



Campos de Saberes da História da Educação no Brasil 2

Denise Pereira
(Organizadora)

Denise Pereira

(Organizadora)

Campos de Saberes da História da Educação no Brasil 2

Atena Editora
2019

2019 by Atena Editora
Copyright © Atena Editora
Copyright do Texto © 2019 Os Autores
Copyright da Edição © 2019 Atena Editora
Editora Executiva: Prof^a Dr^a Antonella Carvalho de Oliveira
Diagramação: Karine de Lima
Edição de Arte: Lorena Prestes
Revisão: Os Autores

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Conselho Editorial

Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof^a Dr^a Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Prof^a Dr^a Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof^a Dr^a Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Prof^a Dr^a Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof^a Dr^a Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof^a Dr^a Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Ciências Agrárias e Multidisciplinar

Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano
Prof^a Dr^a Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof^a Dr^a Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

Ciências Biológicas e da Saúde

Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás
Prof.^a Dr.^a Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará

Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

Ciências Exatas e da Terra e Engenharias

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

Conselho Técnico Científico

Prof. Msc. Abrãao Carvalho Nogueira – Universidade Federal do Espírito Santo
Prof. Dr. Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos – Ordem dos Advogados do Brasil/Seccional Paraíba
Prof. Msc. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão
Prof.ª Drª Andreza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico
Prof. Msc. Carlos Antônio dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Msc. Daniel da Silva Miranda – Universidade Federal do Pará
Prof. Msc. Eliel Constantino da Silva – Universidade Estadual Paulista
Prof.ª Msc. Jaqueline Oliveira Rezende – Universidade Federal de Uberlândia
Prof. Msc. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof.ª Msc. Renata Luciane Polsaque Young Blood – UniSecal
Prof. Dr. Welleson Feitosa Gazel – Universidade Paulista

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)	
C198	Campos de saberes da história da educação no Brasil 2 [recurso eletrônico] / Organizadora Denise Pereira. – Ponta Grossa (PR): Atena Editora, 2019. – (Campos dos Saberes da História da Educação no Brasil; v. 2) Formato: PDF Requisitos de sistemas: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso: World Wide Web Inclui bibliografia ISBN 978-85-7247-455-9 DOI 10.22533/at.ed.559190507 1. Educação – Brasil – História. I. Pereira, Denise. II. Série. CDD 370
Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422	

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná - Brasil
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

Atena
Editora

Ano 2019

APRESENTAÇÃO

O estudo da História da Educação sempre será muito importante para ajudar a compreender o modelo educacional que possuímos hoje, entender os possíveis erros que ocorreram de forma que possamos preveni-los e evitá-los.

Para se compreender o presente e planejar o futuro é necessário entender o passado, que neste caso é a História da Educação.

Tudo é história e tudo tem história. No processo educacional isso é ainda mais presente.

Os pesquisadores tem se interessado em compreender as ações de educação contidas na sociedade com suas diversas formas e esferas de intervenção.

Outros estudos vão de encontro com o sentido de captar as especificidades da formação e do desenvolvimento institucional observando como este modelo se articula se ao processo da construção da identidade brasileira.

Deste modo, a Editora Atena, realiza uma edição, dirigida especialmente a quem deseja compreender os diversos Campos dos Saberes da História da Educação no Brasil, acolhe neste e-book a proposta de responder no meio de tantas questões que surgem do debate de compreender a educação no Brasil.

Aqui, os diversos autores investigam as questões diversas destes campos dos saberes, tais como: a arte, a cultura, a história, novas metodologias, identidade brasileira, políticas educacionais, entre outras.

Espero que essas leituras possam ampliar seus conhecimentos e instigar novas pesquisas.

Boa leitura!

Denise Pereira

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
O BORDADO NA PESQUISA EM HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO NO BRASIL: UMA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA	
Isabella Brandão Lara Ana Maria de Oliveira Galvão	
DOI 10.22533/at.ed.5591905071	
CAPÍTULO 2	13
ENSINO A DISTÂNCIA NO BRASIL: HISTÓRIA E LEGISLAÇÃO	
Bruna Carvalho	
DOI 10.22533/at.ed.5591905072	
CAPÍTULO 3	25
A ANPUH-SP E AS POLÍTICAS EDUCACIONAIS PAULISTAS PARA O ENSINO DE HISTÓRIA: DIÁLOGOS	
Ana Paula Giavara	
DOI 10.22533/at.ed.5591905073	
CAPÍTULO 4	39
DIFERENTES CENÁRIOS: UM ESTUDO SOBRE O ENSINO DE HISTÓRIA NA ESCOLA PÚBLICA DE PALMEIRA DOS ÍNDIOS – AL	
Dehon da Silva Cavalcante	
DOI 10.22533/at.ed.5591905074	
CAPÍTULO 5	52
ENSINO DE HISTÓRIA EM MUSEUS: A EXPERIÊNCIA DA MEDIAÇÃO NA FORMAÇÃO DE PROFESSORES	
Priscila Lopes d’Avila Borges	
DOI 10.22533/at.ed.5591905075	
CAPÍTULO 6	61
O PROCESSO INQUISITORIAL 8064 À LUZ DA MICRO-HISTÓRIA	
Guilherme Marchiori de Assis	
DOI 10.22533/at.ed.5591905076	
CAPÍTULO 7	71
OS PRONTUÁRIOS MÉDICOS COMO FONTE PARA A HISTÓRIA: O CASO DO <i>LEPROSÁRIO</i> CEARENSE ANTÔNIO DIOGO (1928-1939)	
Francisca Gabriela Bandeira Pinheiro	
DOI 10.22533/at.ed.5591905077	
CAPÍTULO 8	82
PATRIMÔNIO CULTURAL E ENSINO DE HISTÓRIA: O ESTUDO DO MEIO COMO PRÁTICA PARA EDUCAÇÃO PATRIMONIAL	
Marcos Rafael da Silva Tathianni Cristini da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.5591905078	

CAPÍTULO 9	92
DIÁLOGOS POSSÍVEIS PARA A (RE)INTERPRETAÇÃO DA CULTURA MATERIAL DOS MUSEUS Wagner Lucas Pereira	
DOI 10.22533/at.ed.5591905079	
CAPÍTULO 10	101
O MITO LUSITANO DO LICANTROPO E SUA HERANÇA NO BRASIL CONTEMPORÂNEO Maximiliano Ruste Paulino Corrêa	
DOI 10.22533/at.ed.55919050710	
CAPÍTULO 11	111
A FALA COMO APRENDIZADO NAS PRÁTICAS DA LIGA CAMPONESA DO ENGENHO GALILÉIA Reginaldo José da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.55919050711	
CAPÍTULO 12	124
A INFLUÊNCIA DOS TUTORES NA EDUCAÇÃO DE ÓRFÃOS EM MARIANA (1790-1822) Leandro Silva de Paula	
DOI 10.22533/at.ed.55919050712	
CAPÍTULO 13	131
A LEITURA DAS ATAS DA ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DO PARÁ (1964 – 1985) Flávio William Brito Matos	
DOI 10.22533/at.ed.55919050713	
CAPÍTULO 14	142
O CONSELHO DE INTENDÊNCIA DO SERRO/MG E A INSTRUÇÃO PÚBLICA DA REPÚBLICA, DE 1890 A 1892 Danilo Arnaldo Briskievicz	
DOI 10.22533/at.ed.55919050714	
CAPÍTULO 15	155
A POLÍTICA DE INCENTIVO ÀS MANUFATURAS TÊXTEIS EM PORTUGAL SÉCULO XVII: DOS DISCURSOS DE DUARTE RIBEIRO DE MACEDO À GESTÃO DO 3º CONDE DA ERICEIRA Alex Faverzani da Luz	
DOI 10.22533/at.ed.55919050715	
CAPÍTULO 16	172
AS RECORDAÇÕES IMPERTINENTES DE ISAÍAS CAMINHA: RELAÇÕES ENTRE HISTÓRIA, AUTOBIOGRAFIA E LITERATURA NA PRODUÇÃO DO ESCRITOR LIMA BARRETO Carlos Alberto Machado Noronha	
DOI 10.22533/at.ed.55919050716	

CAPÍTULO 17	181
A PROCESSUALIDADE DE UMA POLÍTICA COOPERATIVA NA FORMAÇÃO DE ESTUDANTES SURDOS NO ENSINO SUPERIOR	
Euluze Rodrigues da Costa Junior	
Reginaldo Célio Sobrinho	
Edson Pantaleão	
Giselle Lemos Shmidel Kaustsky	
DOI 10.22533/at.ed.55919050717	
CAPÍTULO 18	190
CONHECIMENTOS SOBRE A APRENDIZAGEM DOS ESTUDANTES COM DEFICIÊNCIA: BASE PARA A PRÁTICA PEDAGÓGICA INCLUSIVA	
Giselle Lemos Schmidel Kautsky	
Reginaldo Celio Sobrinho	
Edson Pantaleão Alves	
Euluze Rodrigues da Costa Junior	
DOI 10.22533/at.ed.55919050718	
CAPÍTULO 19	199
DIREITOS SOCIAIS E AS PESSOAS COM DEFICIÊNCIA: CONTRIBUIÇÕES DA TEORIA FIGURACIONAL DE NORBERT ELIAS	
Monica Isabel Carleti Cunha	
DOI 10.22533/at.ed.55919050719	
CAPÍTULO 20	210
CENTROS DE PESQUISA SOBRE A VIOLÊNCIA NO BRASIL	
Bárbara Birk de Mello	
Luiz Antonio Gloger Maroneze	
DOI 10.22533/at.ed.55919050720	
CAPÍTULO 21	221
DESAPRENDENDO O JÁ SABIDO: O “ESTADO NOVO” NO EMBALO DO SAMBA	
Adalberto Paranhos	
DOI 10.22533/at.ed.55919050721	
CAPÍTULO 22	238
CINEMA, CULTURA POPULAR E MEMÓRIA NA VISÃO DO CINEASTA HUMBERTO MAURO	
Sérgio César Júnior	
DOI 10.22533/at.ed.55919050722	
CAPÍTULO 23	248
DAS PÁGINAS DOS JORNAIS PARA AS TELAS: A REPRESENTAÇÃO DO ESQUADRÃO DA MORTE NO CINEMA BRASILEIRO DA DÉCADA DE 1970	
Renata dos Santos Ferreira	
DOI 10.22533/at.ed.55919050723	
CAPÍTULO 24	259
O LUGAR DO MÚSICO NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL E REGIONAL	
Douglas José Gonçalves Costa	
DOI 10.22533/at.ed.55919050724	

CAPÍTULO 25	269
ROTAS DE TEATRO, BRASIL E PORTUGAL: ENCENAÇÕES, ENGAJAMENTO E CRIAÇÃO ARTÍSTICA NOS ANOS 1960 E 1970	
Kátia Rodrigues Paranhos	
DOI 10.22533/at.ed.55919050725	
CAPÍTULO 26	281
FICCIONALIZANDO REALIDADES: RELAÇÕES POSSÍVEIS ENTRE HISTÓRIA E LITERATURA EM “THE HANDMAID’S TALE”, DE MARGARET ATWOOD	
Isabela G. Parucker	
DOI 10.22533/at.ed.55919050726	
CAPÍTULO 27	290
ÍNDIOS PANKARÁ: ENTRE A SERRA E O RIO. HISTÓRIA, MEMÓRIA E ALTERIDADE	
Alberto Reani	
DOI 10.22533/at.ed.55919050727	
CAPÍTULO 28	301
NO SÉCULO XVIII, OS INDÍGENAS NA FORMAÇÃO DA CAPITANIA DE MATO GROSSO	
Gilian Evaristo França Silva	
DOI 10.22533/at.ed.55919050728	
CAPÍTULO 29	316
A METODOLOGIA KELLYANA APLICADA À TEMÁTICA INDÍGENA	
Rosemary Pinheiro Da Paz	
DOI 10.22533/at.ed.55919050729	
CAPÍTULO 30	329
UMA VISÃO DOS INDÍGENAS DO SUL DE MINAS NOS RELATOS DE ALGUNS MEMORIALISTAS	
Gustavo Uchôas Guimarães	
DOI 10.22533/at.ed.55919050730	
CAPÍTULO 31	340
INTERCÂMBIO DE IDEIAS: CORRESPONDÊNCIAS ENTRE ARTHUR RAMOS E MELVILLE HERSKOVITS (ACERCA DA CULTURA AFRO-AMERICANA, 1935-1949)	
Heloísa Maria Teixeira	
DOI 10.22533/at.ed.55919050731	
CAPÍTULO 32	352
ENSINO PARA AS RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS E A FORMAÇÃO DO CIDADÃO: O VALOR DA CAPOEIRA	
Jefferson Pereira da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.55919050732	

CAPÍTULO 33 363

ESMERALDINAS, CREMILDAS E LOURDES:TRAJETÓRIAS E EXPERIÊNCIAS NO MOVIMENTO QUILOMBOLA NO RIO ANDIRÁ, FRONTEIRA AMAZONAS/PARÁ (2005-2016)

João Marinho da Rocha

Marilene Correa da Silva Freitas

DOI 10.22533/at.ed.55919050733

SOBRE A ORGANIZADORA..... 372

ROTAS DE TEATRO, BRASIL E PORTUGAL: ENCENAÇÕES, ENGAJAMENTO E CRIAÇÃO ARTÍSTICA NOS ANOS 1960 E 1970

Kátia Rodrigues Paranhos

Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de
História
Uberlândia-MG

RESUMO: Este trabalho aborda os sentidos de resistência e contestação político-cultural do Grupo Teatro da Cidade, de Santo André/Brasil, e do Teatro Moderno de Lisboa/Portugal, nas décadas de 1960 e 1970, levando em consideração as entrevistas e os discursos produzidos sobre os seus processos coletivos de criação, pesquisa teórica e intervenção social. Os grupos de teatro, no Brasil e em Portugal, que combatiam tanto a ditadura como a censura imposta, atuavam em diferentes circuitos culturais. Fazer teatro engajado naquele período era buscar outros lugares de encenação, assim como outros olhares sobre os anos de chumbo. Várias dessas companhias uniam arte e rebeldia política. Nesse sentido, é interessante registrar como os teatros brasileiros e portugueses leram e representaram de acordo com seu repertório sociocultural, assim como realçar os desdobramentos e projetos artísticos das décadas seguintes.

PALAVRAS-CHAVE: Grupo Teatro da Cidade; Teatro Moderno de Lisboa; teatro engajado; militância e trânsitos culturais

ABSTRACT: This text addresses what resistance and political-cultural protest meant to Grupo Teatro da Cidade, from Santo André/Brazil, and Teatro Moderno de Lisboa, from Lisbon/Portugal, in the 1960s and 1970s, based on the interviews and discourses about their collective creation processes, theoretical research and social intervention. Theater groups that fought both dictatorships and censorship in Brazil and in Portugal were active in different cultural circuits. Being active in politically engaged theater then meant looking for different staging places and for other points of view on the years of lead. Several of these theater groups combined art and political rebellion. Thus, it is interesting to note how Brazilian and Portuguese theater artists read and acted according to their sociocultural repertoire, as well as to highlight the artistic developments and projects of the subsequent decades.

KEYWORDS: Grupo Teatro da Cidade; Teatro Moderno de Lisboa; politically engaged theater; activism and cultural transits.

GRUPO TEATRO DA CIDADE (GTC): CENAS NO ABC PAULISTA

Em 1960, Otaviano Gaiarsa (1991) informa que Santo André contava com uma população de 245.147 pessoas. Este número cresceu para 450.000 em 1970, sendo que desses, 278.000

vieram de fora e 172.000 constituíam os Tangarás, ou seja, os nascidos no município. Neste período, o ABC firmara-se como o maior pólo industrial do Brasil e Santo André, especificamente, já era classificada como a terceira cidade em arrecadação de impostos. Crescia o número de escolas públicas e privadas e criaram-se as escolas superiores. Os estudantes organizaram suas representações e o número de sindicatos e afiliados aumentou.

Entretanto, os dados que atribuíam à cidade de Santo André o título de “grande centro” ficavam apenas no papel. O rótulo de subúrbio era a referência, muitas vezes identitária, que permanecia entre os moradores do local. Por essa referência tomou-se, muitas vezes, o teatro amador, muito difundido entre grupos da região, como uma manifestação pouco relevante e pouco reconhecida, apesar da qualidade de muitos espetáculos. Esses grupos amadores muito contribuíram para o crescimento cultural do ABC e também para caracterizar o teatro como a principal manifestação artística local. Por essa movimentação teatral, propiciou-se a criação de uma companhia permanente de atores subsidiados pela prefeitura de Santo André. Eis, então, a formação do Grupo Teatro da Cidade (GTC) em 1968.

Os grupos de teatro amador do ABC sempre foram muito ativos em suas comunidades e representativos nos festivais promovidos pela Federação Andreense de Teatro Amador (Feanta), que selecionava os melhores trabalhos para concorrer com outros grupos de São Paulo. No entanto, incapazes de manter uma temporada teatral, contavam apenas com apresentações isoladas e sempre deficitárias financeiramente, o que obrigava os membros dos grupos a partirem para outra profissão, relegando o teatro à atividade paralela.

Mesmo com todas as dificuldades encontradas, as produções de diversos grupos permitiram que o teatro, nas décadas de 1960 e 1970, fosse considerado a principal atividade artística do ABC. Grupos como o Teatro de Arte, de Santo André (Tear), A Turma, Teatro Amador Primeiro de Maio (Taprim), Panelinha WD, Ocara e tantos outros que fomentaram teatro de boa qualidade, tiveram grande importância nos festivais de teatro amador promovidos pelo governo do Estado de São Paulo, que oferecia como prêmio bolsas de estudo aos melhores atores na Escola de Arte Dramática (EAD) de São Paulo.

É interessante registrar que a Escola de Arte Dramática (EAD), fundada em 1948, era a única escola de teatro do país que formava atores profissionais. Contava com professores que eram referências nas artes e na intelectualidade brasileira como Sábato Magaldi, Flávio Império, Timochenco Wehbi entre outros. Gabriela Rabelo, ex-integrante do Grupo Teatro da Cidade, relata suas impressões sobre o curso oferecido pela EAD que formou grande parte dos atores que passaram pelo GTC.

A gente tinha a possibilidade de ter uma aula com Antunes Filho, que era completamente diferente das aulas do José de Carvalho. No curso de cenografia a gente tinha Flávio Império, que fazia as roupas e criava o espaço. A EAD era muito consistente. E nós tínhamos como professor de história do teatro brasileiro,

Sábato Magaldi. Como um curso paralelo, nós estudávamos Freud, para falarmos da teoria do romance. Era maravilhoso, era muito bom. A gente tinha a presença de Nelson Rodrigues na escola para falar sobre o teatro. Não era conservador. O Alfredo Mesquita era um homem que conservava e sabia da importância da EAD (RABELLO *apud* PERAZZO e LEMOS, 2013, p. 28).

Heleny Guariba era professora de dramaturgia da EAD e havia retornado da França em 1967. Lá frequentou os teatros franceses subvencionados nas Casas de Cultura, um deles o *Theatre de la cité*, do diretor Roger Planchon. Ele fazia um trabalho voltado à Lyon, cidade periférica de Paris, onde pregava o teatro para os operários e para os estudantes. Planchon descobrira – o que o GTC descobriria posteriormente – que os operários só vão ao teatro para construí-lo. Buscando a formação de público, Planchon buscava descentralizar a cultura da capital, Paris, proporcionando aos moradores de Lyon um teatro dito de qualidade. Para ele, era de extrema importância as subvenções do Estado, da municipalidade independente ou do próprio empresariado para a promoção desses espetáculos.

Depois do que Heleny Guariba vivenciou em Lyon, tomou a cidade de Santo André como o cenário ideal para implantar o que havia aprendido na França. Afinal, considerava-se que o grande ABC paulista estava à margem ou à periferia do centro, neste caso, a cidade São Paulo, numa mesma relação do que, talvez, Lyon estivesse para Paris. No ABC, costumeiramente, ouvia-se de seus moradores que, para ver bons espetáculos, era necessário ir à capital. Assim foi que o jovem grupo de atores andreenses, que intencionavam romper com a idéias de periferia cultural do ABC em relação à capital, apostaram na profissionalização da EAD e reforçaram ainda mais as propostas da jovem diretora.

Miller de Paiva e Silva presidia a Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura Municipal de Santo André, como Diretor de Cultura. Figura conhecida dos grupos de teatro amador do ABC, tinha, dentre suas metas, melhorar a cultura na cidade. Em entrevista concedida em maio de 2005, Paiva e Silva comentou acerca da dimensão inovadora que pretendia dar ao teatro local:

O apoio à formação do GTC, por parte da Prefeitura, nasceu de nossos propósitos de funcionamento do Teatro Municipal. Não desejávamos que o nosso teatro funcionasse tão somente como abrigo de peças, já estreadas nos teatros da capital depois de esgotado o seu público. Desejávamos que se tornasse um teatro lançador. Nossa primeira alternativa seria transformá-lo num off Broadway paulistano. Foi quando apareceu Heleny Guariba e o pessoal da EAD e juntamos seus sonhos com os nossos (SILVA *apud* PERAZZO e LEMOS, 2013, p. 40).

Nesse sentido, cabe registrar, estudar a formação, relevância e influências do Grupo Teatro da Cidade (GTC) num período tão sombrio para qualquer manifestação artística em uma região, até então, denominada subúrbio, ilumina um movimento político-cultural de 1968 a 1978 que contribuiu para alterar e agitar o ABC, identificado como reduto de operários.

A estréia do GTC, nos palcos de Santo André, ocorreu em 18 de maio de 1968, com o texto *Jorge Dandin*, de Molière, dirigido por Heleny Guariba e encenado no Teatro de Alumínio. Todavia, seu estatuto de sociedade civil cultural somente fora lavrado em cartório no dia 11 de setembro de 1968. Data que marca a fundação do oficial do grupo. Esse documento registrava o patrimônio social do grupo, seu quadro social de fundadores e beneméritos e determinava a competência de cada um no grupo. As funções eram de presidente, vice-presidente, secretários e tesoureiros. A administração ficou a cargo de uma diretoria de seis membros: Antônio Petrin era diretor-presidente; Ulisses Telles Guariba Neto era diretor-vice presidente; Dilma de Mello Silva Vieira Neves como a primeira secretária; Sílvia Delfim Borges, a segunda secretária; Sônia Guedes era tesoureira e Otto Coelho o segundo tesoureiro. Assinaram também o estatuto como sócios participantes: Osley Delano, Antonio Natal Foloni, Aníbal Pereira Guedes de Souza, Luzia Carmela Ferraz da Silva, Dilma Maximiliano, Ademir Antonio Rosa, Josias Alves de Oliveira, Manoel Antonio de Andrade Neto, Flávio Império, João Newton Dulcini, Anna Maria Franco Brisola, Yara Maria Ferraz Silveira, José Armando Pereira da Silva, Inajá Bevilacqua Pereira da Silva, Timochenco Wehbi, José Vieira de Oliveira, Heleny Ferreira Telles Guariba, Olga Molina e Sônia Maria Campos Braga (atualmente conhecida apenas por Sônia Braga).

A companhia procurou estabelecer um projeto cultural descentralizado, que tinha como modelo as Casas de Cultura da França de Roger Planchon, onde sua primeira diretora, Heleny Guariba, havia estagiado. As três linhas básicas que definiam o programa do GTC eram as seguintes: a) “descentralização teatral” – com o primeiro elenco regional permanente; b) “democratização da cultura” – um teatro popular, entendendo-se como tal um teatro para maior número de espectadores; c) “uma nova maneira de fazer teatro” – teatro visto como serviço público (SILVA, 1991, p. 47).

Em plena ditadura buscava-se um teatro político e popular e que fosse financiado pelo poder público. Dilma de Melo, então secretária do GTC, recorda:

estávamos em plena vigência do AI-5, com problemas de censura, restrições de um trabalho mais politizado. A Heleny deu o pontapé inicial, realizando a primeira montagem do grupo, sua estruturação. [...] [...] formou dentro de nós uma consciência do trabalho do ator e atriz como um trabalho intelectual. Nós somos trabalhadores da cultura. [...] Se nós estávamos vivenciando um período grave, cinzento, horrível, da nossa história, [...], nós também tínhamos que nos articular bem. A dificuldade em escolhermos os textos posteriores, a continuidade. Quais peças? Não podia ser qualquer uma (MELO *apud* PERAZZO e LEMOS, 2013, p. 233).

“O que o nosso grupo está procurando criar – afirmava Heleny Guariba,

é um núcleo local de cultura que venha nutrir não só o público já existente e que frequenta São Paulo, mas estender o teatro ao público potencial que existe na cidade. Nós pretendemos apresentar um teatro de nível igual ao que estão acostumados a ver, e ao mesmo tempo, partir para a conquista da grande parcela da população que ficou marginalizada das atividades culturais” (GUARIBA *apud*

Com o afastamento de Heleny Guariba, em 1969, por conta do seu ingresso na luta armada (SOUZA, 2008), Antônio Petrin assumiu a direção teatral do grupo, responsabilizando-se, também, pela direção artística do espetáculo *O noviço*, de Martins Pena. Vale salientar que durante a gestão de Petrin, outras pessoas assumiram a função de diretor teatral no GTC, entre eles Silnei Siqueira, Celso Nunes, Antonio Pedro, Dionísio Amadi, entre outros. Isso não diminuía a liderança administrativa de Petrin e de outros integrantes, como Sônia Guedes e José Armando Pereira da Silva. Em 1970, por exemplo, o GTC encenou *A cidade assassinada*, de Antonio Callado, com direção de Antônio Petrin, e *O barbeiro de Sevilha*, de Beaumarchais, com direção de Dionísio Amadi. Em 1971, Ronaldo Ciambri escreveu e dirigiu *Pop, garota legal*.

Em 1971 foi inaugurado o Teatro Municipal de Santo André com a peça *Guerra do “cansa cavalo”*, de Osman Lins, dirigido por Celso Nunes e encenado pelos artistas do GTC. Se o objetivo do Grupo era produzir um teatro, que eles chamavam “de qualidade”, com atores do ABC, para um público do ABC, uma das primeiras estratégias – inovadora e precursora – para encher a casa foi o contato que se estabeleceu com as escolas, na intenção de que os professores trouxessem seus alunos para assistir aos espetáculos, oferecendo assim, outra forma de lazer aos estudantes, cujo objetivo era contribuir para melhorar a educação e a cultura dos jovens.

O GTC contou com o apoio da Prefeitura Municipal de Santo André, que, na época, acreditou na importância da arte e do teatro para melhorar a formação cultural de seus moradores. Este fator, com certeza, foi um dos elementos de diferenciação do grupo, pois, além de ter uma atitude inovadora na região, destacou a importância do apoio dado pelo Estado à cultura.

Com a ajuda da municipalidade, que custeava a produção do GTC, o grupo encontrou alternativas para apresentar seus espetáculos ao público da região. Em seus dez anos de trabalho, o Grupo Teatro da Cidade foi assistido por uma parcela considerável da população do ABC, ultrapassando a marca de 20.000 espectadores em diversos espetáculos. Por esse fato pode-se considerar alcançado um dos principais objetivos do Grupo que era a formação de um público teatral na região.

A cada montagem, a companhia foi constatando o aumento significativo do seu público e a necessidade de um teatro social na região. Esse aumento tornou-se mais visível nos espetáculos musicais com temáticas sobre a história brasileira, como *Aleijadinho, aqui agora*, de Lafayette Galvão, de 1972, sobre a vida de Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho e *O evangelho segundo Zebedeu*, de César Vieira, de 1973, que abordava a guerra de Canudos.

O GTC lançava-se em várias estratégias, como a divulgação nas escolas ou a contratação de um ator da televisão, sempre procurando conquistar um grande público na região. E, se considerar que o GTC fora um dos primeiros grupos profissionais do ABC com exponencialidade significativa na década de 1970, que, dentre suas várias

propostas políticas, uma delas era o desatrelamento periférico da região do ABC em relação à capital e o questionamento da condição suburbana no seu sentido pejorativo, todas essas estratégias para a formação de público foram importantes e, em várias medidas, bem sucedidas, mesmo que o público tenha se mantido fiel somente nas temporadas do GTC no Teatro Municipal de Santo André.

O que se tem aqui é que esse grupo de teatro do ABC e para o ABC encheu a casa com seus espetáculos. Independente das ações propostas pelo Grupo Teatro da Cidade para atingir esse público local, percebe-se, ainda, que o compromisso firmado com a municipalidade foi alcançado. Nos diversos depoimentos acerca desse assunto, é senso comum nas narrativas que os teatros estavam sempre lotados, com temporadas extensas de terça a domingo durante dois meses ou mais. Fato incomum não somente no ABC, mas em todo o Brasil, pois o controle imposto pela censura às produções artísticas, afastava o público de teatro ou por medo, ou por este se ver impossibilitado de assistir um trabalho autoral, sem nenhum corte ou interferência externa.

Ainda que as dificuldades de afirmação do teatro tenham sido muitas, pode-se constatar a importância que o Grupo Teatro da Cidade teve para a região no período de 1968 a 1978. Comparando-o com qualquer outro grupo que se estabeleceu na região, até hoje, o GTC, sem dúvida, foi o que apresentou resultados mais significativos em número de apresentações, público e crítica de autores renomados. Além da longa existência, marcada pela realização de muitos espetáculos – quatorze ao todo, fato que o caracteriza como um grupo extremamente produtivo – é importante ressaltar que esta produção contínua não seria alcançada caso não tivesse acontecido a comunhão entre o grupo e a municipalidade, que oferecia subsídios necessários para sua produção.

A descentralização teatral foi conquistada pelo GTC, uma vez que diversos espetáculos, avaliados de qualidade inquestionável pela crítica da época, foram apresentados, atraindo os moradores da região ao teatro da sua cidade. O fato é que o próprio grupo teve consciência de que aquele público se esgotaria e que, enquanto estivesse em processo de uma nova montagem teatral, outras peças de outros grupos deveriam ocupar os teatros do ABC. Isso também contribuiria para a pleiteada formação de público local. Esse intercâmbio permitiu a ida do GTC para os palcos de outras cidades, estados e até mesmo outro país – a Colômbia – sem que isso comprometesse sua proposta de descentralizar a arte da capital. Criou-se em Santo André, sem dúvida alguma, um espaço alternativo, que em tempos de repressão política não foi uma opção, mas uma invenção nascida da necessidade.

TEATRO MODERNO DE LISBOA (TML): UM TEATRO DE COMBATE

Cruzando os mares, pretendo ressaltar outra experiência de produção e pesquisa: a da Companhia Teatro Moderno de Lisboa (TML), que para muitos intérpretes

“rompeu a ordem estabelecida da vida teatral na década de 1960 e se afirmou como o grande movimento de uma geração” (LÍVIO, 2009, p. 201). Durou apenas quatro anos, de 1961 a 1965. Nesse período o grupo apresentou textos teatrais de Carlos Muniz, Dostoievsky, Miguel Mihura, John Steinbeck, Luiz Francisco Rebello, William Shakespeare e José Carlos Pires. Esses leitores teatreiros compuseram e recompuseram diferentes universos de acordo com as suas intenções e seus desejos. Deram, ao “passado e presente em um (BRECHT, 2000, p. 233), o sinônimo de aliar a leitura (com significados novos) de textos, recheados de crítica social em determinado contexto, à representação operária de um grupo de atores portugueses. Como lembra Fredric Jameson — a propósito do filme *Notícias da Antiguidade ideológica*, de Alexander Kluge —, o que importa é a “miscelânea” ou a “montagem de sentimentos” (JAMESON, 2010, p. 69).

As questões políticas e estéticas contidas nas peças eram atualizadas pelo debate entre o grupo de teatro e a plateia — tarefa bem difícil num período em que a contestação político-cultural à ditadura do “Estado Novo” se tornava mais forte e constante e em que a repressão da censura oficial, sempre vigilante para com as manifestações artísticas heterodoxas, fazia-se sentir de uma forma asfixiante. Lembrando aqui a idéia de Natalie Davis, esses homens e mulheres eram “usuários e intérpretes ativos” dos textos impressos que liam e ouviam e aos quais também ajudavam “a dar forma” (DAVIS, 1990, p. 184).

Cabe registrar, mais uma vez, que a década de 1960 traria novos e ricos rumos para o teatro, desde o Living Theater, seus rituais e *hapennings* às teorias do polaco Jerzy Grotowsky, autor de uma corrente mais despojada, dando larga importância à expressão do corpo cênico, o chamado “teatro pobre”, passando pelos *young angry men* da Inglaterra até Peter Brook e sua noção peculiar do espaço teatral e de uma nova relação palco/público. Esses movimentos, observados em parte pelo mundo ocidental, correspondiam a um mútuo anseio de criadores, artistas e públicos jovens que não se reconheciam mais no teatro tradicional, questionando-o e buscando outras e mais desafiantes alternativas, transformando, amiúde, o teatro num laboratório, permeável a diferentes experiências e à fusão com elementos cênicos de outras culturas.

Reclamava-se um novo teatro, exigindo uma relação distinta entre o texto, o público e os criadores (atores e encenadores), algo que, nos EUA, encontrava-se patente na ação de Elia Kazan, primeiro no Group Theatre (1931) e mais tarde (1961) no Lincoln Center, com a criação do Lincoln Center Repertory Theatre, que tanto iriam influenciar as jovens gerações — caso de Clifford Odets, Arthur Miller e Edward Albee. Por sinal, as bases programáticas do Lincoln Center Repertory Theatre estavam muito próximas das definidas, no mesmo ano, pelo Teatro Moderno de Lisboa:

Formamos um grupo de seres humanos que quer fazer arte e não dinheiro... Será um grupo de teatro comprometido... Defenderá a criação contra a esterilidade, a liberdade contra a escravidão, a investigação contra o dogma, o impulso contra a repressão... A vida contra a morte (LÍVIO, 2009, p. 28).

O TML colaborou, portanto, para a instituição de um campo de circulação e de trocas culturais. Os atores tentaram, de algum modo, inovar em termos de repertório e de métodos de trabalho, fugindo da “comédia ligeira” e/ou do “teatro dramático”, “divorciado” da “realidade portuguesa” (LOURENÇO *apud* LÍVIO, 2009, p. 202). Atores de prestígio como Carmen Dolores, Rogério Paulo, Armando Cortez, Ruy de Carvalho, Armando Caldas e Fernando Gusmão se juntaram para formar uma companhia fora dos circuitos comerciais e com objetivos culturais completamente diferentes daqueles do teatro que então se fazia.

A criação do Teatro Moderno de Lisboa foi um dos momentos mais belos e exultantes da minha vida. Fui um dos seus fundadores mais entusiastas e empenhados. Estava tão saturado de fazer teatro comercial, cuja importância, aliás, reconheço, mas, tanto eu como os restantes companheiros desta autêntica aventura, queríamos voltar-nos agora para um teatro de grandes textos por nós escolhidos, moderno como o seu nome indicava, e que, por tal, nos desse um enorme gozo interpretar (CARVALHO *apud* LÍVIO, 2009, p. 178).

Fundamentalmente rompeu com um teatro, digamos, convencional. Foi o primeiro grupo de teatro independente em sociedade de artistas que houve em Portugal, e a partir do qual surgem todos os outros: o Grupo 4, A Cornucópia, A Comuna, Os Bonecreiros, o Teatro Experimental de Cascais etc. [...] Criou-se em determinada altura o Núcleo dos Amigos do Teatro Moderno de Lisboa. Chegamos a ter cerca de 10 mil aderentes, e muitas vezes esses amigos organizavam conferências, debates após o espectáculo. A importância em termos políticos e sociais é enorme [...] (CALDAS *apud* *Jornal Avante!*, 2008, p. 3).

Na declaração de intenções do TML constava, para além da revelação de novos dramaturgos nacionais e estrangeiros, uma abordagem diferente dos clássicos. De acordo com as normas de funcionamento, cada integrante ia propondo peças que estivessem dentro dos parâmetros do Manifesto da companhia, até porque teria que enviar para o exame prévio da censura um lote grande de originais, sabendo-se antecipadamente que só alguns seriam aprovados. Assim, por exemplo, foi Tomás de Macedo que deu a conhecer, e sugeriu ao grupo, a peça *O tinteiro*, do dramaturgo espanhol Carlos Muñiz (LÍVIO, 2009, p. 45-47).

O empresário José Gil, proprietário do Cinema Império, uma das salas mais prestigiadas de Lisboa, cedeu o espaço para o TML encenar suas peças nos tempos livres, ou seja, nas segundas matinês, às 18h 30min nas segundas, terças, quintas e sextas-feiras e às 11h30min nos domingos. O Império, por sinal, era considerado uma “catedral da celebração cinematográfica, teatral e musical”. Curiosamente, esse lugar da “contracultura” se transformou recentemente na sede da Igreja Universal do Reino de Deus (LÍVIO, 2009, p. 39-40). Desse modo, em 1961, no Cinema Império, a recém-formada companhia portuguesa estreava *O tinteiro* — uma peça sobre a liberdade no tempo da ditadura. O enredo focaliza a ação de três funcionários obedientes a um patrão injusto e prepotente que atormenta, em especial, a existência do personagem

principal, o tinteiro Crock, esmagado num escritório pelo absurdo das leis que proibiam a alegria, o amor, uma simples flor numa jarra. “Será possível trabalhar e cheirar as flores da primavera? [...] Poderemos gostar de poesia, mesmo se são os números de uma qualquer contabilidade que nos preenchem os dias à secretária?”. São algumas perguntas que Crock levanta num ambiente em que a palavra de ordem é “obedecer sem questionar” (MUÑIZ, 1961, p. 28).

Antônio Costa Ferreira que, segundo ele próprio confessa, devido ao seu físico, foi frequentemente chamado para papéis odiosos, como o Frank, de *O tinteiro*, afirma ter sido com muito gozo que o “vestiu” em cena:

Tratava-se de um miserável chefe de repartição, de casaco coçado com manguitos de alpaca e jaquetão preto para os momentos solenes, que tortura friamente os seus subordinados. Com a indumentária de jaquetão preto e calças de fantasia, então usada nas tardes solenes do Estado Novo e pelos chefes de mesa do Gambrinus, eu quis dar a mediocridade do tirano fascista. Com o bigode à Hitler, a ambição do poder despótico e universal e com a voz sibilante, a sugestão da voz de Salazar que, quando pela rádio chamava os portugueses, nos dava a certeza de ficarmos com um pouco menos de esperança. Aliás, a encenação claríssima de Rogério Pulo punha Frank, não como beneficiário máximo da exploração trágica, mas como funcionário de um poder abstrato, de fraque e óculos escuros, que não podia deixar de ser o capitalismo. O ódio a Salazar deu autenticidade a este papel, como o Método ensina (FERREIRA *apud* LÍVIO, 2009, p. 65).

Para o ator Armando Caldas,

o *Tinteiro* foi uma autêntica bomba, não só em Lisboa mas em Portugal (percorremos quase todo o país). Basta consultar os jornais da época. O êxito deste espetáculo teve, como conseqüência, assustar o poder político de então, pois notou-se, a partir daí, uma implacabilidade da censura para as peças que enviávamos para sua aprovação. O que incomodou também muito os governantes foi o facto de termos criado o “Núcleo de Amigos do TML”, onde se inscreveram milhares de pessoas identificadas com a nossa programação e que, muitas vezes, organizavam excursões para ver os nossos espetáculos e promoviam a realização de outros, em várias localidades onde, frequentemente, se faziam debates sobre o que acabavam de ver. [...] como alguém disse, “o Teatro Moderno de Lisboa foi uma grande pedrada no charco do marasmo cultural de Portugal” (CALDAS *apud* LÍVIO, 2009, p. 177).

Importa lembrar que em 1961 começara a guerra em Angola e que foi preciso esperar mais de quinze anos para surgirem peças portuguesas sobre esse trágico acontecimento. Muitos dramaturgos portugueses contemporâneos escreviam, sabendo que muito dificilmente as suas peças seriam representadas, pois qualquer texto que tivesse alguma preocupação social ou algum motivo que visasse à liberdade individual era logo banido pela censura. José Cardoso Pires definiu a década de 1960 como “o consulado de terror de Paulo Rodrigues”, ministro-adjunto de Salazar, que se vangloriava, quando este morreu, de ter sido “uma lapiseira nas mãos de Sua Excelência”. “Uma lapiseira que não se limitava a escrever o que o dono lhe ditava, mas que riscava e cortava o que os outros escreviam...” (REBELLO *apud* LÍVIO, 2009,

p. 18).

Até para se pôr uma fotografia à porta do teatro com uma cena da peça, fosse que cena fosse, era necessário submetê-la à Comissão dos Espetáculos, um departamento ligado à censura, e aguardar o carimbo da respectiva autorização. Também não se podia fazer teatro num lugar que não fosse, a princípio, adequado para isso. À Direção Geral dos Espetáculos cabia decidir quem podia ter espaço para representar. Nessas condições, qualquer iniciativa nova morria à nascença ou tinha de ser acolhida pelos empresários do chamado teatro comercial e desvirtualizada no seu conteúdo.

No entanto, mesmo com tantos entraves, o TML formaria atores, públicos, revelaria novos valores da dramaturgia nacional (como Cardoso Pires) e estrangeira (Carlos Muniz e Miguel Mihura), novos encenadores (Rogério Paulo, Fernando Gusmão, Costa Ferreira, Armando Cortez, Paulo Renato), artistas plásticos (Octávio Clérigo, Luís Jardim) e ainda músicos de cena (Carlos Paredes, Antônio Vitorino de Almeida), de tal forma que, para o crítico de teatro Tito Lívio,

se pode dizer, sem exagero, que, em pleno salazarismo, a criação do Teatro Moderno de Lisboa foi uma espécie de “primavera” teatral, efêmera, mas marcante, já que acabaria mais cedo do que a vontade dos seus fundadores pretenderia, devido a uma série de obstáculos com que foram deparando ao longo do seu percurso (LÍVIO, 2009, p. 64).

Para Tito Lívio, a primavera teatral do TML pode ser organizada em três temporadas, levando em consideração a saída e/ou entrada de atores/“sócios”: a primeira, de 1961 a 1962, com a encenação de *O tinteiro* e os *Humilhados e ofendidos*, de Dostoiévsky e André Charpak; a segunda, de 1962 a 1963, com *Os três chapéus altos*, de Miguel Mihura, *Ratos e homens*, de John Steinbeck e George C. Kaufman, *Não andes nessa figura*, de Armando Cortez, *O dia seguinte*, de Luiz Francisco Rebello, *O pária*, de Strindberg, e *O professor Taranne*, de Adamov; a terceira, de 1964 a 1965, com *Dente por dente*, de W. Shakespeare, e *O render dos heróis*, de José Cardoso Pires (LÍVIO, 2009, p. 61-112).

Devido à sua ação, aos seus princípios fundamentais e práticas, o TML lançaria as sementes do movimento dos grupos de teatro independentes, tendo iniciado o caminho de um teatro de intervenção que estes, mais tarde, se encarregaram de continuar. Nesse sentido, é interessante registrar que na década de 1960 os teatros brasileiros e portugueses leram e representaram de acordo com seu repertório sociocultural. Esse processo complexo se ampliava e se fortalecia com as discussões e os debates promovidos após as apresentações dos grupos. Era uma oportunidade a mais para trocar ideias sobre os textos encenados. Por sinal, ao se referir aos diferentes gêneros literários, Benoît Denis salienta que o teatro é um “lugar” importante do engajamento, pois, por intermédio da representação, “as relações entre o autor e o público se estabelecem como num tempo real, num tipo de imediatidade de troca, um pouco ao modo pelo qual um orador galvaniza a sua audiência ou a engaja na causa que

defende” (DENIS, 2002, p. 83).

Desse modo, os grupos de teatro, no Brasil e em Portugal, que combatiam tanto a ditadura como a censura imposta, atuavam em diferentes circuitos culturais. Fazer teatro engajado naquele período era buscar outros lugares de encenação, assim como outros olhares sobre os anos de chumbo. Várias dessas companhias uniam arte e rebeldia política.

Iná Camargo Costa, na orelha do livro *Atuação crítica*, adverte que mesmo em “tempos de total colonização da sensibilidade e do imaginário pela indústria cultural; desafios práticos e teóricos (são) postos desde sempre aos que se dispõem a fazer teatro ou qualquer modalidade de arte consequente no Brasil” (COSTA *apud* CARVALHO, 2009). Felizmente, apesar dos tempos modernos e das dificuldades advindas deles, as experiências teatrais na contramão do pensamento dominante continuam em pauta e na ordem do dia com incrível tenacidade. Fazer teatro em meio às pressões comerciais é, sem dúvida, uma forma de provocação, de insubordinação ao mercado das “paradas de sucesso”, da qual ainda se valem tanto o Teatro União e Olho Vivo (SP), o Engenho Teatral (SP), o Ói Nós Aqui Traveiz (RS), o Tá na Rua (RJ) e o Galpão (MG). Sem falar, é claro, dos grupos portugueses, como o Comuna – Teatro Pesquisa, o Teatro da Cornucópia, O Bando, a Casa da Comédia, A Barraca, o Centro Cultural de Évora e a Seiva Trupe

Lembrando Crock, de *O tinteiro*, “no mundo ainda há primavera” ((MUÑIZ, 1961, p. 27). Apesar das dificuldades cotidianas, ainda podemos respirar outros ares. Por isso mesmo, parafraseando Bertolt Brecht, apesar de tudo, mesmo quando somos derrotados, ainda temos a alternativa da lucidez. Dito de outra maneira, apesar do capitalismo selvagem — perdoe-me a redundância —, o que importa é continuar lutando para entender o que se passa. Farão ainda sentido estas palavras? Desce o pano.

REFERÊNCIAS

BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913/1956*. 5. ed. São Paulo: Ed. 34, 2000.

CARVALHO, Sérgio de *et al.* *Atuação crítica: entrevistas da Vintém e outras conversas*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

COLETIVO POLÍTICO QUEM. Heleny Guariba: considerações sobre um teatro estético-político. *aParte XXI: Revista do Teatro da Universidade de São Paulo*, n. 6, São Paulo, USP, 2013, p. 45-56.

DAVIS, Natalie Zemon. *Culturas do povo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

DENIS, Benoit. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru: Edusc, 2002.

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

GÓES, Marta. *Alfredo Mesquita: um grã-fino na contramão*. São Paulo: Albatroz/Loqui/Terceiro Nome, 2007.

JAMESON, Fredric. Filmar O capital?. *Crítica Marxista*, n. 30, São Paulo, Unesp, 2010.

LÍVIO, Tito. *Teatro moderno de Lisboa (1961-1965): um marco na história do teatro português*. Alfragide: Caminho, 2009.

MUÑIZ, Carlos. *O tinteiro. Teatro Moderno de Lisboa*. Lisboa: Teatro Moderno de Lisboa, 1961 (Coleção de Repertório 1).

MUNIZ, Dulce. Heleny Guariba. *aParte XXI: Revista do Teatro da Universidade de São Paulo*, n. 6, São Paulo, USP, 2013, p. 57-61.

PERAZZO, Priscila F. e LEMOS, Vilma (orgs.). *Memórias do teatro no ABC paulista: expressões de cultura e resistência (décadas de 1950 a 1980)*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013.

REBELLO, Luiz Francisco. *Combate por um teatro de combate*. Lisboa: Seara Nova, 1977.

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

_____. *O Grupo Teatro da Cidade, de Santo André: experiências ambíguas num tempo de medo (1968-1978)*. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes/UniRio, Rio de Janeiro, 2000.

_____. *A cena brasileira em Santo André: 30 anos do Teatro Municipal*. Santo André: Secretaria de Cultura Municipal, 2001.

SOUZA, Edimilson E. *Heleny Guariba: luta e paixão no teatro brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Artes) – IA/Unesp, São Paulo, 2008.

Jornal:

Jornal Avante!, n. 1812, Lisboa, **21 ago. 2008**.

SOBRE A ORGANIZADORA

Denise Pereira: Mestre em Ciências Sociais Aplicadas, Especialista em História, Arte e Cultura, Bacharel em História, pela Universidade Estadual de Ponta Grossa. Cursando Pós-Graduação Tecnologias Educacionais, Gestão da Comunicação e do Conhecimento. Atualmente Professora/Tutora Ensino a Distância da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG) e professora nas Faculdade Integradas dos Campos Gerais (CESCAGE) e Coordenadora de Pós-Graduação.

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-7247-455-9



9 788572 474559