesse caso, ao se pautar em questões de natureza política e social, foi importante instrumento de formação de consciência, no início dos anos de 1960.

O evento estimulou os cepecistas curitibanos no aprofundamento dos temas referentes a arte e seu viés social e crítico. Esse parece ter sido o motivo pelo qual os membros do grupo organizaram e promoverem cursos com artistas alinhados com a temática

política. Um deles, ministrado pelo cenógrafo Gianni Ratto, estimulou a criação de uma dramaturgia dentro da perspectiva da arte popular e teatro político. Resultou na criação do Teatro de Títeres como meio, atrativo e eficaz, de selar o encontro entre arte e camadas populares.

O momento também se caracterizou pela preocupação, por parte do governo, em combater o analfabetismo no Paraná. Associado ao subdesenvolvimento e ao atraso, o analfabetismo era visto como empecilho ao crescimento econômico-social brasileiro. Daí a importância de incluí-lo no plano de desenvolvimento, e das metas do governo federal. No Paraná, a campanha de Mobilização Estadual Contra o Analfabetismo (MECA), amplamente divulgada e voltada às camadas subalternas, era a resposta encontrada pelo governo do estado para o enfrentamento do problema.

O empreendimento relaciona-se à necessidade do governo em estabelecer aliança com diferentes setores da sociedade civil. Isso se deu em razão da capacidade de inserção de alguns desses segmentos sociais junto às camadas populares, desprovidas de políticas públicas. A atuação do CPC/PR, entre 1963 e 1964, se insere nesse contexto, a adesão, por parte dos seus membros, ao projeto educativo do governo caracterizou a fase institucionalizada do movimento e seu afastamento do processo de agitação política da época (CALDAS, 2003, p. 122-124).

Em Curitiba, a primeira experiência de alfabetização de adultos foi realizada particularmente nos bairros periféricos da cidade, onde se concentrava a maioria da mão-de-obra para o trabalho. O instrumento mobilizador foi o teatro de bonecos que, por ser atrativo, facilitou a aproximação dos artistas cepecistas com os espectadores. Contudo, educar politicamente, tendo o teatro de bonecos como possibilidade pedagógica implicava numa relação diferenciada com o espectador. A dinâmica exigiu um tipo de vínculo do qual era imprescindível a manifestação da emoção e sentimento:

[...] o teatro deve provocar, na criança, emoções e reflexões e não simplesmente desempenhar um poder didático ou terapêutico. Pode-se ensinar o que se quer através dos bonecos e dá excelentes resultados, mas esta não é e não deve ser a finalidade do teatro de bonecos. [...] sua razão de ser não é o fazer compreender, mas sim sentir, tocar a sensibilidade da criança, mais do que seu intelecto [...].²⁶

Neste trecho, a defesa do “sentir” teve um substrato analítico que viabilizou um diferente modo de interpretação da proposta do CPC da UNE em seu “Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura”. Redigido em 1962, por Carlos Estevam Martins,

²⁶ O MUNDO mágico. **Revista Panorama**, Curitiba, ano 24, n. 227, junho de 1975

elucidava o conteúdo como tarefa fundamental da “arte politicamente engajada” e a tentativa de orientação das práticas dos artistas do movimento a partir da leitura que se fazia de arte revolucionária. Em razão disso, seu procedimento formal de criação deveria, então, facilitar a comunicação com o espectador mesmo com o prejuízo da expressão artística e estética. Esta discussão sobre forma e conteúdo fez parte de um conjunto de significações, de visões de mundo e de princípios estéticos diferentes cuja pretensão era a defesa de uma arte como instrumento de ação política, em oposição à ordem tradicional vigente.

O manifesto pretendia disciplinar e delinear o perfil do jovem artista engajado segundo o conceito de “conformados”, de “inconformados” e os de “atitude revolucionária conseqüente”. Estas considerações se fizeram a partir da compreensão acerca da “arte popular”, ou seja, a designação dada às obras, criada por um grupo de especialistas, destinada ao público das grandes cidades; da “arte do povo”, esta constituída pelo folclore e “produto das comunidades atrasadas”; e, por fim, da “arte popular revolucionária”, esta realizada pelos artistas e intelectuais cepecistas em núcleos espalhados pelo país (MARTINS, C. E., 1979, p. 67-69). Era preciso frisar a diferença entre “cultura popular” e “folclore”. Vistas simplesmente enquanto sinônimos, a definição de cultura popular recupera a noção de tradição dando a idéia de perpetuação e conservação da ordem estabelecida.

Por isso, a interpretação dos artistas engajados passava pela concepção de que a arte somente seria popular na medida em que fosse revolucionária. A sua função era despertar as camadas populares subalternas do “sono” da dependência dos padrões ideológicos da classe dominante. Sua leitura traduzia a busca da expressão simbólica da nacionalidade que não poderia ser reduzida ao regional folclorizado e nem a padrões culturais das elites burguesas (NAPOLITANO, 2004a, p. 23-24), também reforçava a postura política vanguardista dos artistas e intelectuais.

Curitiba não esteve alheia a esse processo. Sofreu os efeitos das transformações provocadas pelo desenvolvimentismo dos anos de 1950, e, nos anos de 1960, as montagens teatrais contemplaram o político, o comercial, o amador, o profissional, entre outras, em sintonia com uma variedade de temas e preocupação social. Entretanto, a crise deflagrada com o golpe militar de 1964, representou grande impacto, não somente na esfera da cultura e da arte, mas nos diferentes segmentos da sociedade brasileira. O golpe destruiu as expectativas e ilusões acerca da democracia “populista” e desnudou o caráter do Estado brasileiro.

A pressão exercida pelos militares fez os governos locais ajustarem-se às pressões federais e aderirem à tecnoburocracia e à política coercitiva imposta pela ditadura (MAGALHÃES, 2001, p. 64-85). Em todo o Brasil e em diferentes proporções, as práticas

teatrais, de temática política e social, foram duramente reprimidas pelo regime ditatorial. O CPC/PR, por exemplo, teve a sede invadida e os documentos confiscados pela DOPS. Naquele momento, os espaços da cultura e da arte passaram a ser o lugar onde a resistência e o protesto deu o tom das ações dos atores sociais descontentes com o arbítrio.

3.2. O DIÁLOGO 1950-1960 E RESISTÊNCIA À DITADURA

O conturbado momento político brasileiro inaugurado, em 1964, pelo golpe ditatorial-militar, e agravado, em 1968, com a instauração do AI-5, requisitou uma postura, cada vez mais crítica e efetiva dos agentes sociais, do campo da cultura e da arte, frente ao estado de arbítrio configurado no país. Suas ações, no sentido de enfrentamento das formas de repressão e coerção, configuraram-se em outras maneiras de sociabilidade e modos de atuação política. Porém, antes desta configuração, é preciso considerar o impacto causado pela ditadura nas expectativas dos setores da esquerda:

Criou-se um vazio muito grande. Depois de muitos anos a gente encontrava pessoas que não estavam mais no movimento cultural, quase todos com problemas na Justiça Militar. Essa Torre de Babel da desunidade nacional interrompeu o grande movimento cultural do Brasil, que seria desenvolvido através do CPC e de outras iniciativas. A juventude brasileira deixou de unir e de questionar, e isso repercutiu muito na vida dos partidos políticos, que não puderam formar novas lideranças. [...] Mataram a criatividade, a consciência crítica que milhares de jovens poderiam ter da nossa realidade (SOUZA, E de. *Apud* HELLER, 1988, p. 356).

As palavras do ex-cepecista, Euclides de Souza, explicitam o que significou a ditadura militar para os agentes sociais da esquerda que davam como certo a implantação do projeto de revolução no Brasil. Marcou profundo desânimo e, ao mesmo tempo, uma espécie de “exame de consciência” entre aqueles até então comprometidos com as mudanças estruturais da sociedade brasileira. Com o golpe e a implantação do regime de exceção, não somente os sonhos da esquerda foram massacrados, como também a utopia conservadora, de um país sem conflitos e espaço público sem “desordem” logo iriam mostrar-se impossíveis.

A ascensão dos militares ao poder fez a esquerda nacionalista, homogênea até 1964, PCB, diluir-se na derrocada da estratégia da “frente única” e pelas reformas de bases, planejadas no governo de João Goulart, cujo propósito era estender direitos trabalhistas ao trabalhador do campo, regular remessas de lucro para o exterior e apoiar sindicatos urbanos na intenção de melhoria de salários.

Presenciou-se, além da fragilidade das instituições democráticas brasileiras, o aniquilamento da política externa independente que havia sido esboçada no governo JK e a abertura para o capital estrangeiro, deixando o país vulnerável a especulações e interferências, no âmbito técnico e ideológico. Sublinha-se, ainda, que os militares desenvolveram uma ideologia capaz de interferir no processo político nacional para dar credibilidade ao regime e garantir o trabalho das forças repressivas do Estado. Sob a égide da Doutrina da Segurança Nacional (DSN), idealizada na Escola Superior de Guerra (ESG), apoiado pelos Estados Unidos, os militares implementaram uma série de reformas no sistema institucional e de segurança do país.

Entre as mudanças, embasadas pelos atos institucionais promulgados após 1964, encontram-se a suspensão das eleições diretas para Presidente da República, os plenos poderes cedidos ao presidente para ditar a nova constituição, para fechar o congresso, decretar estado de sítio, impor investigação sumária aos funcionários públicos, abrir inquéritos e processos para apurar responsabilidades pela prática de crime contra o Estado ou contra a ordem política e social, suspender direitos políticos de cidadãos pelo prazo de dez anos e cassar mandatos legislativos de deputados federais, estaduais ou mesmo de vereadores (PRIORI, 2004). Enfim, a DSN serviu como base para os militares julgarem, e justificarem as repressões, aos opositores dos propósitos estabelecidos pelo governo ditatorial.

Os militares então colocaram em prática outra concepção na gestão do Estado e da sociedade baseado na tecnoburocracia. De acordo com essa visão, no perfil do administrador prevaleceu a idéia de um analista, planejador, realizador. Sendo, pois, no campo da competência técnica, e não política, que se pretendeu constituir legitimidade (MAGALHÃES, 2001, p. 80). Tal forma de governo despolitizou as questões sociais e excluiu o setor popular, suprimindo a cidadania num processo gradativo de militarização do sistema estatal e de institucionalização do regime, bem como da readequação da estrutura burocrática do Estado para a centralização em nível federal.

O resultado foi um modelo de governo estabelecido sob bases autoritárias. Nele os limites entre público e privado foram mais imprecisos e movediços do que nas democracias. No caso do Brasil, o sistema autoritário constituiu-se pelo pluralismo limitado e pela existência de fronteiras pouco definidas entre o proibido e o permitido. Essa fluidez era ainda mais acentuada dada a institucionalização apenas parcial do regime, sobretudo, de 1964 a dezembro de 1968 (ALMEIDA; WEIS, 1998, p. 327-328).

No primeiro momento, a ordem autoritária reprimiu as lideranças ligadas ao governo deposto de João Goulart e perseguiu as organizações e sindicatos, urbanos e rurais, que

concentravam núcleos de participação política. Nesse domínio, para os governos e poderes locais, a ditadura também foi danosa. A maior parte deles perdeu a autonomia política, sofreram intervenções e transformações na forma de comando devido à readequação e à subordinação de suas estruturas políticas, econômicas e sociais, ao regime ditatorial e ao governo central.

Na perspectiva de combater o socialismo e garantir o capital, a ditadura militar significou o refluxo dos movimentos estimuladores das discussões acerca de temáticas políticas e socioeconômicas. Desorganizou grupos e destituiu o debate e a participação política dos segmentos sociais da esquerda. Foi justamente pela alusão à idéia de segurança da nação, que o governo militar assumiu a tarefa de “vigiar” a sociedade e manter, sob controle, os meios que viabilizavam mecanismos de organização social e política.

Em “O teatro e a censura: uma rápida análise dos efeitos da censura”, publicado em 1979, é feito um balanço das peças censuradas, de 1964 a 1978, e a conseqüências desse processo para o segmento teatral. Entre os objetivos, ao estudar a censura, o autor buscava destacar as respostas que o segmento teatral dava ao estado de arbítrio e violência porque passou o país. Nos seus cálculos, computou aproximadamente 270 peças, que foram totalmente censuradas ou sofreram algum tipo de mutilação no texto. Exemplifica esse fato a montagem do grupo paranaense realizada no Rio de Janeiro:

O mundo inteiro comemorou, em 1964, o quarto centenário de Shakespeare. E o Brasil se tornou o primeiro país a censurá-lo. “a *Megera Domada*” [...] teve frases cortadas pela censura, que alegava defender, entre outros valores, a imortalidade do autor, “conspurcada através dos palavrões”. Palavrões, diga-se de passagem, usados com liberalidade no original pelo autor inglês.²⁷

Embora tais ações denotassem ausência de critérios que justificassem as interdições, as mesmas correspondiam a estratégias que, somada a outros procedimentos, eram recorrentes para dificultar a viabilidade do espetáculo e comprometer o entendimento da peça por parte do espectador. Nesta ótica, a burocracia estatal era recorrente porque emperrava a liberação de apresentações, impondo morosidade na obtenção de autorização para a montagem de um texto. Isso acarretava aos grupos altíssimas despesas e prejuízos, o que desestabilizava a produção do espetáculo.

As conseqüências desses procedimentos em relação aos espetáculos, textos e montagens foram danosas. Análises identificam ali o processo de enfraquecimento da

²⁷ SILVA, A. O teatro e a censura: uma rápida análise dos efeitos da censura. **Panorama**, Curitiba, n. 272, ano 29, p. 28-29, abr. 1979.

produção nacional, a tarefa de homogeneização da produção artística, uma vez que as mutilações e as trocas de expressões no texto, o abrandamento das paixões e dos conflitos, fizeram com que os sentimentos e as explosões emocionais perdessem o sentido e fossem banalizadas (COSTA, C., 2006, p. 262-264). O ato da censura prejudicou artistas iniciantes e propostas alternativas que se viram incapazes de ousar e inventar o novo. Impôs a “cultura do medo” e deixou o artista, cada vez mais, refém do clima de constante insegurança.

Esse papel coercitivo assumiu posturas drásticas e não encontrou limites para suas práticas. A censura, antes pautada no controle do texto e fiscalização, passou para a perseguição dos artistas (COSTA, C., 2006, p. 265). Um dos casos conhecidos deu-se com a invasão do Teatro Ruth Escobar, em 1968, quando o grupo Oficina encenava *Roda Viva*, de Chico Buarque. Na ocasião, o elenco sofreu atos de violência física e os cenários foram destruídos. A ação, coordenada e promovida pelo Comando de Caça aos Comunistas (CCC), em grande medida, teve consentimento dos militares.

Em Curitiba, exemplos indicam que a censura ao teatro mesclou questões de caráter político e conservador. Os responsáveis por essas práticas ligavam-se ao movimento cultural e à cena teatral da cidade. Em 1967, a União Cívica Feminina recorre a um dos jornais para protestar contra as peças *A Criação do Mundo Segundo Ary Toledo*, *Pecado Imortal* e *Isso Devia Ser Proibido*. Segundo a posição das participantes da entidade, as apresentações eram imorais e depreciavam a cultura e a moral da população curitibana. Em seguida, o TEP e o Centro de Cultura de Curitiba voltaram-se, com ameaça de violência, à apresentação de *Navalha Na Carne*, de Plínio Marcos, protagonizada pela atriz Tônia Carrero, em outubro de 1968 (COSTA, M. M., 1996, p. 123-129).

Apesar das práticas repressivas, tentando encontrar uma saída para burlar as mazelas impostas pela censura política, alguns grupos teatrais, proibidos de apresentar sua peça numa cidade, partiam para outra em busca de alternativas para a viabilidade e montagem dos espetáculos. Diante disso, para evitar os desencontros entre os setores da censura espalhados nas diferentes cidades do país, os militares normatizaram e centralizaram em Brasília, em 1967, os mecanismos de censura referentes ao teatro. A partir desse momento, a liberação ou o veto, pelos censores, de um texto ou peça, era estendido em todo território nacional.

Se por um lado, o regime militar, por meio do discurso da segurança nacional e do combate ao “inimigo interno” – especificamente a figura dos comunistas – promoveu o esvaziamento dos “espaços” tradicionais de participação política como o parlamento, o sindicato, por exemplo, por outro, viu-se nascer a politização de outros espaços sociais (NAPOLITANO, 2002, p. 16). Justamente nesses ambientes, outras significações a respeito

da concepção de “democracia” e política ganharam corpo pelo aumento, entre os agentes sociais descontentes com o regime, da necessidade de se fazer oposição ao estado de arbítrio no Brasil.

É preciso considerar que as ações repressivas também deixaram fluidas as fronteiras do universo oposicionista. Fazia-se oposição ao autoritarismo de múltiplas formas, com variável intensidade e diversos graus de envolvimento político (ALMEIDA; WIES, 1998, p. 337). Significava assumir uma opção política que variava os campos de atuação fosse como uma prática mais radical, o caso da luta armada, ou ainda sob forma de dedicação integral de oposição, o que implicava em uma vida na clandestinidade, no rompimento das relações sociais e em uma relação diferente com o espaço urbano.

Para a outra parcela que não enveredou pelos mesmos caminhos, cabia desenvolver práticas de resistência compatível com a rotina cotidiana, uma vez que, fazer essa atividade, significava colocar em risco diferentes dimensões da vida social, como a relação familiar e profissional. A inserção no protesto manifestou-se em gestos de solidariedade, no apoio e na defesa dos amigos e militantes presos, na “rede de recados” que fazia circular conteúdos de pensadores de esquerda, textos de peças, poesias e letras de músicas, ou no prestígio aos artistas que protestavam por meio da arte. Não compactuar, de alguma maneira, com as ações repressivas, simbolizava uma postura política que permeava as práticas cotidianas desses agentes sociais.

Se, por um lado, o governo ditatorial enunciava demérito nas ações de setores esquerdistas, por outro, a arte engajada e parte da intelectualidade de esquerda ganhava prestígio na mídia e na crescente indústria cultural da época. A questão, somada aos conflitos internos entre os setores de oposição ao arbítrio, viabilizou definições nos modos de atuação política colocando, de um lado, a perspectiva cunhada na idéia de “luta política” pacífica e, de outro, uma ação cuja crença baseava-se na “luta armada” como solução para destituição do governo militar. Os impasses entre “reformistas” e “revolucionários” denotam a configuração de um quadro, no Brasil pós-1964, em que as ações de resistência não convergiram para um projeto homogêneo de oposição ao regime militar.

O quadro sofreu uma mudança radical com a promulgação do AI-5, abrindo caminho para o recrudescimento da repressão nos diferentes setores da sociedade. Para alguns artistas,

O AI-5 foi imposto para silenciar, mas não sufocou a resistência em amplas áreas da produção cultural. É verdade que dividiu e massacrou muitos artistas e intelectuais, mas foram inúmeros os que recusaram a inércia e a omissão. Houve inclusive a procura, muitas vezes mal-encaminhada ou logo interrompida, de novas articulações na linguagem, que circunstancialmente precisou até ser cifrada, como forma de não

mentir e mesmo explicitar instantes de protestos ou denúncia (PEIXOTO, 2008, p. 13).

As palavras indicam os percalços por que passou o teatro. Nele os dramaturgos e artistas passaram a adotar uma forma de expressão que permitisse fazer uso da crítica sem que isso fosse percebido pelos censores. A linguagem metafórica, ou o que ficou conhecido como “teatro de ocasião”, foi algo recorrente nessa fase de intensificação da repressão.

Juntamente com o aumento da força coercitiva, nos chamados “anos de chumbo”, na primeira metade da década de 1970, veio à consolidação da indústria de bens culturais, em grande medida, incentivada pelo governo ditatorial. Além da expansão dos meios de comunicação e da indústria cultural, o exílio de muitos artistas e intelectuais também se fez presente no cenário político e cultural brasileiro a propaganda ufanista do governo militar e a busca de outras formas de contestação. Caracterizaram-se pelas ações de resistências cotidianas, pela clandestinidade com a guerrilha e pelo desbunde, para qual o significado de protesto corresponde à idéia de uma vida “fora” dos padrões estabelecidos pela sociedade.

Em fins da primeira metade da década 1970, dá-se início ao processo de distensão, ou abertura política. No entanto, nos discursos oficiais, tais palavras eram acompanhadas das expressões “lenta”, “gradual” e “seguras”, reveladoras de uma acomodação da ditadura feita de cima para baixo, controlada, dentro da ordem e para manter a classe dominante (HABERT, 1992, p. 44).

Não há dúvidas de que o regime militar provocou profundos impactos na sociedade brasileira. Essa fase sombria da nossa história política recente, caracterizada pela repressão, pela censura política, pela violência, torturas, deixou marcas e fissuras ainda presentes no imaginário do país. De maneira particular, o que tange ao teatro, percebe-se seus reflexos na forma como se concebeu, posteriormente, a história do teatro.

3.3. BUSCANDO SAÍDAS

3.3.1. Teatro de Bonecos Dadá e Teatro dos Estudantes

Em meio a esse ambiente repressivo, as atitudes de resistência arrastaram a ação política para a esfera privada. Desse modo, disponibilizar, por exemplo, um “espaço” da casa para agrupar os amigos, fazer reuniões, ensaiar peças e confeccionar material para

panfletagem, discutir e conversar sobre assuntos que não poderiam ser expostos amplamente na sociedade significava conservar o “espírito de militância”, manter firmes os laços de amizade e preservar o prazer pelo teatro. Em um desses espaços, em novembro de 1964, nasceu o teatro de Bonecos Dadá:

Depois do golpe militar de 1964, nós ficamos impossibilitados – por causa da censura – de fazer teatro para adultos. Então nós achamos que para conservar a chama de nossa unidade, do nosso trabalho, nós deveríamos fazer, ao menos, um trabalho com a criança.²⁸

Como resistir era preciso e sobreviver era preciso, surgiu em seguida a questão: o que fazer para continuar trabalhando? A resposta surgiu depois de muita discussão entre alguns poucos remanescentes do antigo CPC: a saída era criar um grupo de teatro infantil. Afinal quem poderia implicar com manipuladores de um singelo teatrinho infantil?²⁹

Vê-se que a efetivação de práticas coercitivas capazes de minar e dispersar os segmentos sociais organizados politicamente logo teve uma resposta do campo da cultura e da arte. Foi neste campo de atuação que ocorreu a reconstrução do espaço esgarçado da política. Nele não somente as redes de sociabilidades eram fortalecidas, mas constatava-se uma preocupação por parte dos artistas em não desarticular a arte e sua dimensão política.

No caso dos artistas do Teatro de Bonecos Dadá,³⁰ colaborar na educação e nas mudanças sociais residia num tipo de engajamento que demandava também certo risco em um momento politicamente complicado no Brasil, especificamente em Curitiba. Pela realização de espetáculos ambulantes, e em casas de espetáculos, foi possível, segundo os membros do grupo, resistir às pressões e conquistar a confiança de adultos e crianças.³¹ Da relação, nasceu a necessidade de se criar um ambiente de educação particularmente para crianças. Como a maioria dos artistas era formada por professores, por sugestão, criou-se o Jardim de Infância Pequeno Príncipe, junto com teatro de bonecos.

A despeito das intervenções constantes da polícia, o Teatro de Bonecos Dadá conseguiu realizar atividades artísticas e educacionais relevantes entre crianças e adultos. Porém, a vigilância fechou cada vez mais o cerco porque alguns integrantes do grupo fizeram um período de formação, política e artística, no Teatro Central de Moscou, fato este que

²⁸ BONESCOS que falam e se mexem feito gente. Quem faz? Aonde? **Sapeca – O Jornal**, Curitiba, nov. 1979.

²⁹ A MAGIA do “Dadá”. **Veja em Curitiba**, Curitiba, n. 44, ano 22, 8 nov. 1989.

³⁰ Dadá era o apelido de Adair Chenovika de Souza, artista e esposa de Euclides de Souza.

³¹ 40 ANOS – TEATRO DE BONECOS DADÁ. Curitiba: Euclides de Souza Coelho e Adair Terezinha Chevônika de Souza. 2002. Revista em comemoração aos 40 anos do Teatro de Bonecos Dadá, em Curitiba.

representou preocupação para os militares.³² O motivo referia-se à União Soviética que, no contexto de Guerra Fria e disputa entre o bloco socialista e capitalista, simbolizava a força comunista.

O medo da ameaça comunista levou à tomadas atitudes no sentido de evitar o aumento do prestígio do grupo junto a alguns setores da sociedade curitibana. Por isso, em 1967, os agentes da polícia invadiram o Jardim de Infância Pequeno Príncipe e deram voz de prisão aos artistas e às professoras, sob a justificativa de que na escola ensinavam-se conteúdos subversivos às crianças.

Sobre o episódio, Ponte Preta (2006, p. 50-51), escreveu o seguinte:

Acontece que a maior das criancinhas que ali estuda tem cinco anos de idade e menorzinha ainda está molhando a sala de aula e o resto. [...] O general e os encarregados de um IPM contra o Jardim de Infância dizem que as professoras estavam ensinando marxismo e leninismo. Esta então foi pior. Coitado do garotinho, que mal sabendo o “a”, “e”, “i”, “o”, “u”, terá que soletrar “Kruchev”, “Stalin”, “Gromyko” e outras bossas.

A atenção conduzida às práticas de grupos que destoavam da ordem militar, sobretudo, na esfera da cultura e da arte, leva a pensar que a repressão às atividades artísticas foi proporcional à sua importância como veículo de crítica ao autoritarismo e expressão de idéias libertárias, bem como ao prestígio público desses artistas.

Quanto maior a capacidade de inserção, nos meios sociais, e comunicação que esses artistas possuíam, mais danoso ao governo ditatorial tornavam-se. Inclusive porque as idéias defendidas por eles, embora reprimidas, ainda conseguiam atingir um número significativo de pessoas. No que diz respeito ao Teatro de Bonecos, ressalva-se o fato do mesmo ter reunido em torno de si, em espaços improvisados nas casas dos seus membros, crianças e adultos da vizinhança, bem como os filhos dos militantes de esquerda, articulando-se em pequenos círculos de formação.³³

O fechamento desses espaços de participação política indicou o gradativo processo de centralização do regime ditatorial paralelo à imposição de restrições à atuação e a organização da “classe política” (CODATO, 2004, p. 19). Acerca da questão, revelador foi o depoimento de Jônatas Córdia ao assumir, em fevereiro de 1965, no Rio de Janeiro, a chefia do Departamento de Censura: “Não permitirei a apresentação de peças anti-revolucionárias,

³² Participou do curso Euclides de Souza, ator e manipulador de bonecos, e Adair Teresinha Chevônika de Souza, professora.

³³ Mirian Galarda conseguiu convencer seus pais a cederem uma velha oficina mecânica da família, nos fundos de sua casa, na Rua Saldanha Marinho. Nesse ambiente criou-se o teatro fixo de títere especialmente dedicado às crianças.

como *Opinião, Liberdade, Liberdade*. Não tolerarei propaganda subversiva ou comunista em espetáculos”.³⁴

A declaração do censor evidencia quais os conteúdos e as temáticas, no campo das artes, representavam ameaça ao regime militar e, portanto, inibir tais campos de atuação era a garantia de continuidade da revolução que os militares acreditaram ter estabelecido no Brasil.

Enquanto essas formas de organização política, no teatro, apareciam em oposição ao arbítrio instaurado no Brasil, outras práticas teatrais, na cena curitibana, nasceram também no sentido opor-se à ditadura a partir da segunda metade da década de 1960, especificamente no meio estudantil. É importante dizer que o movimento estudantil tornou-se um dos únicos movimentos sobrevivente ao golpe ditatorial-militar, uma das organizações clandestinas de oposição ao regime, atuando fora dos partidos oficiais (HEGEMAYER, 1997, p. 5). Os espaços de sociabilidade aí gerados baseavam-se, sobretudo, na experiência de revolta. Nesse tipo de experiência os estudantes entendiam-se cada vez mais como “sujeitos revolucionários” cuja fé na construção do novo impulsionava as ações políticas.

Em 1966 a UNE foi posta na ilegalidade e sua tentativa de reestruturação das bases estudantis não se deu de forma tranqüila. Frentes mostraram-se favoráveis à luta armada, e a crença nessa perspectiva indicava uma dimensão heróica cujo sentimento de doação revelava, antes de tudo, a entrega da vida pela grande causa da humanidade. Porém, outras facções manifestavam uma posição contrária ao radicalismo e à violência e via nas manifestações pacíficas o caminho para a retomada da democracia.

Sob influência da ala esquerda cristã, a UNE prioriza a luta contra a ditadura militar. A rua é tomada pela movimentação estudantil caracterizando a retomada do espaço do debate político. O movimento também era uma forma de contestar a reforma universitária desenhada pelo governo militar no convênio Ministério da Educação e Cultura e *United States For International Development* (MEC-USAID). O projeto pretendia adaptar o sistema educacional à função de produção da força de trabalho (PELEGRINE, 1998, p. 172).

Para desviar a atenção dos estudantes, o presidente Castelo Branco, em 1966, cria o Movimento Universitário para Desenvolvimento Econômico Social (MUNDES) para agir no meio estudantil segundo o comando do governo militar. Isso, porém, não freou a atuação dos estudantes. A intensificação dos protestos deixava cada vez mais em alerta as Forças Armadas que, diante das mobilizações crescentes, procurou intervir com maior rigor contra os protestos de setores que questionavam a sua legitimidade.

³⁴ *Apud.* PACHECO, T. Seminário Nacional sobre Censura de Diversões Públicas. **Arte em Revista**, São Paulo, n. 6, p. 92-96, out. 1981.

Em Curitiba, a União Paranaense de Estudante (UPE), foi um importante foco de organização estudantil. Aglutinou importantes debates sobre política brasileira e educação, organizou, articulou e sintonizou o segmento estudantil paranaense em torno dos protestos que aconteciam no restante do país. Porém, vale lembrar que essa movimentação também foi possível pela articulação de pequenos grupos teatrais. As montagens por eles organizadas, além de serem veículos de promoção do debate político, serviam como meio intensificação dos laços afetivos no movimento.

Os encontros teatrais aconteciam em pequenas salas improvisadas, nas casas estudantis, comuns na cidade, nos diretórios acadêmicos ou em salões paroquiais. Tais espaços tornaram-se pontos de ebulição teatral por meio de ensaios, debates, montagens e leituras dramáticas. Por essas razões, estavam sob vigilância constante dos militares.

Dois grupos de teatro desempenharam papel importante no segmento estudantil. O primeiro deles foi o grupo Decisão, criado no início do ano de 1967, e ligado ao departamento de arte e cultura da UPE. Nasceu com o propósito de levar teatro, de qualidade, a um número maior de espectador, não somente na capital, mas também nas cidades do interior do Paraná. O outro grupo foi o Teatro de Estudantes Universitários (TEU), criado em 1966, com o intuito de difundir a cultura entre os estudantes pela adaptação de diferentes obras literárias.

Esses grupos logo chamaram a atenção dos militares preocupados com projetos dessa natureza. Em razão disso, promoveram investigações que pretendiam mapear pessoas ligadas ao movimento e as suas principais idéias:

Pedido de busca [...]. Dados solicitados: antecedentes políticos e ideológicos dos formadores do grupo Decisão; natureza ideológica das apresentações; Recursos oficiais obtidos; Outros dados julgados úteis.³⁵

O pedido foi encaminhado ao agente responsável, em 23 de janeiro de 1967, e, no mês seguinte, o delegado responsável pela DOPS recebeu a resposta constando, principalmente, os nomes das principais lideranças do grupo:

Em atendimento ao vosso pedido de busca [...], cumpre-se informar a Vossa Senhoria, que nos arquivos desta Especializada, consta somente o nome de JOÃO SIQUEIRA, do grupo Decisão, quanto aos restantes nada existe até a presente data [...]. Consta ainda nos arquivos desta Especializada o nome de LUIZ FABIO CAMPANA, componente do Teatro do Estudante Universitário (TEU), sobre o qual, publicou o Jornal [...] um artigo dizendo que [...] pretendiam levar peças teatrais a várias cidades do interior e – também da Capital.³⁶

³⁵ DOPS. **Grupo Decisão**. Curitiba, 1967. Arquivo Público do Paraná, top. 131, n. 1077.

³⁶ *Idem*.

Em relação ao TEU, havia por parte dos militares, um interesse no que se refere aos locais de ensaios e reunião, bem como saber do conteúdo das peças montadas:

I – Fase o desinteresse, dos requerentes não comunicarem a data e hora da apresentação de “ensaio” às autoridades; visto a peça argumentar um fundo político, indefiro o presente pedido.

II – Oferece-se ao superintendente do Teatro Guaíra dando ciência do indeferimento, e da não autorização do Teatro de Bolso.³⁷

Os locais deveriam, pois, ser previamente comunicados à DOPS. Isso porque para a censura, o conteúdo de uma peça, antes de ser levado ao público, tinha que ser antes avaliado. O controle das idéias, que também passava pelo controle dos seus espaços de difusão, fazia com que as indefinições quanto aos locais de encontro, por parte dos estudantes, garantissem a continuidade das atividades teatrais, além de causarem transtorno nos agentes da censura.

A constante vigilância fez esses grupos buscarem alternativas para protegerem seus membros e deixá-los menos visíveis aos olhos dos militares. O grupo Decisão, por exemplo, priorizou o público estudantil das cidades do interior do Paraná. O TEU, por sua vez, preferiu, em Curitiba, mobilizar os artistas na luta contra as interdições das peças:

Atores de teatro, artistas plásticos, escritores, universitários, através de suas entidades abaixo relacionadas e homens de dignidade e esclarecimento do Paraná, cujas assinaturas estão sendo recolhida, denunciam e acusam:

- O ato forjado e indigno do Governo do Estado que, conivente com a censura local, interditou em rápida manobra de gabinete o Teatro Guaíra, cancelando a temporada da peça “O pequeno solitário” de W. Rio Apa, visando uma justificativa para impedir a representação da obra de Plínio Marcos “Navalha na carne”, já liberada pela censura federal.

- A falsa imagem de protetor das artes que o Governador do Estado vem montando em torno de sua pessoa à custa de verbas exorbitantes extraídas dos impostos que o paranaense para, sem nada conceder, nem sequer o respeito devido ao teatro e artistas do Paraná, a não ser para aqueles que servem de instrumento às pretensões políticas desse mesmo Governo.³⁸

A posição dos estudantes contrastava com a imagem, muito divulgada, do governo do Paraná de protetor das artes e da cultura. Entendiam que, por trás dela, havia um alinhamento do estado aos interesses do regime. Esse questionamento e a postura de rebeldia se manifestavam também nas montagens criadas pelo TEU, na sua maioria, construídas em

³⁷ DOPS. **Teatro do Estudante Universitário – ou – Teatro Paranaense do Estudante**. Curitiba, 1967/1969. Arquivo Público do Paraná, N.º 4496.

³⁸ *Idem*.

laboratório, pelo uso da colagem, com a inserção de temas variados³⁹ Apropriando-se de poesias, letras musicais, entre outros, a temática da liberdade e democracia costurava em um feixe de reivindicações, as inquietações estudantis naquele período conturbado da história brasileira.

Outro aspecto diz respeito à apropriação da literatura do Movimento Modernista Brasileiro. A peça *De Como Trabalhador Faz Arte... E o Artista Pensa que é Dele*, é um exemplo. Nela encontram-se referências a diferentes poetas, escritores e intelectuais daquele movimento. Por meio desse tipo de procedimento, os estudantes articularam temáticas sobre violência, justiça e, sobretudo, sobre a idéia de liberdade. A recorrência aos poetas e escritores modernistas, correspondeu às mudanças ocorridas na década de 1960, em que a retomada de outros referenciais artístico-culturais correspondia aos anseios dos estudantes que procuravam, naquele momento, distanciar-se dos padrões culturais e sociais até então configurados.

Lembra-se ainda que durante esse período a hegemonia do PCB orientou o modelo de “herança cultural” a ser aceito pelos militantes do partido (RUBIM, 1989, p. 552-565). Nesse caso, a ênfase dada ao projeto de “conscientização política” conduziu à aceitabilidade de temas direcionados ao engajamento e à ligação com o “povo”.

Com a implosão da “grande família comunista”, após 1964, o modelo sofreu questionamentos, o que permitiu também o aparecimento de outras formas de ação política no contexto nacional pela crítica cultural e comportamental (NAPOLITANO, 2004b, p. 276). Nesse sentido, compreende-se que a atuação dos estudantes estendeu-se, não somente à oposição à ditadura, mas à atitude conservadora, em alguns momentos, presente na sociedade curitibana.

A atuação dos grupos teatrais formado por estudantes mostrou que o movimento que ganhou as ruas, a partir de 1967, em oposição ao arbítrio encontrou também nessas pequenas aglomerações uma das bases para o fortalecimento da organização estudantil. Embora os interesses desses grupos tivessem direcionamentos a distintos modos de atuação, serviam como ponto de confraternização e interação entre os estudantes. Diante destas questões, pode-se compreender a partir da idéia de Ansart (1978, p. 35-46), que tais ações operaram-se fora de uma ideologia codificada, que demandava coerção e hegemonia, para pensar, ou inventar, outro modelo de sociedade onde os atos simbólicos, desejos, as esperanças coletivas e os fins a serem alcançados importam mais que os preceitos e as normas estabelecidas.

³⁹ Consistia na utilização de partes de textos de diferentes autores para criar de um novo texto. As atividades eram realizadas em laboratórios teatrais no qual a participação das pessoas envolvidas era fundamental.

3.3.2. Um laboratório: o Grupo Escala

Se, eventualmente, o Estado patrocinava determinadas práticas teatrais, por outro, muitas experiências sofreram com a constante vigilância e repressão policial. Cada vez mais se tornava restrito o universo dos grupos que tratavam da temática política. Isso, porém, não impediu que outras experiências no teatro se articulassem. Merecem destaque as atividades de um grupo teatral criado para comportar diferentes segmentos artísticos: o grupo Escala-Laboratório, formado em 1967 por alguns membros da extinta SAP.

Sob direção de Oraci Gemba, compôs o grupo Reynaldo Camargo, Marta Morais da Costa, Archimedes Pires, Marcus Augusto, Roberto Menghini, Emílio Pitta, Siomara Gomide, Danilo Avelledo, Clóvis Aquino, João Eugenio, João Maia, entre outros. Alguns desses artistas iniciaram no teatro em fins da década de 1950 na EAD-SESI e em grupos de teatro popular do início da década de 1960. O manifesto do grupo, publicado em 1968, ilustra bastante o entendimento dos artistas de teatro acerca das possibilidades que a linguagem teatral oferecia em termos de atuação cênica:

Entendemos ser interesse vital para a cultura e o progresso a afirmação de movimento em torno do teatro do Paraná. Assim, sem se render às exigências de forças estranhas, de natureza vária – as mesmas têm alimentado em fogo lento o despropósito de um teatro fragmentado – em tudo caudatário ou comprometido, de ornada excitação e anti-popular. Achamos, por outro lado, que a melhor maneira de se lutar por uma causa é pegar nas armas próprias – por a mão na massa – ao invés de cair no desvario do lamento crítico-teórico. Assim fizemos. Pegamos em armas para uma luta em que nossa força é o trabalho orientado na pesquisa, na definição exata, na procura da razão última. As condições – bem, as condições têm que ser tomadas de assalto, arrancadas, forjadas, esculpidas enfim... A gente quer fazer algo novo, ou melhor, quer estar “plantado no seu tempo, voltado para os problemas do seu tempo”. O Escala – integrado por gente jovem de teatro e estudiosos de cinema, artistas plásticos, jornalistas, atores e músicos, surgiu daí – da ânsia de injetar um sangue novo, de contribuir com vigor, de ouvir e de dizer, de ver e de mostrar – num diálogo histórico franco e honesto, em que nosso compromisso é exclusivo com a cultura, nas suas mais diversas formas de realização e de livre manifestação – constituindo e constituindo sem esquematismos pré-concebidos em ortodoxias caóticas. Dizer o que tem que ser dito da melhor maneira que possa ser dito. O Escala, antes de ser mais um grupo de teatro quer ser um movimento consciente, quer ser uma idéia.⁴⁰

O discurso tentava dar conta daquilo objetivado pelos artistas: um teatro mais elaborado, com maior estrutura artesanal e sentido racional. Nele é possível observar alguns

⁴⁰ CHAPÉU DE SEBO. Curitiba: Grupo Escala, 1967.

aspectos. Um deles refere-se ao diálogo consistente com outros segmentos artísticos, como cinema, artes plásticas, música e literatura, incluindo aí ações voltadas à intervenção na realidade por meio de práticas concretas dos próprios artistas. No campo da literatura, encontram-se entre os lançamentos, os livros *Tempo Sujo* e *Os Labirintos do Verbo*, respectivamente de Jamil Snege e João Manuel Simões. O primeiro, uma novela, esboça o tema da violência e, o segundo, compõe-se de um conjunto de poesias sobre os temas da liberdade e da vida cotidiana. Somam-se a essas atividades as exposições de aquarelas, linogravuras, pinturas e, no cinema, a exibição de *Sabotagem* (Alfred Hitchcock), *Os boas Vidas*, (Fellini), e a realização do Festival Jean Luc Godard.

A escolha de uma posição dialógica manifestada na interação com outras linguagens artísticas deve-se ao desejo do grupo, diante das exigências da realidade que se configurou em Curitiba, em promover a renovação da cena na cidade a partir de montagens esteticamente elaboradas, porém não distanciadas das questões mais problemáticas da sociedade:

O Escala-Laboratório de Curitiba completou um ano de atuação. Sua preocupação desde o início foi intervir fisicamente no processo cultural brasileiro, na certeza de já ter passado o tempo do puro raciocínio, da posição puramente crítica diante da problemática social brasileira.⁴¹

O argumento, pautado numa proposta de intervenção mais eficaz no processo social, pela criação teatral, resultou também das mudanças por que passara as expressões artístico-culturais na época. Momento de autocrítica e de revisão, por parte da esquerda, das práticas e orientações que nortearam a produção cultural e mobilizações políticas antes do golpe militar.

Para os artistas do grupo Escala, esse processo de mudanças, ao mesmo tempo, levou ao distanciamento dos ideais de não-elitização da arte e de sua preocupação com as camadas populares. No entanto, esse projeto diluiu-se com a instauração do regime militar, resultando no relativo afastamento daqueles ideais. Os artistas viram-se ainda diante de uma realidade que exigia, cada vez mais, outra postura frente ao estado de arbítrio no país. Por outro lado, o confesso desejo dos artistas em opor-se a esta visão desvinculada de uma opção dita popular e social, baseava-se no processo de valorização do teatro social e da sua forma de expressar os problemas e os conflitos sociais, o que não deveria ser construído de forma aleatória e sem nenhuma base teórico-metodológica consistente.

Por isso, a idéia de experiência e pesquisa deveria ser uma tarefa imprescindível dos artistas comprometidos com esse tipo de postura. Sua lógica era a da construção cênica

⁴¹ AUTO DE FÉ OCIDENTAL. Curitiba: Grupo Escala, 1968.

alinhada a uma opção estética elaborada e à proposta de montagem coletiva na qual a observação, a relação com outras áreas artísticas e a experiência resultante desse processo, moldurava o tipo de espetáculo e o desempenho a ser realizado no palco, e fora dele, pelos seus artistas. Daí os termos “escala” e “laboratório”, ambos denotavam a idéia de que a viabilidade da mudança dar-se-ia por meio do contato, e da experimentação no palco, com as aflições presente na sociedade. Esses mecanismos impediriam, segundo o grupo, desfragmentar o teatro e reafirmá-lo enquanto um meio de transformação social.

A abordagem teórica estava, em grande medida, na fundamentação dos teatrólogos do Teatro de Arena de São Paulo. Este grupo despontou como ícone de teatro nacional e político, alimentado, inclusive, pela produção teórico-analítica de seus interlocutores e, reproduzido, pelos críticos teatrais e pelos contatos que os artistas daquele grupo estabeleceram com os segmentos da esquerda, fosse via PCB, publicações em revistas, ou fosse ainda pelas montagens levadas a outras cidades, a exemplo do que aconteceu em Curitiba.

Para o grupo Escala, os fundamentos teóricos e estéticos pensados pelo grupo paulista, alinhava-se ao propósito de se fazer um teatro social no qual a narrativa dramática tecia uma linha de raciocínio tanto textualmente quanto esteticamente:

No teatro, existe o texto e o seu resultado artístico – para atingir a comunicação desse objetivo com o público, todos os recursos deverão estar à prova. Nenhum gênero ou sistema deverá ser esquematizado de forma preservatória. O que importa é chegar ao público o mais vibrante possível, mesmo que num determinado momento de ação seja necessário a variedade de diversas regras de transmissão técnica.⁴²

A importância dada à relação com o público exigia, ao mesmo tempo, um arcabouço teórico-estético que viabilizasse a comunicação, a compreensão do texto encenado e a crítica social, esta adquirida pela técnica do distanciamento. Isso ficou evidente com a crescente pressão e cerceamento, por parte dos militares, de manifestações culturais, de cunho político, contrárias ao regime. Por isso, o uso do *Sistema Coringa* e os princípios brechtianos foram recorrentes pelos artistas.⁴³ Além de desviar a atenção dos militares, as técnicas permitiam a um único ator interpretar personagens diferentes, provocando o distanciamento em relação ao espectador e personagem, ator e personagem, público e ator. Pela leitura do gesto social e

⁴²CHAPÉU DE SEBO. Curitiba: Grupo Escala, 1967.

⁴³ Modelo dramatúrgico criado por Augusto Boal, a partir de 1967 na peça *Arena conta Tiradentes*, para permitir a montagem de qualquer peça com elencos reduzidos, alterando as tradicionais relações narrativas do gênero dramático. Este modelo apóia-se na proposta épica e crítica, mecanismo usado para permitir uma crítica à sociedade (BOAL, 1991, p. 133-234).

“narrativa épica” traziam-se à baila os conflitos e, ao mesmo tempo, as contradições da sociedade.⁴⁴

O desafio, para o grupo Escala, não era apenas o de propor uma maneira de interação com o público pelo uso de procedimentos estéticos, mas o de restabelecer os laços, rompidos pelo golpe ditatorial-militar, com as camadas populares. É possível chegar a essa idéia pela análise de documentos, que se encontra no Arquivo Público do Paraná, produzidos pelo Serviço Nacional de Informação (SNI), órgão do governo responsável pela coleta de informações de pessoas consideradas ameaça à segurança nacional; e pela forma de divulgação das peças e escolha de textos que simbolizavam, de alguma maneira, aspectos da cultura popular e problemas sociais.

Do ponto de vista dos textos, exemplifica a montagem, em 1967, de *Chapéu de Sebo*, de Francisco Pereira da Silva. A escolha da peça pode ser lida como modo de pensar Curitiba, dentro do contexto de mudanças sociais, de expansão de um mercado cultural e do crescente teatro de caráter comercial e elitista naquele momento. Para os membros do grupo Escala isso degenerou a postura do artista frente aos problemas sociais e o desconectou de seu comprometimento político. Por isso, procurava-se retomar, sob outros parâmetros, a perspectiva de um teatro crítico.

Para explicitar ainda essa idéia, o grupo Escala introduziu nos programas dos espetáculos uma discussão capaz de promover o debate sobre a problemática da popularização do teatro e, ao mesmo tempo, condizente com sua proposta estética e política:

Os únicos verdadeiros interessados em que o teatro seja popular no Brasil são ainda o povo e alguns poucos artistas teimosos. Assim mesmo, pouco a pouco, vão se retirando, vencidos pelo que não conseguem vencer: estrutura. E nisso tudo onde vai ficando o povo? Entretanto, permanece indiscutível a lição de que a arte se compõe efetivamente através do encontro do artista com seu tempo, e de que, na qualidade de interprete de seu tempo, tem o artista uma responsabilidade social obrigatória e definitiva [...]. Considerando que o teatro mais atual da criação do teatro brasileiro dirige-se a participação ou a interpretação de nosso momento social [...], continuamos tendo, assim, um teatro “plantado em nosso tempo”. Em termos. Por que está plantando em nosso tempo, mas não plantado no povo do nosso tempo.⁴⁵

Essa postura liga-se, de alguma maneira, às práticas teatrais em fins da década de 1950, inspiradas, sobretudo, no sentido de engajamento político. Por meio dele, ao assumir

⁴⁴ Na narrativa épica o acontecimento é apresentado no tempo passado visando a crítica por parte do espectador que, tendo a sensação de “deslocamento” e de “tempos distintos”, consegue perceber as contradições presente na sociedade. Bertolt Brecht, no século XX, foi importante na ressignificação da narrativa época, pois vinculou esse procedimento à perspectiva política, acrescentando diferentes recursos estéticos (ÉPICO (TEATRO)). In: GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. de (Orgs.) **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 131-136).

⁴⁵ CHAPÉU DE SEBO. Curitiba: Grupo Escala, 1967.

uma postura de responsabilidade social, o artista colocava-se também como viabilizador do processo de mudança junto às camadas sociais subalternas. O reverso, ou a interrupção, desse propósito veio com a ditadura militar cuja lógica era a repressão aos setores políticos opositores. Embora se inviabilizasse, via censura, as ações dos artistas de esquerda em aproximarem-se das camadas populares, o ideal, ao menos na esfera das simbolizações, manteve-os ainda alinhado à proposta de teatro como mecanismo de transformação social.

A preocupação se fez presente nos textos encenados. Um exemplo é a peça *O Auto de Fé Ocidental*, montada em 1968, é um exemplo. Foi um dos primeiros exercícios cênicos do grupo Escala no qual o valor ao texto dramático constituía seu melhor desempenho performático. O espetáculo, uma adaptação, com uso da técnica de colagem, de textos de autores como Millôr Fernandes, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meirelles, Bertolt Brecht, William Shakespeare, Pablo Neruda, Luther King, instigava à reflexão e à análise sobre temas referentes à guerra, à violência e à liberdade. Apesar da tentativa de atingir um público abrangente, a peça restringiu-se ao espaço do Teatro Guaíra, lugar tradicionalmente freqüentado por um tipo seletivo de espectador. Contudo, considerou-se o espetáculo como forma de experimentação no que se refere a montagens construídas a partir da perspectiva da coletividade.

Na medida em que o grupo inseria-se na cena curitibana e seus membros adquiriam notoriedade no meio artístico, crescia também a pressão dos militares sobre essas ações. A preocupação do governo ditatorial era desarticular formas de organização política destoadas da sua ordem. Em nome da Segurança Nacional, instalou-se um sistema repressivo, de que se valeu o regime, para garantir a vigilância e o controle da sociedade para combater a subversão.

Atuante no contexto foi o SNI, um dos órgãos que coordenou a ação repressiva durante a ditadura e produziu um número expressivo de documentos sobre temas diversos.⁴⁶ Nestes percebe-se o quanto era minucioso o trabalho de mapeamento de informações, pelo uso de diversas técnicas, de todas as pessoas consideradas suspeitas ou que, de algum modo, tivessem ligação com idéias comunistas ou subversivas. Aqui se destaca a preocupação em relação às tentativas de aproximação de alguns artistas das camadas populares, aos seus meios de circulação, socialização e atividades.

⁴⁶ O SNI era diretamente vinculado à Presidência da República, subordinou todos os outros órgãos repressivos, como os centros de informações das três armas, a polícia federal e as polícias estaduais. A documentação produzida por este órgão pode ser dividida em três grandes conjuntos: um deles versava sobre a conjuntura brasileira, outro tratava da Segurança Nacional e, um terceiro, visava orientar membros e instruir membros da própria máquina repressiva (MAGALHÃES, 2004, p. 201).

Em um dos documentos encontram-se referências a Oraci Gemba, diretor do grupo Escala Oraci. Enfatizam-se as atividades políticas e a posição do teatrólogo, no que se refere à função do teatro:

Em 1º/6/69 – Consta que o mesmo pertence ao grupo Escala (teatro) que está montando uma peça que irão encenar. Em declaração prestada ao jornal disse que o teatro ressurgiu como método eficiente de popularizar a cultura. “A crítica é tão importante quanto a realização” (v. p. p – Diário).⁴⁷

O trecho do documento indica que o grupo Escala adquiria certa importância no meio artístico pela inserção na própria cena teatral curitibana, principalmente porque conseguiam expor suas idéias ao público. Suas afirmações e posições políticas assumidas, nocivas segundo a ordem militar, estiveram na mira dos órgãos repressores. No que se refere à peça, comparando a documentação existente, se trata de *As Criadas*, de Jean Genet, montada no Teatro de Bolso, entre os meses de maio e junho de 1969. Esquematizada para ser acessível a um número maior de espectadores, além de Curitiba, a peça também fora apresentada em São Paulo.

Com a montagem o grupo Escala desejava estabelecer, ou ser, um ponto de mudança na cena teatral de Curitiba. A escolha do autor e texto justificou-se pela polêmica causada pelo autor, em razão do seu modo de vida, e pela forma como o mesmo criticava comportamento social. O desafio era descobrir maneiras de provocar estranhamento no espectador e, ao mesmo tempo, que isso simbolizasse uma crítica à moral da sociedade curitibana. Para atender o propósito, Oraci Gemba seguiu a rubrica do autor em sua indicação de elenco masculino para interpretar as personagens femininas. Fez uso, no figurino e cenário, de imagens que reportavam a tanto ao aspecto religioso quanto social, por meio de vestimenta e maquiagem composto pela mescla do hábito das freiras e do uniforme de empregada.⁴⁸ Com isso, deixou transparecer uma oposição ao conservadorismo atrelado a induções religiosas.

O recurso para divulgação é outro dado importante sobre a peça. Diferentemente das *Revista Programa* das outras montagens, a divulgação foi confeccionada no modelo panfleto, com formato simples e de fácil reprodução em que se enfatizava o valor do ingresso e o caráter popular da apresentação.⁴⁹ O local da montagem correspondeu aos objetivos do grupo, que era o de popularizar o teatro. Por isso, montou-se a peça no Teatro de Bolso, espaço conhecido na época pela acessibilidade, pelas montagens direcionadas a uma camada maior

⁴⁷ DOPS. **Oraci Gemba**. Curitiba, 1964/1977. Arquivo Público do Paraná, n. 15969.

⁴⁸ PARANÁ exporta teatro com o grupo Escala. **Diário do Paraná**, Curitiba, set. 1969.

⁴⁹ AS CRIADAS. Curitiba: Grupo Escala, 1969.

da população e, após 1964, pelos espetáculos mais voltados às montagens consideradas de vanguarda.

Essas características revelam que, apesar da intervenção militar nas atividades culturais de esquerda, não significou que os projetos antes discutidos fossem totalmente abandonados. Embora o desejo de popularizar o teatro – e aqui não se descarta o sentido político desse projeto, uma vez que, para os artistas do grupo Escala, a idéia de restrição da arte apenas a um setor limitado da sociedade era inconcebível – esse propósito manifestou-se na escolha dos textos montados, na forma de divulgá-los, no discurso do grupo. Isso fez os artistas, de alguma maneira, não se distanciarem, mesmo diante da repressão, das intenções que mobilizaram práticas teatrais no período anterior à configuração do regime militar.

Mas a aproximação dos segmentos populares não era o único desafio do grupo Escala. No mesmo contexto, esses artistas procuravam também fazer crítica e denúncia ao estado de arbítrio no país em textos que tratavam da violência, inclusive do tema da tortura. Entre os textos, talvez aquele mais expressivo em termos de crítica diretamente relacionada ao regime militar tenha sido *Os Fuzis de 1894 (paixão de Maria Bueno e outras pessoas)*, de Walmor Marcelino. O autor buscou nas figuras do imaginário de Curitiba, e em episódios da história do Paraná, um modo de pensar questões políticas.

Expôs a situação de miséria em que vivia as camadas menos favorecidas da sociedade e tratou da violência praticada pelos militares em sua intenção de consolidar a “Revolução brasileira de 31 de março de 1964” – o nome oficial do golpe político-militar. A peça não chegou a ser apresentada porque, na véspera da estréia, foi totalmente vetada por um dos responsáveis pela censura, pois, de acordo com o militar, constituía uma afronta às forças armadas e ao governo. O episódio marcou o fim das atividades do grupo Escala em 1970. Gerou uma instabilidade e receio entre os artistas em montar ou abordar espetáculos de temática estritamente política. Parte desses artistas diluiu-se em grupos teatrais em Curitiba sem descartar, por exemplo, o diálogo com as diferentes perspectivas estéticas e político-culturais.

É oportuno sublinhar ainda, que ao reivindicar para si, a partir de suas montagens, uma postura vanguardista, o grupo Escala estabeleceu um intercâmbio entre as propostas e os debates estéticos que vinham sendo traçados no Brasil desde então. Destacou-se a necessidade de fortalecer, frente ao teatro de perspectiva de “agressão”, o significado de teatro de temática política e social por meio de elaborações estéticas que reforçavam o papel da narrativa dramática na construção da “consciência” histórico-social e, do mesmo modo, sem perder de

vista iniciativas de inovações que buscavam em outras linguagens e em expressões artísticas, uma forma de se relacionar com o espectador.

Configurou-se em um ambiente no qual se agregou diferentes frentes artísticas. Um espaço de sociabilidade de esquerda e de redefinição do papel do teatro. Era uma alternativa ao que vinha sendo realizado pelos militares em sua tentativa de minar, pela repressão e pela censura, as organizações político-culturais. Uma maneira de aglutinar aqueles artistas que ainda acreditavam no teatro como um veículo mobilizador de transformação da estrutura econômica e político-social do Brasil. Sua existência, mesmo em um curto espaço de tempo, simbolizou a ressignificação das maneiras de agir dos artistas engajados frente ao panorama político.

A trajetória aqui traçada mostra que o teatro praticado em Curitiba constituiu-se, sob variadas formas, a partir dos diálogos com as tendências estéticas e ideológicas que compuseram o cenário nacional desde o fim da década de 1950. O desejo de popularizar a arte cênica, a partir da abordagem dos problemas sociais, não esteve alheio ao projeto de modernização brasileira e seu desdobramento no aparecimento de outros modos de relação social. Acrescentam-se, ainda, as maneiras de interpretação da cultura nacional e popular, no seu aspecto político, entendido no sentido de construção de “identidade nacional”. Ela seria capaz de superar o atraso econômico-social e opor-se às interferências estéticas, ideológicas e políticas exteriores à realidade brasileira.

O caráter trouxe à baila uma concepção de engajamento entendida enquanto postura política e comprometimento com questões de caráter social. Nessa esfera, o teatro era compreendido enquanto modo de capacitar as camadas populares de seu papel histórico de agentes de transformação da ordem social vigente, por meio do “esclarecimento” político. Em Curitiba esse processo configurou-se de modos distintos. De um lado encontrava-se a idéia de profissionalização e aperfeiçoamento teatral, e também do público, e de outro, a aproximação do teatro aos segmentos sociais desprovidos, segundo essa visão, de arte.

No início dos anos de 1960, a emergência do projeto de revolução brasileira legou posturas diferentes e antagônicas em torno desse projeto. Como nos revelou as ações do CPC/PR. Resultou em práticas voltadas ora para idéia de acuidade estética e ora para a presença de uma arte estritamente política. Certamente essas questões relacionaram com as formas de ver e analisar arte e sua relação com a dinâmica social. As representações construídas sobre esse aspecto corresponderam, sem dúvidas, a essas visões de mundo e às disputas dos artistas de teatro circunscrito neste processo.

A ditadura militar colocou em cheque todas essas posturas. O estado de arbítrio e a supressão das liberdades democráticas colocaram os agentes teatrais frente a uma situação que julgavam, até 1964, ser algo impossível de acontecer no país. Diante desse quadro, outras maneiras de agir, agora sob o prisma da resistência e oposição ao regime militar, ganharam corpo no cenário curitibano por meio de práticas intencionadas na retomada dos espaços de participação política e no redimensionamento da relação teatro e sociedade.

Em todo caso, fica aqui registrado: orelha de livro e programa de peça teatral são as maiores e melhores fontes de cultura no Brasil.
(Manoel Carlos Karam)

4. FAZENDO TEATRO E FAZENDO POLÍTICA

4.1. INSTRUMENTALIZAÇÃO DO TEATRO: ENTRE A REAFIRMAÇÃO E A NEGAÇÃO

A articulação entre arte e política no Brasil nas décadas de 1960 e 1970 caracteriza uma tarefa complexa. A mesma não se deu de forma homogênea e linear. Situa-se, nesse ambiente, diferentes vertentes e posicionamentos políticos, tanto aqueles que instrumentalizaram a arte com vista à transformação da realidade, como os que a usaram para promover a ordem e o consentimento social. Essas discussões deram-se de variadas formas e em distintos espaços em virtude também das mudanças e acontecimentos que passaram a compor o cenário político-cultural brasileiro durante aqueles anos.

É período cuja referência evoca a ditadura militar. Sua configuração diluiu os valores e as instituições civis e democráticas bem como as expectativas dos agentes sociais em se efetivar transformações necessárias ao país, constituindo-se, desse modo, em uma experiência baseada no medo (SOUSA, T. P., 1999, p. 40-41). Promoveu o cerceamento, a coerção, a censura, a despolitização e o policiamento de atividades associativas alinhadas ao debate e discussão política.

O momento é também assinalado pela expansão da indústria de bens culturais. Seu caráter deixou evidente um aspecto mercadológico da cultura e da arte e trouxe à cena outros atores sociais, um público variado e consumidor que passou a ter maior acesso a determinadas linguagens artísticas. Presenciou-se sobremaneira na música popular, a partir de 1965, potencializada pela entrada das canções engajadas com a dinâmica do mercado televisivo e fonográfico e seus implementos tecnológicos (NAPOLITANO, 2001, p. 106). Essa caracterização econômico-social ora entusiasmava, ora despertava preocupação e crítica entre os artistas e intelectuais.

Não se pode perder de vista ainda os movimentos dos anos de 1960, tanto no que tange a seus aspectos políticos quanto no que diz respeito à contracultura. Presente, não-homogeneizado e quase simultaneamente, em diferentes países, arregimentou, de modo particular, em manifestações de protesto e posturas de revolta, uma parcela da população jovem.

Transgrediram as formas tradicionais de ação política que caracterizavam a esquerda até aquele momento e trouxeram propostas de mudanças e questionamentos aos padrões e valores estabelecidos (CARDOSO, 2005, p. 94). Um dos objetivos dessas práticas direcionava-se para a constituição de modos de agir e relacionar-se no mundo capaz, ao mesmo tempo, de vincular algum tipo de transformação, fosse ela de caráter estrutural ou mesmo no âmbito individual.

Toda essa variedade de mudanças e ampliação das possibilidades de ação exigiu dos artistas um novo posicionamento crítico e a busca de outros experimentos estéticos e políticos no direcionamento das relações interpessoais.

À luz dessa reflexão, e tendo em vista a complexidade “caleidoscópica” do tema, não se pode negar que suas características também se transpuseram para o teatro. A perspectiva político-estética, entendida enquanto um modo de representar o mundo e significar comportamentos sociais em torno de objetivos a serem alcançados, tida até aquele momento, como maneira segura de explicação da realidade, mostrou fragilidade diante das configurações, àquela época, apresentadas no Brasil.

Um olhar superficial sobre essa conjuntura pode ater-se apenas à face que revela somente o sentido de “negação” a modelos artísticos e a introdução de novos experimentos estéticos, no que diz respeito à linguagem cênica, sem atentar-se para os embates e as disputas nessa arena discursiva, e jogo de representação, que as distintas propostas e perspectivas de teatro pretenderam filiar-se; pelas considerações e compreensão sobre um fazer teatral e pelas relações com seu meio social e seu público.

Contudo, permaneceu uma visão, que orientou as práticas teatrais para um campo de convergência no que tange o papel dos artistas, em relação à participação na resistência democrática à ditadura militar. Os embates em torno das propostas políticas de oposição ao arbítrio mesclaram-se, ou estiveram permeadas, dos impasses e debates acerca de questões estéticas e distintas perspectivas de teatro. As maneiras de conceber a arte cênica tiveram relação direta com os direcionamentos e posturas sobre modos de ser na sociedade assumido pelos artistas.

A posição em relação a um determinado referencial estético deveria, pois, refletir-se no cotidiano com a incorporação de um *ethos* social capaz de intervir na sociedade. A dificuldade em lidar com a pluralidade de concepções sobre modos de ser no meio social, e aqui vale ressaltar o aparecimento de outros estilos de significação do mundo, a desintegração do modelo de personagem, na literatura dramática, síntese de uma classe social, denota a mudança no direcionamento das formas de ver a sociedade.

A busca por parte dos artistas em constituir uma prática teatral alinhada às condições do mercado cultural em expansão consistiu em centrar a atenção na formação dos atores e profissionais de teatro. Considerava-se importante a presença de elementos técnicos estéticos, estratégia para captação de recursos, pois disso dependiam as produções e montagens bem como a garantia de trabalho para os atores e profissionais do teatro.

Ler as experiências teatrais no Brasil, particularmente em Curitiba, é também entender que o artista ao assumir uma postura estética, e as significações decorrentes dessa posição, não representou divórcio de práticas cuja ação partia de um ato de descontentamento frente à ausência de liberdade de expressão no país. Durante as reviravoltas políticas da década de 1960, artistas de teatro tomaram para si o compromisso de pensar o teatro e reorganizar seus fundamentos, no período de diluição das modalidades de representação artística.

Um exemplo disso foi a posição de Gianni Ratto no debate travado entre os artistas de teatro defensores do modelo estético alinhado às orientações do “realismo socialista” e os que buscavam dialogar com uma estética menos “coesa” e baseada na articulação de outras formas de expressividade:

Parece-me fundamental [...] que não se considere o teatro como uma aventura cronística, começar a trabalhar em termos de interpretação propriamente dita mais do que na base de agressão e de atitudes não suficientemente não amadurecidas. O texto continua sendo, a meu ver, a única razão de sobrevivência do teatro. Tentativa, portanto, a nossa, de desenvolver ao espetáculo sua função de filtro entre o autor e a platéia. Não quisemos nem chocar a platéia nem revolucionar a arte do teatro. Abrimos mão de todos os conhecimentos malabarísticos dos qual uma vida de trabalho nos abasteceu. E tentamos ser filtro sensível entre um autor que homenageamos e uma platéia da qual respeitamos a capacidade de compreender e tirar suas conclusões sozinha e que, para tanto, não precisa nem de berros, nem de pornografia, nem de paralelismos redundantes.⁵⁰

Essa visão desejava não somente afirmar o lugar da dramaturgia social no ambiente de mudança porque passava a política brasileira e os modelos de representação no campo das

⁵⁰ RALÉ. Curitiba. Teatro Novo, 1968.

artes cênicas, que pôs em lados diferentes os chamados “reformistas” e “revolucionários”, mas em definir e orientar politicamente a posição do artista de teatro nessa conjuntura conflituosa. Os embates estéticos eram também políticos e ideológicos. Tomar parte de um modelo de teatro aludia à posição que o artista assumia no mundo social.

Durante a ditadura militar, e diante das prescrições impostas por esta forma de controle, procurou-se estabelecer, entre os artistas de teatro, a maneira adequada de fazer oposição a essa ordem. A necessidade de mobilização diante da realidade do país fez do teatro lugar de aglutinação de segmentos politizados da sociedade, com destaque para artistas, intelectuais e parte do setor estudantil, de afirmação de idéias proibidas e um dos pontos de partida contra a repressão e a censura.

Diante do quadro político-social, o discurso militante no qual se baseava e se sustentava a arte engajada, tendia a perder seu poder de argumentação, uma vez que a possibilidade de transformação concreta da sociedade parecia inviável (PELEGRINI, 2001, p. 87-102). Por isso, a escolha e a apropriação dos autores da “dramaturgia realista” da primeira metade do século XX, intencionava, via articulação de textos dramáticos capaz de conciliar crítica social e política, a promoção da reflexão sobre a situação nacional.

Outra vertente, conhecida como Teatro de Agressão,⁵¹ surgiu associada ao clima político e entusiasmada pela idéia de “liberdade criativa” nas diferentes linguagens artísticas. Passou, pois, a caracterizar o teatro no Brasil, após 1964, pela apropriação, sobretudo, do pensamento “antropofágico” de Oswald de Andrade, um dos representantes da Semana de Arte Moderna de 1922. Pela apropriação dessa idéia, o que circundava a intencionalidade dos artistas era a vontade de fazer uma revisão do fazer teatral, promover um olhar crítico para o interior desta prática artística que, de modo particular, refletia a incapacidade do projeto político, até então predominante, de pensar suas contradições.

Impossível, pois, negar sua imersão no debate internacional. Neste a crítica aos modelos institucionalizados e aos paradigmas em que se assentavam os padrões comportamentais e políticos da sociedade ocidental emergiu, juntamente com os movimentos de contestação, em distintas modalidades de ação política.

⁵¹ A expressão foi utilizada por Anatol Rosenfeld para caracterizar um tipo de espetáculo da década de 1960. Constitui numa forma de representação cujo objetivo era efetivar, a partir de recursos estéticos, uma crítica ao público, em geral, naquele momento, formado pela classe média. A lógica era romper com padrões da estética tradicional. Para os artistas desta prática teatral, a intenção em deixar o público inquieto era, grosso modo, provocar algum tipo de mudança e esta na sociedade. Por isso, muito de utilizava no palco formas de criticar valores morais e comportamentos. Em razão disso o palco tornava-se um espaço de experimentações corporais em que a relação com o público era importante. Esse tipo de teatro ficou conhecido através do Grupo Oficina, de São Paulo, nas montagens *Rei da Vela* (Oswald de Andrade), e *Roda-viva* (Chico Buarque de Hollanda).

Mas era uma época, sobretudo de negação. Negação dos projetos de esquerda de antes do golpe. Uma época de a gente criticar o teatro por dentro. [...] vivia-se todo um tempo de rupturas, de rompimento com o europeu, a cultura bem comportada [...]. O Oficina sempre teve disso, toda uma coisa de se devorar diante de uma institucionalização (ARRABAL, 1979, p. 189-215).

A idéia de ruptura, aqui presente, procurava estabelecer a expressão de uma experiência de mundo mais corpórea e afetiva do que intelectual. Não foi por acaso que esse tipo de teatro encontrou nos artistas e expressões estéticas da primeira metade do século XX, tais como Teatro de Revista e Chanchadas, por exemplo, um dos mecanismos para quebrar a dicotomização platéia e palco e construir uma base de ação coletiva transformadora, rompendo os limites do chamado “bom gosto”.

Aquelas formulações estéticas, no momento de caracterização da arte como projeto didático no Brasil, fora negada pelo segmento da esquerda que buscava afirmar a linguagem como meio de expressão de consciência de mundo, de pensamento lógico e analítico. Era ainda tutelada pela idéia de que sua expressividade artístico-cultural não passava da sinalização de uma ordem tradicional não condizente aos objetivos revolucionários.

O modelo colocou em xeque a função política do drama exercida desde a década de 1950, cujos sinais de crise tornaram-se expressivos na década seguinte. A transformação e, de igual maneira, o conjunto de relações aí estabelecidas, oportunizaram o vislumbamento de uma realidade que o segmento teatral mais alinhado à elaboração dramática, ancorada na proposição dialética histórica, não poderia deixar de reconhecer.

No entanto, artistas que compartilhavam da concepção de “teatro social”, de preocupação voltada aos problemas sociais, não se distanciaram totalmente dos seus objetivos mantendo-se ligados de alguma maneira aos seus princípios. Sua produção teatral articulava texto dramático, de significativa expressividade estética, e realidade social. Defendiam a atuação e presença dos seus atores nos espaços possíveis da sociedade para disseminação de conteúdos que, em muitos casos, mesclavam temas e idéias baseadas nos pressupostos do nacionalismo e da perspectiva da cultura popular.

Em outra direção, surgiu uma forma de dramaturgia na cena teatral pela necessidade de tornar evidentes modalidades de violência presente na sociedade, a criminalidade, a marginalidade (VIEIRA, 1995, p. 112-117). As questões configuraram-se no Brasil após as transformações socioeconômicas efetivadas a partir dos anos de 1950 e 1960, e seus interlocutores, os autores Plínio Marcos, Leilah Assumpção, Manoel Carlos Karam, Wilson Rio Apa, deixaram transparecer em suas narrativas toda a carga de expressividade, conflituosa e latente, que moldurava as relações sociais da época.

Referindo-se à peça de Plínio Marcos, *Dois Perdidos numa Noite Suja*, montada, e apresentada, no palco do teatro Guaíra, na capital paranaense, em 1968, pelos atores Emiliano Queiroz e Nelson Xavier, com direção deste último, a *Revista Programa* assim se manifestou:

A peça não pretende modificar nada como quase sistematicamente nossos autores de teatro pretendem. Ela mostra. Mostra um mundo onde desapareceu a compreensão entre os homens de modo que o que eles têm para se comunicar é a agressão e a violência. [...] Nossa dramaturgia até a pouco pretendia falar dos pobres de nossa terra como se eles fossem o assunto obrigatório dos bem pensantes de esquerda. O esforço era meritório, mas o resultado sempre foi falso. Falava-se de operários ou nordestinos conhecidos através de livros. Como os assuntos eram “sociais” passava. O que importava era a denúncia e não a análise do homem. Mas é uma forma juvenil de abordar os dramas, mesmos coletivos. A maturidade veio com Plínio que mostra seus marginais como gente, como humanos, e como tal eles são muito mais vítimas, do que quando apenas apontados como vítimas.⁵²

Plínio Marcos trouxe à baila outra constelação narrativa focada menos no didatismo e em “tipos-ideais” para falar da sociedade e da política nacional, e mais pelo ponderamento de questões como a luta pela sobrevivência no conturbado e competitivo mundo urbano, solidão, trabalho precarizado, individualismo. Permite a percepção acerca da vida dos menos favorecidos e resgata a memória da população marginalizada considerada apenas como indesejada estatística (PARANHOS; SILVA, 2005, p. 5-13). Observa-se, portanto, um deslocamento, ou uma mudança de percepção dentro do teatro de base social e, ao mesmo tempo, um clima de concorrência e tentativas de afirmação entre as concepções e perspectivas estéticas e políticas.

A descrição destas modalidades e possibilidades no campo da linguagem cênica atesta a presença de outro fato: do espectador. Este esteve no centro das discussões dos artistas de teatro da época. Por certo, a problemática não pode ser dissociada das mudanças estruturais no campo artístico-cultural que redimensionou o sentido de engajamento artístico da esquerda.

De modo geral, nas áreas do teatro, cinema e música popular foram acentuadas as mutações no que diz respeito a relação com o espectador. Elas sofreram os processos de “implosão” do público, no caso do teatro, de “fechamento” do público, no que diz respeito ao cinema brasileiro e, de “abertura” de público, para a música popular (NAPOLITANO, 2001, p. 105). No que tange ao teatro, definiu-se como “implosão” os questionamentos a um público que, até então, era considerado mais ou menos coeso, cuja formação, pautada numa visão de engajamento político, data da segunda metade da década de 1950.

⁵² DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA. Curitiba: Xavier, Queiroz, 1968.

As mudanças acompanharam os debates sobre a “finalidade social” do teatro. Em torno da questão, o trabalho de sistematização, teórica e prática, das proposições estéticas e políticas ficaram a cargo dos diretores, encenadores, atores e dramaturgos. O *locus* dessa discussão não se circunscreveu somente aos artistas e seus grupos teatrais. Rompeu as fronteiras dos espaços de sociabilidade artística atingindo outros interlocutores.

Uma estratégia era dispor de outros meios de comunicação como recurso para garantir a formação e “esclarecimento” do público e manter a coesão e união dos artistas em torno da posição política e estética defendida. Em Curitiba, se percebeu tais nuances em algumas situações. Uma delas refere-se ao momento em que formas distintas de apropriação dos espaços sociais, voltados ou não para apresentações artísticas, impuseram-se no cenário curitibano.

A cidade então recebeu, em espaços variados, montagens das mais diferentes perspectivas estéticas e políticas, oriundas do Rio de Janeiro e São Paulo, em cuja proposta transparecia críticas ao regime militar e eram inovadoras sob o ponto de vista de sua expressividade: a Cia. Della Costa, com *A Próxima Vítima*, a Cia. Tônia Carrero, com *Os Corruptos*, o Grupo Oficina com *Pequenos Burgueses* e o Teatro Arena com a peça *Arena Conta Zumbi*, figuraram nesse quadro de apresentações, entre os anos de 1966 e 1970.

Porém, desde o início dos anos de 1960, o Teatro Guaíra, lugar oficial de apresentação cênica, criado e projetado no modelo de palco italiano, abrigou, como vimos, sob protesto da classe empresarial, as peças montadas pela SAP, a realização, do II Seminário Nacional de Reforma Universitária com apoio da UPE, da UNE e do CPC, em que peças e filmes, poesias e musicais foram montadas para o público curitibano.

Nos anos que se seguiram, cursos de dramaturgia ensinavam como a linguagem teatral deveria ser expressão da realidade social, e peças polêmicas para o período, como *Liberdade, Liberdade*, de Millôr Fernandes, encenada pelo Grupo Opinião, estiveram presentes no palco do Teatro Guaíra. Toda essa movimentação contrastou com aquilo que seria sua finalidade, ser um lugar balizado pelo progresso e signo do modelo de arte refinada.

Outra mudança ocorreu com o Teatro de Bolso, importante espaço cultural localizado, na Praça Rui Barbosa, em frente ao Quartel da 5ª Região Militar. Criado pela Sociedade de Teatro do Paraná, em 1958, com intuito de popularizar a linguagem teatral, o pequeno teatro, em virtude das imposições do regime militar, tornou-se lugar das mais diversas manifestações culturais, de caráter política à vanguarda.

No palco atuaram diversos grupos de teatro, peças de Bertolt Brecht, de Jean-Paul Sartre, de Dias Gomes, por exemplo, dividiram espaço com produções alternativas de música,

poesia e de teatro amador. Devido a essas ações, o espaço constituiu-se como sinônimo de teatro alternativo e de apresentações experimentais. Um exemplo disso é a montagem, em 1968, da peça *O Santo Inquérito*, de Dias Gomes, apresentada, com ousadia temática e estética, pelo grupo curitibano Invasão.

Essas exemplificações assinalam que o processo de interação constituído no ambiente curitibano possibilitou a transmissão, discussão e articulação de temas, objetos e tendências cênicas, sendo, as mesmas, apropriadas de acordo com as especificidades e particularidades de Curitiba. Para os diretores e encenadores, o desafio durante o período da ditadura militar, era deixar marcado, em muitos casos pelo uso do discurso subliminar, o ato de descontentamento e arregimentar, de acordo com as possibilidades, para o campo de oposição o seu espectador.

Isto foi acentuado pela atuação do grupo Escala-Laboratório de Cultura. Fundado em 1967, ele se desfaz em 1970. As montagens *Chapéu de Sebo*, *Auto de Fé Ocidental*, *As Criadas* e *Os Fuzis de 1894 (Paixão de Maria Bueno e Outras Pessoas)*, figuram o conjunto de peças apresentadas pelo grupo no período de sua existência, sendo o último texto, antes da estréia, censurado. Elaboraram um diálogo com textos dramáticos voltados para a problemática político-social ao mesmo tempo em que criticava outras modalidades de teatro cobrava dos artistas, e do seu público, o mesmo direcionamento assumido pelo grupo.

Os únicos verdadeiros interessados em que o teatro seja popular no Brasil são ainda o povo e alguns poucos artistas teimosos. Assim mesmo, pouco a pouco, vão se retirando, vencidos pelo que não conseguem vencer: estrutura. E nisso tudo onde vai ficando o povo? Entretanto, permanece indiscutível a lição de que a arte se compõe efetivamente através do encontro do artista com seu tempo, e de que, na qualidade de interprete de seu tempo, tem o artista uma responsabilidade social obrigatória e definitiva [...]. Considerando que o teatro mais atual da criação do teatro brasileiro dirige-se a participação ou a interpretação de nosso momento social [...], continuamos tendo, assim, um teatro “plantado em nosso tempo”. Em termos. Por que está plantando em nosso tempo, mas não plantado no povo do nosso tempo.⁵³

Promover uma prática pautada no enfrentamento do teatro enquanto produto mercadológico, e elitista, combater o estado de arbítrio era para os artistas uma necessidade. Em determinadas situações, desejavam restabelecer o elo, ao menos na esfera das simbolizações, com setores das camadas populares, porque a relação com a intelectualidade e artistas havia sido quebrada no golpe militar.

As discussões empreendidas no campo do teatro em Curitiba no período da ditadura militar articularam arte e política de acordo com as configurações da própria sociedade. A

⁵³ CHAPÉU DE SEBO. Curitiba: Grupo Escala, 1967.

leitura que faziam da sua realidade permeava o entendimento sobre o modelo de teatro que acreditavam. Tal crença carregava um sentido político, herdeiro ainda de um projeto de engajamento, entusiasmado pela transformação da estrutura social.

As mudanças desse modelo, a busca de experimentos estéticos marcou esse período e chegaram aos anos de 1970. No mesmo período, um grupo de artistas de teatro empenhou-se em pensar o espaço urbano de Curitiba a partir de elaboração artística que dialogaram com as tendências estéticas e políticas que se articulavam no Brasil. Essas formas de expressividade procuraram evidenciar não somente o conflito social, mas o descontentamento com os modelos de relação social nos qual a sociedade havia se embasado.

A quebra dos padrões comportamentais, a interação com o mercado cultural e, de igual maneira, a relação ambígua com o Estado, representaram o universo de escolhas e posicionamentos com as quais os agentes teatrais curitibanos passaram a conviver. A maneira como constituíram o seu quadro de referencial estético e político denunciavam não somente um estado de desconforto e desordem, mas tentaram estabelecer, a partir dessas dimensões, outras possibilidades de atuação no meio social.

O direcionamento dado pelo diretor Oraci Gemba à montagem da peça *Arena Conta Zumbi*, de Giafrancesco Guarnieri, Augusto Boal e Edu Lobo, levada aos palcos curitibanos em 1970, exemplifica as concepções político-estéticas que permearam as práticas dos artistas naquele momento. Formava o elenco Édson D'Ávila, Sansores França, Lúcio Webe, Danillo Avelleda, Denise Stóklós, Vera Evangelista, Tadeu Rocha, Celso Luiz, entre outros. Segundo o diretor,

[...] o espetáculo consiste no seguinte: o Teatro de Arena, de São Paulo, partiu para uma série de musicais que vieram sintetizar suas duas fases de pesquisas anteriores, a nacionalização dos clássicos e a etapa realista que mostrava o lado concreto as realidade brasileira, porém, tendendo para a fotografia. Foi a fotografia – não no seu sentido realista, mas plástico – que melhor se adaptou ao “Zumbi”, pela necessidade da dinâmica com que se pretendia passar uma fábula. E, exatamente, era uma fábula “universal”, uma história de heroísmo e luta pela liberdade, em geral, mas que, em particular, era escrita também como notícia dos jornais do dia. Era um texto histórico, com a dinâmica dos acontecimentos da comunicação do momento, inserido no panorama de uma fábula libertária. Daí, meu tratamento também dinâmico e fotográfico – pausando apenas em cenas de realismo crítico, distanciadas pela própria estrutura estética no que trata sua mensagem realista.⁵⁴

Parece claro que a base de reflexão expressa evocava um campo de ação específico e característico, sobretudo, de uma linha de pensamento político-social emergido no Brasil em fins da primeira metade do século XX. Essas bases legitimaram as escolhas feitas pelo diretor

⁵⁴ ARENA CONTA ZUMBI. Curitiba: Paulo Sá, 1971.

do espetáculo. Seu sentido tendia à criação de uma sensação de “distanciamento” que, embora expressasse o encontro com o passado de luta pela liberdade, era da sua contemporaneidade que o mesmo desejava falar, dizer sobre a ausência de liberdade e das ações que impediram a realização dessa experiência.

Recorrente nesta perspectiva foi o uso do recurso estético da “Fotografia”. Este recurso foi muito usado pelos diretores e dramaturgos no final dos anos de 1950. De acordo com um dos teóricos, Boal (1991, p. 191-195), a Fotografia coincidiu com uma das fases do Teatro Arena.⁵⁵ Valorizou-se, portanto, o tema brasileiro focalizado, sobretudo, nos problemas sociais a partir de uma noção dialetizada, sendo importante, pois, expressar uma realidade conflituosa.

Pelo uso desse recurso estético, Oraci Gemba pretendia ainda deixar expresso um “retrato” da sociedade, protelado pelos conflitos e tensões vividas no cotidiano social. Ao focar, por meio da plasticidade no palco, ou seja, pelo jogo de imagens e gestual, a atenção do espectador para a problemática da realidade, visava a manifestação daquilo que era singular e, ao mesmo tempo, próximo da vivência de um dado segmento social.

Concomitante ao processo acontece, entre as manifestações artístico-culturais, um fenômeno de fusão e diálogo entre as linguagens artísticas com uso de recursos estéticos que contemplava a mímica, a dança, o circo, o deboche, a paródia, entre outras. Porém, um dos fatos políticos que revelam as disputas entre os partidários da ditadura militar e setores opositores do regime, circunscreveu-se nos temas da liberdade e da identidade nacional. Concentrou os esforços de agentes sociais tanto no que se refere à criação de uma imagem positiva do estado ditatorial quanto a tentativas de construir estratégias de contestação ao arbítrio, pela apropriação de figuras do imaginário social.

No que concerne à primeira questão, a vitória da Seleção Brasileira de Futebol, na Copa de 70, somou-se aos propósitos dos administradores do regime em difundir, pela propaganda, os ideais da nação sem conflitos. São desta época os *slogans* “Ninguém segura este país” ou “Brasil: ame-o ou deixe-o”, bem como uma série de símbolos na música como “Eu Te Amo Meu Brasil”, “Prá Frente Brasil”, e no cinema, por exemplo, o filme

⁵⁵ Augusto Boal (1991, p. 185-197), dividiu a história do Teatro Arena em etapas. A primeira, em 1956, é a fase “realista” marcada pelo uso das técnicas interpretativas de Constantin Stanislavski. A peça *Eles não usam Black-tie*, em 1958, exemplifica o uso desse tipo de recurso. A segunda etapa é a fotografia, cuja preocupação nas peças era mostrar a realidade do país. A terceira ficou conhecida como “nacionalização dos clássicos”. A preocupação era adaptar textos de autores tidos como universais de acordo com as características brasileiras. A quarta etapa é o período dos musicais. Iniciada após o golpe militar, nessa fase associava-se música e teatro e pretendia estabelecer uma crítica ao regime militar a partir de temas que remontavam um passado de luta pela liberdade.

Independência ou Morte, essas representações tentavam dar conta da idéia de patriotismo, nacionalismo e de um país próspero e forte economicamente.

Em Curitiba, o discurso, tanto do regime quanto dos seus opositores, tentou afirmar posições e constituir imagens que, por um lado, incluíam a cidade e, conseqüentemente, o estado do Paraná dentro do processo de integração nacional e, por de outro, práticas artístico-cultural cujo desafio proposto era desmitificar a visão idealizada construída sobre a Capital paranaense. Sob essa ótica, na esfera da arte e da cultura, um conjunto de representações trouxe à baila o jogo de forças e relações de poder que demonstraram os diferentes projetos propostos para o Brasil. Tal campo de tensão evidenciou estratégias e formas de convencimento e, da mesma maneira, reações opostas a modelos que tentavam impor-se ou pela coerção ou pela criação de consentimento, via propaganda e significações estéticas, e ideológicas, cuidadosamente constituídas.

Essas significações, em Curitiba, manifestaram-se em momentos como a inauguração do Grande Auditório do Teatro Guaíra, Bento Munhoz da Rocha Neto, em dezembro de 1974. Para esse evento foram mobilizados diferentes setores do governo estadual e federal. Contou com a presença do então presidente da República, Ernesto Geisel. Era governador na época, Emílio Hoffmann, e Ministro da Educação e Cultura, Ney Braga.

O espetáculo inaugural foi o musical *Paraná, Terra de Todas as Gentes*, texto de Adherbal Fortes de Sá com música de Paulo Vítola, dirigido por Maurício Távora e produção do TCP. Partindo de uma análise sobre o texto, pode ser identificadas questões-chave para atender aos propósitos do regime militar no Paraná, como aponta alguns fragmentos da peça:

(ENTRAM OS GRINGOS)

Estes são os invasores. Seu Portugal acha que eles vieram de todo mundo só para invadir a casa dele e casar com suas filhar. Os pais deles chegaram com a roupa do corpo pra trabalhar duro. Hoje, eles têm tantos ternos que as traças ganham tempo integral por terem de trabalhar mais.

[...]

(RESIDÊNCIA DE A. ERNESTO)

Esta é a casa do seu Antonio Ernesto Portugal, onde se passa a maior parte da história – a história de todos nós que aqui estamos, porque nossos pais emigraram de algum lugar: Portugal, da África, dos países europeus e asiáticos. Se alguém é filho de índio, não se preocupe: seus pais também imigraram [...] (FORTES; VÍTOLA, 1974).

A narrativa trata da saga das famílias paranaenses, tradicionais e vindas de outros lugares, embaladas pelo sonho de conquistar terra e trabalho. A partir daí, os diálogos estabelecidos entre os personagens tentam compor os diferentes grupos que povoaram a cidade, com o processo de migração. Percorre a narrativa, os esforços das famílias

tradicionais, simbolizado na figura de Antonio Ernesto Portugal, o pai que deseja casar suas sete filhas com os filhos de famílias tradicionais de Curitiba. As jovens, por sua vez, pretendem casar-se por amor com rapazes filhos dos imigrantes que habitaram a cidade. As jovens casam com descendentes de alemães, italianos, japoneses, entre outros, demonstrando que as prerrogativas de seu Portugal foram inúteis ao tentar impedir essa união.

É a partir dessa configuração que o tema da imigração tece o fio dos acontecimentos. Os conflitos ali representados manifestam-se apenas na esfera das dificuldades de relações entre diferentes identidades nacionais e culturais, mas que encontra em espaço curitibano, lugar propício para o trabalho e uma terra acolhedora onde há a possibilidade de se viver, harmoniosamente, pessoas de países tão distintos e compondo, no Brasil, uma única pátria. Busca estabelecer uma espécie de harmonia racial completada pela perspectiva do progresso, com a chegada de europeus, entre outras nacionalidades.

O texto representado anunciava a intenção de exaltar. Toda construção estética, o prestígio político e a mobilização de outros segmentos artísticos manifestavam a intenção de dar por concluído o projeto modernizador do Paraná, cujo ícone era o Teatro Guaíra, iniciado com as “Obras do Centenário”, na década de 1950. Pelas idéias de integração e de cultura funcional, o setor governamental procurou centrar, a partir de aspectos simbólicos o sentido dos atos coletivos na intenção de direcionar ações para o modelo de sociedade desejada. Ao expressar esse propósito, na busca de uma explicação sintética do aspecto social, veiculava e coordenava acontecimentos em torno de uma significação constitutiva, pelo modelo proposto, de uma sociedade orgânica.

Esta perspectiva afirma-se com a intenção do governo paranaense em divulgar o modelo de modernização como tributária da imigração de origem européia:

Em 12 de dezembro de 1974 o Teatro Guaíra abriu pela primeira vez suas cortinas. Os aplausos foram para aqueles que, através dos anos, com resistência e sensibilidade, uniram esforços para transformar um ideal em realidade: PARANÁ TERRA DE TODOS NÓS.⁵⁶

Esses preceitos usados para forjar uma intenção de organicidade social no Paraná, remontam às idéias da década de 1950 em que intelectuais como Wilson Martins, no seu estudo “Um Brasil diferente: ensaios sobre o fenômeno de aculturação no Paraná”. O intelectual sugere a existência do paranaense formado pelos imigrantes poloneses, ucranianos, alemães e italianos, sendo, em menor proporção, indígenas e africanos. Essa idéia é retomada,

⁵⁶ PARANÁ TERRAS DE TODOS NÓS, 12/12/1974. Inauguração do Teatro Guaíra. 1 placa em mármore. Prédio do Teatro Guaíra. Curitiba, PR.

com sentido político, na década de 1970, porque diferenciava o Paraná do restante dos outros estados brasileiros, colocando-o também como herdeiro de uma cultura moldurada de acordo com as perspectivas do progresso.

O conjunto de representações que envolveram o espetáculo demonstra ainda como o governo paranaense estava alinhado aos propósitos do regime militar. Embora alguns estudos revelem, a partir de pesquisas de críticas teatrais da época, a incipiente receptividade da peça, não se pode ignorar, portanto, o aspecto da magnitude e nem da mobilização do aparato estatal, para a construção de significados.⁵⁷

O discurso, mobilizado pelos agentes do governo, em grande medida, constituiu-se, pelo trabalho de alguns intelectuais e artistas com apoio do regime militar, para aliar organicidade ideológica e política de integração cultural no âmbito nacional. Se por um lado havia, iniciativas que associaram arte e cultura em prol de projetos políticos definidos para manter determinada ordem social, por outro, atores sociais encontraram em marcos históricos e nas representações sociais compartilhadas, as argumentações simbólicas e maneiras de apresentar alternativas à sociedade. Caracterizou boa parcela destas produções artístico-culturais, sua visão desmistificadora cujo principal fundamento era deixar transparecer as contradições presente nas relações sociais, o contrapondo da ordem harmoniosa.

O processo arregimentou artistas no esforço e busca de proposições estéticas e políticas capazes de dar conta da compreensão, por parte do público, dos condicionamentos que não lhes permitiam tomar posicionamentos diante da naturalização dos fatos sociais. Isso, porém, não quer dizer que tais questões convergiram para um tipo único de ação. Resultou daí experimentações no campo da arte e da cultura, em distintos modos de representatividade dimensionadas em práticas sociais presente em posturas comportamentais, em ações mobilizadoras e de protesto, ou ainda, na construção de símbolos agregadores de valores de liberdade, solidariedade, visões de democracia, e de mundo, colocadas em um campo de possibilidades, operando-se fora de uma ideologia codificada, que demandava coerção e hegemonia.

No caso do teatro, embora a linguagem metafórica tenha sido recurso importante para criar um tipo de comunicação com o espectador, os textos dramáticos incorporaram, na sua estrutura representativa, narrativas e estéticas associadas de modo a articular todos os significados construídos em torno dos campos de atuação almejados. Sob esse aspecto,

⁵⁷ Sobre o Teatro Guaíra e, especificamente as críticas referentes à peça, consultar SUTIL, M. Do Guayra ao Guaíra: a modernidade anunciada. In: _____. **Complexo Centro Cultural Teatro Guaíra: Teatro Guaíra 50 anos de história.** Curitiba: A.V.G. Meschino, 2005.

perspectivas épicas, a busca dos imaginários compartilhados, as produções teatrais construídas em atividades laboratoriais de experimentações sensoriais, são alguns dos exemplos de como as práticas teatrais, nos anos de 1970, em meio a uma lógica repressiva, relacionaram-se entre si, ora pelo estranhamento, ora pela aproximação.

O propósito é analisar, dentre estas práticas, um texto, cuja perspectiva narrativa permite fazer um breve balanço sobre as ações de agentes teatrais em Curitiba, dentro daquilo que nos permite entender como construções de simbólicas se puseram no embate a poderes sociais constituídos.

No interior dessa reflexão, os artistas mostraram-se preocupados em revelar os conflitos e tensões sociais e, ainda, desmitificar as idéias de solidariedade orgânica da nação. Dentro dessa esfera representativa, que comportou um princípio de contradição político-social, a peça *Maria Bueno*, texto de Oraci Gemba, destacou-se entre as práticas teatrais que propuseram uma abordagem de Curitiba, na contramão das idealizações construídas sobre a cidade, a partir do imaginário religioso e social, para deflagrar adversidades, intolerância, injustiça social e violência.

A peculiar trajetória do autor, presente na cena curitibana desde o fim da década de 1950, sua incursão nos debates acerca do papel social do teatro e, de igual modo, em práticas teatrais condizentes com tal proposta, a sua atuação frente ao estado de violência praticada pelos agentes do governo militar acompanhada, ao mesmo tempo, pelas iniciativas de reconstituição do processo de participação política pelos desígnios de um teatro de caráter popular, o mesmo verberado pelo arbítrio, foram traços que não se ausentaram da construção narrativa e estética proposta no teatro de Oraci Gemba.

Tentando encontrar uma explicação para o que vinha acontecendo no Brasil e, de modo especial em Curitiba, preocupou-se com a temática da violência, com as mudanças na infra-estrutura da cidade e com os problemas sociais advindos desse processo. Ao tratar da Curitiba do final do século XIX e início do XX, a partir de um fato que se tornou ícone da cidade, o autor dimensionou sua reflexão para as aflições de seu tempo, a década de 1970. Nesta década a capital passou por outra onda de transformação urbanística por meio de projetos que, por sua vez, zonaram a cidade em áreas industriais. Como desdobramento desta questão destaca-se a concentração significativa da população na região metropolitana da cidade e seu aglomeramento nas periferias.

Constatar e abordar essa problemática, sob uma perspectiva crítica no teatro, correspondeu a uma das tarefas dos artistas. Passou pela ressignificação e apropriação de símbolos capazes de concentrar os impulsos e os desejos de mudança presentes na classe

teatral. Nesse sentido, a representação da figura de Maria Bueno, a jovem doméstica, vítima da violência, intolerância, exploração e preconceito, ressurge como ícone de rebeldia convertida em protótipo libertário e de afirmação feminina:

Eu procurei dar um tom também social a personagem, analisando especialmente o aspecto da moça do interior, que vem para a cidade trabalhar como doméstica e acaba envolvendo-se sexualmente em muitas aventuras (MILLARCH, 1987).

As palavras, em depoimento posterior, do autor indicam a necessidade que havia entre alguns artistas mais ligados à esquerda em mostrar os contrastes entre o modelo de sociedade idealizada e a realidade social existente. No entanto, a principal dificuldade para discutir o tema naquele momento proveio da insegurança e do risco que tais abordagens proporcionavam aos artistas. Em razão disso, os textos metaforicamente trabalhados mesclavam, em diferentes linguagens, denúncia social e política, e os temas liberdade e democracia.

Em relação à peça, a questão da afirmação pessoal frente às forças maléficas da cidade é fortemente presente. Nesse caso, Curitiba, na visão de Oraci Gemba, sintetiza os agouros que permeiam o universo. Antes de ser o lugar de oportunidades, a cidade é o símbolo da corrupção humana:

MÃE – Quando rondava seu horizonte. Era olho de quem ambicionava coisa maior. E todos que, além dele, na cidade grande, as coisas são melhores...

MARIA – A gente tem que caminhar, mãe. Coisa parada pode criar crosta [...].

MÃE – [...]. Quando você nasceu, em Morretes, seu destino era transparente. Eu já esperava por este dia...

MARIA – Mãe, não me impeça. Deixe que eu vá. Está decidido. O meu quinhão é o de ir. Sei que grande coisa não me espera. Nada vai ser menos amargo que a tua vida. Quem sabe, bem pior. Mas... Se eu tenho que caminhar... Se a hora é chegada... Não tenho por que esperar...

M. ROSA – [...] Sei que não será fácil o teu caminho. Haverá ruelas escuras e noites de insônia. Você vai rolar de cama em cama e nenhuma será a tua... como não serão os farelos que te soprarem pra comer... embora... de direito... você lute por eles.

MARIA – O que você diz não tem sentido.
[...]

M. ROSA – Maria pense no que eu disse. Se num feixe pequeno a gente não vive, quanto mais numa cidade grande.

MARIA – Já está decidido. Eu vou...

M. ROSA – Casa em cima de casa. Gente em cima de gente. Até um suspiro se escuta (GEMBA, 1975).

A partir deste trecho, vê-se que o desejo de mudanças presente na personagem Maria depara-se com a imagem perniciososa da cidade. Ao contrario da idéia de uma capital acolhedora e hospitaleira, a cidade é apresentada como um lugar perigoso. Viver neste espaço

significa defrontar-se com disputas constantes alçadas pela indiferença social e jogos de interesses. Neste ambiente a afirmação pessoal desproveu-se gradativamente do seu significado e relevância na medida em que a supressão da necessidade de sobrevivência tornou-se o único meio a reverberar as relações sociais. Afirma-se em um espaço como este figura a proposição frente ao nivelamento e apagamento do indivíduo:

MARIA – Do meu corpo, ninguém vai fazer comercio! [...] porque significa a única liberdade que ainda posso preservar. Já fui arrancada da minha humildade, da minha esperança, dos meus sonhos, de tudo que imaginei conseguir nesta cidade. Não me importo calejar as mãos, nem do suor que escorre da minha cara, nem da sujeira que arranco das roupas sujas dessa gente que eu sei, jamais ficarão limpas de tudo.
 [...] Vou continuar de olho no meu horizonte, com os dentes bem afiados, para que ninguém tire de mim essa liberdade: a de pensar que sou honesta, mesmo que meu corpo já esteja varado e deflorado pela língua e a cobiça da corja!
 [...] Mas, ninguém vai matar nenhum dos meus sonhos... (GEMBA, 1975).

Sob esse prisma, ao referir-se às adversidades no universo urbano, muitas vezes dissimuladas pela propaganda e projetos governamentais, o autor deixou em evidência sua postura frente aos acontecimentos. Ao associar sua personagem, Maria Bueno, simbolicamente, como reencarnação de Maria Mãe de Jesus, mártir do desejo obscuro dos homens, e de Joana d’Arc, a guerreira em luta contra a indiferença social. Não somente essa perspectiva fica evidente no texto, há por parte do autor um esforço significativo em demonstrar a existência de outra migração no contexto de Curitiba. Esta, porém, demarcada pelas pessoas que saíam do interior do estado empurradas pela mecanização do campo e atraídos pela propaganda de prosperidade veiculada sobre a capital, não foi considerada pelos projetos do governo do estado. Resultou no aumento das periferias com um número grande de pessoas vivendo em condições desfavoráveis.

Esta concepção fugiu à lógica do regime militar. Situou-se no contexto de disputas no campo simbólico que, por sua vez, intencionavam gerir condutas sociais capazes de assinalar comportamentos distintos, de consentimento ou de contestação. Evidencia, no campo da cultura e da arte, a existência de relações de forças políticas e ideológicas antagônicas. As relações de poder e os jogos de interesses constituídos nesse campo, sem dúvida, não podem ser divorciadas das representações e visões de mundo pertencentes ao grupo social no qual se insere a linguagem teatral. Mostra que, no momento da ditadura militar, o teatro apresentou-se também como um campo de possibilidades, um espaço de debate em torno de questões políticas, fosse para ratificar governos repressores ou ainda para contestar formas de dominação social.

Diante dessa análise, compreende-se que o teatro enquanto linguagem artística articula-se por meio da representação, aqui identificada no sentido não somente da encenação que incorpora textos, espaço (palco), atuação, iluminação, sonoplastia, mas pela sua constituição a partir das apropriações e significações construídas pelos artistas e público receptor, cuja intenção é marcar posicionamento na sociedade em que estão inseridos.

Essa linguagem artística não pode ser pensada de forma rígida e imutável. Analisá-la de acordo com a elaboração de uma hierarquia de valores significa negar o pluralismo simbólico com o qual ela interage. Seu significado se transforma juntamente com o grupo social no qual está inserido e a atenção a esses processos leva à compreensão dos sentidos que são construídos nessa dinâmica (CHARTIER, 2003, p. 68). Sendo assim, a apresentação de uma peça está sujeita à incorporação de novos significados à medida que seu público passa a colocar as mensagens recebidas sob a interpretação da experiência vivida ou a reelaborar coletivamente as representações.

4.2. DIFERENTES FORMAS DO “FAZER TEATRAL”

Para entender a configuração desses procedimentos, é exemplar a “narrativa cenográfica” do figurinista e cenógrafo, José Carlos de Proença, em virtude da montagem do texto de Leilah Assumpção, *Fala Baixo Senão Eu Grito*, peça apresentada, em 1971, pela Companhia de Dramática Independente (CDI), no palco do teatro Guaíra, em Curitiba. O espetáculo foi dirigido por Oraci Gemba e fez parte do elenco Lala Schneider, como personagem “Mariazinha” e, José Maria Santos, no papel de o “Homem”. A produção do espetáculo rendeu o prêmio de melhor direção para Oraci Gemba, de acordo com atores e representantes de grupos e companhias de teatro.

José Carlos de Proença esquematizou a proposta cênica prevista no texto:

A cor e alguns elementos formais, no caso uma exigência a partir do comportamento psicológico para a segunda parte do espetáculo, quando Mariazinha divaga por momentos numa pseudo-libertação. Daí a transformação do espaço cênico – bastante limitado no início pelo amontoado de móveis e objetos contra as paredes para um total aproveitamento do palco. Todos os locais por onde os personagens divagam, têm origem nos escombros do cenário inicial, às vezes com cenas que se desenrolam horizontalmente sobre o que era vertical. [...] Por último, um único – e o mais importante – objeto volta a adquirir a posição inicial: o relógio. Majestoso, enorme, indestrutível, quase uma rocha, ao qual Mariazinha se agarra, no seu naufrágio total, como uma tábua de salvação.⁵⁸

⁵⁸ FALA BAIXO SENÃO EU GRITO. Curitiba: CDI, 1971.

É importante apontar a similaridade presente entre o texto dramático e a construção cenográfica organizada. Tentou conciliar o embate no universo inconsciente dos personagens e posicionamentos visuais e gestuais justapostos na dimensão do palco. A desordem na ação dramática e sua figuração na disposição cênica remetem à dificuldade da personagem em desprender-se do mundo que a oprimia.

Mantendo o elo de referência com o texto, o cenógrafo seguiu sua orientação identificando os pontos a serem fitados pelo espectador. Criou uma leitura compartilhada, uma espécie de “ante-sala” que prepararia e introduziria o espectador na dramaticidade do texto. No entanto, há na concepção esboçada pelo artista, que deriva da forma como compreende o texto dramático, a tentativa de direcionamento para um olhar diferenciado, na disposição dos cenários, para o relógio.

Cria, pois, qualificativos para definir o objeto, ícone da sociedade moderna e industrializada. Do mesmo modo que a autora da peça provoca uma transferência do foco da “opressão”, na medida em que expressa em seus personagens o que os impede de vencer o que lhes oprime (PELEGRINI, 2001, p. 98), o cenógrafo criou uma atmosfera, na representação do relógio, que configura também a estrutura, em si quase inabalada, da própria sociedade. Remetendo a uma situação de “controle”.

O cenário teatral de Curitiba dialogou com a cultura do restante do país pela apropriação de referenciais estéticos, e de concepções políticas, que contribuíram para a criação de outras significações no fazer teatral da cidade. Inscreveu-se no momento complicado e complexo da vida político-cultural brasileira provocado pelo golpe ditatorial-militar e pelo seu recrudescimento após 1968.

Face ao aniquilamento das organizações de contestação, à dispersão e ao isolamento dos artistas de teatro, boa parte deles partiu para as regiões periféricas dos centros urbanos onde presenciaram o aparecimento de movimentos sindicais, associações de bairros e grupos ligados à Igreja. Neles esses artistas criaram grupos amadores de teatro que, além de focar na perspectiva de resistência, incluía em suas temáticas assuntos referentes à realidade brasileira e a reflexões sobre cidadania política.

Exemplificam o fato, os grupos de teatro nascidos dentro do movimento sindical na região do ABC paulista. Articulados em torno de uma prática que inseria, além das questões sociais já apontadas, a intenção de retomar o processo de organização dos trabalhadores fazendo da linguagem teatral um veículo de fortalecimento do vínculo e formação da militância sindical. Pela articulação política e cultural, configurada no sistema de

representações e significações, criava-se uma consciência de classe no universo do operariado naquele espaço social (PARANHOS, 2002, p. 201-210).

Caracteriza ainda o período o clima de euforia econômica. O rápido crescimento da economia, associado às altas taxas de consumo e a entrada maciça de capital estrangeiro contrastava com a situação da maioria da população que se encontrava em condições de vida precárias. O entusiasmo de investimento e consumo logo encontraria, na crise internacional do e no aumento da dívida externa, os seus primeiros sinais de colapso. O chamado “milagre brasileiro” retraiu-se agravando ainda mais as contradições sociais e políticas.

Por outro lado, para justificar o golpe de estado e o regime implantado a partir dele, o governo fez uso da propaganda para criar uma esfera de apoio e consentimento por parte da população (GARCIA, 1982, p. 3-16). Nesse sentido, organizou-se no país setores e órgãos capazes de planejar e coordenar as campanhas que, na sua maioria, eram mobilizadas tendo em vista a elaboração de uma imagem positiva do Brasil. Apelava para o orgulho patriótico e procuravam instilar um “espírito de fé” no país, para que a população, confiando no futuro, aguardasse a chegada de dias melhores suportando, assim, as adversidades da vida cotidiana.

Concretizou-se também na década de 1970 o processo de massificação das informações e dos padrões de comportamentos e de consumo do mundo capitalista. A definição de um mercado de bens simbólicos, trazido pelo crescimento da indústria cultural, atingiu um número maior de consumidores sob os auspícios do Estado. Ele financiou projetos, promoveu a distribuição de bens culturais, por meio de uma lógica intencionada no controle ideológico sobre as produções artísticas. Nesse sentido, o mercado causou esvaziamento no conteúdo de protesto e da arte comprometida politicamente. As peças de caráter comercial se espalharam pelo cenário nacional.

Durante o período observa-se uma considerável mudança em Curitiba, tanto no que se refere ao seu espaço urbano quanto no que diz respeito ao setor econômico. A transformação efetivada na cidade por meio de projetos de modernização trouxe incentivos econômicos à industrialização, à criação e expansão de fontes de energia e à melhoria na infra-estrutura para o escoamento da produção, bem como a necessidade de mão-de-obra qualificada. Acompanhou simultâneo ao processo, o inchaço populacional, o surgimento e o crescimento das favelas, contribuindo para a metropolização da capital.

A profissionalização teatral também ganhou espaço no conjunto de mudanças da cena curitibana. O tema foi tratado pela historiografia do teatro em Curitiba como o momento mais produtivo em termos de montagens, de formação de grupos teatrais e aparecimento de uma “dramaturgia paranaense”. Esta ganha força no momento também em que se vive no

cenário nacional um forte movimento ufanista. No que se refere ainda à profissionalização, a divisão do trabalho no teatro por meio de um corpo técnico direcionado às áreas de iluminação, sonoplastia, figurino e cenografia, estão entre os fatores responsáveis por essa dinamização no teatro.

O processo esteve associado, no primeiro momento, à institucionalização e ao financiamento do teatro por parte do Estado. A criação de grupos oficiais e de cursos na área cênica como o TCP, e o curso de formação do Teatro Guaíra, permanecendo em atividade na década de 1960 e início dos anos de 1970, exemplifica as formas de intervenção governamental que visava, além da formação do artista de teatro, formar também o público a partir da constituição e elaboração técnica espetáculos, como cenografia, iluminação, sonoplastia. Mas essa já era uma preocupação presente desde a criação da EAD-SESI que, de 1956 a 1960, forneceu um quadro de atores qualificados na área cênica. Foi essa geração de artistas e profissionais do teatro que, em grande medida, inseriu-se no mercado cultural da década de 1970.

Um exemplo da preocupação em relação ao mercado cultural nos vem de dois acontecimentos: o surgimento da Associação Profissional de Artistas e Técnicos do Estado do Paraná (APATEDEP) e Associação dos Produtores em Espetáculos Teatrais do Paraná (APETEP), e esta, tendo na presidência, o ator José Maria Santos. (Para Santos (1981, p. 16-24), este processo sinalizou o surgimento de uma consciência da “classe teatral” cujo intuito era sistematizar a profissão de ator. Por outro lado, essa assertiva também era uma forma de afirmação do artista que precisava viver também de seu ofício, como afirmou José Maria Santos:

Já na época (1956) eu tinha sede de me profissionalizar, e por isso fundei minha própria companhia. O máximo que conseguia era pontas, pequenos papéis. Acho que eles faziam de propósito para que eu desistisse do teatro. Eu tinha confiança em minha capacidade. Então na minha própria companhia eu mesmo escolhia meu papel, eu mesmo dirigia, eu mesmo produzia.⁵⁹

A defesa de um teatro profissional criou uma esfera no campo de atuação dos artistas que precisavam cada vez mais expressar nos programas de suas peças os qualitativos que referendavam sua capacidade de atuação. O trabalho que, no início dos anos de 1950, começa a ser configurado na cena curitibana pelas iniciativas de aperfeiçoamento, na década de 1970 intensifica-se e, aos atores inseridos na dinâmica de profissionalização, cabia recheiar as

⁵⁹ *Apud.* SANTOS, F. J. dos. Cinema, teatro e televisão no Paraná. **Revista Panorama**, Curitiba, n. 306, ano 31, p. 16-24, jul. 1981.

revistas programas de suas peças de referenciais qualitativos: o número de prêmios adquiridos pelos espetáculos, os elogios das críticas sobre a peça, a equipe técnica qualificada e os cursos por que passou o ator ao longo da carreira. Um “currículo” elaborado atestava qualidade e eficiência ao espetáculo.

A caracterização definiu o que viria a ser, naquela época, teatro comercial e teatro amador. Sendo aquele, em muitos casos, foco de críticas de grupos que se insurgiam contra o aspecto mercadológico do teatro. Estava em questão a entrada de valores consumistas que, de acordo com grupos “amadores”, deturpava os valores de coletividade. A partir daí, fazer um “teatro independente” ou “alternativo” significava assumir uma posição de rebeldia.

Porém, fazer um teatro dito comercial, não significava adesão total a esse tipo de prática, uma vez que havia uma circularidade entre os artistas nos diferentes ambientes, fosse amador ou profissional, e em muito deles, se constatava uma postura de resistência ao regime militar.

Todas essas modalidades teatrais se depararam com o problema da escassez de recursos financeiros. As montagens dependiam cada vez mais da iniciativa privada em razão do pouco investimento do Estado a determinadas manifestações artístico-culturais. Embora houvesse, por parte do governo, órgãos responsáveis para condução desse processo, como foi o caso, por exemplo, da EMBRAFILME e o do SNT, eram poucos os recursos enviados para as produções.

Os altos custos com as montagens e a necessidade de manutenção dos artistas de teatro levaram as companhias e grupos ao encontro dos patrocinadores. Fica evidente isso quando se entra em contato com os programas das peças. Nessa documentação deparamo-nos com referências a bancos, ao setor comercial e de lazer e também anúncios. Os investimentos destas no teatro visavam atingir especialmente um público com maior potencial de consumo.

Essa configuração conviveu também com as inquietações estéticas do período. Elas articularam crítica ao regime militar, ao teatro comercial e ao estilo de teatro de caráter social. Desejavam criar uma esfera de sociabilidade ponderada, sobretudo, em valores humanistas. Nesse sentido, era a consciência individual e coletiva que esse tipo de prática pretendia atingir. Retomar laços de afetividade comuns em relações comunitárias e próximas.

A ênfase nessa perspectiva manifestou-se numa prática comum aos artistas da década de 1970: a produção coletiva. Buscava-se fugir das salas convencionais de espetáculo pela abordagem de questões do cotidiano dos artistas a partir de uma visão crítica. Os grupos eram motivados pelas idéias de rebeldia, contra padrões estabelecidos, fossem eles morais ou

estético-político. Essa prática tinha na irreverência, na valorização do corpo e na quebra de regras o ponto forte de criação. A atitude era transmitida pelas experimentações corporais, pelo uso de outras linguagens artísticas, pelos gestos e movimentos elaborados com as experiências de grupo.

Em Curitiba, entre os adeptos dessas concepções, temos o grupo Margem, criado no início da década de 1970 por Manoel Carlos Karam. Pela análise dos documentos fica evidente que a idéia de construção coletiva passava por todo o processo de elaboração do espetáculo. Da pesquisa textual ao figurino, da cenografia à expressão corporal, pesava a presença dos membros do grupo. Percebe-se ainda que a figuração exposta nos programas das peças, em particular, o espetáculo *Na Ponta dos Pés*, apresentado em 1974, mesclava o texto com as formas de expressividade corporal elaborados pelo grupo.⁶⁰

A produção, embora pautada na noção de coletividade, vale frisar que o trabalho aí constituído não abandonou um direcionamento de pesquisa e técnica que englobou os diversos setores do teatro, não desalinhado, portanto, de um teatro de abordagem profissional.

A convicção de um teatro de proposta de relações mais afetivas também foi uma tônica no trabalho de Wilson Rio Apa.⁶¹ Segundo Tezza (1998, p. 59-71), o artista desenvolveu um modo de pensamento associando, com equilíbrio, elementos relacionados à natureza, conciliado com misticismo de características orientais. Sua visão de teatro abrigava-se na idéia de teatro poético de temática popular centrada, sobremaneira, na catarse e na libertação emocional. Tezza pondera ainda que, para W. Rio Apa, o teatro deveria ser uma espécie de rito existencial, cabendo, pois, à comunidade de atores ser uma realização concreta de uma vida alternativa.

Este parece ter sido o foco do seu texto *O Julgamento do Homem*, montada pelo grupo Teatro Universitário de Direito (TUDO), em 1970, com direção do próprio autor. No programa da peça fica claro a intenção do grupo:

Evitando a arte de consumo, cuja preocupação é o comércio da pseudo-arte, que deturpa e prostitui a verdade artística, fomos encontrar no texto de W. Rio Apa um teatro de vanguarda, perfeitamente coerente com nosso conceito de teatro atual. Com isso estamos nos arriscando a não obter agrado geral do público anestesiado pelo teatro comercial, com suas emoções baratas e novelescas, ou linearidade dramática. “O Julgamento” exige pois que seu público pense – coisa que nem todo mundo se agrada de fazer.⁶²

⁶⁰ NA PONTA DOS PÉS. Curitiba: Grupo Margem, 1974.

⁶¹ Wilson Galvão do Rio Apa, conhecido na cena curitibana por W. Rio Apa, nasceu em 1925, em São Paulo, capital, passou a infância e adolescência no Paraná. Quando jovem atuou como jornalista, formou-se em Direito em 1949, na Universidade Federal do Paraná. Publicou artigos e romances, atuou em grupos de teatro.

⁶² O JULGAMENTO DO HOMEM. Curitiba: Grupo TUDO, 1970.

No trecho encontram-se as idéias que estimularam a montagem do texto. Nota-se que o grupo assume uma postura de vanguarda porque acreditava estar além das produções artísticas e conceitos estéticos praticados na sua época. O distanciamento destes pressupostos figurava-se, sobretudo, na formulação estética pautado na fragmentação do palco, pelo envolvimento emocional com a platéia, e na concepção de texto dramático sem obedecer a requisitos de linearidade.

Em razão disso, W. Rio Apa optou por uma arte não acadêmica, fechada em seus conceitos e racionalizante:

Sem ocultação ou subterfúgios próprios da arte indireta e acadêmica, “O julgamento do Homem” arma em cena o tribunal da consciência do espectador, dos próprios atores, de todos nós. Nele somos o juiz, a vítima e o carrasco, porque nos acusamos, defendemos e nos penitenciamos perante nossos próprios atos e os da humanidade num verdadeiro monólogo da condenação e da inocência.⁶³

Nesta direção, o autor apresenta o espectador como próprio condutor de suas ações. Cabe a ele julgar, por meio de sua consciência, seus atos. São situações que remetem uma postura a ser tomada, cotidianamente, dentro da própria sociedade. Nesse quesito, vê-se uma ligação entre W. Rio Apa e as tendências que marcaram as décadas de 1960 e 1970. Nesta esfera tem-se a influência das idéias de Jerzy Grotowski, em seu trabalho baseado no ator, do *Living Theatre*, de Julian Beck e Judith Malina, em seu propósito de relação direta com a platéia, e das idéias de Antonin Artaud, em sua concepção de teatro enquanto poesia e articulação de diferentes expressividades.

A tendência, também se presenciou no Grupo Teatral XPTO, na montagem *A Semana*, texto de Denise Stóklós. A narrativa construída para apresentação do programa da peça foi composta por uma linguagem que fugia ao esquema convencional do período. Compartilhou o mesmo universo expressivo que partia de um princípio anárquico, para romper com os procedimentos estéticos conservadores, além de usar a linguagem cotidiana de modo a associar arte e vida, ao mesmo tempo.

Esses fatores deveriam, no palco, quebrar a lógica da narrativa linear e incluir, em seu espaço, o espectador como agente ativo de transformação.

ABRE A CORTINA – (Que cortina que nada, meu! Negócio é sem separação palco x platéia, declarada a morte da incomunicabilidade. O cenário é o palco. O palco é na platéia).

⁶³ O JULGAMENTO DO HOMEM. Curitiba: Grupo TUDO, 1970.

LUZ NO GALÃ – (Mas qual é, bicho! Tem nada de cara bonita. É rosto feio, gesto brusco, grito seco. Raiva. Porrada no Bom, no Certo, no Justo. Raciocínio).
 MÚSICA BAIXINHO – (Nada. Som da pesada. Notas fora da escala, anti-solfejo, música quente. A Chave).
 COM UMA CENA APOTEÓTICA – (Fim do meio, do começo. Já à coisa. Existente e comprovadamente vistouvidolfatagustateada).
 CAI O PANO – (Vire a página).⁶⁴

Conjuga nessa visão um sentido de negação que subverte, além da lógica do texto dramático em que a ação decorre da linearidade dramática, aquilo que na sociedade era visto como “beleza”. Parte, no entanto, de uma expressividade cuja base das relações, embora criasse uma sensação de “agressividade no espectador”, era sustentada mais pela emoção e relação afetiva do que pela racionalidade. Sua visibilidade habitava noutro princípio: a capacidade criativa dos seus agentes sociais.

É curioso perceber que as significações, que compunham o quadro de expressividade dessas manifestações artísticas, encontravam no seu mundo social os subsídios para criarem suas críticas. Em grande medida, o mercado, a propaganda e o consumo desenfreado de alguns segmentos sociais, eram focalizados nos questionamentos principalmente sob forma de ironia e humor.

Zig cura canelada. Melhoral cura dor de cabeça. Engov cura ressaca. Píulas de Vida do Dr. Ross curam prisão de ventre. Maracujina cura nervosismo. Água com açúcar também. Pomada Minâncora cura uma porção de coisas. XPTO – cura – muito – pelo – contrário.⁶⁵

Por outro lado, diante do modelo de teatro configurado naquele momento, estes grupos assumiam uma postura de “marginal”, na contramão de uma ordem que, segundo eles, versavam por uma postura passiva na sociedade.

O XPTO não dá IBOPE. Dá só coceira em muita gente, quem sabe, gatinha. De cócoras, o Ari cantou BESAME MUCHO. Pois é, não dá IBOPE. E gatinha não existe. Em todo caso, fica aqui registrado: orelha de livro e programa de peça teatral são as maiores e melhores fontes de cultura no Brasil.⁶⁶

A postura de insubordinação às autoridades ou aos modelos constituídos passava pela identificação do outro como inadequado cuja prática seguia o ritmo do mercado e da aceitação dos padrões de comportamentos sociais, estes convenientes aos grupos estabelecidos. O jogo operava-se na formulação de outras formas interpretativas e vias de expressividades. Por estas

⁶⁴ A SEMANA. Curitiba: XPTO, 1970.

⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶ *Idem.*

considerações, busca-se entender como se deu a constituição, no início da década de 1970 e anos consecutivos, das idéias de “alternativo”, “teatro marginal”, “profissional”, “amador”, “teatrão” ou mesmo “vanguarda”.

Formas e denominações usadas entre os artistas de teatro para marcarem suas posições no universo político-cultural do qual faziam parte. As concepções e escolhas estéticas, modo também de relacionar-se com o meio social, constituíam-se numa arena na qual as visibilidades manifestavam seu desapeço pela estrutura a qual se assentava a sociedade em Curitiba.

Outra problemática torna a questão político-cultural no período ainda mais complexa, a incorporação por parte do Estado, do discurso nacional e popular (NAPOLITANO, 2004b, p. 281). Ao mesmo tempo em que faz isso, o estado ditatorial, também se define como agente da modernização, propulsor de uma nova ordem social, promove um “desencantamento duplo do mundo”, por meio de uma racionalidade imersa na dimensão coercitiva (ORTIZ, 1988, p. 151-159). Nota-se, a postura de “adesão” de práticas culturais da esquerda nos financiamentos dos espetáculos com recursos públicos. Contemplavam textos escritos, ou dirigidos ou encenados, por dramaturgos engajados.

Essa situação justapôs discursos distintos, tanto dos agentes do governo militar quanto dos seus opositores, como mostra, em 1972, a fala do então Prefeito de Curitiba, Jaime Lerner:

O teatro é, nas variadas formas, a mais personalizada dentre as manifestações artísticas do homem. O filme, a música, a pintura, o livro podem ser sentidos sem a presença do criador. No teatro, o autor e o diretor dependem da capacidade de criação do ator, para estabelecer o indispensável veículo entre mensagem e os que a recebem. O ator é num só tempo, o instrumento de criação em si. Em teatro sim, o meio é a mensagem. Por isso, estimular a integração da obra de arte na comunidade e enriquecê-la neste processo. Dar apoio ao teatro é contribuir para a comunicação entre os homens. Neste mundo de hoje, pouca coisa poderá ser mais importante.⁶⁷

Sublinha-se que o discurso aqui expresso insere-se ao momento de comemorações do Sesquicentenário de Independência do Brasil. O espetáculo montado foi a peça *Arena Conta Zumbi*, de Giafrancesco Guarnieri e Augusto Boal. O texto foi escrito em tom de protesto ao momento repressivo e supressão das liberdades democráticas no Brasil. Sua proposta incluía uma reflexão sobre a luta pela liberdade e papel do herói na sociedade, além de fazer uma análise acerca das razões que levaram a esquerda a não concretizar seu projeto de revolução.

⁶⁷ ARENA CONTA TIRADENTES. Curitiba: Paulo Sá, 1972.

Dirigido por Oraci Gemba, foi escolhido para inaugurar o Teatro do Paiol, antigo depósito de pólvora, que se tornou o primeiro teatro em formato de arena da cidade. Em relação ao diretor, cabe destacar que o mesmo afirmou-se, a partir do final da década de 1960, como artista profissional de teatro e dirigiu espetáculos de importantes companhias, inclusive com apoio do Estado. Sendo algumas voltadas também contra a lógica do regime militar. Quanto ao prefeito citado, era nomeado pela ditadura militar e incentivador da cultura em Curitiba.

Nota-se que ao longo dos anos o posicionamento de Oraci Gemba parecia mudar conforme as circunstâncias apresentadas no espaço social:

A classe teatral, representada pela Comissão de Estudos do Teatro Paranaense, constituída pelos titulares das Companhias Profissionais de Teatro do Paraná, agradece ao Dr. Jaime Lerner a criação do Troféu Cidade de Curitiba aos melhores do nosso teatro. E temos certeza que a melhor maneira de manifestarmos o nosso agradecimento ao Prefeito e a Cidade é tudo fazermos no sentido de explodir o nosso melhor teatro neste antigo Paiol.⁶⁸

No entanto, montar *Arena Conta Tiradentes*, simbolicamente, permitia dar continuidade no desejo de redemocratização do país. Restituir, no palco, a figura do herói, no caso Tiradentes, e sua luta pela liberdade, reafirmava, naquele momento, o ideal de transformação social, levado à descrença pela repressão a partir de 1964.

Dentro do aspecto, o espetáculo *Arena Conta Tiradentes* segue numa valorização absoluta, impecável da figura do herói nacional, como necessidade também absoluta de se rever os caminhos que deixamos esquecidos ou ignorados – dos que, realmente, representam a verdadeira importância em nossa vida política e social. [...] Não pensem, em nenhum instante do espetáculo, que ele não fosse totalmente voltado à valorização desse símbolo. Como reconhecimento ou, quem sabe, como uma redescoberta empolgante que o mito nos faz sentir.⁶⁹

De outra forma, para os representantes do governo, cabia ao teatro, enquanto arte, o papel de aperfeiçoamento da comunicação e da relação entre os homens. Essa visão não valorizava a imagem do herói e sim a tendência de aproximação com idéias “universais”, que apontavam para o caráter unívoco da nação dando a idéia de ausência de conflitos.

Diante do quadro exposto, como pensar o posicionamento dos agentes teatrais cujos referenciais encontravam ressonância ainda na década de 1960? Ainda, qual a responsabilidade dos jovens atores que, mesmo sendo fruto de uma geração nascida sob a égide da ditadura militar, não participou das lutas contra o arbítrio? Obviamente as respostas a

⁶⁸ ARENA CONTA TIRADENTES. Curitiba: Paulo Sá, 1972.

⁶⁹ *Idem*.

tais questões exigem tempo maior de elaboração e, mesmo assim, não se esgotam as possibilidades de reflexões acerca do tema.

Primeiramente, é importante entender que as relações estabelecidas entre agentes teatrais e as configurações apresentadas pela sociedade naquele momento, deram-se de variadas formas e não convergiram para um projeto homogêneo de ação. Entretanto, o espaço ocupado pelos artistas de teatro correspondeu a um modo de intervenção no meio social.

Em razão disso, não se pode, sem dúvida, colocar numa análise estanque as práticas teatrais em Curitiba, anteriormente ou mesmo durante a vigência da ditadura militar. Muitos desses projetos de oposição, no campo da arte e da cultura, estilçaram-se em muitos outros, grupos e espaços de resistência e crítica cultural (NAPOLITANO, 2004b, p. 277). Configuraram-se, pois, em propostas distintas de liberdade, seja ela relacionada à participação política e democrática, ou ainda, àquela direcionada à liberdade de criação e experimentação estética cujo desejo era marcar um posicionamento ético no mundo.

Um exemplo ocorreu nas práticas do ator José Maria Santos. Formado, em fins dos anos de 1950, na EAD-SESI, onde teve contato com a dramaturgia de Giafrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho, Ariano Suassuna, Dias Gomes, Bertolt Brecht, Máximo Górkki, entre outros, construiu carreira artista em Curitiba tornando-se, na década de 1970, um dos atores importantes da cidade. Como ator profissional participou da Companhia Dramática Independente (CDI), em performances significativas juntamente com a atriz Lala Schneider. Tais atuações lhe renderam convite para dirigir, em 1972, o então Teatro Experimental da Escola Técnica Federal (TETEF).

O grupo fora criado para contemplar o ensino da arte e as atividades extracurriculares dos alunos da Escola Técnica. Também intencionava estimular a comunicação e a expressividade dos estudantes. Porém, essa não era a única preocupação dos alunos e artistas:

Se antigamente o era, hoje nossa Escola trouxe a teatralização a público, não sendo mais luxo, divertimento de ricos, mas um instrumento de educação e recreio. Nosso plano é uma tribuna que diverte e semeia fecundos conceitos e lições necessários à compreensão dos mais variados problemas sociais.⁷⁰

São jovens que procuram na arte, aquilo que a tecnologia não lhes proporciona, ou seja, o enriquecimento cultural, baseados na pesquisa e no trabalho coletivo. Isto porque o ensino tecnológico visa apenas preparar robôs para controlarem outros robôs (não humanos) máquinas.⁷¹

⁷⁰ OS PEQUENOS BURGUESES. Curitiba: TETEF, 1976.

⁷¹ INVASAO – Órgão Oficial de Divulgação do TETEF, Curitiba, n. zero, 1978.

Nota-se, portanto, que a idéia era articular o teatro enquanto meio de formação, fosse ela direcionada aos problemas mais aflitivos da sociedade, ou mesmo no que diz respeito ao favorecimento das formas de relação dos alunos. Contudo, o que se seguiu em relação às práticas do grupo correspondeu ao direcionamento dado pelo diretor.

Outra observação diz respeito ao fato de o grupo, embora estivesse sob constante vigilância da censura, ainda mais se tratando de uma instituição Federal, não se furto de promover o debate político num ambiente em que a racionalidade técnica condizia aos interesses de um regime político em criar uma sociedade baseada em princípios tecnocratas e alinhada aos anseios econômicos da época.

Entre os anos de 1972 e 1978, o TETEF apresentou importantes textos da dramaturgia brasileira destacando o *Auto da Compadecida* (Ariano Suassuna), *Chapetuba F. C.*, (Oduvaldo Vianna Filho), *O pagador de Promessas* e *A invasão* (Dias Gomes). Os textos trouxeram na sua concepção uma reflexão, sob focos diferentes, da realidade do Brasil. Não há dúvida que a escolha deles esteve impregnada das visões de mundo, das inquietações e das angústias do próprio diretor.

Se, por um lado, a perseguição política, a repressão e a censura eram realidade cotidianamente presente na vida dos artistas de teatro comprometidos com as lutas pelas liberdades democráticas, por outro, também foram constantes as estratégias para burlar as mazelas impostas pela ditadura. Nesse sentido, as experiências de resistência no campo da cultura e da arte funcionaram como elementos de recomposição do espaço público esgarçado da política (NAPOLITANO, 2004b, p. 275).

Esses espaços podem ser lidos de diferentes formas, sejam elas voltas para a crítica comportamental, que reflete também um ato de descontentamento frente à sociedade, sejam, ainda, aquelas cuja proposta encontra na dramaturgia social uma maneira de discutir os problemas sociais.

Às interdições impostas à sociedade, os agentes teatrais propuseram a criação de ambientes alternativos onde os debates, reflexões políticas e criações artísticas tornam-se possibilidades. Traduziram-se, esses pequenos espaços, em vínculos afetivos onde as sociabilidades constituem-se em laços de solidariedade por meio de um circuito de informações, de uma “rede de recados” entre seus membros, em oposição ao controle social.

Mas um dos dilemas e desafio enfrentando pelos artistas de teatro era estabelecer uma prática de resistência democrática sem distanciar-se, ao mesmo tempo, do mercado cultural que exigia, cada vez mais, modos de inserção pautados pela qualidade profissional.

Assumir uma postura de afastamento dessa problemática colocava em jogo o próprio ofício do artista em relação à situação econômica e político-cultural.

Esse período, como já mencionado, consolidou um mercado cultural. Ao artista de teatro, colocar-se nesse ambiente, exigia um tipo de postura, se assim pode-se denominar, de justaposição, no que se refere ao seu posicionamento nesses diferentes espaços.

José Maria Santos exemplifica esse tipo de artista de teatro que procurou se posicionar a partir de uma diversificação das formas de ação política. No início dos anos de 1970, ao trabalhar, como se viu, no grupo TETEF, procurava relacionar a dramaturgia que havia tido contato na sua época de estudante da EAD-SESI, para estimular à reflexão, juntamente com os alunos, a respeito da sociedade curitibana. Ao organizar a montagem de *Chapetuba F.C.*, o diretor fez a seguinte afirmação:

Encenar Chapetuba Futebol Clube com um grupo de jovens amadores da Escola Técnica Federal do Paraná, me dá muita satisfação e esperança de que nem tudo está perdido dentro dessa situação caótica ridícula e angustiante que se encontra o teatro brasileiro, onde há a inversão de valores e a confusão é total.⁷²

De qualquer maneira, o diretor encontrou maneiras de atuação na sociedade sem perder de vista, nesse jogo de relações, os propósitos que nortearam tanto a prática profissional quanto a perspectiva de teatro crítico. Temos, então, as ações de um diretor-ator, inserido num contexto profissional, porém, não totalmente absorvido por esse processo. Serviu-se dele para, de outro modo, marcar seu ato de protesto. Por meio disso, proporcionou aos jovens atores, e alunos, espaços de debate e reflexões acerca da sociedade, das aflições da juventude e de temas políticos, caros à época.

Em todas essas práticas o que se percebe é que há a presença, ainda mais forte, de um teatro cada vez mais eficaz na sua produção, na sua relação com o seu público e no aparato técnico utilizado para as apresentações. Uma espécie de “indústria teatral” que associava recursos comunicativos para trazer às casas de espetáculos um espectador ainda mais preparado. A ênfase nesse aspecto, associada ao aparecimento de novos experimentos estéticos, criou um tipo de artistas sintonizados a todos os elementos que fazem parte de um espetáculo.

A peça *O Exercício*, de Lewis John Carlinos, montada pela CDI, em 1977, sob direção de Eddy Franciosi, com elenco formado por José Maria Santos e Lala Schneider, transparece essa preocupação. O espetáculo exigiu dos atores uma maior interação e sintonia

⁷² CHAPETUBA FUTEBOL CLUBE. Curitiba: TETEF, 1972.

no palco, uma pesquisa aprofundada, do autor e texto, e uma postura corporal capaz de associar texto e ação teatral. Essas questões são pontuadas pelo diretor ao apresentar, no programa, a peça:

Ao estudar a peça, porém, sente-se, logo, que a construção das cenas com dois personagens em um palco praticamente vazio e uma história até certo ponto sem altos e baixos, mais ou menos plana, destituída de grandes lances emotivos, como o foi para os atores, para a direção e para o iluminador. Para todos. A direção procurou, nesta versão, seguir a risca o pensamento do autor, e também vai às últimas conseqüências, tanto com o texto quanto os intérpretes, o iluminador, o sonoplasta, de modo a obter, intencionalmente, o máximo de rendimento de todos, sem, contudo trair a problemática da trama e o caráter psicológico desse “ator” e dessa “atriz” que aspiram, como nós, um objetivo consciente e real. Ao estudá-lo nós o vivemos intensamente. Nem poderia ser de outra forma. Somos gente de teatro. Pisamos e andamos em terreno conhecido, familiar. [...] Você, caro espectador, e você, respeitado crítico, terão de entrar na nossa, terão que se conscientizar de que irão assistir a uma peça que fala de e é o teatro na sua essência no que ele tem de mais puro e legítimo: o texto, o palco, e os atores e tudo quanto os rodeia, inclusive o público, naturalmente.⁷³

O teatro é visto aqui como conjunto de elementos sincronizados cuja intencionalidade busca viabilizar um modo de comunicação e interação com o público para compor, em um jogo de representações, a cena pensada. Mas, alguns elementos chamam atenção nessa afirmação. O primeiro diz respeito ao próprio diretor, Eddy Franciosi. Como foi visto, o mesmo atuou em grupos teatrais na década de 1950 e, em um dos seus textos, sobre a história do teatro em Curitiba, saiu em defesa do teatro amador manifestando, inclusive, um sentimento de perda em relação ao teatro praticado naquele período, não encontrando ressonância no teatro realizado a partir da década de 1970, ou seja, um teatro bem mais profissionalizado.

O que se pode deduzir, no entanto, a partir dessa observação, é que não se desvalorizava a concepção de um teatro de qualidade, até porque isso já era uma preocupação dos artistas, desde os anos de 1950, e os mesmos saíram de um processo de formação que implicava em uma habilidade esquematizada na arte da representação. O que houve foi uma mudança no que diz respeito à forma de sociabilidade que se apresentava no teatro em razão da própria mudança na sociedade, a partir de um modo de vida pautado em um *ethos* capitalista. Uma relação bem mais “institucionalizada” ou “burocratizada”, se assim pode-se falar, em virtude dos recursos despendidos para as produções e da necessidade de se obter resultados, além do reconhecimento da crítica e do público, também financeiros.

⁷³ O EXERCÍCIO. Curitiba: CDI, 1977.

Parece ser notória a valorização da figura do crítico cujo papel era atestar, a partir dos seus referenciais, a qualidade da peça. O crítico, naquele contexto em Curitiba afirmou-se como importante formulador de idéias, o que pesava sem dúvida no modo como um espetáculo seria concebido. Além disso, outra questão está ligada à necessidade de afirmação do segmento teatral no que se refere ao “dizer” e ao “fazer” da prática cênica.

A noção consolida-se com a afirmação de companhias teatrais estruturada em termos empresariais, a exemplo da CDI, criada por José Maria Santos em 1956, e que se consolida, pelas suas atividades, nas décadas seguintes; e com aparecimento de associações de artistas de teatro como, por exemplo, a APETEP, e a Federação de Teatro Amador do Paraná (FITAP), na segunda metade da década de 1970. Essas entidades surgem em sintonia com outras entidades na esfera nacional mobilizadas, sobretudo, para assegurar a viabilização de recursos oficiais ao teatro, incentivos a produções regionais, lutar contra a censura e, ainda, promover a consolidação da profissão de ator no país.

Esse conjunto de práticas efetivadas no cenário curitibano entre os anos de 1960 e 1970 compartilharam significações e construíram modos de ação que, em alguns momentos, promoveram uma crítica ao arbítrio no país, em outros, destacaram-se como pontos de sociabilidade e contestação, a comportamentos sociais e a modelos estéticos. Para combater os “pequenos focos” de irradiação política, os militares muniram-se de aparato, institucionalmente constituído, por meio de órgãos oficiais de coerção e repressão presentes, inclusive, na maneira como o Estado conduziu, via propaganda e mercado, formas de controle. Entretanto esses elementos não inibiram totalmente os artistas de teatro. Estes encontraram no calor dos pequenos grupos um meio de reconstruir o espaço público, lugar do debate político, da constituição de identidade e da ação coletiva.

Outro fator importante diz respeito ao surgimento e consolidação de um mercado cultural que também estimulou modos de inserção e mesclavam práticas de resistência e atitudes profissionais sem fazer com que os artistas de teatro perdessem os referenciais motivadores de ação política. Nota-se, portanto, que em paralelo a essas práticas, havia um esforço por parte dos artistas de teatro em articular debates e discussões acerca de concepções estéticas e concepções de teatro. Isso estava associado, em grande medida, a perspectivas políticas que reportavam à reflexão sobre a realidade brasileira.

Essa discussão foi possível pela análise, teórico-metodológica, de uma documentação muito comum ao segmento teatral, as *Revistas Programa*. Essa documentação organizada, na maioria das vezes, em formato de periódicos, salvo algumas diferenças, como, por exemplo, o número de páginas, de tiragem e circulação, ou mesmo no estilo panfleto ou folder, servia

como meio de divulgação do espetáculo. Descrevia o processo de construção da montagem, os fundamentos cenográficos recorrentes, o modelo estético utilizado e, inclusive, as técnicas de representação cênica. Era comum encontrar algo sobre autoria da peça, as críticas referentes o espetáculo e as experiências dos atores, tanto no âmbito pessoal, quanto profissional.

O diretor do espetáculo desempenhou papel importante na organização das idéias e elaboração dos conteúdos abordados na *Revista*. Sua voz representava o sentido que o espetáculo deveria tomar. Ele, ao assinar o espetáculo, tornava-se também autor no processo de construção da apresentação, sendo suas idéias afirmadas a partir de um conjunto de concepções teórico-estéticas que lhe embasavam e lhe conferiam legitimidade.

Embora essas revistas referenciassem um espetáculo, elas reuniam em uma única publicação um conjunto de representações que comportava texto, imagens, visões de mundo e imaginários coletivos, constituidores também das significações da peça. As ilustrações traduziam a concepção de teatro que compartilhava o grupo, além de referendarem, ou tornarem inteligível, a peça para o espectador.

Desse modo, o formato consistia em um aspecto importante no que se refere à construção dos sentidos. Em muitos casos ele estava relacionado ao tipo de público a quem se direcionava a montagem. Dependendo do espectador, as mensagens eram colocadas de forma a causar mais impacto sendo, porém, de fácil apreensão. Em Curitiba essa característica se presenciou nos programas das peças para atingir um número maior de espectadores, associada, em grande medida, à noção de popularização do teatro.

Por outro lado, um programa com um conteúdo mais extenso ou elaborado de outra maneira, destinava-se a um tipo de espectador geralmente com alguma aproximação ou ligação com a estética teatral. A intenção era mesmo formar a platéia e prepará-la para receber o espetáculo e compreender o jogo cênico e dramático na composição da peça. Nas apresentações realizadas em Curitiba na década de 1960 e 1970, fica claro principalmente, a relação que os artistas de teatro da esquerda estabeleciam com seu espectador, fossem eles militantes ou não. Importante era pontuar um sentido de teatro, no caso de preocupação social, que naquele momento, para os artistas de esquerda, disputava espaço com aparecimento de outras perspectivas cênicas e políticas.

Tomaram também como projeto de discussão a crítica ao projeto classista de “frente única”, a valorização do papel da literatura dramática como forma de “esclarecimento” político-cultural do público, propôs a revisão do sentido do engajamento do artista, do qual cabia o desafio de conciliar, coerentemente, vida artística e vida cotidiana pela constante

experimentação artístico-cultural, para romper o limite de palco. A *Revista* constituía-se ainda em um importante espaço, do qual dispunha os artistas de teatro, para promoção do debate e para teorizar suas concepções, tornando-se um instrumento de politização e arregimentação.

Não era apenas uma referência estética que se deseja transmitir, mas também um modo de ser que nascia no teatro e era transportado para uma postura na sociedade. Sendo assim, seu sentido vinha alinhado com um conjunto de práticas políticas que remontavam também a posicionamentos ideológicos. Mostraram, sobretudo, como os artistas de teatro viam a si mesmos e as distintas práticas sociais e, do mesmo modo, como se percebiam e se colocavam diante das ações de outros grupos.

A esse conjunto de questões somam-se ainda, além da materialidade desse tipo de documentação, aspectos referentes às condições de produção, de negociação e de seu mecenato, ou patrocínios (MARTINS, A. L, 2003). No caso das *Revista Programa*, encontramos a presença de patrocinadores dos mais variados tipos. A recorrência dos grupos aos recursos financeiros da iniciativa privada, além de garantir a produção do espetáculo, também colocava os artistas em uma condição de dependência porque, em jogo, estava uma relação de troca pautada numa perspectiva de consumo, com técnicas de cooptação de mercado e, do mesmo modo, em relação de poder que direcionavam os sentidos das mensagens.

Há outro elemento nessa documentação que pode transparecer uma noção de linearidade da produção teatral. Numa primeira leitura, pode parecer harmoniosa dando a idéia de que o processo de montagem do texto nasceu de maneira evolutiva e clara. A forma como abordaram a relação e o desenvolvimento dos artistas, o modo como lidaram com os patrocínios, tanto da iniciativa privada quanto do Estado, fluem de maneira a orientar o espectador a aceitar a mensagem que o próprio grupo deseja transmitir.

Esse caráter se manifestava também na descrição das atitudes nos bastidores da produção da peça. A narrativa em forma de *making of* pode deixar a idéia de ausência de conflitos e embate em torno de opções políticas e estéticas, que um olhar desatento não se deixa perceber.

Diferentemente dos outros periódicos, as *Revistas Programa* tiveram sua impressão relacionada à peça ou a montagem a que estava dirigida. As temáticas gravitaram em torno das abordagens propostas pelos textos apresentados. O conteúdo, porém, se visto dissociado do momento histórico em que esteve inserido pode criar visões idealizadas sobre o passado. É preciso, pois, atentar-se para o fato de que ele relaciona-se com o contexto e com as

concepções socioculturais do momento de sua produção. Isso implica na percepção das escolhas que conduziram a opção dos artistas.

Mesmo quando, por exemplo, um diretor decidia montar um texto dramático de um autor que não lhe era contemporâneo, sua escolha vinha marcada pelas inquietações do seu tempo, como percebemos no trecho da *Revista* da peça *Os Pequenos Burgueses*, de Máximo Górkki, montado em 1976, pelo grupo TETEF:

Seguiam-se anos de andanças pelo Sul do Império, quando percorreu a pé milhares de quilômetros em companhia dos vagabundos que descrevia em suas primeiras obras. Em 1890, foi preso em sua cidade natal, devido à suspeita de atividade revolucionária. Depois de solto, interessou-se pelo movimento marxista, então nascente na Rússia.⁷⁴

Ao escolher Bertolt Brecht, Samuel Beckett, ou mesmo Máximo Górkki, autores do final do século XIX e das primeiras décadas do século XX, cujas obras traçavam crítica à sociedade e à modelos autoritários estabelecidos, era do seu tempo que o diretor desejava falar. Dizer, dizer direta ou indiretamente, dos conflitos e tensões do seu cotidiano que levava ao palco. Os textos apropriados, e tornado inteligível ao espectador, criavam uma nova atmosfera a partir do jogo de significações que motivaram a escolha de um texto.

Para concluir, as análises das *Revistas Programa* produzidas em Curitiba no período ditatorial sugerem uma reflexão sobre o jogo de interesses que envolveram o processo de escolha do texto, o tipo de patrocínio e a que público destinava-se o espetáculo. Tais escolhas não podem ser analisadas fora das opções ideológicas dos artistas de teatro. Elas interferiram no resultado desejado com a montagem da peça.

No entanto, quando este tipo de documentação é vista em um conjunto, em um determinado lugar e período, deixa aflorar uma série de conflitos e tensões que são impossíveis de ser analisadas separadamente. Exemplos destas são as concepções ideológicas, estéticas e políticas a qual se filiavam os artistas de teatro. Notório foram os debates entre artistas ligados ao teatro mais social e aqueles alinhados à chamada estética da agressão.

Em razão disso, é preciso fazer uma análise que problematize a identificação imediata entre a narração do acontecimento, no caso a peça, e o próprio acontecimento. É preciso perceber que as *Revistas Programa* constituíram-se em práticas inseridas em um dado momento e com concepções de mundo que lhes eram próprias. Desse modo, entendem-se como o percurso das experiências teatrais em Curitiba foi tecido sob diferentes prismas,

⁷⁴ OS PEQUENOS BURGUESES. Curitiba: TETEF, 1976.

distintas formas de representação tanto no que se refere às propostas estéticas quanto a questões pautadas na oposição ao arbítrio instaurado no país.

Os caminhos traçados pelos artistas de teatro em sua relação com mercado, o Estado e com seus posicionamentos no mundo social denotam que visões diferentes sobre o teatro procuravam dialogar com os impasses presente na própria sociedade. Essas práticas direcionavam, no caso de Curitiba, ações para o plano da resistência democrática, para a contraposição à padronização da linguagem teatral e para postura de crítica e, ao mesmo tempo, de inserção no crescente mercado cultural.

Visitar criticamente esse tipo de documentação significa perceber que os mesmos são resultados de práticas discursivas de um determinado momento histórico. Visto de uma maneira idealizada, corre-se o risco de recompor um tempo com o qual não tivemos contato, mas que chegou até nós pelos fragmentos e pela memória coletiva, sem inferir as devidas críticas, entendendo-se, então, que esse passado sempre é construído a partir das relações de força e poder em jogo em uma contemporaneidade.

5. CONCLUSÃO

Procurou-se neste estudo elaborar uma análise sobre as práticas teatrais no espaço político-cultural de Curitiba no período correspondente aos anos de 1950 e final da década de 1970. Entendendo-se que nessa ambiência diferentes abordagens teatrais e noções político-estéticas se justapuseram manifestando, cada uma a seu modo, a forma como interpretavam a sociedade e a maneira pela qual se relacionavam com o mundo social do qual fizeram parte. É preciso, porém, cuidar para não focar a análise partindo de conceitos desconectados do processo histórico que o geriu segundo um jogo de valores e relações de forças.

No que concerne à historiografia do teatro, por décadas ela foi construída de acordo com propósitos políticos imbuídos de uma concepção alicerçada nas noções de modernização da cena teatral e de identidade nacional. Delas desdobrou matrizes de pesquisas sobre a trajetória teatral tendo, como ponto de partida, a busca da origem. Permeada, sobremaneira, pelo modo como a perspectiva de brasilidade foi pensada, de modo particular a partir do século XX, pela intelectualidade. A visão, grosso modo, englobou perspectivas analíticas cujo modelo teórico-metodológico não comportava interpretações diferenciadas daquelas propostas pela idéia de temporalidade linearmente constituída.

Forjaram-se interpretações acerca do ideal teatral sobressaindo tentativas de eliminação dos elementos que caracterizavam impasses para o seu desenvolvimento. As idéias aí traçadas foram apropriadas desdobrando-se em estudos pautados especificamente no texto dramático, autor e obra.

No Paraná, por exemplo, parte da produção sobre o tema teve nesse fundamento a orientação para as pesquisas na área cênica. Por essa razão, períodos foram considerados, por parte de pesquisadores de teatro, pela forte produtividade textual e outros apareceram pela tímida expressividade teatral.

A historiografia bebeu desses propósitos, compreensível porque os artistas e a intelectualidade daquele período não estiveram alheios à conjuntura que os comportava. O que não significa, todavia, que essa construção seja eximida de crítica e de questionamentos, uma vez que deixou de fora outras manifestações teatrais também importantes naquele contexto. Interessou-nos, portanto, a compreensão, no primeiro momento, dos desdobramentos de uma matriz de conhecimento que se fez presente como modelo de interpretação válida para o teatro sem atentar-se para os conflitos e tensões nele existente.

Diferentes elementos contribuíram para a estruturação dessa percepção. O projeto de modernização brasileira, em seu exposto desejo de colocar o país nos trilhos do desenvolvimento e do progresso, foi responsável pela configuração de “novos” valores sociais e pela intensificação da vida urbana, sob os auspícios da industrialização, que veio, pois transformar a relação campo cidade. Modos de sociabilidades e hábitos de consumo foram notáveis com a entrada de outros atores sociais no universo urbano. O operariado e a classe média, por exemplo, molduraram-se em campos distintos de atuação e de relações de poder.

As transformações urbanas efetuadas em Curitiba durante o período de três décadas 1950, 1960 e 1970, expressaram o desejo das elites políticas econômicas em integrarem-se ao projeto de modernização brasileira, mas também em criar indivíduos incorporados a esses valores, mas preservando as especificidades culturais da cidade, particularmente aqueles trazidos pela imigração européia. Gradativamente as pessoas internalizaram tais propósitos e passaram a manifestá-los nas relações sociais estabelecidas. A arte teve papel significativo principalmente a partir da construção de espaços próprios para as artes cênicas e de grupos subsidiados pelo governo do estado. Isso deixou na população a idéia de Curitiba enquanto referencial cultural para as outras cidades paranaenses.

É importante dizer, ainda, que o tema da modernização permeou práticas teatrais e criou no segmento artístico valores sociais segundo um *ethos* capitalista e comportamentos manifestados no desejo de aperfeiçoamento. Os artistas de teatro incorporaram tais valores e, ao mesmo tempo, criaram modos de ser, presenciados em formas de organizações para proteger e valorizar o segmento teatral, ou mesmo como modo de sobrevivência, pela legitimação do ofício de ator.

As capacitações e especializações resultaram em atores disciplinados no que se refere ao conhecimento sobre interpretação, texto, autor envolvendo um conjunto de técnicas e artifícios cênicos como sonoplastia, iluminação, cenografia. Geralmente buscava-se essa qualificação na relação com os centros de referência dramaturgica dentro e fora do Brasil.

Diante dessas mudanças nos vários setores da vida social, os artistas de esquerda aderiram a um modelo de arte cuja referência estética, de matriz “realista”, procurava abordar os problemas sociais e, a partir deles, elaborar formas de representações capazes de trazer à luz os conflitos, as divergências e as disputas de interesse presentes na crescente sociedade capitalista brasileira.

Inspirados em “propósitos dialéticos”, muito em voga na época, esse estilo de arte definiu um tipo de artista que, de posse do conhecimento da realidade, assumia o compromisso de mudá-la. Responsável por essa visão foi o PCB ao desenvolver, em fins dos

anos de 1950, um projeto político-cultural, de caráter “revolucionário”, arregimentando um número expressivo de artistas e intelectuais de esquerda, ambos alinhados aos propósitos nacionais. Seus traços foram perceptíveis nos anos subseqüentes pela intenção da militância do Partido em criar estratégias de “aliança de classe” com vista à revolução brasileira.

A visão, grosso modo, via no passado cultural brasileiro uma dependência em relação aos centros de decisão econômica. Foi essa perspectiva que instigou alguns artistas de esquerda a promoverem um teatro de caráter nacional. Para eles não se admitia uma arte distante dos problemas e realidade social, e enfrentar o passado de dependência, o que incluía uma aversão ao imperialismo materializado na presença econômico-cultural dos Estados Unidos, significava afirmar o Brasil enquanto nação emancipada, dotada, em todos os seus aspectos, de uma cultura considerada “autêntica”, por expressar as manifestações artístico-culturais do país.

Nesses termos o teatro adquiriu uma dimensão pedagógica segundo a qual a noção de cultura popular entendida naquele período como ação política, não mais imbuída de um aspecto tradicional ou folclorista. Sua missão era promover a conscientização política capaz de viabilizar as transformações necessárias à sociedade brasileira. Para isso foi mobilizado um conjunto de representações nos diferentes segmentos artísticos, com destaque para a música, o teatro e o cinema, priorizando a concretização dos objetivos nacionais.

Ao contrário de alguns críticos de teatro que apontaram ter esse debate sobre a função política do teatro, e também a idéia de profissionalização, começado anos de 1960, viu-se que essas questões manifestaram-se na formação de grupos intencionados na popularização teatral e em discussões promovidas pelos intelectuais por meio de críticas publicadas em matérias dos jornais da cidade. Ficava, portanto, expresso o desejo de incluir a cena curitibana nos debates sobre o teatro nacional, mas a partir de outros referenciais teóricos e filosóficos.

Em 1964, o golpe ditatorial-militar colocou fim ao sonho da revolução brasileira. Cortou o vínculo dos artistas e intelectuais de esquerda com os segmentos subalternos da sociedade. Sua tarefa, no primeiro momento, era desarticular os movimentos das camadas populares e os sindicatos até então organizados politicamente. Os artistas viram-se, então, diante de uma ordem político-social ancorada em bases autoritárias.

A gradativa militarização do sistema estatal, e sua forma de governo baseada na vigilância cotidiana da sociedade, criaram formas de comandos pautadas no cerceamento a atividades políticas e no uso, sob variadas formas, da violência, manifestada, por exemplo, na censura política, na tortura e na repressão aos opositores. Nesta conjuntura, a perspectiva que

outrora tratava a cultura enquanto dimensão político-transformadora, no governo militar, suas ações tenderam para a prática do protesto.

A luta contra o arbítrio deu o tom nas ações dos artistas em seus grupos teatrais. Esses grupos concentraram o debate político e foram responsáveis pela preservação da esfera pública destituída pela ordem ditatorial. Espaços de sociabilidade de esquerda nos quais era possível, além de manter laços afetivos, também garantir o apreço pela linguagem cênica. Neles os referenciais de participação política eram retomados no modo como os sujeitos aí interagem.

Porém, a prática de oposição nos espaços de sociabilidade de esquerda não convergiu para um único modelo de ação nos termos do protesto. Diferentes propostas conduziram os artistas para modos de resistência que partiam tanto da crítica social quanto comportamental. As montagens teatrais aí constituídas mobilizaram artifícios estéticos numa linguagem metafórica que, em alguns casos, priorizaram as expressividades corporais e, em outros, reconstituíam um passado brasileiro de luta pela liberdade para também pensar a situação do país.

O direcionamento dado pelos artistas de teatro contou com criação de textos cuidadosamente elaborados para tecerem, em um fio narrativo, o sentido da construção dramática com vista a mostrar a tensão e o conflito social. Outros deram sentido a uma estética menos racionalizada e mais voltada para a interação palco e platéia, pelo diálogo com outras linguagens artísticas.

Do mesmo modo que os artistas de teatro procuraram denunciar e combater o arbítrio, ou mesmo efetivar críticas aos comportamentos morais e sociais, também o governo ditatorial empreendeu um plano político formatado para utilizar a cultura como meio de integração nacional. O apoio a determinadas produções e espetáculos, os recursos para eles mobilizados, mostraram que a censura voltou-se mais para as idéias estranhas à ordem militar, as comunistas para ser mais exato, que para a obstrução da linguagem cênica em si. Dela também fez uso para difundir os propósitos de uma sociedade e cultura orgânica e única.

Para personalidades do teatro em Curitiba, como foi o caso de Oraci Gemba, entre outros, as atitudes do governo do estado em relação às artes cênicas não eram desfavoráveis e, até certo ponto, consideradas importantes para a valorização da arte. A visão dele compartilhava da concepção que enxergavam na intervenção estatal a força propulsora de desenvolvimento cultural, e do mesmo modo, econômica. Pode-se perceber ainda que a idéia associava-se à noção de popularização do teatro, pois a viabilidade de recursos aos grupos teatrais permitia que outros segmentos sociais tivessem acesso aos espetáculos e montagens.

Foi também no período ditatorial que o longo processo de industrialização brasileira se consolidou. O crescimento do mercado de bens culturais e a indústria cultural expandiram-se ampliando a noção de público colocando, ao mesmo tempo, os artistas diante de questionamentos, pois, de um lado, havia a necessidade de inserir-se no mercado cultural e, de outro, não poderiam perder de vista a crítica social e política. Mas, um dado importante presenciado em Curitiba refere-se à atuação de artistas que buscaram modos de interação e posicionamento nos diferentes espaços, sem que isso os fizesse distanciar do teatro crítico, nem mesmo desconsiderar o ofício de ator, consolidando uma tradição de “escola teatral”.

A instauração do golpe militar, em 1964, e a gradativa centralização em âmbito federal. Para manter a ordem, o regime ditatorial silenciou e coibiu práticas sociais que destoaram da sua lógica. O regime foi responsável pela intensificação e consolidação do propósito capitalista no Brasil. A chamada modernização autoritária trouxe consigo também o favorecimento a um setor pequeno da sociedade, deixando as camadas sociais menos favorecidas em condições de vida precária. O crescimento populacional, a concentração dessa camada da população nas periferias, foi o outro lado da moeda do chamado milagre econômico brasileiro.

Nota-se essa postura no teatro. O desejo de popularizá-lo, por parte dos artistas, surgia no momento que aparecem outros atores sociais na cidade, como por exemplo, os trabalhadores que se aglomeravam nos bairros periféricos de Curitiba. Por outro lado, os próprios artistas, em concordância com esse projeto, manifestavam o interesse em formar tanto um elenco profissional, como uma platéia que fosse capaz de apreciar a arte cênica.

Esse apanhado das formas como o teatro configurou-se em Curitiba também não pode ser dissociado do diálogo que os artistas da cidade estabeleceram com a produção do Rio de Janeiro e São Paulo. Foi marcante particularmente pela apropriação dos modelos estéticos elaborados na capital paulista e carioca, em especial aqueles feitos pelo Teatro Arena. Denota, portanto, que o diálogo entre os artistas de esquerda constituía ainda laços significativos, isso ficou mais evidente ao se verificar os programas das peças montadas pelos grupos teatrais curitibanos e por aqueles vindos de outras cidades.

O quadro mostra como se procedeu a dinâmica de fragmentação das ações de protesto e resistência dos artistas de esquerda na cena curitibana. O primeiro propósito, de se pensar a arte, particularmente o teatro, como viabilidade de mudança social, encontrou nas transformações político-sociais, após 1964, diferentes campos de atuação. O importante foi perceber que os artistas de teatro constituíam-se como sujeitos de mudança ao mesmo tempo em que interagiam com as especificidades que lhes eram apresentadas.

Ao se visitar a documentação, de maneira particular a *Revista Programa*, encontra-se nelas debates e discussões que tentaram significar a realidade da qual participaram os artistas de teatro em Curitiba. Fosse pela defesa de suas convicções, fosse pela narrativa que construíam acerca de suas produções, configuraram-se em importantes fragmentos de um tempo marcado por tensões e embates no âmbito político.

São indícios das práticas, ou daquilo que faziam os artistas de teatro que, inserido em um tempo e um espaço que lhes era próprio e singular, davam, pelas suas significações e percepções de mundo, inteligibilidade ou representatividade, a sua realidade. Práticas não homogêneas, mudadas conforme se transformaram as significações da vida social.

Sendo assim, um olhar “polaroideano na história” pode enriquecer alargar as interpretações acerca do passado e contribuir para o discurso histórico, uma vez que, ele possibilita, pelos indícios, direcionar o olhar de historiador para outros caminhos, ainda (in) visíveis. Portanto, o que nos espera é o desafio.⁷⁵

⁷⁵ As polaróides (in) visíveis são fotografias "instantâneas" feitas sem câmera, papel fotográfico ou imagem. Estas “falsas polaróides”, na verdade, são textos escritos por um fotógrafo que prefere não entregar imagens prontas para o espectador. Ao invés disto, ele prefere que, a partir dos seus textos, o público seja instigado a olhar ao redor e procurar paisagens quase ocultas do meio que o cerca. Como todas as polaróides (in) visíveis são fixadas com fita adesiva, elas desaparecem muito rapidamente da cidade. Em Curitiba, esse foi o recurso pelo artista Tom Lisboa, em 2005 e 2007, com a exposição, em espaços diferentes da cidade, dessas formas de intervenção urbana (Ver: http://www.sintomnizado.com.br/polaroides_cidades).

FONTES**REVISTA PROGRAMA**

A SEMANA. Curitiba: XPTO, 1970.

ARENA CONTA TIRADENTES. Curitiba: Paulo Sá, 1972.

ARENA CONTA ZUMBI. Curitiba: Paulo Sá, 1971.

AS CRIADAS. Curitiba: Grupo Escala, 1969.

AUTO DE FÉ OCIDENTAL. Curitiba: Grupo Escala, 1968.

CHAPETUBA FUTEBOL CLUBE. Curitiba: TETEF, 1972.

CHAPÉU DE SEBO. Curitiba: Grupo Escala, 1967.

DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA. Curitiba: Xavier, Queiroz, 1968.

FALA BAIXO SENÃO EU GRITO. Curitiba: CDI, 1971.

GEMBA, O. (Coord.). Projeto e Borderaux – apresentações realizadas no Teatro do Banco Nacional de Habitação. Curitiba: Grupo de Teatro Momento, 30 jan. 1978. Projeto concluído.

HOJE É DIA DE ROCK. Curitiba: Petrel, 1977.

INVASAO – Órgão Oficial de Divulgação do TETEF, Curitiba, n. zero, 1978.

NA PONTA DOS PÉS. Curitiba: Grupo Margem, 1974.

O EXERCÍCIO. Curitiba: CDI, 1977.

O JULGAMENTO DO HOMEM. Curitiba: Grupo TUDO, 1970.

O LIVRO DE CRISTÓVÃO COLOMBO. Curitiba: Teatro Guaíra, 1969.

OS PEQUENOS BURGUESES. Curitiba: TETEF, 1976.

PARANÁ TERRAS DE TODOS NÓS, 12/12/1974. Inauguração do Teatro Guaíra. 1 placa em mármore. Prédio do Teatro Guaíra. Curitiba, PR.

QUATRO NUM QUARTO. Curitiba: Teatro Guaíra, 1967.

RALÉ. Curitiba. Teatro Novo, 1968.

TAS. O Teatro do SESI. Curitiba, 1969. Datilografado.

MATÉRIA EM JORNAIS E REVISTAS

A MAGIA do “Dadá”. **Veja em Curitiba**, Curitiba, n. 44, ano 22, 8 nov. 1989.

BONECOS que falam e se mexem feito gente. Quem faz? Aonde? **Sapeca – O Jornal**, Curitiba, nov. 1979.

GEMBA, O. Teatro. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 17 jan. 1965.

MARCELINO, W. Narciso e o teatro. **Diário do Paraná**, Curitiba, mai. 1960.

MILLARCH, A. O misticismo em torno de uma lenda da cidade. **Estado do Paraná**, Curitiba 22 fev. 1987.

NÓS E O TEATRO. Curitiba: EAD-SESI, 1957.

O MUNDO mágico. **Panorama**, Curitiba, ano 24, n. 227, jun. 1975.

PARANÁ exporta teatro com o “Escala”. **Diário do Paraná**, Curitiba, 13 set. 1969

SILVA, A. O teatro e a censura: uma rápida análise dos efeitos da censura. **Panorama**, Curitiba, n. 272, ano 29, p. 28-29, abr. 1979.

TEATRO político e Walmor Marcelino. **Diário do Paraná**, Curitiba, mai. 1961.

TECEFET. **Invasão**. Curitiba: TECEFET, 1978. Informativo.

UMA carreira de sucesso. **Jornal do Estado**, Curitiba, 22 jul.1983.

ARQUIVO DELEGACIA DE ORDEM POLÍTICA E SOCIAL (DOPS)

DOPS. **Euclides Coelho de Souza**. Curitiba, 1961/1977. Arquivo Público do Paraná, n. 6079.

DOPS. **Grupo Decisão**. Curitiba, 1967. Arquivo Público do Paraná, top. 131, n. 1077.

DOPS. **Mauri Furtado**. Curitiba, 1966. Arquivo Público do Paraná, n. 2287.

DOPS. **Oraci Gemba**. Curitiba, 1964/1977. Arquivo Público do Paraná, n. 15969.

DOPS. **Teatro de Bonecos Dadá**. Curitiba, 1967. Arquivo Público do Paraná, cx. 249, n. 2244.

DOPS. **Teatro do Estudante Universitário – ou – Teatro Paranaense do Estudante**. Curitiba, 1967 e 1969. Arquivo Público do Paraná, N.º 4496.

DOPS. **Teatro Popular do Paraná**. Curitiba, 1960 e 1961. Arquivo Público do Paraná, cx. 249, n. 2247.

DOPS. **Walmor Marcelino**. Curitiba, 1960/1989. Arquivo Público do Paraná, n. 3468.

PEÇAS

FORTES, A.; VÍTOLA, P. **Paraná: terra de todas as gentes**. Curitiba: Teatro Guaíra, 1974. Datilografado.

GEMBA, O. **Maria Bueno**. Boletim Informativo n. 6. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1975.

MARCELINO, W. **Os Fuzis de 1984**. Curitiba: Edição do Autor, 1970.

TEU. **De como trabalhador faz arte... E o Artista Pensa que é Dele**. Curitiba, 1967. Datilografado.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, M. H. T. de; WEIS, L. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCZ, L. M. (Org.). **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ALVETTI, C. Teatro paranaense 10 anos – uma visão. In: COSTA, M. M. da; ALVETTI, C.; LACERDA, M. T. B.; FRANCIOSI, E. **Teatro no Paraná** (Coleção Exposições vol. 1). Rio de Janeiro: INACEN, 1986.

ANSART, P. **Ideologias, conflitos e poder**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

ARANTES, L. H. M. Olhares da crítica: percepções de uma dramaturgia na sua tecitura. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 7, n. 11, p. 67-85, jul.-dez. 2005.

ARENDT, H. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

ARRABAL, J.; LIMA, M. A. de. **Teatro: o seu demônio é beato**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. Entrevista com José Celso Martinez Corrêa. **Encontros com a Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, v. 20, p. 189-215, 1979.

ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

AYALA, M.; IGNES, M.; AYALA, N. **Cultura popular no Brasil: perspectiva de análise**. São Paulo: Editora Ática, 2003.

AZEVEDO, E. R. Família e resistência política no espelho do teatro: Jorge Andrade e Oduvaldo Vianna Filho. **Cultura Vozes**, São Paulo, n. 4, p. 157-174, jul.-ago. 1998.

BACELLAR, C. Fontes documentais: uso e mau uso dos arquivos. In: PINSKY, C. B. (Org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2006.

BARCELLOS, J. **O CPC da UNE: uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BENATTI, A. P.; SUTIL, M. S. Teatro de Bolso. In: _____. **Rui Barbosa: a praça na trilha do tempo**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1996.

BENTLEY, E. **O teatro engajado**. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1969.

BERBERI, E. **Impressões: a modernidade através das crônicas no início do século em Curitiba**. 192 f. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 1996.

BOAL, A. Tentativa de análise do teatro brasileiro. **Arte em Revista**. São Paulo, ano 4, n. 6, p. 8-10, out. 1981.

_____. Discurso sobre o dia mundial do teatro. **Folha Online**. <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u540686.shtml> Acesso: 02/05/2009.

BRECHT, B. **Estudos sobre o teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BRESCIANI, M. S. M. **O charme da ciência e a sedução da objetividade: Oliveira Vianna entre os interpretes do Brasil**. São Paulo: UNESP, 2005.

BRUSTEIN, R. **Teatro de protesto**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

CABRAL, I. **Cartazes do teatro paranaense**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2001.

CALDAS, A. C. **Centro Popular de Cultura no Paraná (1959-1964): encontros e desencontros entre arte, educação e política**. 130 f. Dissertação (Mestrado em Educação), Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2003.

CANDIDO, A. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

CAPELATO, M. H. R; GLEZER, R; FERLINI, V. L. A. Escola uspiana de História. **Estudos Avançados**, 8 (22), 1994.

CARDOSO, I. A geração dos anos de 1960: o peso de uma herança. **Tempo Social**, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 93-107, nov. 2005.

CARVALHO, J. E. de. Roda Viva (1968) de Chico Buarque: a dramaturgia e a cena teatral sob a ótica da crítica especializada. **Fênix: Revista de História e Estudos Culturais**. Uberlândia, v. 1, n. 1, out.-nov.-dez. 2004. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/>. Acesso em: 20/05/2008.

CHARTIER, R. **À beira da falésia, a história entre certezas e inquietudes**. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

_____. **Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

_____. **Leituras e leitores, na França do Antigo Regime**. São Paulo: UNESP, 2004.

_____. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, 11(5), 1991.

CHAUÍ, M. **Seminários**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CODATO, A. N. O golpe de 1964 e o regime de 1968: aspectos conjunturais e variáveis históricas. **História: Questões e Debates**, Curitiba, n. 40, p. 11-36, jan./jun., 2004.

CORREA, J. C. M. Oficina. **Arte em Revista**. São Paulo, ano 1, n. 1, p. 61-65, jan.-mar. 1979.

COSTA, C. **Censura em cena: teatro e censura no Brasil: arquivo Miroel**. São Paulo: Edusp; FAPESP; Imprensa Oficial de São Paulo, 2006.

COSTA, I. C. Stanislavski na cena americana. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 16, n. 46, p. 105-112, 2002.

_____. Teatro político no Brasil. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 24, n. 1, 2001. Disponível em: <http://w.w.w.scielo.br/>. Acesso em: 22/11/2008.

COSTA, M. M. da. Visões de Curitiba em cena. **Letras**, Curitiba-PR, n. 50, p. 37-57, jul.-dez. 1998.

_____. Breve itinerário da dramaturgia paranaense. In: COSTA, M. M. da; ALVETTI, C.; LACERDA, M. T. B.; FRANCIOSI, E. **Teatro no Paraná** (Coleção Exposições vol. 1). Rio de Janeiro: INACEN, 1986.

_____; FRANZ, M.; HENNINGS, E. O teatro em Curitiba no período de 1961 a 1970 – I. **Letras**, Curitiba-PR, n. 44, p. 199-229, 1995.

_____; FRANZ, M.; HENNINGS, E. O teatro em Curitiba no período de 1961 a 1970 – II. **Letras**, Curitiba-PR, n. 45, p. 115-144, 1996.

CZAJKA, R. Redesenhando ideologias: cultura e política em tempos de golpe. **História: Questões e Debates**, Curitiba, n. 40, p. 37-57, jan./jun., 2004.

DE CERTEAU, M. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

_____. A operação histórica. In: LE GOFF, J; NORA, P. **História: novos problemas**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.

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

FOUCAULT, M. Outros espaços. In: _____. **Ditos e escritos**. Estética: literatura e pintura, música e cinema (volume III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

_____. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronuncia em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Loyola, 1996.

FRANCIOSI, E. O papel desempenhado pelo Teatro Adulto do SESI e outros grupos amadores de Curitiba nos anos cinquenta. In: COSTA, M. M. da; ALVETTI, C.; LACERDA, M. T. B.; FRANCIOSI, E. **Teatro no Paraná** (Coleção Exposições vol. 1). Rio de Janeiro: INACEN, 1986.

FREITAS, A. A autonomia social da arte no caso brasileiro: os limites históricos de um conceito. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 7, n. 11, p. 197-211, jul.-dez. 2005.

_____. Poéticas políticas: as artes plásticas entre o golpe de 64 e o AI-5. **História: Questões e Debates**, Curitiba, n. 40, p. 59-90, jan./jun., 2004.

GARCIA, N. J. **O que é propaganda ideológica**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

GARCIA, S.; GUINSBURG, J. De Burchner a Bread & Puppet: sendas do Teatro Político Moderno. In: SILVA, A. S. da (Org.). **J. Guinsburg**: diálogos sobre teatro. São Paulo: Edusp, 1992.

GUARNIERI, G. O teatro como expressão da realidade nacional. **Arte em Revista**. São Paulo, ano 4, n. 6, p. 6-7, out. 1981.

GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006, p. 185-186.

HABERT, N. **A década de 70**: apogeu e crise da ditadura militar brasileira. São Paulo: Editora Ática, 1992.

HAGEMAYER, R. R. **Movimento estudantil 68**: imagens da paixão. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 1997.

HELLER, M. I. Guerra à inteligência. In: _____. **Resistência democrática**: a repressão no Paraná. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Curitiba: Secretaria de Cultura do Estado do Paraná, 1988.

HOBSBAWN, E. O presente como história. In: _____. **Sobre história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

HOLLANDA, H. B. de. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda, e desbunde 1960/1970. São Paulo: Brasiliense, 1981.

_____. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

JENKINS, K. **A história repensada**. São Paulo: Contexto, 2007.

LIMA, M. A. de; VARGAS, M. T. Teatro operário em São Paulo. In: PRADO, A. A. (Org.). **Libertários no Brasil: memória, lutas, cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LUCA, T. R. de. Fontes impressas: História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, C. B. (Org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2006.

MAGALDI, S. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: Ática, 2000.

_____. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 2004.

_____. **Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MAGALHÃES, M. D. B. de. A lógica da suspeição: sobre os aparelhos repressivos à época da ditadura militar no Brasil. **Revista Brasileira de História**, v. 17, n. 34, São Paulo, 1997. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo>. Acesso em: 22/05/2008.

_____. **Paraná: política e governo**. Curitiba: SEED, 2001.

MARTINS, W. **Um Brasil diferente: ensaios sobre fenômenos de aculturação no Paraná**. São Paulo: T.A. Queiroz, 1989.

MARTINS, A. L.. Da fantasia à história: folheando páginas revisteiras. **História**, v.22, n. 1, Franca, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/>. Acesso em: 20/02/2009.

MARTINS, C. E. **Anteprojeto do Manifesto do CPC**. São Paulo, ano 1, n. 1, p. 67-79, jan.-mar. 1979.

MENDONÇA, S. R. de; FONTES, V. M. **História do Brasil recente 1964-1992**. São Paulo: Editora Ática, 1996.

MOSTAÇO, E. Brecht, o organon da diversão. **ArtCultura**, Uberlândia-MG, v. 9, n. 15, p. 7-16, jul.-dez. 2007.

NAPOLITANO, M. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, n. 28, p. 103-124, 2001.

_____. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2004a.

_____. **Cultura e poder no Brasil contemporâneo**. Curitiba: Juruá, 2002.

_____. O “tesouro perdido”: a resistência no campo da cultura (Brasil 1969/1976). In: DUARTE, A. **A banalização da violência: atualização do pensamento de Hannah Arendt**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2004b.

NAVES, S. C. Os novos experimentos culturais nos anos 1940/1950: propostas de democratização da arte no Brasil. In: FERREIRA, J.; DELGADO, L. de A. N. (Orgs.). **O Brasil republicano: o tempo da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

NORA, P. O acontecimento e o historiador do presente. In: LE GOFF, J. *et al.* **A nova história**. Lisboa: Edições 70, 1984.

OLIVEIRA, C. E. F. Há uma cultura genuinamente brasileira? – aproximações e afastamentos entre Antonio Candido e Roberto Schwarz. **História Revista do Arquivo Público de São Paulo**. Disponível em:

<http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao17/materia01/> Acesso em: 20/12/2009.

OLIVEIRA, D. de. **Urbanização e industrialização no Paraná**. Curitiba: SEED, 2001.

ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PACHECO, T. Seminário Nacional sobre Censura de Diversões Públicas. **Arte em Revista**, São Paulo, n. 6, p. 92-96, out. 1981.

PADILHA, M. **A cidade como espetáculo: publicidade e vida urbana na São Paulo nos anos 20**. São Paulo: Annablume, 2001.

PARANHOS, K. R. **Mentes que brilham: sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Bernardo**. 382f. Tese (Doutorado em História), Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2002.

_____. **Era uma vez São Bernardo: o discurso sindical dos metalúrgicos**. Campinas, SP: Unicamp, 1999

_____. Teatro e trabalhadores: textos, cenas e formas de agitação no Abc paulista. **ArtCultura**, Uberlândia-MG, v. 7, n. 11, p. 101-115, jul.-dez. 2005.

_____; SILVA, P. L. “Dois Perdidos Numa Noite Suja” e o Grupo de Teatro Forja: teatro e trabalhadores no Brasil pós-1964. **Horizonte Científico**, Uberlândia, 2005. Disponível em: <http://www.horizontecientifico.propp.ufu.br> Acesso em: 20/09/2009.

PATRIOTA, R. A cena tropicalista no teatro Oficina de São Paulo. **História**, Franca, v. 22, n. 1, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo>. Acesso em: 22/11/2009.

_____. **A crítica de um teatro crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. A escrita da história do teatro no Brasil: questões temáticas e aspectos metodológicos. **História**, São Paulo, v. 24, n. 2, p. 79-110, 2005.

_____. O historiador e o teatro: texto dramático, espetáculo, recepção. In: PESAVENTO, S. J. (Org.). **Escrita, linguagem objetos: leituras de história cultural**. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

_____. O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica. In: PEIXOTO, F.; PATRIOTA, R.; RAMOS, A. F. (Orgs.). **A história invade a cena**. São Paulo: Hucitec, 2008.

_____. Textos e imagens do teatro no Brasil. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**. Uberlândia, v. 5, ano V, n. 2, abr.-mai.-jun., 2008. Disponível em: www.revistafenix.pro.br. Acesso: 29.03.09

_____. **Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo.** São Paulo: Hucitec, 1999.

PEIXOTO, F. Entrevista com Giafrancesco Guarnieri. **Encontros com a Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 93-113, julho de 1978.

_____. **O que é teatro.** São Paulo: Brasiliense, 1981.

_____. Por uma cultura crítica e democrática. In: PEIXOTO, F.; PATRIOTA, R.; RAMOS, A. F. (Orgs.). **A história invade a cena.** São Paulo: Hucitec, 2008.

_____. Teatro ao encontro do povo. In: PEIXOTO, F.; PATRIOTA, R.; RAMOS, A. F. (Orgs.). **A história invade a cena.** São Paulo: Hucitec, 2008.

PELEGRINI, C. S. A. A sociabilidade feminina nos palcos brasileiros – um destaque à produção de Leilah Assunção. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 28, p. 87-102, 2001.

_____. **A UNE nos anos 60: utopias e práticas políticas no Brasil.** Londrina: UEL, 1998.

PEREIRA, V. H. A. Teatro e movimentos sociais: diferentes compromissos com o “real” na cena brasileira. **ArtCultura**, Uberlândia-MG, v. 7, n. 11, p. 117-135, jul.-dez. 2005.

_____. **A musa carrancuda: teatro e poder no Estado Novo.** Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

PISCATOR, E. **Teatro Político.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PLÍNIO, J. **O teatro de Oracy Gemba.** Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2008.

PRADO, D. de A. **O teatro brasileiro moderno.** São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. Teatro: 1930-1980 (ensaio e interpretação). In: PIERUCCI, A. F. de O. *et al.* **O Brasil Republicano: economia e cultura (1930-1964).** Tomo III. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

PRIORI, A. A Doutrina de Segurança Nacional e o Manto dos Atos Institucionais durante a Ditadura Militar Brasileira. **Revista Espaço Acadêmico**, Maringá-PR, n. 34, abr. 2004. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/035/35priori.htm>. Acesso em 20.05.09.

PONTE PRETA, S. Garotinho corrupto. In: _____. **Febeapá: festival de besteiras que assola o país.** Rio de Janeiro: Agir, 2006.

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. , n. 3, p. 4-15, 1989.

RABETTI, M. de L. Presença musical italiana na formação do teatro brasileiro. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, n. 15, p. 61-81, jul.-dez. 2007.

RAGO, M. O efeito-Foucault na historiografia brasileira. **Tempo Social; Rev. Sociol. USP**, São Paulo, 7 (1-2), p. 67-82, 1995.

_____. O historiador e o tempo. In: ROSSI, V. L. de; ZAMBONI, E. (Orgs.). **Quanto tempo o tempo tem.** Campinas, Alínea, 2003.

REIS, P. de O. **Exposições de Arte: vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970.** 233f. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2005.

RIBEIRO, M. A. O modernismo brasileiro: arte e política. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 115-125, jan.-jun. 2007.

RIDENTI, M. Intelectuais e artistas brasileiros: “entre a pena e o fuzil”. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 185-195, jan.-jun. 2007.

_____. **O fantasma da revolução brasileira.** São Paulo: UNESP, 1993.

RODRIGUES, M. **A década de 50: populismo e metas desenvolvimentistas no Brasil.** São Paulo: Editora Ática, 1992.

ROSENFELD, A. **O teatro épico.** São Paulo: Perspectiva, 1985.

RUBIM, A. A. C. Partido Comunista e herança cultural no Brasil. **Ciências e Cultura**, 41 (6), p. 5552-565, junho 1989.

SANTOS, F. A. dos. Cinema, teatro e televisão no Paraná: três décadas. **Panorama**, Curitiba, ano 31, p. 16-24, julho de 1978.

SCHEFFLER, I. **TUT, TECEFET, TETEF: 35 anos de Teatro na Universidade Tecnológica Federal do Paraná.** Curitiba: UTFPR, 2008.

SCHWARZ, R. Cultura e política, 1964-1969. In: _____. **O pai de família e outros estudos.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SILVA, A. S. da (Org.). **J. Guinsburg: diálogos sobre teatro.** São Paulo: Edusp, 1992.

SILVA, F. C. T. da. A modernização autoritária: do golpe à redemocratização (1964/1984). In: LINHARES, M. Y. L. (Org.). **História geral do Brasil: da colonização portuguesa à modernização autoritária.** Rio de Janeiro: Campus, 1990.

_____. **Mutações do trabalho.** Rio de Janeiro: SENAC, 1999.

SOUSA, J. T. P. de. **Reinvenções da utopia: a militância política de jovens nos anos 90.** São Paulo: Hacker Editores, 1999.

SOUZA, E. C. de; SOUZA, A. T. C. de. **40 anos – Teatro de Bonecos Dadá.** Curitiba: Edição dos autores, 2002.

SOUZA, M. G de. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 127-162, 2004.

_____. **Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964).** São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

SOUZA, S. C. M. de. **As noites di Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868).** Campinas: Unicamp, 2002.

SUTIL, M. Do Guayra ao Guaíra: a modernidade anunciada. In: _____. **Complexo Centro Cultural Teatro Guaíra: Teatro Guaíra 50 anos de história.** Curitiba: A.V.G. Meschino, 2005.

TEIXEIRA, S. S. **Amadores em cena, v. 1:** Teatro do Estudante do Paraná. Rio de Janeiro, Bacantes, 2001a.

_____. **Amadores em cena, v. 2:** O Teatro de Adultos e a Escola de Arte Dramática do SESI. Rio de Janeiro, Bacantes, 2001b.

_____. **Amadores em cena, v. 3:** Sociedade Paranaense de Teatro. Rio de Janeiro, Bacantes, 2001c.

TEZZA, C. W. Rio Apa: as trilhas da utopia. **Letras**, Curitiba-PR, n. 50, p. 59-71, jul.-dez. 1998.

TRINDADE, E. M. de C.; ANDREAZZA, M. L. **Cultura e educação no Paraná.** Curitiba: SEED, 2001.

VEYNE, P. A história conceitual. In: LE GOFF, J; NORA, P. **História:** novos problemas. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.

_____. Foucault revoluciona a historia. In: _____. **Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história.** Brasília: UNB, 1982.

VIACAVA, V. M. R. “Em Busca de Curitiba perdida”: Os mecanismos da construção de uma identidade curitibana. **História Agora.**
http://www.historiagora.com/dmdocuments/Historia7_artigo_curitiba_perdida.pdf. Acesso em: 20/11/2009.

VIEIRA, P. A vingança do maldito. **Cultura Vozes**, São Paulo, v. 89, n. 4, p. 112-125, 1995.