

Lembranças da censura e memórias do medo nas narrativas dos artistas do Grupo Teatro da Cidade de Santo André (década de 1970)



Montagem: artistas do ABC (detalhe). Fotografia. 2009.

Priscila Ferreira Perazzo

Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do curso de Comunicação Social e do Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS). Autora, entre outros livros, de *Os prisioneiros da guerra*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009. prisperazzo@ig.com.br

Vilma Lemos

Doutora em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Organizadora do livro *Humor e sensibilidade em crônicas*. lemosvilma406@gmail.com

Lembranças da censura e memórias do medo nas narrativas dos artistas do Grupo Teatro da Cidade de Santo André (década de 1970)

Recollections of censorship and memories from fear in narratives by artists of the Santo André City Theatrical Group (1970s)

Priscila Ferreira Perazzo

Vilma Lemos

Resumo

Este artigo estuda o Grupo Teatro da Cidade (GTC), privilegiando algumas formas de comunicação e cultura de uma região. Trata-se de um grupo de teatro profissional que se estabeleceu em Santo André, no ABC paulista, entre 1968 e 1978, tendo atuado num período de intensa repressão institucional. Seus membros, ao narrarem suas lembranças, rememoraram experiências diversas dos mecanismos de controle social, entrelaçando-as à ação da censura e às manifestações artístico-culturais na cidade. Pretende-se, assim, identificar, sob o ponto de vista das pessoas envolvidas (atores e atrizes do GTC), como se deu a ação das forças repressivas e, em particular, da censura, buscando recuperar as memórias do medo.

Palavras-chaves: memória; teatro; censura.

Abstract

This paper studies the City Theatre Group (Grupo de Teatro da Cidade – GTC), stressing a number of regional communication and cultural forms. It is a professional theatre group established and working in Santo André, in the São Paulo state area known as ABC paulista, between 1968 and 1978, which was a time of harsh institutional repression. Its members narrate their memories and, at the same time, recall different experiences of social control mechanisms, intertwining these with censorship and artistic-cultural manifestations in their city. This way, we intend to identify, from the point of view of people involved (GTC actors), how repression, particularly censorship, acted and to reclaim the memories of fear.

Keywords: memory, theater; censorship.



Na década de 1960, uma parcela expressiva do teatro paulista se caracterizou por sua crítica incisiva à ditadura militar no país e, por isso, tornou-se um dos alvos da censura e da violência daqueles que apoiavam o regime, sofrendo dura repressão. Afinal, a área teatral representava uma presença incômoda naqueles dias, e muitos dos seus integrantes eram vinculados aos movimentos considerados de “esquerda”.

Discute-se muito sobre o teatro político e engajado e as questões de censura e repressão em torno dele, mas o que pouco se coloca em cena são as manifestações teatrais de grupos amadores e profissionais e suas relações com os mecanismos de censura em diferentes períodos da história brasileira. Além de os grupos terem de driblar os censores para conseguir apresentar as peças da forma como tinham sido idealizadas, atores e atrizes

eram violentados, moral e fisicamente, tanto por grupos de extrema-direita quanto pelo aparato repressivo do governo militar.

A região do ABC, no estado de São Paulo, que nos anos 1960 se projetava como polo industrial nacional, também despontou com uma produção artística significativa. O surgimento de grupos e atores profissionais no ABC coincidiu com o crescimento populacional e econômico da região, que passava por um período de reestruturação e readequação de seus espaços públicos para atender sua população emergente na década de 1960. As manifestações e produções teatrais no ABC ganharam corpo, mesmo que, muitas vezes, por causa de sua proximidade geográfica com São Paulo, tenham sido abafadas e/ou consideradas marginais em relação à da capital paulista. O fato de elas ocorrerem no “subúrbio” não evitou que os artistas locais sentissem o peso dos abusos e arbitrariedades do regime político ditatorial.

Nesse período, sobravam empregos nas fábricas da região, milhares de pessoas se mudavam para o ABC, transformando o aspecto interiorano das cidades que, ainda assim, mantinham a condição de subúrbio da capital paulista. Embora com alguns indícios de manifestações artístico-culturais na região antes dos anos 1930, foi somente a partir da década seguinte que os grupos amadores de teatro começaram a despontar, se bem que de maneira tímida, em cada cidade.

Desde a passagem da década de 1940 para a de 1950, a cultura brasileira vinha perdendo seu caráter fragmentário e regional. O Rio de Janeiro perdera sua posição quase monopolista no desenvolvimento cultural do país e cidades como São Paulo, Recife, Salvador e Porto Alegre adquiriam maior importância nesse novo contexto. Os meios de comunicação disseminavam a diversidade de movimentos culturais, a migração de artistas se intensificava e várias companhias viajavam com seus espetáculos, apresentando-os em diferentes palcos pelo país afora. Os anos 1950 foram vistos como “a época do amadurecimento do teatro no Brasil, que finalmente deixava de ter um caráter irregular, regional e de improviso para se tornar uma atividade artística significativa, regular e profissional”.¹

Enquanto em São Paulo, desde a década de 1940, os artistas de teatro buscavam novos repertórios e técnicas de encenação inovadoras, no ABC a produção teatral estava ligada a grupos amadores, oriundos de associações e clubes desportivos. Voltados para espetáculos com caráter de diversão, eles encenavam textos de comédias de costumes. A atuação desses grupos era intensa, e essa movimentação instigou artistas locais a procurarem a profissionalização, bem como construir uma identidade cultural para a região. O Grupo Teatro da Cidade (GTC) é considerado, até hoje, a companhia que, em Santo André, obteve significativo êxito nos aspectos relacionados à manutenção de um núcleo permanente de atores e atrizes e aos subsídios da prefeitura, fatores que propiciavam uma constante agenda teatral na cidade. O GTC atuou entre 1968 e 1978, numa época de intenso controle social e de repressão das manifestações artísticas durante a ditadura militar. Mas, sem dúvida, ele se beneficiou do fato de o país haver passado, antes disso, por momentos de grandes embates políticos, culturais e sociais que influenciaram os caminhos propostos por toda a atividade artística brasileira.

Tendo em vista essas observações, este texto tem como foco a manifestação teatral como meio de expressão da cultura local e as relações

¹ COSTA, Cristina. *Censura em cena: teatro e censura no Brasil*. São Paulo: Edusp/Fapesp/Imprensa Oficial, 2006a, p. 126.

² Tais narrativas foram coletadas durante trabalho desenvolvido no Núcleo de Pesquisas Memórias do ABC da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS) desde 2005 e que contou com auxílio financeiro do CNPq) entre 2007 e 2009. Os dados aqui utilizados são oriundos da pesquisa de iniciação científica de Thiago Tadeu Magnani Nascimento, jornalista e pesquisador do mencionado núcleo entre 2005 e 2006, quando cursava a graduação. Sua monografia, intitulada *O Grupo Teatro da Cidade: experiência profissional nos palcos do ABC (1968-1978)*, foi orientada por Vilma Lemos.

³ GUARNIERI, Gianfrancesco. Prefácio. In: COSTA, Cristina, *op. cit.*, p. 17.

⁴ Cf. MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

entre os mecanismos de censura e controle do teatro no cenário do ABC paulista, especificamente Santo André. Para descortinar a experiência de viver essa realidade, as narrativas de memória dos atores e atrizes do GTC foram para nós de enorme relevância.

Em razão de o CTG estar incrustado num período de violenta repressão político-social e defender a popularização do teatro, foram inevitáveis os choques entre seus membros e diversas formas de censura e controle social implantadas no Brasil. Nas entrevistas realizadas os relatos a esse respeito foram marcantes. Assim, este texto parte de uma pergunta básica: de que maneira o poder repressivo/censório da ditadura afetou, mais concretamente, a liberdade de expressão artística do GTC?

Neste artigo, optamos por destacar as narrativas sobre mecanismos explícitos de repressão e censura à atividade do GTC entre 1968 e 1978. Em muitas histórias de vida² percebemos que as pessoas, fossem elas artistas do GTC ou de outros grupos amadores do teatro local, faziam certa confusão entre as ações cotidianas de censura e as práticas violentas de repressão institucional. Para muitos, “não ter problemas com a censura” significou não ter sido perseguido ou preso pela polícia política ou pelos aparatos repressivos da ditadura militar. Mesmo assim, todos pareceram unânimes ao relatar que eram obrigados a entregar seus textos no Departamento de Censura Prévia, que recebiam censores para assistirem a seus ensaios e que trechos ou palavras foram cortados nos *scripts* das suas encenações, procedimento, aliás, que não era incomum em anos anteriores a 1964. A propósito, vale lembrar o que declarou Gianfrancesco Guarnieri em um dos seus últimos textos, publicado no ano de seu falecimento: “a censura sempre existiu, mas não da mesma maneira. Houve um tempo em que, no teatro, a censura era principalmente um ritual de poder. [...] Não era uma censura furiosa. Ela começou a ficar furiosa depois do golpe de 1964, quando o teatro deixou de ser ‘apenas’ diversão pública, como era visto pelos censores até então, e passou a ser um campo político”.³

Narrativas do ABC em cena

No Brasil, as ideias e as expressões culturais, artísticas, políticas ou sociais sempre foram controladas, vigiadas e censuradas de acordo com os mais diversos aparelhos institucionais criados pelo Estado brasileiro. A cotidianidade desse tipo de controle pode ser uma hipótese para explicar por que, em geral, as pessoas frequentemente não se dão conta da persistência da mentalidade autoritária reinante no país ao longo do século XX. Tal situação, constatada no desenvolvimento desta pesquisa, remete-nos à ancoragem da memória na qual se sustentam os processos de comunicação que regulam a interação entre espaços e tempos da vida cotidiana.⁴

O GTC não foi exceção no contexto de atuação dos grupos de teatro da época por nós privilegiada. Como já salientamos, viu-se constrangido a entregar seus textos para os órgãos responsáveis pela censura, teve peça vetada, integral ou parcialmente, recebeu censores durante os ensaios gerais ou nas cadeiras cativas reservadas para eles durante as temporadas dos espetáculos. Quanto à repressão violenta, conviveu com o afastamento de Cláudio Campana e o desaparecimento de Heleny Guariba, sua primeira diretora, em 1971, depois que ela se afastou do cenário teatral para ingressar na luta armada.

A existência e a atividade do GTC coincidiram com um dos momentos mais sombrios da história do Brasil. Entretanto, é importante ressaltar, quando se questiona o grau de militância política do GTC no combate à ditadura, que não era objetivo do grupo fazer teatro político, apesar de que, nesse período, “os palcos se tornaram o espaço do debate onde se discutia de forma apaixonada o momento histórico brasileiro”.⁵

A primeira e principal preocupação do GTC foi mesclar autores nacionais e estrangeiros que imprimissem um cunho mais popular em suas obras, a fim de tornar a prática teatral algo atraente para o público do ABC. Considerando essa proposta, a abordagem de suas manifestações artísticas possibilita também um estudo acerca da diversidade de modos da comunicação da cultura local/regional.

O ano de 1978 foi emblemático para a região, pois, com as greves dos operários metalúrgicos das indústrias locais que ali eclodiram, o ABC ganhou projeção nacional. Pelo caráter explosivo desse movimento, ele foi encarado como uma brecha para a derrubada do regime militar. No entanto, mesmo sem o potencial de protesto das ações de massa do proletariado urbano, outras iniciativas políticas e sociais fervilharam antes do final da década de 1970 e, no âmbito do teatro regional, inúmeras e variadas experiências se mostraram possíveis, entre elas a criação do GTC com o apoio do governo municipal de Santo André. Afinal, embora o ABC seja conhecido por suas características industriais, nem sempre foi nas fábricas ou nos sindicatos que esses movimentos se organizaram.

As narrativas orais aqui enfocadas não se referem à ordem da ficção; elas correspondem a histórias de vida. Como tal, são constitutivas do pensamento, da memória e da subjetividade na formação de uma identidade pessoal e profissional. Ainda que a definição do termo narrativa seja ponto de discussão entre estudiosos do assunto, inegavelmente ela integra a competência linguística e simbólica dos seres humanos. É pela linguagem que as pessoas representam algo que já ocorreu no tempo e está ausente no espaço, transcendendo, portanto, a ambos. Tem-se aí, então, um ato de fala e de referência aos acontecimentos selecionados pela memória

A narrativa pode, obviamente, ser concebida sob diferentes ângulos. Para Cabral e Minchillo, narrar “é fazer um relato de determinada sequência de acontecimentos, reais ou inventados”.⁶ Dubois define narrativa como “o discurso que se refere a uma temporalidade passada (ou imaginada como tal) com relação ao momento da enunciação”.⁷ Bruner, por sua vez, afirma que as narrativas são um meio pelo qual o narrador percebe e constrói a realidade: “organizamos nossa experiência e nossa memória principalmente através da narrativa”.⁸ Seja como for, retomando aqui e no próximo parágrafo o que já foi frisado em outro texto⁹, a narrativa supõe a presença de narrador e ouvinte, daí ela se construir dialogicamente num discurso – entendido como a linguagem posta em ação pelo falante na interação com o outro – de caráter polissêmico, pois ambos, narrativa e discurso, possuem vários sentidos.¹⁰

Alves e Blikstein destacam que “a narrativa é um caso particular de discurso. Isso significa que as formas de análise da narrativa se complementam com as formas de análise do discurso”.¹¹ Ao narrar, o sujeito pode compreender uma experiência quando o tempo e o espaço de sua narrativa se encontram com o da sua audiência. Segundo Bruner, essa experiência, além da cognição e da razão, abrange sentimentos e expec-

⁵ COSTA, Cristina, *op. cit.*, p. 184.

⁶ MINCHILLO, Carlos Alberto C. e CABRAL, Isabel Cristina. *A narração: teoria e prática*. São Paulo: Atual, 1997, p. 1.

⁷ DUBOIS, Jean *et al.* *Dicionário de linguística*. São Paulo: Cultrix, 1995, p. 427.

⁸ BRUNER, Jerome. The narrative construction of reality. *Critical Inquiry*, v. 18, n. 1, 1991, p. 14.

⁹ CAPRINO, Mônica Pegurer e PERAZZO, Priscila. Possibilidades inovadoras no processo jornalístico: do entrevistado/fonte ao narrador/colaborador. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 18, dez. 2009, p. 107.

¹⁰ Cf. LOPES, Edward. *Discurso, texto e significação*. São Paulo: Cultrix, 1978.

¹¹ ALVES, Mário Aquino e BLIKSTEIN, Izidoro. Análise da narrativa. In: GODOI, Christiane K., BANDEIRA-DE-MELLO, Rodrigo e SILVA, Anielson B. (orgs.). *Pesquisa qualitativa em estudos organizacionais: paradigmas, estratégias e métodos*. São Paulo: Saraiva, 2006, p. 406.

¹² BRUNER, Edward. *Ethnography as narrative*. In: TURNER, V. e BRUNER, E. (orgs.). *The anthropology of experience*. Urbana: University of Illinois Press, 1986, p. 4.

¹³ CRUZEIRO, Maria Manuel. *História oral: os riscos conscientes – ou vale a pena arriscar*. Centro de Documentação 25 de abril/Universidade de Coimbra, Coimbra, 1996. Disponível em: <<http://www.uc.pt/cd25a>>. Acesso em: 5 maio 2007, p. 3.

¹⁴ LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p. 4.

¹⁵ THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1998, p.174.

¹⁶ Cf. HOLLANDA, Heloísa B. de GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

tativas.¹² Como experiência vivida (pensamento, desejo etc.), é individual e nunca será plenamente compartilhada. Interpretam-se as expressões da experiência pela análise das narrativas, com a consciência de que, no fluxo da memória, iluminam-se ou não algumas causas: esquecimentos, silêncios e silenciamentos fazem parte do ato de lembrar. É a recuperação do vivido segundo quem o viveu, contudo “lembrar nunca é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens e ideias de hoje as experiências do passado”.¹³ Nesse sentido, analisar as narrativas é uma ação que permite discutir e compreender o que fica nas dobras dos significados ditos para tentar aclarar ângulos esquecidos pela história, embora saibamos que qualquer análise não exclui outras possibilidades, outros olhares.

Para obtermos os depoimentos que se constituíram na nossa matéria-prima, gravaram-se entrevistas em vídeo digital, de acordo com métodos propostos pela história oral de vida, e as análises se orientaram pelas discussões acerca da memória oral de cada indivíduo sobre suas experiências no GTC, partindo-se do pressuposto de que “a memória, como propriedade de conservar certas informações, reenvia-nos em primeiro lugar para um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, que ele representa como passadas”.¹⁴

Neste trabalho, ao atentarmos para as falas de integrantes do GTC e de algumas pessoas que acompanharam seu trabalho, lembramo-nos de um afirmação de Paul Thompson, para quem “uma das mais profundas lições da história oral é a singularidade, tanto quanto a representatividade, de cada história de vida. Há algumas delas que são tão excepcionais que têm que ser gravadas, qualquer que seja o plano”.¹⁵

E surge o CGT

No início dos anos 1960, os operários, estudantes e intelectuais que bradavam palavras de ordem nas fábricas ou nas ruas discutiam questões nacionais como a política externa independente e as reformas estruturais, além de fazerem greves e se movimentarem nas portas das fábricas. Com o desenrolar dos acontecimentos, as forças da reação também se fizeram sentir de maneira veemente, assistindo-se, por exemplo, à escalada das Marchas da Família com Deus pela Liberdade e Contra o Comunismo, com o respaldo da Igreja Católica, da grande mídia e dos militares golpistas. Desfechado o golpe, com apoio de parte de setores civis, as manifestações artísticas que se colocavam contrárias ao regime eram objeto de vigilância especial dos órgãos do governo militar, que lançavam mão de antigos mecanismos de censura e repressão para controlar as novas ideias.¹⁶

No pré-64 os Centros Populares de Cultura (CPCs), que contavam com a participação de expoentes da dramaturgia como Augusto Boal, Oduvaldo Viana Filho e Arnaldo Jabor, viam especialmente no teatro um veículo de conscientização dos estudantes e dos trabalhadores em relação à situação política do país. Em 1961, orientados por Boal e por Gianfrancesco Guarnieri, chegaram a instalar uma sede do CPC no ABC, do qual participaram Sônia e Aníbal Guedes (ex-componentes do GTC), mas ela foi fechada pelos militares – como todas as outras espalhadas pelo país – após o golpe de 1964.

De todo modo, apesar da instalação da ditadura, as manifestações contrárias ao regime não cessaram. O musical *Opinião*, com Zé Kéti, João do

Vale e Nara Leão (depois Maria Bethânia), tornou-se uma referência cultural no pós-64, ele que, diferentemente das proposições do CPC, não buscou seu público nas portas de fábricas e nos sindicatos. Foram os intelectuais e estudantes, pertencentes a estratos médios da sociedade, que atenderam ao chamado desses artistas e de dramaturgos e, juntos, questionaram os rumos do país, promovendo as passeatas de 1967 e 1968 pelas ruas de São Paulo e do Rio de Janeiro, que chamariam a atenção das forças repressivas para essa indesejada “agitação”.

Dentre as expressões teatrais da época, não se pode deixar de lado grupos como o Teatro de Arena, que mobilizava amplas camadas da sociedade, principalmente o público universitário, e transformava seus espetáculos em estopim de debates públicos sobre a situação política, social e cultural do Brasil. Não menos político, principalmente se considerarmos seu engajamento no plano da renovação estética, o Teatro Oficina, liderado por José Celso Martinez Corrêa, rompia com as linguagens do teatro tradicional, desenvolvendo uma postura provocativa que se aproximava de seu público por meio da instigação agressiva e incomodava aqueles que zelavam pelos “bons costumes”. Para José Celso, o teatro tinha a função de “desarmar” o público, estabelecendo uma experiência de choque no espectador que se via alienado da situação brasileira. Esse teatro encontrou no tropicalismo a identidade política e existencial que procurava.

Essas manifestações contrárias, de uma ou de outra forma, à ditadura militar se restringiram com a promulgação do Ato Institucional n. 5 (AI-5). Baixado em 13 de dezembro de 1968 e sintonizado com uma série de outros atos institucionais e decretos presidenciais, seu objetivo consistia em ampliar o controle dos militares sobre a sociedade, legitimando todo tipo de ação contra quem se opusesse ao governo.

O país, após o AI-5, viveu um período de recrudescimento da repressão e de cassações políticas aos opositores do regime, sendo governado com mãos de ferro que disseminaram o terrorismo institucionalizado. Pouco espaço sobrava para a liberdade de expressão, fosse no plano político, *stricto sensu*, ou artístico, daqueles que eram contrários à política em vigor. Segundo Wehbi, “de repente, toda a cultura brasileira se vê atingida e abalada pelo arrocho da censura, e o processo de criação cultural se vê estancado”.¹⁷

No quadro político da ditadura instaurada, cada um se utilizava das armas de que dispunha para fazer oposição ao regime ilegítimo. Formavam-se grupos de guerrilha, como a Ação Libertadora Nacional (ALN) e a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), que tinham como líderes principais Carlos Marighela e Carlos Lamarca. Como justificativa para a intensificação da violência, a máxima “contra a pátria não há direitos” e a edição do AI-5 tornaram muito mais permissiva a tortura.

Nesse período, muitos contam que o ABC era uma região onde bastava ter carteira de identidade e passar em frente às fábricas para ser empregado. A migração de pessoas de todos os cantos do país e até de outras partes do mundo foi responsável pelo aumento da população de Santo André, São Caetano do Sul e São Bernardo do Campo, alterando, significativamente, o aspecto interiorano dessas cidades, absorvidas pelo núcleo denominado Grande São Paulo.

Em 1960, Santo André reunia uma população de 245.147 pessoas. Esse número cresceu para 450 mil em 1970, dos quais 278 mil vieram de

¹⁷ WEHBI, Timochenco. *O drama social do teatro no Brasil*. Tese (Doutorado em Sociologia) – FFLCH-Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979, p. 36.

¹⁸ Cf. GAIARSA, Otaviano A. *Santo André: ontem, hoje, amanhã*. Santo André: Prefeitura Municipal de Santo André, 1991, p. 84.

¹⁹ Gabriela Rabelo, *HiperMemo/Memórias do ABC/USCS*, 2005.

fora e 172 mil constituíam o contingente de tangarás, ou seja, os nascidos no município.¹⁸ Nesse período, o ABC se firmara como o maior polo industrial do Brasil e Santo André, especificamente, já era classificada como a terceira cidade em arrecadação de impostos. Ampliou-se o número de escolas públicas e privadas e criaram-se as escolas superiores. Os estudantes organizaram suas representações e a quantidade de sindicatos e afiliados aumentou consideravelmente.

Nesse contexto, as manifestações teatrais na cidade também passaram a ser intensas. Foram muitos os grupos amadores que atuaram em Santo André e que participaram de festivais locais e nacionais. Na década de 1960, muitos atores do ABC, por orientação de Antonio Chiarelli e Ademar Guerra, foram à procura de formação profissional e, com as bolsas recebidas pela premiação nos festivais promovidos pelo governo do estado de São Paulo, um grande número de jovens do ABC teve a oportunidade de cursar a Escola de Artes Dramática (EAD) na capital paulista. Nesse grupo de estudantes-artistas, como Antônio Petrin, Sônia e Aníbal Guedes, Alexandre Dressler, Analy Alvarez, Luzia Carmela e Osley Delamo, estavam alguns dos fundadores do GTC.

A EAD era a principal escola de teatro do país que formava atores profissionais e contava com professores que eram referências nas artes e na intelectualidade brasileira, como Sábado Magaldi, Flávio Império e Timochenco Wehbi. Gabriela Rabelo, ex-integrante do GTC, relata suas impressões sobre o curso oferecido pela EAD, que formou boa parte do pessoal que passou 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 Sábado Magaldi”.¹⁹

Com tantos atores e atrizes do mesmo local, que estudavam juntos e iam embora juntos no mesmo trem do subúrbio, a ideia de criar um grupo permanente em Santo André começou a ser discutida. Inicialmente nada mais que um sonho, ela se concretizaria graças à iniciativa de Heleny Guariba e Miller de Paiva e Silva. Heleny Guariba era professora de dramaturgia da EAD, recém-chegada da França, onde frequentara os teatros franceses subvencionados nas Casas de Cultura, entre eles o *Theatre de la Cité*, do diretor Roger Planchon. Este fazia um trabalho voltado à Villeurbanne, cidade periférica de Lyon, como decorrência de seu posicionamento em favor do teatro para os operários e para os estudantes.

Depois do que Heleny Guariba vivenciara na região industrial de Lyon, tomou a cidade de Santo André como cenário ideal para implantar o que havia aprendido na França. Afinal, o grande ABC estava à margem da metrópole, era periferia em relação ao centro – neste caso, a cidade São Paulo –, o que correspondia, de certa maneira, a situação de Villeurbanne diante de Lyon. No ABC, costumeiramente se ouvia de seus moradores que, para ver bons espetáculos, era necessário ir à capital. Assim foi que o jovem grupo de atores andreenses, que tencionava romper com as ideias de periferia cultural do ABC frente à capital, apostou na profissionalização na EAD e reforçou as propostas de Heleny.

Incentivado por Miller de Paiva e Silva – diretor de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura de Santo André e figura conhecida dos grupos de teatro amador do ABC –, coube a Fioravante Zampol,

prefeito da cidade em 1968, aprovar o estatuto do GTC e destinar uma verba de sete mil cruzeiros para a montagem do primeiro espetáculo. O texto escolhido pela diretora Heleny Guariba foi *Jorge Dandin*, de Molière, que havia sido encenado por Roger Planchon em 1958 na França.

Lembranças de violência, censura e medo

A repressão vinha de todos os lados: os teatros, as salas de aula, as ruas, tudo parecia ser vigiado. O perigo de ser pego e desaparecer nos porões da ditadura se tornou tão constante que alternativas foram sendo criadas pelos artistas e estudantes para driblar a repressão.

Estabeleceu-se entre eles uma paranoia extremamente grande. Estabeleceu-se também um mecanismo de defesa contra a perseguição militar. [...] Os estudantes universitários, os grupos de teatro e também os jornalistas começavam um discurso contra a ditadura militar num espaço de São Paulo e eles colocavam olheiros para ver se vinha a polícia da ditadura. Na dúvida, eles mudavam para outra faculdade, para outro teatro. E como a ditadura militar sabia desse itinerário de reuniões, eles [estudantes e universitários de São Paulo] acabaram vindo para Santo André.²⁰

Além da violência física, os artistas conviviam com o medo e com a censura. Ao longo do século XX, era comum que um espetáculo, para ser produzido, primeiro deveria ter seu texto enviado para a aprovação dos censores. ligados às instituições governamentais que respondiam por essa prática. Essa obrigação atingia, em princípio, não somente as peças de teatro, é claro, mas qualquer espetáculo, fosse cinema, baile de carnaval, shows, concertos. O aval do Serviço de Censura recaía também sobre horário de exibição e faixa etária do público. Formalmente, a censura prévia às manifestações artísticas e de comunicação social foi instituída pelo governo Vargas na década de 1930 e aplicada pelo Serviço de Censura do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (Deip), que se transformou, posteriormente, no Departamento de Diversões Públicas (DDP). Esses órgãos analisavam as peças, depois as liberavam, vetavam-nas ou as aprovavam com cortes.²¹ Se o texto fosse aprovado, em determinadas circunstâncias o grupo ainda era obrigado a fazer uma sessão antes da estreia unicamente para o censor. Segundo alguns depoentes, às vezes ficava a cargo dos atores o transporte do agente da censura até o local da representação. Depois de aprovado, o texto não podia mais sofrer alterações. “Essa medida, entretanto, não foi inaugurada nesse momento”, no pós-64; antes, ela “perpassou a prática censória no período republicano”.²²

Sabe-se que a censura às manifestações teatrais sempre ocorreu no Brasil desde os tempos coloniais. No entanto, sua sistematização em moldes nacionais aconteceu no século XIX, época em que o Brasil passou à condição de Estado-nação. Assim, desde o Império vários órgãos estatais se ocuparam dos serviços de censura. Contou-se no Império com a polícia e com o Conservatório Dramático Brasileiro (de 1845); no início da República, ainda persistia o caráter polialesco do processo de controle das manifestações teatrais, organizando-se num aparato legislativo e institucional incorporado, sob certos aspectos, no Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado no governo Vargas durante a ditadura do Estado Novo. Suas ramificações estatais foram os Departamentos Estaduais de

²⁰ Alexandre Takara, *HiperMemo/Memórias do ABC*, 2005.

²¹ Cf. GOMES, Mayra Rodrigues. A censura no circo-teatro. In: COSTA, Cristina. *Comunicação e censura: o circo-teatro na produção cultural paulista de 1930 a 1970*. São Paulo: Terceira Imagem, 2006b.

²² KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo/Fapesp, 2004, p. 23.

²³ Cf. COSTA, Cristina, 2006a, *op. cit.*

²⁴ Cf. COSTA, Cristina (org.). *Comunicação e censura: o circo-teatro na produção cultural paulista de 1930 a 1970*. São Paulo: Terceira Imagem, 2006b.

²⁵ *Idem*, 2006a, p. 35.

²⁶ Gabriela Rabelo, *HiperMemo/Memórias do ABC/USCS*, 2005.

²⁷ Antônio Petrin, *HiperMemo/Memórias do ABC/USCS*, 2006.

Imprensa e Propaganda (Deips). Em terras paulistas, mais especificamente, a Divisão de Diversões Públicas do Estado de São Paulo, censurou peças de teatro desde a década de 1930 até 1970.²³ Após essa data, os mecanismos de censura foram “federalizados”, sendo transferidos para a sede da Polícia Federal em Brasília.²⁴ No entanto, o que permaneceu mesmo foi “uma herança perniciosa que calou os mais profundos anseios por uma expressão autêntica, livre e genuína contida pela presença constante dos mecanismos de censura que, como uma peste, apresenta momentos mais brandos de incubação e também violentos surtos”.²⁵

Ao se pensar a questão da censura teatral artísticas em Santo André na década de 1970, tendo o GTC como foco, há que se considerar alguns elementos. O período de atuação do grupo é concomitante com um momento de violenta repressão institucionalizada pelo regime militar brasileiro. Por isso se entende o motivo de os entrevistados para esta pesquisa se remeterem, recorrentemente ao “desaparecimento” de Heleny Guariba, que deixou o GTC em 1969 para se engajar na luta armada e nunca mais foi vista depois de julho de 1971, a ponto de ser hoje oficialmente considerada como desaparecida política. Na avaliação da militante Gabriela Rabelo, por exemplo, Heleny “teve um ato, dependendo da perspectiva de quem olha, de extrema abdicação, de extrema generosidade, como de extrema loucura. Os filhos ficaram com o Ulisses [com quem se casara em 1962] e ela entrou para valer na luta armada. Acreditou nessa tendência, que não era a mesma tendência que eu tinha”.²⁶

Antônio Petrin vai mais adiante nas suas considerações. Ele não se refere ao termo “desaparecido político” e, incisivamente, diz que Heleny foi “assassinada pela ditadura”. Afirma ainda que era comum colegas serem chamados ou levados à polícia por suas relações com pessoas envolvidas com a guerrilha armada: “Nós também tivemos problemas com a ditadura, porque a gente também sofreu algumas perseguições; fomos presos em uma oportunidade no DOPS por causa dela [Heleny Guariba], que tinha uma relação muito grande com alguns grupos da guerrilha, até que ela acabou desaparecendo e depois a gente ficou sabendo que tinha sido assassinada pela ditadura”.²⁷

A presença insistente de Heleny Guariba nas lembranças dos entrevistados está, de fato, sempre relacionada à guerrilha e ao seu “desaparecimento” durante o governo do general Garrastazu Médici, que ela, como muitos outros, procurou combater pela via da luta armada. Mas as entrevistas realizadas demonstram, igualmente, que há nelas certo silêncio ou esquecimento em torno de determinadas questões. Teriam os narradores deixado de comentar sobre a censura? Não, certamente que não. Nem tudo, porém, apareceu em suas falas de forma cristalina ou de maneira espontânea.

De todo modo, fosse pela condução do entrevistador, fosse pela espontaneidade das lembranças, diversas referências ao controle social despontaram nas narrativas orais dos atores e atrizes do GTC. Nesses interstícios da memória, entre o que se lembra e o que não se lembra, pode-se perceber a permanência do autoritarismo na sociedade brasileira contemporânea quando as pessoas convivem com as instituições e os mecanismos de vigilância e punição de seus comportamentos, das suas manifestações e dos seus anseios, sem se aperceberem, por vezes, das formas cúmplices convivência/convivência que estabelecem com eles.

No entanto, os “problemas com a censura” foram marcantes na vida de muitos componentes do GTC. Diversas histórias acerca de processos censórios foram relatadas. Uma delas relembra como, em 1974, os censores foram implacáveis com o grupo ao vetar integralmente o texto da peça *A heróica pancada*, escrita por Carlos Queirós Telles em “criação colaborativa” com os atores do GTC. Por abordar a Revolução de 1932 no Brasil, ela foi entendida como uma crítica à ditadura militar. Esse fato parece haver deixado marcas na memória dos membros do grupo. Eles tinham acabado de retornar do festival de Manizales, na Colômbia, onde apresentaram o espetáculo *O Evangelho segundo Zebedeu*. Lá, mantiveram contato com um diretor colombiano que trabalhava em “processo colaborativo”, o que significava que todos os integrantes do grupo teatral pesquisavam e davam ideias para a criação do texto. Era um método de trabalho totalmente novo para o GTC e para os artistas de teatro no Brasil, pois ele só começou a ser praticado mais efetivamente aqui na década de 1980. Daí o entusiasmo de José Henrique Lisboa (o Taubaté) com a prática inovadora inovadora com que se deparou na Colômbia:

Nós fomos para a Colômbia e de lá a gente veio entusiasmado com o que estava acontecendo, liberdade total... e tivemos contato com Henrique Buenaventura, em Cali. Quando o grupo voltou para Santo André, se pensou em montar A heróica pancada [...] O elenco pesquisava, o Carlos Queirós Telles passava para o papel, e isso tudo enquanto havia também um período de pesquisa, trabalho de voz, de corpo... Estava tudo pronto e ia ser uma coisa muito bonita. De repente, o texto foi para a censura. Nós estávamos na Fundação das Artes, em São Caetano, me lembro desse dia, o Zé Armando ou o Petrin, alguém entrou com o texto na mão com aquele carimbo de censurado em todo território nacional [...]. Eu sempre lembro dessa censura e do Cláudio Campana [ator e ex-integrante do GTC]. Eu vejo a cara dele, que os olhos dele viraram quando ele viu o resultado da censura.²⁸

Ter um texto inteiramente censurado indignou não apenas os artistas como também outras pessoas que não pertenciam ao meio teatral. Situações como essas exibiam a face violenta e opressora do regime que, como uma “peste” sinaliza a existência de surto e proliferação desse autoritarismo institucionalizado que, em meio a prisões arbitrárias, torturas e assassinatos, provocava indignação e medo.

Contudo, não se pode perder de vista os momentos de abrandamento da “peste”, quando, dissimuladamente, ela parecia não mais existir. Por sinal, ao falar de medo, José Henrique Lisboa dá um exemplo da eficiência da política do medo praticada pelos militares ao relatar um episódio que aconteceu na Colômbia, durante o festival de Manizales: “Eu tinha comprado livros, coisas interessantes, cartazes do Torquemada, do Boal, fotos do Che Guevara, aquelas coisas que não tinham no Brasil. A gente estava com tudo aquilo e, de repente, a gente percebeu que não podia levar isso. Lembro que entrei com alguma coisa escondida na bota, um folheto, uma besteirinha, mas era o medo de entrar no país com um livro, e era a mesma coisa de estar com um míssil. A gente teve de se desfazer dessas coisas todas”.²⁹

Mesmo assim, havia pessoas enfrentavam o medo e se insubordinavam contra o regime, envolvendo-se em ações de resistência. É o que lembra Alexandre Takara, professor de história em Santo André e moni-

²⁸ José Henrique P. R. Lisboa (Taubaté), HiperMemo/Memórias do ABC/USCS, 2005.

²⁹ José Henrique P. R. Lisboa (Taubaté), HiperMemo/Memórias do ABC/USCS, 2005.

³⁰ Bri Fiocca, *HiperMemo/Memórias do ABC/USCS*, 2005.

³¹ BRESCIANI, Stella e NAXARA, Márcia. *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001, p. 9.

tor do GTC, responsável pela divulgação dos espetáculos do grupo nas escolas, ao relatar que a prefeitura de Santo André, incentivada pelo GTC, cedeu o Teatro Municipal para a apresentação da *I Feira Paulista de Opinião*, espetáculo que tinha Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri entre seus idealizadores. A peça contava com textos de cinco autores, entre eles Plínio Marcos e Jorge Andrade, que criticavam a ditadura.

A passagem da *I Feira Paulista de Opinião* por Santo André implicava, num certo sentido, uma demonstração de “desobediência civil” apoiada pelo GTC. Ela é rememorada pela atriz Bri Fiocca:

*Entramos no Teatro Ruth Escobar, toda a classe dos estudantes, o José Dirceu, para fazer uma assembléia e em uníssono resolvemos fazer uma desobediência civil, isto é, faríamos a peça de qualquer maneira. Só que não se sabia onde, e aí o GTC abriu, fomos para Santo André fazer. E no Municipal se abriu o teatro e se fez. Levamos toda a imprensa... E lá eles cantavam todas as músicas do espetáculo, que tinham sido compostas por Gil, Caetano e toda aquela turma, que eram os grandes expoentes midiáticos daquele momento. E a repercussão foi muita, de jornal, os jornalistas deram apoio, colocaram matérias em todos os jornais e aí a peça acabou sendo liberada.*³⁰

Sobre a atuação da censura e da repressão, constata-se que ela atingiu o grupo em várias ocasiões. Todavia, mais importante que narrar fatos é ressaltar as emoções descritas pelos depoentes que sofreram os efeitos da repressão política. Tais sentimentos são evidentes nas entrevistas concedidas pelos atores e atrizes do GTC que relembrou a época, intercalando momentos de dor e aflição com um sentimento de liberdade que lhes permitiu dizer, abertamente, nos depoimentos, aquilo que jamais diriam trinta anos atrás.

É por isso que termos como “liberdade total” ou “fazer uma desobediência civil” chamam a atenção nesses discursos. Sabe-se que as pessoas narram acontecimentos passados a partir do presente, processando esses episódios e reelaborando o vivido. Certamente, a liberdade para praticar uma desobediência civil nos dias de hoje é, mais que uma possibilidade, um sentimento que denota a importância da livre expressão para aqueles que foram tolhidos, oprimidos, censurados e reprimidos em outros tempos.

Apesar disso, a narrativa é tímida. Mesmo quando indagados sobre o assunto, a maneira de se referirem aos mecanismos da censura ou às formas violentas da repressão institucional é contida e o sentimento tem apenas o espaço da palavra para se manifestar. Segundo Bresciani e Naxara, a memória e os (res)sentimentos que nos tocam fundo não se exprimem por palavras, pois são como dimensões “inefáveis da condição humana”, de modo que “não somos induzidos ou constrangidos a expor por meio da linguagem, ou melhor, das linguagens, aquilo que guardamos no mais recôndito de nosso foro íntimo”.³¹

Ao se perguntar se o processo de controle das manifestações artísticas e de censura incomodava os integrantes do GTC em Santo André, não se encontrou resposta diferente do sim. O incômodo foi revelado de diferentes formas: simbolicamente manifestado ou contundentemente explicitado, expressado pelos verbos e adjetivos das narrativas orais ou contido entre os dentes, uma evidência a mais do medo que sempre existiu.

Enfim, destacar a rememoração dessas experiências vividas permite

aos estudiosos do período, do tema ou dos métodos utilizados para tanto, perceber os limites e os impactos dessas práticas na cultura local de uma comunidade de artistas. Por outras palavras, possibilita maior compreensão das potencialidades do ABC: para além de uma das maiores e mais significativas regiões industrializadas do país, ela também foi um lugar que embalou determinadas manifestações culturais com inequívoca conotação política. Desviar o olhar dos estudos acerca da economia industrial e dos movimentos operários para estudos sobre expressões artísticas como o teatro contribui para ampliar o conhecimento a respeito da localidade e das pessoas que ali viveram e vivem, desfazendo rótulos e estereótipos do tipo “o ABC é local de trabalhador, onde não se cria e não se faz arte”.

Quanto ao GTC, não se tem dúvidas sobre as dificuldades de afirmação do teatro na cidade de Santo André, a despeito do incentivo e do apoio do poder público local. Todavia, os obstáculos enfrentados em tempos de ditadura não impediram os artistas do grupo de vivenciar uma experiência teatral significativa, o que certamente confere ao GTC um lugar importante na história das manifestações artístico-culturais na região do ABC no período de 1968 a 1978.



Artigo recebido em fevereiro de 2012. Aprovado em outubro de 2012.