

TEATRO E EXPERIMENTAÇÃO EM MEIO AO TERROR DO AI-5

Ademir de Almeida¹

RESUMO: O artigo aborda a experiência de um grupo reunido em 1969, no Teatro de Arena, em um laboratório artístico alimentado por ideias de popularização do teatro e pela novidade do sistema de criação coletiva. Provocado por Augusto Boal, o conjunto daria forma ao Teatro Jornal, expediente que desafiava a censura e o fechamento de espaços de participação popular pelo AI-5. O Teatro Jornal do Arena repercutiu, em uma de suas cenas mais radicais, elementos de performatividade das vanguardas contraculturais norte-americanas e do Teatro de Agressão, sacrificando um animal diante do público como representação cruenta do horror da ditadura civil-militar. O texto é apoiado em análise de bibliografia especializada, periódicos da época e entrevistas inéditas.

PALAVRAS-CHAVE: Arena; teatro político; teatro jornal; ditadura.

THEATER AND EXPERIMENTATION AMONG THE TERROR OF AI-5

ABSTRACT: The article discusses the experience of a group gathered in 1969, at Teatro de Arena, in an artistic laboratory fed by ideas of popularization of the theater and by the novelty of the collective creation system. Provoked by Augusto Boal, the ensemble would give shape to Teatro Jornal, a device that challenged censorship and the closing of spaces for popular participation by AI-5. The Jornal do Arena Theater echoed, in one of its most radical scenes, elements of performativity from the North American countercultural avant-garde and the Theater of Aggression, sacrificing an animal in front of the public as a bloody representation of the horror of the civil-military dictatorship. The text is supported by analysis of specialized bibliography, periodicals and unpublished interviews.

KEYWORDS: Arena; political theater; theater jornal; dictatorship.

¹ Mestrando em Artes Cênicas na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) com bolsa de estudos oferecida pela CAPES-PROEX. Também é integrante dos agrupamentos teatrais paulistanos *Brava Companhia* e *Núcleo Vermelho*. E-mail: ademirbravacompanhia@gmail.com.

“Estamos em guerra” - anunciava o texto que abria a revista do Teatro dos Universitários de São Paulo, de maio-junho de 1968. O mesmo escrito também sugeria aos intelectuais “se suicidar, como categoria social, para renascer como revolucionários” (Aparte 2, 1968). Falas fortes, que nos dão uma ideia do clima de radicalização política que imperava no país em 1968, acirrado, ainda mais, a partir de dezembro daquele ano, quando por meio do Ato Institucional nº5 (AI-5), redações, salas de aula e espaços de cultura passariam a ser vigiados, e também atacados de maneira violenta, numa demonstração de que a “relativa hegemonia cultural de esquerda” (SCHWARZ, 1992, p.71) que vigorava no país, produzia no campo ideológico uma resistência simbólica ao regime militar que incomodava por causar efeitos objetivos no campo político.

Em 1969, ano “trágico para o teatro” (MICHALSKI, 1989, p. 38), o Teatro de Arena, em São Paulo, viveria um momento de muitas dificuldades, sobretudo, financeiras - dependente da receita de bilheteria, o espaço assistia seu público, formado em grande parte por estudantes da classe média paulistana, mingando a cada dia, sobretudo, devido ao clima, de medo e insegurança, causado pelas prisões e perseguições promovidas pelo regime. A operação militar realizada na cidade de Ibiúna (SP), que impediu a realização do “30º Congresso da UNE”², causou grande impacto na sociedade da época, principalmente, entre os jovens engajados, que se viram violentamente atacados pelas forças da ordem. O ator Celso Frateschi, que então frequentava o Teatro de Arena naquele ano como aluno de um Curso de Interpretação teatral, se refere ao episódio das prisões durante o 30º Congresso estudantil como um momento chave nas tensões entre estudantes e militares, e como um ponto de inflexão para o teatro engajado.

Frateschi descreve a investida militar contra os estudantes como um “golpe fatal de duplo efeito”, desferido pelo regime, que: ao mesmo tempo que “cortava as cabeças” do movimento estudantil, ao fichar e encarcerar suas principais lideranças, também amedrontava e dispersava os grupos de estudantes organizados – notadamente os que frequentavam o teatro engajado e formavam grande parcela do seu público. Duplamente monitorados, já que circulavam em dois meios fortemente vigiados pela ditadura - o estudantil e o teatral – essa parcela da juventude passou a se resguardar.

(...) nosso público principal eram os estudantes. Já depois do Congresso de Ibiúna o público foi preso! Uma prisão de “mil”! E esses agentes todos, que eram agentes capilares, que faziam com que os teatros enchessem com o “boca a boca” estudantil, ou dessa classe média mais ativa, também desapareceu. Ou por estar preso, ou por estar completamente desmobilizado. E durante muito tempo a gente atravessou um certo vazio. (FRATESCHI, 2018)

2 “12 de outubro de 1968: em Ibiúna, SP, setecentos estudantes são presos por participação no 30º Congresso da UNE, realizado clandestinamente.” COUTO, Ronaldo Costa. *Memória viva do regime militar - Brasil: 1964-1985*. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 360.

Além da baixa de público e da sua conseqüente diminuição de receita financeira para o teatro, o Arena também lidava, naquele momento, com a debandada de alguns integrantes de seu núcleo principal (Guarnieri e outros estavam afastados do grupo desde o ano anterior), o que também contribuía para agravar a situação de precariedade. O Arena, assim como outros grupos e artistas que se interessavam em pensar e discutir o Brasil com sua arte, eram sufocados pelo peso daquele momento histórico inaugurado em 1964, quando o país se reorienta numa marcha para trás, e inicia um ciclo de retrocessos políticos e sociais conduzido na base da violência militar e com a anuência de setores conservadores da sociedade.

É neste contexto que a equipe do Teatro de Arena, encabeçada, naquela fase, por Augusto Boal, no empenho em manter sua sede em funcionamento, em maio de 1969, abre espaço para a realização de um Curso de Interpretação - idealizado por Cecília Thumim e Heleny Guariba – que apresentava um programa de aulas arrojado, em sintonia com as abordagens mais avançadas sobre teatro daquele período, em contraste com o clima regressista que imperava na sociedade brasileira daqueles dias.

PROPÓSITO FORMATIVO: OS VÁRIOS NÚCLEOS 2 DO ARENA E UM CURSO DE INTERPRETAÇÃO EM 1969

A criação de núcleos de criação artística paralelos ao grupo principal foi, durante algum tempo, uma prática habitual do Teatro de Arena. Segundo Sábato Magaldi (MAGALDI), esse procedimento, que se convencionou chamar de “Núcleo 2 do Teatro de Arena”, teve início em 1967 e, em relação ao conjunto precípua do Arena, acontecia “[...] com características mais experimentais e com propósitos itinerantes, entregando-se as montagens a novos diretores” (1984, p. 84). Tratava-se, portanto, de uma iniciativa coordenada pela equipe do Arena, que consistia na formação de outros núcleos artísticos, que agregavam jovens em início de carreira e artistas parceiros convidados, que trabalhavam concomitantemente ao elenco principal. Essa prática visava criar um espaço de treinamento de novos profissionais de teatro que, quando necessário, eram incorporados as produções do Arena. As montagens realizadas pelo Núcleo 2, inclusive, eram colocadas em cartaz no Teatro de Arena, em dias e horários alternativos - o que ajudava no levantamento de finanças para o teatro. Outra tarefa importante do Núcleo 2 era levar seus trabalhos em excursões pelo interior de São Paulo, propagandeando o nome do Teatro de Arena e tornando o grupo conhecido para além da capital.

Há registros de diferentes formações de Núcleos 2, com elencos e equipes de direção distintos.

Izaías Almada foi o coordenador de um desses núcleos em 1967, e dá uma ideia de como era intensa e variada a produção desses grupos, e de como essa ação envolveu e formou muitas pessoas:

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

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

Apesar da intensa atividade em 1967, o Arena sofre com a queda de público e da receita de bilheteria ao longo dos anos seguintes, num processo de crise interna que se agravaria na mesma medida em que se intensificavam o autoritarismo e a censura no país. É possível imaginar que, no ano de 1969, sob o AI-5, convivendo com a vigilância dos militares sobre o teatro e sua equipe, tendo sua programação prejudicada pela censura e grande parte do seu público afastado, que o Teatro de Arena tivesse sua operação reduzida, e já não reunisse condições objetivas para a atividade de um Núcleo 2. No entanto, o jovem grupo formado, nesse mesmo ano, por ocasião das aulas de interpretação com Heleny Guariba e Cecília Thumim é identificado como Núcleo 2 em alguns registros sobre o Teatro de Arena – o que não é totalmente preciso, uma vez que a gênese desse agrupamento é outra.

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

‘Nunca fomos Núcleo 2, ainda que alguns de nós, ou porque esqueceram, ou porque não prestaram atenção, ou porque acham que não seja importante, possam dizer que fomos. Mas não é verdade, nunca fomos Núcleo 2, porque no Arena já tinha havido Núcleo 2. Quando entramos, em 1969, para fazer o Curso de Interpretação do Teatro de Arena, não havia mais’ (MUNIZ apud LIMA, 2014, p. 168).

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

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

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

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

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

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

É possível imaginar que o Curso de Interpretação ministrado por Heleny Guariba e Cecília Thumim, naquele ano de 1969, tenha sido promovido com um propósito distinto do que se almejava com as formações anteriores conhecidas como Núcleo 2 – mais utilitário, e menos experimental – uma vez que, provavelmente, atendia a necessidade urgente de manter o espaço operante num momento de crise aguda.

No entanto, a sagacidade das duas professoras, os artistas convidados³ de alto nível que atuaram como colaboradores daquela ação, e o campo fértil que se formou no grupo de jovens alunos ali reunidos, aliados as circunstâncias daquele momento histórico, alçaram aquela atividade formativa a um outro patamar, fazendo brotar ali uma semente criativa promissora, que apesar dos percalços impostos pelo contexto autoritário, viria a gerar resultados artísticos e políticos de grande relevância.

Todavia, o referido curso não alcançou o seu desfecho planejado, abruptamente interrompido pelo desaparecimento da diretora e professora de teatro Heleny Guariba, perseguida pela polícia da ditadura, e depois sequestrada e assassinada⁴ por seus agentes; e pela prisão, tortura e exílio do diretor Augusto Boal⁵. Tais fatos históricos provocaram a refuncionalização daquela atividade de caráter formativo, colocando seu núcleo de participantes em um percurso de participação política não previsto inicialmente por nenhum dos envolvidos.

UM CURSO DESCONTINUADO E UM NOVO NÚCLEO

Cerca de vinte participantes selecionados por Cecília e Heleny formaram a turma do Curso de Interpretação, cujas aulas aconteceriam duas vezes por semana, no Teatro de Arena, em período noturno, e seriam concentradas em práticas de teatro, com exercícios e treinamentos diversos, aplicados de acordo com as experiências e com o perfil de cada uma das professoras. “Não é um cursinho teórico, nem estilo série de conferências” (Folha de S.Paulo, 02/05/1969, p.15), constava

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

4 No dia 28 de abril de 1970, Heleny foi detida para averiguações pela polícia em Poços de Caldas (MG). Presa, foi enviada para o Presídio Tiradentes, onde permaneceu até 1º de abril de 1971. Em 12 de julho foi recapturada, e há indícios de que tenha sido assassinada em centro de torturas conhecido como “Casa da Morte”, em Petrópolis. Seu corpo nunca foi localizado. Fichas e prontuários sobre a prisão de Heleny Guariba, assim como de outros investigados e detidos pelo Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS), podem ser acessados no Arquivo Público do Estado de São Paulo (www.arquivoestado.sp.gov.br). Ver: Ficha Delegacia de Ordem Social de Heleny Ferreira Telles Guariba. Nomenclatura BR_SPAPESP_DEOPSSPOSFTEXTSNG002230 (Arquivo do Estado de São Paulo). Disponível em: http://www.arquivoestado.sp.gov.br/uploads/acervo/textual/deops/fichas/BR_SPAPESP_DEOPSSPOSFTEXTSNG002230.pdf Acesso em: 28 nov. 2019.

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

no anúncio divulgado em jornais da época, em maio de 1969, sugerindo um caráter prático e produtor para a atividade.

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

Heleny Guariba era uma experiente professora e diretora teatral. Formada em Filosofia, fez estudos paralelos em teatro e atuou como docente de Teoria Teatral na Escola de Arte Dramática da USP (EAD). Recebeu, em 1965, uma bolsa de estudos do Consulado da França que possibilitou uma estadia de dois anos na Europa. Lá, foi estagiária no Berliner Ensemble, na antiga Alemanha Oriental, e teve contato com o teatro de Peter Brook, na Inglaterra. Realizou seu doutoramento na Universidade de Marselha, onde cursou a disciplina “Teatro pós-brechtiano” e conheceu, de perto, o trabalho dos franceses Jean Vilar e Roger Planchon. Sobretudo as teorias planchonianas acerca da popularização e descentralização do teatro, tiveram grande influência sobre a diretora e professora. Adaptadas para a realidade brasileira, as teses de Planchon⁶ se tornariam um referencial para a atuação de Heleny junto ao Grupo de Teatro da Cidade (GTC)⁷, em Santo André (SOUZA, 2008, p. 78-79; MEDEIROS, 2017, p. 43).

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

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

⁶ Roger Planchon, dramaturgo e diretor francês, comandou o Teatro Nacional Popular, em Villeurbanne, localidade da periferia de Lyon. Planchon relia a cultura francesa inspirado pelo pensamento de Brecht, e preconizava o teatro como um serviço público e descentralizado. Sua estética era influenciada pelo cinema, e se valia da plasticidade do espetáculo para identificar o posicionamento social dos personagens. Assim como Brecht, adotava um tipo de realismo crítico, e o humor inspirado em cabaré. Ver artigo sobre o início da trajetória de Planchon no teatro em: LAFABRI, Leon R. O fenômeno Roger Planchon. Cadernos de Teatro, Rio de Janeiro, n. 17, p. 08-10, 1962. Disponível em: <http://otablado.com.br/cadernos>. Acesso em: 11 maio 2020. (1959). Ver também: (1959). Roger Planchon e o novo T.N.P. Estado de S.Paulo, 04/06/1959, p. 09.

⁷ Sobre o Grupo Teatro da Cidade (GTC) ver: PERAZZO, Priscila F.; LEMOS, Vilma (org.). Memórias do Teatro no ABC Paulista: expressões de cultura e resistência (décadas de 1950 a 1980). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013. Disponível em: <https://editora.pucrs.br/Ebooks/Pdf/978-85-397-0390-6.pdf>. Acesso em: 11 maio 2020.

Ela tinha uma formação e ideias muito mais brechtianas que as do Teatro de Arena e que as do Teatro Oficina. Sua admiração pelas propostas de Roger Planchon levava-a a reivindicar um palco bem mais amplo que os das nossas principais salas de vanguarda. Ela propunha que as diversas áreas que compõem o espetáculo tivessem autonomia e dialogassem criticamente, estimulando a criatividade e a criticidade do espectador. Esteticamente o que ela me ensinou foram essa liberdade e autonomia dos elementos do espetáculo, mas seus ensinamentos mais marcantes, aprendi com a sua atitude radical de lidar com o teatro e a vida (FRATESCHI in SOUZA, 2008, p. 112-113).

Já Cecília Thumim, também de acordo com o programa do Curso propagado em periódico da época, abordaria os seguintes temas: “consciência do próprio corpo, noções de ritmo, aplicação do método Dalcroze, descontração muscular, respiração e utilização da máscara” (Folha de S.Paulo, 05/05/1969, p.11). Em suas aulas Thumim concentrou-se, sobretudo, no trabalho de ator, tendo como base, para os exercícios aplicados, o “método Stanislavski”, o qual a professora havia estudado na Argentina, onde frequentou aulas ministradas pela atriz e diretora Hedy Crilla⁸ (THUMIM, 2019).

Apesar do controle e repressão impostos pelo regime militar no Brasil desde 1964, a rebeldia e o questionamento de hierarquias estavam no ar quatro anos depois, trazidos pelo “espírito 68”, que se espalhou pelo mundo a partir das rebeliões estudantis ocorridas em Paris. As ideias libertárias e de insubmissão se manifestavam também no campo das artes, e no teatro redundaram no surgimento de novas técnicas organizacionais, como a criação coletiva - um “sistema de criação do espetáculo que pretendeu substituir o sistema dramaturgo-diretor-autor por uma participação igualitária dos componentes do grupo” (VASCONCELOS, 2001, p. 60-61), e que começou a se popularizar na Europa e Estados Unidos, durante os anos 60, tornando-se marcante no trabalho de conjuntos como o Living Theatre e Performance Group. A professora Thumim tinha conhecimento dessas experiências estadunidenses e realizou laboratórios baseados em práticas coletivas durante suas aulas no Arena (MOSTAÇO, 2019).

Com um programa avançado e duas professoras conectadas com conceitos teatrais modernos, que estavam sendo debatidos e praticados naquele momento nos principais centros artísticos do mundo, aquele curso acontecia na contramão do ambiente antidemocrático e regressivo instaurado no país sob a ditadura. A experimentação artística livre, a partilha de conhecimentos, a abertura para a intervenção de toda a equipe no ato criativo, se chocavam frontalmente com o contexto social de censura, repressão e fechamento de espaços de participação em vigor no país.

Não por acaso, as tensões políticas impediram que aquele Curso de Interpretação chegasse ao seu final planejado. Em momento de radicalização no embate entre militares e opositores do regime, algumas organizações políticas adotaram ações de guerrilha urbana, e foram violentamente

⁸ Hedy Crilla foi uma atriz austríaca que fez carreira na Alemanha nos anos 1920, onde trabalhou com importantes criadores da época como Bertolt Brecht, Otto Falckenberg, Lion Feuchtwanger, Gustaf Gründgens, Leopold Jessner, Fritz Kortner, Max Reinhardt, Berthold Viertel, Helene Weigel e Carl Zuckmayer. Em 1933, fugindo do nazismo, se deslocou para a Argentina, onde, em 1947, fundou a Escuela de Arte Escénico de la Sociedad Hebraica Argentina e, em 1958, se juntou ao grupo Teatro Independiente La Máscara, que a convocou para orientar estudos sobre o método de Stanislavsky. Ver: ROCA, Cora. Hedy Crilla la palabra em accion CELCIT. Colección Teatro: Teoría y práctica N° 3, Buenos Aires, 2011. Disponível em: file:///C:/Users/katia/Desktop/Hedy%20Crilla__la_palabra_en_accin%20-%20cora_roca_-.pdf. Acesso em: 7 jun. 2019.

combatidas pelas forças oficiais. A vigilância e perseguição a qualquer um que fosse considerado suspeito de subversão foram intensificadas, e atingiram diretamente o Teatro de Arena em fins de 1969, quando a turma do Curso de Interpretação estava em fase de ensaios de uma montagem experimental da peça “Casamento de Fígaro”, de Beaumarchais, subitamente interrompida pelo desaparecimento da diretora Heleny Guariba.

Depois de um hiato de incerteza diante da ausência da professora, um arranjo entre os participantes da montagem e o Teatro de Arena, no qual Augusto Boal assumiria a direção do processo, fez com que os ensaios fossem retomados. Porém, com a troca de direção o projeto da peça também se tornaria outro.

Guariba havia pensado uma concepção planchoniana de espetáculo, que figuraria materialmente no palco as diferentes camadas sociais envolvidas na trama da peça. O cenário seria construído por Flávio Império, e teria o formato de um bolo de casamento – “um maquinário giratório que seria operado durante a peça por um coro de serviçais”⁹ (SANTANA, 2019).

Entretanto, essa ideia seria abandonada pelo novo diretor, que pressionado pelas tensões em torno do Arena e de sua própria pessoa – ambos sob a patrulha da polícia política – e se valeria do “sistema Coringa” para encenar, de maneira rápida e protocolar, uma versão mais curta e despojada da peça. Ainda no final de 1969, a adaptação de “O Casamento de Fígaro” dirigida por Augusto Boal realizou uma agenda de apresentações pelo interior de São Paulo - rito final do Curso de Interpretação - custeada pela Comissão Estadual de Teatro (CET) (Estado de S.Paulo, 21/01/1970, p.09). Os recursos financeiros obtidos com essa itinerância da peça -- ajudaram a pagar a viagem do espetáculo “Arena conta Zumbi” para Nova Iorque, em aceitação a um convite feito pela organização Theatre of Latin America (TOLA)¹⁰ ao Teatro de Arena.

O Beaumarchais dirigido por Boal nem de longe lembrava o projeto grandioso imaginado por Heleny, segundo alguns dos integrantes do elenco (MOSTAÇO, 2018; SANTANA 2019), e “resultou numa encenação artisticamente precária”¹¹. Entretanto, se o resultado estético da peça foi considerado irrelevante por alguns dos próprios participantes, nenhum deles nega que, naquele momento, sua função política foi decisiva, ao colaborar com a excursão do Arena ao exterior. Tal propósito, muito provavelmente, Guariba também aprovaria.

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

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

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

UM NOVO NÚCLEO DE ATORES NO ARENA E A INVENÇÃO DE UM TEATRO JORNAL BRASILEIRO

O final do Curso de Interpretação de Cecília Thumim e Heleny Guariba, após as apresentações de “O Casamento de Fígaro”, dirigido por Boal, tornou-se o início espontâneo da história de um novo grupo, que se formaria a partir da vontade de alguns dos jovens participantes de se manterem juntos, e trabalhando com teatro. Seria também o ato inaugural de criação do núcleo que daria forma a uma nova experiência teatral radical, gestada também dentro do Arena e de forma coletiva, em resposta ao contexto de censura e fechamento dos espaços de participação política do pós- AI-5: o Teatro Jornal.

Com a impossibilidade de se apresentar no país devido as barreiras colocadas pela censura dos militares, Augusto Boal, juntamente com a equipe do Teatro de Arena, preparava os espetáculos “Arena conta Zumbi” e “Arena conta Bolívar” para uma nova excursão internacional, programada para o mês de março de 1970, ocasião em que foi procurado por Celso Frateschi, Denise del Vecchio e Edson Santana, remanescentes do Curso de Interpretação, que não desejavam se afastar do Arena, e solicitavam autorização para permanecer utilizando o espaço para encontros e ensaios. Ao trio inicial se juntaram Dulce Muniz, Hélio Muniz e Elísio Brandão, e os seis jovens foram autorizados a ocupar o espaço da sobreloja do Teatro de Arena. Além de colaborar com a programação e a manutenção do teatro¹², os jovens artistas se concentrariam na experimentação de uma ideia sugerida por Boal ao recém-criado conjunto: a encenação de notícias de jornal (FRATESCHI in LIMA, 2014, p. 182).

O método a ser aplicado pelo novo grupo seria o seguinte: comprar o jornal pela manhã e pinçar as notícias mais relevantes, encenar e ensaiar essas notícias durante a tarde, e, à noite, apresentar o resultado (MUNIZ in LIMA, 2014, p. 167). Essa experiência seria uma forma de reagir artisticamente à realidade imediata de controle social, censura e violência, imposta pelo regime militar. Os jornais da época tinham suas redações vigiadas e controladas pelos censores oficiais, e o Teatro Jornal apresentaria ao público outras versões dos fatos noticiados por esses periódicos.

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

Com o controle das artes pela censura, o teatro vinha sendo prejudicado sobremaneira por vetos de peças e cortes de textos, que inviabilizavam a realização de espetáculos que, sequer, insinuassem algum tipo de comentário social. Esse fato, somado a evasão do público de classe média e estudantil, intimidado pela vigilância e violência dos militares, impunha aos artistas que ainda

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

se pretendiam engajados, a difícil tarefa de encontrar outras formas críticas de expressão teatral, possíveis de serem aplicadas em um contexto antidemocrático, sem depender de um espaço teatral convencional e de um tipo específico de público pagante.

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

Quando toma contato com o material produzido pelo jovem conjunto, Boal confirma e reforça o potencial daquele experimento ao reelaborar os expedientes cênicos criados na forma de uma série de técnicas de *agit-prop*, de fácil compreensão e reprodução (BOAL, 2017, p. 25) com o objetivo de possibilitar, a qualquer grupo de pessoas, atores ou não, a criação própria de uma intervenção teatral¹³. Era um ferramental de agitação poderoso, concebido num contexto em que se faziam necessárias novas formas de comunicação e intervenção, que permitissem aos artistas engajados atuar nas brechas do bloqueio implantado pelo regime autoritário. A esse conjunto de técnicas Augusto Boal deu o nome de Teatro Jornal.

Entretanto, àquela altura dos acontecimentos, as conexões entre teatro engajado, movimento estudantil e organizações da classe trabalhadora já se encontravam bastante enfraquecidas, devido a violenta repressão dos militares, o que impediu o desenvolvimento pleno do Teatro Jornal. Contraditoriamente, a sua forma estética sofisticada e de alto potencial agitativo, precisou ser domesticada pelos seus próprios criadores, para que o grupo enfrentasse as pressões econômicas do momento. Formado por integrantes da classe média paulistana, a equipe do Arena se via obrigada a manter procedimentos empresariais em seu modo de organização, dependendo da bilheteria para a sobrevivência dos seus integrantes e manutenção de sua sede.

O Teatro Jornal foi então utilizado para a criação de um espetáculo teatral convencional, em mais um expediente que visava manter funcionando o endividado espaço do Teatro de Arena, por meio da venda de ingressos em uma temporada teatral. Augusto Boal, juntamente com a equipe de jovens atores, fez uma seleção de algumas das cenas experimentadas, e organizou-as em um espetáculo, batizado de “Teatro Jornal: primeira edição”.

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

Após driblar a censura,¹⁴ a peça entraria em cartaz no Teatro de Arena. Durante a temporada do espetáculo, o interesse do público por aquele teatro ágil, e de aparente simplicidade de execução, foi grande – tanto, que algumas dezenas de grupos de Teatro Jornal foram criados e coordenados pelos jovens atores, funcionando como células de agitação política ligadas a associações de bairros, cursos universitários, igrejas, etc. Foi o ensaio fugaz de uma retomada de práticas teatrais agitativas, semelhantes as produzidas pelo CPC (Centro Popular de Cultura), que buscavam seu público em portas de fábricas e favelas, e que foram interrompidas pelo Golpe de 64, (HOLANDA; GONÇALVES, 1982, p. 23-24).

HORROR NAS RUAS, SANGUE NO PALCO

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

A brutalidade empregada na cena era defendida pelos seus criadores como um recurso extremo, porém, necessário naquele momento, para ativar e mobilizar o público em relação a truculência real dos militares brasileiros que prendiam, torturavam, sequestravam e matavam qualquer pessoa que fosse considerada subversiva.

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

O movimento estudantil mundial era muito forte. Nos Estados Unidos, os alunos estavam sendo reprimidos dentro das universidades e chegaram a ser assassinados porque protestavam contra a Guerra do Vietnã. Gravamos então uma notícia em que falávamos de um estudante americano, Jeffrey Miller, assassinado numa manifestação. Fazíamos uma

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

cena com toda a descrição do fato, como se fosse um telejornal. Durante a narração, um ator entrava com fraque, cartola, dava um pedacinho de pão e mostrava a pomba para o público, no Areninha. Em seguida, ele colocava a pomba bem bonitinha em cima da mesa, pegava uma pedra e a massacrava. A certa altura da cena, eu fugia, ia me esconder no andar de baixo, no Teatro de Arena, porque era forte demais para mim, mas é preciso compreender que naquele momento era a força da denúncia, de uma coragem que só quem viveu aquele momento pode entender porque fizemos isso (VECCHIO in DUEK, 2008, p. 68).

A “cena da pomba” tinha dois momentos distintos, em que eram utilizadas duas das técnicas de Teatro Jornal: a “ação paralela” e a “concreção da abstração” (BOAL, 1971). A “cena da pomba”, propriamente dita, se dava na segunda parte. Na primeira, a “ação paralela” era realizada com a reprodução de um áudio de uma notícia de rádio real, que tratava da morte de um estudante estadunidense¹⁵ durante uma manifestação pacifista nos Estados Unidos, ouvida por uma atriz em cena que simulava realizar tarefas domésticas, e que depois se maquiava diante do público, como se estivesse de frente a um espelho.

A medida em que ouvia o relato no rádio sobre a repressão militar violenta a uma manifestação estudantil, a personagem em cena seguia aplicando uma maquiagem de cor branca sobre o rosto, executando essa ação de maneira cada vez mais tensa, demonstrando estar sendo afetada pelo que ouvia. Quando o nome da vítima era anunciado, a atriz paralisava em cena com a face completamente pálida, dando a entender ao público que a morte noticiada era de alguém que lhe era próximo (FRATESCHI in LIMA, 2014, p. 184-185).

Em seguida a esse trecho, a técnica “concreção da abstração” era realizada com a entrada em cena do personagem Mágico, que massacrava uma pomba de maneira brutal, expondo sangue e tripas do animal diante da plateia (VECCHIO in LIMA, 2014, p. 210), e tornando real e concreta a violência que, no primeiro trecho, chegava ao público de maneira indireta, comentada e mediada pela narração vinda do rádio, e pela emoção expressada no rosto da atriz em cena.

A cena, em seus dois momentos, destacava como assunto principal a questão da violência oficial. Sobretudo, a violência armada utilizada por autoridades contra civis desarmados - realidade vivida pelos estudantes estadunidenses mencionados no áudio reproduzido na primeira parte, e pelos cidadãos do Brasil, governados naquele momento por um regime militar autoritário e violento. Os estudantes brasileiros também vinham sendo alvo de duras agressões e perseguições oficiais por terem assumido o protagonismo nas manifestações de oposição ao regime, desde o Golpe de 64. A imagem do cadáver do jovem Edson Luís¹⁶ que estampou a primeira página dos jornais do país, assassinado por policiais militares no Rio de Janeiro durante uma passeata estudantil, era uma memória recente, e ainda bem nítida para os brasileiros, vindo à tona imediatamente com aquela

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

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

encenação do Teatro Jornal. Era uma cena de denúncia, como lembra a atriz Denise del Vecchio (VECCHIO in LIMA, 2014, p. 210), que ao imputar a violência dos militares estadunidenses contra os jovens estudantes, se valia da menção daquele caso internacional para reiterar a denúncia do caso brasileiro.

Colocar uma pomba viva em cena, animal símbolo da paz, que surgia inocente e inofensivo diante do público e, em seguida, era massacrado de forma violenta e explícita, sem dúvida, chocava, e demonstrava uma aproximação do teatro daquele núcleo de atores do Arena, de tradição nacional-popular¹⁷ e realista¹⁸, com o experimentalismo contracultural do Teatro de Agressão, defendido por José Celso, a partir de suas encenações de “O Rei da Vela” e “Roda Viva” – um teatro que “não só agredia o público (...) como contestava as formas e propostas artísticas anteriores, em especial as da esquerda tradicional” (VENTURA, 1988, p. 90). A cena da pomba alinhava, naquele momento, o Arena com o pensamento do diretor do Grupo Oficina, para quem o público de classe média, predominante nos teatros, estava acomodado com o regime autoritário e truculento que governava o país, e precisava ser atacado com violência para despertar de seu estado de alienação. Em entrevista para a Revista Civilização Brasileira, já em 1968, José Celso afirmava:

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

Ian Michalski, em crítica para o Jornal do Brasil, se referiu ao espetáculo “Roda-Viva” como um *happening* (MICHALSKI, 1968), por conta do que considerou uma excessiva e agressiva busca por estimular sensorialmente o público. No Teatro Jornal do Arena, a realização de um sacrifício animal real em cena, também visava a ativação sensorial da plateia, e, embora a “cena da pomba” tenha sido descartada na seleção de materiais para a montagem de “Teatro Jornal: primeira edição”, por ter sido entendida como um recurso artístico extremo, sua criação faz supor uma assimilação

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

18 O realismo é uma corrente estética cuja emergência se situa historicamente entre 1830 e 1880, e prega uma arte que procura esboçar uma visão do ser humano ou da sociedade. No caso do Arena, a partir da fusão com o Teatro Paulista do Estudante (TPE), que tinha como programa para seu teatro a discussão da realidade nacional, e da chegada de Augusto Boal, que traz uma experiência com o método Stanislavski, de matriz estadunidense, predominam as experiências com o realismo social (ou realismo crítico) que mira um teatro que “permita ao espectador ter acesso a compreensão dos mecanismos da realidade, graças à sua atividade simbólica e lúdica” (PAVIS, 2017, p. 327). Sobre representação realista, ver: PAVIS, Patrice. Realista (representação). In: DICIONÁRIO de Teatro. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017. p. 327-329. Sobre a fusão entre o TPE e o Teatro de Arena, ver: NEIVA, Sara Mello. *O Teatro Paulista do Estudante nas origens do nacional-popular*. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2016.

por aquele grupo remanescente do Arena de expedientes teatrais performativos, inspirados pelos movimentos de vanguarda estadunidenses daquele período, e já, há algum tempo, bastante presentes no Teatro Oficina. Também manifesta o sentimento de quem viveu aqueles dias, e que só via como possibilidade de representar o horror do que acontecia nas ruas, espalhando sangue quente e vivo pelo palco.

REFERÊNCIAS

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

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

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

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

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

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

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

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

Ficha de Heleny Ferreira Telles Guariba no Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS), disponível no Arquivo Público do Estado de São Paulo). Disponível em: http://www.arquivoestado.sp.gov.br/uploads/acervo/textual/deops/fichas/BR_SPAPESP_DEOPSSPOSFTEXTSNG002230.pdf. Acesso em: 28 nov. 2019.

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

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

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

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

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

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

LIMA, Eduardo Campos. **Coisas de jornal no teatro**. São Paulo: Outras Expressões, 2014.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Recebido em: 26/05/2020

Aceito em: 18/08/2020