

**UNIVERSIDADE MUNICIPAL DE SÃO CAETANO DO SUL  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA  
PROGRAMA DE MESTRADO EM COMUNICAÇÃO**

**Paula Venâncio**

**A CENA DO SUBÚRBIO**  
**O teatro como meio de comunicação da cultura local na região do ABC paulista**  
**(1961-1990)**

**São Caetano do Sul**  
**2012**

## FICHA CATALOGRÁFICA

VENÂNCIO, Paula

A cena do subúrbio: o teatro como meio de comunicação da cultura local da região do ABC paulista (1961-1990) / Paula Venâncio. São Caetano do Sul: USCS/ Programa de Mestrado em Comunicação, 2012.

vi,177f.

Orientadora: Profa. Dra. Priscila Ferreira Perazzo

Dissertação (Mestrado) – Universidade Municipal de São Caetano do Sul, Programa de Mestrado em Comunicação, 2012.

1. Comunicação. 2. Cultura. 3. Memória. 4. Teatro. 5. Região do ABC. I. Perazzo, Priscila Ferreira. II. Universidade Municipal de São Caetano do Sul, Programa de Mestrado em Comunicação. III. Título.

**UNIVERSIDADE MUNICIPAL DE SÃO CAETANO DO SUL  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA  
PROGRAMA DE MESTRADO EM COMUNICAÇÃO**

**Paula Venâncio**

**A CENA DO SUBÚRBIO**

**O teatro como meio de comunicação da cultura local na região do ABC paulista  
(1961-1990)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Municipal de São Caetano do Sul para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Área de Concentração: Comunicação, Inovação e Comunidades.

Linha de Pesquisa: Transformações Comunicacionais e Comunidades.

Orientadora: Profa. Dra. Priscila Ferreira Perazzo

**São Caetano do Sul**

**2012**

**UNIVERSIDADE MUNICIPAL DE SÃO CAETANO DO SUL**  
**Campus II – Rua Santo Antônio, 50 – Centro – São Caetano do Sul (SP)**

Prof. Dr. Silvio Augusto Minciotti \_\_\_\_\_  
*Reitor*

Prof. Dr. Eduardo de Camargo Oliva \_\_\_\_\_  
*Pró-Reitor de Pós-Graduação e Pesquisa*

Prof. Dr. Gino Giacomini Filho \_\_\_\_\_  
*Gestor do Programa de Mestrado em Comunicação*

Dissertação defendida e aprovada em 28/ 02/ 2012 pela Banca Examinadora  
constituída pelos professores:

Profa. Dra. Priscila Ferreira Perazzo  
*Universidade Municipal de São Caetano do Sul*

Prof. Dr. Herom Vargas  
*Universidade Municipal de São Caetano do Sul*

Profa. Dra. Roseli A. Fígaro Paulino  
*Universidade de São Paulo*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pelo apoio financeiro e institucional (processo 2010/03624-7).

Agradeço ao Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (PMC – USCS) pelo apoio institucional e ao corpo docente por me ajudar a cumprir essa etapa tão importante na minha trajetória acadêmica.

Agradeço aos professores que compuseram a banca de examinadora, Profa. Dra. Roseli Fígaro e Prof. Dr. Herom Vargas, pelas palavras de entusiasmo e pelos diversos apontamentos que foram de suma importância para o desenvolvimento dessa pesquisa.

Agradeço à Profa. Dra. Priscila F. Perazzo, minha orientadora, por me acompanhar desde 2007, quando ingressei como pesquisadora do *Memórias do ABC*. Agradeço por guiar meus passos, me apresentar às sutilezas e a beleza das histórias de vida, por me mostrar como o campo da Comunicação pode ir além das questões tecnológicas e valorizar as relações subjetivas e complexas dos sujeitos. E, principalmente, por ao longo desses anos de trabalho, fazer parte da minha história de vida.

Agradeço aos artistas do ABC paulista que generosamente compartilharam suas histórias de vida, permitindo que essa pesquisa ganhasse significado.

Agradeço o apoio dos amigos que não desistiram de mim, mesmo eu me transformando na pessoa mais ausente dos últimos tempos.

Agradeço aos meus pais pela inspiração e o encantamento pelos estudos que me levaram a trilhar esse caminho.

Agradeço ao meu bem por estar ao meu lado, caminhar de mãos dadas nos dias felizes e por me empurrar para frente nos dias em que as tristezas da vida teimavam em aparecer.

Agradeço à minha filha, que ainda cresce dentro de mim e que, generosamente, me poupou de alguns pontapés durante as noites quentes varadas em frente ao computador.

*O homem comum dividido, impotente em face dos poderes que cria, não cede à inércia das forças que procuram reduzi-lo à condição de coisa: imagina, fabula, interpreta, cria ou preserva, recriando ritos e procedimentos cotidianos. Recicla relações sociais e concepções, reapropria-se das tradições de suas origens pré-modernas para enfrentar a privação de história e de compreensão plena que lhe impõe a modernidade que o minimiza e coisifica. Adere, resistindo, para viver e vencer a seu modo o mal-estar da sociedade da incerteza.*

*José de Souza Martins (2008a, p.14)*

## RESUMO

Essa dissertação, que contou com apoio FAPESP, se propôs a estudar as relações entre Comunicação e Cultura, vivenciadas nas experiências teatrais dos artistas do ABC paulista (respectivamente as cidades de Santo André, São Bernardo do Campo e São Caetano do Sul). Como objetivo principal pretendeu identificar os modos de utilização do teatro como meio de comunicação da cultura local, a partir das narrativas orais de histórias de vida dos artistas do ABC, que atuaram entre os anos de 1961 e 1990 – um período de transições econômicas e políticas, de enfrentamento à censura imposta por um regime autoritário, de lutas operárias, culminando no processo democrático. Para realização da pesquisa, partiu-se da metodologia da História Oral, considerada como um campo interdisciplinar, baseada na interação humana, que contempla os estudos da memória e das narrativas dos indivíduos/sujeitos sociais, permitindo inovações e ampliações dos estudos do campo da Comunicação e sua intersecção com a cultura. Para tal foram analisados os registros de narrativas orais dos artistas da região e as informações coletadas nos acervos pessoais, públicos e de periódicos regionais. A partir das narrativas dos artistas locais, o teatro no ABC paulista revelou-se, em diversos períodos, como uma forma construção de laços de sociabilidade, de comunicação da cultura local, de resistência à ditadura e mediação de conflitos; a prática teatral muito mais do que de uma questão de fruição estética, se mostrou como um meio de comunicação e como possibilidade de construção de um circuito alternativo e popular de cultura.

**Palavras-chave:** Comunicação; Cultura; Memória; Teatro; região do ABC.

## **ABSTRACT**

This dissertation, with support from FAPESP, proposed studying the relationships between Communication and Culture, lived in the theatrical experiments of the paulista ABC artists (respectively the cities of Santo André, São Bernardo do Campo and São Caetano do Sul). It intended, as its main objective, identify the means of theater as a medium of local culture, through the oral narratives of life histories of the artists of ABC, which acted from 1961 to 1990 – a period of economical and political transition, of fighting the censorship imposed by an authoritarian government, of proletarian struggle, culminating on the democratic process. The research originated from the methodology of Oral History, considered an interdisciplinary field, based on human interaction, which contemplates the studies of memory and the narratives of individuals/social subjects, permitting innovations and amplification in the studies in Communication and its intersection with culture. For this purpose the oral narratives of the region's artists and the information collected from personal archives, public and from regional periodicals were used. From the narratives of local artists, the theater in the paulista ABC revealed itself, in several occasions, as a way to build the bonds of sociability and communication of local culture, of resistance to the dictatorship and as a mediator of conflicts; the theatrical practice went beyond the a esthetic fruition, it showed itself as a communication channel and as a possibility of an alternative scene and popular culture.

**Keywords:** Communication; Culture; Memory; Theatre; The ABC region.

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>9</b>
<b>CAPÍTULO 1   O TEATRO NO SUBÚRBIO: COMUNICAÇÃO E SOCIABILIDADE</b>	<b>37</b>
1.1 O teatro nas paróquias	38
1.2 O teatro nos clubes	47
1.3 O teatro na ACASCS e na SCASA	52
1.4 O teatro nas escolas	60
<b>CAPÍTULO 2   A INDÚSTRIA CULTURAL E OS ARTISTAS DO ABC</b>	<b>69</b>
2.1 A formação intelectual: o hábito da leitura	70
2.2 A influência do circo	74
2.3 Silêncio. É hora do rádio	77
2.3.1 As emissoras do subúrbio	81
2.4 Nas telas do cinema	83
2.4.1 Os artistas do subúrbio no cinema	88
2.5 Televisão: o cinema dentro de casa	93
2.5.1 Eu na telinha	98
2.5.2 A crítica à televisão	99
<b>CAPÍTULO 3   AS FORMAS DE ORGANIZAÇÃO E RESISTÊNCIA</b>	<b>105</b>
3.1 Os festivais como possibilidade de circulação	107
3.2 A relação com os mecanismos da censura	113
3.3 Em busca do teatro popular	123
3.4 O teatro nos sindicatos e associações	132
3.5 As relações entre amadores e profissionais	138
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>145</b>
<b>FONTES CONSULTADAS</b>	<b>169</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>162</b>
<b>APÊNDICE A   PROTAGONISTAS DO SUBÚRBIO</b>	<b>175</b>
<b>APÊNDICE B   GRUPOS DE TEATRO DO ABC</b>	<b>184</b>
<b>APÊNDICE C   PROCESSOS DE CENSURA</b>	<b>186</b>

## INTRODUÇÃO

O subúrbio é o espaço posto à margem e sua relevância é apresentada, muitas vezes, como consequência das mudanças concebidas nas grandes cidades. No caso do ABC paulista<sup>1</sup>, por sua proximidade com a cidade de São Paulo, facilmente lhe é atribuída uma análise residual, como se no subúrbio houvesse apenas espaço para reproduções e reflexos das criações e inovações propostas pelo centro, trazendo para o próprio termo (subúrbio) uma conotação pejorativa e inferior.

Em relação ao ABC é recorrente a valorização de suas características industriais, que ganharam destaque a partir dos anos de 1950, em que a região atingiu um patamar significativo de desenvolvimento econômico para o país com a entrada de capital estrangeiro, a implantação de novas fábricas e a chegada das grandes montadoras de automóveis. Como também é comum nos depararmos com análises dos movimentos e lutas sindicais que ganharam destaque nacional durante as décadas de 1970 e 1980.

Nos discursos sobre o subúrbio, os sujeitos são constantemente deslocados de sua história. Emerge a cena a construção de alguns poucos heróis, de semióforos<sup>2</sup>, que possam ser celebrados em comemoração aos grandes feitos. Consequentemente, a narrativa dos conflitos e das conquistas do dia a dia, que demonstram o potencial criador da comunidade suburbana fica restrita ao espaço privado ou é reformulada para valorizar a construção de um ambiente em que as privações e pobreza são superadas com o trabalho em prol do desenvolvimento nacional.

Poucos são os olhares que buscam a emergência do sujeito e a compreensão do subúrbio como um espaço não apenas de reprodução, mas de criação. Para trazer essa perspectiva é preciso deslocar o foco para as relações culturais, entendendo a região “como um conjunto de relações entre pessoas e lugares determinados, ou como uma apropriação simbólica de uma porção do espaço por determinado grupo e constituída a

---

<sup>1</sup> Nesta pesquisa a expressão “ABC paulista” é utilizada como referência aos municípios de Santo André, São Bernardo do Campo e São Caetano do Sul. A denominação criada por iniciativa jornalística, na década de 1940, foi, ao longo dos anos, incorporada pelos próprios moradores locais como forma de identificação das cidades do subúrbio que cercam a capital paulista. Com os desmembramentos e emancipação dos demais municípios (Mauá e Ribeirão Pires, em 1953; Diadema, em 1959 e Rio Grande da Serra, em 1964) a denominação também sofreu algumas modificações. Para fazer referência às sete cidades é mais recorrente o uso dos termos “região do Grande ABC” e “região do ABCDMRR”.

<sup>2</sup> Adota-se a compreensão de semióforo proposta por Chauí (2006a, p. 12), ou seja, “um acontecimento, um animal, um objeto, uma pessoa ou uma instituição retirado do circuito, do uso ou sem utilidade direta ou imediata na vida cotidiana, providas de significação ou de valor simbólico, capazes de relacionar o visível e o invisível (...) tornado comum a todos no intuito de conservar e assegurar o sentimento de comunhão e unidade”.

partir da percepção do sujeito, que reflete seus sentimentos e atitudes sobre as áreas” (CAPRINO; PERAZZO, 2008, p. 113).

Diante dessas questões, buscam-se, aqui, os sujeitos que reinventaram cotidianamente o subúrbio, os municípios que compõem o ABC paulista, entre os anos de 1961 e 1990, a fim de ampliar o olhar sobre a região para além de suas mudanças políticas e econômicas, levando em consideração a “vida social do homem simples” (MARTINS, 2008b) e suas práticas culturais.

### *Origem do estudo*

Com base nessas premissas, o *Memórias do ABC* – Núcleo de Pesquisas e Laboratório de Produções Midiáticas da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS)<sup>3</sup>, tem desenvolvido diversas pesquisas voltadas para a compreensão das relações entre memória, imaginário, comunicação e cultura na região do ABC paulista.

Entre 2003 e 2009, o *Memórias do ABC*, contou com a participação de estudantes de iniciação científica para o desenvolvimento da pesquisa *Imagens e narrativas do teatro regional: transformações artístico-culturais no ABC paulista (1950 a 1980)*, tendo como base as narrativas orais de artistas dos municípios de Santo André, São Bernardo do Campo e São Caetano do Sul. Eu entrei para o grupo, em 2007, com o intuito de identificar as intervenções censórias nas manifestações teatrais da região, a partir dos processos de censura prévia ao teatro, do Serviço de Censura do Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo (DDP-SP), guardados no Arquivo Miroel Silveira, que se encontra na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e reúne mais de seis mil processos, datados entre 1927 e 1968.

Em 2009, participei da organização de um resultado em vídeo, que contou com apoio CNPq, intitulado *Imagens e Narrativas do Teatro no ABC paulista de 1950 a 1980*<sup>4</sup>, contemplando todas as pesquisas realizadas pelo *Memórias do ABC* em torno do tema. O material recolhido durante esses trabalhos encontra-se guardado no *HiperMemo* – Acervo HiperMídia de Memórias da USCS.

---

<sup>3</sup> Coordenado pela Profa. Dra. Priscila Ferreira Perazzo.

<sup>4</sup> Dividido em cinco capítulos, o vídeo de 82 minutos, contempla o contexto histórico da região, a produção dos artistas e grupos amadores, a participação da mulher em cena, a relação dos grupos com os mecanismos de censura e a indicação de uma poética do subúrbio, com a procura pela profissionalização e a preocupação com a construção de uma identidade cultural local. A produção audiovisual está acessível pelo portal: <http://www.youtube.com/user/memoriasabc>.

### *Objeto de estudo, problemas e proposições*

Com o intuito de dar prosseguimento aos estudos relacionados à memória do teatro da região do ABC paulista, ingressei no Programa de Mestrado em Comunicação da USCS, apresentei o projeto de pesquisa à FAPESP e fui contemplada com Bolsa de Mestrado, em agosto de 2010.

Diante das pesquisas já desenvolvidas pelo *Memórias do ABC*, torna-se evidente que o teatro surgiu na região, como possibilidade de vazão para sensibilidade criadora e forma de interação social entre os trabalhadores e seus familiares. Mas essa compreensão do movimento teatral só é possível quando se leva em consideração os sujeitos da ação e o contexto histórico que os fizeram optar pelo teatro.

A industrialização jamais se tornou o carro-chefe da economia brasileira como economia capitalista desenvolvida e independente (CHAUÍ, 2006a, p. 36), pois a instalação de indústrias estrangeiras fez com que o capital gerado no país não fosse aplicado, em sua maioria, em território nacional e, muito menos, de forma proporcional. Os moradores do subúrbio foram privados do capital produzido por meio de seu trabalho e colocados à margem do desenvolvimento urbano e social do centro paulista.

A formação populacional acelerada e desproporcional da região contribuiu ainda mais para o crescimento desigual dos municípios e o reforço das relações de conflitos. Diante das adversidades e da escassez de bens e serviços, os sujeitos do subúrbio estabeleceram laços de sociabilidade, valorizando a solidariedade e a aproximação em torno de comunidades, como forma de construção de identidades e identificações que os recolocassem em cena.

A produção teatral do ABC, entre os anos de 1961 e 1990, esteve ligada, principalmente, a grupos amadores que surgiram, em sua maioria, em torno de paróquias, clubes desportivos, associações e escolas. Os atores e atrizes locais, em busca da valorização de sua manifestação artístico-cultural, aos poucos, foram se articulando e ampliando os espaços de atuação com a organização de festivais amadores promovidos por federações municipais e estaduais, com o incentivo da prática teatral ligada aos movimentos populares e sindicais e com o surgimento de espaços de formação profissional.

É preciso levar em consideração ainda que, entre as décadas de 1960 e 1980, o país viveu sob um regime militar, um período de cerceamento dos direitos, em que a

sociedade se articulou de diferentes formas, seja com autoritarismo e apoio aos mecanismos de censura e repressão ou resistência e embate social e político.

A região do ABC, tida como local de grande representatividade econômica no período, tornou-se o palco de diversos conflitos sociais, políticos e intelectuais, pois reunia a representação da força capitalista e os operários que buscavam fugir da imposição da disciplina e do assujeitamento.

A emergência dos sujeitos dependia da criação de um circuito alternativo, popular, de apropriações e mestiçagens, da comunicação que os tornasse visíveis. Com o advento da indústria cultural, os meios de comunicação de massa trouxeram modelos, aparentemente inacessíveis por conta da precariedade tecnológica da região, mas, ao mesmo tempo, não impediram a sua ressignificação. Os atores e atrizes se valeram dos moldes de encenação da capital a que tinham acesso e das referências da indústria cultural para criar um espaço de afirmação e expressão da cultura local.

Ao longo das décadas de 1960, 1970 e 1980, os artistas modificaram a paisagem do subúrbio, lhe conferiram representações e símbolos em um processo de construção e desconstrução das identidades locais, fizeram dos salões de igrejas e de clubes seus palcos e das ruas seus espaços de criação e reflexão. Como afirma José de Souza Martins (2008a, p 54):

a grande libertação social que o subúrbio viveu intensamente, a grande emancipação, foi relativa à reconquista da competência criativa do trabalho intelectual, que a industrialização capitalista havia separado do trabalho manual. A reconquista não se deu, obviamente, na fábrica, no espaço de produzir, e sim nas lutas sociais da classe trabalhadora, no espaço do morar e do viver, como legado dos mais velhos a seus filhos e netos.

Ao se levar em consideração a produção teatral do subúrbio, principalmente a dos grupos amadores, pode-se afirmar, a partir dos documentos coletados, que a expressividade e relevância da produção teatral das cidades do ABC paulista está na sua força como meio de comunicação da cultura local, ao revelar formas de estar junto, criar e reforçar laços, romper a ordem cotidiana e expor a arena dos conflitos, fazendo dos cidadãos, artistas.

Instigada por essas reflexões que demonstram como o movimento teatral e as características sociais e políticas do ABC estiveram bastante interligados, muitos questionamentos surgiram: Quais relações podem ser estabelecidas entre a cultura local e as manifestações teatrais? Como o teatro atuou como meio de comunicação nesse contexto? O que pensavam, sentiam e viviam os artistas-trabalhadores do ABC,

detentores de uma cultura heterogênea, diversificada e multifacetada, vivenciada nas suas experiências cotidianas?

Diante desse cenário problematizado, tornou-se objetivo principal dessa dissertação identificar os modos de utilização do teatro como meio de comunicação da cultura local, a partir das narrativas orais de história de vida dos artistas do ABC, que atuaram entre os anos de 1961 e 1990.

*Justificativa: os sujeitos, a comunicação e a cultura*

O movimento teatral realizado por grupos amadores tem sido relegado ao plano do esquecimento. As características atribuídas aos sujeitos dos subúrbios, vistos como consumidores passivos de uma cultura de massa, os distanciam da possibilidade de serem criadores.

Em relação ao ABC paulista soma-se a construção de um imaginário criado a partir da industrialização, vivido de forma intensa entre as décadas de 1950 e 1980, em que a região passou a ser o local de moradia de operários das grandes fábricas, que estariam submetidos à disciplina e à exploração até o momento que decidiram romper com o sistema. Muitas vezes, deixa-se de lado o processo histórico e a complexidade dos sujeitos que permitiram a estruturação dos movimentos de resistência.

Marginalizados e divididos, os sujeitos do subúrbio buscaram na comunidade identificações e identidades. A prática teatral foi a atividade escolhida por muitos dos moradores do ABC paulista como meio de comunicação de sua cultura e sua afirmação como sujeitos da ação, resistindo e ressignificando os elementos da cultura hegemônica e de massa.

Em relação à produção artística de grupos amadores de teatro, raramente lhe é dada importância nos estudos do campo das Artes, uma vez que os trabalhos não necessariamente trouxeram inovações estéticas, tampouco desencadearam movimentos de vanguarda. Essa produção está ligada à construção de um circuito alternativo e popular, de apropriação e ressignificação de elementos da indústria cultural, da cultura de massa e dos movimentos de arte, como forma de afirmação dos sujeitos e criação de identificações.

Para essa abordagem, aciona-se o conceito de circularidade cultural (BAKHTIN, 1993; GINZBURG, 2006) em que as expressões culturais estão vinculadas às relações sociais de poder construídas ao longo dos anos. A cultura popular, em um fluxo

contínuo e dialético “tanto do ponto de vista histórico quanto do funcional, atravessa a cultura de massa tomando seus elementos e transfigurando esse cotidiano em arte” (BOSI, 2008, p.80).

Partindo dessa premissa, o teatro do subúrbio pode se tornar objeto de estudos do campo da Comunicação, mas, para isso, torna-se necessário superar o paradigma clássico que a considera como um processo linear, cujos indivíduos envolvidos possuem um lugar fixo e uma função estabelecida. A comunicação deve, aqui, ser entendida como “a categoria de análise reveladora das relações e interações que se dão entre subjetividades” (FÍGARO, 2010, p.104).

Na etimologia da palavra comunicação, com sua raiz no latim, comunicar era “tornar comum a muitos, partilhar” (WILLIAMS, 2007, p.102). O termo foi ampliado para *meio de comunicação*, no final do século XVII, com o intuito de identificar as linhas de comunicação ou instalações como estradas, rodovias e ferrovias, cuja referência “provavelmente decorria da percepção de que aqueles meios viabilizavam a interação cultural entre locais diferentes – em que ‘local’ não se refere apenas ao território, mas também ao que aí acontece em perspectivas de cultura” (BRAGA, 2011, p. 75).

Sabe-se que, a partir do século XX, com o advento das tecnologias de transmissão de informação, o “*macroconceito* comunicação” (SILVA, 2003) – com o sentido de partilha e tornar comum a muitos, fazendo menção a um processo mútuo – passou a referir-se, com mais frequência, aos *meios de comunicação de massa* [*mass media*], impondo ao termo *mídia* [do latim *media*; plural de *medium*: *meio*] sua ligação com a tecnologia, práticas e técnicas profissionais. Consequentemente, as Escolas e as suas teorias, passaram a dar ênfase aos processos de comunicação empreendidos por meio de aparatos técnicos, seja em busca de aperfeiçoamento processual ou crítica às formas e usos empreendidos.

Com o intuito de romper com alguns conceitos enraizados ao longo do tempo, Jesús Martín-Barbero (2004, p. 212) propôs a desterritorialização do campo da Comunicação, percebendo-o como transdisciplinar, ou seja, que atravessa e é atravessado por outras disciplinas, fazendo frente ao pensamento instrumental e linear, “para desenhar um novo mapa de problemas em que caiba a questão dos sujeitos e das temporalidades sociais”. Isto significa entender a comunicação para além do

*mediacentrismo*, considerando as diferenças dos grupos sociais, a subjetividade dos indivíduos e os múltiplos discursos, com suas constantes negociações.

Nessa convergência, a compreensão da cultura encontra-se em uma relação dialética com a ordem social global, ao mesmo tempo constituinte e constituída. A partir dessa questão, deve se levar em consideração o fato de que as práticas culturais irão se modificar de acordo com as interações sociais e vice-versa e cultura deve ser compreendida em um sentido que inclui

referências a um sistema de símbolos compartilhado pelos membros de uma comunidade e um esquema significativo capaz de conferir sentido a suas práticas e indissociável da ação social à qual atribui sentido. Isso representa conectar o ‘fazer’ cultural dos indivíduos com o processo de constante construção dos sentidos (MENDONÇA, 2006, p. 31).

Emerge nos estudos de comunicação e cultura a necessidade de se pensar o sujeito e sua relação com a sociedade, uma vez que a cultura é um fato social vivenciado pelos indivíduos. A comunicação passa a ser percebida em torno de sua complexidade, para além da linearidade em que o sujeito figura “como um ‘branco amorfo’, um quadro vazio que obedece cegamente ao esquema linear estímulo-resposta” (FÍGARO, 2001, p. 36). Torna-se uma relação de interação em que os sujeitos se “inter-relacionam a partir de um contexto, compartilhando sistemas de códigos culturais e, ao fazê-lo, atuam (agem), produzindo/renovando a sociedade” (idem, 2010, p. 4).

Busca-se, com a convergência dos estudos de comunicação e cultura, “dar conta das diversas formas como os discursos sociais se entrelaçam, assim como das práticas que lhes dão origem ou que eles sugerem” (MENDONÇA, 2006, p. 27). Em outras palavras, significa compreender as questões de identidades e comunidades, uma vez que o homem passa a buscar dentre tantas possibilidades comunicacionais, lugares onde suas experiências, seus anseios e imaginários sociais se reativem, se reafirmem, fazendo da comunicação uma questão de cultura e “não só de conhecimento, mas de reconhecimento” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p.28).

Nessa perspectiva, o teatro realizado no ABC paulista, entre 1961 e 1990, pode ser estudado como um meio de comunicação, uma vez que a encenação teatral, mais do que uma questão de fruição estética, tornou-se uma “provocação para o encontro da coletividade” e o teatro colocou “seu aparato comunicativo a serviço da cultura local” (FÍGARO, 2011, p. 19).

A expressão meio de comunicação é, aqui, recolocada em cena não apenas como um canal de sentido único, mas como possibilidade de circulação cultural.

Sendo assim, posiciona-se o teatro como um meio de comunicação da cultura local, diante das relações entre comunicação, cultura, história e arte, buscando investigar questões ligadas à articulação de laços de sociabilidade e à construção e desconstrução de identidades.

Sabe-se que o teatro é uma arte do efêmero, cujo fundamento principal encontra-se na ação e, com isso, seu registro já representaria um novo evento. Por isso, o foco dessa pesquisa, não se encontra na encenação, mas na valorização dos sujeitos da ação que optaram pelo teatro como forma de expressão de valores, representações e imaginários sociais.

Tornam-se protagonistas dessa história o homem e a mulher comuns do ABC que, tantas vezes, assumiram o papel de artistas nos palcos, mas interpretavam cotidianamente o papel de operários e operárias, professoras, secretárias, funcionários e funcionárias públicas, líderes sindicais ou filiados, donas de casa, desempregados etc. O teatro como meio de comunicação da cultura indica a formação de novos sujeitos comunicadores que, por meio de diversas formas de atuação ou de resistência, muitas vezes encontradas em suas lembranças, não apenas figuram na memória do passado, como também revelam os universos atuais.

Essa abordagem metodológica, partindo da narrativa dos atores e atrizes do ABC paulista, vem ao encontro do debate que se estabelece no campo de estudos da Comunicação, em busca de inovação e de metodologias que ampliem o escopo das pesquisas para além da tecnologia. A utilização da metodologia da História Oral, contemplando a narrativa dos sujeitos da ação e levando em consideração sua subjetividade e suas formas de interação social, aciona a característica transdisciplinar da comunicação e permite um estudo mais verticalizado das relações culturais e dos processos comunicacionais.

É necessário pontuar que não se buscou por meio dos depoimentos dos artistas a identificação, necessariamente, de uma verdade histórica, mas sim o reconhecimento das representações sociais elaboradas por seus artífices. Embora a narrativa remeta a um acontecimento passado ela ocorre no tempo presente, envolvendo a lembrança e o esquecimento, permitindo a seleção e a condução dos fatos, articulando imaginários.

Trabalhar com histórias de vida pressupõe o encontro com uma narrativa seletiva daquilo que o entrevistado guarda em sua memória e constitui-se de elementos fundamentais para a formação da identidade individual e coletiva. Em outras palavras, “a rememoração de sua história de vida o reafirma como sujeito da ação, recria e reconstrói suas diferentes identidades ou possibilidades de identificação” (CAPRINO; PERAZZO, 2008, p.119).

Segundo Jacques Le Goff (2003, p.419) “a memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”. Sendo assim, a rememoração implica um ato narrativo, uma vez que “o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo, e a narrativa alcança sua significação plenária quando se torna uma condição da existência temporal” (RICOEUR, 2010, p. 93), ou seja, a memória é articulada pela narrativa do tempo vivido pelo sujeito.

Para Maurice Halbwachs (2006, p. 100) “entre o indivíduo e a nação há muitos outros grupos, mais restritos do que esta, que também têm suas memórias, e cujas transformações reagem bem mais diretamente sobre a vida e o pensamento dos seus membros”. Ao mesmo tempo em que a narrativa de lembrança é atribuída ao sujeito, a memória não é inteiramente individual, fechada e restrita, mas é também coletiva e construída socialmente.

Na polifonia dos discursos dos sujeitos emergem uma série de símbolos com sentidos que mobilizam e expressam comportamentos sociais. O imaginário social ganha, deste modo, status de “uma das forças reguladoras da vida coletiva” (BACZKO, 1985, 309), uma vez que sua expressão não revela apenas as relações de pertencimento dos indivíduos a determinados grupos sociais, como também define suas relações de conflitos em relação aos pares e outros grupos.

Assim, essa pesquisa, justifica-se pelo estudo da narrativa oral de atores e atrizes do teatro do ABC paulista, a fim de compreender como foram tecidas as formas de comunicação de uma comunidade ao expressar sua cultura e fazer seu exercício político, utilizando-se das várias manifestações teatrais que perpassaram os anos de 1960 até o final da década de 1980.

*Metodologia: história oral e histórias de vida no Memórias do ABC*

Para a realização do estudo, buscou-se fundamentação na metodologia da História Oral, considerada como um campo interdisciplinar, baseada na interação humana, que contempla as narrativas dos indivíduos/sujeitos sociais e que permite inovações e ampliações nos estudos do campo da Comunicação.

A História Oral, no final da década de 1940, cresceu como campo de estudos pluridisciplinar a partir da história política, história operária e história local. Segundo Paul Thompson (1992, p. 44), trata-se de uma “história construída em torno de pessoas”, que “admite heróis vindos não só dentre os líderes, mas dentre a maioria desconhecida do povo”.

O sujeito é recolocado em cena, sendo valorizada a sua concepção de mundo e sua dimensão subjetiva. Assim, os estudos da memória e das narrativas de história de vida oferecem o suporte necessário para a ampliação dos estudos do campo da Comunicação e sua intersecção com a cultura. A inovação não se encontra necessariamente no objeto de estudo, nem tampouco, neste caso, na questão do desenvolvimento tecnológico, mas sim no processo de pesquisa que contempla o sujeito da ação que, com toda a sua subjetividade, articula imaginários sociais, constrói identificações e revela, por meio de sua narrativa de história de vida, suas formas de comunicação da cultura.

A oralidade, tão antiga quanto a história, foi perdendo espaço para a escrita. A postura iluminista que dominou o século XVIII rebaixou a tradição oral e a memória para um “recurso auxiliar privado” (THOMPSON, 1992, p.50). Já a História Oral, como postura teórico-metodológica, instituída a partir da segunda metade do século XX, emergiu com o intuito de romper a visão positivista que impunha o triunfo do documento, uma vez que o próprio (documento) “não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder” (LE GOFF, 2003, p. 536).

A invenção e difusão do telefone e do gravador permitiram uma mudança no comportamento comunicacional e na forma com que os registros orais fossem guardados. Além disso, com a queda de governos ditatoriais vivenciados por alguns países, a abertura de espaço para as narrativas orais e seus registros permitiu a ampliação da compreensão histórica, cuja valorização da memória passou a ser uma conquista política e social, uma vez que

el ejercicio de la memoria paso de ser una necesidad de sobrevivencia biológica a una necesidad de subsistencia simbólica. Mantener presente el pasado de la colectividad propia ya no es un requisito para conservar la vida, pero sí para conservar la identidad y el sentido de lo que uno hace y realiza. (ULLOA, 2010, s/n)

O sujeito e a cultura tornam-se fundamentais para a compreensão dos múltiplos sentidos, dos processos de comunicação e sua ligação com o cotidiano, com a memória e com as diversas práticas sociais.

Embora se perceba atualmente uma revalorização das narrativas orais e de histórias de vida, seu uso como fonte de pesquisa pressupõe a compreensão de uma metodologia, que inclui estratégia e tomada de posição, com o intuito de evitar que se caia na armadilha da sedução que tais narrativas proporcionam. Vale ressaltar que toda pergunta pede uma técnica, mas nem toda técnica é suficientemente boa para perseguir respostas<sup>5</sup>. O uso da História Oral como um método e das narrativas de história de vida como técnica requer uma série de ferramentas para se tornar um material de pesquisa científica. Cabe, então, ao pesquisador que lida com o grupo de histórias de vida, a percepção do sujeito-narrador com sua subjetividade e a operação de seu discurso ao longo da entrevista, já que, “mais do que o documento unilinear, a narrativa mostra a complexidade do acontecimento” (BOSI, 2003, p. 19).

A entrevista propriamente dita só ocorre depois de um longo percurso. Antes é fundamental que se defina o grupo de pessoas que será entrevistado e quais os tipos de informação precisam ser coletados para que os questionamentos da pesquisa possam ser, de alguma forma, respondidos. É preciso que o pesquisador busque informações a respeito do tema para que possa elaborar um roteiro de entrevista que estimule o entrevistado. No caso das histórias de vida convém que se leve em consideração que a maioria das pessoas não está habituada a contar sua história para estranhos.

É necessário que se realize um contato e pré-entrevistas, até mesmo como um estudo exploratório, para que se estabeleça uma relação de confiança com o pesquisador, fazendo com que o entrevistado se sinta a vontade durante a entrevista, que é por si só um momento de exposição. Sem um preparo e uma relação de confiança a entrevista corre o risco de se transformar em apenas uma narrativa do sucesso, já que ao narrar de forma distanciada, o entrevistado pode acionar estereótipos que lhe permitem

---

<sup>5</sup> Conforme oficina *História Oral e histórias de família*, ministrada pelo Prof. Dr. Jorge A. Gonzalez, no PÓSCOM / COMUNI - Faculdade de Comunicação / Universidade Metodista de São Paulo nos dias 7 e 8 de fevereiro de 2011.

apenas falar impessoalmente sobre seus grandes feitos ou trazer apenas algumas opiniões sobre as questões propostas.

As entrevistas realizadas pelos pesquisadores do *Memórias do ABC*, normalmente, são registradas em áudio e vídeo, o que implica a presença, de pelo menos, mais um participante. Ao pesquisador compete à função de estabelecer um contato direto com o entrevistado, o deixando seguro, sem desviar a sua atenção para questões técnicas e ao técnico cabe a função de garantir a qualidade da captação de som e imagem, sendo o mais discreto possível para não deixar o entrevistado preocupado com a sua imagem no momento da gravação. Ao se estabelecer um cenário tranquilo, a aparente preocupação com os aparatos técnicos, proferida pelos narradores ao início das entrevistas, desaparece dando lugar a uma atmosfera propícia para uma narrativa intensa, em que muitas vezes se perde a noção do tempo decorrido.

Também não há um questionário fechado de perguntas. O que se estabelece é um roteiro de questões que auxiliam o entrevistado em sua narrativa, para que ele possa ter a liberdade de compor sua história, muitas vezes rompendo com a cronologia, repetindo informações, transformando “aquilo que foi vivenciado em linguagem, selecionando e organizando os acontecimentos de acordo com determinado sentido” (ALBERTI, 2004, p. 77). Mas, como alerta Beatriz Sarlo (2007, p.25) “no se trata simplemente de una cuestión de la forma del discurso, sino de su producción y de las condiciones culturales y políticas que vuelven creíble”.

E é nessa organização em que se encontram as questões a serem pesquisadas, uma vez que “a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si” (POLLAK, 1992, p. 5).

Estabelece-se, durante as entrevistas, uma diferente relação com o tempo. Embora a lembrança remeta ao passado ela é articulada no tempo presente, fundando uma nova temporalidade “em cada repetición y em cada variante volvería a actualizarse” (SARLO, 2007, p. 25), em outras palavras, a cada momento de narração o entrevistado pode trazer novas formas de articulação das lembranças. O que permite ao pesquisador realizar mais de um registro com cada narrador, como foi o caso desta pesquisa em que foram realizadas outras entrevistas, por opção, temáticas, com artistas

que já haviam deixado suas histórias de vida registradas no acervo do *Memórias do ABC*.

Segundo Verena Alberti (2005, p. 38) é possível conjugar num mesmo projeto ambos os tipos de entrevistas, pois “a escolha de entrevistas temáticas é adequada para o caso de temas que têm estatuto relativamente definido na trajetória de vida dos depoentes”, enquanto que na entrevista de história de vida o “centro de interesse [é] o próprio indivíduo na história, incluindo sua trajetória desde a infância até o momento em que fala, passando pelos diversos acontecimentos e conjunturas que presenciou, vivenciou ou de que se inteirou” (ALBERTI, 1990, p. 20). Assim, “nada impede que se façam algumas entrevistas mais longas, de histórias de vida, com pessoas consideradas representativas (...), ao lado de entrevistas temáticas com outros atores e/ou testemunhas” (ALBERTI, 2005, p. 38).

Após a realização da gravação da narrativa dos sujeitos, podem ainda ser agendadas visitas para o recolhimento do acervo pessoal (fotos, documentos, recortes de jornal, objetos etc.). O material registrado é disponibilizado ao entrevistado para que ele possa rever sua narrativa e tenha a liberdade de solicitar a “confidencialidade de algumas informações a seu respeito” bem como ter “o direito de estabelecer condições para a sua disponibilização” (VARGAS et al., 2008, p. 288).

De acordo com os procedimentos adotados pelo *Memórias do ABC*, todo o material fornecido e disponibilizado legalmente pelos entrevistados é digitalizado ou fotografado e passa a compor o acervo hipermídia da universidade (*HiperMemo*) junto com a narrativa registrada em audiovisual e sua transcrição.

O que se propõe a partir de pesquisas desenvolvidas por meio da História Oral e da construção de acervos de memória é a valorização do sujeito da ação, reconquistando os ritmos temporais “subjugados pela sociedade industrial” (BOSI, 2003, p.53), registrando histórias do cotidiano e a construção de identidades. “São discursos refletidos, de alguma forma, na dinâmica da história, porém, avessos às grandes interpretações oficiais e às ordenações burocráticas da sociedade” (VARGAS et al., 2008, p. 290), propiciando uma compreensão mais ampla da vida social e, conseqüentemente, das relações de comunicação e cultura articuladas pelos sujeitos, aqui, narradores e artífices de suas histórias.

### Fontes

De acordo com métodos e técnicas de entrevistas do *Memórias do ABC*, para esta pesquisa especificamente foram realizadas dez entrevistas de história de vida com pessoas que atuaram no ABC paulista, principalmente entre os anos de 1970 e 1980, uma vez que as narrativas de história de vida dos 25 entrevistados – realizadas por outros pesquisadores, entre os anos de 2003 e 2005, e que já se encontram no acervo hipermídia da USCS – não contemplam, necessariamente, alguns dos movimentos teatrais correspondentes a este período. Também foram realizadas cinco entrevistas temáticas, com artistas que já têm sua história de vida registrada, a fim de contemplar algumas experiências específicas vivenciadas por esses atores e atrizes que não haviam sido abordadas durante a primeira entrevista.

Somam-se 35 entrevistas de história de vida<sup>6</sup> de pessoas que participaram do movimento teatral do ABC paulista, sobre os palcos ou articulando a possibilidade da existência de espaços e condições para a sua prática pelos moradores locais em diferentes esferas políticas e sociais.

Foram consultados acervos de periódicos regionais e acervos institucionais dos municípios pesquisados. Também foram analisados os processos de censura prévia ao teatro, relacionados à região do ABC, guardados no Arquivo Miroel Silveira e consultados os arquivos referentes aos movimentos populares do ABC das décadas de 1970 e 1980, guardados no Centro de Documentação e Pesquisa Vergueiro (CPV).

Embora tenha sido realizada uma pesquisa documental, a ênfase encontra-se na narrativa dos sujeitos e nas questões de memória, imaginário, comunicação e cultura. Por meio da memória individual e coletiva, narradas em forma de lembranças dos artistas dos municípios do ABC, foi possível identificar os modos de inserção e percepção do espaço e da ação do sujeito relacionados à cultura local e às manifestações teatrais, a relação com os mecanismos de censura, repressão e resistência política e algumas formas de comunicação da cultura e da política na construção da identidade social local.

---

<sup>6</sup> As narrativas foram analisadas em sua íntegra, mas, por conta da quantidade e da extensão de cada entrevista – com no mínimo de uma hora de duração –, elas não foram disponibilizadas nessa dissertação em sua totalidade. Por isso, ao final dessa dissertação (apêndice A) encontra-se um pequeno resumo biográfico de cada entrevistado relacionado aos projetos sobre temática teatral desenvolvidos pelo *Memórias do ABC*, bem como a data de realização das entrevistas.

*Protagonistas da história local: os narradores*

Os entrevistados aparecem em diferentes momentos, ao longo da dissertação, de acordo com a temática desenvolvida em cada capítulo, uma vez que suas relações com o ABC paulista e com o teatro realizado na região se deu de diversas formas e em tempo diferentes. Alguns entrevistados vieram para a região em busca de emprego e a procura por melhores condições de educação. Alguns já chegaram adultos, outros durante a infância e alguns são de famílias consideradas tradicionais na região. Do total de entrevistados, 30 foram questionados ou comentaram durante suas narrativas sobre a origem de suas famílias e, desses, 23 citaram a descendência italiana.

Os moradores do subúrbio estabeleceram diferentes relações com os municípios que compõem a região do ABC. Embora haja a denominação que englobe as três cidades, a formação social, política e econômica não ocorreu de maneira homogênea. Uma série de conflitos foi estabelecida ao longo dos anos, como forma de afirmação dos cidadãos em relação ao desenvolvimento de seus municípios. E tais questões contribuíram para a compreensão e escolha da prática teatral.

Outro fato relevante que poderá ser percebido ao longo dessa dissertação é que muitos dos artistas circularam por diversos grupos de teatro do ABC paulista. O fazer teatro também não foi uma atividade exclusiva daqueles que buscavam a profissionalização. Muitos moradores vivenciaram experiências no teatro amador, duradoras ou pontuais. O que significa que existiu um número muito grande de atores e atrizes amadores e profissionais no ABC paulista, assim como uma grande quantidade de grupos, que desenvolveram e/ou ainda desenvolvem atividades na região ou surgiram e desapareceram de forma muito rápida, por isso, as referências aos grupos que se encontram nessa dissertação estão relacionadas às experiências teatrais vivenciadas pelos entrevistados<sup>7</sup>.

Ressalta-se, dessa forma, que essa dissertação não tem o intuito de apresentar um panorama totalizante dos trabalhos desenvolvidos pelos grupos de teatro do ABC paulista, mas sim identificar, a partir da valorização das narrativas de histórias de vida dos sujeitos, algumas das formas de comunicação de imaginários sociais, identidades e identificações experimentadas por meio das manifestações teatrais.

---

<sup>7</sup> Ao final da dissertação (apêndice B) encontra-se uma lista com os nomes dos grupos que foram citados pelos entrevistados ou encontrados na documentação analisada durante a pesquisa.

Como essa dissertação privilegia a narrativa dos atores e atrizes do ABC paulista, os trechos de suas entrevistas foram evidenciados em fonte itálica ao longo da escrita. Respeitando os sujeitos, seus nomes aparecem, ao longo do texto, da forma como eles se identificaram no momento da entrevista (apelido, com apenas um sobrenome ou nome artístico) e não, necessariamente, como consta em seus registros de nascimento. Pois, como nos confidenciou um dos entrevistados: *o nome completo eu só vou contar para você, tá? [...] Eu não gosto do meu nome. Gosto de ser chamado de Joca Carvalho. Eu sou Joca!*

Levando-se em consideração a complexidade dos sujeitos, torna-se relevante abranger as relações estabelecidas com o bairro, com as cidades e com a região a fim de compreender, por meio de suas narrativas de história de vida, como foram se constituindo suas identidades e identificações, como foram sendo feitas as escolhas que os levaram a optar pelo teatro como meio de comunicação da cultura.

Ao narrar a chegada das famílias à região, mesmo que não tenham vivido este momento, os narradores acionaram o sentimento de pertencimento, pois esse “eu social”, atua como agente reflexivo que assegura sua autoidentidade pela consciência que tem de sua história pessoal, e, ainda, se reconhece enquanto tal diante do(s) outro(s) (OLIVEIRA, 2006, p. 73). A identidade coletiva é assim garantida “por imagens ou símbolos que permitem o reconhecimento do outro como a si mesmo” (CAPRINO, PERAZZO, 2008, p. 119).

Warde Marx, por exemplo, descendente de uma mistura de italianos, austríacos, portugueses e espanhóis, é orgulhoso de seu *pedigree*, como ele mesmo disse. Vem da família Azevedo Marques, por parte de pai, e Pessotti Bassoli, por parte de mãe, e trouxe em sua narrativa a valorização do registro de suas raízes e suas relações históricas espalhadas pela cidade, já que *aparece, em nome de rua, um avô, um tio; e eles aparecem em livros sobre a história da cidade, tem fotos de alguém lá [...] a rua principal Prisciano Ramos: primo da minha mãe; meu avô, meu tio, tem nome de praça, de rua, porque a gente está ali no mínimo o século XX inteiro.*

A família de sua mãe veio para o Brasil por volta de 1905 e se instalou em um núcleo colonial da zona rural no ABC paulista. O avô por parte de pai tinha uma série de negócios como matadouros e frigoríficos em Santos e uma chácara, onde hoje está localizada a Volkswagen, em São Bernardo do Campo. Depois da morte do avô em 1932, a família vendeu o terreno por conta de dificuldades financeiras. Seu pai

permaneceu com uma pequena chácara. E, embora seus pais tenham se mudado para São Vicente, assim que se casaram, acabaram voltando para São Bernardo do Campo, quando Warde tinha apenas alguns meses de vida, por conta da *incidência constante de maremotos no litoral*. E, foi naquele terreno *ali quase do lado da árvore dos cajueiros – no acostamento da Anchieta, perto da Volkswagen [...] em um bairro chamado Alto da Serra, que abrigava muitas famílias de trabalhadores que ajudaram a construir a rodovia Anchieta*, que ele morou até seus quinze anos.

Se as famílias já instaladas na região sentiam financeiramente os impactos da urbanização, os novos imigrantes também não encontravam uma situação confortável. O pai das irmãs Vezzà (Noretta, Lucia e Ivone) saiu da Itália em 1922 e veio para Santo André. Trabalhou dois anos como pedreiro para pagar a passagem de navio para sua noiva.

Ainda sim, nos anos de 1920 havia na região muito espaço para as atividades agropecuárias, já que a indústria “empregava pouco mais de dois mil e seiscentos trabalhadores, quantidade praticamente idêntica a de pessoas ocupadas em atividades agropecuárias” (ALMEIDA, 2008, p.36).

A família de Hilda Breda, de descendência italiana, também veio para São Bernardo do Campo para se instalar em lotes de terras que o governo disponibilizou aos imigrantes de forma mais barata. Tanto que durante a sua infância, nos anos de 1950, o bairro Assunção, onde ficavam essas residências, ainda era chamado de colônia, como diziam suas tias: *a gente mora aqui nas colônias. Vamos para São Bernardo ou vamos para a vila*.

A atividade industrial começou a ganhar maior visibilidade na região e a atrair mais imigrantes e migrantes, tanto que Antônio Petrin, nascido em 1938, no município de Laranjal Paulista, veio para Santo André com dois anos de vida. Sua família de origem italiana chegou ao país por conta das levas de imigração do período áureo da agricultura cafeeira. Seus pais eram lavradores que, por conta da crise do café em 1940, *fugiram* para a cidade que começava a sua industrialização. Como ele contou: *foi um momento de êxodo grande da região cafeeira por causa da guerra. Não se vendia muito café, muitos plantadores de café entraram em decadência total e meu pai veio em busca de uma empresa, de uma indústria que pudesse dar trabalho a ele*.

A crise do café desencadeou uma série de deslocamentos que se intensificaram, abastecendo as indústrias, “especialmente do ABC, com mão de obra barata liberada

pela diminuição das áreas dedicadas à cafeicultura” (MARTINS, 2008b, p. 112). Tanto que em 1940, o número de trabalhadores industriais foi “alterado para a casa dos vinte e três mil e atingiu, em 1950, a elevada cifra de 46,3 mil” (ALMEIDA, 2008, p.36).

O desenvolvimento desproporcional da região também desencadeou uma série de disputas de poder, culminando em um processo de emancipações políticas. O primeiro a se tornar município foi Santo André, em 1938, período em que abrangia as áreas de São Caetano do Sul, Mauá, Paranapiacaba, Ribeirão Pires e São Bernardo do Campo. Em 1944 e 1948 sofreu os desmembramentos dos municípios de São Bernardo do Campo e São Caetano do Sul, respectivamente (SILVA, 2000a, p. 228).

São Bernardo do Campo de fato teve seu desenvolvimento industrial um pouco retardado em relação aos outros dois municípios do ABC, Santo André e São Caetano do Sul, que possuíam a vantagem de serem entrecortados pela ferrovia que ligava Santos à Jundiaí, a antiga São Paulo Railway. A situação só começou a se equiparar com a instalação das montadoras de automóvel, que permitiram a intensificação da frota de carros na região e a utilização da rodovia Anchieta como canal de ligação das cidades do ABC e São Paulo com o Porto de Santos.

Transitar de um município para o outro trazia a dimensão do desenvolvimento desproporcional da região. Dilma de Melo, cuja família ao chegar do interior de São Paulo se instalou primeiro em Santo André, contou que, ao se mudar para São Bernardo do Campo, logo após a sua emancipação política, percebeu uma característica de *dependência* já que *Santo André era o grande centro e São Bernardo ficava numa posição um pouco mais abaixo. Sair de Santo André e ir para São Bernardo não parecia ser uma coisa muito vantajosa.*

A denominação de região mostra-se, assim, não mais podendo ser percebida como uma construção homogênea, uma vez que “os contornos do local são efêmeros, transitórios, passíveis de mudanças e, muitas vezes, vagos” (PERUZZO; VOLPATO, 2009, p. 144). Revela-se a característica abstrata de uma região. Sendo assim,

deve-se apanhá-la, sobretudo, como um espaço contraditório e incerto que se relaciona com outras dimensões espaciais, mas que possui certa contiguidade histórica de fluxos (de informações, econômicos etc.), de fixos (elementos físicos), sócio-cultural, e demais singularidades simbólicas (como a proximidade simbólica e não só a territorial, ligada ao sentimento de pertença à questão dos interesses) (idem, 2009, p. 148)

Nessa perspectiva, o termo região continuará a ser usado para fazer referência aos três municípios do ABC paulista, mas deverá ser entendido para além da

homogeneização de uma delimitação geográfica, levando em conta a complexidade social, econômica e política e a multiplicidade cultural dos sujeitos que a compõe.

Luis Alberto de Abreu, por exemplo, cuja família mineira chegou a São Bernardo do Campo em 1947, por conta da crise da mineração e atraídos pelas fábricas de móveis, ressaltou o seu estranhamento, ainda criança, com a presença de tantos espanhóis e italianos, já que *aquilo era muito esquisito, porque não se entendia nada da língua*. Havia muitos mineiros em São Bernardo do Campo *porque em geral os migrantes formavam uma espécie de gueto, até como sistema de autodefesa num território desconhecido, eles se juntavam*. Formavam-se, como indica Zygmunt Bauman (2003, p. 21), as chamadas “comunidades-cabide” que forneciam um “seguro coletivo contra incertezas individualmente enfrentadas”.

A partir da segunda metade da década de 1950, diante do slogan juscelinista “cinquenta anos em cinco” e a abertura para o capital estrangeiro, o ABC começou a gerar um desenvolvimento industrial que movimentou a economia não apenas da região. Como consequência do desenvolvimento econômico, mais migrantes buscaram nessa região um novo espaço de subsistência, alterando intensamente o seu quadro populacional que, em duas décadas, cresceu de forma acelerada e em 1970 se aproximava da casa de um milhão (ALMEIDA, 2008, p.38). A construção civil também começou a ser um investimento rentável, com a verticalização das cidades e a construção de diversos estabelecimentos públicos. Além de muitos mineiros, a região passou a receber muitas famílias de origem nordestina.

Edu Silva, filho de pai paraibano, cuja família veio especificamente para São Bernardo do Campo, em 1971, disse que o percurso de seu pai foi muito parecido com o de outros tantos nordestinos, revelado no filme *O homem que virou suco*<sup>8</sup>, que não mais conseguindo enfrentar a seca, vieram para São Paulo para trabalhar na agricultura. O seu pai *pegou o pau de arara, só que o pau de arara o largou no centro de São Paulo. E aí ele não foi para a agricultura, ele foi para a construção civil*.

A família de Sueli Vital também saiu do Nordeste, foi para o interior paulista para trabalhar na agricultura e depois veio para São Paulo por conta de oportunidade de emprego na construção civil. Mas, a chegada a Santo André abriu uma nova possibilidade de trabalho. O pai veio para trabalhar como segurança de banco e, depois de um tempo, ele conseguiu um emprego no comércio e passou o resto da vida

---

<sup>8</sup> ANDRADE, João Batista de. *O homem que virou suco*. [Filme-vídeo]. Direção de João Batista de Andrade. Brasil, Raiz Filmes, 1981. DVD, 90 min. color. son.

trabalhando *como comerciante de loja de móveis, como comerciante não, como vendedor de loja de móveis.*

Já a família de Carlos Lira, formada pelo pai, pela mãe e onze filhos, ao chegar do Nordeste, foi morar em um cortiço em São Caetano do Sul e só depois de muitas mudanças conseguiu comprar um imóvel. O aumento populacional desenfreado provocou na região uma crise relacionada à moradia, fazendo surgir aglomerados de barracos nas localizações periféricas. Tanto que em 1977 só em Santo André já estavam cadastrados pela prefeitura municipal 24 núcleos de favelas que continham ao todo 1.512 barracos; dez anos depois, esse número crescera para 78 núcleos, com 8.472 barracos (ALMEIDA, 2008, p.62).

As muitas modificações ocorridas nos municípios do ABC e a chegada de uma população tão heterogênea provocaram a formação de diversos núcleos comunitários, definidos por descendência ou condição social, que, em busca de sobrevivência, construíram novos laços de pertencimento. A partir da afirmação de sua identidade e pela decodificação dos sentidos culturais do grupo, os moradores do subúrbio construíram um fluxo intenso de comunicação, revelando exclusões e inclusões.

Os laços de pertencimento e as múltiplas identificações formuladas pelas comunidades suburbanas foram retomados diversas vezes ao longo das narrativas dos atores e atrizes do ABC paulista como forma de afirmação da cultura local e valorização do “eu social”. Ao mesmo tempo em que o reconhecimento da identidade reposiciona o sujeito em cena, apresenta suas diferenças, permitindo um fluxo intenso de interação social.

Os moradores do subúrbio que inicialmente se fecharam em pequenos grupos, aos poucos passaram a se relacionar entre si, constituindo uma cultura do subúrbio que “foi grandemente responsável pelo modo de vida humanizado e comunitário que é próprio da região suburbana e dos bairros operários da cidade de São Paulo que lhe são próximos” (MARTINS, 2008, p. 49). O espaço do morar também passou a ser o espaço de troca e construção de laços de sociabilidade.

### *O subúrbio*

O imaginário social pode ser compreendido como

a faculdade do indivíduo em apresentar uma coisa, ou fazer aparecer uma imagem e uma relação que não são dadas diretamente na percepção, mas que são transfiguradas e deslocadas, muitas vezes de

forma simbólica, para criarem novas relações inexistentes no real (LAPLATINE e TRINDADE, 1997, p. 24-25).

A partir desse conceito pode-se evidenciar a presença de uma imagem bucólica e tranquila, nas narrativas sobre o bairro e suas casas, que, mesmo sendo modificada com o passar dos anos, tende a retornar como uma referência das qualidades do subúrbio. Essas narrativas apresentam um imaginário social familiar e rural, em que os conflitos e as tensões que cercam a história do desenvolvimento da região, embora tenham existido e sido vivenciado pelos sujeitos, se tornam menos relevantes na elaboração de uma posição identitária, aparecendo como uma vitória da solidariedade da comunidade frente às diversidades impostas pela vida. O bairro surge como o grande mediador entre o universo privado da casa e o mundo público da cidade, um espaço que se estrutura com base em certos tipos específicos de sociabilidade e, em última análise, de comunicação: entre parentes e entre vizinhos. (MARTÍN-BARBERO, 2009, p.276)

O subúrbio se apresenta como “negação da periferia” (MARTINS, 2008) e traz traços remanescentes do rural que permanecem urbanos. Ivone Vezzà contou que a cidade de Santo André, durante a sua juventude, na década de 1950, era uma cidade *bem caipira. Não caipira de boba, mas caipira esperta, uma cidade livre*, em que todos se conheciam e onde as construções urbanas dividiam espaço com os ambientes do campo, tanto que uma vez, o pai, *que não era um bom motorista, entrou em um rebanho de ovelhas que estava no meio do caminho*.

A sua irmã, Lucia Vezzà, também se recordou das características interioranas que Santo André carregava, mas, apesar da *vida de interior*, havia a possibilidade de *se ter todos os benefícios que a capital oferecia, por conta da facilidade do trem que ligava Santo André à São Paulo e que era um meio de locomoção barato e acessível*.

São Bernardo do Campo, ao mesmo tempo, era um município com muitos sítios e chácaras. Ana Maria Medici lembrou-se do contato com a natureza, tanto que o fundo de sua casa *dava para um rio, o ribeirão do couro, dos meninos*, onde hoje fica a Avenida Faria Lima. Era preciso caminhar durante muito tempo para se chegar aos lugares em função da *falta de recursos para a locomoção pelos meios de transporte* – já que o município não era beneficiado com a ferrovia e os carros eram para poucos.

As casas abrigavam muitas pessoas, as famílias eram grandes, com muitos filhos, em que era preciso trabalhar na terra e com criação para se garantir o sustento. O terreno da casa reservava, dessa forma, um espaço para *os porcos, gato, cachorro, papagaio e as cobras que se escondiam no meio do mato*. Hilda Breda recordou-se que

seu pai, que era marceneiro, como na época ainda não havia cano de PVC, *fazia aqueles canos de madeira, represava a água, fazia um laguinho e punha peixinhos* para serem admirados pelas crianças. *A casa era assim, de pau a pique mesmo, praticamente isso, chão de terra batida, sem forro, sem nada, mas as janelas e as portas ficavam abertas o dia todo.* A mãe lavava roupas em um rio que ficava cerca de duzentos metros de distância da casa e, como a maioria não tinha carros, quando um cruzava a estrada próxima a sua casa era um acontecimento.

Hilda ainda se lembrou de que o avô plantava legumes e verduras para vender e constantemente as crianças roubavam as cenouras, arrancando-as da terra e devolvendo apenas o galhinho que murchava logo, impedindo que o feito não fosse descoberto. Além disso, tinha o *cheiro das flores que a sua mãe plantava no jardim, o cheiro do ovo frito; o cheiro da terra, quando chovia, o cheiro da terra molhada, [...] dos bonequinhos de presépio feitos de barro na margem do rio*, já que não havia dinheiro para se comprar.

Ao mesmo tempo em que a infância era muita rica por conta das relações humanas, que faziam do bairro “o lugar de uma sociabilidade calorosa nas redes de parentescos e vizinhança” (BOSI, 2008, p. 26), também era muito pobre, como se lembrou Antônio Petrin. No bairro em que morava numa casinha de aluguel, chamado Parque das Nações, em Santo André, as ruas não tinham asfalto e tampouco havia luz elétrica. Ela só havia chegado do outro lado do bairro, onde seu tio morava. E foi ele, seu tio, que lhe deu a notícia que o Brasil tinha perdido a Copa do Mundo de 1950. *Imaginar que você não tinha uma luz elétrica e que havia uma Copa do Mundo acontecendo* expôs, para o então menino, a dimensão da precariedade da região naquele período. Em 1950, por exemplo, apenas 27% das residências da região eram servidas por redes de água e esgoto, sendo que os outros 73% continuaram dependendo do serviço de fossas (ALMEIDA, 2008, p.52).

Em São Caetano do Sul, Carlos Lira não morava em uma casa grande, era um quarto e cozinha. O pai que trabalhou como lixeiro e coveiro do cemitério municipal, pela manhã, dispunha a mesa com *aquelas canequinhas de alumínio e, se tinha leite, era café com leite, se tinha só café, era só café. Cortava as bengalas, quando tinha pãozinho. Então ele fazia o pão com manteiga de cada um e deixava na mesa.*

Luis Alberto de Abreu também se recordou durante sua narrativa da situação de carência que as famílias viviam em São Bernardo do Campo, pois havia a *escassez de*

*sapato, de um chinelo, que não era nem um chinelo, mas aquele sapato velho que se cortava e se fazia o chinelo. Tinha uma muda de roupa. Na minha infância, sempre me lembro disso, tinha meninos da escola que só tinham uma muda de roupa. A mãe trancava a criança no quarto enquanto lavava a roupa, para ele poder vesti-la depois. Era um tempo de escassez de dinheiro e de material.*

Lídia Zózima, durante a infância morava em uma casa com muitos animais na Rua General Osório, em São Caetano do Sul. Ela, menina, achava maravilha quando chovia e o rio invadia sua casa, porque ia *brincar de barquinho na sua piscina particular enquanto a mãe chorava ao ver a casa alagada.*

Luis Alberto de Abreu também enfrentou uma grande enchente em 1968, quando veio estudar na escola Estadual Dr. Américo Brasiliense. *Foi uma enchente muito grande do rio Tamandateí, que encheu Santo André inteira.* A situação do prédio dessa escola, construído em 1948, ao longo de toda a década de 1950 também era precária, pois não tinha bebedouros, possuía salas inapropriadas, o banheiro tinha vazamento de água e era, por isso, apelidado de *Veneza brasileira*, como lembrou Ivone Vezzá.

Com a mudança para o centro de São Bernardo do Campo, Hilda Breda começou a perceber algumas mudanças na cidade, mas ainda não existiam prédios, as ruas *quase todas de pedra, as poucas que tinham, eram calçadas com paralelepípedos. As calçadas eram quase sempre de pedra, não existia calçada de outra forma.* O comércio era simples, uma padaria, um armazém em que era possível se fazer compras e anotar na caderneta, revelando a grande tradição comunitária do subúrbio, “que vem das sociedades de mútuo socorro da fase inicial da industrialização” (MARTINS, 2008, p. 51).

A casa nova de Hilda, embora fosse simples, já tinha assoalho, azulejos, banheiro dentro de casa, porque na outra *o banheiro era longe, no mato mesmo.* E o pai que era marceneiro fez o banheiro em cima de um córrego que passava, então *não precisava nem dar descarga.* Mesmo assim, a casa dela, como muitas outras, conservava seu quintal com jardins e separando a entrada da casa da rua “por essa ‘sala’ imaginária, odorífica e cromática” (MARTINS, 2008, p. 71).

O desenvolvimento urbano de Santo André, de certa forma, modificou a rotina de Inajá Bevilacqua, já que a casa em que nasceu foi demolida para a construção do Paço Municipal, *onde é hoje aquela rampa que sobe para o Teatro Municipal.* A sua

família mudou-se para uma rua próxima, na Vila Bastos, para uma casa grande com muitas frutas e com um riachinho próximo aonde ela ia com os amigos para caçar rãs à noite, *com um preguinho espetado na ripinha.*

Mesmo durante os anos de 1960, as dificuldades e as relações de pobreza e riqueza apontadas anteriormente por Antônio Petrin ainda existiam. Tanto que, quando Joca Carvalho se mudou para o Jardim Cambuí, numa junção de bairros com o Jardim Estela, seu pai construiu um barraco no terreno em que comprou. *Barraco mesmo, já que não se tinha dinheiro para uma casa de alvenaria.* Lá eram criadas galinhas, para desespero do menino Joca que uma vez foi atacado por uma daquelas bem gordas, carijó.

Naquele ambiente suburbano, de pobreza e solidariedade, as crianças faziam das ruas a extensão de suas casas. Os pais ficavam sentados nas calçadas conversando e as crianças brincando de bola, de amarelinha, na época da primavera correndo atrás de siriri. Como se lembrou Inajá Bevilácqua: *as brincadeiras eram assim: vamos dar a volta no quarteirão sem pisar no chão? Então valia ir por cima do muro ou pelos telhados, ou em cima de árvores.*

Também havia os balões na época de São João. Às vezes, contou Inajá, *trezentos balões eram montados em um dia. Depois, quando começou a indústria petroquímica é que começou essa consciência dessa coisa perigosa.*

No espaço de morar, as crianças também perdiam a noção do tempo. Como se recordou Luis Alberto de Abreu, *o ano inteiro era dividido por ciclos e a gente não entendia como era isso. Mas toda criança sabia quando acabava o ciclo das bolinhas de gude e começava o ciclo das pipas e dos papagaios. Quando acabava esse ciclo, vinha o ciclo do pião, peteca. O que era interessante era que o ano inteiro era regido, quase tudo determinado. [...] Eu lembro que a única coisa que eu sabia era o Natal, porque podia ganhar um presente e a festa de São João, que era em junho. Eram os dois extremos: o inverno e o verão. O resto do ano era tudo complementado pelas brincadeiras. Era isso que norteava o tempo, porque calendário não existia. Era o calendário dos jogos e das brincadeiras.*

E as brincadeiras desses “meninos de vila” eram coletivas. Mesmo nos anos de 1970, Esdras Domingos, que foi a última geração de sua família a brincar na rua, nadou no rio, brincou de pega-pega dentro do ossuário do cemitério, caçava passarinhos, rãs. Brincava-se o tempo inteiro na rua e nunca sozinho, sempre em turma.

As ruas, o bairro, se configuravam como uma paisagem coletiva que falava às pessoas quem eram e como se relacionavam com a comunidade. Isso não somente faz o sentido da comunidade e define bem sua identidade como também faz com que o grupo, por conta desse conhecimento da ordem social, passe a governar e legislar por si mesmo (FENTRESS, 2007, p. 46-47). Tanto que, em São Caetano do Sul, “os dois grandes hospitais públicos do município foram construídos pelo próprio povo, nos anos 40 e 50, com base em arrecadações, rifas, quermesses, doações, belos frutos da mentalidade suburbana” (MARTINS, 2008, p. 51).

Nesse âmbito, “não há como negar é que a palavra ‘comunidade’ evoca sensações de solidariedade, vida em comum, independentemente de época ou de região” (PERUZZO; VOLPATO, 2009, p. 140). Torna-se evidente que ao longo dos anos, as cidades, os bairros e as ruas do ABC paulista foram tomados por uma população que, em busca de condições de sobrevivência, estabeleceram laços de sociabilidade na tentativa de diminuir a hostilidade e a precariedade que o cenário lhes apresentava, ou seja, como nos indica Luiz Roberto Alves (2009, p.6)

os momentos criadores do povo, seu riso, sua palavra e sua festa, são aqueles em que superam as fronteiras tidas como limites que os vitimam. Os lugares de habitar apontam para a constituição de cidadania, afastadas as formas arcaicas e modernas de exploração. Tais lugares são criadores de tempos curtidos na geração de palavras, cores e imagens criadoras do mundo comunitário.

Aos moradores do subúrbio não bastava o ganha-pão da sobrevivência. Era preciso conquistar um ambiente de criação e valorização de sua cultura. Como lugar de reconhecimento, o bairro os colocou na “pista da especificidade de produção simbólica” e “não só na religiosidade festiva, mas também na expressividade estética” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 277).

Esdras Domingos, ao longo de sua entrevista, explicitou algumas das relações de conflitos vivenciadas pelos moradores do subúrbio quando disse: *é interior? Não, porque culturalmente não está tão longe, não tem outro sotaque, outros costumes, outra comida, outra roupa... Mas é centro? Também não. Então você tem tudo o que era do centro, mas vive a sombra dele sem identidade. “Não sei quem eu sou”. [...] Você é do interior? Não. Você é de São Paulo? Também não. Mas é de onde então? O pessoal do interior fala que você é da capital. O pessoal da capital fala que você é do interior. E você sabe que não está em lugar nenhum, nenhum desses. Você sente que não está em nenhum desses lugares. E a primeira coisa que acontece é uma autoestima baixa. Você*

*começa a ser levado por uma impressão de coisas que não são suas, que a capital te dá. [...] Então esse sentimento dividido, de não ter, de estar na penumbra, mas de ser underground, de garagem, de porão. [...] Acho que somos um resto de uma indústria.*

A divisão dos sujeitos do subúrbio, a relação de estar sempre entre uma coisa e outra, entre a capital e o campo, fez com que se tornasse constante a necessidade de afirmação das características positivas do local, acionadas pela busca de identificações e identidades, com intuito de elevar a autoestima dos moradores.

O ABC paulista foi o local para onde se deslocaram diversas famílias em busca de sobrevivência, instigadas pela possibilidade de ascensão, em uma região proclamada como berço do desenvolvimento econômico e industrial do país, cujo capital constituído pelas mãos de seus moradores não foi investido na própria região.

O subúrbio descrito pelas narrativas se mostrou como lugar de conflitos onde cotidianamente se buscou a construção de identificações, que devem ser percebidas como um processo contínuo de elaboração. O “não saber quem se é” apontado por Esdras evidencia a necessidade da articulação de imaginários, da criação de comunidades, para que se tenha a sensação de conforto, de que não se está só. Mas essa construção não ocorreu de forma tranquila, pois “uma vida dedicada à procura da identidade é cheia de som e de fúria” (BAUMAN, 2003, p. 21).

Quando deixou de ser lugar de passagem para ser moradia, seus novos cidadãos buscaram superar as diversidades impostas pela escassez, apontada por Luis Alberto de Abreu, por meio da articulação, criatividade e resistência de seus moradores construindo um local de riqueza de relações humanas, como se lembrou Antônio Petrin.

Segundo Martins (2008, p.59)

o subúrbio é o lugar em que a vida desmente a interpretação formal, a história oficial ou oficiosa, que ignora o vivido, o drama que cerca o trabalho, seus ganhos e suas incertezas. É o lugar em que as ideologias são questionadas e desafiadas, na prática. É o lugar em que o projeto, o possível, só tem sentido como possibilidade permanente de revolução – a revolução na vida cotidiana.

E em busca da revolução cotidiana os moradores do subúrbio articularam sua criatividade, sua capacidade de apropriação e criação a fim de comunicar sua cultura, uma vez que “não há agir sem visibilidade, porque não há ação sem o outro. Assim, a ação, que implica a presença do outro e da sociedade, vem acompanhada do discurso da fala que comunica esse agir ao outro” (ROSSETTI, 2008, p. 73).

A resposta à pergunta “quem são os artistas do subúrbio?” só se torna possível por meio de suas histórias de vida, em que são evidenciadas suas formas de relação de comunicação. A história contada diz o quem da ação (RICOEUR, 2010, p. 418), mas não cessa de se reformular, em um processo contínuo que busca a afirmação de existência.

### *Estrutura da dissertação*

Essa dissertação se apresenta em três capítulos. No primeiro foi dada ênfase as narrativas relacionadas aos primeiros espaços em que os atores e atrizes do ABC paulista tiveram contato com a prática teatral, evidenciando que o teatro regional esteve ligado a três importantes instituições do século XX: a Igreja, o Clube e a Escola. As encenações nas paróquias, por meio de um teatro didático e catequizador, revelaram o conservadorismo e a importância da Igreja Católica no ABC paulista, com um discurso hegemônico marcante para a construção identitária da região. O teatro laico promovido nos clubes reforçou os laços de sociabilidade e a compreensão da prática como lazer e diversão e, simultaneamente, acionou as características conservadoras dos moradores locais, a busca por modelos da capital, com intuito de construção de uma identidade burguesa. Já a sistematização do ensino das artes buscou a desarticulação da cultura popular, reverberando a concepção da existência de uma cultura superior, que deveria ser aprendida. O ambiente escolar também aproximou os moradores do subúrbio à produção teatral da região e de companhias profissionais vindas de outras cidades, estimulando a formação de grupos e a busca por se fazer visível naquela atmosfera de disputa.

Já no segundo capítulo, foram apresentadas as relações dos sujeitos com os meios de comunicação de massa com o intuito de identificar as apropriações e ressignificações culturais dos artistas locais. A partir das narrativas relacionadas aos hábitos de leitura, a ida ao circo e ao cinema, o ouvir programas de rádio e assistir à televisão, foram identificadas algumas formas de apropriação de elementos da cultura popular pela indústria cultural. Foi evidenciada a valorização dos meios de comunicação como possibilidade de acionar a relação com a terra natal, a valorização do sentimento de pertencimento a uma identidade nacional e regional. Por meio das narrativas evidenciou-se a escassez tecnológica daquele momento que afastou os artistas do ABC paulista da incursão aos meios de comunicação de massa. Ao mesmo tempo, a indústria

cultural apresentou modelos que foram apropriados e ressignificados permitindo a recolocação dos sujeitos em cena e incentivando a produção de suas práticas comunicacionais, expondo dessa forma, não apenas uma relação de resistência, mas também de apropriação e circulação cultural.

No terceiro e último capítulo foram apresentadas as formas de organização e resistência dos artistas locais. A formação de grupos de certa maneira supriu a necessidade de se fazer teatro, mas a sobrevivência dos mesmos dependeu da articulação dos atores e atrizes do ABC paulista para a criação de formas de circulação de suas produções. Os festivais de teatro amador permitiram aos artistas encontrar os seus iguais e, concomitantemente, fez com que as produções estivessem sob o controle do Estado. Entre as décadas de 1960 e 1980 o país viveu sob um regime ditatorial, obrigando os artistas, mesmo dos grupos amadores, a se relacionar com os mecanismos de censura ao teatro. Como forma de enfrentamento à imposição de uma cultura nacional ao cerceamento do Estado surgiu diversos movimentos que buscaram a valorização da cultura popular, revelando a ousadia dos grupos, a valorização da função social da arte e sua ligação com os movimentos sociais. A prática teatral na região do ABC paulista, tanto para os artistas amadores como para os artistas que buscaram a profissionalização, significou um movimento de luta e resistência, como possibilidade de interação e criação de um circuito alternativo.

A história narrada ao longo dessa dissertação buscou evidenciar os moradores do subúrbio que, diante de um cenário de privações, controle e assujeitamento, se articularam em busca de sua afirmação como sujeitos da ação. Mais do que meros consumidores passivos, os artistas se apropriaram dos modelos oferecidos pela capital e pelos meios de comunicação de massa e reinventaram cotidianamente o subúrbio. Fizeram da região um local de criação e valorização do “eu social”. Eles fizeram do teatro o meio de comunicação da cultura local.

## Capítulo 1 | O teatro no subúrbio: comunicação e sociabilidade

*Como somos artistas, como somos românticos, nós acreditamos naquela frase tão linda do poeta cubano José Martí: “A melhor maneira de se dizer é fazer!” Ainda mais: ser é fazer, e fazer é ser.*

*Augusto Boal (2003, p.155)*

Há registro da existência de grupos e encenações teatrais no ABC paulista desde o início do século XX. Pelo material encontrado a respeito do movimento teatral da região, na área que hoje corresponde ao município de São Caetano do Sul, é possível apontar que as manifestações artístico-culturais da década de 1920, estavam relacionadas às comunidades italianas, organizadas em torno das igrejas e clubes.

A colônia italiana, até 1940, correspondia a 30% da população imigrante na região do ABC. Segundo Almeida (2008, p. 80), a supremacia italiana “podia ser facilmente percebida por meio das entidades associativas de caráter assistencial criadas nos três maiores núcleos urbanos da região” e “pela utilização da língua e dos dialetos italianos na comunicação entre os imigrantes e, muito frequentemente, também entre os demais trabalhadores”.

O teatro era uma prática cultural de um grupo mais elitizado, que tinha acesso às produções da capital paulista, tanto que, como aponta Garbelotto (2005, p. 14), a grande preocupação dos jovens que desejavam serem atores era de “procurar sempre as primeiras fileiras dos teatros para observar de perto os gestos, a entonação de voz e tudo o que pudesse lhes trazer aprendizado”.

Em seu artigo, Garbelotto (2005, p. 15) também afirma que “a cultura não era o forte da população local, mas de um pequeno grupo – os frequentadores dos teatros paulistanos – o que começou a mudar o perfil da comunidade”. Tal afirmação sugere que a prática teatral na região tinha como modelo um ideário de uma cultura superior, realizada por uma pequena parcela da população. Os imigrantes, no caso, os italianos, diante do cenário de início de urbanização, buscavam o reforço do vínculo comunitário, por meio da valorização de suas práticas e rituais, a forte relação com a religiosidade e a língua pátria, com a encenação de espetáculos em italiano. Além disso, buscavam em São Paulo, no centro do desenvolvimento econômico e urbano, um modelo para a construção de uma identidade urbana e burguesa.

Com a alteração na configuração populacional, ao longo dos anos, com a própria chegada dos migrantes, a prática teatral no ABC paulista também foi assumindo outras

características, acompanhando o desenvolvimento local. Mesmo assim, diante de um cenário urbano em construção, em que os centros estavam recebendo seus primeiros viadutos e avenidas, as indústrias estavam assumindo os espaços da cidade e os bairros, com suas estruturas precárias, ainda carregavam traços rurais, a prática teatral também não era realizada em um espaço convencional. O lugar físico, o “lugar aonde se vai para ver”, eram os palcos improvisados nos salões paroquiais, nos clubes desportivos e nos auditórios das escolas.

### 1.1 O teatro nas paróquias

Entre as décadas de 1960 e 1980, as igrejas das cidades, de orientação católica, foram um significativo espaço de socialização para as comunidades do subúrbio. Exemplo disso é que, “se em 1940, 91,4% da população do ABC paulista (89.874 habitantes no total) era seguidora do catolicismo, esse número não se alterou muito ao longo dos anos, visto que, em 1980, 86,34% dos 1.652.607 habitantes se disseram católicos no recenseamento geral do IBGE” (ALMEIDA, 2008, p.123-124).

Os espaços das paróquias inicialmente foram circundados em sua maioria pelas comunidades de imigrantes italianos, como no caso da família de Hilda Breda que, a cada mudança de endereço passou a frequentar a igreja mais próxima à sua casa. Primeiro a Igreja Nossa Senhora Assunção, onde fez a primeira comunhão, depois a Igreja Nossa Senhora da Boa Viagem, Igreja Matriz de São Bernardo do Campo e Igreja São Vicente.

Além disso, o contato com os párocos italianos, algumas vezes, transpunha o espaço da Igreja. Lucia Vezzà se lembrou de que alguns padres frequentavam a sua casa, na Rua Campos Sales, em Santo André, para *fazer as refeições, conversar e cantar com a sua família*.

Cleide Breda, irmã de Hilda, ressaltou em sua narrativa que a igreja também se configurava como uma das poucas opções de passeio no início dos anos de 1960. Assim ela disse: *A gente só ia à missa. Não tinha outro lugar para ir. Era difícil. Você, às vezes, saía, mas ia à casa de outro parente, dos avós, geralmente de domingo, e a gente ia a pé. A gente ia reclamando até, mas a gente ia a pé. A minha avó morava no Bairro Assunção, perto de onde a gente nasceu. Depois a gente ia à missa, todo domingo, que era pertinho de casa. Após a missa, algumas vezes, não sempre, só de vez em quando,*

como se lembrou Cleide, as irmãs podiam comprar um pastel numa pastelaria próxima à igreja.

Antônio Petrin, que narrou a precariedade dos bairros do subúrbio durante sua infância, como a falta de luz elétrica e a dificuldade de locomoção, apontou a chegada de padres italianos, da ordem franciscana, no Parque das Nações, em Santo André, como um dos marcos para a ampliação das atividades de lazer da comunidade. Mesmo que com o intuito de – usando suas palavras – *atrair o maior número possível de pessoas para a igreja, eles trouxeram grandes novidades em termos de lazer, tipos de jogos de salão, essas brincadeiras. Eles promoviam pequenas exposições de cinema, cinema mudo. Era precário, mas tinha o cinema. E eles começaram a fazer também teatrinho. Depois eles mesmos começaram a construir uma igreja – onde Petrin ainda pequeno foi coroinha. O bairro inteiro era em volta da igreja e desses padres italianos que tinham uma preocupação em dar lazer, diversão.*

Filho de uma família de mineiros religiosos, Luis Alberto de Abreu, além de coroinha e mariano, foi seminarista, entre 1964 e 1968, após o convite feito por um padre que passou em sua rua chamando as crianças que quisessem ingressar no seminário. Para ele a vivência no Seminário Seráfico no Parque das Nações, influenciou sua formação, já que havia um estudo mais sistemático, com muitas regras e disciplina. Assustadora de início, a experiência foi se transformando em uma relação familiar, como se percebe pela imagem que ele formulou em sua narrativa: *Tinha a Igreja do Bonfim, um paredão enorme onde era a entrada do seminário, com uma estátua enorme de Santo Antônio. [...] Meu irmão Fernando e minha mãe foram me levar e me deu um aperto no coração, porque parecia uma prisão. Era um prédio todo fechado e pensei: “Que bobagem eu fiz!” E me deu vontade de chorar. Quando a gente entrava tinha o parlatório que era uma sala para visitas. O padre chegou e foi nos mostrar o seminário. Eu entrei num corredor escuro, onde tinha as salas de aula. Parecia que você estava entrando mesmo numa tumba. Depois foi melhorando e, quando ele abriu uma porta, eu vi um enorme campo de futebol. Eu abri um sorriso, porque era fanático por futebol! E lá tinha um monte de seminaristas jogando, inclusive alguns que estavam entrando junto comigo. Então, tendo uma bola e uma turma, estava em casa e com a família!*

Dentro da igreja funcionavam alguns grupos de jovens que, além das atividades religiosas, propunham uma série de festividades e ações na comunidade, manifestando,

entre outras coisas, o apoio à propaganda anticomunista veiculada pelo Governo. “A igreja afirmava que os problemas sociais se resolveriam quando a sociedade vivesse sob a Doutrina Social Católica e era com o objetivo de expandi-la que incentivava a Ação Social Católica” (MORAES, 2003, p. 15).

Hilda Breda, em 1962, era uma das Filhas de Maria, grupo da Congregação Mariana que se restringia às moças não casadas. Já os marianos, como no caso de Luis Alberto de Abreu, podiam ser homens casados ou solteiros. Segundo Hilda, durante os anos de 1960, os jovens frequentadores da Congregação Mariana não tinham muitas opções de lazer, com exceção dos cinemas Cine São Bernardo e Cine Anchieta. Como ela mesma narrou: *os bailes, que tinham naquela época, eles não podiam frequentar, porque a igreja achava que baile não era uma coisa assim... sadia [...] Era pecaminosa, talvez, dentro da visão dos padres. Então eles mesmos, tanto as moças quanto os rapazes, faziam brincadeiras, tipo esquetes, pequenos esquetes com brincadeiras entre eles para se divertir e, às vezes, para arrecadar algum dinheirinho para fazer uma festinha.*

A atividade teatral passou a ser uma das ações direcionadas aos jovens frequentadores das paróquias, com a apresentação de dramas litúrgicos. O teatro de cunho religioso, cuja historicidade remete ao Brasil colônia e às missões jesuíticas, não buscava, prioritariamente, “nem a arte nem a estética, nem mesmo a diversão, mas percebiam como o prazer poderia ser um fator de envolvimento positivo: se o público-alvo se divertisse, estaria, ao mesmo tempo, em condições de ser mantido numa sadia, ainda que controlada, atividade” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 109-110).

Em relação a São Caetano do Sul, há registro de encenações dramáticas pela comunidade católica desde 1931. Na época, o padre Alexandre Grigolli organizou um festival cênico no Grêmio Instrutivo Recreativo Ideal, em benefício do Externato Santo Antônio (CARVALHO, 2005, p. 7). Além disso, manteve as atividades para arrecadar fundos para a construção da Igreja Sagrada Família. Foi construído um salão paroquial ao lado da igreja que foi reformado em 1950, por conta do empenho do padre Ézio Gislimberti. Tratava-se do Teatro Paroquial Padre Alexandre Grigolli, espaço que passou a concentrar a programação cultural da paróquia, da qual faziam parte as apresentações de teatro e outros eventos artísticos (CARVALHO, 2005, p. 7). Ainda na década de 1950, em São Caetano do Sul, o grupo de teatro amador, coordenado por

João Almendra, na igreja da antiga Vila São José, foi convidado para inaugurar o cinema da Igreja Nossa Senhora da Candelária, no Bairro Oswaldo Cruz.

Quando Milton Andrade, que participou intensamente do movimento teatral do ABC paulista, chegou a São Caetano do Sul, nos anos de 1960, ele conheceu o padre Ézio. Em sua entrevista, Milton falou sobre o entusiasmo com que o padre realizava as atividades teatrais dentro da paróquia da Sagrada Família, tanto que *São Caetano não conhecia refletores no teatro. Tinha a ribalta, que já não se usava há muito tempo, e as gambiarras. Mas eles já tinham um sistema de resistência, com canos, manilhas. O padre enchia de água com sal e descia um êmbolo de metal, de tal maneira que à medida que ele chegava ao fundo, a luz ia aumentando. Água com sal são condutores de eletricidade. E tinha uma bateria. Ele era muito entusiasmado pelas coisas.*

O próprio Milton começou a fazer teatro na companhia de um padre, quando ainda cursava direito na Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas), nos anos 1950. Na época um padre professor de filosofia queria criar um grupo de teatro e montar dois textos que havia traduzido do grego: ‘*Édipo Rei*’ e ‘*Sófocles*’. Segundo Milton, o padre era uma pessoa muito culta, mas não conhecia nada de teatro. *E os dois espetáculos também eram inéditos no Brasil. O pessoal era absolutamente inexperiente em teatro e o padre inexperiente em direção. Nessa época a faculdade tinha mais alunas do que alunos. Então, alguns papéis foram sendo substituídos. O coro de anciãos era com mulheres. A PUC tinha uma faculdade de canto orfeônico, naquele tempo, e o diretor da faculdade compôs músicas. Tinha um grupo de mulheres que cantavam, sob a regência do corifeu, que era uma corifeia, se é que é esse o feminino de corifeu! A coisa foi horrorosa. O pessoal todo vestido de cetim. Não tinha nada certo, absolutamente nada certo. Foi a minha primeira experiência, fazendo o Quirésias.*

Em São Bernardo do Campo, o Grupo Cênico Regina Pacis, cujo nome é uma referência a ladainha em louvor a Nossa Senhora, pronunciada em latim, significando Rainha da Paz, iniciou suas atividades em 1962 “com intuito de oferecer um pouco de cultura e diversão à comunidade de São Bernardo, dentro dos encontros de fins-de-semana programados em função das atividades religiosas”<sup>9</sup> e está na ativa até hoje desenvolvendo suas encenações e mantendo a sua diretriz básica de “fazer teatro sério,

---

<sup>9</sup> Boletim informativo Teatrando. Grupo Cênico Regina Pacis. São Bernardo do Campo, n. 0, ano. 0, junho de 1977. Acervo Hilda Breda/Grupo Cênico Regina Pacis.

sem fins lucrativos, visando despertar no público um interesse pela cultura e ao mesmo tempo propiciar algumas horas de lazer a esse público.”<sup>10</sup>

A ideia para a criação do grupo surgiu durante um piquenique no Riacho Grande em que estavam reunidos alguns jovens marianos e filhas de Maria. Entre eles estava Antonino Assumpção, nascido em Santo André que, após seu primeiro casamento, mudou-se para São Bernardo do Campo e passou a frequentar a congregação da Igreja Matriz. Hilda Breda, que foi casada com Assumpção durante sete anos e meio (de 1987 até 1995 – ano em que ele faleceu), contou que, no dia 21 de abril de 1962, Assumpção ao acompanhar as brincadeiras das moças e rapazes decidiu propor a criação de um grupo de teatro.

No acervo do grupo encontra-se uma descrição do perfil de seu fundador, escrita em 1978, em que se ressalta que

sua veia artística se manifestou bem cedo: foi artista de circo durante 3 anos e se destacou interpretando um palhaço. Seu interesse pelo teatro surgiu em 1948, quando foi convidado a participar de esquetes no Colégio Américo Brasiliense em Santo André para movimentar as festas de formatura. [...] por volta dos anos 1960, era jogador no time de futebol formado pela Congregação Mariana de São Bernardo. Os elementos eram muito unidos. Faziam festas juninas, piqueniques e outros divertimentos. Numa dessas brincadeiras, num convescote, no dia 1º de maio de 1961, o espetáculo que improvisaram, em cima de um caminhão, foi sucesso de público e de crítica (amigos e familiares), que os incentivaram a formar um grupo de teatro para divertir a comunidade paroquial aos fins de semana.<sup>11</sup>

Dilma de Melo, com 15 anos de idade, acompanhou o projeto embrionário que resultaria no Grupo Cênico Regina Pacis. Como ela contou durante a entrevista, inicialmente era *um grupo um pouco menor dentro da paróquia, mais ligado às atividades de jovens, a catequizar, a atrair as crianças. Eu me lembro de uma pequena pecinha que a gente montou para atrair a criançada para o catecismo. Foi uma comédia, uma brincadeira que se passava na sala de espera de um dentista, com aquela criançada entrando e saindo, não querendo ser atendida, mandando o irmão no lugar. Existia um pequeno embrião de jovens interessados no teatro. E tinha, no caso, a liderança do Antonino, que gostava muito de teatro.*

Inicialmente as atividades se desenvolveram no salão do colégio São José, em São Bernardo do Campo e, em seguida, foi construído o salão paroquial da Igreja

<sup>10</sup> Boletim informativo Teatrando. Grupo Cênico Regina Pacis. São Bernardo do Campo, n. 0, ano. 0, junho de 1977. Acervo Hilda Breda/Grupo Cênico Regina Pacis.

<sup>11</sup> Boletim informativo Teatrando. Grupo Cênico Regina Pacis. São Bernardo do Campo, n. 10, ano. 1, abril de 1978. Acervo Hilda Breda/Grupo Cênico Regina Pacis.

Matriz graças à ação de Assumpção, que, como narrou Hilda, foi falar com o prefeito: *então a prefeitura fez o palco, a igreja fez o salão e a gente usava.*

No Parque das Nações, alguns jovens ligados à Igreja Senhor do Bonfim, no final dos anos de 1960, participavam da Liga do Riso onde montavam apresentações para a comunidade, como forma de recreação – um dos pilares do Movimento Juvenil que tinha como objetivo principal a formação religiosa e familiar. Essas atividades acabaram abrindo a portas para a formação do Teatro Amador Movimento Juvenil (TAMOJU), que em 1974, por vontade de alguns dos integrantes de se firmar como um grupo de teatro amador independente do envolvimento com as atividades religiosas se transformou no Grupo Teatro e Comunicação (TECO), sob direção de Augusto Maciel e que ainda se encontra em atividade.

Como consequência, muitos dos artistas da região do ABC paulista iniciaram suas atividades teatrais nos grupos jovens das paróquias, como foi o caso de Antônio Petrin, que inclusive conheceu sua esposa durante as encenações na igreja. Ela também era, assim como Hilda Breda, uma das Filhas de Maria. Inajá Bevilacqua, durante o período do ginásio fez teatro na Igreja Santo Antônio da Vila Alpina, em Santo André. O pai de Ana Maria Medici, antes mesmo do nascimento dela, já era *enfronhado com as artes*, participando de corais e da elaboração de esquetes na comunidade da Igreja Matriz de São Bernardo do Campo, sob direção e orientação do Padre Jerônimo Angeli.

Mauro Silveira assistiu à sua primeira peça na igreja Santa Rita, localizada na Vila São José, em Diadema. Sua mãe, na época, final dos anos 1970, limpava a igreja. Como ele mesmo relatou, não chegou a assistir ao espetáculo na íntegra: *assistia um pedacinho, saía lá para fora, conversava com os colegas. Daí voltava, assistia mais um pedacinho. Eu nem assisti à peça inteira, assisti algumas cenas. No dia seguinte quando minha mãe estava limpando a igreja. Eu fui lá conversar com ela e vi o cenário, subi no palco. E eu vi tudo lá montado, cenário, e achei um texto e olhei aquele texto falei: - Nossa! Isso aqui é o que ele falou! Ai que percebi como que se escrevia um texto de teatro. O formato, eu percebi o formato. E falei: - Ah, isso eu também sei fazer!*

E, assim, Mauro começou a escrever para o grupo de teatro formado por jovens que frequentavam a igreja. Ele escreveu uma *historinha de Jesus, do jeitinho que tinha visto naquele texto. Porque, naquele tempo, a gente não lia, não tinha livro muito fácil. E eu também não tinha muito conhecimento das coisas. E eu aprendi que tinha que por*

*o nome do personagem e na frente o que o personagem falava. E isso para mim clareou tudo. “Ah, então é só colocar o nome do personagem e o que ele fala!” E aí eu falei: - Eu sei fazer isso. E comecei a fazer. Aí eu escrevi a primeira pecinha. Chamava ‘O Jovem Galileu’. Era uma pecinha que tinha Jesus e ele ia passando por uns lugares e aconteciam algumas coisas e alguns personagens falavam umas coisas. E apresentamos essa pecinha em várias igrejas. Montamos lá com o grupo de jovens. Eu escrevi e fiz lá um dos apóstolos.*

Por meio dessas passagens sintetizadas na narrativa de Petrin, ao reconhecer que *tudo girava em torno da igreja*, reafirma-se a colocação de Almeida (2008, p. 130) que posiciona a Igreja Católica do ABC como uma instituição que desempenhou um intenso papel “na construção de um campo simbólico legitimador de práticas conservadoras” e que conseqüentemente influenciou a produção teatral amadora da região do ABC.

É válido ressaltar que embora tenha sua origem relacionada a um intuito de operação hegemônica de catequização e manutenção de uma ordem moral, as atividades realizadas nas paróquias, com o passar dos anos também foram assumindo novas características.

As organizações de jovens, no final dos anos 1950, começaram a desenvolver atividades mais voltadas para a realidade da população da região, com a abertura para uma doutrina social desencadeando vários movimentos como a Juventude Operária Católica (JOC), que surgiu em meados dos anos 1950, congregando jovens solteiros de ambos os sexos, a Ação Católica Operária (ACO), a partir de 1962 para abarcar os ex-jocistas que haviam se casado e, posteriormente, no final dos anos 1970, a Pastoral Operária (PO) e as Comunidades Eclesiais de Base (CEBs).

Embora a JOC e ACO inicialmente tenham desenvolvido ações com uma postura mais conservadora, criticando a postura dos militantes comunistas, a estreita vinculação dos integrantes dos movimentos com a “realidade vivenciada pela sua base social constitutiva foi de fundamental importância para uma redefinição da orientação política adotada por esses movimentos” (ALMEIDA, 2008, p. 139).

O enrijecimento do período ditatorial alterou as relações das comunidades ligadas à igreja. Ao mesmo tempo em que ali circulava um discurso hegemônico de valorização dos bons costumes, foi aberto um espaço para a crítica e o surgimento de movimentos sociais que buscavam questionar as condições de vida dos trabalhadores e

a sua exploração, o que mais tarde caracterizará o teatro engajado dos sindicatos dos trabalhadores.

Tanto que a experiência que Mauro Silveira considera como, usando suas palavras, *a primeira peça mesmo, oficialmente, foi aos 19 anos, no Cacilda Becker, com iluminação, sonoplastia e uma peça bem feita, foi 'Cala boca, Já morreu', do Luis Alberto de Abreu. Aquilo me encantou. Eu nem sabia quem era o Abreu. Vim conhecer depois. Eu assisti a essa peça e aquilo abriu: - Então é assim que faz teatro! Ai na semana seguinte a gente começou a montar uma pecinha para igreja. Isso foi em 1979 e estava tendo os períodos da greve. Ai eu montei uma peça que se chamava 'Dia primeiro de maio, dia do trabalhador, o resto é do patrão'. Primeira peça, eu escrevi mesmo, não só escrevi, mas encenei. Fiz a montagem, meio baseando naquilo que eu tinha visto no teatro. E ai eu comecei exatamente a fazer teatro mesmo. O pessoal gostou muito da peça. Ai a gente começou a apresentar em várias igrejas da região, que tinha um cunho político e sindical.*

Na época em que montou esse espetáculo, Mauro já tinha sido demitido da metalúrgica em que trabalhava e, por meio do *peessoal da firma e da igreja* começou a se envolver mais com as questões do movimento político. O padre Jorge Wasilewski ficou seis meses afastado da paróquia, por conta de uma viagem. Foi substituído pelo padre Gaudêncio Sens que, segundo Mauro, era muito politizado: *e ele que me levou para política. Ele que me trouxe todo conhecimento político que eu não tinha e que eu passei a desenvolver. Ele que trouxe todo conhecimento do que era uma greve, o que era um movimento político, um movimento sindical. Eu continuei trabalhando na igreja e, durante esses seis meses, eu fiz muita amizade com ele. Depois voltou o outro padre e assumiu no lugar dele. Esse padre sumiu e eu nunca mais o vi. Só passou na minha vida. Ele passou seis meses e fez a revolução na minha vida. Aí nesse período nasceu o PT e eu fui lá, me filiei. Fui um dos primeiros filiados do PT em São Bernardo do Campo e vivi muito tempo filiado. Então misturando muita política com a igreja. Eu trabalhava muito nos movimentos de comunidade de base, junto com o PT.*

Percebe-se, a partir dessas narrativas, que seja em suas propostas de lazer para agregar a comunidade em seu entorno ou de forma mais direcionada aos movimentos sociais que lutavam por melhorias das condições de vida, a igreja funcionou, “como um ponto de referência fundamental para a manutenção e reelaboração de traços de cultura, socialização das angústias e das adversidades” (ALMEIDA, 2008, p. 162) e o teatro, ali

iniciado, reverberou, muitas vezes de maneira didática, como uma forma de comunicação de imaginários sociais.

O teatro didático, embora pela observação de Patrice Pavis (*apud* GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 109) possa ser considerado como “toda a prática teatral que convida seu público a refletir e/ou a compreender questões específicas”, passou a fazer referência, histórica e esteticamente, àquele com propostas “moralizadoras, políticas ou pedagógicas”.

Se considerarmos que por meio de “seus imaginários sociais uma coletividade designa a sua identidade; elabora certas representações de si; estabelece a distribuição de papéis e das posições sociais; exprime e impõe crenças comuns; constrói uma espécie de código de bom comportamento” (BACZKO, 1985, p. 309), a atividade teatral oriunda das comunidades religiosas, mesmo que posteriormente tenha se desvinculado dos espaços paroquiais, não perdeu sua relação com os preceitos dogmáticos. Tanto que na lista de produções teatrais do Grupo Cênico Regina Pacis de São Bernardo do Campo, mesmo após sua desvinculação do salão paroquial, consta uma série de montagens com temática religiosa.

Ainda exemplificando essa questão, Mauro Silveira, durante sua entrevista, falou que além dos espetáculos direcionados para os temas do movimento operário, seu grupo também realizava periodicamente as encenações religiosas. Como ele mesmo disse, *sempre montava uma história de Paixão de Cristo. O povo gostava muito por conta do realismo que a gente dava. [...] E a gente investia muito com a experiência que a gente estava acumulando de teatro. Então ficava aquela coisa meio parecida lá com aquela peça 'Nova Jerusalém'. Então tinha crucificação, sangue caindo, toda aquela coisa muito realista, Jesus apanhando, sangue rolando.*

A partir dos dados levantados, percebe-se que a igreja assumiu um importante papel na construção das identidades e identificações dos moradores do ABC paulista. As comunidades se organizaram em torno das paróquias e ali encontram um local de circulação cultural.

A prática teatral, desencadeada a partir das relações estabelecidas nas paróquias e nos grupos de jovens ligados ao movimento eclesial, promoveu a socialização e comunicou os diversos discursos da época, seja assumindo uma postura mais conservadora, anticomunista, em prol da moral e dos bons costumes ou de uma forma

mais politizada, com o intuito de abrir espaço para o debate das necessidades da comunidade menos favorecida.

Torna-se relevante ressaltar que a atribuição de uma força hegemônica à Igreja Católica na região não significa entendê-la como a única produtora de um discurso recebido de forma passiva pelos moradores do subúrbio. Assim como a igreja não foi a única instituição importante para a construção das identidades da região, os sujeitos do subúrbio também não se restringiram a receber passivamente os preceitos religiosos. A hegemonia depende de uma construção que não se dá por uma única frente, seja ela política ou econômica, ela implica em um consentimento, em uma negociação, uma conquista do consentimento popular.

A produção dos grupos ligados aos movimentos católicos revela as relações de conflito de uma região. A imagem de pólo industrial que lhe foi atribuída ao longo do tempo, carregada do ideário de um local promotor do desenvolvimento econômico do país, não trouxe para si a mesma sorte.

Aos moradores do subúrbio houve a necessidade da afirmação constante de suas identidades, formuladas pela imitação/apropriação do modelo cultural de São Paulo, pela valorização de sua prática religiosa ou pela movimentação em prol de melhores condições de subsistência. O teatro era o meio de comunicação da cultura local, diante de seus conflitos, numa relação dicotômica em que se manifestavam sua estrutura conservadora ao mesmo tempo em que se permitia a ousadia e a criação.

## **1.2 O teatro nos clubes**

Se a igreja era o espaço de uma prática teatral mais didática, os clubes passaram a ser o local de um teatro voltado para a diversão e socialização. Como indica Almeida (2008, p. 190), no ABC paulista, a partir dos anos de 1950, ocorreu a proliferação dos clubes, tanto que “em 1955, somente na cidade de Santo André existiam quarenta e sete sociedades esportivas, recreativas e culturais, com 15,7 mil associados”. Número que nos anos de 1970 subiu para “oitenta e cinco entidades do gênero, que juntas somavam 48 mil associados”. Para muitos, “o baile era o ponto alto da vida social, a atividade de lazer mais apreciada e valorizada” (PERAZZO et al., 2009, n.p.).

Havani Duarte, nascida em Santo André, durante sua mocidade nos anos de 1960 era frequentadora assídua dos bailes realizados nos clubes aos domingos. Durante

sua entrevista lembrou-se de ter dançado nos salões do clube Primeiro de Maio com seus vestidos rodados sobre anáguas, *aquele saiote engomado*. Como ela mesma contou: *as meninas usavam uns dois ou três bem rodados, que era para os vestidos ficarem adoráveis! [...] A gente usava muito vestido rodado. Depois que veio a moda tubinho, nós começamos a usar tubinho. Mas o vestido rodado para baile, num evento mais social, a gente usava aqueles vestidos belíssimos.*

O passeio também era evento familiar. Havani se lembrou que *as mães ficavam numa mesa. Juntava aquele monte de mãe. [...] Na época fazia o salgadinho, pastel, quibe. E elas entravam com aquele prato de salgadinho e a moçada ficava do lado. Na hora que terminava aquela seleção musical, juntava todo mundo naquela mesa. Tomava Coca-Cola, comia um salgadinho.*

Refrescando-se com o drinque da moda, uma cuba-libre, que era *um dedinho de rum com uma rodelinha de limão e Coca-Cola*, Havani se deliciava na pista ao som do bolero e samba-canção tocados por uma orquestra e *era muito chique. [...] Sílvio Mazuca, Osmar Melani, Dick Farney eram imbatíveis. A orquestra Tabajara era um pouquinho mais avançada, tocava rumba, uns ritmos mais ‘calientes’. Esse tipo de música eu não conseguia dançar. O pessoal bailava, mas eu não. Bolero e samba-canção era o forte. E não parava. Era só o tempinho de comer um salgadinho e dançar de novo.*

Augusto Maciel também frequentava os bailes de garagem onde a moda era dançar ao som de *Chubby Checker e aquela turminha toda do twist. O rock and’roll também na época do Elvis Presley, época dos Beatles, e a gente ia muito ao Aramaçan, Rhodia, Primeiro de Maio. Eu fui diretor social do Primeiro de Maio e a gente promovia muita coisa, bailes, shows.*

Outro local muito frequentado em Santo André nos anos de 1960 era o Palácio de Mármore do Moinho São Jorge. Com capacidade para mais de 1200 pessoas, localizado no oitavo andar, com vista panorâmica, o salão possuía cinco mil metros quadrados e as paredes eram revestidas em mármore rosa de Carrara, importado da Itália (PERAZZO et al., 2009, n.p.). Augusto Maciel se recordou da vestimenta a rigor, do terno, que usava para ir aos bailes do Moinho São Jorge que ficava esbranquiçado até a chegada ao salão, pois se *tomava um banho de pó de farinha até chegar lá em cima.*

Ivone Vezzá entrava de graça junto com seus irmãos no clube da Rhodia, *que era para lá do trilho do trem, então sempre alguém dava uma carona para ir.* Mas,

*para voltar nunca tinha carona, lógico, nós éramos sempre os últimos a sair do baile, a gente saía e vinha a pé, passava na padaria Matinal, tomava um cafezinho, aí depois ia para casa. Chegava em casa, minha mãe abria a porta e falava: - Limpavam o salão? Deixaram tudo arrumadinho? E a gente respondia: - Já deixamos tudo arrumadinho e já passamos na missa também!*

Em São Bernardo do Campo, as irmãs Hilda, Vilma e Cleide Breda frequentavam a Associação dos Funcionários Públicos de São Bernardo e, de vez em quando, o Clube da Volkswagen. A rigidez da mãe lembrada por Vilma e falta de dinheiro apontada na narrativa de Hilda não permitiam que as irmãs pudessem bailar com muita constância, mas, nas palavras de Hilda quando ela começou a trabalhar, *apesar de que a gente recebia e dava o dinheiro na mão da minha mãe, lembro que tinha as domingueiras na Associação, que eram para adolescentes, e a gente ia aos bailinhos de domingo à tarde.*

Maria do Carmo Fávero nasceu no interior de São Paulo, no município de Tietê em 1945, mas veio, junto com uma irmã, em 1963, para morar na casa de uma tia em São Caetano do Sul. Ela se lembrou que tinha o *Baile Branco, o Baile da Pipoca, que era o centro acadêmico que fazia, com a elite de São Caetano.*

A família das irmãs Vezzá foi mais longe. Lucia em sua narrativa contou que um grupo de oito rapazes, entre 15 e 17 anos, que frequentava a sua casa acabou criando o Clube PAN-WD, o Panelinha. Ela foi inclusive *a primeira mulher presidente do Panelinha, porque era um clube de homens apenas.*

As atividades do clube do Panelinha foram se intensificando até que decidiram também inserir o teatro como uma prática para aproximar os sócios. Nos anos de 1960, Roberto Caielli já tinha feito teatro no Clube Pinheiros em São Paulo e atuado profissionalmente no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e no Pequeno Teatro de Comédia, quando começou a trabalhar na refinaria Petrobrás, em Santo André, e a namorar Ivone Vezzá.

Noretta Vezzá, irmã de Ivone, se lembrou que durante as conversas de família, aos domingos, após o almoço, reuniam-se dez ou doze pessoas e falavam sobre teatro, principalmente por conta incentivo de Roberto. Nessas conversas foram *criando uma espécie de entrosamento entre os textos, a literatura, a conversa, a opinião, saber ou não saber das peças.* A família começou, então, a promover um pequeno curso dentro de casa. Como narrou Roberto: *eu fiz uns moldes de um curso de teatro, fui passando*

*todo o meu conhecimento, chamava alguns amigos meus de São Paulo para fazer palestras, dar aulas para eles e começamos a formar um grupo do zero. Nos moldes do que eu também já tinha feito, como um curso. Tínhamos a intenção de levar uma peça, mas não era a obrigação. Então, foi assim que nasceu o Grupo de Teatro Amador Panelinha, do Clube Panelinha.*

A primeira encenação do grupo, sob direção de Roberto Caielli, chamada *Amor entre sinônimos*, foi realizada em 1962 em um palco improvisado no Restaurante Balderi que ficava no centro de Santo André. O espetáculo, segundo Noretta, foi feito pela família, pois, como ela mesma disse: *tínhamos seis, cinco que trabalharam em teatro, menos um que nunca quis subir ao palco. Interessante é que ele não subiu ao palco, mas ficava no púlpito da igreja que no final das contas é também uma espécie de ator. E lá estavam meus irmãos, Lucia, Ivone, Íria e Luís Antônio. Mais tarde vieram as sobrinhas Mônica e Márcia. Mais tarde ainda vieram os sobrinhos-netos Flávia, André e meu outro sobrinho Mário Augusto.* Para Márcia Vezzà, filha de Lucia, a prática teatral reforçou a característica receptiva da família, tanto que a sua primeira participação ocorreu quando ela ainda era criança e acompanhava os encontros teatrais do grupo. Como ela mesma disse: *o teatro na nossa vida e na nossa infância era brincadeira, era continuação da brincadeira que a gente já tinha, só que com os adultos. E isso fortaleceu muito o nosso relacionamento, porque eu brincava com a minha tia, eu brincava com o meu tio, eu brincava com a minha mãe. Eles estavam fazendo teatro, nós estávamos brincando.*

Lucia Vezzà concordou com a irmã e a filha em relação ao ambiente familiar do grupo, mas também ponderou que esta mesma união algumas vezes fez com que o grupo se fechasse em si, pois como ela mesma disse: *o teatro do Panelinha era um grupo familiar, todo mundo participava, crianças da família, adultos da família e era aquela turminha sempre. Então a gente começou a participar dos festivais, se entusiasmou, fazíamos dois, até, às vezes, três espetáculos durante o ano. Íamos trazendo gente também de fora, embora eu ache que houve um pouquinho até de segregação. [...] Nunca vi um clube ter um nome tão adequado como o Panelinha!*

O teatro realizado pela família Vezzà era, de certa forma, uma prática de afirmação de laços e de enfrentamento diante dos constrangimentos impostos pela comunidade conservadora da época. Tanto que essa prática trouxe para Márcia a certeza de querer ser atriz, aos 14 anos, mesmo depois de um telefonema do pai, que era

desquitado de sua mãe, recriminando sua participação no grupo de teatro. Como ela mesma disse: *teatro é uma coisa que dá um prazer que vocês não acreditam, posso ficar sem dormir, sem comer, beber, vamos ensaiar, vamos, todo mundo pode achar chato, para mim é um prazer enorme.*

A criação do Clube PAN-WD pela família Vezzà também pode ser considerada uma forma expressão e resistência frente às imposições de uma sociedade conservadora. Lucia Vezzà se separou do marido e criou os filhos sozinha em uma época em que o divórcio não era bem aceito socialmente. Tanto que as filhas que frequentavam colégios vinculados à igreja católica foram convidadas a se retirar. A existência de um grupo teatro formado por integrantes da família ampliou o sentido de comunhão e solidariedade e reforçou os laços de pertencimento, provocando certo estranhamento para os participantes que não eram da família, formando a “panelinha” apontada por Lucia.

Muito antes do PAN-WD, outros clubes já possuíam seus próprios grupos. Em São Caetano do Sul, por exemplo, há registro da existência de companhias amadoras de teatro nos clubes, antes mesmo de sua emancipação política, nos anos de 1920, como o Grêmio Instrutivo Recreativo Ideal – que, em 1944, mudou de nome para Clube Comercial (GARBELOTTO, 2005, p. 21), São Caetano E.C., Clube Flor do Mar, Monte Alegre F.C, Clube Esportivo Lazio e do Cerâmica Futebol Clube, nos anos 1940.

Embora haja alguns registros antecedentes, como no caso de São Caetano do Sul e do Grupo Cênico do Clube Atlético Rhodia de Santo André, em 1944, foi a partir de meados da década de 1950 que o teatro amador se intensificou na região como forma de lazer disseminada dentro de clubes, como nas entidades andreenses Clube PAN-WD, Clube Primeiro de Maio e Ocara Clube, referenciadas nas narrativas dos entrevistados.

Ainda nos anos de 1960, Augusto Maciel, que era diretor social do Clube Primeiro de Maio, em Santo André, decidiu propor aos frequentadores da entidade a realização de *uma coisa forte, com mais responsabilidade*. Como se lembrou Havani Duarte: *A gente estava ensaiando só para cantar músicas de festivais, da Record, que era uma vez por ano. E a gente cantava nas domingueiras, mas eu quis fazer algo mais. Então nós fomos ao teatro, e ele pegou sua apostila, fez uma cópia para cada um e juntou a turma.*

José Henrique Lisboa, mais conhecido como Taubaté participou da primeira apresentação, que era mais próxima de um show. Como ele mesmo narrou: *no Ocara*

*Clube tinha um show todo primeiro sábado de cada mês e a gente resolveu fazer no Primeiro de Maio, onde foi formado o Grupo Amador do Primeiro de Maio. A gente fazia shows uma vez por mês.*

Era chamado o *Showriso da Mimosa*, por conta do nome da chácara onde ficava o clube. Taubaté ainda se lembrou que *depois, com o tempo, apareceu na TV Tupi o 'Showriso da Tupi', com um pouco mais de coincidência, apareceu um texto que a gente escrevia na nossa mesa. Não tinha jeito, mas um amigo nosso, que estava trabalhando na Tupi, ele levou algumas coisas.*

Depois o grupo, chamado Grupo Teatro Amador Primeiro de Maio (TAPRIM) partiu para a montagem de trechos do texto *Arena conta Zumbi* e depois *O Santo Milagroso*, sob direção de Augusto Maciel, que se lembra da casa lotada e do prazer que movimentava o grupo já que *se fazia com muito carinho e porque se gostava também, não dava lucro, não dava nada. Era por prazer.* Tanto que desse grupo saíram alguns atores que buscaram a profissionalização como o próprio Taubaté e a Silvia Borges que, como narrou Maciel, *é a única mulher de Santo André que ganhou o 'Molière', no tempo em que o 'Molière' era o maior prêmio do teatro!*

Pela narrativa dos entrevistados, percebe-se que os clubes também foram espaços de socialização dos moradores do subúrbio, onde, embora ainda existisse uma visão comprometida com os bons costumes proferidos na época, não havia uma rigidez tão marcada como nas manifestações realizadas nas paróquias.

Os grupos de teatro criados nos clubes tinham como intuito arregimentar um maior número de sócios e oferecer outras opções de lazer para os frequentadores, além das atividades esportivas e os bailes. Inicialmente era o local para a diversão, para os shows, para a apropriação de um modelo de teatro oriundo das grandes companhias de São Paulo, em que os artistas se sentiam valorizados e orgulhosos de suas atividades.

Como não tinha um intuito didático, o teatro realizado nos clubes tinha maior flexibilidade na escolha de temas e propostas de encenação, assumindo sua característica de diversão pública.

### **1.3 O teatro na ACASCS e na SCASA**

No final dos anos de 1950 surgiram duas entidades na região do ABC paulista com o intuito de promover especificamente atividades artístico-culturais: a Associação

Cultural e Artística de São Caetano do Sul (ACASCS) e a Sociedade de Cultura Artística de Santo André (SCASA). Ambas abarcaram diversos grupos de teatro e foram responsáveis pela iniciação teatral de muitos dos atores e atrizes da região do ABC paulista.

Criada em 1957, a Associação Cultural e Artística de São Caetano do Sul (ACASCS), se instalou “bem no centro, no quarto andar do edifício Vitória, à Rua Santo Antônio, 500, onde também tinham sede o Clube Comercial e o Cine Vitória” (SILVA, 2000b, p. 64).

A associação desenvolveu uma série de atividades artístico-cultural no município. Segundo Milton Andrade, a ACASCS era *formada por quatro ou cinco pessoas interessadas em cultura e em arte em São Caetano e que fizeram coisas muito interessantes. Era uma contribuição da sociedade para com a cultura num tempo em que a Prefeitura não tinha nada de cultura para oferecer à sociedade. Era o fluxo ao contrário*. Tanto que a instituição chegou a manter três grupos cênicos, sob a direção de Pedro Pardo Oller, Jayme da Costa Patrão, Carlos Rivani e Milton Andrade, que assumiram o nome de Teatro Experimental, encenaram inúmeras peças e ganharam notoriedade na cidade e fora dela (CARVALHO, 2005, p. 9).

Mário Dal’Mas era o presidente da ACASCS. Segundo Milton, durante o segundo Governo de Anacleto Campanella (1961-1965) foi doado em comodato por 99 anos uma *chácara que pertencia ao Dr. Souza Dotto, um médico radicado em São Caetano do Sul e que hoje constitui o Bosque do Povo*. Com a eleição de Hermógenes Walter Braido o comodato foi anulado. *Com a ascensão do Braido, o Mário Dal’Mas saiu para não prejudicar a ACASCS, porque a ACASCS podia ser alvo de vendetas políticas. Em São Caetano essas coisas são muito sérias. Espero que um dia acabe, mas ainda são muito sérias. Ele saiu e ocupou o lugar dele o vice-presidente, o Dr. Paes. [...] Não interessava para ele o teatro, talvez resultado da política de ataque a ACASCS. Então, o pessoal que fazia teatro conosco resolveu sair de lá e fundar uma nova entidade, que acabou se chamando A Turma*.

A Turma, em 1967, conseguiu uma sede, onde funcionava um escritório de heliografia da General Motors. Josmar Martins, que começou a fazer teatro no grupo dirigido por Carlos Rigoni ainda na ACASCS, durante sua entrevista contou que a sede da Turma, que ficou conhecida como sótão 1005, ficava na Rua Baraldi em um prédio de três andares, onde montaram *uma semi-arena em São Caetano e o Plínio Marcos*

veio estreiar *‘Quando as máquinas param’*, que era com o Luiz Gustavo e a Miriam Melo. Depois, outros espetáculos que não cabiam lá, a gente levava para o Teatro Santos Dumont, que era o que tinha na ocasião. Vieram para cá Rodolfo Maia, Paulo Goulart, conforme a produção que ia ser feita, o que passou a ser comum, e os grupos de teatros vieram para São Caetano trazendo suas produções.

Segundo Silva (2000b, p. 66) os integrantes de A Turma tinham a proposta de popularizar o teatro, pois “não sendo ligado a nenhum clube ou instituição, propunha-se constituir um quadro associativo composto por duas categorias: os militantes e os amigos”. Os associados pagavam aluguel para manter o espaço, sendo que os militantes trabalhavam nos espetáculos e pagavam uma taxa maior, enquanto que os amigos teriam vantagens nos ingressos e cursos.

Havia três diretores que coordenavam as atividades teatrais: o próprio Milton Andrade, Jayme da Costa Patrão e Carlos Rivani. Além disso, o Sótão 1005 também servia de sede para o grupo do Centro Acadêmico de São Caetano do Sul, chamado Grudyba (Grupo Dyrájáia Barreto – nome dado em homenagem ao professor que coordenava as atividades).

Em 1968, Milton Andrade foi convidado pelo prefeito Hermógenes Walter Braido para participar da organização de um setor cultural na cidade. Milton ficou empolgado com a proposta, pois, como ele mesmo disse, “já que Juscelino tinha tido o seu Plano de Metas, sentia-me encorajado a apresentar um projeto geral para a cultura em São Caetano do Sul”<sup>12</sup>. O Plano de Metas do governo JK foi muito mais destinado à dotação de infraestrutura para o desenvolvimento econômico, mas segundo Ghiraldelli (2003, p. 112), “a última meta do programa, que falava de educação, atrelava o problema do ensino às necessidades de institucionalização de uma ‘educação para o desenvolvimento’, ou seja, o incentivo ao ensino técnico-profissionalizante”. E entre as metas do plano elaborado por Milton estava a criação de uma escola de arte, a Fundação das Artes de São Caetano do Sul.

Milton contou que com a sua saída de A Turma, o grupo *perdeu o gás*, pois *deixaram de pagar o aluguel, foram despejados e acabou A Turma. Mas eles continuaram a trabalhar e criaram o grupo Labore*. O novo grupo alugou um espaço também na Rua Baraldi. Mas, desta vez foi um porão. Jayme da Costa Patrão, que

---

<sup>12</sup> ANDRADE, Milton. Vamos falar de São Caetano do Sul. Fundação Pró-Memória, 6 de maio de 1995. Depoimento colhido durante o evento e transcrito sob o título Milton Andrade: uma vida ligada ao desenvolvimento cultural. *Revista Raízes*, São Caetano do Sul, n.23, julho 2000, p. 69-74.

participou do Labore contou que, o prefeito esteve presente durante a primeira e única apresentação do grupo e após proferir elogios, subiu ao palco e prometeu publicamente “que ainda na sua gestão iria construir, onde hoje é a praça São Caetano Di Thiene, uma Biblioteca Pública Municipal, um Museu de História e um belo teatro para 500 ou 600 espectadores” (PATRÃO, 1999 *apud* SILVA, 2000b, p.68). Como os integrantes do grupo começaram a ter dificuldades para pagar o aluguel do espaço, buscaram apoio junto à prefeitura, mas não obtiveram êxito e acabaram encerrando as atividades teatrais.

Já a Sociedade de Cultura Artística de Santo André (SCASA) foi criada a partir dos trabalhos desenvolvidos pelo corpo cênico do Clube Atlético Rhodia, que surgiu no ano de 1944, mas só se consolidou em 1948, quando José Miranda assumiu o Departamento Cultural. Nesse ano, o grupo apresentou, no Cine Carlos Gomes, a comédia de Joracy Camargo, *Manias de grandeza* (SILVA, 1991, p. 16). Durante esse período o grupo além de montar alguns espetáculos, também recebeu de seus integrantes, algumas vezes, a denominação de Escola Teatral, indicando “que as suas intenções provavelmente não se limitavam apenas à montagem do espetáculo, mas também à formação de atores” (idem, 1991, p. 18).

No final de 1952 o grupo contava com a participação de 15 integrantes, entre eles Antônio Chiarelli, que chegou a Santo André em 1936 e começou a participar das montagens teatrais desde 1949. Segundo entrevista concedida ao boletim informativo do Grupo Cênico Regina Pacis<sup>13</sup>, Chiarelli começou a fazer teatro em São Paulo no ano de 1927 nas sociedades italianas Leale Oberdan e Carlo Del Prete. Sua atuação no Grupo Cênico do Clube Atlético Rhodia foi determinante para que os integrantes ganhassem fôlego para buscar outros espaços fora da entidade clubista. Tal vontade se concretizou com a “criação de uma Sociedade de Cultura Artística cujo principal objetivo era a consolidação do teatro amador em Santo André” (SILVA, 1991, p. 18).

Em prol da fundação da Sociedade de Cultura Artística de Santo André (SCASA) o grupo encenou, em 1953, o espetáculo *Chica Boa*, no teatro da Escola Profissional Julio de Mesquita. No mês de março do mesmo ano fundou-se oficialmente a SCASA, mas o espetáculo inaugural, segundo Assumpção (2000, p. 18) aconteceu apenas no mês de setembro, na Escola Júlio de Mesquita, com a encenação de *Ingênua*

---

<sup>13</sup> Boletim informativo Teatrando. Grupo Cênico Regina Pacis. São Bernardo do Campo, n. 28, ano. 2, outubro de 1979. Acervo Hilda Breda/Grupo Cênico Regina Pacis.

*até certo ponto*, com Nicette Bruno, Paulo Goulart, Luiz Tito e Elísio de Albuquerque no elenco.

Sônia Guedes, que nasceu em Paranapiacaba, mudou-se para Santo André nos anos de 1950. No seu ímpeto de fazer teatro, procurou pelo senhor Chiarelli, mas como ainda era menor de idade, precisava do consentimento dos pais. Como seus pais não aceitavam muito a ideia de ter uma filha atriz, ela só pode começar a fazer teatro depois de completar 21 anos e se formar professora. Assim, em 1954, ela procurou novamente pelo senhor Chiarelli e iniciou suas atividades na Sociedade de Cultura Artística, ainda na Júlio de Mesquita, se adaptando às condições do local, pois como ela mesma conta *éramos sujeitos às leis e horários da escola, então era muito difícil para a gente se adaptar; a gente queria ensaiar até dez, onze horas, não podia, porque o guarda não deixava, nove horas tinha que ir embora, então não dava para ensaiar direito*.

O corpo cênico da SCASA apresentou diversos espetáculos entre 1953 e 1959 e, segundo Silva (1991, p. 20), “o repertório em geral continuou alinhado com um tipo de dramaturgia da década anterior, com predominância do autor nacional”. Além disso, a Sociedade de Cultura Artística de Santo André também passou a receber os atores que faziam sucesso antes dos anos 1950 e que perderam espaço em São Paulo, como Procópio Ferreira que apresentou *Deus lhe pague* nas dependências do SCASA em 1955.

Antônio Chiarelli, em 1959, no programa de estréia do espetáculo *Frankel* do recém-formado Grupo Experimental de Teatro, cujo elenco era composto por alguns jovens que haviam participado da SCASA, anunciou suas expectativas em relação ao movimento teatral da região, quando disse que era seu desejo “fazer teatro na verdadeira acepção da palavra. O teatro focaliza problemas, o teatro que educa divertindo, o teatro de equipe, sem estrelismo, teatro honesto, limpo, com vistas para a elevação cada vez maior da educação e cultura do nosso povo” (ASSUMPÇÃO, 2000, p. 28).

Pelas palavras de Chiarelli, pode-se afirmar que fazia parte do imaginário dos artistas da época a concepção das manifestações artísticas como práticas educativas para a elevação do nível cultural da população. Estava em voga a afirmação de uma identidade nacional, muito difundida no Brasil durante o período populista de Getúlio Vargas e que foi reafirmada no período nacional-desenvolvimentista do governo JK, em que a cultura era algo a ser transmitido e aprendido pelas camadas populares.

Segundo Hall (2006, p. 50) “a cultura nacional se tornou uma características chave da industrialização e um dispositivo da modernidade”. A consolidação da chamada cultura nacional não dependeu apenas das instituições, mas também foi formulada a partir da apropriação e construção de um discurso, ou seja, “um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (idem, 2006, p.50).

Nessa articulação de discurso, os artistas seriam os sujeitos incumbidos de transmitir aos demais os valores da cultura – aqui entendida do sentido de civilização, como um “desenvolvimento autônomo da razão na compreensão dos homens, da natureza e da sociedade para criar uma ordem superior (civilizada) contra a ignorância e a superstição” (CHAUÍ, 2007, p. 137).

Em 1959, a SCASA foi declarada de utilidade pública pela lei nº1448, promulgada pelo então prefeito Pedro Dell’Antonia, o que significava o reconhecimento oficial de seis anos de atuação na cidade (SILVA, 1991, p.25).

Embora o grupo tenha recorrido, inicialmente, a um modelo anterior ao Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), aos poucos, foram sendo incorporadas algumas das práticas difundidas pelo grupo da capital paulista como a busca por uma sede própria e a manutenção de um elenco permanente. Além disso, o grupo buscou apoio do governo municipal e o “reconhecimento por parte das classes ascendentes da cidade e das autoridades como meio de afirmação social de suas atividades” (SILVA, 1991, p. 20).

No ano seguinte, durante o mandato de Paschoalino Assumpção, que assumiu a presidência com intuito de dar um novo impulso aos trabalhos do grupo, a sociedade perdeu o espaço na escola, pois, como ele mesmo contou,

no governo Jânio Quadros fizeram um convênio com Santo André e trocaram a escola com o grupo escolar. E veio a ordem da Secretaria de Educação do Estado que tinha que ser usado aquele teatro pela escola, então o diretor achou que nós não podíamos fazer mais teatro lá.<sup>14</sup>

Coincidentemente, no mesmo período Paschoalino encontrou um anúncio no jornal sobre a venda de um pavilhão de circo na cidade de Santos, chamado de Palácio de Alumínio Sudan. Só que o pavilhão não era de alumínio e sim de zinco, mas como

---

<sup>14</sup> ASSUMPCÃO, Paschoalino. *História das Profissões em Extinção*. São Paulo, Museu da Pessoa, 11 de outubro de 1996. Entrevista de história de vida.

narrou Paschoalino “chamar de zinco ficava uma coisa meio esquisita e a gente chamou de Teatro de Alumínio”.<sup>15</sup>

Do mês de junho de 1960 até fins de fevereiro de 1961, o pavilhão funcionou em Mauá (ASSUMPÇÃO, 2000, p.35) por ser um local mais apropriado até a sua transferência para Santo André, no mês de março do mesmo ano, com o transporte cedido pela prefeitura do município.

O primeiro espaço em Santo André do Teatro de Alumínio foi em um terreno alugado na esquina da Rua Coronel Francisco Amaro com a Rua Coronel Alfredo Flaquer. Foi lá que ocorreu a inauguração oficial, no mês de maio de 1962, com a encenação de *Diabinho de Saias*, dirigida e interpretada por Bibi Ferreira. E foi no Teatro de Alumínio que Antônio Petrin viu pela primeira vez a atriz Cacilda Becker representar. Ficou tão entusiasmado, pois não tinha, como ele mesmo narrou, *dimensão de quem era Cacilda Becker, sabia que aquilo era um teatro maravilhoso e que era aquilo que eu queria.*

A paixão de Augusto Maciel pelo teatro veio depois de um tempo morando em Santo André acompanhando o trabalho do casal Aníbal e Sonia Guedes, tanto que também estreou nos palcos da Sociedade de Cultura Artística de Santo André.

Com as mudanças políticas e sociais desencadeadas na década de 1960, com o aumento da população, a expansão urbana desproporcional, a implantação do governo ditatorial e o surgimento dos movimentos sociais e políticos, alguns artistas do SCASA acabam se envolvendo em grupos mais engajados. Sônia Guedes, por exemplo, começou a participar das atividades do Centro Popular de Cultura de Santo André.

Além disso, o Teatro de Alumínio passou a ser a sede de diversas edições dos festivais de teatro amador promovidos pelas federações e a receber alguns profissionais. Como foi o caso de Adhemar Guerra que dirigiu, em 1964, o espetáculo *Gente como a gente*, de Roberto Freire.

Antônio Petrin, assim que foi aberto teste para a nova montagem foi na *cara-de-pau* fazer *esse teste no Teatro de Alumínio, com o diretor chamado Adhemar Guerra. Eu e a minha mulher acabamos entrando para esse elenco da SCASA. Claro que eu me sentia como se eu estivesse ingressando na Broadway, tal era o nível que já estava estabelecendo para mim, mas eu era um trabalhador já, eu trabalhava na indústria, como desenhista, então eu tinha as minhas dificuldades. Mas enfim acabei sendo*

---

<sup>15</sup> ASSUMPÇÃO, Paschoalino. *História das Profissões em Extinção*. São Paulo, Museu da Pessoa, 11 de outubro de 1996. Entrevista de história de vida.

*contratado. Eu falo como se fosse hoje, convidado para fazer parte daquele elenco. Depois, terminada essa peça, um ano depois, que foi um sucesso extraordinário, uma coisa fora do comum o sucesso que foi essa peça.*

Dessa experiência alguns atores foram incentivados a estudar na Escola de Arte Dramática de São Paulo. Antônio Petrin, Anely Alvarez e Alexandre Dressler aceitaram a sugestão e se juntaram ao grupo de artistas do ABC paulista, como Anibal e Sônia Guedes, que frequentavam a Escola de Arte. Mesmo partindo para outra experiência, os artistas não romperam o vínculo com a SCASA, tanto que dirigiram algumas montagens do corpo cênico da Sociedade de Cultura Artística de Santo André e estrearam, em 1968, no palco do Teatro de Alumínio a primeira montagem do Grupo Teatro da Cidade (GTC), *Jorge Dandin*, que organizaram após a conclusão do curso de teatro.

Após alguns anos de atividade, segundo Chiarelli, o proprietário do terreno pediu um valor exorbitante de aluguel. Os integrantes do SCASA procuraram o então prefeito de Santo André Fioravante Zampol, que adquiriu o Cine Santo André<sup>16</sup>. O prédio havia sido desapropriado para a construção da Avenida Perimetral e foi cedido em comodato para o SCASA até o término das obras.

O espaço do cinema foi adaptado e o novo teatro do SCASA foi “inaugurado oficialmente em 20 de setembro de 1970, com todas as galas municipais” (SILVA, 1991, p.69), com a apresentação do espetáculo *O Barbeiro de Sevilha* com o Grupo Teatro da Cidade.

No mesmo ano da estréia do GTC, com o “término da construção da Avenida Perimetral, o Cine Santo André foi demolido, culminando no desaparecimento de um trio patrimonial e cultural de Santo André: o Teatro de Alumínio, Cine Santo André e a Sociedade de Cultura Artística de Santo André” (ASSUMPÇÃO, 2000, p. 58).

É possível afirmar que ambas as entidades trouxeram para a região do ABC paulista a possibilidade de circulação dos espetáculos dos grupos amadores locais, bem como o contato mais estreito com companhias profissionais. O teatro, que antes estava restrito ao espaço dos clubes e paróquias, pode ser apresentado em novas salas, mesmo que com instalações improvisadas.

Se antes a produção teatral estava vinculada ao projeto de catequização, com as encenações litúrgicas dos grupos ligados às paróquias e ao projeto de arregimentação de sócios, com as encenações de espetáculos com intuito de divertir o público frequentador

---

<sup>16</sup> Boletim informativo Teatrando. Grupo Cênico Regina Pacis. São Bernardo do Campo, n. 28, ano. 2, outubro de 1979. Acervo Hilda Breda/Grupo Cênico Regina Pacis.

dos clubes, a partir das duas entidades, direcionadas especificamente para produções artístico-culturais, os atores e atrizes do ABC paulista passaram a vislumbrar a possibilidade de criação de grupos desvinculados das instituições.

Estavam em voga as relações de cultura e arte. Mesmo que houvesse uma aproximação com grupos profissionais que estavam perdendo espaço na capital, tornando acessível um modelo de teatro dito atrasado em relação à produção de São Paulo, o contato permitiu que os artistas do ABC paulista começassem a construir um circuito cultural independente e alternativo.

A falta de investimento público em cultura e arte não impediu que os atores e atrizes da região se articulassem em busca de sua formação intelectual e artística. Fazer parte de um grupo de teatro, apresentar em salas construídas com o propósito de receber espetáculos e ter contato com artistas profissionais, trazia para os trabalhadores do ABC a possibilidade de se perceberem como artistas, de “ingressar na Broadway”, como narrou Antônio Petrin.

O Teatro de Alumínio por muito tempo foi considerado o principal espaço de apresentação dos artistas da região, sediando as etapas regionais dos festivais amadores e promovendo o encontro e troca entre grupos de teatro. Se de certa forma as paróquias e os clubes foram responsáveis pelo primeiro contato com a prática teatral, a ACASCS e a SCASA, despertaram nos moradores do subúrbio o ímpeto da criação artística, reforçando a solidariedade e a comunicação de sua cultura. Tanto que os grupos oriundos das paróquias e clubes, que buscaram independência das instituições, e das duas entidades artístico-culturais se tornaram referência para a geração dos artistas do final dos anos de 1970 e início dos anos de 1980, pois muitos tiveram seu primeiro contato com teatro a partir de apresentações dos artistas amadores da região, seja de forma espontânea ou por meio de excursões promovidas pelas instituições de ensino.

#### **1.4 O teatro nas escolas**

Se os clubes e as igrejas foram lugares de concentração das manifestações teatrais do ABC paulista nos anos de 1960, na década seguinte e ganhando força nos anos 1980 o teatro encontrou nas escolas o seu espaço de difusão.

Nos anos de 1970, “as artes eram aparentemente a única matéria que poderia mostrar alguma abertura em relação às humanidades e ao trabalho criativo”

(BARBOSA, 1989, p. 170), mas a obrigatoriedade do ensino das artes no Brasil em escolas primárias e secundárias não foi necessariamente uma conquista de arte-educadores e sim

uma criação ideológica de educadores norte-americanos que, sob um acordo oficial (Acordo MEC-USAID), reformulou a Educação Brasileira, estabelecendo em 1971 os objetivos e o currículo configurado na Lei Federal nº 5692 denominada "Diretrizes e Bases da Educação" (idem, 1989, p. 170).

Esdras Domingos assistiu ao seu primeiro espetáculo, nos anos de 1970, quando foi levado pela Escola Ináh de Mello no teatro da Igreja do Bonfim, em Santo André. E foi também no ambiente escolar que Esdras teve seu primeiro contato com a prática teatral, durante as aulas de educação artística da professora Arlete, no SESI 221.

Em uma das atividades, a professora pediu aos alunos que construíssem fantoches. A partir dos personagens, a sala foi dividida em grupos e construíram histórias. Como narrou Esdras: *os grupos que quiseram puderam apresentar para a escola inteira. [...] E foi aí que eu percebi que eu gostava mais de contar história do que de jogar futebol. E aí eu falei: - Opa, isso aqui é tão legal quanto jogar bola! Em um país em que futebol é culturalmente muito forte, a gente jogava bola o dia inteiro [...] Foi tão legal a experiência, que meu grupo resolveu montar, tirar o boneco, e assumir o personagem. Aí rodou a escola inteira de novo. E essa professora tinha um grupo de teatro infantil, amador, que circulava entre SESIs. Daí pronto. De lá para cá não parei de contar histórias.*

Warde Marx diversas vezes durante a sua entrevista ressaltou a característica do teatro como algo natural, como uma prática de comunicação, que surgiu como a partir da imitação do que via quando criança, da invenção de histórias e personagens. Tanto que atribuiu a sua primeira experiência teatral a encenação do casamento durante uma festa junina na escola, quando ainda tinha sete anos, no final da década de 1960. Para ele a *quadrilha é uma peça de teatro que mostra um grupo de colonos que coloca suas melhores roupas e acompanha um casal que vai até o centro da vilinha onde tem a igreja e faz o casamento. E tinha a encenação do casamento e eu fui o padre da festa caipira, com sete anos de idade. E, eu lia muito, então falava com razoável desembaraço. As pessoas acham que uma pessoa que fala um pouco não é tímida, mas existe 'pessoa' e 'persona'; se você projeta uma persona que faz e acontece, você está salvo para o resto da vida. Então, eu podia ficar o dia todo com o meu cuidado ali e depois apresentar algo previamente ensaiado.*

Quando já estava na oitava série, Warde escreveu seu primeiro texto teatral chamado *‘A Independência segundo os últimos porque os últimos serão os primeiros. Assinado: o último’*. *Era uma sátira à independência. Escrevi a peça e dividi os papéis entre meus amigos. Deixei um ótimo papel para mim. Todo mundo queria o D. Pedro, mas eu sabia que a parte engraçada e o destaque não estavam com o D. Pedro e sim com outro personagem, que foi o meu. Cada um pegou sua parte e copiou suas falas, menos eu. Eu que havia escrito a peça, pô! Estava tudo na minha cabeça. É claro que estava. Aos 14 anos a gente é super-poderoso e leva o resto da vida para perceber que não! Bom, aí nós levamos a peça ao professor. Ele perguntou sobre o que era e nós respondemos: - Uma sátira da independência! Mil novecentos e setenta e pouco, Médici no poder, aquilo não podia dar certo!*

A fala de Warde, ao mesmo tempo em que aponta a relação do teatro como algo natural e uma prática de comunicação também evidencia a valorização de sua capacidade inventiva e de se fazer perceber diante dos demais. O teatro foi uma forma de afirmação no ambiente escolar e de aproximação de um modelo de cultura que devia ser aprendido, indicando a existência de uma hierarquia e de uma sistematização da prática cultural e artística, difundido nos anos de 1970.

O contato com grupos amadores da região e de companhias profissionais que vinham de São Paulo também foi uma das primeiras referências para muitos dos artistas da nova geração, como no caso de Luis Alberto de Abreu, que, durante a sua entrevista, contou que dois de seus irmãos e uma irmã participaram de espetáculos do Grupo Cênico Regina Pacis.

Em 1968, Abreu ainda era seminarista, mas a coordenação decidiu que sua turma deveria fazer os cursos regulares fora do seminário. Começou a estudar na Escola Estadual Dr. Américo Brasiliense, decidiu abandonar o seminário e no ano seguinte, com 17 anos começou a frequentar o curso clássico da Escola Estadual João Ramalho. Em 1971, conciliando o trabalho e o teatro, se juntou a um grupo de pessoas que haviam se formado na escola e fundaram o Centro Cultural Guimarães Rosa em uma sala cedida pela prefeitura.

Por conta da escola, Joca Carvalho assistiu às suas primeiras peças de teatro, *Adeus Fadas e Bruxas* e *Planeta dos Palhaços*, apresentadas no Teatro Municipal de Santo André. Já Sueli Vital, ainda criança, nos anos 1970, foi levada pela escola para assistir ao espetáculo *O Barbeiro de Sevilha* do GTC. Ela se lembrou que foi *assim*,

*arrebatador. Sabe, uma coisa de: - Nossa! Entrar, sentar naquelas cadeiras, as luzes se apagarem e, ai de repente, ilumina o palco e os atores começam a contar aquela história que eu não conhecia. Eu me lembro assim que era cada palavra, cada gesto. Eu tenho uma lembrança muito forte disso. E eu saio dessa apresentação, com 11 anos de idade, dizendo: - Ai, eu quero fazer isso! O que eu vou fazer da minha vida? Eu vou fazer teatro! E isso foi mobilizando a minha história. Não de teatro, porque na época eu não conhecia ninguém do teatro. Mas à medida que eu fui crescendo eu comecei a entrar em contato, comecei a ir assistir aos espetáculos de teatro, aos festivais, aos festivais de música também e daí eu comecei a conhecer as pessoas da área das artes.*

Cássio Castelan se lembrou que a partir de 1981, quando veio estudar na Escola Estadual Dr. Américo Brasiliense, os alunos iam duas vezes por semestre ao teatro. Como ele mesmo disse *a turma saía, atravessa a rua e ia para o Teatro Municipal de Santo André. Sempre em horário de aula. E eu lembro quando eu assisti ‘Ossos do Ofício’, que era um espetáculo que tinha Sônia Guedes e Antônio Petrin. Um espetáculo super bacana e eles tinham um cenário que eram tubos. A peça se passava em um porão de uma empresa, no arquivo morto e havia tubos que subiam pelo urdimento e desapareciam. Eu olhava aquilo e falava assim: - Mas cara, onde é que vai isso? Qual é o tamanho desse negócio? Para mim aquilo era um porão de verdade. Eu lembro nitidamente disso, eu não tinha essa noção da fantasia, do que estava ali e ao mesmo tempo eu sabia que o que eles estavam fazendo era uma mentira. [...] Aquilo era um mistério: - O que acontece aqui? Então, a minha primeira experiência foi como espectador. E era maravilhoso! Você ter uma escola que te leva duas vezes por semestre.*

Dessa experiência, Cássio passou a frequentar o teatro por conta própria, normalmente indo assistir aos espetáculos que vinham de São Paulo, como *Boi Voador* e *Macunaíma*, do grupo Pau-Brasil, pois, para ele, *naquela época ninguém fazia teatro em Santo André. Nem passava pela minha cabeça. Para mim era algo que se tinha que fazer em São Paulo. Quando eu comecei a querer fazer eu pensei: “Como eu vou para São Paulo fazer?” Então, para mim: “Tá ai mais uma coisa que eu queria fazer, mas eu não vou conseguir fazer, porque está longe!”*

Quando Cássio Castelan estudava na Escola Estadual Dr. Américo Brasiliense, havia uma matéria chamada Programa de Informação Profissional (PIP) que, segundo ele, *era aquela matéria que você aproveitava para fazer alguma coisa durante a aula.*

Uma colega de classe propôs que a turma montasse uma apresentação como trabalho final da matéria. Cássio se lembrou que o texto falava sobre *os operários que entravam em greve e os patrões que não queriam dar aumento e a polícia que ainda não sei o quê. Bem o clima, ainda com os ecos de uma ditadura, ainda com esses ecos de uma ditadura mais repressiva.* O grupo se apresentou na sala de aula e a professora achou que o grupo deveria apresentar no salão nobre da escola para todos os alunos.

Como Cássio contou, no salão *tinha um palquinho, mas que naquela época era o palco! Tinha três refletores, aquele monte de cadeiras. Eu apresentei, mas não me pegou. Simplesmente apresentei e várias pessoas falaram: - Nossa! Você fez bem isso daí.* Mesmo com a repercussão da apresentação Cássio não se empolgou muito com a ideia de fazer teatro. Tanto que no ano seguinte, em 1982, ele compôs duas músicas com um amigo que tocava órgão e se inscreveu no festival de música organizado pela escola. Como o próprio Cássio disse *foi horroroso! As músicas ficaram horríveis. Apresentamos nas eliminatórias do festival e não entramos.*

Mesmo assim, ao final do festival, Adélia Nicolete que fazia parte do Centro Cívico o convidou para participar de outra peça de teatro. O grupo montou o texto infantil *Um lobo na cartola* de Oscar von Pfuhl. Essa experiência, segundo Cássio, já foi mais organizada, *não era mais aquele figurino tão vindo de casa, como foi a anterior, já tinha uma proposta de cenário. Ai eu comecei a olhar e pensei: “Pô! É diferente do que eu tinha feito”.* Por exemplo, na música, *teve uma garota que compôs as músicas e na hora de gravar, outra que nem tava na peça falou: - O meu irmão tem um estúdio. Ela era irmã do Robson Miguel, que era um violonista. E ai a gente foi para escola dele. [...] Então tinha outra, já tinha outra pegada. E já me senti mais real: “Isso aqui pode ser bem legal!” E ali eu comecei a entender que era mais tranquilo para fazer, que era algo viável. Cinema era muito longe e era caro. Música eu não tinha talento. E tinha uma coisa que era possível.*

Em 1983 o grupo montou um espetáculo com poemas de Vinicius de Moraes, chamado *Vinicius, o plural da poesia*. Os ensaios que inicialmente ocorriam uma vez na semana, passaram a se intensificar e Cássio passou *a sacar que gostava daquilo. Eu comecei a faltar no treino de basquete e de vôlei para estar com eles ali, eu queria muito fazer, me deu uma vontade enorme de fazer aquilo. E quando a gente foi estrear eu abria a peça com a ‘Poética’ do Vinicius. Tinha o palco e a gente colocou uma mesa na frente do palco, uma cadeira, um violão e uma boina na frente. A cortina fechava, eu*

*abria, entrava, do lado deste violão e declamava a 'Poética': - De manhã tardo, de tardo escureço, a noite durmo... E ai, eu lembro que eu abri, olhei a platéia e não falei nada. Eu lembro que eu tinha feito o 'Lobo na Cartola', tinha feito a outra e era muito fácil de fazer e nessa, quando eu olhei aquelas pessoas, de repente, eu me dei conta que era uma baita responsabilidade ali e travei. Eu não conseguia falar, me deu silêncio e ai aquele bando de alunos, que eu conhecia todo mundo lá. Eu não sabia nem por onde começar. Não lembrava! Ai devagarzinho, veio, veio a primeira frase e fui fazendo [...] A gente se apresentou para a escola inteira, para todos os períodos e só ia ter uma apresentação. E ali me deu uma coisa: "É isso que eu quero fazer! Achei, achei o que eu vou fazer!"*

Esdras Domingos chegou a conhecer o pessoal desse grupo de teatro, que estudava em horário oposto ao seu, durante o período que frequentou a Escola Estadual Dr. Américo Brasiliense. Esdras foi expulso da escola por conta de sua participação no Centro Cívico, pois, segundo ele, quando estava no segundo ano, *fazia parte de grupo era de esquerda que achava que não tinha que pagar as coisas, que não tinha que andar de uniforme, que as aulas tinham que ser diferentes. Eles me reprovaram eu pedi revisão de prova e não me deram. Estava no final da ditadura. E a gente era esse pessoal de esquerda, mas menino, tudo muito ingênuo. Não era um grande político nessa época, não entendia direito o que tava acontecendo politicamente no Brasil. Quando cheguei ao Américo já tinha um grupo de teatro, já tinha lá um grupo de teatro que tava o Marcelo Gianini, o Cássio, a Adélia. Eu os conheci lá, mas eu não cheguei a fazer teatro com eles lá.*

Com sua expulsão do Américo, Esdras foi estudar no Colégio Singular. Lá ele também conheceu um grupo de teatro e começou a participar mais ativamente. Inclusive Marcelo Gianini também passou a participar do grupo por conta do convite de Esdras.

Solange Dias também fez seu primeiro curso de teatro em uma escola. No início dos anos 1980, os amigos do bairro foram fazer cursos técnicos, pois, segundo Solange, *na época a grande maioria foi fazer um curso técnico. Era aquela mentalidade de: - Ah, porque eu vou fazer faculdade, se com um curso técnico eu saio formado e já posso ir trabalhar na minha área? Então muitos amigos e amigas foram fazer Pentágono – colégio técnico que ficava na Avenida Dom Pedro II, em Santo André.*

Em 1982, o ensino do segundo grau que havia sido transformado em uma prática integralmente profissionalizante pela Lei nº 5.692/71, foi substituído pela ideia de

preparação para o trabalho. Segundo Ghiraldelli (2003, p. 128), “o ensino secundário deveria perder suas características de educação propriamente humanista e ganhar conteúdos com elementos práticos”, advogando publicamente a profissionalização da escola média com “objetivos de contenção das aspirações ao Ensino Superior”.

Os amigos avisaram Solange sobre o curso de teatro e ela foi fazer aulas, aos finais de semana, com o professor Libano. Ela se lembrou que durante as aulas, o grupo fazia *muitos exercícios dos anos 80! Então tinha muita coisa de autoconhecimento, de expressão corporal. Hoje a gente tira muito sarro disso. Claro que a gente acreditava, mas falando hoje, no contexto de hoje, a gente ri. Mas aquilo era muito sério.*

O grupo do Pentágono não durou muito tempo, mas foi determinante para que Solange decidisse o rumo de sua profissão. Como ela mesma narrou: *nem pensava em teatro, porque eu até era muito falante, mas na hora do ‘vamos ver’ eu era tímida. Na verdade eu gostava de escrever, mas não sabia que eu podia escrever para o teatro. Então eu tinha diário, escrevia poesias, essa fase que todo mundo que gosta de escrever atravessa.*

Dessa vontade de trabalhar de alguma forma com teatro, Solange decidiu ir para a Faculdade de Educação Artística, até mesmo porque precisava convencer os pais que seguiria uma profissão diferente daquela que eles tinham projetado para a filha. A faculdade foi a saída encontrada para evitar o confronto com os pais, pois, segundo Solange: *como que alguém que tinha sido programada pelos pais para ser uma costureira aos 18 anos, ai fazer teatro? Então como eu sabia que isso ia dar problema, eu achei uma solução legal: eu podia ser professora de educação artística! Ser professora era legal! Mas, quando eu entrei, sabia que não queria ser professora. Eu queria fazer teatro! Então foi ótimo, porque a ‘professora de educação artística’ salvou a pátria!*

Percebe-se que a partir da década de 1970 e, principalmente, nos anos de 1980, o próprio contexto histórico e a nova configuração familiar possibilitaram um maior investimento em educação. A possibilidade de conquistar cargos em profissões mais ‘limpas’, pela distância do trabalho braçal do chão de fábrica, funcionava como “uma espécie de detergente cultural que alcançava não só quem estudava, mas todos os membros do seu grupo familiar” (MARTINS, 2008a, p.79). O diploma permitia a ascensão e a sensação de êxito não apenas do indivíduo formado, mas de toda a sua

família que, muitas vezes, se submetia a privações para garantir a formação de alguns de seus membros.

O ensino sistematizado da arte fez reverberar a concepção da existência de uma cultura superior que deveria ser praticada e aprendida, tornando-se algo a ser conquistado por meio da disciplina e dos padrões estabelecidos pela instituição escolar. A cultura foi evidenciada como sinônimo de civilização, de ser civilizado e ‘pessoa culta’, abarcando costumes, moral e a construção de uma identidade nacional, “chegando intelectualmente a uma posição de destaque quando passou a ser uma força politicamente relevante” (EAGLETON, 2005, p.42).

No intuito de introduzir os moradores do subúrbio na vida produtiva a escola buscou a desarticulação da cultura popular, trazendo uma proposta de moralização e eliminação dos vícios. Tal abordagem difundiu um “sentimento de vergonha, entre as classes populares, de seu modo cultural, sentimento que acabou sendo culpa e menosprezo de si mesmas na medida em que se sentiam irremediavelmente prisioneiras da in-cultura” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 139).

O reforço do sentimento de in-cultura pode ser evidenciado quando os moradores do subúrbio se dizem divididos e sem referência de sua identidade, despertando o sentimento de assujeitamento e inferioridade. Mas esse mesmo sentimento só foi produzido mediante o consenso da existência de uma cultura nacional e hegemônica, cujo modelo deveria entendido como algo legítimo a ser conquistado.

Em busca da conquista do valor cultural e da sua afirmação como sujeito social, os moradores do subúrbio se apropriaram dos modelos da dita ‘cultura legítima’ e, sem que necessariamente se dessem conta, foram criando os espaços de resistência, mestiçagens e circulação.

O teatro feito nas escolas permitiu de certa forma a valorização dos sujeitos naquele ambiente de disputa, se valendo de sua capacidade intelectual e criativa. Foi a maneira encontrada por alguns alunos de se colocar em evidência e de se ter acesso a algo que, como disse Cássio, parecia inacessível. Tanto que para Solange, diante do deslumbramento e da vontade de optar pelo teatro, se valeu do cargo de professora de educação artística, pois a escassez de bens e serviços não permitia aos moradores do subúrbio vislumbrar uma carreira no campo das artes. Havia um pensamento conservador, imposto pela dificuldade de subsistência e pela concepção hegemônica de cultura e arte (como saber de especialista, em que alguns detêm o conhecimento e os

demais o recebe passivamente), que colocavam o teatro e as demais manifestações artísticas do subúrbio em segundo plano.

Por meio das narrativas dos atores e atrizes da região, apresentadas durante esse capítulo, é possível evidenciar que o teatro no ABC paulista esteve ligado a três importantes instituições do século XX: a Igreja, o Clube e a Escola.

As encenações nas paróquias, ao mesmo tempo em que propiciaram a incursão na cena teatral, trouxeram o conservadorismo e o discurso hegemônico da Igreja, cuja presença foi marcante para a construção das identificações dos moradores do subúrbio. O teatro laico promovido nos clubes incentivou as redes de sociabilidade, a concepção da prática teatral como lazer e diversão e, ao mesmo tempo, acionou as características conservadoras dos moradores locais, com a busca de modelos de encenação de grupos da capital, a fim de construir uma identidade burguesa.

Já com o surgimento das entidades voltadas exclusivamente para as produções artístico-culturais, os artistas regionais puderam ter contato com outras formas de organização de sua prática teatral. E essa movimentação dos grupos amadores serviu como incentivo para as escolas que tiveram acesso a modelos de encenação que corroboravam com a proposta pedagógica do ensino das artes implantada nas instituições.

A prática teatral promovida nas instituições do ABC paulista (paróquias, clubes, associações e escolas), cada uma, a sua maneira, influenciou a produção teatral dos artistas da região. Permitiu aos moradores do subúrbio a valorização do seu “eu social”, do mostra-se diante da comunidade, de estabelecer laços de sociabilidade, de reforçar as suas identificações e de comunicar a sua cultura, a partir de uma concepção conservadora, de tentativa de reprodução até a construção de um circuito alternativo e popular, de apropriação e ressignificação.

## Capítulo 2 | A indústria Cultural e os artistas do ABC

*O que precisamos pensar é o que fazem as pessoas com aquilo que se faz delas, a não-simetria entre códigos do emissor e o receptor, perfurando permanentemente a hegemonia e desenhando a figura do seu outro.*

*Jesús Martín-Barbero, 2004, p 136.*

A incursão no teatro não ocorreu somente pelo laço estabelecido com e nos locais pelos quais os narradores dessa história circularam. Se nos atentarmos para o processo histórico, o teatro amador foi o berço de onde despontaram muitos artistas que posteriormente foram para o rádio, com o surgimento do radioteatro, para o cinema e depois para a televisão, com a transmissão do teleteatro. Isso não significa que o objetivo dos atores e atrizes do ABC paulista fosse percorrer esse caminho, mas não se pode ignorar o fato de que o teatro era uma forma de comunicação acessível, por não requerer um aparato tecnológico como o rádio, o cinema e a televisão.

Na América Latina, a partir dos anos de 1930, vários processos migratórios modificaram o espaço urbano, constituindo um novo modo de existência para a população. Com a consolidação de uma sociedade urbano-industrial no Brasil, no início dos anos de 1940, há também o surgimento de uma sociedade de massa. E, com a formação das massas urbanas, surge não só um crescimento das classes populares, mas também um novo modo de existência do popular (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 225).

A prática teatral permitia aos artistas da região dar vazão à criatividade, à percepção estética, à comunicação de uma cultura, estabelecendo laços de sociabilidade e a formação de identidades. Era o meio pelo qual se expressavam, fosse resistindo ou se apropriando das referências advindas dos meios de comunicação de massa. Mas essa relação estabelecida não significa que tais artistas fossem alienados ou meros consumidores. A leitura que se propõe não está centrada na visão positivista, que analisa partes de um todo, num fluxo linear diante da questão estímulo-resposta. Tampouco se estabelece a partir de uma visão limitada à crítica do modo de reprodução industrial da cultura.

Leva-se em consideração a complexidade e a subjetividade do sujeito social, ou seja, do “indivíduo único e singular que se constitui inserido em um determinado tempo e espaço e em uma determinada relação social e círculo cultural; que se torna plural na

medida em que se constitui da polifonia dos discursos que circulam na sociedade” (FÍGARO, 2001, p.33).

O sujeito/receptor e a cultura tornam-se fundamentais para a compreensão dos múltiplos sentidos, dos processos de comunicação e sua ligação com o cotidiano, com a memória e com as diversas práticas sociais. A mediação se relaciona ao “conjunto de práticas e saberes que tornam a apropriação diferencial” e, como as práticas e os saberes são sociais, o receptor sai do isolamento e pode assumir um perfil mais ativo e “se apropriar criativamente dos conteúdos dos meios” (MENDONÇA, 2006, p. 33-34). Nesse âmbito, a comunicação torna-se um espaço de criação e apropriação cultural, promovendo, assim, um movimento de atravessa e desloca a cultura.

Como indica Martín-Barbero (2004, p. 131), “não há infraestrutura ou economia que escape à dinâmica significante” e, por isso, “não é possível continuar pensando separadamente e de maneira fetichista o plano dos processos tecnológicos, industriais e o da produção e reprodução do sentido”. Torna-se fundamental buscar a compreensão de como o popular é transformado em consumo de massa, identificando as relações dicotômicas de presença/ausência, de afirmação/negação, que permeiam o imaginário dos sujeitos ao mesmo tempo receptores e produtores de cultura.

## 2.1 A formação intelectual: o hábito da leitura

Maria do Carmo Fávero, aos 12 anos, quando ainda morava no interior de São Paulo, não tinha muito acesso aos livros, embora gostasse de ler. Em sua entrevista contou que, como não tinha o que ler, ficou lendo o *Velho Testamento da Bíblia* e se assustou *com tudo aquilo que parecia ficção, de tão assustador, aterrador, aquilo tudo que estava na Bíblia! Ao mesmo tempo lia também Pato Donald. A gente lia o que caísse na mão. A gente já veio com isso. A gente lia muito.* Na escola onde estudou Maria do Carmo lia autores brasileiros como Jorge Amado e Graciliano Ramos. Luis Alberto de Abreu disse que a obra de Graciliano Ramos, que leu inicialmente por conta da demanda escolar, *lhe deu a vontade de escrever.*

Sônia Guedes, durante a sua infância em Paranapiacaba frequentou o Grupo Escolar Modelo, que, segundo ela, tinha *uma biblioteca muito grande e muito bem cuidada. [...] E quando nós estávamos na quarta série, nós éramos bibliotecárias, você se candidatava e era convidada a ser bibliotecária, o que era uma grande honra! E eu*

*fui criada no meio dessa biblioteca maravilhosa. Eu tive uma doença, não era bem uma doença, tive um defeito físico e fiquei impossibilitada de andar por muito tempo. [...] Quando fazia alguma cirurgia e ficava meses sem poder andar, a diretoria da escola facilitava que as meninas da quarta série, as bibliotecárias, fossem levar livros até minha casa, tanto que eu li a biblioteca toda! [...] Eu lia um livro por dia. Às vezes, dois livros em um dia. Desenvolvi uma capacidade de leitura muito rápida.*

Além da leitura compulsiva de livros, Sônia Guedes lia uma revista por semana, pois seu pai se empenhava em comprar revistas para atualizar a filha acamada. Em sua entrevista, ela disse que *quando terminava de ler aquela revista, ficava atormentando: - Terminei! Terminei! Essas revistas vinham de trem, meu pai esperava quando o trem passava para Santos, pois vinha o jornaleiro vendendo revista. E ele passou a me comprar uma revista espanhola que chamava 'Para ti'. E eu aprendi castelhano sozinha, por ler as revistas e ir comparando-as.*

O hábito intenso de leitura, do mesmo modo, fez com que Sônia passasse a conhecer o teatro mesmo sem assisti-lo. Tanto que como ela mesma contou em sua entrevista: *quando cheguei à escola de arte dramática, muitos anos depois, todas as peças que o Dr. Alfredo me explicava ou ia discutir, eu dizia: - Ah! Eu sei! Foi tal ator, tal atriz, tal diretor. [...] Eu conheci o teatro pelas críticas. Eu não sabia nada, tudo que sabia de teatro era por ter lido.*

Warde Marx também relacionou o hábito da leitura à sua prática teatral, a partir da coleção de Monteiro Lobato, que tinha em sua casa, e de suas visitas à biblioteca da escola. Ele, aos nove anos, foi estudar no centro de São Bernardo do Campo, em uma escola próxima à biblioteca chamada, coincidentemente, Monteiro Lobato. Como ele mesmo narrou, *lia um livro em uma semana. Tinha nove, dez anos, e, em 17 semanas, eu li a coleção inteira infantil do Monteiro Lobato. E ela fala de Shakespeare, fala de Sócrates... E foi assim que teatro, filosofia, história e todas estas outras coisas entraram na minha vida. Tem uma cena na 'Reforma da Natureza' em que a Dona Benta chega e vê que a Emília transformou sua biblioteca em uma biblioteca de livros comestíveis. E ela diz: - Como é que eu vou passar sem o meu Shakespeare? E eu pensei: "Meu Deus, o que será esse Shakespeare, que é tão bom?!" [...] No livro 'O Minotauro', o Pedrinho está no passado da Grécia heróica e encontra a Musa da história, num sonho, e ela fala sobre a mitologia. Ela conta o que foi a formação do mundo, dos deuses, dos homens. Ela conta de Prometeu e fala que na peça 'Prometeu*

*acorrentado', de Ésquilo, Prometeu lá sofrendo, acorrentado, diz: - Cairá Zeus de teu trono nos céus, o tridente de Poseidon será quebrado e os homens farão do fogo a arma mais poderosa da face da terra! [...] Eu falei: - Nossa! Eu quero dizer isso. Um dia eu quero dizer isso! Eu não tinha a menor ideia que se dizia isso publicamente, que se dizia em teatro, que aquilo era tragédia grega, que eu ia dar aula desse troço um dia!*

É valido ressaltar que Monteiro Lobato foi responsável pela formação de diversas comunidades de leitores. Sua obra misturou elementos da tradição oral com a cultura letrada, incentivando a busca por outras leituras, como citado por Warde. A mescla do plano real com o plano da imaginação permitiu ao jovem leitor a interação e o contato com uma leitura simultaneamente ordenada e desordenada, rompendo os padrões literários.

Além da coleção de Monteiro Lobato, Warde passou a ler as publicações do grupo Abril, chamada Círculo do Livro, em que *você se inscrevia, recebia todo mês um catálogo de livros e comprava um livro [...] Tinha tantos 'best-sellers' quanto clássicos da literatura, e as edições eram muito boas, materialmente falando.*

O pai de Esdras Domingos também comprava as publicações do Círculo do Livro. Como disse Esdras ele *ia comprando livro e deixando em casa. [...] Filho único eu entrava em casa, os livros estavam lá. Passei a ler, peguei gosto por leitura. O primeiro foi 'Barro Blanco', uma história bem forte. [...] Depois eu li 'Meu pé de laranja lima', depois li 'Cazuza', depois desse eu engatei na Agatha Christie. Li todos os livros da Agatha Christie. Eu já tava um pouco adolescente, mas eu lia todos. Eu achava incrível na época.*

O primeiro texto teatral que Warde Marx leu foi uma edição de bolso de *Hamlet*, traduzida como *Hamleto*, que ele encontrou na biblioteca. E ficou fascinado pela história. *Eu estava com a inocência dos puros! Ninguém tinha me dito que o Shakespeare não se começa a ler com Hamlet – tem que ler o sei-lá-o-quê primeiro. "Ah, lê Ariano Suassuna primeiro." Como se o Auto da Compadecida não fosse algo tremendamente sofisticado! Não tem fácil por onde começar. Sabe, eu li uma carta do Álvares de Azevedo que diz: - Eu quero que meu teatro seja uma síntese. Quero o estilo do teatro elisabetano, a profundidade do romantismo alemão e a simplicidade da tragédia antiga grega. Que pretensão, hein!? Mas, a tragédia grega é simples; a gente fala muita coisa sobre ela e vai dificultando, mas ela e o teatro foram feitos para a gente se comunicar com as pessoas. E não nos afastar delas: se comunicar. Então o*

*Shakespeare escrevia de um jeito que a corte entendia, que Oxford entendia e que o homem da taverna entendia. Esse é o segredo dele: se comunicar.*

Hilda Breda contou que na época em que Antonino Assumpção coordenava as atividades do Grupo Cênico Regina Pacis ele comprava livros de teatro e *fazia todo mundo ler para o pessoal tomar conhecimento*. Edu Silva, quando começou a fazer teatro, no Grupo Alicerce, em São Bernardo do Campo, também passou a ler livros sobre teatro. Já Cássio Castelan, disse em sua entrevista que, em meados dos anos 1980, ainda não havia muito acesso ao material sobre teatro. Os únicos livros que havia sobre teatro eram *os três volumes do Stanislavski e do Eugênio Kusnet. Todos voltados para interpretação. Sobre história não existia.*

Maria do Carmo Fávero, quando já estava em São Paulo, durante a ditadura, comprou livros de ciências sociais e política, *em uma livraria na Rua Aurora, perto da Praça da República, onde você entrava e tinha os livros que estavam proibidos. Eu tinha diários do Che Guevara, que depois eu tive de me desfazer quando as coisas ficaram mais complicadas, em 1964 a 1970. Livros da Argentina a gente lia muito, sabia de tudo que eles passaram. Textos de teatro. A gente lia muita coisa que era passada de um para o outro, mimeografado*. Mauro Silveira, aos 19 anos, também passou a ler livros do *Paulo Freire, do Frei Beto, o Manifesto do Partido Comunista*, que um casal de amigos lhe emprestava para ler.

Percebe-se também que a compra dos livros obedecia a uma lógica momentânea, de acordo com as possibilidades financeiras dos entrevistados e de suas famílias em busca de informação e formação intelectual. O hábito de leitura permitiu que os artistas buscassem formas para compreender o momento vivido por meio de livros proibidos da época. E esse contato corroborou com suas escolhas teatrais, com a busca de um teatro mais politicamente engajado. Também reforçou, como no caso de Warde, a compreensão do teatro como uma forma de comunicação, estabelecido inicialmente por um processo de imitação e declamação de textos clássicos.

A biblioteca e a escola funcionaram como núcleos praticamente exclusivos para a criação de um mercado consumidor de livro e de incentivo ao hábito da leitura. O que, segundo Perrotti (1990, p.66) não aconteceu necessariamente por um “processo escolar bem organizado em seu todo”, mas por uma identificação da escola como um ambiente onde se devia “de forma planejada, independentemente das condições de ensino, atrair, ganhar e conquistar leitores”.

Ao mesmo tempo, o reconhecimento da função cultural da leitura reforçou o conhecimento da língua e da literatura, fazendo com que os entrevistados se apropriassem de tais referências e produzissem novos sentidos, uma vez que a leitura implica não apenas na compreensão daquilo que está explícito no texto, ou seja,

o ato de ler não é um fenômeno espontâneo, linear, decorrente do encontro dos sujeitos com a literatura, mas um processo que, embora apresente uma dimensão natural, configura-se na cultura, envolvendo atuações mentais complexas por parte do sujeito, que englobam desde o raciocínio lógico até aspectos afetivos, emocionais, sensoriais, imaginativos, culturais, de memória, entre outros (OBERG, 2008, p.23)

Por meio das falas desses entrevistados, é possível identificar a importância atribuída ao hábito da leitura em relação à sua prática teatral, diante do estímulo à leitura e sua compreensão como parte de um processo de formação intelectual. O hábito de ler sobre os filmes e as encenações teatrais nas revistas que o pai lhe comprava, deu a Sônia Guedes, por exemplo, um repertório sobre dramaturgia, mesmo sem que ela tivesse assistido aos espetáculos. Para esses artistas os livros e revistas permitiram o contato com as narrativas ficcionais, com dramaturgias e críticas teatrais, mesmo antes do teatro se tornar algo possível.

## 2.2 A influência do circo

No final dos anos de 1950, o circo-teatro entrou em sua terceira geração, pois segundo Pimenta (2005, p. 24),

seja pelas inúmeras crises financeiras, seja pela perda de grande contingente de bons atores para a televisão ou por mudanças no perfil e gosto do público, as maiores empresas de circo-teatro decidiram suspender a parte teatral para voltar a investir no circo tradicional. Funcionários desses circos acabaram comprando o material de cena e figurinos e, sem condições de contratarem um elenco de artistas circenses e sem habilidades para executarem eles mesmos os números acrobáticos, fundaram circos que eram destinados quase exclusivamente às encenações teatrais.

Luis Alberto de Abreu, contou que na região do ABC paulista, desde meados dos anos 1950, havia muitas apresentações de circo que montavam suas lonas onde hoje é o Paço Municipal de São Bernardo do Campo. Abreu disse durante a sua entrevista que *estudando essa história do circo, a gente vê a importância que teve o circo, como meio de veiculação da cultura. O circo teve uma importância fundamental para o país.*

*O circo que levou pela primeira vez Shakespeare. Os grandes clássicos eram levados pelo circo. Talvez essa coisa, o primeiro impacto dramático que tive foi no circo, quando vi uma cena de um melodrama de um marido que, por causa de uma amante, apunhala a própria mulher grávida na barriga. O circo tinha tudo, mas essa cena que mais me chamou a atenção. Era em sombra chinesa, que é quando os atores ficam por trás e é projetada uma sombra na tela. Como era uma cena muito forte, violenta, eles mostraram em sombra chinesa. Teve um grande impacto dramático. Isso me marcou porque até hoje me lembro. Não me lembro do resto do espetáculo, mas dessa cena sim.*

A fala de Abreu explicita a economia da linguagem verbal em favor da ênfase do recurso melodramático, se opondo ao “teatro culto”, que se apoiava na retórica verbal. Os circenses atuavam num campo ousado de originalidade e experimentação. Divulgavam e mesclavam os vários ritmos musicais e os textos teatrais, estabelecendo um trânsito cultural contínuo das capitais para o interior e vice-versa (SILVA, 2009, p. 48).

Carlos Lira também se lembrou que a primeira vez que assistiu a um drama foi aos dez anos, no final da década de 1960, no circo do Tônico e Tinoco que se instalou em um terreno onde hoje funciona um Centro de Saúde, *na Margarido Pires, não era nem Goiás, era Margarido Pires com a Rua Roberto Simonsen. [...] Era um circo bem pobre, com lona furada. Eu queria entrar, mas eu não tinha dinheiro. Aí eu pulei um negócio lá, entrei e vi um drama. Era ‘A marca da ferradura’, um drama, mas eu fiquei encantado com aquilo. Eu fui conversar com o Chiquinho, que era um dos atores, era palhaço e ator, do Circo do Tônico e Tinoco. Aí eu virei amigo. Depois eu fui ver ‘O mundo não me quis’, ‘A tristeza do Jeca’, tudo em teatro.*

O contato com o melodrama influenciou Lira em sua produção teatral. Tanto que, quando criou o Grupo de Teatro da Cidade de São Caetano do Sul, nos anos de 1970, realizou duas montagens de textos escritos por ele: a comédia *Desgraça de uma Família Desgraçada* e *Fratricida*, que conta a história de um ex-guerrilheiro tido como morto que volta para casa depois de muitos anos e encontra a esposa casada com o irmão. Já em 1976, Carlos Lira participou de uma oficina ministrada por Edivaldo Gonçalves no Lar Menino de Jesus, com duração de três meses, que culminou na montagem do espetáculo *Passageiros da Eternidade* e no início do Movimento Cultural Teatral e de Artes (MCTA). O grupo que ainda se encontra em atividade, ao longo dos anos foi responsável pela encenação de muitos textos escritos por Carlos Lira com

referências ao gênero melodramático, em que, como indica Martín-Barbero (2009, p.171):

todo o peso do drama se apóia no fato de que se acha no segredo dessas fidelidades primordiais a origem dos sofrimentos. O que converte toda existência humana – desde os mistérios da paternidade, ao dos irmãos que se desconhecem, ou ao dos gêmeos – em uma luta contra as aparências e os malefícios, é uma operação de decifração.

Nessas encenações se evidencia a busca pela identificação a partir do sofrimento dos personagens, como forma de articulação da cultura popular, acionando os dispositivos de reconhecimento e de uma “estética em continuidade com a ética” (idem, 2009, p.190).

Outro recurso muito utilizado por Carlos Lira em suas produções foram os acontecimentos do subúrbio, do ambiente marginal, pois, nos anos de 1980, ele começou a trabalhar como jornalista na *Folha de São Caetano* e, como ele disse, virou *o cara que mais escrevia. Escrevia sobre esporte, política, polícia. Polícia eu adorava, porque meu pai trabalhou como intimador da delegacia. Ele andava nas ruas de São Caetano com o paletó cheio de intimação e entregava de casa em casa. Eu vivia dentro de delegacia.*

A opção pela temática criminal e marginal também se converteu em uma dramaturgia melodramática, em que determinados momentos o importante era “a brutalidade pura e sua força catártica” ou “a reparação dos agravos como forma popular de regulação social” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p.156).

Carlos Lira, mesmo com tantas montagens no currículo se disse ressentido durante a sua entrevista, pois muitos artistas da região que começaram a fazer teatro em seu grupo *não colocam no currículo e negam a participação*. É fato que Carlos Lira sempre foi uma figura polêmica no cenário teatral do município de São Caetano do Sul e muitas vezes da região, por conta de sua postura política e pela maneira como expunha seus pensamentos. Ao mesmo tempo a sua produção foi vista por muitos como um teatro popular, mas com a conotação de inferior, de populacho, uma vez que assumia a marginalidade e a melodramaticidade, cuja referência remonta à sua incursão aos espetáculos do circoteatro.

### 2.3 Silêncio. É hora do rádio

Embora, desde 1922, o rádio já estivesse introduzido no Brasil, foi a partir dos anos 1950, com o aumento do “percentual permitido de publicidade para 20%” que se concretizou “a expansão de uma cultura popular de massa que encontra no meio radiofônico um ambiente propício para se desenvolver” (ORTIZ, 2001, p. 40). Mesmo assim, grande parte da população não tinha acesso ao rádio, visto que

em 1952, o Brasil possuía dois milhões e quinhentos mil aparelhos, número que sobe para quatro milhões e 700 mil receptores em 1962. Porém considerando-se a população total tem-se, para 1962, uma razão de 6,6 aparelhos para cada 100 habitantes, o que colocava o Brasil no 13º lugar dos países da América Latina (idem, 2001, p. 47)

Para a família de alguns dos entrevistados, descendentes de italiano, o rádio era o meio de comunicação pelo qual podiam ter acesso às notícias de sua terra natal e reavivar o laço de pertencimento e identidade abalados pela distância.

Noretta Vezzà contou que, no período da Segunda Guerra Mundial, o pai tinha um rádio *que pegava estrangeiro*. *Quando se falava de alguma coisa, os amigos do meu pai, que eram mais entrosados com isso, vinham lá em casa ouvir aquele rádio. [...] Numa ocasião, eu e meu irmão brigamos por causa do programa. Eu queria um programa e ele queria outro. Eu fui mexer no dial e meu irmão me puxou. A hora que ele me puxou, eu puxei o rádio também. [...] No dia seguinte nós encontramos uma válvula dentro do tambor de carvão. [...] Não foi fácil. No fim das contas, colocamos a tal da válvula no rádio e ele continuou falando.*

Maria do Carmo Fávero se lembra que durante a sua infância em um sítio no município de Tietê, no interior de São Paulo, na década de 1950, a sua família que vivia em uma colônia italiana tinham um rádio, daqueles modelos que *eram ligados em bateria de acumulador de caminhão [...] lembro-me do meu avô e minha avó ficarem escutando para acompanhar o noticiário, o que acontecia no mundo. Quer dizer, eu não tenho idéia de que notícias, porque eles ouviam em outras línguas. Lembro desse lado. E politicamente a minha avó era muito engajada, digamos assim, no interior de São Paulo, cidade pequena, sem jornal, dentro dessas condições.*

Na casa da infância de Josmar Martins, na Vila Alpina, em São Paulo, o rádio ficava ligado praticamente o dia todo. Como ele se lembra: *perto da hora do almoço ouvia um programa na Rádio Gazeta, de música italiana, música clássica. Como eu ouvia muito rádio, eu comecei a me apaixonar pela música italiana. [...] Eu ficava*

*ligado no rádio ouvindo essas músicas e me interessei em cantar junto. [...] Fui descobrir que podia cantar, tempos depois, quando já frequentava São Caetano, e um dia ouvi o coral da matriz. [...] O Maestro Roberto Manzo, era bem jovem naquele tempo, fez com que eu abrisse a voz e conseguisse cantar. Passei a frequentar o coral da igreja, cantando com os tenores. Não sei quanto tempo durou. A minha tendência era fazer solo, por isso não dava certo em coral. O padre vivia me dando tapa na boca porque o meu tom subia e ele falava que era coral. Eu estava levando muitos tapas na boca e não fui mais. Passei a cantar sozinho, nas festas dos amigos, do colégio, só por 'hobby' também.*

Havani Duarte, nascida em Santo André, no começo da década de 1940, logo no início de sua entrevista, quando solicitado que falasse sobre sua infância, já se referiu à casa da avó e ao programa de rádio dominical *Na beira da folia*. Como ela contou: *Seis horas, era de praxe, minha avó falava assim: - Liga o rádio aí, para a gente ouvir música de viola. Eu acho que começou daí esse gosto musical. [...] A minha mãe também ouvia rádio. Aquelas cantoras ótimas. Ah! Elizeth Cardoso é da época. Minha mãe ouvia muito Silvio Caldas, Francisco Alves. Era mais homem que cantava. Mulher acho que não tinha muito espaço nessa época.*

A partir dos anos 1950, os programas de gênero humorístico também passaram a fazer parte da rotina das famílias. Assim como Josmar Martins, na casa de Luis Alberto de Abreu se ouvia o *Programa do Manoel de Nóbrega, que era humorístico, do meio-dia até duas e meia, na rádio Nacional e o programa PRK-30, um programa humorístico do Rio de Janeiro*. Além disso, o pai de Luis Alberto costumava ouvir à noite a *Hora do Brasil*.

Durante a adolescência, no final dos anos 1950, Havani ouvia o programa *Pick-up do Pica-pau*, na Rádio Bandeirantes, em que o apresentador Walter Silva *fazia comentários e malhava quem não sabia cantar*. Além disso, a jovem Havani fazia imitações do artista Ivon Curi durante as aulas na Escola Industrial Júlio de Mesquita. Segundo Havani *uma vez a professora entrou na aula, ela demorou muito e eu estava em cima da mesa cantando uma bendita música. Levei uma bronca danada*.

Já Antônio Petrin, ao fazer referência ao rádio, se lembrou que a ausência de luz elétrica tornava o rádio uma coisa pouco acessível para os moradores do seu bairro, Parque das Nações, em Santo André, até o início dos anos de 1950. Como ele mesmo

narrou: *o rádio era quase que uma coisa difícil de você ter, um ou outro tinha aqueles rádios de pilha que mal funcionavam.*

Além das músicas, dos programas de notícias e humorísticos, os artistas do ABC paulista tinham o costume de ouvir programas de radioteatro, que eram comuns desde os anos 1930. Na Rádio Nacional, aos sábados, era apresentado o programa *Teatro em casa*, que consistia na radiofonização, em uma única apresentação, de uma peça teatral. Havia ainda *Gente de Circo*, de Amaral Gurgel, uma história semanal seriada, lançada no início de 1941 (CALABRE, 2007, p.68).

Sônia Guedes se lembra de ouvir radioteatro desde pequena, como ela mesmo narrou: *ouvia desde pequena porque minha mãe gostava de ouvir, era sábado à tarde, não era encenado, mas tinha uma peça todo sábado, uma peça lida em forma de radionovela. Eu conhecia todo o teatro nacional através das leituras da rádio São Paulo.*

Outra dramatização que tomou conta das emissoras foi a radionovela que “eram histórias seriadas, irradiadas as segundas, quartas e sextas-feiras ou as terças, quintas e aos sábados, cuja duração variava, indo de um mês até dois anos” (CALABRE, 2007, p.68).

Quando Sergio Rossetti nasceu, o rádio já estava no ar há 10 anos no Brasil. A Rádio Nacional e Mayrink, do Rio de Janeiro, estavam em expansão. Em sua narrativa, Sergio comentou sobre o hábito de sua família de ouvir radionovela e como isso lhe serviu como referência. Como ele mesmo narrou: *acho que isso me ajudou no uso da imaginação, porque você ouvia e era obrigado a imaginar o que você estava ouvindo. Me introduziu também em outro mundo, que é a música clássica, porque eles usavam muito a música clássica como fundo musical das novelas, ao contrário de hoje nas telenovelas, que eles não usam. [...] Não eram apenas programas populares, com Emilinha Borba e Marlene, que foi um pouco mais tarde, mas eles tinham orquestras sinfônicas que eram contratadas. Havia determinados programas com seleção de músicas. Acho que tudo isso foi me levando para um determinado nível.*

Josmar Martins afirmou que as radionovelas não eram apenas ouvidas por mulheres, pois como ele narrou *naquele tempo não havia essa frescura de dizer que homem não via, embora hoje assistam e falem que não, era meu pai, minha mãe, e ninguém conversava porque era a hora do radioteatro. Era a distração que havia na ocasião.*

Para Augusto Maciel as novelas transmitidas no rádio fizeram parte de sua formação teatral. Ele contou que *ouvia todas as novelas da rádio de São Paulo, desde criança. [...] Era o único meio que tinha, então, minha formação foi ouvindo novela. Eu era muito fanático por novelas desde moleque, desde criança, Ouvia aventura, tinha teatro de aventura com Odair Manzano, Rocha, Jorge Navarro, todo o pessoal que estava em rádio.*

Comparando o rádio com a televisão, Maciel ressaltou que *no rádio a gente imaginava, se era um rio você imaginava o rio que você queria, se era uma casa, a casa que você imaginasse. Então a sua imaginação era muito mais aguçada. [...] Na minha concepção, é muito melhor ouvir pelo rádio do que ver. [...] Eu sei que tinha criatividade, eu me lembro de truques que eles faziam na rádio, para parecer barulho de chuva, cavalo, era tudo mais criativo, mais engenhoso. Você ouvia aquilo e passava como se fosse aquilo que você estivesse ouvindo, aquilo que você imaginava era aquilo que você queria ver. Era até melhor.*

Na casa de Inajá Bevilácqua o rádio também exerceu um papel importante, tanto que sua mãe, como ela mesma disse, *ouvia novela das nove horas da manhã às nove horas da noite. Além da novela o pai ouvia um programa de música clássica e à noite, aos sábados, na Rádio São Paulo, tinha uma coisa que se chamava Cinema em Casa, que eram os filmes que eles transformavam para radionovela. Lembro que a gente ia para o quarto, só com a luzinha do rádio lá, e ficava escutando. A Rádio São Paulo tinha novela o dia inteiro, uma atrás da outra. O rádio era muito presente na vida da gente.*

Pode-se evidenciar, por meio da narrativa dos atores e atrizes do ABC paulista, que o rádio foi um meio de comunicação massivo de grande influência por diversos motivos. Para as famílias de imigrantes a radiotransmissão de programas estrangeiros permitiu religar os moradores do interior e do subúrbio à sua terra natal, reafirmando a sua cultura e sua relação de pertencimento e identidade. Mesmo ligado à válvula, em condições precárias, o rádio possibilitou a aproximação familiar, com as reuniões em volta do aparelho para ouvir os programas de notícia ou de entretenimento.

O rádio foi o meio de comunicação que percorreu o século XX, passando por diversas transformações e tendo seu fim anunciado por diversas vezes. No caso brasileiro, é válido ressaltar que a primeira emissão radiofônica oficial foi de um

discurso presidencial, nos anos de 1920, marcando desde o início a proposta educativa e cultural da programação, que sempre esteve sob o controle do Estado.

Com o passar dos anos, o rádio permitiu um “longo processo de sedimentação cultural que desembocou no discurso populista, enquanto modo de apelo às massas, constituídas em sujeitos políticos justamente a partir da ideia de nação, já que elas são o conteúdo desse novo sujeito do social que é o nacional” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 167).

A radiodifusão foi pensada em termos estratégicos e para se garantir a finalidade ‘educadora’ do veículo ele deveria ser coordenado e disciplinado pelo poder central (ORTIZ, 2001, p. 52). Havia, dessa forma, o controle das empresas emissoras, mesmo que a programação não atingisse inicialmente um centro integrador da diversidade nacional, por conta da precariedade do sistema de transmissão.

Percebe-se pela fala dos artistas do subúrbio que o radioteatro e, posteriormente a radionovela, se valeu e se apropriou do gênero melodramático aproximando expressões do imaginário nacional e popular, criando moda, operando dentro dos mecanismos de produção da indústria cultural, obedecendo a uma lógica mercantil. Ao mesmo tempo em que trouxe um modelo de expressão e transformou alguns artistas em ídolos, o rádio abriu espaço e incentivou a subjetividade e a imaginação dos moradores do subúrbio, permitindo a construção de sentidos à vida cotidiana, diante de ambiente de privações e controle.

### *2.3.1 As emissoras do subúrbio*

Os artistas do ABC paulista além de ouvir os programas transmitidos pelas rádios de São Paulo e Rio de Janeiro, a partir dos anos de 1950 passaram a ouvir e participar das emissoras de rádio que surgiram na região. Entre 1950 e 1960 se desenvolveram quatro emissoras: “Rádio Clube e Rádio Emissora ABC (atual Rádio ABC), ambas localizadas em Santo André e inauguradas em 1953, Rádio Independência, de São Bernardo do Campo e criada em 1957, e Rádio Cacique, colocada no ar em 1958 em São Caetano do Sul” (VARGAS; LEMOS, 2006, p.1).

Luis Alberto de Abreu se lembrou durante a entrevista que, embora não ouvisse a Rádio Independência, frequentava um programa de auditório que era produzido aos domingos *onde é a Câmara Antonino Assumpção, em São Bernardo. Ali se fazia o*

*programa de auditório, ou no salão paroquial, mas primeiro foi ali. Eu não ouvia os programas, mas ia lá.*

Dilma de Melo chegou a trabalhar como locutora na Rádio Independência. Como ela mesma disse *fazia um programa, também ligado à igreja. Nós tínhamos de organizar tudo, fazer a produção, buscar os textos, a locução, escolher as músicas. Foi um aprendizado muito interessante. E para mim era muito cômodo porque era do outro lado da rua. Eu morava na Marechal, atravessava a rua e a rádio era ali.*

O pai de Ana Maria Medici também participou da programação da rádio Independência. *Ele fazia às seis horas, a hora da Ave Maria, e tinha toda uma coisa que ele fazia uns esquetes assim, pra até entrar na rádio. Era uma coisa meio de gozação, tudo isso eles bolavam. Então meu pai tinha essa coisa com a arte que vinha do sangue, dos ancestrais, talvez, dos mestres de Florença.* Ana Maria durante a entrevista também fez referência à potência vocal do pai, cuja voz grave lhe causava espanto quando menina, pois *não associava que aquela voz era a voz do meu pai, o meu pai de todo dia. Eu achava que era outra coisa. Então eu não sei o que se passava pela minha cabeça. Eu me escondia, ficava embaixo da mesa. Eu não podia ouvir o meu pai falando na rádio, eu tinha pavor.*

Já em Santo André, Inajá Bevilácqua era amiga de José Roberto Siqueira, que tinha um programa que *a juventude toda ouvia* na Rádio Clube da cidade. Como ela pontuou na entrevista: *o José Roberto era amigo de todo mundo, então todo mundo telefonava, ele falava sobre todas as coisas, tocava música, dava discos de presente.*

Foi nessa mesma rádio em Santo André, a ZYR73 Rádio Clube, que Antônio Petrin preencheu uma ficha para trabalhar como locutor. Ele, durante a juventude, como narrou: *achava que podia fazer tudo que podia ser de comunicação. E por que não? Essa rádio se estabeleceu na Rua Coronel Oliveira Lima, era um prediozinho, uma escadaria, e eu cheguei lá para me inscrever para o teste. Eu sei que tinha muita gente, eu preenchi a ficha e nunca fui chamado para nada. E essa é minha grande frustração, que nunca fui um locutor de rádio.*

A frustração de Petrin foi convertida em uma nova conquista, pois no mesmo período passou no teste do Teatro de Alumínio, com o diretor Ademar Guerra: *aí eu fui fazer esse teste e acabei, eu e a minha mulher, acabamos entrando para esse elenco da SCASA.*

Pela amostra de narrativas torna-se perceptível que o rádio contribuiu para a formação desses artistas, fosse ouvindo e tendo contato com uma dramaturgia oriunda do teatro ou participando efetivamente das transmissões. Também se faz evidente que os programas dos quais os artistas da região participaram estavam voltados aos elementos da cultura local fortemente marcada pela presença da Igreja e do propósito de difusão de um pensamento conservador dos preceitos cristãos.

## 2.4 Nas telas do cinema

Para Vilma Breda ir ao cinema era um passeio pouco comum para sua família, já que iam *mais à igreja*. Antônio Petrin, em sua narrativa, também se referiu à igreja do bairro Parque das Nações em Santo André ao falar sobre o cinema. Tanto é que a igreja católica no Brasil além de, desde 1936, divulgar boletins com as cotações morais dos filmes exibidos no Brasil por meio do Serviço de Informações Cinematográficas, “estabeleceu uma verdadeira política para a atividade cineclubista, mobilizando pessoas e recursos e tornando-se a maior ‘tendência’ no cineclubismo brasileiro até o início dos anos de 1960” (BUTRUCE, 2003, p. 118).

A ida a matinê do cinema, para Luís Alberto de Abreu era um pretexto para que pudesse participar do *troca-troca de gibis*. Ele disse que gostava muito de ler revistas em quadrinhos, mas a mãe não deixava, pois *era muito católica e achava que aquilo podia desvirtuar*. Os gibis de mocinho e bandido eram os mais cotados nas trocas, como o *Cavaleiro Negro e Flecha Ligeira*. Por conta da mãe não ser a favor dessas leituras, Luis Alberto *tinha poucos gibis e quando apareciam aqueles moleques com aquele monte de gipi para trocar*, ele menino, *botava uns olhos desse tamanho – bem grandes – com inveja*. E o cinema? Segundo Abreu, *não tinha muito essa coisa de você assistir, essa coisa da assistência ao espetáculo*.

Mesmo diante de um cenário conservador e de propagação do discurso hegemônico da igreja, muitos moradores do subúrbio encontraram no cinema outra forma de socialização e interação cultural. Esdras Domingos se lembrou das sessões duplas que aconteciam no Cine Rafi em Santo André, durante a sua adolescência, no final dos anos 1970. Como ele mesmo disse: *sessão dupla era uma delícia. [...] Na minha adolescência inteira, você ia, pagava uma entrada, você ficava o dia inteiro no cinema se você quisesse. Entrava as duas, saía as dez, assistindo ao mesmo filme*.

Também no final da década de 1970, o pai de Cássio Castelan, antes de vir com a família para o ABC paulista, se revezava em dois trabalhos, em Santa Rosa do Viterbo, interior de São Paulo. Durante o dia trabalhava em seu próprio bar e à noite era gerente do cinema que ficava na quadra de cima de sua casa. Com isso Cássio, desde menino, teve livre acesso ao cinema, pois como ele mesmo narrou, *assisti praticamente todos os filmes que passaram naquela cidade. Desde os infantis até os adultos. [...] Os que eu não poderia assistir por conta da censura da época, o projetista, que se chamava Antônio, me pegava e me colocava na cabine dele e de lá eu podia assistir. Meu pai acobertava a minha entrada e dos meus amigos. E eu lembro que eu assisti praticamente tudo e era a única relação que a gente tinha com arte.*

O cinema trouxe uma nova concepção de arte e de visão de mundo mediada pela tecnologia. Walter Benjamin (1994) analisou como o princípio da reprodução tornava obsoleta uma velha concepção de arte que ele chamou de “aurática”, já que algumas artes, como o cinema, só teriam razão de existir por conta de reprodutibilidade. Dessa forma, o cinema permitiu transformações na experiência das coletividades, com o surgimento de outras propostas artísticas e outros modos de acesso a elas.

Um dado relevante é que foi ainda nas décadas de 1940 e 1950 que o cinema se tornou “de fato um bem de consumo, em particular com a presença dos filmes americanos, que no pós-guerra dominaram o mercado cinematográfico” (ORTIZ, 2001, p. 41).

O modelo americano propôs, de certa forma, uma universalização da produção da cultura de massa, que pode ser ratificada com a aparição dos heróis das histórias em quadrinho e com as estrelas dos filmes de ação e de melodrama.

Havani Duarte, *com uma saia, um vestidinho, nada muito curto, nada muito, assim, escandaloso*, não perdia as sessões de domingo no Cine Carlos Gomes em Santo André. Era o dia de assistir ao *Tarzan, rei da selva*. Para os meninos passavam filmes de cowboy, *Roy Roger, Tom Rinks*. *Só que eles passavam alguns filmes assim em série, e você tinha que ir no outro domingo para saber o que estava acontecendo. Flash Gordon, por exemplo, passava um pedacinho e depois você tinha que ir ao cinema. Então a gente só ia ao cinema para ver o que ia acontecer no outro domingo. A mãe de Havani também adorava cinema. Ela ia toda quarta-feira, que era uma sessão em que só iam senhoras. Era a sessão das moças.*

Ivone Vezz e suas irmãs também frequentavam as matins dominicais. Ela contou que a ida ao cinema era um evento e, para isso, ela *comprava uma caixinha de chocolate que tinha licor dentro. O pai de um amigo, Roberto, que era dono dos docinhos, ele vendia as balinhas ali no Cine Tangará. Era um negócio chiqurrimo, era muito chique, a gente fazia roupa para ir  matinê. A minha irmã, a Noretta, ela  que fazia a roupa para mim, ela que fazia os vestidos da gente. [...] Doris Day, Rock Hudson, faziam bastante sucesso, Fred Astaire, Ginger Rogers, dançavam que era uma coisa fantástica. E a gente ficava babando e sonhando de noite em dançar igual, com aquela leveza.*

Lucia Vezz, irmã de Ivone, disse que elas conheciam o pessoal que trabalhava no cinema, como *o Giane, que era o porteiro do Cine Carlos Gomes*. Ela ia direto ao cinema, s não ia  *sessão do amendoim, que era a sessão dos homens, porque naquela não podia ir mulher*. Por conhecer o porteiro do cinema, as irmãs puderam ir muito mais ao cinema. E elas assistiam a tudo que aparecia, admiravam as atrizes e queriam *ser igual a elas*. Tanto que Lucia disse que *deixava o cabelo crescidinho, tentava fazer tudo aquilo que via, que parecia, até os gestos, tentava copiar porque eu achava que era meu dolo, era assim que eu queria ser*.

Por meio dessas narrativas, pode-se evidenciar que os atores e atrizes dos filmes viravam heróis e “a estrela não só representava uma personagem, no sentido de interpretar, mas ela também personificava a melhor maneira que um indivíduo podia tomar diante dos problemas da vida” (GUBERNIKOFF, 2009, p. 71). A identificao permitia a rentabilidade das produções filmicas e “o funcionamento afetivo da subjetividade burguesa”, pois a identificao como as estrelas “produzia a transposio da fascinao onírica, na sala de cinema, para a idealizao de valores e comportamentos fora da sala, na vida cotidiana” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 204).

Cássio assistiu a todos os filmes dos Trapalhões, filmes de bang-bang, como o *Dólar Furado, Guerra nas Estrelas*, que ele classificou como uma experiência maluca, pois ver *naquela tela grande Luck Sky Walker se pendurando e passando por um vazio imenso era sensacional*. Quando viu *Carrie, a estranha*, com 11 ou 12 anos, ficou com tanto medo que não conseguia voltar para casa. Ele se lembrou do pai avisando: - *Não assiste, não assiste. E eu assisti e depois não conseguia voltar para casa*.

Em São Caetano do Sul, Maria do Carmo Fávero, se lembrou de dois cinemas, o Cine Vitória e o Cine Lido. Ir ao cinema aos domingos requeria uma produção, pois *era*

*sempre um ritual diferente. Você se arrumava melhor, com uma roupa de domingo, para ir ao cinema.* Ela estava acostumada a assistir a filmes românticos, pois outros filmes geravam um estranhamento, tanto que ela se lembrou de ter ido assistir a um filme do cinema novo francês e achou *horrível. Era uma coisa que chocava um pouco, porque você via aquelas coisas românticas e bonitas e depois vem um filme francês que coloca outras situações.* Cássio Castelan também disse que quando assistiu à *Bela da Tarde*, de Buñuel, não tinha ideia do que estava assistindo, tanto que achou *muito chato, muito ruim aquilo.*

As falas de Maria do Carmo e de Cássio corroboram com o apontamento de Giselle Gubernikoff (2009, p. 68), quando indica que:

o cinema americano clássico serviu e serve de modelo às cinematografias de todo o mundo, sendo exemplo não só na sua forma de produção e realização, como também em sua forma de representação, o que transcendeu suas fronteiras e povoa o imaginário ocidental.

A retomada do gênero melodramático dos folhetins adotada pelo cinema americano aproximou ainda mais os moradores do subúrbio das salas de exibição, apresentando um padrão estético que estimulou a identificação. Questão que não era tão comum aos artistas locais em relação ao cinema europeu.

Outra questão relevante sobre a relação dos artistas entrevistados com o cinema é que, entre os anos de 1949 e 1954, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, implantada em um terreno de uma granja da família Matarazzo, em São Bernardo do Campo, trouxe para a região a “Hollywood da periferia”, uma vez que, como aponta Renato Ortiz (2001, p. 70), “a estratégia era de atingir o público da classe média urbana”, com uma referência à cultura americana.

Para tal empreitada foram convocados “técnicos e diretores no cinema internacional, no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e no teatro paulista, algumas das estrelas de sua constelação, como: Tônia Carrero, Cacilda Becker, Paulo Autran, Juca de Oliveira, Irene Ravache, entre outros” (GUBERNIKOFF, 2009, p. 75).

Warde Marx, embora tenha nascido após a extinção do estúdio Vera Cruz em São Bernardo do Campo, apontou em sua narrativa que seu avô, *por causa da Vera Cruz, teve de começar a fazer todo dia pãozinho francês. O pessoal da Vera Cruz ia lá todo dia e ele entregava um saco de pão francês a eles, que era para o refeitório da equipe.*

José Armando Pereira da Silva, em sua entrevista disse que, já nos anos de 1960, *se tinha um grande preconceito contra a Vera Cruz. Era um cinema que não deu certo, porque quiseram fazer uma Hollywood brasileira em São Bernardo do Campo e foi tudo para o brejo, porque eles não tinham um sistema de distribuição. Eles achavam que era só produzir cinema e pronto. E quem distribuía seus filmes eram essas companhias distribuidoras americanas.*

Com o fechamento da companhia, os estúdios começaram a ser locados para outras gravações, o que fez com que a extinta TV Excelsior construísse uma cidade cinematográfica para a novela *Redenção*, que foi ao ar entre 1966 e 1968. A mini-cidade construída em parte do terreno da Vera Cruz em São Bernardo do Campo foi uma produção cenográfica pioneira para a teledramaturgia brasileira, tanto que ao final das gravações a prefeitura manteve as instalações criando um parque temático chamado A Cidade da Criança.

Mesmo com um sistema precário e improvisado de gravações, os estúdios da Vera Cruz trouxeram as atenções da mídia e da produção cultural para a região. Mas, com o passar dos anos e com o surgimento de novas concepções estéticas de produção fílmica, as constantes referências à extinta companhia cinematográfica passaram a ser um problema para o poder público. Havia sido acionado um imaginário em torno da possibilidade de produção cultural no município que passou a dar espaço para o desenvolvimento econômico com a consolidação das indústrias de automóvel, causando repercussão na mídia que anunciava que

da pretensa ‘Hollywood Brasileira’, São Bernardo do Campo transformou-se em ‘Capital do automóvel’, enterrando nos estúdios da Vera Cruz todo um projeto cultural em desenvolvimento e apagando na memória popular qualquer vestígio de que num determinado momento ocupou espaços nos noticiários culturais<sup>17</sup>.

Em resposta às críticas relacionadas ao modelo e a extinção da Vera Cruz, no final dos anos de 1970, Jorge Andrade foi chamado para trabalhar como consultor cultural e integrante do Conselho Municipal de Cultura de São Bernardo do Campo com o intuito de elaborar um projeto de política pública voltada para questões culturais do município. O projeto não tinha o intuito de “parar de produzir veículos”, tampouco retirar o município do “primeiro lugar na lista de renda per capita do país”, mas

---

<sup>17</sup> CICCACIO, Ana Maria. São Bernardo revive desafio cultural. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 20 de novembro de 1977. p.36. Acervo: Fundação das Artes de São Caetano do Sul.

“oferecer algo em troca” aos trabalhadores que se dedicavam ao progresso da cidade<sup>18</sup>. Acionava-se a ideia da cultura e da arte não como direito, mas como recompensa a ser aproveitada nos momentos de folga, como diversão pública, conferindo-lhe um valor de bem de consumo.

Independente da crítica à indústria cultural e ao modelo de produção americano, o cinema foi uma experiência marcante na história de vida de Cássio Castelan. Em 1979, durante as aulas de educação artística da professora Neuza, foi convocado para representar o cocheiro da *Branca de Neve*. Sem saber como aquilo funcionava, ele questionou a professora e ela respondeu: - *É igual no cinema!* Foi a resposta que Cássio precisava, porque, como ele mesmo contou aos risos: *se era igual ao cinema eu queria fazer, já que era a única referência que eu tinha.*

Por conta de uma viagem, Cássio acabou não participando da encenação, mas quando já morava em São Paulo e estudava em Santo André, durante os anos 1980, ele se lembrou que queria de alguma forma se expressar – após uma pausa longa ele ponderou: *na minha cabeça era o cinema, mas eu sabia que eu não ia conseguir fazer o cinema.*

Ao mesmo tempo em que o cinema propôs a sua lógica da aproximação e de uma nova visão de mundo, com uma concepção burguesa americana, ditando moda e estimulando o consumo, a falta de acesso à tecnologia tornou essa forma de comunicação algo distante da realidade para a maioria dos moradores do subúrbio. Como Cássio afirmou, havia uma vontade, um ímpeto em não apenas participar do processo como receptor, mas também de romper a distância e invadir as telas do cinema. Feito alcançado por poucos moradores da região.

#### 2.4.1 Os artistas do subúrbio no cinema

Em 1968, o Grupo Cênico Regina Pacis, com subsídio da Prefeitura Municipal de São Bernardo do Campo produziu um filme em 16 mm, chamado *Terra de João Ramalho*<sup>19</sup>, que contava a história do município a partir de uma mescla de narrativas dramatizadas e imagens da cidade na época. Como Hilda Breda pontuou em sua

<sup>18</sup> SÃO Bernardo: o milagre cultural na cidade do automóvel. *Dário do Grande ABC*. Santo André, 13 de novembro de 1977. Caderno B, p. 3. Acervo: Fundação das Artes de São Caetano do Sul.

<sup>19</sup> ASSUMPCÃO, Antonino; SILVA, José Ferreira da. *Terra de João Ramalho*. Documentário sobre a história de São Bernardo do Campo. [filme-vídeo]. Direção de Antonino Assumpção e José Ferreira da Silva. São Bernardo do Campo, Grupo Cênico Regina Pacis, 1968. 16 mm. Cópia em DVD, color, son.

entrevista o objetivo era *contar a história oficial, a partir da data de 1553, como começou a cidade, e contar como a cidade era na época, no caso em 68.*

O roteiro foi elaborado por Antonino Assumpção e a direção ficou por conta de José Ferreira da Silva, que *participava do grupo, mas também era secretário de Serviços Urbanos da Prefeitura de São Bernardo.* A produção fílmica, na descrição de Hilda *conta a história de São Bernardo com locações externas e internas. Por exemplo, quando João Ramalho chegou como um náufrago, eles foram gravar lá nas margens do Riacho Grande. Então têm alguns índios, os padres jesuítas, a Bartira, mostra a casa do João Ramalho. [...] Aquela coisa assim bem rudimentar, mas eram os recursos que tinham na época. Então conta essa historinha e depois mostra a cidade como era na época. Mostra um pouco das indústrias, porque as montadoras já estavam aqui. Mercedes, Volks, Kraiser, essas indústrias que tinham de automóveis e as outras metalúrgicas. O paço municipal, que estava em construção, as ruas da cidade, a frota de veículos, os carros da época. [...] O filme, às vezes, é engraçado porque têm muitas falhas de cenários, você vê algumas coisas modernas, até carro você vê na chegada de João Ramalho! É até divertido se você ver por esse aspecto. Mas não deixa de ser um registro histórico. Então foi feito com os atores do Regina Pacis, os atores do Regina Pacis é que estrelaram o filme.*

A produção fílmica realizada pelo elenco do Grupo Cênico Regina Pacis revela a preocupação do poder público em registrar e incentivar a disseminação de uma história oficial da cidade, a partir da figura heróica de João Ramalho, como um semióforo produzido para o culto cívico. Da representação da figura mítica do fundador a produção transporta o espectador para o cenário de desenvolvimento econômico e industrial do município, reforçando a ideia de um processo de sacrifício, trabalho e reconhecimento dos grandes feitos.

Mesmo sem o domínio da técnica e com condições precárias de gravação, a realização do filme permitiu aos integrantes do grupo registrar a sua imagem, sair da poltrona de espectador e assumir a tela do cinema. De não apenas ver, mas ser a estrela e contar a história de sua própria cidade, permitindo aos atores participantes se fazerem visíveis socialmente. O cinema deixou de ser um lugar para sonhar e se tornou um local para se aprender sobre suas origens, acionando o sentimento de pertencimento e de identificação como sujeito integrante de uma localidade.

Já Carlos Lira não atuou em produções do cinema, mas como contou durante sua entrevista ajudou na seleção de elenco para o filme *Pixote – A lei do mais fraco* (1981) de Hector Babenco. Como Lira narrou, ele estava em cartaz no Teatro Brigadeiro em São Paulo, graças a um empréstimo feito pelo pai para alugar o teatro, quando o Babenco foi assistir ao espetáculo e falou: - *Eu estou começando a fazer um filme [...] gostaria que você viesse trabalhar comigo para escolher o elenco infantil do filme. E aí foi maravilhoso, ganhei não sei quantos mil na época, eu sei que foi um pacote de dinheiro, juro, era um pacote de dinheiro. [...] Só que quem levou a fama toda foi a Fátima Toledo, que está milionária hoje.*

A função de Carlos Lira era de ensaiar *os meninos de Diadema, Mauá, Santo André, São Caetano*. [...] *A gente fazia a fichinha de cada um, numerava, como se fosse presidiário mesmo. [...] E o Babenco vinha assistir. [...] Tinha que criar situações com eles, sem nunca terem feito nada, de teatro, sem experiência nenhuma.*

O rapaz que interpretou Pixote, Fernando Ramos da Silva, morou por um período na casa de Carlos Lira, em São Caetano do Sul, e participou de três espetáculos do MCTA, antes de morrer assassinado.

Mesmo não tendo atuado no filme, Lira se mostrou orgulhoso por ter participado de uma produção nacional que recebeu diversos prêmios no Brasil e no exterior, cuja temática era mesma de muitas de suas produções no teatro, expondo um ambiente marginal, por meio do gênero dramático. Ao mesmo tempo demonstrou por meio de sua narrativa certa decepção por conta do não reconhecimento de seu trabalho pelo grande público. A produção lhe trouxe orgulho, lhe rendeu financeiramente, mas não lhe garantiu a fama.

Já José Armando Pereira da Silva, a partir dos anos de 1950, desenvolveu outra relação com o cinema. Desde sua saída do seminário e ingresso na faculdade, tornou-se um espectador assíduo e começou a se interessar pelo estudo da linguagem cinematográfica, tanto que em pouco tempo começou a ministrar palestras sobre a sétima arte.

Quando veio para o ABC paulista, nos anos 1960, começou a trabalhar na Rhodia, mas logo descobriram seu gosto pelo cinema e foi convidado a escrever para o *New Seller*, atual *Diário do Grande ABC* e, posteriormente, foi convidado para participar do Centro Popular de Cultura: *comecei a escrever alguma coisa sobre cinema, alguém ficou sabendo. Me indicaram para uma pessoa, que era o dirigente do*

*CPC, Centro de Cultura Popular de Santo André, que chamava-se Michael Rainer [...] que me convidou para dar um curso de cinema na Associação dos Universitários de Santo André. Naquela época não existia ainda uma vida universitária da própria região. O pessoal todo estudava em faculdades de São Paulo, então, o ponto de reunião desse pessoal, que estudava em várias faculdades de São Paulo, direito, politécnica etc., era dessa associação dos universitários, que era na Oliveira Lima, no centro da cidade. E eu também muito arrogante fui lá dar um curso de cinema, seis ou sete aulas sobre diversos aspectos do cinema.*

Na década de 1960, a atividade cineclubista acompanhou o ritmo de algumas manifestações culturais do período, como o CPC, organizado pela União Nacional dos Estudantes. Esse direcionamento à área universitária levou o movimento (cineclubista) a assumir um caráter político tipicamente estudantil: “o de levar cultura para o povo” (BUTRUCE, 2003, p. 121).

Nos anos de 1970, o cineclubismo se desenvolveu, sobretudo, em sindicatos e associações, o que lhe garantiu uma feição extremamente popular (idem, 2003, p. 122). Como assessor cultural da diretoria do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema, Tin Urbinatti também participou da organização de um cineclubes no sindicato em que, de modo geral, o filme se tornava pretexto para discussões de questões relativas às lutas cotidianas dos espectadores abordadas pela história.

Dessa experiência no CPC, surgiu o Núcleo de Estudos Cinematográficos (NEC), organizando, como se lembrou José Armando, *ciclo de cinema italiano, ciclo de cinema francês e ciclo de cinema brasileiro. Teve uma atividade bastante intensa nesse período e eu era o presidente desse núcleo. [...] A coisa tomou tal vulto que acabou sendo encampado um pouco pela Secretaria de Cultura de Santo André na época. [...] A gente achava que era um pouco missão levar o cinema brasileiro a todos, para todas as pessoas. Fomos à sociedade de amigo de bairro e eu dei um curso de cinema em São Caetano, na ACASCS. [...] Havia um grande entusiasmo em torno do cinema brasileiro. Era a época que estava nascendo, que estava acontecendo o cinema novo, que estavam aparecendo novos diretores: Glauber Rocha, se destacando Nelson Pereira dos Santos, Arnaldo Jabôr, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Irshiman. Todos esses cineastas estavam surgindo nesse período e havia um grande interesse, porque era uma nova linguagem do cinema brasileiro que se estabelecia.*

Além de coordenar os ciclos de cinema, oficinas e festivais, a equipe do NEC também queria produzir cinema. Como contou José Armando, *a gente então resolveu fazer cinema, nessa época tinha uma pessoa muito, muito interessante em Santo André, também muito interessado em cinema, que era o Aron Feldman. O Aron era uma pessoa que tinha máquina para filmar, tinha projetor. Ele era a nossa infraestrutura para fazer toda essa movimentação.*

Tomando para si o lema do cinema novo que propunha “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”, o Núcleo de Estudos Cinematográficos produziu um documentário sobre o Parque Erasmo Assunção, um bairro de Santo André. Por ter sido uma filmagem repleta de improvisos, José Armando considerou o documentário *uma coisa assim, sem nenhum valor, a não ser um valor documental hoje para quem quer saber como é que era um bairro, como esse bairro era antigamente, tem um valor, acho que documental, antropológico hoje.*

A segunda produção foi dirigida por Aron Feldman e retratava a realidade do bairro Casqueiro, na Baixada Santista. Como narrou José Armando, no bairro *tinha uma molecada que vendia siri e era perseguida pela polícia. Para sobreviver, eles tinham que pegar o siri e vender e, ao mesmo tempo, tinham que fugir da polícia. Então, esse dilema social, a gente viu isso como um dilema social, chamou nossa atenção e a gente foi fazer um documentário sobre esses meninos lá do bairro do Casqueiro. Esse documentário o Aron já montou com muito mais cuidado, ficou bem feitinho, ele até chegou a circular com esse documentário, foi mostrado nos Estados Unidos, até no Japão, em festivais de documentários.*

A terceira experiência que José Armando teve com a produção cinematográfica foi vivenciada ao lado de Heitor Cappuzo, um de seus alunos na Fundação das Artes de São Caetano do Sul.

Durante os anos de 1970 foram promovidos diversos ciclos de cinema e seminários dentro da instituição. E, através de um projeto ligado à experiência da Fundação Municipal Anne Sullivan, centro educacional para crianças com deficiências audiovisuais, sediado em São Caetano do Sul, surgiu o primeiro curta-metragem produzido pela Fundação das Artes (CAPUZZO, 2011, p. 106).

José Armando foi convidado por Capuzo para co-dirigir o documentário. Chamado *O Estranho Sorriso*, o filme foi rodado no final de 1979 e finalizado em 1980. *O documentário teve uma carreira muito bem sucedida. Nós enviamos o documentário*

*para o Festival de Gramado e ele ganhou o primeiro prêmio de documentário. Foi em 1981. Passou no festival internacional do MASP, que era realizado, ainda é realizado até hoje. Foi para vários outros festivais e foi exibido também nos cinemas, porque naquela época existia a obrigatoriedade do complemento nacional. Foi numa época em que existia uma lei que obrigava os cinemas a exibirem um curta-metragem nacional, sempre que houvesse um filme estrangeiro. Complemento nacional que chamavam. Então, como a gente não tinha dinheiro para fazer o acabamento do filme em 35mm, que é a bitola que se exige em cinema, a gente se associou a Embrafilme. Embrafilme fez uma cópia em 35 mm e exibiu o filme por aí. O filme passou pelo Brasil todo.*

Heitor Capuzzo ainda realizou um terceiro documentário em que José Armando participou apenas como produtor, chamado *Pula Violeta*, que era sobre um palhaço de Santo André chamado *Estrimilique* que tinha, naquela época, uns 80 anos e continuava trabalhando.

A preocupação desses artistas era de acompanhar o movimento do cinema novo brasileiro, preocupado com as questões nacionais, fugindo do modelo americano, dos grandes heróis e das histórias melodramáticas, propondo produções com baixo custo de orçamento e com temáticas mais realistas.

As experiências dos cineclubes e das produções desenvolvidas por José Armando Pereira da Silva demonstram alguns dos caminhos escolhidos por uma parcela dos artistas da região, entre os anos de 1960 e 1980, como o projeto de “levar cultura ao povo” desencadeado por alguns movimentos sociais e estudantis, privilegiando a exibição de filmes brasileiros em suas programações. Também permitem identificar o ímpeto em construir as próprias narrativas e imprimir sua visão de mundo nas telas do cinema, por meio da direção e produção de filmes que apresentavam e discutiam a realidade da própria região, frente às imposições da indústria cultural disseminadas com a televisão.

## **2.5 Televisão: o cinema dentro de casa**

As primeiras transmissões televisivas regulares no Brasil aconteceram nos anos 1950, na emissora TV Tupi em São Paulo. Logo em seguida, foi exibido o primeiro teleteatro “*A vida por um fio*, na realidade a tradução e adaptação de um filme da

Paramount de 1948, dirigido por Anatole Litvak, *Sorry, wrong number*” (ANDRADE; PERUZZO; REIMÃO, 2009, p. 79).

Segundo Faria (2010, p. 3), o teleteatro veiculado nas primeiras décadas da televisão no Brasil “apresentava, de maneira heróica, obras de grandes dramaturgos a um público que apenas estava se iniciando em acelerados e traumáticos processos de modernização e ingressava de forma desordenada nas crescentes demandas da vida urbana”.

Inajá Bevilacqua pontuou em sua entrevista que *quando começou a televisão, ela não tinha essa força do rádio. Era pouca gente que tinha televisão, com poucos programas e os horários também, porque a televisão começava a funcionar cinco horas da tarde*. Havaní Duarte disse que em sua casa não se assistia à televisão o dia todo. *Tinha um programa, Sítio do Pica-pau Amarelo, que a gente assistia todo domingo, e os cantores, os calouros*.

Para assistir à televisão, Josmar Martins ia a *bares e lanchonetes em que tinha o aparelho ligado*, pois só teve *condições de comprar uma televisão* em meados da década de 1960, *uns três anos depois de casado*. Em relação a sua infância, Cássio Castelan, se lembrou que a avó Joana que morava em sua casa, *dominava a programação da televisão*, pois como ela *tinha problema de saúde, ela já não se levantava da cama, a televisão ficava no quarto dela*.

Sergio Rossetti assistia aos programas em uma televisão com imagem preta e branca. Ele se lembrou que assistia *muito TV de vanguarda, que adorava, já naquela época. Foi quando vi na televisão o Lima Duarte, a Laura Cardoso, que eram os grandes nomes, Lídia Aguiar. [...] Eles revezavam, um domingo era TV de Vanguarda, no outro era TV de Comédia, onde eram levadas peças de teatro. Era tudo em preto e branco e ao vivo. Se errasse, estavam perdidos. Eles tinham de tratar de consertar. Não existia videoteipe*.

O programa de teleteatro, TV de Vanguarda, que permaneceu no ar entre 1952 e 1967, com um total de 390 apresentações era produzido pela TV Tupi e representou “um marco na história da televisão paulista”, uma vez que “os maiores nomes da literatura e dramaturgia universais chegaram ao público através desse teleteatro” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p.287). Roberto Caielli participou de gravações de teleteatro na TV Tupi. Segundo ele montava-se *a mesma peça para televisões de outros Estados, como, por exemplo, em Belo Horizonte*.

Já o programa TV Comédia, lançado em 1957, diferiu em parte, dos demais teleteatros da emissora Tupi, pois “seu principal produtor e diretor, Geraldo Vietri, ao ingressar na televisão em 1958, jamais tivera laços com o rádio e, em relação ao palco, seu único vínculo era com o teatro amador” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p.289).

O pai de Hilda Breda que, segundo ela, era um *visionário*, comprou praticamente *uma das primeiras televisões do Bairro Assunção*, em São Bernardo do Campo. E foi assistindo ao Grande Teatro Tupi que Hilda se lembrou de ter tido seu primeiro contato com teatro. Como ela narrou: *eu não sei se eu posso chamar de assistir ao teatro. Na TV tudo era ao vivo, não tinha gravação, tudo era ao vivo. Então, tinha teatro na TV, que era TV de Vanguarda e TV Comédia. Era todo domingo à noite que passava. E eram peças de teatro mesmo, eram gravadas no teatro em São Paulo. Eu assistia sempre e aquilo me fascinava. Já tinha alguma coisa de novela, mas era diferente. [...] Então, por isso que eu falo que não sei bem. Porque eu só fui assistir mesmo peça de teatro, quando já estava um pouquinho envolvida.*

Logo em seguida, o pai de Hilda faleceu e a televisão quebrou. A família ficou sem o aparelho durante uns sete anos, uma vez que “inicialmente havia uma dificuldade na comercialização dos aparelhos de televisão”, pois eram “importados e somente a partir de 1959 começaram a ser fabricados em maior número no Brasil” (ORTIZ, 2001, p. 47). Sendo assim a televisão só se concretizou como veículo de massa em meados dos anos 1960.

Ainda, segundo Ortiz (2001, p. 130), em 1970 existiam 4 milhões 259 mil domicílios com aparelhos de televisão, o que significa que 56% da população era atingida pelo veículo; em 1982 este número passa para 15 milhões 855 mil, o que corresponde a 73% do total de domicílios existentes.

O pai de Warde Marx também conseguiu comprar uma televisão para a família. Tanto que quando Warde era criança, ainda no início dos anos 1960, via televisão para acalmar sua *hiperatividade*, pois como ele mesmo disse, *descobriram que quando eu olhava para a televisão eu prestava atenção; então tinha uma mesa grande de jantar, colocavam travesseiros e cobertorzinhos em volta da mesa e eu ficava vendo televisão. Eu assistia aos desenhos mesmo, tudo em preto-e-branco, ‘Pica-pau’ e ‘Pernalonga’ [...] só que os desenhos não eram dublados, nem legendados – e a gente ficava assistindo em inglês. [...] Como a televisão se mexia, então eu comecei a fazer como os*

*ossos ancestrais nas cavernas faziam para se comunicar: eu imitava. E eu achava interessante eu fazendo o que os desenhos faziam eu imitava também. E quando ele falava, eu falava também [...] Quando eu percebi que as pessoas gostavam, eu comecei a imitar mais e a aumentar meu repertório.*

Como na casa de infância de Edu Silva morava muita gente, ele, menino, dormia na sala. Então, como ele mesmo disse *era meio o dono da TV. E eu assistia a muitos filmes. Eu ia até fechar a Globo. Eu ia até às duas da manhã, três. Então o meu maior entretenimento era ver filme. [...] Essa cultura americana ficou muito dentro da minha cabeça. Dos salvadores do mundo. Filmes de Segunda Guerra era a minha predileção. A gente brincava muito e o que eu fazia: reproduzia tudo o que via nos filmes. [...] Eu via filme de guerra então ia fazer arma. Fazia arma, metralhadora, capacete, distintivo. Brincava muito de guerra, brincava muito de espada, de 'Zorro'. [...] Então era uma coisa, um fetiche.*

Na casa de Carlos Lira a primeira televisão foi comprada por ele, com seu salário de *office boy* em 1973. Ele gostava tanto de assistir à novela que acabou sendo chamado assim, de *novela*, na escola, porque, com ele mesmo disse, *sabia os capítulos, contava tudo. Eu já tinha aquela coisa de querer ser artista.*

A chegada da televisão na casa de Joca Carvalho em Santo André marcou o início de uma prática muito comum no subúrbio: o *televizinho*. Na sua casa de três cômodos e um banheiro, praticamente sem móveis, foi instalado um aparelho de televisão preto e branco. A partir de então, as pessoas que moravam ali perto, que vieram de Minas, de Paraisópolis, que tinham o costume de ir à casa do vizinho para ouvir as novelas no rádio, passaram a frequentar a sua casa para ver as novelas na TV. Como narrou Joca, *de repente começou a encher de gente lá em casa. E não tinha sofá. No começo minha mãe colocava a cadeira da cozinha, mas não dava. Meu pai fez dois bancos para as pessoas sentarem, porque era o que dava para fazer. [...] Minha casa era um cinema! [...] A gente era muito pobre, miserável. Eu lembro na casa de alvenaria já, minha mãe pôs um pôster do Roberto Carlos. Imagina um cômodo quase vazio, uma TV, tudo de tijolo e um pôster do Roberto.*

Solange Dias durante a entrevista se lembrou que ter uma televisão nos anos 1970 significava *ser o rei da rua*. A sua casa não foi a primeira da rua a ter o aparelho. Mesmo assim *ter uma televisão era ser importante*. Além disso, a TV gerou um novo hábito adotado por sua família: *as fotos ao lado da televisão, tiradas quando passava o*

*fotógrafo na rua. Solange ainda menina, assistia aos desenhos da Hannah Barbera, ‘Os Flintstones’, ‘Tom e Jerry’. [...] E, quando mais adolescente, eu assistia também ‘Agente 86’, ‘Jeannie é um gênio’, ‘A feiticeira’, mas tudo americano, claro. E a gente adorava; sem a dimensão de como nós recebíamos a coisa já pronta.*

Para a televisão ficar com a imagem colorida, na casa de Esdras Domingos, no Parque das Nações, em Santo André, a avó comprava um plástico de três cores, *que o homem passava vendendo na rua: - Olha a TV colorida, deixe sua TV colorida! Era um plástico cor de rosa, verde e amarelo. Ai você colocava na frente da TV ela ficava colorida. Em três cores. Quando dava um close a pessoa ficava napolitano!*

Na família de Esdras, aos domingos era sagrado *Silvio Santos, macarrão e frango*. Já na casa de Sueli Vital era sagrado acompanhar aos festivais de música pela tela da *televisão pequeninha e preto e branco*, adquirida por seu pai. Como se orgulha Sueli, o pai *fez uma coisa na sua simplicidade, na sua sapiência. Ele acompanhou todos os festivais que aconteceram de música, na Record. Então tudo o que aconteceu naquele momento, Caetano, Chico aparecendo, Elis Regina, nós assistíamos todos juntos aquilo em casa. Mamãe fazia uma pipoquinha e a família toda ali em volta.*

A televisão trouxe aos moradores do subúrbio outra dinâmica cultural, cuja proposta “se tornou sedução tecnológica, incitação ao consumo e homogeneização dos estilos de vida desejáveis” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 271). Ter um aparelho de televisão em casa era a garantia de um status social perante os demais moradores do bairro, mesmo que para isso fosse necessário abdicar de outros bens, como no caso da família de Joca Carvalho, por exemplo. A criatividade e a inventividade próprias do subúrbio permitiram que a televisão apresentasse os artistas em imagens coloridas de forma improvisada como se lembrou Esdras Domingos.

O ídolo que até então estava no cinema, com o advento da televisão passou para dentro das casas, aproximou-se ainda mais dos sujeitos do subúrbio, invadindo o ambiente cotidiano. Os filmes televisionados, os heróis das histórias de guerra, se transformaram em brincadeira de criança. A programação reuniu as pessoas em volta da tela, aproximou a família, reforçou os laços de sociabilidade, diante do caráter lúdico e espetacular da televisão, permitindo a participação social mesmo que à distância.

Principalmente após meados de 1960, a televisão, quando se popularizou como veículo de massa no Brasil, atuou em uma tripla função em que estabelecia os laços

sociais entre os membros da esfera privada e da comunidade, trazia um projeto de modernização e acionava elementos da identidade nacional.

### 2.5.1 *Eu na telinha*

Em relação à participação dos artistas do ABC paulista entrevistados, alguns registraram suas passagens pela televisão. Antônio Petrin e Sônia Guedes participaram de diversas produções da teledramaturgia nacional. Além disso, Roberto Caielli atuou nos programas de teleteatro da TV Tupi e Haydée Figueiredo contou que participou de algumas novelas na Rede Record.

Em relação aos artistas amadores, na primeira edição do boletim informativo do Grupo Cênico Regina Pacis, em que foi apresentada a trajetória do grupo, no item denominado “As glórias” encontra-se listada uma série de participações especiais do elenco em programas televisivos como: Programas Minha cidade é um show (TV Record), Cidade contra cidade (TV Tupi), Comentário de Arte (TV Cultura) e “inauguração do sistema de TV em cores ao vivo, por ocasião da realização litúrgica de sexta-feira Santa, no Anhembi, a convite do Cardeal Arcebispo de São Paulo”.<sup>20</sup>

No dia 31 de março de 1972 foi oficialmente inaugurado o sistema em cores no Brasil. A TV Gazeta, por conta de problemas técnicos com os equipamentos do governo, foi chamada para realizar as gravações em Brasília dos pronunciamentos oficiais do ministro das Comunicações, Higinio Corsetti, e do presidente Médici. E no mesmo dia, às dezoito horas, “a TV Gazeta transmitiu direto do Centro de Convenções do Anhembi, em cores, a Paixão de Cristo, marcando a sexta-feira Santa. Um grande espetáculo de dramatização da Paixão de Cristo” (FRANCFORT, 2010, p. 204).

Ana Maria Medici, durante a sua entrevista contou que nesse dia o grupo foi ao *Anhembi para fazer uma encenação litúrgica a convite da cúria metropolitana de São Paulo. [...] Só que nós chegamos ao Anhembi e tinha um palco imenso montado no meio do pavilhão que era imenso. Tudo era imenso, eu nunca tinha visto uma coisa tão imensa. Aí começou a chegar gente, chegar gente. Quando a gente olha: tudo lotado. Depois a gente ficou sabendo que aquilo foi a primeira transmissão em cores, ao vivo, no Brasil. E foi com essa encenação no Anhembi, que falaram que teve cem mil pessoas. Foi uma loucura. E eu nem tinha dimensão do que era isso! E aí saiu na Veja,*

---

<sup>20</sup> Boletim informativo Teatrando. Grupo Cênico Regina Pacis. São Bernardo do Campo, n. 0, ano. 0, junho de 1977. Acervo Hilda Breda/Grupo Cênico Regina Pacis.

*em vários jornais. Aí, nossa, nós saímos nos jornais, com fotos coloridas. [...] Foi uma coisa grandiosa. E a nossa participação foi dentro de um evento muito maior, mas importante também. E a gente fala: - A gente marcou a transmissão em cores na TV!*

Percebe-se pela narrativa de Ana Maria que a participação durante o evento transmitido pela televisão, ainda mais em uma data de representatividade para a história da TV nacional, despertou o sentimento de orgulho e valorização do “eu social”. Os artistas do subúrbio não apenas estavam lá como também tiveram suas imagens registradas e repercutidas em outras mídias.

### 2.5.2 A crítica à televisão

O pensamento crítico em relação aos meios de comunicação de massa, principalmente a televisão, ganhou forças no Brasil durante os anos de 1970 com a disseminação de textos a respeito da indústria cultural.

Max Horkheimer e Theodor Adorno criaram o conceito de indústria cultural, a partir da análise da produção industrial de bens culturais. Mas, a construção do conceito não ocorreu de uma só vez (MARTÍN-BARBERO, 2009). Partiu da ideia do *caos cultural*, ou seja, a perda de referência central e a dispersão dos níveis da experiência cultural. Esta aparente dispersão passou a ser regulada por um sistema baseado na lógica industrial que transformava a cultura em mercadoria.

Outra dimensão constitutiva do conceito se referiu à degradação da cultura em indústria da diversão. A partir da análise da experiência cotidiana, em que a lógica capitalista da organização do trabalho promovia a exploração dos trabalhadores, a diversão era fornecida com o intuito de tornar suportável a vida inumana, “banalizando até o sofrimento numa lenta ‘morte do trágico’, isto é, da capacidade de estremecimento e rebelião” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p.75).

Já a terceira dimensão referiu-se à dessublimação da arte, com seu despreendimento do sagrado e de sua ritualização. A atribuição de valor a cultura, ou melhor, a sua transformação em mercadoria para consumo, suprimia sua função crítica e sua característica de experiência autêntica.

A concepção do sujeito, proposta pela teoria crítica, era de “um ser completamente abarcado por um sistema socioeconômico que impedia a expressão do sujeito, como se fosse possível separá-lo e privá-lo da sua subjetividade” (FÍGARO, 2001, p.45). O modo industrial de produção da cultura promovia a padronização

cultural, com a finalidade de rentabilidade financeira e de estabelecer o controle social, gerando passividade e alienação, uma vez que os indivíduos deixariam de ser capazes de decidir de forma autônoma.

É perceptível que os pensadores da Escola de Frankfurt trouxeram abordagens diferentes para a teoria crítica. Adorno e Horkheimer se posicionaram de forma mais crítica em relação à indústria cultural, inclusive ressaltando a “impossibilidade da liberdade de expressão do sujeito, totalmente *fetichizada* pelo mercado” (FÍGARO, 2001, p. 47). Nesse âmbito o conteúdo veiculado pelos meios de reprodução técnica teria o intuito de promover uma forma de alienação, fomentando o consumismo e o controle do *status quo*.

Se levarmos em consideração que, no caso brasileiro, o Estado militar promoveu o capitalismo na sua fase mais avançada e, conseqüentemente, controlou e permitiu a difusão dos meios de comunicação de massa, a oposição à televisão se tornou uma questão de resistência. Tanto que Márcia Vezzà disse durante a sua entrevista que *entre os artistas havia preconceito para com a televisão, porque a televisão manipulava, a televisão dirigia e nós tínhamos uma posição política*.

Tin Urbinatti, que foi diretor do Forja, grupo de teatro do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema, nos anos de 1980, disse que durante uma das greves foi gravado *um jornal com o intuito de dar a versão do que aconteceu realmente na fábrica ou na porta da fábrica ou no campo, na assembléia ou onde quer que fosse. [...] E não deixar o trabalhador sujeito ao informe da televisão, porque na maioria dos noticiários de televisão, a notícia sobre a greve, por exemplo, era dada assim: o locutor fala, aparece a imagem do Lula ou do dirigente sindical falando para a massa, só que não aparece absolutamente nada do que ele tá falando. Quem tá falando é o locutor, que diz o que ele quer. E o que o editor do jornal vai permitir que passe. Então, o trabalhador não fica sabendo de nada exatamente do que aconteceu. Então esse jornal da greve tinha esse objetivo. Filmava-se durante o dia, na porta de fábrica ou onde tinha o acontecimento, à noite a gente fazia uma edição, passava isso na televisão do sindicato e lotava. [...] Ou seja, o trabalhador tinha o acompanhamento dia a dia do que tinha acontecido em cada movimento da greve. E a ponto dos caras ignorarem a televisão nesse momento. Ninguém via mais a televisão. Porque não preenchia, sabe. Aquilo que a televisão deveria ser, os órgãos de comunicação como Globo, Manchete,*

*na época, TV Bandeirantes, o que eles deveriam fazer, não faziam. Então o próprio trabalhador descobriu um jeito de se produzir. Produzir a notícia para todo mundo.*

A indústria cultural passou a ser vista como um dos instrumentos de legitimação do Estado, encarregada de disseminar, conservar e difundir a ideologia dominante, por meio do jogo mercadológico e do incentivo ao consumo. Dessa forma, para os movimentos de esquerda, não bastava criticar a situação, mas era preciso “conhecê-la por dentro para poder interferir e modificá-la realmente”<sup>21</sup>. Incentivar os trabalhadores a registrar suas próprias versões do fato era valorizar a narrativa dos sujeitos da ação com intuito de criar um discurso contra-hegemônico.

A crítica à indústria cultural e, principalmente, à televisão tomou conta dos movimentos sociais, cujos membros começaram a negar e a buscar o afastamento da dita alienação provocada pelos meios de comunicação de massa ao mesmo tempo em que procuravam arregimentar a massa em prol da revolução. Percebe-se que o próprio conceito “massa” teve seu uso atribuído por relações políticas antagônicas, em que a massificação tornou-se uma questão de alienação e controle, impedindo o que o povo se desenvolvesse de forma autêntica e, por outro lado, a revolução das massas (das multidões) contra a sociedade massificada ou os meios de comunicação traria ao povo a mudança de sua condição social.

Mauro Silveira, que participou ativamente dos movimentos de criação do Partido dos Trabalhadores (PT), durante a sua entrevista disse que antes de fazer teatro profissionalmente até assistia à televisão, mas depois a deixou de lado. Ele disse que a única coisa que a TV o influenciou foi ter visto *Grande Sertão Veredas*. *Eu não pude deixar de ver porque era muito bem feito. Tenho hoje gravado, assisto de vez em quando. Foi uma produção muito bem feita da Globo. Aliás os seriados da Globo são muito bem feitos, mas eu, depois, nunca mais assisti à televisão. Para mim tudo isso é indústria cultural. O teatro também é da indústria cultural. Eu não posso negar que eu também faço indústria cultural. Eu produzo indústria cultural também, mas eu procuro estar um pouco fora dessa discussão da indústria cultural. Não gosto de TV, não gosto de cinema. Assisto sim, vou ao cinema, vou para me divertir no cinema. Vou para assistir ‘Batman’, ‘Lanterna Verde’, vou lá para assistir isso. Assisto até ‘Capitão*

---

<sup>21</sup> DOCUMENTO da Secretaria Nacional de Cultura do Partido dos Trabalhadores para a Executiva Nacional do Partido, 1982. Fotocópia, 7 de maio de 1984. Centro de Pastoral Vergueiro, Biblioteca. Acervo: Centro de Documentação e Pesquisa Vergueiro.

*América'. Dou risada. Dali dois minutos não lembro o que passou. Vou para me divertir. Não vou lá para ver movimento artístico nada. Tem alguns filmes que me influenciaram muito, que eu gosto muito, mas não gosto muito do cinema. TV então nem se fala, não assisto à novela, não sei nem que novela tá passando, não sei que novela deixou de passar.*

Ao mesmo tempo em que Mauro Silveira disse não gostar de assistir à televisão e de ir ao cinema, ao final de sua entrevista, quando perguntado se ele gostaria de falar mais alguma coisa, ele quis falar sobre a influência de alguns filmes e programas em seu trabalho. Como ele mesmo contou, no início dos anos de 1980 assistiu *A Vida de Brian*, de Monty Python e ficou surpreso: *o cara que estava na cruz, pregado, quando a câmara descia, ele também estava embaixo. E eu pensei: "Isso que é cinema diferente!" E era uma comédia muito engraçada. Eu falei: - É esse o teatro que eu quero fazer, é essa comédia aí! Depois veio a TV Pirata. Se teve alguma coisa que me influenciou na TV, foi a TV Pirata. Hoje eu vejo e não vejo graça nenhuma, mas na época eu achava engraçado. Então uma das últimas coisas que me influenciou na TV foi a TV Pirata. Mas porque ela buscava nesse humor negro do Monty Python também alguma referência.*

A narrativa de Mauro explicita a necessidade de negação da indústria cultural, o combate ao modelo americano, como mero recurso de diversão e alienação, sem um propósito de despertar o pensamento crítico do espectador. Ao mesmo tempo revela as influências e apropriações que os meios de comunicação de massa trouxeram a sua prática teatral, relacionada à valorização do humor *non-sense*, despertando o riso popular como uma “uma vitória sobre o medo, já que surgia justamente por tornar risível, ridículo, tudo o que causa medo, especialmente o sagrado – o poder, a moral etc -, que é da onde procede a censura mais forte: a interior” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p.103).

Pelas narrativas percebe-se que a indústria cultural trouxe diversos modelos e concepções de cultura e arte aos moradores do subúrbio. Com a passagem dos meios de comunicação para a esfera privada, a ideologia se tornou “informadora de um discurso de massa, que tinha como função fazer os pobres sonharem o mesmo sonho que os ricos” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p.234). Nesse âmbito, para compreender a relação da cultura popular com os meios de comunicação de massa, torna-se necessário pensar

os processos culturais como articuladores entre os movimentos sociais e as práticas comunicacionais.

Houve uma relação não apenas de resistência, mas também de apropriação, ou seja, de circulação cultural. A partir desse pensamento o termo popular também pode ser atribuído à cultura de massa ao ser levado em consideração não apenas aquilo que é produzido pela massa, mas também aquilo que consome, transpondo o conceito para além do passado, da questão da tradição, mas para a questão da modernidade e da urbanização.

O espaço de produção da cultura popular está cercado de redes de sociabilidade, de necessidade de reconhecimento. Os meios de comunicação de massa se apropriaram de elementos da cultura popular, como forma de articulação discursiva, popularização e incentivo ao consumo. O melodrama tomou conta das produções midiáticas de ficção, trazendo a dramaticidade e a possibilidade do reconhecimento e da identificação com as narrativas e seus personagens.

O acesso aos meios de comunicação de massa permitiu aos moradores do subúrbio se religar à terra natal, à identidade nacional e à sua própria comunidade, retirando o estigma de espaço posto à margem das relações tecnológicas, urbanas, culturais e intelectuais da época. A relação dicotômica de apropriação e resistência aos modelos propostos pela indústria cultural recolocou os sujeitos em cena, incentivou a produção e criação de suas próprias práticas comunicacionais, mesmo que mediadas por instituições (igreja, escola, sindicato).

Alguns artistas do subúrbio experimentaram diversas formas de comunicação de sua cultura local, por meio das rádios regionais, das produções cinematográficas e dos programas de televisão. Mas a grande maioria foi privada do acesso à tecnologia. A não participação nos meios de comunicação de massa não foi necessariamente uma escolha, mas uma condição imposta pela realidade da região e pelas possibilidades tecnológicas daquele momento. Somada a essa questão, encontrava-se a escassez de políticas públicas voltadas para a cultura, restringindo ainda mais o acesso à produção cultural.

Ser artista cada vez mais se tornava uma questão utópica, um sonho, quase que inalcançável, reforçado pelo mito criado em torno das grandes estrelas. Aos moradores do subúrbio se impunham o assujeitamento e a relação com a arte e a cultura como recompensa do trabalho, como momentos de lazer e diversão. E foram nesses momentos em que se podia fugir e driblar a disciplina e o cerceamento das instituições que os

sujeitos do subúrbio puderam expressar suas formas de apropriação e ressignificação dos modelos ao quais tinham acesso.

A produção dos artistas do ABC paulista ora refletiu, ora refratou o conservadorismo, o discurso das instituições e da cultura de massa. Os moradores do subúrbio foram em busca de sentidos, significações, identidades e de valorização da sua capacidade de criação, interação e, conseqüentemente, de comunicação.

### Capítulo 3 | As formas de organização e resistência

*Nosso teatro precisa estimular a avidez da inteligência e instruir o povo no prazer de mudar a realidade.  
Nossas platéias precisam não apenas saber que Prometeu foi libertado, mas também precisam  
familiarizar-se com o prazer de libertá-lo.*

*Bertolt Brecht (apud FISCHER, 1959, p. 12)*

Para que se possam compreender as formas de organização e resistência adotadas pelos atores e atrizes do subúrbio entre as décadas de 1960 e 1980, é necessário pontuar a questão do investimento na produção cultural e artística no Brasil, que sempre esteve a mercê do Estado.

O Estado, diante da construção de uma identidade nacional, a partir dos anos 1930, passou a investir mais na elaboração de políticas públicas voltadas para a cultura. Foi estabelecida uma relação dicotômica, pois ao mesmo tempo em que o poder público propôs diversas formas de organização e incentivo à cultura, também articulou os mecanismos de censura, repressão e controle.

A política cultural implantada, a partir dos anos de 1930, valorizava o nacionalismo, a brasilidade, a harmonia entre as classes sociais, o trabalho e o caráter mestiço do povo brasileiro (RUBIM, 2007, p. 104). Foram criadas diversas instituições, como Serviço Nacional de Teatro (SNT), instituído em 1937, pelo Ministério de Educação e Saúde, com o objetivo de “animar o desenvolvimento e aprimoramento do teatro brasileiro”, este considerado como “uma das expressões da cultura nacional”, cuja finalidade seria, “essencialmente, a elevação e a edificação espiritual do povo”<sup>22</sup>.

Entre as competências atribuídas ao SNT encontravam-se as funções de orientar e auxiliar na organização de grupos amadores de todos os gêneros, incentivar o teatro nas escolas e “promover a seleção dos espíritos dotados de real vocação para o teatro, facilitando-lhes a educação profissional no país ou no estrangeiro”<sup>23</sup>. A manifestação teatral, dessa forma, tornou-se controlável e institucionalizada.

Já no período nacional-desenvolvimentista do governo de Juscelino Kubitschek, em que São Paulo passou a ser referenciada como a cidade símbolo do desenvolvimento

<sup>22</sup> BRASIL. Decreto-Lei n.º 92, de 21 de dezembro de 1937, Cria o Serviço Nacional de Teatro. *Diário Oficial da União*. p. 25585, 27 dez. 1937. Seção 1. Disponível em <<http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=103226>>. Acessado em outubro de 2011.

<sup>23</sup> Idem 19.

econômico do país, a questão do nacionalismo sofreu alguns abalos. Por conta do desenvolvimento econômico e da abertura para o capital estrangeiro e para o modelo norte-americano, a questão nacional passou a ser vista pelos promotores do nacional-desenvolvimentismo como

signo da alienação social dos setores atrasados das classes dominantes e das massas populares, obstáculo contra o desenvolvimento econômico e social, que seria obra da burguesia nacional industrial moderna e das classes médias conscientes, encarregadas de conscientizar as massas (CHAUÍ, 2006a, p. 40).

Nesse período foi instalado o Ministério da Educação e Cultura (1953) e o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (1955), órgão vinculado ao MEC, cujo impacto sobre a cultura se deu por meio “da invenção de um imaginário social que perpassava o pensamento e a ação de governantes (Juscelino Kubitschek e Brasília são os exemplos imediatamente lembrados) e as mentes e corações dos criadores e suas obras” (RUBIM, 2007, p. 105). A cultura vinculada à educação assumiu seu significado de civilização, de algo a ser transmitido, subjugando a existência de uma cultura popular, que só possuía espaço como tradição e folclore.

Com o golpe militar, o controle já exercido pelo Estado se intensificou e sua proximidade com a produção artística passou a tolher ainda mais a liberdade dos artistas, pois “a censura era um dos mecanismos de coerção com o qual era forçoso conviver” (COSTA, 2008, p. 26).

O movimento teatral que já vinha se pronunciando frente à criação de uma dramaturgia nacional, começou a dar ênfase aos temas sociais, a articulação de formas de resistência, de revisões que rompessem a era desenvolvimentista, como reação ao populismo e a busca por uma cultura popular.

No caso dos municípios do ABC paulista, se levarmos em consideração a heterogeneidade da região, com suas diferenças políticas, econômicas e sociais, a relação entre produção artística e investimento público se tornou uma equação sem solução aparente, dificultando a ampliação do movimento teatral na região, obrigando os artistas a buscarem formas de organização dos seus trabalhos e revelando um cenário de conflitos.

O teatro desenvolvido por alguns dos artistas do ABC paulista, ao longo das décadas de 1960 e 1980, procurou acompanhar as discussões relacionadas à função social da arte, principalmente como articuladora do movimento de luta e resistência frente ao regime militar. Houve algumas tentativas de organização de uma prática

teatral politicamente mais engajada, mas só se tornaram explícitas nos anos de 1980, com a articulação do movimento sindical. A abertura para as relações entre política e arte estava em sintonia com a emergência dos movimentos sociais da época.

Mesmo assim, muitos grupos de teatro no ABC paulista não se envolveram diretamente nas causas políticas, demonstrando traços de uma produção conservadora e tradicional, o que não diminuiu a importância das encenações, apenas indica as opções e escolhas de trabalho naquele período. O cenário teatral do subúrbio se construiu pela articulação dos seus artistas e, para os moradores, a produção artístico-cultural por si só já era uma prática de resistência a fim de suprir sua necessidade de expressão de identidades e afirmação do sujeito da ação.

### **3.1 Os festivais como possibilidade de circulação**

Com o passar dos anos, os espaços das paróquias, clubes, escolas e associações, começaram a não dar mais conta da demanda de grupos amadores que surgiram no ABC paulista. Além disso, mesmo os grupos que começaram suas atividades vinculadas a esses locais tinham a necessidade de apresentar suas produções em outros lugares.

Nos anos de 1950 foram construídos auditórios em algumas escolas estaduais que depois se transformaram em teatros e passaram a ser administrados pelo poder público municipal, como o Santos Dumont, em São Caetano do Sul, e o Conchita de Moraes, em Santo André.

Nos final dos anos de 1960, foi inaugurado o teatro Timochenco Wehbi e o Auditório Municipal Paulo Machado de Carvalho, em São Caetano do Sul e o Teatro Municipal de São Bernardo do Campo, que depois passou a ser chamado de Teatro Cacilda Becker, em homenagem a atriz que esteve presente em uma atividade no teatro meses antes do seu falecimento. Já o Teatro Municipal de Santo André só foi inaugurado em 1971, embora a obra de construção do paço municipal, onde ele está localizado tenha começado em 1966. Nos anos 1980, São Bernardo do Campo investiu na construção de outras salas de teatro como o Elis Regina, Martins Pena e o Procópio Ferreira.

Apesar de existirem casas de teatro, a falta de investimento público na manutenção dos espaços foi tema de diversas publicações na imprensa regional. Nos anos de 1970, por exemplo, a imprensa anunciou que, em São Caetano do Sul, a “falta

de salas para a apresentação de espetáculos poderia levar praticamente a extinção o já reduzido movimento teatral existente na cidade<sup>24</sup>, uma vez que os três espaços disponíveis não teriam condições para comportar as apresentações. Ainda relacionada à questão dos espaços, em 1983, o título da matéria do jornal *Diário do Grande ABC*, anunciava: “A região tem doze teatros. Mas todos precisam de reformas”. No início da matéria, a jornalista apontava que:

a julgar pelo número de teatros, as atividades culturais no Grande ABC deveriam ser intensas, propiciando à população a oportunidade de permanecer em seus municípios para assistir a bons espetáculos, sem necessidade de se deslocar para a capital para ter opções de lazer. Entretanto, não é isso que ocorre na região, uma vez que os 12 teatros estão praticamente fechados para espetáculos, em contraposição a toda efervescência cultural existente, principalmente em termos de grupos teatrais.<sup>25</sup>

A falta de manutenção dificultava a utilização dos teatros e tornava mais acirrada a disputa por datas de apresentação nas salas que estavam em funcionamento. Hilda Breda, que trabalhou no Departamento de Cultura de São Bernardo do Campo, de 1982 a 1997, disse que na cidade, nos anos 1980, *todo mundo queria um final de semana no Cacilda Becker. Então o departamento de cultura partia do seguinte princípio: nenhum grupo que está começando, que pelo menos não vive disso, que não é profissional, vamos dizer, vai se apresentar no Cacilda Becker de fim de semana. Final de semana vai ser só para esse pessoal da pesada, vamos dizer assim.*

Segundo Solange Dias, em relação a Santo André, *o uso do Teatro Municipal era para trazer espetáculos de São Paulo. Apresentar no Teatro Municipal seria a glória, porque você não podia apresentar no Teatro Municipal da sua própria cidade! Depois você começa a ter a noção de que não havia política alguma! O movimento do teatro amador tinha, sim, sua efervescência, mas quem fazia as coisas eram os próprios amadores.*

Percebe-se pelas narrativas de Hilda e Solange que os artistas amadores do ABC paulista, entre os anos de 1961 e 1990, se deparam com mais um obstáculo: ter que disputar as salas de teatro com os grupos profissionais, pois quando surgiram os espaços projetados para receber espetáculos, os artistas da região encontravam as portas

<sup>24</sup> FALTA de salas ameaça teatro em São Caetano. *Correio Metropolitano*, Santo André, 4 de maio de 1973. n.p. Acervo: Fundação das Artes de São Caetano do Sul.

<sup>25</sup> SANTO, Solange Espírito. A região tem doze teatros. Mas todos precisam de reformas. *Diário do Grande ABC*, Santo André, 9 de janeiro de 1983. Caderno C, p. 12. Acervo: Fundação das Artes de São Caetano do Sul. Obs.: Os 12 teatros a que se refere a matéria incluem os de Mauá, Diadema e Ribeirão Pires.

fechadas. A produção local não era prioridade e se sustentava em uma lógica mambembe, com apresentações esporádicas em locais improvisados. A vontade de fazer teatro era suprida com a formação dos grupos, mas a sobrevivência dos mesmos dependia da criação de formas de circulação para o teatro amador. E, os festivais promovidos pelo Estado, se consolidaram como uma das possibilidades de apresentação dos trabalhos dos artistas da região.

Em 1956, o Governo do Estado de São Paulo criou a Comissão Estadual de Teatro (CET), seguindo indicações de membros da Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT), com o intuito de estabelecer a mediação entre o poder público e os artistas. Em 1963, no Diário Oficial do Estado de São Paulo, consta na moção nº153, apresentada pela Assembléia Legislativa do Estado de São Paulo, a descrição dos propósitos do “Plano do Desenvolvimento do Teatro Paulista” elaborado pela CET, com o intuito de concretizar o movimento de popularização do teatro:

elevando o teatro ao maior número possível de espectadores, tirando o teatro de sua condição restrita para levá-lo a um diálogo de maior amplitude. As suas funções culturais, artísticas e históricas têm ficado prejudicadas, pois os outros veículos de apreensão do público, como a televisão, o cinema e o rádio, têm sido mais positivos na conquista deste público, a ponto de poderem manipulá-lo de acordo com interesses nem sempre elogiáveis. Tirar o teatro desta sua posição de “divertimento para ricos” transformando-o ou desenvolvendo sua condição natural, é o principal objetivo do plano.<sup>26</sup>

Dentre as medidas previstas no plano estavam a organização do I Festival de Teatro Amador do Estado de São Paulo, com eliminatórias em 10 cidades, entre elas Santo André, com um total de 80 grupos inscritos. Ainda na moção foi reforçada a necessidade da união das forças intelectuais e políticas do Estado, para que se pudesse

dar, a um grande número de habitantes do Estado aquilo que mais lhe falta: Cultura. Descentralizar o movimento da capital, levando-o para o interior, criar condições e infraestrutura para o seu funcionamento, dar uma perspectiva histórica mais realista para o movimento teatral, abrir uma platéia ávida por um diálogo novo, dar um divertimento sadio às crianças, preparando-as para assumirem seu papel histórico no desenvolvimento da Nação, estaremos assim sendo, não os Messias, os Carismáticos, os Profetas, mas simplesmente, os conscientes homens públicos que a Nação tanto precisa.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> SÃO PAULO. Moção n.º 153, de 28 de outubro de 1963. *Diário Oficial do Estado de São Paulo*. Ano LXXIII, n.º 206, p.2, 30 out. 1963. Disponível em < <http://www.jusbrasil.com.br/diarios/4921765/dospoder-executivo-30-10-1963-pg-2/pdfView>>. Acessado em outubro de 2011.

<sup>27</sup> Idem 24.

O documento evidencia a concepção de cultura como algo a ser dado ao povo, como forma de divertimento e organização da população para o desenvolvimento nacional. A promoção e valorização do teatro tinham, dessa forma, o intuito de articulação de outro discurso que fizesse frente àqueles proferidos pelos meios de comunicação de massa e que afastavam a população da dita cultura.

No movimento para a realização do festival foi incentivada a criação de federações de teatro amador. Antônio Chiarelli, diretor dos trabalhos da Sociedade de Cultura Artística de Santo André, em entrevista ao boletim informativo do Grupo Cênico Regina Pacis, contou que pelos jornais ficou sabendo que a

CET tinha o intuito de incentivar o teatro, criando em 10 ou 12 regiões do Estado, Federações de Teatro Amador, que agrupariam os elencos amadores do Estado, da região, que organizariam festivais anuais e os vencedores de cada região encontrar-se-iam em cidades determinadas pela CET (nas grandes finais de Festival) de onde sairiam a melhor peça, o melhor ator, a melhor atriz [...] e acima de tudo [promoveriam] o congregar da classe amadorística de todo Estado.<sup>28</sup>

Com o estatuto em mãos, Chiarelli convocou Milton Andrade, Jaime Costa Patrão e Viva Ramos, de São Caetano do Sul e Antonino Assumpção, de São Bernardo do Campo para a fundação da Federação Andreense de Teatro Amador (FEANTA), sendo esses elementos seus primeiros diretores e Antônio Chiarelli seu primeiro presidente.

As etapas eliminatórias das primeiras edições do Festival de Teatro Amador do Estado de São Paulo aconteceram no Teatro de Alumínio, sede da SCASA. Em 1967, o evento foi transferido para o salão nobre do Colégio São José em São Bernardo do Campo e, no ano seguinte, com a FEANTA sob presidência de Lucia Vezzà, as eliminatórias da sexta edição do festival, que deveriam ocorrer em Santo André, foram transferidas para São Bernardo do Campo, por problemas administrativos.

Ana Maria Medici contou em sua entrevista que os festivais permitiam aos *grupos conhecer o trabalho uns dos outros*. Cássio Castelan, também se referiu a essa questão dizendo que o evento era o momento de *encontrar os seus iguais*. [...] *Era muito raro a gente assistir aos espetáculos dos outros grupos de teatro de Santo André, porque era muito raro ter as apresentações fora do festival*.

As falas de Ana Maria e Cássio reiteram a análise de Peixoto (1989, p. 184) que afirma que os festivais eram eventos responsáveis pela “troca de experiência e debates

<sup>28</sup> Boletim informativo Teatrando. Grupo Cênico Regina Pacis. São Bernardo do Campo, n. 28, ano. 2, outubro de 1979. Acervo Hilda Breda/Grupo Cênico Regina Pacis.

entre os que faziam teatro em regiões tão diversas e tão isoladas, trabalhando sempre sem formação e informação, carentes de discussão e avaliação mais justa de suas experiências”.

A mostra competitiva contava com um corpo de jurados formado por artistas profissionais que emitiam seus pareceres com intuito de oferecer “orientação técnica e artística, junto a elencos teatrais amadores congregados no festival”<sup>29</sup>. Além disso, os artistas da região também eram incentivados a buscar mais informação e formação, por meio de cursos ministrados por artistas profissionais, como Jonas Bloch, Roberto Vignati, Ivonete Vieira e Milene Pacheco, que orientaram trabalhos de grupos amadores do ABC paulista custeados pelas federações de teatro.

Para alguns dos artistas da região a participação nos festivais abriu as portas para a profissionalização, uma vez que aos melhores atores, segundo o corpo de jurados, era concedida uma bolsa de estudos para a Escola de Arte Dramática de São Paulo. Sérgio Rossetti e Sônia Guedes foram para a EAD por conta da premiação. Ana Maria Medici disse que também ganhou a bolsa quando recebeu o prêmio Governador do Estado, mas como trabalhava e estudava, acabou não fazendo o curso por não saber como ia conciliar as atividades.

Ao mesmo tempo em que os festivais aproximaram os grupos, permitiram a interação dos artistas, valorizaram suas produções e incentivaram a busca pela formação, também acirraram as disputas uma vez que vencer o festival representava a possibilidade de circulação, com apresentações dentro e fora da região do ABC paulista, e ser premiado colocava o artista e o grupo em posição de destaque frente aos demais participantes. Como reiterou Augusto Maciel, a premiação era *uma oportunidade de mostrar o trabalho* uma vez que os teatros eram mais ocupados *com a programação de gente famosa, de gente da televisão e os atores da cidade ficavam bem em segundo plano. [...] Todo mundo queria ganhar o festival. Você aí para outro Estado! [...] Você está no meio, você quer ganhar. Então tinha essa disputa, ninguém brigava por causa do teatro, mas existia bastante sacanagem do povo de teatro, era aquilo: cada um defendia a sua sardinha!*

Nesse âmbito, segundo Peixoto (1989, p. 184), os festivais se deparavam com seu aspecto negativo, formando grupos “exclusivamente em função de ganhar prêmios e

---

<sup>29</sup> SÃO PAULO. Extrato de contrato, de 27 de novembro de 1963. *Diário Oficial do Estado de São Paulo*. Ano LXXIII, n.º 224, p.7, 27 nov. 1963. Disponível em <<http://www.jusbrasil.com.br/diarios/4921765/dosp-poder-executivo-27-12-1963-pg-7/pdfView>>. Acessado em outubro de 2011.

disputar campeonatos de cultura”. De fato, muitos artistas se juntavam para montar trabalhos voltados para a participação nos festivais, elevando consideravelmente o número de grupos de teatro com tempo de existência efêmera. Mas é válido ressaltar que o evento, para muitos desses artistas, era a única possibilidade de exposição de seus trabalhos. Como disse Solange Dias, *as apresentações eram pontuais e os festivais é que alimentavam essa produção.*

As características antagônicas dos festivais permitiam aproximações entre os grupos e, ao mesmo tempo, revelavam suas diferenças. Tanto que, com o surgimento de grupos mais engajados politicamente, começou a reverberar a discordância entre os artistas em relação aos seus objetivos cênicos. Sobre essa questão, Márcia Vezzà disse que alguns grupos *tinham posicionamento político antagônico do outro, um defendia os ideais da burguesia, até porque era originário disso, e outro tinha um movimento mais popular.*

O movimento em torno dos festivais revelava também as características de cada município, pois, como afirmou Edu Silva, *as pessoas entendiam que cada cidade queria a sua própria identidade.* Exemplo dessa questão foi a problemática levantada a respeito da nomenclatura da FEANTA que significava Federação Andreense de Teatro Amador. Como se lembrou Hilda Breda, os grupos tinham que falar que eram de Santo André tanto que, *se você pegar jornais da época, você lê: “Grupo Regina Pacis participa com ‘Zumbi’ de Santo André”. Era muito comum ter isso, porque eles pegavam pelo nome da Federação. Mas, na verdade, nós éramos de São Bernardo.*

Com o passar dos anos, as crises não tomaram conta apenas da federação da região do ABC paulista, mas também surgiram diversos conflitos dentro da Confederação de Teatro Amador do Estado de São Paulo (COTAESP). Como narrou José Armando Pereira da Silva, por volta de 1978, houve uma crise na organização do festival que acabou *com o afastamento do coordenador Carlos Pinto, pois achavam que ele era um cara que estava muito tempo no cargo, que nunca mudava. Ele saiu e se desarticulou esse movimento estadual* e, conseqüentemente, houve a dissolução das federações regionais.

Com o intuito de garantir formas de circulação dos espetáculos dos grupos, os artistas do subúrbio criaram federações municipais, como a Federação de Teatro Amador de São Bernardo (FETASB) e AMANDRE, em Santo André, que, em meados

da década de 1980, passou a ser co-gestora do Festival Amador de Teatro de Santo André (FETASA), junto à prefeitura do município.

Para a maioria dos artistas entrevistados, o período de existência dos festivais, tanto os promovidos pela federação estadual, como os organizados por entidades e federações municipais, foi um dos momentos de maior ebulição do movimento teatral amador, incentivando a troca de experiências, aproximando alguns artistas profissionais, antes inacessíveis, trazendo a possibilidade da formação profissional e, principalmente, possibilitando a circulação da produção dos grupos da região.

Ao mesmo tempo reverberaram as diferenças entre os artistas, os grupos e as realidades de cada município, revelando a complexidade dos sujeitos e das localidades. O aumento da demanda de grupos amadores no ABC paulista e de espetáculos à disposição, não garantiu espaços de apresentação nos municípios, pois as salas de teatro continuaram sendo locais destinados, prioritariamente, às companhias profissionais.

Torna-se válido ressaltar que, durante as décadas de 1960 e 1980, os festivais promovidos por entidades vinculadas ao poder público também estabeleceram formas de controle das produções culturais, retirando a espontaneidade e amplitude do movimento do teatro amador e colocando os artistas da região em contato com os procedimentos de censura e repressão à produção artístico-cultural.

### **3.2 A relação com os mecanismos da censura**

Pelo fato do país ter vivido um período de estado ditatorial, em que houve o embrutecimento de práticas censoras e repressoras, cerceando os direitos civis, é comum não se perceber que a censura está nas entranhas da formação do povo brasileiro, que convive com esta prática cotidianamente, desde os tempos coloniais.

Em relação às artes cênicas, no caso brasileiro, considerando que as manifestações teatrais têm seu início indicado como prática das missões de catequização, o teatro também ganhou contornos de um “dispositivo da hegemonia da monarquia e da Igreja”, com a “centralização da política e a unificação cultural” (FÍGARO, 2008, p. 17).

As manifestações teatrais, no século XX, conviveram com o Serviço de Censura da Divisão de Diversões Públicas do Estado de São Paulo que censurou peças de teatro desde os anos de 1927 a 1968. Com o “endurecimento” da ditadura em 1968, esse

serviço foi “federalizado”, ou seja, transferido para a sede da Polícia Federal em Brasília. Assim, desde o Império até 1988 – quando a Constituição Brasileira definiu as atuais bases da livre expressão e da manifestação artístico-cultural – várias instituições do Estado se ocuparam dos serviços de censura.

Muitas vezes a censura e repressão são indicadas como ações exercidas somente pelo Estado e é deixada de lado a compreensão de que a sistematização e burocratização das práticas censórias, aplicadas por órgãos do governo, refletiram o pensamento da sociedade civil. Como indica Chauí (2006a, p. 90) por “termos o hábito de supor que o autoritarismo é um fenômeno político que, periodicamente, afeta o Estado, tendemos a não perceber que é a sociedade brasileira que é autoritária e que dela provêm as diversas manifestações do autoritarismo político”.

Antonino Assumpção, na edição de setembro de 1977 do Boletim Informativo do Grupo Cênico Regina Pacis, assinou um artigo em que arrolava sobre os mecanismos de censura ao teatro. Para ele a censura podia ser definida, em linhas gerais, como

um órgão do Governo cuja função específica é zelar para que os espetáculos levados a público sejam feitos com respeito às normas e códigos de bons costumes e não deturpem fatos ou coisas, incentivando a qualquer tipo de subversão contra os poderes constituídos. Isso é bom e deve existir em todo tipo de atividade, principalmente aquelas que levam mensagens diretas aos que as assistem.<sup>30</sup>

Por meio do trecho apresentado, pode-se identificar que havia a associação do procedimento de censura prévia ao teatro a um aval de legitimidade para a encenação do espetáculo, como um atestado de boa conduta social, dentro das normas estabelecidas pela sociedade conservadora, da qual também, querendo ou não, faziam parte.

A figura do censor era vista por alguns de forma positiva. Noretta Vezzá, do Grupo Panelinha, de Santo André, disse que *o seu grupo nunca teve problemas como a censura, pois o censor vinha para verificar se nós estávamos com o texto correto, se não tinha gestos obscenos ou coisa que o valha. Tivemos até grandes pessoas que nos ajudavam dando palpite, dando indicação, falando alguma coisa que para nós foi melhor.* Segundo Lucia Vezzá, *os espetáculos eram singelos e a gente já fazia uma pré-alteração sem envolver.*

O fato dos artistas realizarem uma “pré-alteração” do texto pode ser interpretado como uma forma de autocensura, em que os próprios artistas já modificavam trechos,

---

<sup>30</sup> Boletim informativo Teatrando. Grupo Cênico Regina Pacis. São Bernardo do Campo, n. 3, ano. 0, setembro de 1977. Acervo Hilda Breda/Grupo Cênico Regina Pacis.

substituam determinadas palavras, às vezes só na presença do censor, outras vezes de forma definitiva, com o intuito de garantir a liberação de seus espetáculos. Vale ressaltar que o certificado só era emitido depois que o censor assistisse ao espetáculo com todos os seus elementos em cena: atores, figurinos e cenografia. A não liberação do espetáculo representava, dessa forma, um alto prejuízo aos grupos, cuja verba para produção sempre foi escassa.

Sobre a presença dos censores, Antonino Assumpção pontuou que havia uma falta de esclarecimentos quanto aos procedimentos adotados. Além da censura escrita, havia uma censura visual e a inexistência de critério demonstrava o caráter subjetivo das avaliações, ficando a cargo dos censores estabelecerem as regras. Para Assumpção a vaidade fazia com que os censores, ao analisar os textos e as apresentações, tivessem como intuito “atingir seu próprio interesse, e não o do público a quem é dirigido o espetáculo, fazendo-se o verdadeiro dono da verdade”<sup>31</sup>.

Segundo Costa (2006, p. 209), “o censor era um funcionário público que se sentia, quase sempre, desempenhando uma função qualificada e de relativa importância”, cujo cargo era designado por meio de indicação política. Questão que se estendeu até a década de 1970, em que foi instituído um concurso público, tornando obrigatório o diploma de curso superior. É preciso ressaltar que os censores não agiam sozinhos. Entre os mecanismos a seu dispor estavam: o silêncio, o esquecimento, a autocensura e a tolerância da sociedade, que mantém a censura na zona sombreada do passado (COSTA, 2008, p. 7).

A maioria dos grupos de teatro amador do ABC paulista não se envolveu com facções organizadas da luta política, muitas vezes tratadas e reprimidas pelo Governo Militar como subversivos. Esses atores e atrizes achavam que não “tinham problema com censura”, mesmo que fossem obrigados a enviar textos para órgãos censores e apresentar suas peças antes da estréia para policiais ou censores do Estado. Ou seja, essa prática, cotidiana e irrefletida, não era um problema para eles.

Com base nos processos de censura prévia ao teatro do DDP-SP, guardados no Arquivo Miroel Silveira, foram encontrados 52 processos relacionados à região do ABC correspondentes ao período de 1942 a 1967.

Percebe-se que a grande maioria dos processos foi solicitada a partir de meados dos anos de 1960, período em que começaram as apresentações das fases eliminatórias

---

<sup>31</sup> Boletim informativo Teatrando. Grupo Cênico Regina Pacis. São Bernardo do Campo, n. 3, ano. 0, setembro de 1977. Acervo Hilda Breda/Grupo Cênico Regina Pacis.

do Festival de Teatro Amador organizado pelo Estado de São Paulo. Além disso, há uma demanda maior em relação à liberação de espetáculos de comédia.

Tais processos encontrados no Arquivo Miroel Silveira, referentes aos grupos amadores do ABC, confirmam o caráter politicamente desprezioso dos espetáculos apresentados e comprovam as declarações dos entrevistados dos grupos amadores quando afirmam que seus textos e apresentações não passaram por vetos exacerbados dos censores da época. A maioria dos processos relacionados ao ABC se apresenta totalmente liberado ou com algumas restrições etárias. Raros foram as palavras cortadas e os processos censurados.

Ao mesmo tempo, o número identificado referente à região do ABC paulista não reflete a quantidade de trabalhos e grupos amadores que existiram no período de 1927 a 1968. Foram identificados os nomes de apenas 10 grupos das cidades de Santo André, São Bernardo do Campo e São Caetano do Sul. Pode-se inferir que, pelo fato dos grupos amadores realizarem suas apresentações nos bairros e comunidades, de forma esporádica e fechada para um público local, não havia uma repercussão que provocasse o interesse dos órgãos censores, tampouco a precipitação dos artistas amadores em solicitar a liberação de suas produções. Mas, com a organização dos festivais, a abertura de processos tornou-se inevitável, uma vez que o poder público financiava a atividade. Outra questão relevante é que com a organização da Sociedade de Cultura Artística de Santo André e a construção do Teatro de Alumínio a região começou a receber também a apresentação de companhias de teatro profissional, ganhando repercussão na mídia.

Já, a partir do Golpe Militar, em 1964, voltou o período de forte repressão sistematizada na esfera do poder público e intensificou-se a ação do Departamento de Ordem Pública e Social (DOPS). A partir de 1968, com a promulgação do Ato Institucional nº5 (AI-5), o governo federal centralizou o controle a opinião pública por meio da “perseguição a jornais e demais meios de comunicação e a censura violenta e sistemática da prática artística” (COSTA, 2008, p. 21).

O controle tornou-se mais rígido da mesma forma que, no plano político, o regime endurecia. E nessa época também se viu o aumento populacional na região do ABC, o fortalecimento dos grupos de teatro e o amadurecimento da produção cultural local. Antônio Petrin afirmou que *foi um período tenebroso, onde os atores transformaram nosso teatro numa trincheira em favor da democracia e da liberdade de expressão*. Para Augusto Maciel embora tenha sido um período cruel, também teve seu

lado bom, pois *aguçou um pouco a classe artística que escrevia mais coisas tentando falar coisas de outras maneiras, tentando driblar a censura.*

O Grupo Teatro da Cidade de Santo André, por exemplo, após ter o texto *Heróica Pancada*<sup>32</sup>, proibido pela censura, montou dois outros espetáculos, um classificado como espetáculo infantil, chamado *Nem tudo está azul, no país azul*, e outro dirigido ao público adulto, chamado *O incidente no 113*.

Sobre a montagem infantil Sônia Guedes disse que *o espetáculo era cheio de metáforas, mas a censura burra, como sempre foi, não percebeu. Nós montamos e falávamos tudo que a gente queria falar. O público infantil percebia a historinha infantil. [...] O que estava por trás, os adultos assistiam.*

Já em relação à produção destinada ao público adulto, Antônio Petrin, em 1974, havia montado o espetáculo, originalmente chamado *El Ascensor*, e traduzido como *O incidente no 113*, com alunos da Escola de Teatro da Fundação das Artes de São Caetano do Sul. A autora Nelly Vivas era praticamente desconhecida no Brasil, mas, pelas resenhas publicadas, dava-se conta de suas preferências por Lorca, Arrabal e Ionesco (SILVA, 2001, 75).

O espaço de encenação ficou limitado a poucos metros quadrados para representar um elevador, onde a ação estava centrada, com máquina de luzes e sons repetitivos representando seu funcionamento ininterrupto e angustiante, em que

as únicas comunicações possíveis eram notícias terrivelmente convencionais: a esposa reclamando do marido, a velha acariciando seu cachorrinho, cientistas recitando teorias exóticas, mascarados em direção a uma festa, um mudo e um anjo conversando em latim. A esperança de uma solução, do sentido desta interminável viagem se esvai com a mesma rapidez com que os personagens descem ou desaparecem do elevador. (SILVA, 2001, p. 75)

Sônia Guedes disse que o elevador que não tinha fim representava *a própria vida, o próprio sistema político, o governo. O elevador era tudo isso. E a censura não viu nada e deixou a gente montar.*

Por essas passagens, se reforça o caráter subjetivo das análises dos censores, cujos procedimentos se mostraram arbitrários, complexos e ambíguos. Havia um

---

<sup>32</sup> A ideia do texto surgiu após uma viagem do grupo à Colômbia, em que os atores tiveram contato com o trabalho de diretor do Teatro Experimental de Cali (TEC), Enrique Buenaventura, que partia de improvisações para a criação dos espetáculos. Concebido, a partir de uma experiência de produção colaborativa, em parceria com o dramaturgo Carlos Queiroz Telles, o texto *A Heróica Pancada* buscava desmistificar a Revolução Constitucionalista de 1932, fato que o fez ser totalmente vetado pela Divisão de Censura do Departamento de Polícia Federal, em Brasília.

cerceamento em torno de determinadas palavras e expressões ao mesmo tempo em que se deixava passar as possibilidades de interpretação do contexto abordado na história. Tanto que os artistas passaram a se manifestar contra a repressão com a elaboração de dramaturgia e formas de encenação que pudessem refletir seus anseios na luta pela liberdade e democracia.

Para aqueles que se posicionavam de forma mais direta, havia o risco de perseguição. Durante a sua entrevista Tin Urbinatti disse que, por duas vezes, foi interrogado por funcionários do Departamento de Ordem Pública e Social. A primeira foi quando ainda dirigia o grupo de teatro da Faculdade de Ciências Sociais na USP e montou *A invasão dos bárbaros ou a prova de fogo*, no primeiro semestre de 1976, encenada no esqueleto do prédio da faculdade. E a segunda, em 1979, quando foi pego na rua em uma noite em que participava de um piquete dos bancários. Tin ficou quatro dias detidos e, como ele mesmo, contou: *a tortura psicológica que esses caras fizeram comigo foi a coisa mais degradante e terrível que eu passei na minha vida. Eles diziam: - E esse filho da puta? Ah, esse filho da puta aqui hoje vai sentir o que é bom para tosse! Vamos chamar o capitão Pereira. Ele vai chupar a rola do Capitão Pereira! Fiquei lá quatro dias. Foi punk isso aí.*

A repressão política no Brasil sempre fora institucionalizada nas ações governamentais e procedida sempre de forma violenta, repercutindo assim por toda a década de 1960. Não era tão simples assim partir para a cena política. Casos de detenção e tortura, como o vivido por Tin Urbinatti e outros tantos artistas, acionavam o sentimento de medo. O imaginário da repressão violenta era uma realidade para aqueles que vivenciaram o período. Foi um período de produção intensa que, pelo contexto histórico, ganhou maior repercussão e ficou mais presente na lembrança e no imaginário dos artistas, mesmo para aqueles que não vivenciaram o período ou não sofreram, diretamente, intervenções repressivas.

Laura Figueiredo trabalhou na Fundação das Artes de São Caetano do Sul durante o período da ditadura militar e disse que ouvia falar sobre a suspeita de espões da censura na escola. Como ela mesma narrou: *não que eu tenha visto algum espão, porque para mim todos eram espões. Quando eu via uma pessoa diferente, todo mundo falava para tomar cuidado.* Sua irmã, Haydée Figueiredo, contou durante sua entrevista que também sentia medo, pois *já estava no ABC há alguns anos, quatro ou cinco anos, mas era muito crua ainda no pedaço.*

As falas de Laura e Haydée explicitam o sentimento de medo que tomou conta da sociedade durante o período de embrutecimento da ditadura, fazendo com que a população reprimisse ainda mais suas ações. O controle do Estado era exercido não apenas pela intervenção direta, mas também por coação moral, em que se criavam mecanismos de vigilância e autocensura imposta pela disciplina do medo. O envolvimento da sociedade civil gerava o receio de ser “dedurado”, pois não se tinha conhecimento das pessoas que estavam vinculadas aos departamentos de censura. Questão que reforça a compreensão de que os mecanismos censórios de controle e repressão faziam parte uma postura adotada por uma parcela da sociedade civil, que apoiava a intervenção do Estado.

Augusto Maciel contou que tinha um amigo que trabalhava no DOPS, mas só ficou sabendo depois de muito tempo. Durante sua entrevista, ressaltou o fato de que não entregou ninguém, pois, como ele mesmo disse, *não sabia quem estava envolvido. Eu conhecia a Heleny, mas naquela época eu era muito ingênuo. Não estava nem pensando que ela participava ativamente do pessoal da revolução. E sobre o pessoal da cidade eu não vi ninguém fazer nada. A gente tinha aquele teatro mesmo que a gente fazia, como ‘Eles não usam Black-tie’, um teatro mais ou menos de contestação, mas não era um teatro engajado.*

A repressão impunha o silêncio. Assim como existia a possibilidade de ser preso por conta de suas ações, existia também o perigo de, involuntariamente, prejudicar outras pessoas. O trecho narrado por Maciel elucida o medo e a necessidade de justificativa de que nada foi dito. Ao mesmo em que ele se refere à Heleny Guariba, que se tornou um caso emblemático na região por conta de sua prisão e desaparecimento, também se assume ingênuo diante daquela situação, por não ter tido uma participação ativa e revolucionária.

Em relação à encenação do texto *Eles não usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, foram localizados os registros de apresentação realizada pelo Centro Popular de Cultura de Santo André (CPC), em 1962, Sociedade de Cultura Artística de Santo André (SCASA), em 1965, e, sob direção de Augusto Maciel, os grupos Teatro Amador Movimento Juvenil (TAMOJU), em 1970, e Teatro e Comunicação (TECO), em 1978.

Pela fala de Augusto Maciel, quando diz que o teatro que ele fazia era “mais ou menos de contestação” e pelas datas de encenação do texto por grupos sob sua direção, pode-se inferir que não havia o propósito de engajamento e sim o ímpeto de estar em

contato com o que se percebia como referência e tendência do movimento teatral paulista.

A encenação de *Eles não usam Black-tie* no final dos anos de 1950 iniciou a fase nacionalista do Teatro de Arena e foi um marco para o teatro brasileiro. A dramaturgia de Guarnieri trouxe para a cena o operário e os problemas sociais provocados pela industrialização, personagem e situação, que remetiam à região do ABC paulista, principalmente com a articulação dos movimentos sociais.

Segundo Costa (1996, p. 39), “a verdade de *Eles não usam Black-tie* reside justamente na contradição entre forma (conservadora) e conteúdo (progressista)”. Do ponto de vista da forma, o texto apresenta o drama de um jovem trabalhador que, por temor de perder o emprego, enquanto sua namorada está grávida, fura a greve e desencadeia um conflito familiar. Embora aja uma discussão em torno do movimento grevista, há também a forte discussão em torno de um conflito familiar e sua relação de sobrevivência social e econômica. Nessa perspectiva se endossa a análise de que a encenação realizada pelos grupos dirigidos por Augusto Maciel não se atentava necessariamente às possibilidades de contestação social que a dramaturgia permitia.

O Grupo Cênico Regina Pacis de São Bernardo do Campo se propôs a encenar o texto *Liberdade, liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, em 1969. A primeira montagem desse texto, com o Grupo Opinião, no Rio de Janeiro, em 1965, teve repercussão internacional. A matéria publicada no *New York Times* atribuía o sucesso de público ao “fato da irada mensagem da peça vir temperada com humor, música e um otimismo ansioso com respeito ao futuro do Brasil”<sup>33</sup>.

Quando o grupo de São Bernardo do Campo estava com a apresentação marcada no salão paroquial da Igreja Matriz, em 1969, foi noticiada, no jornal *O Estado de São Paulo*, a proibição da encenação do texto nacionalmente. O elenco e a direção do Grupo Cênico Regina Pacis decidiram não realizar a apresentação, embora, como narrou Hilda Breda, não tivessem sido oficialmente comunicados. Em satisfação ao público, segundo Hilda, o grupo *foi ao salão paroquial para avisar que não poderíamos apresentar a peça. Levamos o recorte do jornal para mostrar que tinha sido proibida. [...] Foi até bom, porque aquelas veraneios sem placas se postaram em frente ao teatro naquela noite e na noite seguinte.*

---

<sup>33</sup> ESPETÁCULO mistura protesto, humor e música. *New York Times*. Estados Unidos. 25 de abril de 1965 in FERNANDES, Millôr; RANGEL, Flávio. *Liberdade, liberdade*. Porto Alegre: L&PM, 2006, p. 9-11.

Com o anúncio da abertura, a partir da Lei de Anistia ampla, geral e irrestrita, em 1979, o texto *Liberdade, liberdade* foi liberado e montado pelo grupo no ano seguinte com duas sessões. Para Hilda, a possibilidade de apresentar o espetáculo *era mesmo um grito de liberdade*, ainda mais diante da ebulição do movimento operário que ganhava espaço na região. Tanto que, Hélio Roberto de Lima, um dos atores do grupo, modificou a frase de Abraham Lincoln que se referia ao governo do povo e disse, segundo Hilda: - *O governo do trabalhador, pelo trabalhador e para o trabalhador não desaparecerá da face da terra. O teatro veio abaixo com isso! Ele foi aplaudido em cena aberta.*

A tentativa de montagem de *Liberdade, liberdade* por um grupo amador em um salão paroquial no final dos anos de 1960 evidencia a ousadia a que se permitiam os artistas do ABC paulista. O que não significa que a escolha do texto fosse, necessariamente, uma forma de se posicionar explicitamente frente à ditadura. Segundo Ana Maria Medici, o trabalho desenvolvido pelo Grupo Cênico Regina Pacis de São Bernardo do Campo *nunca teve uma grande proposta vanguardista. [...] A proposta era realmente fazer um trabalho com qualidade, para ser visto por todos, dirigido ao público em geral, todos os níveis de público. Não tinha uma linha definida. [...] A nossa linha era fazer.*

Luís Alberto de Abreu ao fazer referência à importância do grupo falou sobre a diversidade da produção que foi desde encenações litúrgicas às dramaturgias nacionais que estavam em voga no período. Como disse Abreu: *falavam, na época, que era um grupo conservador. Mas era um pouco daquilo: o que não fosse Zé Celso na época, graças ao Senhor, era conservador! [...] Eles montaram 'Ralé, 'Arena conta Zumbi'. Então, era um grupo que estava sintonizado sempre com o seu momento. Isso que era a coisa legal do Regina Pacis que, em 1962, numa comunidade extremamente religiosa, começaram com o teatro com a comunidade. E, em 1969, estavam montando 'Liberdade, Liberdade'.*

A fala de Abreu explicita a diversidade da prática teatral realizada pelos grupos da região do ABC paulista. Mesmo que se questione sua qualidade estética, a produção dos grupos revela as relações de conflito de uma região, a não obediência a uma coerência geral e a não preocupação em fixar tendências ou suas próprias regras de atuação. Como afirma Peixoto (1989, p. 176), “o movimento não profissional não pode ser visto como um todo unificado e monolítico”, pois cada região possui suas exigências

e necessidades particulares, assim como grupo e cada espetáculo “possuem contradições próprias e tendências especiais”.

Já em meados dos anos de 1980, ainda havia a necessidade do aval dos censores para a encenação dos textos, mas os órgãos de controle não despertavam mais tanto temor aos artistas. Para Solange aquele procedimento *era risível, porque já era o final da censura*.

Esdras Domingos se lembrou durante sua entrevista de como era a relação com os censores na época. Ele e Cássio Castelan encenaram o texto *Perseguição ou o longo caminho que vai de zero a ene*, de Timochenco Wehbi. Como Esdras estudava na USP, os ensaios eram realizados em uma sala da Universidade. Para liberar o texto, Esdras foi buscar as censoras com seu fusca 66, que, como ele disse, *andava meio de lado, porque era muito antigo. E eu não jogava lixo na rua. Por ética, jogava tudo dentro do carro! [...] Eu fui buscar as censoras e o carro estava bem horroroso mesmo. Eu fui com bastante prazer. A cara que elas fizeram para entrar no carro, já valeu toda viagem*.

Com o processo de abertura política, a intervenção da censura ao teatro tornou-se uma relação mais de restrição etária do que necessariamente retaliação das produções. A figura dos censores não despertava mais o medo nos artistas. Como se percebe, pelas narrativas de Solange e Esdras, o aval da censura estava relacionado ao cumprimento de uma atividade pró-forma que garantia a possibilidade de apresentação.

É possível inferir, por meio das narrativas dos artistas e documentos levantados, que os espetáculos apresentados de forma polarizada refletiram o pensamento conservador desses cidadãos e o autoritarismo da sociedade. Principalmente durante a década de 1960 o teatro no ABC carregou, na maior parte do tempo, o seu título de diversão pública. E aqui não podemos imprimir juízo de valor, afirmando que o ABC esteve atrasado em relação à produção cultural da capital paulista. As manifestações artísticas locais estavam de acordo com a formação dos municípios e a constituição de sua população. Deve-se entender essa opção pelo entretenimento a partir das possibilidades que aquele momento histórico permitia à ação dos sujeitos da cena.

Os mecanismos de censura e repressão à produção artística se mostraram contraditórios e subjetivos, ficando, muitas vezes, a cargo dos censores o cerceamento das produções. Os grupos e artistas que se posicionaram de forma mais engajada nas discussões políticas, para evitar a perseguição e a repressão, encontraram formas de

driblar o controle do regime militar e de buscar a construção de um discurso contra-hegemônico.

### 3.3 Em busca do teatro popular

Com a ascensão da indústria cultural e o controle do regime militar aos meios de comunicação, irrompeu a cena, com mais força, os debates acerca do nacional, do popular e da cultura de massa. Mas, a busca pela cultura popular passou por diversos estágios, pois o próprio termo já vinha carregado de uma historicidade conflituosa.

Marilena Chauí (2006b, p.133) indica três significados distintos comumente atribuídos à cultura popular. O primeiro estabelecido durante o Iluminismo francês no século XVIII, atribui a cultura popular à condição de “resíduo de tradição, misto de superstição e ignorância” que deveria ser corrigido por meio da educação. O segundo, relacionado ao Romantismo do século XIX indicando que a cultura popular era a cultura do “povo bom, verdadeiro e justo” ou aquela que exprimia a “alma da nação e o espírito do povo”. E o terceiro misturando a concepção iluminista e romântica, em que a cultura popular por ser feita pelo povo já deveria ser considerada boa e verdadeira, mas estaria sempre condicionada a ser tradicional e atrasada em relação há seu tempo, precisando, “para se atualizar, de uma ação pedagógica, realizada pelo Estado ou por uma vanguarda política”.

Durante as décadas de 1960, 1970 e 1980 surgiram diversos movimentos que se vincularam ao teatro em busca da cultura popular frente à hegemonia do Estado e sua política de “segurança nacional”. Coube ao teatro um papel de destaque frente ao regime ditatorial brasileiro, fazendo da prática teatral uma forma de conhecimento da sociedade, com a busca da função social da arte e encenação de questões ligadas à realidade nacional.

Tornou-se preeminente a intenção de “diferenciar ‘cultura popular’ de ‘folclore’”, pois quando analisadas como sinônimos, a definição de cultura popular recupera a noção de tradição, cuja ênfase no caráter tradicional implica a perpetuação e a conservação da ordem estabelecida” (GARCIA, 2004, p. 154).

Carlos Estevam Martins, sociólogo e um dos fundadores do Centro Popular de Cultura (CPC), publicou na revista *Movimento*, em 1962, o artigo *Por uma arte popular revolucionária*, que passou a ser considerado o manifesto do CPC. Tal publicação

despertou muitas críticas a sua tentativa de definir a arte popular revolucionária a partir do nacional-popular.

Tin Urbinatti, durante sua entrevista, ao avaliar o movimento do Centro Popular de Cultura, disse que *os adeptos do CPC estavam falando sobre e levando para a classe operária. Classe média, intelectualizada, esquerda, identificada ideologicamente com a classe operária, que vai até a classe operária levar a sua visão de mundo, supostamente uma visão de classe operária. Então, é o intelectual com classe média fazendo para o povo.*

Entre 1961 e 1964, o Centro Popular de Cultura de Santo André, intimamente vinculado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), cuja sede foi montada no Sindicato dos Metalúrgicos do município, se dedicou às atividades artístico-culturais, com ênfase nas produções teatrais. As principais referências para os espetáculos do CPC de Santo André eram o repertório de montagens teatrais do CPC da União Nacional dos Estudantes (UNE) e do Teatro de Arena. Sônia Guedes, que participou das atividades do Centro Popular de Cultura de Santo André, disse que a experiência lhe trouxe outra concepção de teatro, pois o grupo tinha uma proposta *de propaganda muito maniqueísta: os comunistas são bonzinhos e os outros todos são muito maus. Era a época. Toda pessoa um pouco mais lúcida nessa ocasião era comunista, porque era a saída da ocasião. Era aquela ideia de que a revolução iria acontecer e nós íamos ser muito felizes quando chegasse a revolução.*

Segundo Garcia (2004, p. 128) em geral, tanto o debate quanto a produção artístico-cultural “vinculada às diretrizes estéticas e ideológicas do CPC da UNE foram indistintamente caracterizados como dogmáticos e panfletários, ora reflexo do ‘manifesto do CPC’, ora produto da articulação entre populismo e nacionalismo”. No conceito adotado pelo Centro Popular, a cultura tinha o intuito de libertação, em que a vanguarda cultural traria o suporte para a conscientização do povo, para que este pudesse se articular na tomada do poder.

Mesmo com uma curta atuação, o CPC de Santo André, segundo Silva (1991, p. 35), teve uma forte influência na vida cultural do município, “na medida em que agregou pessoas de diversas áreas, abriu espaço na imprensa para os seus programas e inspirou especialmente a geração universitária no sentido de uma visão mais crítica da realidade brasileira”.

A ousadia dos grupos estava nessa relação de enfrentamento, mas que para a ação se consolidasse era preciso buscar novos métodos de encenação que atendessem o objetivo de se contrapor as formas hegemônicas de produção cultural. Os estudos de Bertolt Brecht se tornaram, para muitos grupos, uma alternativa estética, pois, até então, o modelo de teatro político mais próximo dos artistas era o *agitprop*, o teatro de agitação e propaganda, de militância política, adotado por grupos anarco-sindicais dos anos de 1920.

Os artistas de teatro, a partir do pensamento *brechtiano* e seu conceito épico, buscaram “outra maneira de mostrar o real, de esfacelar as aparências”, pois era preciso “mobilizar o censo crítico dos espectadores, incitando-os a descobrir por si mesmo uma verdade mais complexa” (ROUBINE, 2003, p.152).

Durante sua entrevista, Dilma de Melo apresentou seu entendimento sobre teatro como instrumento político de transformação social. Como ela mesma disse, os atores da época pretendiam *que o público compreendesse melhor o seu momento histórico, acionando o sentido da pólis, da política, da cidadania, não partidária. Que o espectador pensasse como um cidadão de um país que estava num momento difícil, numa crise política muito séria.*

Márcia Vezzà disse que *achava que as pessoas iam assistir à uma peça, como ‘Os Fuzis da senhora Carrar’, de Brecht, e iam sair de lá muito impressionadas, pegar armas e fazer guerrilhas. Eu acreditava nisso, eu tinha essa ilusão. Quer dizer, uma coisa, hoje, ingênua da nossa parte, mas eu imaginava que nós íamos fazer uma revolução no teatro.*

A necessidade de se pensar em uma revolução tornou-se mais eminente a partir de 1968. Os mecanismos de censura e repressão adotados pelo Estado frente à ação de grupos, como Arena, CPC, Oficina e Opinião, que buscavam as relações de enfrentamento político e de valorização do popular, para muitos artistas, despertou a ideia de que “fazer um teatro popular significava assumir uma posição de rebeldia frente ao teatro comercial (o teatrão) e ao regime político” (PARANHOS, 2010, n.p.).

O Grupo Teatro da Cidade (GTC), criado no final dos anos de 1960, por artistas da região que estudaram Escola de Arte Dramática de São Paulo, como Sônia e Aníbal Guedes e Antônio Petrin, em parceria com Heleny Guariba, que lecionava na escola surgiu com a proposta de buscar um teatro popular.

Heleny Guariba trouxe para o grupo as experiências que tinha vivido com o diretor francês Roger Planchon, no teatro da cidade de Lyon, que, como apontou a atriz

Sônia Guedes, *se assemelhava a Santo André. [...] Era uma cidade industrial perto de Paris, quer dizer, como Santo André uma cidade industrial perto de São Paulo, e nós simplesmente traduzimos o Teatro La Cité, que era do Planchon, nós fizemos o Teatro da Cidade. As várias semelhanças entre as cidades de Lyon e Santo André fizeram com o grupo se apropriasse das ideias do Teatro La Cité, ou seja, “tratava-se de oferecer às cidades de província a possibilidade de uma vida teatral autônoma, original”* (ROUBINE, 1998, p. 215).

A partir de sua experiência com Roger Planchon, em 1968, Heleny Guariba publicou um artigo em que propunha uma análise do teatro frente aos meios de transmissão de informação e as teorias de comunicação. Para ela, a suposição de que o teatro era “um gênero em fase de superação na civilização contemporânea da imagem”, era equivocada e demonstrava um “total desconhecimento da técnica da comunicação teatral”<sup>34</sup>. Os meios de comunicação de massa, em especial o cinema, impunham a necessidade de se

repensar a forma de comunicação tradicional, criticando-a e descobrindo a importância do teatro como única forma cultural onde o trabalho de criação do texto, a transcrição deste em uma nova linguagem e o universo de “interpretantes” do público, se colocam materialmente em presença e interação, dinamicamente, com intensidade que não se encontra em nenhuma outra produção artística.<sup>35</sup>

Na abordagem do teatro como um fenômeno de comunicação, anunciada por Heleny, o texto estaria carregado de universo ideológico que seria interpretado pelo diretor e transformado em encenação, com intuito de atingir o propósito da interação entre atores e público. Na “tentativa de elaboração de uma nova escritura cênica a partir dos sistemas de signos utilizados pelos meios de comunicação de massa”<sup>36</sup>, Roger Planchon partia da ideia de que o espectador era formado pelo cinema, cuja linguagem era direta e não precisava ser aprendida, contrastando com a escritura cênica convencional. Por isso, se tornava necessária a apropriação dos signos utilizados pelo cinema para aproximar o público e permitir novas formas de interação e renovação do teatro. A partir dessas premissas, o Grupo Teatro da Cidade elaborou seus objetivos de

---

<sup>34</sup> GUARIBA, Heleny. Teatro e Comunicação. São Paulo: Teatro Paulista 1968 - Anuário da Comissão Estadual de Teatro, p. 5-10. In SOUZA, Edmilson Evangelista. *Heleny Guariba. Luta e paixão no teatro brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Artes). São Paulo: Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2008, p. 240-247.

<sup>35</sup> Idem 34.

<sup>36</sup> Idem 34.

buscar um teatro popular, encontrando mecanismos para a formação de público e promover a democratização e descentralização do teatro, com a constituição de um grupo profissional regional e com espaço de atuação permanente com financiamento público.

Segundo Dilma de Melo, com a aprovação do projeto pelo governo municipal, *o grupo conseguiu que a prefeitura definisse uma política cultural para a região, de formação de público, de descentralização em relação a São Paulo, de aparecer o que nós chamávamos de teatro popular na região. Os objetivos eram que as montagens realmente fossem agradáveis, que tivessem um desfrute estético, mas que também trouxessem uma reflexão.*

A formação do grupo repercutiu na mídia que anunciou as atividades da primeira companhia de teatro profissional fora da cidade de São Paulo como o início da vida cultural do município de Santo André. A respeito dos propósitos da criação do grupo, em maio de 1968, Heleny Guariba declarou à imprensa que

a grande proximidade de São Paulo faz com que Santo André corra o risco de participar eternamente do movimento cultural de São Paulo, apesar de ser o 3º município do Brasil. Pretendemos criar um núcleo local de cultura que atenda o público já existente e estenda o teatro a um público potencial que existe na cidade, conquistando a grande parcela da população que esta a margem das atividades culturais.<sup>37</sup>

Fazia parte do projeto elaborado pelo GTC o preparo da platéia e o debate após as apresentações, a fim de conquistar o objetivo de formação de público. Como descreveu Dilma de Melo: *existia uma equipe, que chamávamos de monitores, que iam às escolas e preparavam o público para o espetáculo. [...] Havia um questionário que se passava, ao final da apresentação, para ver como tinha sido a reação, se tinham entendido as nossas intenções. O aprofundamento das ideias era uma preocupação para todos.*

Em 1969, quando o elenco do GTC estava se preparando para a segunda montagem, *A Ópera dos Três Vinténs*, de Bertolt Brecht, Heleny Guariba foi presa<sup>38</sup>, por conta de sua ligação com os movimentos revolucionários, abalando as estruturas do grupo recém-formado. Inajá Bevilacqua disse que a ausência de Heleny foi *um horror*.

<sup>37</sup> SANTO André inicia vida cultural: Teatro da Cidade abre domingo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 15 de maio de 1968, 1º caderno, p. 5. Acervo digital Folha de S. Paulo.

<sup>38</sup> No ano de 1969, Heleny Guariba ficou retida no extinto Presídio Tiradentes em São Paulo. Foi liberada, mas acabou sendo presa novamente em 1971 por agentes do DOI-CODI do Rio de Janeiro. Desde então é considerada desaparecida.

*Ficamos órfãos. Nós ficamos muito desarvorados, todo mundo sem saber o que fazer. Para Dilma de Melo, além de o grupo estar abalado pela falta de Heleny, seu afastamento repentino trouxe dúvidas sobre a continuidade do trabalho, pois havia dificuldade em escolher os textos posteriores. Não podia ser qualquer peça. Você tinha de escolher bem o segundo espetáculo, o terceiro.*

O grupo seguiu suas atividades contando com a direção de Antônio Petrin e outros artistas profissionais convidados até 1978. Fazendo um balanço do trabalho do Grupo Teatro da Cidade, Inajá Bevilacqua ressaltou que o GTC permitiu que os atores conhecessem o público, pois como ela mesma disse: *era um teatro localizado no tempo e no espaço, a arte dentro do seu momento histórico. A gente discutia a mulher. Sempre se discutia o ponto e depois os alunos tinham trabalhos a fazer, debates. Era um trabalho e nosso sonho era que isso fosse servir para alguma coisa, para formar um público. Acho que numa porcentagem nós conseguimos, porque nós tivemos respostas até vinte anos depois. Professores que eram alunos na época do GTC e falam que a primeira vez que foram ao teatro ficavam sonhando, esperando todo ano quando vocês iam fazer algo, porque era a única coisa boa que a gente fazia pelas escolas públicas.*

Para Sônia Guedes o grande êxito do grupo foi seu plano de descentralização que formou um pólo cultural e que concedeu ao GTC o prêmio de descentralização da cultura do Governo do Estado.

Por meio das narrativas dos atores e atrizes que fizeram parte do Grupo Teatro da Cidade torna-se evidente a importância da figura de Heleny Guariba e sua proposta de trabalho. Com o início das atividades do GTC a região teve contato com uma prática teatral que transpunha para a cena a necessidade de se considerar a função social da arte e sua descentralização em relação à capital paulista. Mesmo para os artistas que não participaram efetivamente do grupo, ele se tornou referência de um trabalho genuinamente constituído e pensado para a região do ABC. Tanto que muitos dos artistas da geração posterior tiveram seu primeiro contato com teatro assistindo às produções do Grupo Teatro da Cidade.

A proximidade com o poder público permitiu ao grupo concretizar seu planejamento de criação, circulação e fomento à formação de público. O desaparecimento de Heleny Guariba efetivamente modificou a estrutura do GTC que, até o momento, tinha sua linha de pesquisa marcada pela presença da diretora e de sua proposta estética. Mesmo assim, os artistas buscaram realizar os demais trabalhos

vinculados ao propósito de consolidação de um teatro popular, com a encenação de textos, em sua maioria, clássicos da dramaturgia, cuja construção cênica foi pensada de forma mais didática a fim de aproximar o público da região.

Outra questão relevante em relação ao GTC é que sua criação como a primeira companhia de teatro profissional fora da cidade de São Paulo e sua existência até o final da década de 1970, influenciou muitos artistas da região, que passaram a vislumbrar a profissionalização como uma possibilidade mais concreta.

E foi na Fundação das Artes de São Caetano do Sul, a única escola de teatro técnico-profissionalizante da região, até o final dos anos de 1980, que surgiu uma terceira proposta relacionada à cultura popular. No final dos anos de 1970, Milton Andrade, que era diretor da instituição, se afastou para assumir um cargo no governo do Estado, sendo substituído por Ulysses Cruz<sup>39</sup>, que adotou algumas mudanças na estrutura do curso de teatro, buscando uma aproximação maior com a comunidade. Uma das frentes de trabalho foi desenvolvida sob coordenação de Joana Lopes, que atuava em projetos de teatro-educação e “era conhecida pelo jornal *Brasil Mulher*, veículo alternativo na luta pela democracia, pela anistia e pela emancipação da mulher” (SILVA, 2011, p. 66).

Em seu livro *Pega Teatro*, a artista educadora apresentou sua metodologia de trabalho, anunciando sua preocupação que o teatro “como prática de educação popular” fosse praticado por todos que “quissem uma transformação social” (LOPES, 1981, p. 6). A proposta de trabalho de Joana Lopes dentro da Fundação das Artes tinha como objetivo principal “contribuir para a realização de um teatro popular na região do ABCD, a partir da formação do orientando em arte”<sup>40</sup>. Para a artista educadora repensar o teatro popular se tornava necessário, não só para questionar sua organização, mas para perguntar como ele poderia “materializar a necessidade e a oportunidade de expressão das camadas populares”, sendo assim, ele deveria ser pensando como “prática artística popular, ou seja, o povo fazendo teatro, como meio de recreação e educação” (LOPES, 1981, p. 14).

---

<sup>39</sup> Diretor e encenador, Ulysses Cruz realizou suas primeiras montagens na Fundação das Artes de São Caetano do Sul, nos anos de 1980, com os espetáculos *O coronel dos coronéis*, de *Maurício Segall*, e *Lola Moreno*, de Bráulio Pedroso. Ainda nos anos de 1980, trabalhou como diretor assistente de Antunes Filho e como diretor do grupo Boi Voador. No final dos anos de 1990 tornou-se um dos diretores da TV Globo.

<sup>40</sup> CRUZ, Ulysses; LOPES, Joana. *Para uma escola de teatro popular*. Proposta de trabalho da Escola de Teatro da Fundação das Artes de São Caetano do Sul. Relatório datilografado. São Caetano do Sul, 1980. Acervo Fundação das Artes de São Caetano do Sul.

Dentre os objetivos específicos da ação desenvolvida dentro da FASCS estava o uso e a discussão do “improvisado como uma forma e uma das características do Teatro Popular”, estimulando a “saída do orientando para uma experiência de criação na comunidade”. Com esta ação, o projeto traria para o artista a necessidade de se “relacionar e atuar com seu meio, pela criação teatral, cunhando, então, outro vínculo de comunicação”<sup>41</sup>.

Sueli Vital participou da primeira turma que desenvolveu a ação na Escola Estadual Laura Lopes, na Prosperidade, um bairro periférico de São Caetano do Sul, com atividades periódicas realizadas nas tardes de sábado. Segundo Sueli, *a escola não propunha nenhuma atividade. Ficava aberta aos sábados e oferecia a merenda para as crianças. Então as crianças passavam o dia na escola, para se alimentar, não só os alunos, como também seus irmãos menores.*

Durante a sua entrevista, Sueli contou sobre o processo vivenciado na oficina: *a disciplina de teatro e educação tinha esse acúmulo de você ter vivido a experiência, você observar outro grupo de alunos vivendo essa experiência e depois o registro para aprofundar e entender um pouco mais intelectualmente qual era esse processo do jogo. [...] A partir da nossa intervenção, aos sábados à tarde, acontecia um evento, uma conversa. A gente começa com as brincadeiras, depois tinha um momento que eles desenhavam. Enquanto eles desenhavam e brincavam a nossa conversa ia captando alguns elementos que eles traziam. Quando eles merendavam o grupo se reunia e levantava o que cada um tinha percebido dentro do seu grupo: assuntos, os elementos. A gente montava um jogo e devolvia o que tínhamos vivenciado com as crianças em cenas. Era muito interessante porque não era uma platéia plácida, era uma platéia altamente contemporânea. E como as histórias eram conhecidas, porque tinham partido dos assuntos que eles tinham levantado, dos elementos que haviam surgido nas brincadeiras, eles opinavam o tempo todo.*

A partir dos jogos dramáticos desenvolvidos junto aos moradores da comunidade foi desenvolvida uma dramaturgia colaborativa chamada *Ilha Prosperidade*, cujo texto encontra-se em domínio público.

---

<sup>41</sup> CRUZ, Ulysses; LOPES, Joana. *Para uma escola de teatro popular*. Proposta de trabalho da Escola de Teatro da Fundação das Artes de São Caetano do Sul. Relatório datilografado. São Caetano do Sul, 1980. Acervo Fundação das Artes de São Caetano do Sul.

Com o retorno de Milton Andrade a Fundação, em 1981, as atividades de Joana Lopes foram interrompidas. Foi-lhe proposto retornar ao formato tradicional do currículo com a montagem de espetáculos, mas Joana se negou e deixou a instituição.

Por meio dessa passagem nota-se que, para a escola de teatro, naquele momento, a proposta ligada à comunidade não atendia as preocupações de consolidação de um mercado de trabalho para os artistas locais. Havia entre a proposta de Joana Lopes e a concepção da escola características distintas. Enquanto o trabalho desenvolvido junto à comunidade trazia a questão da função social da arte e de suas possibilidades pedagógicas e de emancipação e valorização dos sujeitos da ação, a partir do entendimento que o teatro podia ser realizado por todos, a escola, até mesmo com o intuito de vencer os conflitos políticos e garantir a sua existência, se vinculou ao projeto de criação de um mercado de trabalho. O teatro até podia ser pensado a partir sua função social e sua relação com a comunicação, mas se sobressaía o entendimento da visão do artista como aquele que alcançou sua formação e estaria apto a produzir cultura.

É possível evidenciar que as três propostas de valorização e criação de um teatro popular apresentadas partiram de propostas diferentes. O Centro Popular de Cultura de Santo André, no início dos anos de 1960, se posicionou de forma mais abrupta em busca de um enfrentamento político mais explícito, pensando a cultura popular como um instrumento de libertação revolucionário, em que os artistas levavam a cultura à população.

Já a proposta de Grupo Teatro da Cidade de Santo André, entre as décadas de 1960 e 1970, trouxe para a região uma proposta mais didática, cuja emancipação do sujeito se daria a partir do momento em que se reconhecesse em cena e passasse a compreender as relações de poder e conflitos inseridos nas encenações para que então buscasse seu posicionamento de resistência e enfrentamento.

E, por fim, a proposta de Joana Lopes quebrou a relação artista-platéia e propôs trazer a comunidade para a cena, com um entendimento de educação estética, em que o sujeito a partir da valorização da comunicação de sua cultura conquistaria a sua emancipação.

### 3.4 O teatro nos sindicatos e associações

Durante a década de 1970 e ganhando força nos anos de 1980, parte das atenções nacionais voltou-se para a região do ABC paulista, por conta do desenvolvimento industrial, das greves dos trabalhadores e do fortalecimento dos sindicatos, marcando o quadro político como forma de oposição à ditadura. A organização dos trabalhadores não foi apenas com intuito de um enfrentamento à produção capitalista, mas também foi o reflexo de uma construção histórica que os levou em busca de melhores condições de vida e de valorização dos sujeitos.

Acompanhando o impulso do movimento sindicalista, o teatro, distante de sua função de mero entretenimento, despontou como ferramenta de articulação política, como um meio de comunicação de ideias, arregimentação e instrumento de lazer aos trabalhadores. Durante os anos de 1970, o Centro Educacional Tiradentes (CET), do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo, desenvolveu diversas atividades nos campos da comunicação, educação e cultura com intuito de formar os operários de base e dirigentes. Entre as ações, foi criado o Grupo Ferramenta de Teatro que realizou apresentações entre os anos de 1975 e 1978, que tinham como base a leitura de textos de Bertolt Brecht, Ernst Fischer e Augusto Boal, buscando a função social da arte e suas possibilidades didáticas em uma sociedade capitalista.

A Lei de Segurança Nacional causava um forte impacto sobre o movimento sindical. Segundo Tin Urbinatti, no final dos anos de 1970 não se falava a palavra greve, porque *dava razões e condições para que a ditadura fizesse uma lambança. Greve atentava a lei. [...] Então, a categoria usou do artifício: - Não, não é greve, é paralisação. Greve é proibido!* Sendo assim, em 1978, trabalhadores metalúrgicos da Scania, em São Bernardo do Campo, cruzaram os braços e paralisaram as atividades. Os holofotes dos políticos, economistas e mídia focaram a região do ABC que parecia não mais figurar como espaço de reprodução e ganhou *status* de espaço de ação e de discussão sobre condições de trabalho e de vida em pleno contexto de ditadura militar.

A organização do movimento dos trabalhadores passou a estimular a criação de comissões de fábrica, cursos de formação, a expansão dos meios de comunicação e a manutenção das atividades culturais. Tanto que ainda em 1978, Tin Urbinatti foi convidado a dirigir as atividades do Grupo Forja, que reunia alguns integrantes do extinto Grupo Ferramenta, no Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema.

O que surgiu como o “teatrinho do sindicato”, foi ganhando força como uma atividade que tinha entre os seus objetivos incentivar “o fazer teatral como expressão artística dos trabalhadores metalúrgicos, oferecer aos demais trabalhadores uma opção de cultura no sindicato e atrair para o sindicato os demais trabalhadores que ainda não tinham se engajado na luta de sua classe” (URBINATTI, 2011, p. 14).

A década de 1980 foi marcada pela criação do Partido dos Trabalhadores (PT) e a Central Única dos Trabalhadores (CUT) e pelo desencadeamento de crises econômicas que modificaram bruscamente o cenário nacional e, conseqüentemente, do ABC paulista. A organização dentro dos sindicatos buscava dar conta dos objetivos que se desenhavam nas reuniões políticas. Tanto que, em 1982, foi elaborado um documento pela Secretaria Nacional de Cultura do PT com o intuito de colocar a questão cultural como uma das prioridades do partido, pois, segundo a comissão organizadora do documento,

se a cultura fosse algo de menos importância seria incompreensível a atenção que lhe é dada pelo Estado contemporâneo e a expansão dos meios de comunicação de massa como instrumentos de legitimação da ordem vigente e do conformismo social e político.<sup>42</sup>

A elaboração de uma política cultural pelo do Partido dos Trabalhadores levantaria uma frente de oposição à política nacional, que, por mais que pudesse ser vista como um incentivo à produção cultural, também tinha o intuito de “disseminar, conservar e difundir a ideologia da classe dominante, revelando-se como um dos instrumentos mais poderosos e eficazes de legitimação do Estado”<sup>43</sup>.

Buscava-se mais uma vez o debate em torno da questão do nacional-popular, dessa vez, sob grande influência da perspectiva *gramsciana* que propunha pensar o popular na cultura como a “transfiguração expressiva de realidades vividas, conhecidas, reconhecíveis e identificáveis, cuja interpretação pelo intelectual, pelo artista e pelo povo coincide” (CHAUÍ, 2006, p.20), permitindo o surgimento de uma contra-hegemonia, que manifestava uma concepção de mundo, uma ideologia de oposição.

Ainda no pensamento de Gramsci (1978) a ideologia seria composta por dois níveis distintos em que sua coerência dependeria de uma formulação filosófica e esta só de tornaria orgânica à medida que fosse assimilada pelo senso comum, ou seja, pelo “terreno das concepções e categorias sobre o qual a consciência prática das massas

<sup>42</sup> DOCUMENTO da Secretaria Nacional de Cultura do Partido dos Trabalhadores para a Executiva Nacional do Partido, 1982. Fotocópia, Centro de Pastoral Vergueiro, Biblioteca, 7 de maio de 1984. Acervo: Centro de Documentação e Pesquisa Vergueiro.

<sup>43</sup> Idem 42.

realmente se forma” (HALL, 2009, p.303). Nesse âmbito a ideologia pode ser entendida como parte fundamental na constituição da hegemonia e as mudanças sociais dependeriam da existência de intelectuais responsáveis por fazer circular a cultura e a ideologia – fossem eles ditos tradicionais (filósofos, juristas, políticos etc.) ou orgânicos, pessoas alinhadas às forças populares emergentes que buscavam elaborar novas correntes de ideias.

Dentro dessa perspectiva de cultura popular, o trabalho desenvolvido pelo Grupo Forja, buscava inspiração não apenas na dramaturgia já existente como também na valorização da construção coletiva. Tin Urbinatti, ao se referir à montagem de *Pensão Liberdade* (1982), descreveu o processo de elaboração da encenação em duas etapas: *a parte de mesa, de estudo, discussões, preparação, organização do grupo, dos trabalhos. E uma segunda parte de preparação mesmo técnica de teatro. [...] E no final do ensaio, cantoria! Ia para o bar, tomar uma cerveja. Passávamos mais três horas cantando músicas que cada um trazia.*

Percebe-se que a condução do trabalho cênico, extrapolava as salas dos sindicatos e o debate em torno da exploração capitalista. A prática revelava a importância cultural do teatro como “mediação comunicativa” (FÍGARO, 2008) em que a ação conduzia a uma formulação estética, engendrando um conceito original de teatro, ou seja, “elegendo novas formas que estabeleciam uma nova ideia de teatro” (GARCIA, 2004, p. 20).

A valorização da visão de mundo dos trabalhadores se manifestava a cada ação do grupo. A escolha do nome do espetáculo foi um aspecto ressaltado por Tin Urbinatti durante sua entrevista como revelador da articulação cultural dos integrantes, *porque um peão chegou assim e falou: - Vamos colocar o nome de 'Pensão Liberdade' na peça [...] porque tem muito peão analfabeto ou semialfabetizado. Quando ele olhar, vai entender assim: 'Pensam Liberdade'. Como se fosse para as pessoas pensarem na liberdade.*

O grupo, por fazer parte daquela realidade, se apropriava das dificuldades e buscava as múltiplas interpretações possíveis. A falta de estudos se transformava em possibilidade de resignificação, aproximando o teatro dos frequentadores do sindicato, tanto que, como se lembrou Tin, *Pensão Liberdade foi a primeira peça de teatro que o Lula, que era presidente do sindicato na época, assistiu.*

Além de encenações no modelo de palco italiano, o grupo Forja investiu em espetáculos de rua e outro modelo de intervenção, chamado teatro seminário. O trabalho

começava com os atores pesquisando, de forma discreta, junto aos trabalhadores da fábrica, as opiniões dos colegas sobre os assuntos que seriam debatidos nas reuniões do sindicato. No dia da reunião não havia divulgação da apresentação. Os atores se misturam ao público e começavam a provocar situações para estimular a participação da platéia.

Torna-se evidente que a atuação dos integrantes do Forja não se deu apenas nos palcos, mas também reverberou em outras ações do sindicato e do Partido dos Trabalhadores. Como afirmou Tin, os integrantes eram intensamente estimulados a pensar nas condições dos trabalhadores, a levar essas questões para a cena e *o passo seguinte era militância. [...] quantos caras desses não foram ser dirigentes de núcleo do PT!*

Embora existam divergências quanto à relevância estética das produções de grupos de teatro ligados aos sindicatos, muitas vezes, vistos apenas como ferramenta de agitação política do movimento sindical, não se pode negar sua importância como meio de comunicação da cultura. Os artistas-trabalhadores entraram em cena modificando a paisagem do subúrbio e posicionando o mundo do trabalho como centro de suas relações, ou seja, como “um microcosmo da sociedade, que embora tenha especificidade, é capaz de revelá-la” (FÍGARO, 2010, p. 9).

Segundo Tin Urbinatti, a atuação do Grupo Forja trouxe também inovações para a dramaturgia nacional com o espetáculo *Pesadelo* (1982), que recupera os personagens de *Pensão Liberdade*, dando continuidade a sua existência diante da crise econômica que o país enfrentava na década de 1980 com o crescente medo do desemprego. Para ele foi o *trabalho de maior dificuldade e ao mesmo tempo de maior envergadura estética que o grupo fez*. Comparando a dramaturgia de *Pesadelo* com a de *Eles não usam Black-tie*, de Guarnieri, Tin disse que *foi a primeira ou a única peça de teatro em que o operário, o povo Brasileiro operário, a classe operária está na ação presente de cena. Ou seja, ela não é contada na cena, ela é vivenciada na cena. Eu estou dizendo isso baseado numa análise que a Iná Camargo Costa fez da peça do Guarnieri, ‘Eles não usam black-tie’ em que os fatos da classe operária são contados na cena. [...] Não são a greve, o piquete, a polícia. Fica tudo fora da cena. No ‘Pesadelo’, tudo é dentro da casa do José ou na fábrica e está acontecendo à frente do espectador, em cima do palco. É a única peça, pelo menos que eu conheço, que faz esse dessecamento estético da classe operária.*

A dramaturgia de *Pesadelo* mostra um rico panorama do movimento operário, do cotidiano da fábrica, das relações de disputas que surgem no mundo do trabalho e refletem e refratam para os demais espaços de sociabilidade.

O Forja, com a consolidação de seus trabalhos, se transformou em um multiplicador, pois os atores, sob orientação de Tin Urbinatti, começaram a fomentar e instruir grupos ligados a outros sindicatos e sociedades amigos de bairro. Edu Silva participou de um desses grupos monitorados por atores do Forja, chamado Alicerce, que desenvolveu atividades no Sindicato da Construção Civil, em São Bernardo do Campo. Para Edu Silva, Tin Urbinatti foi *uma figura importantíssima, do diretor que abre mão do poder do conhecimento para gerar um processo.*

A compreensão do movimento para fora dos portões da fábrica, fez com que alguns dirigentes sindicais comesçassem a incentivar outras formas de arregimentar os trabalhadores para a discussão da campanha salarial, organizando reuniões com os metalúrgicos em Sociedades Amigos de Bairro. Essas associações populares construíram “um tecido social que desenvolveu uma nova institucionalidade, fortalecendo a sociedade civil, apresentando traços de novas relações sociais e de sujeitos coletivos na vida do país” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 274).

Joca Carvalho, disse que no final dos anos de 1970 começaram a aparecer algumas pessoas na Sociedade Amigos de Bairros Unidos<sup>44</sup> (SABU), em Santo André, para promover atividades culturais e esportivas e discutir a realidade da comunidade. Uma das ações foi a organização do Grupo de Teatro Ciranda que, em 1982, montou o espetáculo *A rua atormentada*, escrito por Denil Tucci, a partir de um trabalho junto às crianças da comunidade, trazendo para a cena os personagens do bairro. Para Joca, *por ser uma época em que você não podia ler o jornal do sindicato [...] um período que você não podia ler. Você não podia se informar [...] aqueles grupos aproveitaram aquele teatro, naquele momento, para falar tudo o que eles queriam falar.*

O incentivo a comunicação dentro da comunidade, não ocorreu somente dentro da SABU e por meio do grupo de teatro. Também foi elaborado um boletim informativo, para o qual Joca passou a fazer ilustrações, que discutia temas relacionados às necessidades dos moradores, como, por exemplo, o problema das enchentes, do transporte público e da saúde. E, quando foi estruturado o Partido dos Trabalhadores, as pessoas que estavam na Sociedade Amigos de Bairros Unidos organizaram, ao lado, um

---

<sup>44</sup> A sociedade reunia as comunidades dos bairros Stela, Jamaica, Oriental, Pilar, Leonor, Cambuí e adjacências.

Núcleo de Base do PT. Muitos jovens da comunidade passaram a frequentar as reuniões e se transformaram, segundo Joca, *em uma espécie de discípulo daquelas pessoas. E a gente acreditava naquilo de uma maneira muito fudida.*

Para Edu Silva o contato com os integrantes do Forja também o aproximaram das discussões políticas da época. Segundo ele dentro do sindicato havia algumas divergências quanto à ação de resistência, pois o discurso *colocava os militares como inimigos, um câncer que tinha que ser extirpado. [...] Tinham pessoas mais radicais, que era para quebrar mesmo. [...] E tinham os outros que não: - Vamos buscar a consciência do povo. Temos que gerar essas discussões, essas atividades, apresentar peça, fazer debate. A revolução só virá se essas pessoas entenderem. Ninguém vai numa praça brigar, porque aí é baderna.*

Outro fato revelador das divergências de posições dentro dos próprios sindicatos foi que a mudança de diretoria muitas vezes significou a extinção dos grupos de teatro. Em 1983, foi extinto o grupo Alicerce, o que fez com que Edu Silva e mais alguns integrantes do grupo transferissem os ensaios para o Galpão da Associação de Compras Comunitárias de São Bernardo do Campo, onde montaram o Grupo Pé de Boi, que passou a realizar trabalhos voluntários na comunidade do Jardim Farina, ministrando aulas de teatro. Em meados da década de 1980, também houve a diminuição das atividades na SABU e o afastamento, por diversos motivos, dos integrantes do Núcleo de Base do PT, coincidindo com a notícia de que Joca Carvalho seria pai pela primeira vez, o que o fez optar por outro caminho.

E, em 1986, a diretoria do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema dispensou os trabalhos de Tin Urbinatti. Os integrantes do grupo foram à diretoria para saber as razões da demissão. Segundo Tin *o Lula ficou surpreso, disse que ia conversar com a diretoria e ia tomar providência no sentido de reorganizar as coisas. Até hoje nós estamos esperando essa conversa. E em solidariedade o grupo se retirou do sindicato. E o Edu, que é um dos maiores militantes do sindicato, grande organizador da Mercedes-Benz, se desfilou do sindicato em protesto à minha demissão. Isso para mim foi uma honra.*

Percebe-se que dentro dos sindicatos havia posições antagônicas, revelando a complexidade do movimento. Nesse âmbito a dimensão cultural,

foi adquirindo, para os atores metalúrgicos de São Bernardo [e das demais cidades que formam o ABC], um sentido especial, a partir do qual o teatro passou a ser de fundamental importância para a

formação, a união, a conscientização e a organização deles em todas as suas lutas (PARANHOS, 2005, p. 108).

Para Tin Urbinatti o Grupo Forja foi o *primeiro teatro operário formado por operários e que pensou na sua realidade como tal. Refletiu esta realidade como estética. Como uma proposta estética e de construção do caminho. [...] Nós fizemos isso no sindicato dos metalúrgicos. E para que serve o trabalho cultural, além de você apresentar uma peça, mostrar, questionar coisas da realidade? Além disso, você forma pessoas críticas. Que passam a olhar o mundo com espírito crítico. Olham uma notícia e sabem discernir o que é aquilo. Então o Forja lapidou o diamante que estava no meio da classe operária. Através do estudo, através do debate, através do fazer teatral, através da pesquisa. E, sobretudo, no convívio de uma relação de grupo.*

Embora os grupos tenham surgido com o intuito de auxiliar no projeto de organização do movimento sindical, a prática teatral trouxe para os participantes a possibilidade de valorização do seu “eu social”, da constituição de fortes laços de sociabilidade e de construção de identidades.

O teatro foi um meio de comunicação da cultura, corroborando com a afirmação de Martín-Barbero (2009, p. 275) que indica que vista a partir da vida cotidiana das classes populares a busca pela democracia “já não é um mero assunto de maiorias, mas, sobretudo de articulação de diversidades; menos uma questão de quantidade do que de complexidade e pluralidade”. O movimento sindical não reverberou apenas como uma reivindicação por melhores salários, mas também pelo clamor da cidadania e do ressurgimento dos sujeitos da ação, constantemente excluídos e inferiorizados pelos discursos e práticas hegemônicas e do sistema de produção capitalista que se impunha na região do ABC paulista e no país.

### **3.5 As relações entre amadores e profissionais**

Entre os anos de 1961 e 1990, os moradores do subúrbio encontram na prática teatral a sua valorização como indivíduos capazes de expressar suas visões de mundo e como seres sociais pertencentes a uma comunidade. A comunicação de sua cultura lhes trouxe a possibilidade de se fazerem visíveis diante de um cenário de conflitos e de lutas cotidianas.

Como afirmou Carlos Lira, fazer teatro o fez se tornar *imortal, porque eu posso morrer amanhã, mas vai estar nos anais para os futuros cidadãos da cidade lerem:*

*“Olha, o cara fez teatro para cacete aqui! Dizem que não era bom. O teatro dele era ruim.” Então a gente já é imortal. Vai estar imortalizado sempre.*

Percebe-se pela fala de Lira que a prática teatral lhe deu a certeza de ter feito parte da história local, não apenas por suas relações cotidianas, mas, principalmente, pelo registro de sua expressão cultural e da comunicação de seus múltiplos discursos, permeado de apropriações e mestiçagens. O fundamental encontra-se na ação mais do que na avaliação estética e o teatro aproxima-se da esfera da comunicação, mais do que da arte.

Muitos artistas da região optaram, de fato, por dedicar o tempo do lazer ao teatro e se sustentar financeiramente a partir de outra profissão, encontrando “nessa dualidade, uma forma de equilíbrio estável, como escolha existencial e como solução econômica individual” (PEIXOTO, 1989, p. 179). Já para outros artistas, se a prática teatral permitiu a incursão do sujeito em cena, a busca pela profissionalização se tornou a possibilidade de valorização de suas formas de articulação estética.

A partir dos anos de 1970, o aumento do investimento em educação e de melhorias na condição de vida fez com que os moradores do subúrbio tivessem contato com mais referências artístico-culturais, de produções de artistas da região ou de São Paulo, estimulando a escolha de profissões no campo das artes. Mas, o fato dos moradores do ABC paulista quererem se tornar profissionais das artes, não significou, na maioria das vezes, uma relação harmoniosa. Muitos não obtiveram o apoio familiar e tampouco tiveram condições financeiras para tornar o desejo viável.

Como afirma Costa (2008, p. 26) a ausência de um mercado de arte, assim como o baixo poder aquisitivo da população, fizeram com que a arte dependesse sempre, desde o período colonial, do apoio do Governo. Aos que vislumbravam a profissão restou a opção de adentrar a arena dos conflitos em busca de construção de seu espaço de atuação.

Elucidando o campo de disputas, embora o projeto de criação da Fundação das Artes de São Caetano do Sul (FASCS) tenha contado com apoio do governo municipal, o prédio onde a escola está localizada só foi cedido após ser invadido pelos funcionários e professores da FASCS, em 1969. Além disso, as constantes disputas políticas também provocaram a mudança de configuração do curso por diversas vezes e em alguns momentos a interrupção das atividades com o anúncio do fechamento do curso de teatro.

No município de São Caetano do Sul, a criação da Fundação das Artes causou muitas intrigas até mesmo entre os artistas, pois, por ser uma autarquia, recebendo subsídio do poder público, a instituição foi vista como entidade monopolizadora das manifestações culturais. Mesmo que a verba concedida não fosse suficiente para o funcionamento da FASCS, a inexistência de uma política pública voltada para a cultura na cidade, fez com que a escola se mostrasse, muitas vezes, como o único local de criação artística para a mídia e para a sociedade em geral, colocando cada vez mais o movimento amador regional no espaço da marginalidade.

Milton Andrade, mesmo tendo sido um dos grandes incentivadores e responsáveis pela criação da Escola de Teatro, considerou, anos depois que “a Fundação das Artes foi responsável, um pouco, pelo esvaziamento do movimento teatral amador em São Caetano” (2000, p. 74). Mas atribuiu o fenômeno ao fato de que os futuros artistas buscavam a instituição e não passavam mais, necessariamente, pela experiência dos grupos amadores do município.

Se durante os anos de 1960 já existiam divergências em relação às práticas dos grupos amadores do ABC paulista, com o movimento em busca de um teatro de resistência e de engajamento político, a partir dos anos de 1970, a nova geração de artistas começou a explicitar sua posição de enfrentamento e discordância estética em relação à prática dos grupos amadores mais tradicionais da época.

Luis Alberto de Abreu, disse que o grupo de teatro criado no Centro Cultural Guimarães Rosa<sup>45</sup>, em São Bernardo do Campo, reunia pessoas que haviam saído do Grupo Cênico Regina Pacis por não concordarem com o modelo de condução dos trabalhos, pois a nova geração era formada por *um pessoal meio anarquista. [...] Estava todo mundo começando a fazer teatro, ninguém sabia coisa nenhuma e não havia por que ter hierarquia.*

Além disso, o grupo “teve contato com outro recurso popular na década de 1970: o laboratório. Quem se lembra daquilo?! Ensaando com todo mundo pelado; investigando emoções – quem não chorasse é porque tinha sérios problemas emocionais – gritos, gente se arrastando pelo chão” (NICOLETE, 2004, p. 63).

---

<sup>45</sup> Após uma oficina com Roberto Vignatti, patrocinada pela Federação de Teatro Amador, o grupo adotou o nome de Doces e Salgados, em “referência ao Jornal da Tarde que durante a ditadura, publicava receitas culinárias no lugar das notícias proibidas pela censura” (NICOLETE, 2004, p. 64).

Sueli Vital, em meados dos anos de 1970 também participou de uma experiência que fugia ao modelo já existente na região. Com o grupo Corpo a Corpo, de Santo André, ia *para a Rua Oliveira Lima, aos sábados, fazer algumas intervenções. [...] Eram desde ações poéticas, poemas que eram proclamados no meio da rua e também nós trabalhávamos com giz de lousa desenhando na rua. [...] Às vezes aconteciam pequenas cenas de teatro, mas eram coisas muito rápidas.*

Solange Dias, na década de 1980, durante a graduação em Educação Artística, nas Faculdades Integradas Teresa D'Avila (FATEA/FAINC), em Santo André vivenciou *o auge da expressão corporal. [...] Você tinha todo um trabalho de conhecer o outro, de tocar o outro. Se você não tocasse o outro, você não estava fazendo teatro. A gente acreditava muito nisso.*

Os artistas do subúrbio buscaram acompanhar as inovações que o movimento teatral brasileiro vivia no período. Em meados dos anos de 1970 e com mais força na década de 1980, emergiu a cena as concepções de “teatro de grupo”. Uma das vertentes estava ligada à produção dos grupos independentes que eram definidos pelo teor político de suas propostas e desenvolviam ações voltadas para a comunidade em busca de uma cultura popular. A outra vertente reunia os “grupos envolvidos com pesquisas de linguagem cênica, em que a investigação do teatro e a experimentação de novos modos de fazê-lo aparecem, senão como proposta, ao menos como resultado evidente dos processos criativos” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 153).

Alinhados a segunda vertente surgiram alguns grupos no ABC paulista. Warde Marx participou do Grupo Artístico Elixir de Inhame, jacaré de tanga<sup>46</sup>, cujo nome foi inventado a partir do modelo de grupos famosos da época, como Asdrúbal trouxe o trombone.

Em Santo André, Sueli Vital e seu irmão se juntaram a cantora Elaine Marin para realizar algumas intervenções, dando origem ao grupo Golfos a Postos, com uma proposta que, como disse Sueli, era *uma conversa entre uma performance e a dança*. Solange Dias e Cássio Castelan, convidado por Adélia Nicolete, participaram do grupo Teor e Movimento, organizado dentro da FATEA/FAINC e, em 1986, se juntaram a Esdras Domingos e Marcelo Gianini para formar o grupo Pós-tumo e Diluto<sup>47</sup>.

<sup>46</sup> O grupo reunia integrantes do Grupo TAXXA – Teatro Acadêmico 20 de Agosto que funcionava dentro da Faculdade de Direito em São Bernardo do Campo, na maior parte do tempo sob orientação de Antonino Assumpção e que decidiram se desvincular da instituição.

<sup>47</sup> No final dos anos de 1980, Cássio Castelan, Solange Dias, Esdras Domingos e Marcelo Gianini se desvincularam do Pós-tumo e Diluto e montaram outro grupo chamado Teatro Abaporu.

Segundo Cássio, *o símbolo do grupo era uma noiva de preto e vermelho, colocado de um jeito que ela formava uma borboleta com o vestido de noiva. E não era não 'de luto', mas 'diluto', aquela coisa diluída.* Solange disse que o nome surgiu porque era a época do *pós-moderno e, se você não fosse 'pós', você não era nada. Então colocamos 'pós' no nome do grupo!*

A pesquisa em torno do pós-modernismo começou a fazer parte do cotidiano de alguns grupos do subúrbio. O conceito, segundo Jameson (1985, p. 17) não é apenas uma descrição de um determinado estilo, mas traz consigo uma periodização que correlaciona a “emergência de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica”. O Brasil nos anos de 1980 estava em processo de redemocratização e vivia intensamente um período de crise da indústria capitalista, desencadeando uma reconfiguração social, política e econômica. Os artistas se apropriaram desse cenário em busca de novos modos de interpretar e experimentar.

Com este ímpeto de experimentação e aprimoramento técnico, muitos artistas amadores do ABC paulista foram à busca de formação em instituições na própria região ou em São Paulo. A presença dos grupos profissionais da geração dos anos de 1980, como Golfos a Postos, Teor e Movimento e Pós-tumo e Diluto, modificaram o teatro do subúrbio. A encenação de textos clássicos e realistas passou a perder espaço para propostas mais experimentais, se opondo ao teatro tradicional, indicando mais que um gênero, ou um movimento histórico, uma “atitude dos artistas perante a tradição, a instituição e a exploração comercial” (PAVIS, 2005, p. 388).

Em Santo André, com a constituição da AMANDRE e os festivais patrocinados pela prefeitura do município, os artistas dos grupos com propostas mais experimentais, passaram a participar de forma mais efetiva das atividades e a entrar em conflito com os grupos ditos mais tradicionais. Para Solange Dias se estabeleceu *a luta do teatrão contra o teatro experimental! [...] Parecia que, para você existir, o outro tinha que deixar de existir.* Sueli Vital disse que os grupos mais contemporâneos vinham *com um discurso inovador e até com certa arrogância.*

Os grupos formados por artistas que estavam se profissionalizando começaram a investir em trabalhos de improviso, *happenings*, performances. Propunham novas formas de utilização do espaço cênico, a aproximação com a platéia, a ruptura da estrutura dramaturgica e temporal e, até mesmo, o questionamento da presença do ator em cena. Mas, nem mesmo com uma proposta de encenação mais voltada a valorização

estética e tendo o registro de artistas profissionais, os moradores do subúrbio obtiveram o abrandamento dos conflitos e da necessidade das lutas e resistências para a realização de suas atividades.

Levando-se em conta que a existência social depende de uma atividade remunerada, muitos dos artistas do ABC paulista, mesmo os que frequentaram os cursos profissionalizantes e obtiveram o registro profissional, continuaram a exercer a profissão de atores e atrizes em paralelo com outras atividades. Tanto que, Solange Dias, ao refletir sobre os conceitos de amador e profissional disse que embora tenha um documento que ateste sua capacitação profissional, *se você for ao cerne da palavra, a gente não é profissional porque a gente não vive da profissão do grupo de teatro.*

Para garantir o sustento e poder realizar seus trabalhos artísticos, os atores e atrizes continuaram a mercê da criação de políticas públicas voltadas para a cultura ou tiveram que se submeter à adequação de suas produções ao mercado de trabalho, se afastando de suas pesquisas cênicas.

Diante das dificuldades de sobrevivência dos moradores do subúrbio, subjugados e submetidos aos modelos da capital, a prática teatral se transformou em uma oportunidade de interação e diálogo cultural. Para Sueli Vital foi *uma situação bem privilegiada de poder viver com essa geração, com todo esse sufoco de construir coisas de teatro.* Perante um cenário de conflitos, o teatro permitiu a incursão dos sujeitos e se mostrou como um meio de comunicação acessível, ainda que amador – e aqui pode se entender o amador pela precariedade das condições de produção como também pela ação do sujeito que se dedica a atividade teatral de forma entusiasmada refletindo os anseios, conflitos e vontades de sua comunidade. Como disse Ana Maria Medici, *foi uma história de pessoas simples [...] que quiseram fazer teatro sem nenhuma pretensão maior.*

Entre os anos de 1961 e 1990, o movimento teatral acompanhou e refletiu as mudanças sociais e políticas da região. Os artistas foram em busca de espaços para suas produções. Mesmo incentivando a disputa e os conflitos, os festivais de teatro amador permitiram a circulação dos trabalhos e a aproximação dos grupos da região.

Por meio das narrativas dos atores e atrizes entrevistados durante essa pesquisa, tornou-se evidente que a produção teatral de seus grupos, em sua grande maioria, não teve o intuito de estabelecer um posicionamento político mais engajado. Os mecanismos

de censura e repressão, elaborados durante o regime militar, acionaram o imaginário do medo e revelaram as posturas conservadoras da sociedade.

A discussão em torno do nacional-popular reverberou na produção dos grupos da região, acompanhando as organizações dos movimentos sociais, em busca da emancipação dos sujeitos e da luta por melhores condições de vida. Os artistas buscaram diversas compreensões da função social da arte, a partir da construção e valorização da cultura popular, como forma de enfrentamento e resistência frente às imposições e o controle do regime ditatorial e às relações de produção e condições de trabalho dos moradores do subúrbio.

Os artistas do ABC paulista, nem mesmo a partir do lento processo de redemocratização, puderam abaixar as armas, pois o cenário cultural da região continuou se mostrando uma arena de disputas. A falta de investimento público e a inexistência de um mercado de arte limitaram a produção dos artistas da região, mesmo daqueles que trouxeram propostas de um teatro mais voltado à pesquisa cênica, à experimentação, e à fruição estética. O teatro no ABC paulista, entre os anos de 1961 e 1990, foi uma prática de resistência, de construção de laços de sociabilidade, de afirmação de identidades e de valorização da capacidade criativa, frutos da persistência e determinação dos sujeitos do subúrbio.

## **Considerações finais | O teatro como meio de comunicação da cultura local**

Do silêncio dominical, descrito por Luis Alberto de Abreu, aos apitos das fábricas por onde Mauro Silveira passou. Do chão de terra batida da cidade caipira esperta, evidenciada por Ivone Vezzà, ao asfalto entrecortando os caminhos. Das casas espaçadas em pequenas chácaras, com laguinhos represados por arames e pedaços de madeira para que as irmãs Hilda, Cleide e Vilma Breda pudessem ver os peixes, ao amontoado de construções de alvenaria com paredes geminadas. Das pequenas plantações, dos pomares e das árvores escaladas por Inajá Bevilácqua, à sobreposição das construções.

A profusão de sotaques, cheiros, temperos, sabores e cores. Do som dos trens tilintando nos trilhos aos carros rasgando o asfalto. Da voz encantadora do artista no rádio e das músicas clássicas ouvidas por Josmar Martins, à projeção das estrelas nas telas do cinema, idolatradas pela jovem Lucia Vezzà. Das brincadeiras de rua de Esdras Domingos ao fantasiar em frente à televisão de Edu Silva e Warde Marx.

Dos momentos das missas aos bailes e o rodopiar das saias engomadas de Havani Duarte nos salões dos clubes. Da possibilidade de ser a estrela do filme, evidenciada por Ana Maria Medici à conclusão de que o cinema seria uma prática inacessível para o jovem Cássio Castelan. Das salas das casas descritas por Joca Carvalho, quase sem móveis e com pôsteres de cantores famosos, reunindo os vizinhos em volta da televisão, à busca incansável pelo mundo pós-moderno de Solange Dias.

Do trabalho manual, artesanal, à automação e a invasão dos botões. A mudança na lógica do tempo. O relógio que insistiu caminhar mais rápido. Da carteira assinada ao desemprego questionado por Tin Urbinatti. Da exposição da condição de centro industrial do país ao vazio imposto pela evasão das fábricas. O resto da indústria identificado por Esdras Domingos. O espaço da luta cotidiana e da riqueza da solidariedade lembrados por Antônio Petrin. O lugar diariamente reinventado pelos sujeitos. O teatro como meio de comunicação acessível. Eis a cena do subúrbio.

Entre os anos de 1961 e 1990, a região do ABC paulista foi o cenário de diversas transformações sociais, políticas e econômicas. A rápida e intensa constituição populacional contribuiu para a composição de uma rede de complexidades culturais, com a vinda de imigrantes e migrantes, que se instalaram nos espaços dos municípios ainda em formação.

A abertura política para a entrada de capital estrangeiro e a ocupação dos terrenos da região pela indústria trouxeram visibilidade para o ABC paulista e a possibilidade de trabalho para os moradores, mas não garantiu o investimento financeiro nos municípios, tampouco promoveu a resolução da condição de escassez de bens e serviços, que faziam parte do cotidiano dos sujeitos do subúrbio.

Os moradores do ABC paulista foram colocados à margem do desenvolvimento e expropriados dos resultados de seu trabalho. Em busca de sobrevivência foi preciso encontrar formas de articulação de identidades e de valorização dos indivíduos. Foi preciso promover o encontro e construir laços de sociabilidade. Foi necessário descobrir caminhos para sair da invisibilidade e acionar a capacidade criadora dos moradores, vistos como seres passivos e meros consumidores dos modelos providos pela capital.

Para a revolução e reinvenção do subúrbio, os sujeitos precisaram comunicar sua existência e sua cultura. E o teatro foi o meio de comunicação escolhido por muitos dos moradores do ABC paulista para revelar seus imaginários, seus medos, seus anseios e suas conquistas. A prática teatral fez, dos cidadãos, artistas criadores de um circuito cultural popular e alternativo.

Conforme foi indicado ao longo dessa pesquisa, a compreensão do teatro como meio de comunicação, só se tornou possível, a partir da ampliação do conceito, entendendo o termo “meio” não apenas com intuito de transmissão de informações em um sentido linear, mas como possibilidade de circulação, em que os sujeitos são, ao mesmo tempo, produtores e receptores, se apropriando e reinventando as práticas comunicacionais.

A abertura do campo de estudos da Comunicação, para além da concepção de dominação das mídias e de sua evolução tecnológica, implica no olhar para os sujeitos da ação. As respostas ao objetivo de identificar os modos de utilização do teatro como meio de comunicação da cultura local na região do ABC paulista entre os anos de 1961 e 1990 só se consolidou por conta da aproximação dos estudos de Comunicação e Cultura com as narrativas de história de vida dos artistas do subúrbio. A ampliação do campo de estudos e a revelação de sua complexidade se tornaram explícitas a partir da valorização dos sujeitos que, com toda a sua subjetividade, articularam seus discursos, expressaram seus imaginários e revelaram suas formas de apropriação do teatro como meio de comunicação da cultura local.

Para se cumprir o objetivo desse trabalho foi fundamental buscar a resposta à pergunta: quem são os artistas do subúrbio? Saber de onde vieram, o que pensavam, o que temiam, o que sentiam, como interagiam com os múltiplos meios de comunicação, como se percebiam diante da imposição do assujeitamento, como se apropriaram e ressignificaram os modelos vindos da capital e da indústria cultural, como construíram suas práticas comunicacionais, como resistiram e se organizaram em busca de melhores condições de vida e de afirmação do seu “eu social”.

Generosamente, os artistas compartilharam suas histórias. As lembranças foram narradas, articulando-se pelos caminhos da memória e revelando não apenas elementos do passado, mas também as concepções e percepções dos sujeitos no tempo presente. Ao narrar, os atores e atrizes do ABC paulista, refletiram sobre sua história de vida, puderam reativar o sentimento de pertencimento, evidenciando as características do subúrbio, e também puderam se reafirmar como artífices da história local.

Nos anos de 1960, o teatro irrompeu à cena do subúrbio por meio das paróquias, clubes, associações e escolas, ou seja, vinculado a instituições de grande relevância para o século XX. A Igreja Católica, desde as missões jesuítas, se apropriou das práticas teatrais como forma de catequização e comunicação dos valores cristãos. No ABC paulista, muitas comunidades, grande maioria formada por imigrantes italianos, fixaram suas atividades em torno das paróquias, a fim de manter sua relação de identidade e acionar a relação de pertencimento à terra natal, da qual estavam distantes.

As missas se transformaram no passeio de domingo de diversas famílias, na atividade realizada além do trabalho. As paróquias se consolidaram como locais de encontro para as famílias e a juventude, levando a igreja a criar grupos específicos de trabalho, como os jovens Marianos e as Filhas de Maria. O discurso da igreja apresentava os princípios da Doutrina Social Católica, valorizando a constituição e manutenção da família, os códigos morais, o respeito à vida e a prática da solidariedade.

As encenações nas paróquias cumpriam uma dupla função, pois ao mesmo tempo em que promoviam um momento de encontro e diversão para a comunidade, também reforçavam os preceitos dogmáticos. Eram as encenações de catequização e arregimentação da comunidade, apontadas por Dilma de Melo. A promoção das atividades de lazer, de certa forma, permitia o controle e a manutenção de um discurso conservador, em busca do bem comum e propagando uma postura anticomunista, uma

vez que a justiça viria por meio do exercício dos princípios cristãos e não por atitudes subversivas.

A aceitação do modelo oferecido pela igreja e a hegemonia de seu discurso não foi apenas uma imposição, mas uma construção realizada ao longo dos anos, com apoio da sociedade. Tanto que, quando uma parcela da população começou a se organizar em torno dos movimentos sociais, os espaços das paróquias também sofreram modificações. Diante das diversas necessidades da população local, alguns padres se envolveram nas discussões que tomaram conta da região. Abriram-se alguns espaços para se pensar sobre as relações de trabalho e as condições de vida dos moradores do subúrbio. Como no caso vivenciado por Mauro Silveira, quando teve contato com o padre Gaudêncio Sens, que o apresentou ao movimento operário.

Percebe-se que o tempo inteiro a igreja se articulou e se constituiu como ponto de referência fundamental para a definição das identidades dos sujeitos do subúrbio e de suas práticas de comunicação. O teatro iniciado em torno das paróquias, mesmo quando se desligou do espaço canônico, manteve algumas características didáticas e conservadoras, com o constante retorno à temática religiosa. O Grupo Cênico Regina Pacis, cujo nome já é uma forte referência a sua origem cristã, conquistou uma sede própria, mas continuou a encenar, periodicamente, textos relacionados às comemorações dos eventos litúrgicos, como a Paixão de Cristo e os autos natalinos.

Já nas entidades clubistas, os bailes por muito tempo cumpriram a função de aproximar os sócios. Com as noites dançantes, ao som das orquestras, a juventude do ABC paulista se divertiu em um ambiente familiar. As moças, com seus vestidos rodados, e os rapazes, com seus sapatos lustrados, desfilaram pelos salões, enquanto as mães guardavam as mesas, com os salgadinhos e os copos com *cuba-libre*, para serem consumidos entre os intervalos das músicas. Nos momentos do ócio, os moradores do subúrbio buscavam a diversão e o lazer, reforçando os laços de sociabilidade.

Com o intuito de diversificar as atividades, os dirigentes e frequentadores das entidades clubistas, encontraram no teatro uma possibilidade de aproximar ainda mais os sócios. As encenações teatrais desenvolvidas por grupos oriundos dos clubes, como no caso do Panelinha (PAN-WD) não tinham o intuito didático, como as produções vinculadas às paróquias, pois trouxeram para a região do ABC paulista, o teatro laico, ligado ao entretenimento.

A diversão promovida nos clubes acionava a busca de uma identidade burguesa, com a apropriação dos moldes de encenação da capital paulista. Alguns espetáculos tinham características de shows, misturando textos e músicas, outros assumiam a encenação de dramaturgias que estavam na moda em São Paulo. O Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), as grandes companhias, os atores e atrizes consagrados, eram referências para muitos artistas e grupos da região, que se apoderaram dos modelos e reinventavam suas práticas teatrais, de acordo com as condições que o período e sua realidade permitiam.

Fazer teatro era uma forma de conquista de espaço de ação, do mostrar-se e de se revelarem como sujeitos criadores, buscando se livrar do estigma de inferioridade, constantemente reforçado pela proximidade com a capital paulista, tida como berço de grandes transformações e inovações da época.

Ainda no início dos anos de 1960, as entidades voltadas exclusivamente para as produções artístico-culturais, como a Associação Cultural e Artística de São Caetano do Sul (ACASCS) e a Sociedade de Cultura Artística de Santo André (SCASA), reuniram muitos grupos e artistas da região com o intuito de construir um ambiente para a prática teatral desvinculado das outras instituições.

A proximidade com o poder público, quando ocorreu, nem sempre se deu de forma tranquila, evidenciando as disputas por poder, como no caso dos grupos de teatro que desenvolviam atividades na ACASCS e que perderam espaço por conta de mudanças políticas. A falta de investimento público em cultura e arte obrigou os artistas a se articularem por conta própria para manter a sua prática. Surgiu o Sótão 1005, em São Caetano do Sul, e seu teatro semi-arena, por onde passaram diversos grupos e artistas amadores e profissionais, movimentando a cena do subúrbio.

A Sociedade de Cultura Artística de Santo André também se transformou em uma entidade de grande relevância para a região, conquistando sua sede improvisada, o Teatro de Alumínio, onde se apresentaram vários grupos e artistas profissionais e amadores e foram realizadas muitas das edições dos festivais organizados pelas federações estaduais e municipais.

Vários atores e atrizes da região começaram a fazer teatro na SCASA, encontrando uma proposta de encenação desenvolvida como prática educativa de elevação do nível cultural, de acordo com o contexto brasileiro, em que era difundida uma concepção de identidade nacional.

Nas décadas de 1970 e 1980 muitas famílias dos trabalhadores do subúrbio puderam oferecer a seus filhos melhores condições de vida. Houve um maior investimento em educação, uma vez que a escolarização significava a possibilidade de melhores salários e trabalhos menos braçais.

O ensino sistematizado das artes ainda difundia a existência de uma cultura superior, que buscava ofuscar e desarticular a cultura popular, incentivada apenas sob a perspectiva folclorista. Por meio da escola, muitos artistas da nova geração, como Esdras Domingos, Solange Dias, Sueli Vital e Cássio Castelan, tiveram o contato com as produções dos grupos amadores mais tradicionais da região, oriundos das paróquias, clubes e associações, e de grupos profissionais da capital e do próprio ABC paulista, como no caso do Grupo Teatro da Cidade de Santo André e dos grupos que surgiram na Fundação das Artes de São Caetano do Sul.

O contato com a prática teatral, vivenciada no ambiente escolar, permitiu aos artistas locais a valorização dos sujeitos em um cenário de disputas e de imposição da disciplina. Os jovens artistas do subúrbio se valeram de sua capacidade intelectual e criativa para se posicionar frente aos demais estudantes e comunicar seus anseios e conquistas. Apropriaram-se das referências dos grupos aos quais tiveram acesso para criar suas concepções de arte e cultura.

Ainda por meio das escolas, muitos moradores do subúrbio foram estimulados ao hábito da leitura. Mas, como comprar livros não era uma atividade sempre possível, as bibliotecas se transformaram em espaços fundamentais para incentivar a aproximação com a literatura. Por meio das revistas, dos jornais e dos livros, muitos artistas do subúrbio, como Sônia Guedes e Warde Marx, tiveram o primeiro contato com o teatro, ao lerem as críticas aos espetáculos e as dramaturgias clássicas. A leitura desenvolvia o raciocínio lógico, mas também estimulava os aspectos afetivos, trazendo para os moradores do subúrbio a possibilidade de ativar sua capacidade criativa e sua imaginação.

As encenações realizadas pelas companhias de circo-teatro também ofereceram aos moradores do subúrbio, como Luis Alberto de Abreu e Carlos Lira, o contato com uma manifestação popular, que fugia aos conceitos de uma “arte culta”, presa à retórica verbal, apresentando espetáculos que valorizavam o impacto melodramático. As histórias despertavam a identificação com a saga dos personagens, repleta de sofrimento e superação, ativando o imaginário da população que se reconhecia na ação.

O melodrama foi um gênero tão difundido pela cultura popular, que com a consolidação de uma sociedade urbano-industrial, os meios de comunicação de massa e a indústria cultural se apropriaram do recurso em suas produções ficcionais como forma de se aproximar da população. O surgimento de uma sociedade de massa propunha um novo modo de existência, com o contato com diversos meios de comunicação. E a indústria cultural trouxe diversos modelos e concepções de cultura e arte para os sujeitos do subúrbio.

O rádio, durante os anos de 1950, se consolidou como um importante meio de comunicação no ABC paulista, pois permitia aos moradores se conectar as notícias de sua terra natal e com as propostas educativas e de formação de uma identidade nacional, sob o controle do Estado. Os programas de rádio reuniam as famílias em torno dos aparelhos. O radioteatro e radionovela apresentavam as vozes dos grandes artistas da época e aguçavam a imaginação dos moradores, como Augusto Maciel, permitindo a construção de novos sentidos à vida.

Ir ao cinema era um evento que despertava a subjetividade burguesa, pois nas telas estavam projetadas as estrelas dos filmes americanos, propondo ao público não apenas o acompanhar de uma história, mas oferecendo um padrão estético que estimulava a identificação. Tanto que Lucia Vezzà buscava se apropriar até mesmo dos trejeitos das divas que surgiam na tela.

Os artistas de cinema e seus grandes personagens traziam a personificação de um novo modo de vida à classe média urbana. Até mesmo a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em São Bernardo do Campo, depois de sua extinção, continuava acionando o imaginário da existência de uma “Hollywood na periferia”, que perdeu espaço para a “capital do automóvel”.

Já a televisão trouxe os ídolos para dentro das casas. Ter um aparelho de TV se transformou em uma conquista de status na comunidade, fazendo do equipamento uma das prioridades de aquisição de muitas famílias, como no caso da família de Joca Carvalho. Aqueles que não possuíam uma televisão podiam recorrer à casa dos outros moradores, difundindo uma prática de solidariedade muito comum no subúrbio: o televizinho. Todos se amontoavam em bancos improvisados nas salas das casas para ver os artistas em preto e branco ou, quando muito, em três cores, graças aos celofanes presos à tela para colorir a imagem.

Pelos programas ficcionais transmitidos pelas emissoras de TV, como os teleteatros e as telenovelas, os moradores do subúrbio eram apresentados à reinvenção do melodrama e do modelo americano, buscando a identificação e o incentivo ao consumo. Edu Silva quando menino cresceu brincando de imitar os heróis dos filmes e dos desenhos que via na TV.

A televisão consolidou a influência da indústria cultural na esfera privada, incitando a perspectiva de ascensão e afirmação social, com a busca por um padrão de vida americanizado, que tomou conta do país com a abertura política para entrada de capital estrangeiro e o propósito do desenvolvimento nacional.

Ver e ouvir os programas não eram o suficiente. Os artistas do subúrbio não eram meros consumidores passíveis dos meios de comunicação de massa. Eles foram à busca de atuação e de comunicação. Surgiram as rádios locais, que tinham em sua programação, espaço reservado para programas musicais de auditório e também para os programas religiosos, revelando as características conservadoras da região.

Pela falta de acesso à tecnologia, poucos tiveram a oportunidade de realizar suas próprias produções, o que despertou o orgulho naqueles artistas amadores, como os atores do Grupo Cênico Regina Pacis de São Bernardo do Campo, que conseguiram efetivamente participar da produção cinematográfica e televisiva, nos anos de 1960 e início da década de 1970. Ser a estrela era a possibilidade de se afirmarem como os sujeitos da ação, de estar no mesmo lugar onde seus ídolos estavam, de não apenas ver e fantasiar, mas de se transformar no modelo idealizado.

Ao mesmo tempo em que os meios de comunicação de massa e a indústria cultural ofereceram aos moradores do subúrbio o acesso ao o que acontecia no país e no mundo, também fizeram refletir o discurso do Governo. Não se pode esquecer que desde a abertura para a criação das empresas de comunicação, o Estado exerceu formas de controle sobre as suas produções, fazendo da indústria cultural um instrumento de legitimação da ideologia dominante, disseminando e difundido seu discurso.

A arte e a cultura foram colocadas a mercê do Estado e propagadas como recompensa ao trabalho em prol do desenvolvimento econômico, não sendo vistas, necessariamente, como direitos dos cidadãos, mas ganhando valor de troca e se transformando em bens de consumo.

O controle do Estado sobre a produção cultural e os meios de comunicação e a disseminação da hegemonia norte-americana, começou a despertar críticas. Nos anos de

1960 e, principalmente, a partir da década 1970, com a chegada ao país dos textos dos estudiosos que se opunham a indústria cultural, despontaram algumas iniciativas de confronto às formas de produção consideradas responsáveis pela alienação e massificação dos sujeitos.

As sessões organizadas pelo movimento cineclubista da região do ABC paulista, do qual José Armando Pereira da Silva participou ativamente, permitiram o acesso à produção cinematográfica europeia e às tentativas de consolidação de um novo cinema nacional, que se opunham ao modelo melodramático dos filmes norte-americanos e das películas desenvolvidas pelas companhias cinematográficas nacionais, trazendo à cena propostas de histórias mais realistas. Os debates promovidos após as exibições estimulavam os participantes, universitários, trabalhadores e moradores da região, a discutir os problemas da comunidade.

Entre os anos de 1970 e 1980, alguns artistas se apropriaram dos conceitos propostos pelo cinema novo nacional e realizaram suas filmagens com baixo orçamento, cuja preocupação principal estava no conteúdo das produções fílmicas e na busca pelo registro e debate das condições de vida da população. Nos anos de 1980, os moradores do subúrbio também criaram seus próprios programas de televisão, como no caso da TV Greve, evidenciada por Tin Urbinatti, que tinha o intuito de trazer aos trabalhadores as notícias do movimento sindical e das lutas operárias que não tinham espaço de divulgação na mídia.

Nesse mesmo período, com o surgimento dos movimentos sociais em busca de melhores condições de vida e de engajamento político frente ao governo autoritário, se intensificaram o debate em torno da indústria cultural e do controle exercido pelo Estado em relação à cultura e aos meios de comunicação de massa. Houve a eclosão de um posicionamento de combate aos produtos da indústria cultural, ao modelo americano e as mídias propagadoras de um discurso alienante e massificante. Como muitos artistas narraram, era preciso negar aquele modelo para que se pudesse alcançar outra condição de vida.

Não se pode negar que os meios de comunicação de massa e a indústria cultural foram dois fortes núcleos ligados ao Estado, para o controle das manifestações e a difusão de uma cultura nacional que, de certa forma, buscava acobertar a multiplicidade e heterogeneidade da população. Mas a concepção extremista, a partir de interpretações equivocadas dos estudos sobre os meios de comunicação e a indústria cultural, com

entendimento da hegemonia como atribuição apenas do Estado e a sociedade como uma massa consumidora passiva, também não era o suficiente para explicar a complexidade vivenciada pelos sujeitos.

Os artistas do subúrbio ora refletiam o discurso conservador das instituições e as concepções de cultura e arte às quais tinham acesso, ora o refratavam e criavam suas próprias práticas comunicacionais, em busca de sentidos e significações. Tanto que os moradores do ABC paulista não se limitaram a absorver aquilo que lhes era apresentado. Havia o ímpeto da criação. A indústria cultural e as mídias apresentavam os recursos tecnológicos e as muitas possibilidades de comunicação, mas a falta de acesso à tecnologia impedia que os artistas da região registrassem suas concepções de arte e cultura, como no caso de Antônio Petrin e sua frustração por não ter sido locutor de rádio e a dedução de Cássio Castelan de que o cinema, por mais que fosse uma forte referência, não era um meio de comunicação acessível.

O subúrbio explicitava sua dicotomia, sendo propagado como berço do desenvolvimento econômico do país, mas sem investimento local que solucionasse os problemas dos municípios, a escassez de bens e serviços e a precariedade de condições de vida e de trabalho. Os sujeitos não eram prioridade, eram subjugados e marginalizados. A resistência transfigurava-se no mito do titã Prometeu, que com sua generosidade de ensinar a arte do fogo aos homens foi punido por tamanha ousadia. Mas, mais do que resistir, era preciso ressignificar, reinventar a lógica cotidiana. Era preciso libertar Prometeu.

Os anseios pela criação de identidades e identificações pelo reforço dos laços de sociabilidade se tornavam prioridades como forma de sobrevivência em ambiente hostil. Era preciso encontrar maneiras de comunicar sua cultura a fim de se valorizar como sujeitos da ação e artífices de sua história. O teatro foi para muitos dos moradores do subúrbio o meio de comunicação acessível e capaz de revelar traços culturais da região do ABC paulista.

As encenações que antes se restringiam aos espaços das instituições precisavam conquistar maior visibilidade para dar conta da efervescência do movimento teatral amador. Mas os teatros que surgiram nos municípios não foram construídos com o intuito de abrigar as produções dos grupos e artistas amadores.

A concepção que propagava a existência de uma cultura superior fazia daqueles espaços cênicos o local de apresentações de grupos profissionais, que possuíam artistas

formados e capacitados a oferecer à população a diversão pública e o contato com a arte. A produção amadora era posta como uma atividade de lazer e entretenimento a ser vivenciada pelos moradores do subúrbio durante seu tempo ócio, como forma de recompensa pelo trabalho e pelo desenvolvimento econômico da região.

Os artistas, diante das dificuldades financeiras para garantir a construção de espaços independentes e arcar com suas produções, ficavam a mercê do Estado e da criação de políticas públicas. Tanto que, quando surgiam as oportunidades, os artistas da região se organizavam para garantir a participação de seus grupos e a valorização de seus trabalhos.

Os festivais de teatro amador promovidos pelo Governo do Estado de São Paulo revelaram a vontade de atuação dos artistas locais. Participar do evento era uma garantia de apresentação dos trabalhos nos teatros dos municípios, uma possibilidade de circulação dos espetáculos e do encontro dos artistas da região, que ficavam isolados em seus grupos, por conta da falta de acesso aos espaços de apresentação fora do período dos festivais.

O contato com artistas profissionais, que avaliavam os trabalhos e que ministravam cursos na região, tornava a escolha do teatro como profissão algo mais palpável para os atores e atrizes do subúrbio. Tanto que, a partir do evento, alguns moradores foram para as escolas de teatro em busca de formação profissional.

Ao mesmo tempo em que os festivais ofereciam aos grupos de teatro amador a possibilidade de mostrar seus trabalhos, o caráter competitivo das atividades começaram a revelar as discordâncias entre os artistas e acirrar a disputa naquele cenário de privação, como indicou Márcia Vezzà. Ganhar o festival permitia circular com o espetáculo fora da região e ser premiado como melhor ator ou atriz trazia a possibilidade da incursão nas escolas de teatro, por conta da concessão de bolsas de estudo.

Além disso, as premiações eram bem vistas pelos poderes públicos municipais, que cediam datas de apresentação aos grupos vencedores nos teatros das cidades. Ganhar, mais do que exibicionismo perante os demais, significava a existência e valorização dos grupos e dos artistas do subúrbio. Nem mesmo a criação das federações municipais minimizou os conflitos, pois dentro de um mesmo município surgiam grupos com características diferentes, por conta do posicionamento político e da compreensão de arte.

O surgimento da Fundação das Artes de São Caetano do Sul, no final dos anos de 1960, também foi cercado de conflitos. Embora existisse inicialmente o apoio do poder público, a instituição foi constantemente ameaçada de fechamento por conta de disputas políticas e pela falta de investimento em cultura. Tanto que, para conseguir manter o seu funcionamento, a escola começou a cobrar mensalidades dos alunos.

Para muitos artistas amadores, a escola se tornou monopolizadora da produção cultural no município de São Caetano do Sul, pois além de cobrar pelos cursos, esvaziava os grupos amadores, já que muitos artistas iam à busca da formação, conquistava espaço na mídia, por conta de suas atividades e produções, e era valorizada pelo Governo quando este era questionado pela falta de políticas públicas voltadas à cultura.

Para os artistas amadores da região do ABC paulista, impossibilitados de se manterem de forma independente, os espaços dos festivais e da escola de teatro naturalmente, deixaram de ser os locais de troca entre os iguais e se tornaram ambientes de disputa, revelando a complexidade dos sujeitos, do movimento teatral, da região e do próprio contexto histórico.

Entre as décadas de 1960 e 1980 o país viveu sob a égide do regime militar e as políticas públicas de incentivo a cultura também permitiam ao Estado o controle das produções e a difusão de um modelo que abafava a construção e consolidação da cultura popular. Os artistas amadores, ao mesmo tempo em que encontraram uma possibilidade de circulação nos festivais promovidos pelo Governo, também tiveram maior contato com os mecanismos de censura e repressão ao teatro, controlados por instituições do Estado. Para garantir a participação era preciso ter o aval dos departamentos de censura.

Para alguns grupos a visita do censor não era um problema, muito pelo contrário, se configurava na possibilidade de obtenção de um aval de boa conduta e de legitimação da realização de um bom trabalho, como para Noretta Vezzà ao se referir as produções do Grupo Panelinha. Muitos afirmaram não terem tido problemas com a censura, revelando a associação das práticas censórias com os mecanismos repressivos e violentos e não se dando conta dos procedimentos de coerção moral e de controle. É preciso lembrar que a censura não era uma prerrogativa do Estado, mas também era uma ação aprovada pela sociedade autoritária.

Além disso, a não liberação dos trabalhos representava um alto custo, pois o procedimento dos censores não se restringia ao julgamento da dramaturgia, mas também

contemplava a avaliação visual dos trabalhos, implicando na construção dos cenários e figurinos, antes da emissão do certificado de aprovação.

Pela narrativa dos atores e atrizes do ABC paulista e pelos processos de censura prévia ao teatro encontrados no Arquivo Miroel Silveira, foi possível identificar que os trabalhos desenvolvidos pelos grupos amadores, em sua maioria, não apresentavam características de engajamento nas causas políticas do período.

A produção estava mais voltada a encenações de comédias, que sofreram poucos cortes e restrições. O que não diminui a importância dos trabalhos, apenas relevou as características dos grupos da região que buscavam no teatro uma forma de socialização, a partir da apropriação dos moldes de encenação aos quais tinham acesso. Não havia uma preocupação de enfrentamento político e sim de valorização de seu desempenho, diante da tentativa de se mostrarem como sujeitos da ação.

Principalmente a partir de 1968, os casos de repressão violenta àqueles que se posicionavam de forma mais explícita frente ao regime militar, como no caso de Tin Urbinatti e Heleny Guariba, acionavam o imaginário do medo, fazendo com que muitos grupos e artistas limitassem suas produções e criassem mecanismos de autocensura. Outros grupos buscaram formas de driblar a censura fazendo uso de metáforas que, muitas vezes, não eram compreendidas pelos censores, evidenciando as limitações dos procedimentos. Os responsáveis pela emissão dos certificados eram pessoas que seguiam um ritual de cerceamento em torno de um rol de palavras e expressões, que atentavam a ordem moral e que, nem sempre, se davam conta do contexto das dramaturgias e das encenações.

Durante as décadas de 1960 e 1980 diversos grupos embarcaram nas discussões em torno do nacional e do popular, com intuito de se contrapor aos mecanismos de dominação do Estado, que buscava a consolidação de uma identidade nacional e um discurso em prol do desenvolvimento econômico do país, propagado pelos meios de comunicação de massa, abafando as diversidades culturais e os problemas sociais.

A busca pela cultura popular e da função social da arte se tornaram fundamentais para os artistas que buscavam se posicionar politicamente de forma oposta ao Estado. Mas a busca pela diferenciação da cultura popular da visão folclorista não necessariamente alcançou muito êxito, principalmente nos anos de 1960. A proposta de cultura popular revolucionária idealizada pelos membros dos Centros Populares de Cultura (CPCs) ainda acionava a concepção de uma cultura a ser transmitida por uma

vanguarda, permitindo a conscientização do povo e, conseqüentemente, a sua articulação para a revolução.

A relação de enfrentamento exigia que os artistas buscassem novos métodos de encenação que cumprissem o objetivo de contraposição às formas hegemônicas de produção cultural. A busca de alternativas estéticas fez muitos grupos e artistas se aproximarem dos estudos de Bertolt Brecht e seu teatro didático.

Heleny Guariba e sua condução dos trabalhos do Grupo Teatro da Cidade de Santo André (GTC), iniciado no final dos anos de 1960, representaram um marco para o movimento teatral da região. O grupo se consolidou como a primeira companhia de teatro profissional fora da cidade de São Paulo, acionando o imaginário dos artistas do subúrbio, que buscavam a profissionalização e viam no GTC um modelo de teatro para a região. Além disso, o grupo, muito por conta do posicionamento de Heleny Guariba, surgiu com uma proposta inovadora para o ABC paulista, com a busca do poder público, para a consolidação de um plano de trabalho que envolvia a descentralização da arte, a formação de público e a valorização da cultura popular.

A partir do modelo desenvolvido por Roger Planchon no subúrbio parisiense, Heleny Guariba propôs que, em Santo André, os artistas investissem em um teatro didático, que deveria se apropriar dos elementos da cultura de massa e da indústria cultural, permitindo o reconhecimento do público com o trabalho teatral. A partir da identificação com a história, o público poderia começar a refletir a respeito das relações de poder contidas na trama e se conscientizar de sua importância para a mudança política.

A prisão e o desaparecimento repentino de Heleny Guariba, por conta de seu envolvimento político, antes mesmo da estréia do segundo trabalho do grupo, abalaram os artistas e a condução dos trabalhos desenvolvidos pelo GTC. Os integrantes continuaram a produzir espetáculos até o final da década de 1970, tentando manter acesos os propósitos de formação de público e descentralização do teatro.

No final dos anos de 1970, dentro da Fundação das Artes de São Caetano do Sul, Joana Lopes apresentou mais uma proposta de valorização da cultura popular. Dentro da perspectiva proposta por ela, o teatro era uma ferramenta de educação estética, difundindo uma ideia muito próxima ao Teatro do Oprimido desenvolvido por Augusto Boal. O teatro poderia e deveria ser feito por todos, valorizando a visão de mundo dos sujeitos e possibilitando a reflexão a respeito das condições de vida de sua comunidade.

O desenvolvimento de uma ação ligada a um bairro periférico no município de São Caetano do Sul despertou nos alunos da escola de teatro, como Sueli Vital, uma nova perspectiva de atuação. Mas a atividade não, necessariamente, atingia os propósitos da direção da instituição. O curso de formação de atores deveria se ater aos propósitos de atender os requisitos para a inserção no mercado de trabalho.

Percebe-se que o teatro que surgiu como instrumento de catequização nas paróquias, ganhou contornos de diversão pública nos clubes e instrumento de educação dentro das escolas, quando se aproximou das propostas de valorização da cultura popular, trouxe para o subúrbio o contato com a discussão em torno da função social da arte. Questão que tornou ainda mais explícita a aproximação da prática teatral com o campo da comunicação, uma vez que os atores e atrizes tinham o intuito de, por meio de sua expressão artística, aproximar a arte da vida, permitindo aos espectadores a reflexão a cerca de suas condições de sobrevivência.

A concepção do teatro como instrumento para a mudança social também ganhou forças junto ao movimento sindical, principalmente durante a década de 1980, quando o ABC paulista se tornou o centro das atenções de boa parte do país, por conta dos movimentos operários.

Alguns dirigentes do Partido dos Trabalhadores (PT), no início dos anos de 1980, começaram a incentivar a organização de uma política pública voltada para a cultura, pelo movimento de oposição ao Governo, pois o Estado, por meio de suas políticas culturais e do incentivo à indústria cultural, controlava a produção e difundia seu discurso hegemônico. A cultura não podia ficar relegada ao plano do esquecimento, pois era fundamental para a promoção da mudança social.

Nesse âmbito, o pensamento de Gramsci a respeito da cultura popular e da necessidade de valorização dos intelectuais orgânicos ganhou expressividade nos discursos da esquerda política, como forma de consolidação de uma ideologia contra-hegemônica. Mas nem sempre as proposições do estudioso italiano foram bem interpretadas. A cultura continuou a ser vista, por muitos dos políticos, como sinônimo de civilização, de algo a ser oferecido como recompensa e, o seu domínio, como possibilidade de alavancar a tomada do poder.

Incentivado como prática cultural dentro dos sindicatos, o teatro tinha o intuito de arregimentar um maior número de trabalhadores para o movimento sindical. O Grupo Forja, ao desenvolver suas atividades ligadas ao Sindicato dos Metalúrgicos de

São Bernardo do Campo e Diadema, intensificou a participação dos trabalhadores-artistas nas lutas da classe operária, pois muitos dos que passaram pelo grupo acabaram indo parar nos movimentos de base e de consolidação do Partido dos Trabalhadores. Mas, gradativamente, o teatro desenvolvido pelos operários foi superando o seu propósito inicial de arregimentação e promovendo a valorização dos sujeitos e a construção de laços de sociabilidade.

O potencial criativo dos integrantes do Forja permitiu ao grupo buscar diversos modelos e espaços de encenação e a criar dramaturgias colaborativas que trouxeram para os palcos o movimento operário sob a ótica dos próprios operários. A atuação do Forja foi tão marcante para a região que os atores do grupo passaram a difundir o trabalho e assessorar a construção de outros grupos dentro de sindicatos e associações de bairro, como nos casos do Alicerce e Ciranda, dos quais, respectivamente, Edu Silva e Joca Carvalho fizeram parte.

Por meio da prática teatral, os operários puderam desenvolver um olhar crítico a respeito de suas condições sociais, questionar seus valores e suas concepções de mundo e comunicar sua cultura, se apropriando do panorama de adversidades e colocando em cena seus medos e anseios. A experiência se revelou tão marcante para os trabalhadores que, nem mesmo com as divergências causadas pelas mudanças de diretorias dos sindicatos que, muitas vezes, solaparam os grupos de teatro, fizeram com que a prática teatral fosse abandonada.

Diante das portas fechadas por muitos sindicatos, os artistas foram em busca de outros locais para a realização de seus ensaios, como no caso de Edu Silva com a criação do Grupo Pé de Boi, no galpão da Associação de Compras Comunitárias de São Bernardo do Campo.

O teatro superou o propósito do movimento sindical. Mais do que incentivar a luta por melhores salários e condições de trabalho, a prática artística trouxe autonomia aos trabalhadores, que puderam se perceber como sujeitos sociais, como comunicadores e criadores de novas concepções de mundo.

Em meados dos anos de 1980, com a consolidação do processo de redemocratização, com as diversas mudanças sociais, políticas e econômicas e a emergência de uma nova sociedade, o teatro no ABC paulista também encontrou espaço para sua renovação. Não havia mais, necessariamente, o intuito de se buscar a função social da arte, mas sim de pesquisar novas possibilidades de fruição estética.

Muitos artistas da geração dos anos de 1980 vivenciaram suas primeiras experiências com o teatro nas escolas, tiveram melhores oportunidades de vida e mais acesso aos meios de comunicação. Para eles a formação profissional no campo das artes se tornou mais viável do que para os artistas amadores das décadas anteriores.

O surgimento de grupos como Corpo a Corpo, Golfos a Postos, Teor e Movimento e Pós-tumo e Diluto, trouxeram os propósitos de um teatro mais voltado para as concepções experimentais e pós-modernas, lembradas por Solange Dias, que tomavam conta do cenário artístico da época, como forma de oposição as encenações realistas e tradicionais. Esses artistas desencadearam alguns embates ideológicos no movimento teatral da região, pois faziam frente aos modelos de encenações dos grupos amadores mais antigos. Suas encenações improvisadas, performáticas, provocaram rupturas nas formas de utilização do espaço cênico, desvirtuaram a lógica do tempo e da estrutura dramática.

A prática teatral desenvolvida por muitos grupos da região, formados por artistas que procuram a profissionalização foram, gradativamente, afastando o teatro do subúrbio do campo da comunicação e buscando a sua inserção no campo das artes. Mas, o fato de terem obtido o documento de comprovação de formação profissional, não garantiu a esses artistas a possibilidade de exercer a profissão na região do ABC paulista.

A realização dos trabalhos, por amadores ou profissionais, continuou a mercê do mercado cultural e da criação de políticas públicas para a cultura. Mesmo com tantas transformações sociais, políticas e econômicas, a região do ABC paulista continuou a ser um cenário de disputas e de necessidade de afirmação dos sujeitos para a garantia de suas práticas artísticas.

O teatro realizado no subúrbio não se desligou dos seus propósitos de resistência, construção de laços de sociabilidade e comunicação da cultura local. Tanto que, mesmo os artistas que nos anos de 1980 tiveram o intuito de realizar trabalhos mais experimentais, foram convidados, na década seguinte, para participar de projetos organizados pelos poderes públicos para a descentralização da arte e formação de público. E, atualmente, muitos desses atores e atrizes desenvolvem atividades teatrais voltadas para a comunidade local.

Os artistas do subúrbio descobriram o prazer de libertar Prometeu. O teatro provocou a emergência de novos sujeitos comunicadores. A falta de acesso às mídias, o

controle do Estado e o bombardeamento dos produtos da indústria cultural não ofuscaram nem tampouco impediram os atores e atrizes de reinventarem cotidianamente o subúrbio.

As narrativas dos artistas do ABC paulista permitiram não apenas ter contato com suas lembranças, mas também revelaram suas visões de mundo e suas concepções de cultura e arte. Por meio de suas histórias de vida, o subúrbio irrompeu a cena e se revelou um cenário de contradições, conflitos e, ao mesmo tempo, o lugar da emergência da solidariedade, das apropriações e mestiçagens, da construção de um circuito alternativo e popular de cultura.

Os atores e atrizes, ao narrarem suas trajetórias, permitiram a identificação da rede de complexidades que cerca uma comunidade e seus moradores e revelaram a subjetividade dos sujeitos. Também demonstraram a necessidade de ampliação do campo de estudos da Comunicação, acionando sua característica transdisciplinar e sua intersecção com a cultura.

As narrativas orais de história de vida dos artistas do subúrbio e suas formas de apropriação do teatro como meio de comunicação da cultura local, mostraram que mais do que uma questão de desenvolvimento tecnológico das mídias, a Comunicação pode buscar as inovações e ampliações do campo de estudos em metodologias e processos de pesquisas que contemplem as narrativas dos sujeitos, reveladoras de subjetividades, apropriações, ressignificações e reinvenções comunicacionais. As histórias, aqui compartilhadas, comunicaram os sujeitos da ação, mas não cessaram as possibilidades de reformulação, em busca de um processo contínuo de afirmação de existência.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, Verena. *História Oral. A experiência do CPDOC*. Rio de Janeiro: FGV, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Manual de História Oral*. 3ed. Rio de Janeiro: FGV, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Ouvir contar. Textos em História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.
- ALMEIDA, Antônio de. *Experiências políticas no ABC paulista. Lutas e práticas culturais dos trabalhadores*. Uberlândia: EDUFU, 2008.
- ALVES, Luiz Roberto. *Grande ABC. Culturas que excedem o lugar culturalizado*. Santo André: Alpharrabio, 2009.
- ANDRADE, Antônio de; PERUZZO, Cícilia Krohling; REIMÃO, Sandra. *Teatro 2. Um teleteatro de experimentação, difusão e resistência. Comunicação & Informação*. v. 12, n.1: p. 79-90 - jan./jun. 2009.
- ASSUMPCÃO, Paschoalino. *O teatro amador em Santo André. A Sociedade de Cultura Artística (SCASA) e o Teatro de Alumínio*. Santo André, SP: Alpharrabio Edições, 2000.
- BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: ROMANO, Ruggiero (org.). *Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1985. v. 5.*
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A cultura popular na idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. 3 ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1993.
- BARBOSA, Ana Mae. Arte-Educação no Brasil: realidade hoje e expectativas futuras. *Estudos avançados*, São Paulo, v.3, n.7, dez. 1989. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010340141989000300010&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010340141989000300010&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 8 nov. 2011.
- BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade. A busca por segurança no mundo*. Trad. de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOAL, Augusto. *O teatro como arte marcial*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.
- BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular. Leituras de operárias*. 12ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008.
- \_\_\_\_\_. *O tempo vivo da memória. Ensaios de Psicologia Social*. 2ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- BRAGA, José Luiz. Constituição do Campo da Comunicação. *Verso e Reverso*, Unisinos, São Leopoldo, v.XXV, n.58, p. 62-77, jan./abr. 2011. Disponível em <[http://www.unisinos.br/\\_diversos/revistas/ojs/index.php/versoereverso/article/view/924/147](http://www.unisinos.br/_diversos/revistas/ojs/index.php/versoereverso/article/view/924/147)>. Acesso em 20 nov. 2011.
- BUTRUCE, Débora. *Cineclubismo no Brasil. Esboço de uma história*. Revista Acervo, Rio de Janeiro, v. 16, n.1, p. 117-124, jan/jun 2003. Disponível em:

<<http://revistaacervo.an.gov.br/seer/index.php/info/article/view/236>>. Acesso em: 01 nov. 2011.

CALABRE, Lia. No tempo das radionovelas. *Comunicação & Sociedade*, São Bernardo do Campo, PósCom-Metodista, a. 29, n. 49, p. 65-83, 2º sem. 2007.

CAPRINO, Mônica Pegurer; PERAZZO, Priscila Ferreira. Possibilidades da comunicação e inovação em uma dimensão regional. In: CAPRINO, Mônica Pegurer (org.). *Comunicação e Inovação*. São Paulo: Paulus, 2008. p. 111-126.

CAPUZZO, Heitor. Imagem do ABC em movimento sobre cinema na Fundação das Artes. In: SILVA, José Armando Pereira da. *Escola de Teatro da Fundação das Artes de São Caetano do Sul (1969-1982)*. Santo André, SP: Alpharrabio, 2011.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil. Mito fundador e sociedade autoritária*. 6reimp. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006a.

\_\_\_\_\_. *Cidadania cultural. O direito à cultura*. 1ed. 2reimp. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006b.

\_\_\_\_\_. *Cultura e democracia. O discurso competente e outras falas*. 12ed. São Paulo: Cortez, 2007.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

COSTA, Maria Cristina Castilho (org.). *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2008.

\_\_\_\_\_. *Censura em cena. Teatro e censura no Brasil*. O arquivo Miroel Silveira. São Paulo: EDUSP; FAPESP; Imprensa Oficial (SP), 2006.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. Trad. de Sandra Castello Branco. São Paulo: UNESP, 2005.

ESPETÁCULO mistura protesto, humor e música. New York Times. Estados Unidos. 25 de abril de 1965. In: FERNANDES, Millôr; RANGEL, Flávio. *Liberdade, liberdade*. Porto Alegre: L&PM, 2006, p. 9-11.

FARIA, Maria Cristina Brandão de. Seis décadas de teleteatro: do teatro ao vivo ao experimental contemporâneo. In: *XIV Colóquio Internacional sobre a Escola Latino Americana de Comunicação*, CELACOM, São Paulo, 2010. Disponível em: <[http://www2.metodista.br/unesco/1\\_Celacom%202010/arquivos/Trabalhos/16-Seis%20D%C3%A9cadas%20de%20Teleteatro\\_MariaCristinaBrand%C3%A3o.pdf](http://www2.metodista.br/unesco/1_Celacom%202010/arquivos/Trabalhos/16-Seis%20D%C3%A9cadas%20de%20Teleteatro_MariaCristinaBrand%C3%A3o.pdf)>. Acesso em: 05 out. 2011.

FENTRESS, James. Preservação e Modernidade. In: MIRANDA, Danilo Santos de (org.). *Memória e cultura. A importância da memória na formação cultural humana*. São Paulo: Edições SESC SP, 2007, p. 34-51.

FÍGARO, Roseli (coord.). *Na cena paulista, o teatro amador. Circuito alternativo e popular de cultura (1927-1945)*. São Paulo: Ícone, 2008.

\_\_\_\_\_. (org.). *Teatro, comunicação e sociabilidade. Uma análise da censura ao teatro amador em São Paulo (1946-1970)*. São Paulo: Balão Editorial, 2011.

\_\_\_\_\_. Comunicação e trabalho para mudanças na perspectiva sócio-técnica. *Revista USP*, nº 86, 2010, p.96-107.

\_\_\_\_\_. *Comunicação e trabalho*. Estudo de recepção. O mundo do trabalho como mediação da comunicação. São Paulo: A. Garibaldi, 2001.

Fischer, Ernst. *A Necessidade da Arte*. São Paulo: Círculo do Livro, 1959.

FRANCFORT, Elmo. *Av. Paulista, 900*. A história da TV Gazeta. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do centro popular de cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). *Rev. Bras. Hist. [online]*. 2004, vol.24, n.47, p. 127-162.

GHIRALDELLI Jr; Paulo. *Filosofia e história da educação brasileira*, Barueri, SP: Manole, 2003.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. O cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição. Trad. Maria Betânia Amoroso. 4 reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GONZALEZ, Jorge. *História Oral e histórias de família*. Oficina ministrada no PÓSCOM / COMUNI - Faculdade de Comunicação / Universidade Metodista de São Paulo, 7 e 8 de fevereiro de 2011.

GRAMSCI, Antônio. *Obras escolhidas*. Trad. Manuel Cruz. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

GUARIBA, Heleny. Teatro e Comunicação. São Paulo: Teatro Paulista 1968 - Anuário da Comissão Estadual de Teatro, p. 5-10. In SOUZA, Edmilson Evangelista. *Heleny Guariba*. Luta e paixão no teatro brasileiro. Dissertação (Mestrado em Artes). São Paulo: Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2008, p. 240-247. Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br>>. Acesso em: 5 abr. 2011.

GUBERNIKOFF, Giselle. A imagem. Representação da mulher no cinema. *Conexão – Comunicação e Cultura*, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, jan./jun. 2009. Disponível em <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/viewFile/113/104>>. Acesso em: 15 fev. 2010.

GUINSBURG, Jacob; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (orgs). *Dicionário do teatro brasileiro*. Temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, SESC São Paulo, 2006.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart (Sovik, Liv [org.]). *Da diáspora*. Identidades e mediações culturais. Trad. de Adelaine La Guardia Resende et al. 1ed atualizada. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

\_\_\_\_\_. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. Trad. de Vinícius Dantas. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n.12, jun. 1985, p. 16-26.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. *O que é imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

LE GOFF, Jacques. *Memória e História*. Trad. de Bernardo Leitão et al. 5ed. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2003.

- LOPES, Joana. *Pega Teatro*. São Paulo: Centro de Teatro e Educação Popular (CTEP), 1981.
- MAGALDI, Sábado; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo*. São Paulo: SENAC, SP, 2001.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Ofício de cartógrafo*. Travessias latino-americanas da comunicação na cultura. Trad. de Fidelina González. São Paulo: Loyola, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Dos meios às mediações*. Comunicação, cultura e hegemonia. Trad. de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 6ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- MARTINS, José de Souza. *A aparição do demônio na fábrica*. Origens sociais do Eu dividido no subúrbio operário. São Paulo: Ed. 34, 2008(a).
- \_\_\_\_\_. *A sociabilidade do homem simples*. Cotidiano e história na modernidade anômala. 2ed. São Paulo: Contexto, 2008(b).
- MENDONÇA, Maria Luiza. Comunicação e cultura: um novo olhar. In: SOUZA, Mauro Wilton (org.). *Recepção mediática e espaço público*. Novos Olhares. São Paulo: Paulinas/Sepac, 2006.
- MORAES, Maria Blassioli. *A Ação Social Católica e a Luta Operária*. A experiência dos jovens operários católicos em Santo André (1954-1964). 2003. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- NICOLETE, Adélia. *Luís Alberto de Abreu*. Até a última sílaba. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.
- OBBERG, Maria Silvia. Tempo da informação, tempo do conhecimento. Velocidade, contemplação e reflexão. In: PERROTTI, Edmir (org.). *Salto para o futuro*. A aventura de conhecer. Rio de Janeiro: MEC/SEED, Ano XVIII, boletim 15, set. de 2008. Disponível em <<http://tvbrasil.org.br/fotos/salto/series/173714Aventura.pdf#page=19>>. Acesso em 10 dez. 2011.
- OLIVEIRA, Carlos Cardoso de. *Caminhos da Identidade*. Ensaio sobre etnicidade e multiculturalismo. São Paulo: UNESP; Brasília: Paralelo, 2006.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. Cultura brasileira e Indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- PARANHOS, Kátia Rodrigues. Arte e engajamento no Brasil pós-1964. Dramaturgos e grupos de teatro trafegando na contramão. *XX Encontro Regional de História*. História e Liberdade. ANPUH/SP – UNESP, Franca, 2010. Disponível em <<http://www.anpuhsp.org.br/downloads/CD%20XX%20Encontro/PDF/Autores%20e%20Artigos/K%20Rodrigues%20Paranhos.pdf>>. Acesso em set. 2011.
- \_\_\_\_\_. Teatro e trabalhadores. Textos, cenas e formas de agitação no ABC paulista. *ArtCultura*, Uberlândia, v.7, n°11, p.101-115, jul-dez. 2005.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PERAZZO, Priscila et al. Os bailes do Palácio de Mármore na cidade industrial. O Moinho São Jorge e o patrimônio industrial de Santo André (1950-2000). *Historia e História*, v. 00, 2009. Disponível em

<<http://www.historiahistoria.com.br/materia.cfm?tb=artigos&id=84>>. Acesso em nov. 2011.

PERROTTI, Edmir. *Confinamento cultural, infância e leitura*. São Paulo: Summus, 1990.

PERUZZO, Cicilia M. Krohling; VOLPATO, Marcelo de Oliveira. Conceitos de comunidade, local e região. Inter-relações e diferença. *Revista Líbero*. São Paulo. v.12, n.24, dez de 2009. p. 139-152. Disponível em <<http://www.revistas.univerciencia.org>>. Acesso em 13 set. 2010.

PIMENTA, Daniele. *Antenor Pimenta*. Circo e poesia. A vida do autor de – E o céu uniu dois corações. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2005.

POLLAK, Michael. *Memória e identidade social*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212. Disponível em <[http://www.historicidadecom.net63.net/memoria\\_e\\_identidade\\_social.pdf](http://www.historicidadecom.net63.net/memoria_e_identidade_social.pdf)>. Acesso em: 1 jan. 2010.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. de Claudia Berliner. Vol.3. Tempo Narrado. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

ROSSETTI, Regina. Visões teóricas acerca das confluências entre comunicação, sociedade e inovação. In: CAPRINO, Mônica Pegurer (org.). *Comunicação e Inovação*. São Paulo: Paulus, 2008. p. 63-82.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Trad. de Yan Michalski. 2ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

\_\_\_\_\_. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Trad. de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. *Galáxia*, São Paulo, n.13, p.101-113, jun de 2007. Disponível em <<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1469/934>>. Acesso em: 10 nov. 2011.

SAMPAIO, Antônio Possidonio. *No ABC dos peões*. Santo André, SP: Alpharrabio, 2005.

SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado*. Cultura de la memória y giro subjetivo. Una discusión. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentinos, 2007.

SILVA, Eduardo Duarte Gomes da. Por uma epistemologia da Comunicação. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (Org.). *Epistemologia da comunicação*. São Paulo: Edições Loyola, 2003, p.41-54.

SILVA, Ermínia. *Respeitável público... O circo em cena*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.

SILVA, José Armando Pereira. *A cena brasileira em Santo André*. 30 anos do Teatro Municipal. Santo André, SP: Secretaria de Cultura, Esportes e Lazer, 2001.

\_\_\_\_\_. *Escola de Teatro da Fundação das Artes de São Caetano do Sul (1969-1982)*. Santo André: Alpharrabio, 2011.

\_\_\_\_\_. *O teatro em Santo André*. 1944-1978. Santo André, SP: Public Gráfica e Fotolito Ltda, 1991.

\_\_\_\_\_. *Província e Vanguarda*. Apontamentos e memória de influências culturais (1954-1964). Santo André: Fundo de Cultura do Município de Santo André, 2000a.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado*. História oral. Trad. de Lólio Lourenço de Oliveira. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ULLOA, Valentin Albarrán. La Tradición y la Memoria contra el Progreso y el Olvido. *Revista Afuera*, Buenos Aires, n.9, nov. 2010. Disponível em <<http://www.revistaafuera.com>>. Acesso em 25 nov. 2010.

URBINATTI, Tin. *Peões em cena*. Grupo de Teatro Forja. São Paulo: Hucitec, 2011.

VARGAS, Herom et al. Patrimonialização de narrativas orais e o debate sobre os direitos individuais e coletivos. *Signum*, Estudos da Linguagem, Londrina, n. 11, n. 1, p. 279-292, jul. 2008. Disponível em <<http://www.uel.br/revistas/uel>>. Acesso em 15 out. 2010.

\_\_\_\_\_; LEMOS, Vilma. Varoli e Tonelo. Dois compositores da região do ABC paulista nos anos 1950 e 1960. In: 2º Encontro de Música e Mídia. Verbalidades, Musicalidades: temas, tramas e trânsitos, 2006, Santos. *Anais do 2º Encontro de Música e Mídia*. Verbalidades, Musicalidades: temas, tramas e trânsitos. Santos : Realejo, 2006.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-Chave*. Um vocabulário de cultura e sociedade. Trad. de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

## FONTES CONSULTADAS

### Acervos institucionais

*Acervo Grupo Cênico Regina Pacis, sob custódia de Hilda Breda.*

ASSUMPCÃO, Antonino; SILVA, José Ferreira da. *Terra de João Ramalho*. Documentário sobre a história de São Bernardo do Campo. [filme-vídeo]. Direção de Antonino Assumpção e José Ferreira da Silva. São Bernardo do Campo, Grupo Cênico Regina Pacis, 1968. 16 mm. Cópia em DVD, color, son.

Boletim informativo Teatrando. Grupo Cênico Regina Pacis. São Bernardo do Campo. Edições publicadas entre junho de 1977 a dezembro de 1979.

Certificados de censura ao teatro, emitidos pelo Governo Federal, durante os anos de 1970.

Fotos e programas de espetáculos produzidos entre as décadas de 1960 e 1980.

Gravação em áudio de espetáculos produzidos entre as décadas de 1970 e 1980.

### *Arquivo Miroel Silveira*

Processos de censura ao teatro do Serviço de Censura do Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo (DDP-SP) referentes às encenações de grupos do ABC paulista entre 1942 e 1967. Arquivo Miroel Silveira, ECA-USP.

### *Centro de Documentação e Pesquisa Vergueiro (CPV)*

Cartazes, programas e convites de apresentações de grupos do ABC Paulista ligados aos movimentos sociais e aos sindicatos durante os anos de 1980.

CENTRO Pastoral Vergueiro. *Agenda de cultura popular*. Contatos e sinopse dos trabalhos desenvolvidos por grupos de cultura da Grande São Paulo, endereço de teatro e espaços para apresentações, cine clubes e endereços úteis para os grupos de cultura. Original encadernado. Centro Pastoral Vergueiro, Biblioteca, São Paulo, 1983. Acervo: Centro de Documentação e Pesquisa Vergueiro.

DOCUMENTO da Secretaria Nacional de Cultura do Partido dos Trabalhadores para a Executiva Nacional do Partido, 1982. Fotocópia, Centro de Pastoral Vergueiro, Biblioteca, São Paulo, 7 de maio de 1984. Acervo: Centro de Documentação e Pesquisa Vergueiro.

Informativos de Sociedades Amigos do Bairro e de Sindicatos da região do ABC paulista publicados durante os anos de 1980.

*Centro de Memória da Fundação das Artes de São Caetano do Sul*

CRUZ, Ulysses; LOPES, Joana. *Para uma escola de teatro popular*. Proposta de trabalho da Escola de Teatro da Fundação das Artes de São Caetano do Sul. Relatório datilografado. São Caetano do Sul, 1980. Acervo Fundação das Artes de São Caetano do Sul.

LIRA, Carlos. Grupo *MCTA 10 anos*. Dossiê apresentado à direção da Fundação das Artes de São Caetano do Sul, contendo relação de membros da diretoria, fotocópias de documentos do grupo, de folhas do livro caixa e de material de imprensa. São Caetano do Sul. Acervo Fundação das Artes de São Caetano do Sul.

*Fundação Pró-Memória de São Caetano do Sul*

ANDRADE, Milton. Vamos falar de São Caetano do Sul. Fundação Pró-Memória, 6 de maio de 1995. Depoimento colhido durante o evento e transcrito sob o título Milton Andrade: uma vida ligada ao desenvolvimento cultural. *Revista Raízes*, São Caetano do Sul, n.23, julho 2000, p. 69-74.

CARVALHO, Cristina Toledo de. Trajetória do Teatro Amador de São Caetano do Sul. *Revista Raízes*, São Caetano do Sul, ano XVII, n.32, dezembro 2005, dossiê/teatro, p. 5-13.

GARBELOTTO, Oscar. Os primórdios do teatro na cidade. *Revista Raízes*, São Caetano do Sul, ano XVII, n.32, dezembro 2005, dossiê/teatro, p. 14-23.

SILVA, José Armando Pereira. Teatro local centralizava atividades culturais nos anos 60. *Revista Raízes*, São Caetano do Sul, n.23, julho 2000b, p. 64-68.

*Hemeroteca da Fundação das Artes de São Caetano do Sul*

*Jornal Correio Metropolitano*, Santo André. Edições publicadas nos anos de 1970.

*Jornal Diário do Grande ABC*, Santo André. Edições publicadas entre as décadas de 1960 e 1980.

*Jornal Folha de S. Paulo*, São Paulo. Edições publicadas entre as décadas de 1960 e 1980.

*Jornal Folha de São Caetano*, São Caetano do Sul. Edições publicadas nos anos de 1980.

*Jornal O Estado de S. Paulo*, São Paulo. Edições publicadas nos anos de 1970.

*Museu Municipal de Santo André*

Consulta ao banco de imagens. Acesso a fotos e recortes de jornais a respeito da produção teatral do ABC paulista.

### *Serviço de Acervo e Memória de São Bernardo do Campo*

Consulta ao banco de imagens. Acesso a fotos e recortes de jornais a respeito da produção teatral do ABC paulista.

### *Museu da Pessoa*

ASSUMPCÃO, Paschoalino. História das Profissões em Extinção. São Paulo, Museu da Pessoa, 11 de outubro de 1996. Entrevista de história de vida.

### **Acervos pessoais**

Acesso a fotos, documentos impressos, recortes de jornais, programas, cartazes, registros em áudio e vídeo sobre a produção dos grupos de teatro do ABC paulista, disponibilizados por: Ana Maria Medici Cavalheri; Antônio Aracílio Petrin; Augusto Maciel Neto; Havani Barreiro Fernandes Duarte; Hilda Breda Assumpção; Inajá Bevilacqua; Ivone Caielli Vezzà; João Carlos de Carvalho; José Alberto Urbinatti; José Henrique Paiva dos Reis Lisboa; Pedro Eduardo Silva; Roberto Caielli; Sérgio Rossetti e Sueli Vital e Silva.

### **Legislações**

BRASIL. Decreto n.º 83.459, de 17 de maio de 1979, Autoriza o funcionamento da Escola Superior de Artes de São Caetano do Sul. *Diário Oficial da União*. Ano CXVII, n.º 94, seção I, parte I, p. 1, de 18 de maio de 1979. Disponível em <<http://www.jusbrasil.com.br/diarios/3206925/dou-secao-1-18-05-1979-pg-1>>. Acessado em outubro de 2011.

BRASIL. Decreto-Lei n.º 92, de 21 de dezembro de 1937, Cria o Serviço Nacional de Teatro. *Diário Oficial da União*. p. 25585, 27 dez. 1937. Seção 1. Disponível em <<http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=103226>>. Acessado em outubro de 2011.

SÃO PAULO. Extrato de contrato, de 27 de novembro de 1963. *Diário Oficial do Estado de São Paulo*. Ano LXXIII, n.º 224, p.7, 27 nov. 1963. Disponível em <<http://www.jusbrasil.com.br/diarios/4921765/dosp-poder-executivo-27-12-1963-pg-7/pdfView>>. Acessado em outubro de 2011.

SÃO PAULO. Moção n.º 153, de 28 de outubro de 1963. *Diário Oficial do Estado de São Paulo*. Ano LXXIII, n.º 206, p.2, 30 out. 1963. Disponível em <<http://www.jusbrasil.com.br/diarios/4921765/dosp-poder-executivo-30-10-1963-pg-2/pdfView>>. Acessado em outubro de 2011.

### **Fontes Orais**

ABREU, Luis Alberto de. *Memórias do ABC. HiperMemo/USCS*: São Caetano do Sul, 2005. Entrevista de história de vida concedida a Herom Vargas e Eduardo Chaves.

ANDRADE, Milton. *Memórias do ABC. HiperMemo/USCS*: São Caetano do Sul, 2005. Entrevista de história de vida concedida a Priscila F. Perazzo, Herom Vargas, Eduardo Chaves e Daniele Barbosa.

ASSUMPÇÃO, Hilda Breda. *Memórias do ABC. HiperMemo/USCS*: São Caetano do Sul, 2011. Entrevista temática concedida a Paula Venâncio.

ASSUMPÇÃO, Hilda Breda. *Memórias do ABC. HiperMemo/USCS*: São Caetano do Sul, 2005. Entrevista de história de vida concedida a Elias Estevão Goulart, Herom Vargas e Eduardo Chaves.

BEVILÁQUA, Inajá. *Memórias do ABC. HiperMemo/USCS*: São Caetano do Sul, 2005. Entrevista de história de vida concedida a Elias Estevão Goulart, Eduardo Chaves e Tiago Magnani.

BREDA, Cleide. *Memórias do ABC. HiperMemo/USCS*: São Caetano do Sul, 2005. Entrevista de história de vida concedida a Herom Vargas e Eduardo Chaves.

BREDA, Vilma. *Memórias do ABC. HiperMemo/USCS*: São Caetano do Sul, 2005. Entrevista de história de vida concedida a Herom Vargas, Elias Estevão Goulart e Eduardo Chaves.

CAIELLI, Roberto. *Memórias do ABC. HiperMemo/USCS*: São Caetano do Sul, 2003. Entrevista de história de vida concedida a Vilma Lemos e Daniela Macedo da Silva.

CARVALHO, João Carlos de. *Memórias do ABC. HiperMemo/USCS*: São Caetano do Sul, 2011. Entrevista de história de vida concedida a Paula Venâncio.

CASTELAN, Antônio Cássio. *Memórias do ABC. HiperMemo/USCS*: São Caetano do Sul, 2011. Entrevista de história de vida concedida a Paula Venâncio.

CAVALHERI, Ana Maria Medici. *Memórias do ABC. HiperMemo/USCS*: São Caetano do Sul, 2011. Entrevista temática concedida a Paula Venâncio.

CAVALHERI, Ana Maria Medici. *Memórias do ABC. HiperMemo/USCS*: São Caetano do Sul, 2005. Entrevista de história de vida concedida a Priscila F. Perazzo, Tiago Magnani e Danielle Barbosa.

DIAS, Solange Aparecida. *Memórias do ABC. HiperMemo/USCS*: São Caetano do Sul, 2011. Entrevista de história de vida concedida a Paula Venâncio.

DOMINGOS, Esdras Roberto. *Memórias do ABC. HiperMemo/USCS*: São Caetano do Sul, 2011. Entrevista de história de vida concedida a Paula Venâncio.

DUARTE, Havani Barreiro Fernandes. *Memórias do ABC. HiperMemo/USCS*: São Caetano do Sul, 2003. Entrevista de história de vida concedida a Vilma Lemos e Daniela Macedo da Silva.

FIGUEIREDO, Haydée. *Memórias do ABC. HiperMemo/USCS*: São Caetano do Sul, 2005. Entrevista de história de vida concedida a Priscila F. Perazzo e Eduardo Chaves.

FIGUEIREDO, Laura. *Memórias do ABC. HiperMemo/USCS*: São Caetano do Sul, 2005. Entrevista de história de vida concedida a Priscila F. Perazzo e Eduardo Chaves.

GÔNDOORA, Maria do Carmo de Luguesi Fávero. *Memórias do ABC. HiperMemo/USCS*: São Caetano do Sul, 2005. Entrevista de história de vida concedida a Vilma Lemos e Eduardo Chaves.

GUEDES, Sônia. *Memórias do ABC. HiperMemo/USCS*: São Caetano do Sul, 2003. Entrevista de história de vida concedida a Priscila F. Perazzo e Daniela Macedo da Silva.

LIRA, José Carlos. *Memórias do ABC. HiperMemo/USCS*: São Caetano do Sul, 2011. Entrevista de história de vida concedida a Paula Venâncio.

LISBOA, José Henrique Paiva dos Reis. *Memórias do ABC. HiperMemo/USCS*: São Caetano do Sul, 2005. Entrevista de história de vida concedida a Vilma Lemos e Tiago Magnani.

MACIEL NETO, Augusto. *Memórias do ABC. HiperMemo/USCS*: São Caetano do Sul, 2003. Entrevista de história de vida concedida a Vilma Lemos e Vanessa Guimarães de Macedo.

MACIEL NETO, Augusto. *Memórias do ABC. HiperMemo/USCS*: São Caetano do Sul, 2011. Entrevista temática concedida Paula Venâncio.

MARQUES JR. Waldemar de Azevedo. *Memórias do ABC. HiperMemo/USCS*: São Caetano do Sul, 2011. Entrevista de história de vida concedida a Paula Venâncio.

MARTINS, Josmar. *Memórias do ABC. HiperMemo/USCS*: São Caetano do Sul, 2005. Entrevista de história de vida concedida a Herom Vargas e Tiago Magnani.

MELO, Dilma. *Memórias do ABC. HiperMemo/USCS*: São Caetano do Sul, 2005. Entrevista de história de vida concedida a Elias Estevão Goulart e Tiago Magnani.

PETRIN, Antônio Aracílio. *Memórias do ABC. HiperMemo/USCS*: São Caetano do Sul, 2003. Entrevista de história de vida concedida a Vilma Lemos e Daniela Macedo da Silva.

QUEIROZ, Márcia Vezzá de. *Memórias do ABC. HiperMemo/USCS*: São Caetano do Sul, 2003. Entrevista de história de vida concedida a Priscila F. Perazzo e Daniela Macedo da Silva.

ROSSETTI, Sérgio. *Memórias do ABC. HiperMemo/USCS*: São Caetano do Sul, 2005. Entrevista de história de vida concedida a Vilma Lemos, Elias Estevão Goulart e Tiago Magnani.

SAMPAIO, Lídia Zózima. *Memórias do ABC. HiperMemo/USCS*: São Caetano do Sul, 2005. Entrevista de história de vida concedida a Herom Vargas e Eduardo Chaves.

SILVA, José Armando Pereira da. *Memórias do ABC. HiperMemo/USCS*: São Caetano do Sul, 2003. Entrevista de história de vida concedida a Priscila F. Perazzo e Vanessa Guimarães de Macedo.

SILVA, José Armando Pereira da. *Memórias do ABC. HiperMemo/USCS*: São Caetano do Sul, 2011. Entrevista temática concedida Paula Venâncio.

SILVA, Pedro Eduardo. *Memórias do ABC. HiperMemo/USCS*: São Caetano do Sul, 2011. Entrevista de história de vida concedida a Paula Venâncio.

SILVA, Sueli Vital e. *Memórias do ABC. HiperMemo/USCS*: São Caetano do Sul, 2011. Entrevista de história de vida concedida a Paula Venâncio.

SILVEIRA, Mauro Afonso. *Memórias do ABC. HiperMemo/USCS*: São Caetano do Sul, 2011. Entrevista de história de vida concedida a Paula Venâncio.

URBINATTI, José Alberto. *Memórias do ABC. HiperMemo/USCS*: São Caetano do Sul, 2011. Entrevista de história de vida concedida Paula Venâncio.

URBINATTI, José Alberto. *Memórias do ABC. HiperMemo/USCS*: São Caetano do Sul, 2010. Entrevista temática concedida Paula Venâncio.

VEZZÁ, Ivone Caielli. *Memórias do ABC. HiperMemo/USCS*: São Caetano do Sul, 2003. Entrevista de história de vida concedida a Vilma Lemos e Daniela Macedo da Silva.

VEZZÁ, Lucia. *Memórias do ABC. HiperMemo/USCS*: São Caetano do Sul, 2003. Entrevista de história de vida concedida a Vilma Lemos e Daniela Macedo da Silva.

VEZZÁ, Noretta. *Memórias do ABC. HiperMemo/USCS*: São Caetano do Sul, 2003. Entrevista de história de vida concedida a Priscila F. Perazzo e Daniela Macedo da Silva.

## Apêndice A | Protagonistas do subúrbio

**Ana Maria Medici Cavalheri (Ana Maria Medici):** Nasceu em São Bernardo do Campo em 1954. Descendente de italianos. Iniciou sua prática teatral, no final dos anos de 1960, por influência de seu pai que participava do Grupo Cênico Regina Pacis de São Bernardo do Campo. Trabalhou como Agente Cultural na Prefeitura de São Bernardo do Campo durante a década de 1980. Concedeu duas entrevistas para o *Memórias do ABC*, em 2005 e 2011.

**Antônio Aracílio Petrin (Antônio Petrin):** Nasceu na cidade de Laranjal Paulista em 1938. Sua família veio para Santo André em 1940. Descendente de italianos. Começou a fazer teatro junto ao grupo da igreja nos anos de 1960. Participou da Sociedade de Cultura Artística de Santo André (SCASA). Estudou na Escola de Arte Dramática de São Paulo. Foi um dos fundadores do Grupo Teatro da Cidade de Santo André (GTC). Lecionou teatro no Serviço de Ensino Vocacional e na Escola de Teatro da Fundação das Artes de São Caetano do Sul (FASCS). Diretor e ator de teatro, cinema e televisão ganhou diversos prêmios por sua atuação. Concedeu entrevista para o *Memórias do ABC* em 2003.

**Antônio Cássio Castelan (Cássio Castelan):** Nasceu em 1966 na cidade de Santa Rosa do Viterbo, no interior de São Paulo. Em 1979 se mudaram para a periferia de São Paulo. Mudou para Santo André depois de adulto. Começou a fazer teatro na escola Estadual Dr. Américo Brasiliense. Participou dos grupos Teor e Movimento, Pós-tumo e Diluto e Teatro do Abaporu, ligados ao movimento experimental dos anos de 1980. Estudou na Fundação das Artes de São Caetano do Sul no final da década de 1980. Atualmente dirige o Teatro da Conspiração, em Santo André. Concedeu entrevista para o *Memórias do ABC* em 2011.

**Augusto Maciel Neto (Augusto Maciel):** Nasceu em Ibitinga, interior de São Paulo em 1939. A família mudou para São Paulo, em 1946, e depois para Santo André, em 1954. Trabalhou em diversas empresas da região. Começou a fazer teatro na Sociedade de Cultura Artística de Santo André (SCASA). Dirigiu diversos grupos de teatro amador

em Santo André como: TAMOJU, TATRIM, TEAR e TECO (que ainda continua em atividade). Concedeu duas entrevistas para o *Memórias do ABC*, em 2003 e 2011.

**Cleide Breda:** Nasceu em São Bernardo do Campo em 1957. Irmã de Vilma e Hilda Breda é descendente de uma família de italianos. Trabalhou na revendedora de jornais e revistas de Antonino Assumpção durante os anos de 1960 e participou de espetáculos do Grupo Cênico Regina Pacis. Concedeu entrevista para o *Memórias do ABC* em 2005.

**Dilma de Melo:** Nasceu na cidade de Santa Cruz do Rio Pardo, interior de São Paulo, em 1941. Sua família se mudou para Santo André e depois para São Bernardo do Campo no final dos anos de 1950. Iniciou suas práticas teatrais no grupo amador ligado à Igreja da Matriz de São Bernardo do Campo, que deu origem ao Grupo Cênico Regina Pacis. Estudou na Escola de Arte Dramática de São Paulo. Participou da fundação do Grupo Teatro da Cidade de Santo André (GTC). Concedeu entrevista para o *Memórias do ABC* em 2005.

**Esdras Roberto Domingos (Esdras Domingos):** Nasceu em 1964, em Santo André. Descendente de italianos. Começou a fazer teatro durante o ensino fundamental no SESI 221, em Santo André. Participou do grupo de teatro do colégio Singular e depois participou dos grupos Pós-tumo e Diluto e Teatro do Abaporu, ligados ao movimento experimental dos anos de 1980. Estudou direção teatral na USP e frequentou a Escola de Teatro Macunaíma. Atualmente dirige a Cia do Nó, em Santo André. Concedeu entrevista para o *Memórias do ABC* em 2011.

**Havani Barreiro Fernandes Duarte (Havani Duarte):** Nasceu em Santo André, no ano de 1943. Descendente de italianos começou a fazer teatro no Grupo de Teatro Amador do 1º de Maio Futebol Clube (TAPRIM), em Santo André, nos anos de 1960. Concedeu entrevista para o *Memórias do ABC* em 2003.

**Haydée Figueiredo:** Nasceu na cidade de Guará, no interior de São Paulo, em 1950. Veio para São Caetano do Sul, com 20 anos, junto com sua irmã Laura Figueiredo. Estudou na Fundação das Artes de São Caetano do Sul (FASCS) e participou do grupo Teatro das Artes (TEAR) de Santo André. Atuou em diversos espetáculos vinculados a

grupos da FASCS e coordenou a Escola de Dança da instituição. Concedeu entrevista para o *Memórias do ABC* em 2005.

**Hilda Breda Assumpção (Hilda Breda):** Descendente de italianos, irmã de Vilma e Cleide Breda, nasceu em 1952 no município de São Bernardo do Campo. Começou a fazer teatro durante os anos de 1960, a convite de Antonino Assumpção, diretor do Grupo Cênico Regina Pacis de São Bernardo do Campo, com o qual foi casada durante sete anos. Atualmente é a presidente e diretora artística do Grupo Cênico Regina Pacis. Concedeu duas entrevistas para o *Memórias do ABC*, em 2005 e 2011.

**Inajá Bevilacqua:** Nasceu em 1942 no município de Santo André. Filha de uma família de italianos começou a fazer teatro em um grupo ligado à igreja. Trabalhou no Grupo Teatro da Cidade de Santo André (GTC) e no Departamento de Cultura do município. Concedeu entrevista para o *Memórias do ABC* em 2005.

**Ivone Vezzà Caielli (Ivone Vezzà):** Nasceu em Santo André em 1941. Descendente de italianos, é irmã de Noretta e Lucia Vezzà e esposa de Roberto Caielli. Começou a fazer teatro no grupo de teatro do Clube Panelinha (PAN-WD), em Santo André. Concedeu entrevista para o *Memórias do ABC* em 2003.

**João Carlos de Carvalho (Joca Carvalho):** Nasceu em 1964 no município de Santo André. Filho de mineiros, começou a fazer teatro no grupo Ciranda, da Sociedade Amigos dos Bairros Unidos (SABU) em Santo André, nos anos de 1980. Graduiu-se em Artes Cênicas pelas Faculdades Integradas Teresa D'Avila (FATEA/FAINC) na década de 1980. Trabalhou no jornal Diário do Grande ABC como ilustrador. Atualmente dirige a Cia Komos de Teatro em Santo André, em parceria com Mauro Silveira. Concedeu entrevista para o *Memórias do ABC* em 2011.

**José Alberto Urbinatti (Tin Urbinatti):** Nasceu em Catanduva, interior de São Paulo, em 1949. Veio para São Paulo, no final dos anos de 1960 para trabalhar no Banco do Brasil. É sociólogo graduado pela Universidade de São Paulo, em 1978; professor de Sociologia da Arte na Faculdade Paulista de Artes; professor de Interpretação e Direção Teatral na Faculdade Paulista de Artes; professor de Improvisação, Interpretação e

Direção Teatral na Fundação das Artes de São Caetano do Sul (1986-2011). Fundador e Diretor do Grupo de Teatro de Ciências Sociais da USP, foi responsável pela encenação das peças *Invasão dos Bárbaros* ou *prova de fogo*, de Consuelo de Castro e Papa Highirte, de Oduvaldo Vianna Filho, em 1976, recebendo o prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte de São Paulo (APCA). Foi fundador e diretor do Grupo de Teatro Forja, do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, em 1979. De 1982 a 1985, foi assessor cultural do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema e, em 1988, orientador teatral do Projeto Ademar Guerra, da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo. Como ator, um dos seus mais recentes trabalhos foi "Lembrar é Resistir", apresentada de 1999 a 2001 nas celas do prédio do DOPS, em São Paulo. É autor do livro *Peões em Cena*, em que narra a história do Grupo Forja. Concedeu entrevista para o *Memórias do ABC* em 2011.

**José Armando Pereira da Silva:** Nasceu no município de Itapira, interior de São Paulo, em 1938. Veio para Santo André, após terminar o curso de direito em Campinas. Trabalhou em diversos jornais da região como o *Diário do Grande ABC*, escrevendo críticas sobre arte. Coordenou as atividades do cineclube de Santo André, lecionou na Fundação das Artes de São Caetano do Sul (FASCS). Produziu filmes sobre a região do ABC, desenvolveu uma dissertação de Mestrado sobre o Grupo Teatro da Cidade de Santo André (GTC) e escreveu diversos livros sobre a produção teatral no ABC paulista. Concedeu duas entrevistas para o *Memórias do ABC*, em 2003 e 2011.

**José Carlos de Lira (Carlos Lira):** Filho de nordestinos, nasceu em São Caetano do Sul, em 1957. Jornalista, ator, diretor e autor de peças teatrais. Começou a fazer teatro a partir de uma oficina de iniciação teatral. Fundou o Grupo Teatro da Cidade de São Caetano do Sul, no final dos anos de 1960 e desde 1976 dirige o Movimento Cultural Teatral e de Artes (MCTA) em São Caetano do Sul. O grupo tem mais de 40 espetáculos montados. Tem alguns livros publicados por editoras independentes com coletâneas de suas dramaturgias. Exerceu duas vezes o mandato de vereador em São Caetano do Sul. Concedeu entrevista para o *Memórias do ABC* em 2011.

**José Henrique Paiva dos Reis Lisboa (Taubaté):** Nasceu em 1945 em Ilha Grande, Rio de Janeiro, e mudou-se com um ano para a cidade de Taubaté, interior de São

Paulo. Sua família veio para Santo André nos anos de 1960. Começou a fazer teatro no grupo amador do 1º de Maio Futebol Esporte Clube de Santo André. Participou de trabalhos do Grupo Teatro da Cidade de Santo André (GTC). Concedeu entrevista para o *Memórias do ABC* em 2005.

**Josmar Martins:** Nasceu em 1940 na cidade de São Paulo. Descendente de italianos, morou no bairro da Mooca. Durante a juventude trabalhou em diversas empresas do ABC Paulista e mudou para São Caetano do Sul depois de casado. Começou a fazer teatro na Associação Cultural e Artística de São Caetano do Sul (ACASCS). Participou de trabalhos do Grupo Teatro da Cidade de Santo André (GTC). Concedeu entrevista para o *Memórias do ABC* em 2005.

**Laura Figueiredo:** Nasceu em 1952, na cidade de Guará, interior de São Paulo. Veio com sua irmã Haydée para São Caetano do Sul, no início dos anos de 1970. Trabalhou na Fundação das Artes de São Caetano do Sul e participou de alguns trabalhos do Grupo Teatro das Artes (TEAR) de Santo André. Concedeu entrevista para o *Memórias do ABC* em 2005.

**Lídia Zózima Sampaio (Lídia Zózima):** Nasceu em São Caetano do Sul, em 1957. Frequentou a escola de dança da Fundação das Artes de São Caetano do Sul (FASCS). Começou a fazer teatro no grupo GETA, da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS). Coordenou a Escola de Teatro da FASCS, onde leciona atualmente. Concedeu entrevista para o *Memórias do ABC* em 2005.

**Lucia Vezzá:** Nasceu em Santo André, em 1933. É filha de italianos, irmã de Noretta e Ivone e mãe de Márcia Vezzá. Foi uma das fundadoras do grupo do Panelinha (PAN-WD) em Santo André. Presidiu a Federação Andreense de Teatro (FEANTA) no final dos anos de 1960. Concedeu entrevista para o *Memórias do ABC* em 2003.

**Luis Alberto de Abreu:** Filho de mineiros, nasceu em São Bernardo do Campo, em 1952. Começou a fazer teatro com alunos da Escola Estadual João Ramalho, com que fundou o Centro Cultural Guimarães Rosa em São Bernardo do Campo. Atuou no grupo Doces e Salgados de Santo André. Formou-se em jornalismo. Como dramaturgo,

recebeu diversos prêmios e escreveu alguns textos ligados à região do ABC Paulista. Lecionou na Escola Livre de Teatro de Santo André. Concedeu entrevista para o *Memórias do ABC* em 2005.

**Márcia Vezzà de Queiroz (Márcia Vezzà):** Filha de Lúcia Vezzà, nasceu em 1954, em São Paulo. Mudou-se ainda pequena para Santo André. Começou a fazer teatro no grupo de teatro do Clube Panelinha junto com sua família. Kursou a Fundação das Artes de São Caetano do Sul (FASCS) e atuou em trabalhos do Grupo Teatro da Cidade de Santo André (GTC). Concedeu entrevista para o *Memórias do ABC* em 2003.

**Maria do Carmo de Luguesi Fávero Gôndora (Maria do Carmo Fávero):** Nasceu na cidade de Tietê, interior de São Paulo, em 1945. Filha mais velha de uma família de italianos, veio para São Caetano do Sul com sua irmã, no início dos anos de 1960. Trabalhou na Fundação das Artes de São Caetano do Sul (FASCS) e frequentou o curso de teatro da escola, onde teve contato com o trabalho de Eugênio Kusnet. Concedeu entrevista para o *Memórias do ABC* em 2005.

**Mauro Afonso Silveira (Mauro Silveira):** Nasceu em Ivaiporã, no Paraná, no ano de 1962. Sua família mudou-se para São Paulo quando ele ainda era adolescente. Trabalhou em diversas indústrias do ABC Paulista. Começou a fazer teatro em uma paróquia da periferia de São Paulo, divisa com São Bernardo do Campo. Participou ativamente do movimento grevista e do início do Partido dos Trabalhadores. Tentou reativar o grupo de teatro no Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, no final dos anos de 1980. Fez o curso de teatro da Fundação das Artes de São Caetano do Sul (FASCS). Atualmente é dramaturgo e diretor da Cia Komos de Teatro de Santo André. Concedeu entrevista para o *Memórias do ABC* em 2011.

**Milton Andrade:** Nasceu em Itapira, interior de São Paulo. Veio para o ABC nos anos de 1960. Foi um dos fundadores da Fundação das Artes de São Caetano do Sul (FASCS) em 1968. Dirigiu a escola por 16 anos. Foi crítico de teatro no Diário do Grande ABC na década de 1980. Coordenou o Festival de Inverno de Campos de Jordão, em 1980, e foi criador da Orquestra Sinfônica Juvenil do Estado de São Paulo. Na área das artes visuais, organizou o Salão de Arte Contemporânea de São Caetano,

em 1967, e foi diretor-técnico do MAM (Museu de Arte Moderna) de São Paulo. Em 2001, escreveu seu único livro de poesias "Inventor de Paisagens". Em 2007 recebeu o título de Cidadão Sulsancaetanense. Morreu vítima de um câncer em 2009. Concedeu entrevista para o *Memórias do ABC* em 2005.

**Noretta Vezzá:** Nasceu em Santo André em 1927. Descendente de italianos, é irmã de Ivone e Lucia Vezzá. Começou a fazer teatro no grupo de teatro do Clube Panelinha (PAN-WD), em Santo André. Concedeu entrevista para o *Memórias do ABC* em 2003.

**Pedro Eduardo da Silva (Edu Silva):** Filho de nordestinos, nasceu em São Paulo no ano de 1965. Sua família se mudou para São Bernardo do Campo no início dos anos de 1970. Começou a fazer teatro no grupo Alicerce, no Sindicato da Construção Civil, em São Bernardo do Campo. Trabalhou em alguns espetáculos do Grupo Forja. Fundou o Grupo Pé de Boi, na Associação de Compras Comunitárias de São Bernardo do Campo em meados dos anos de 1980. Estudou na Fundação das Artes de São Caetano do Sul (FASCS). Atualmente dirige a Cia Pic Nic de Teatro Núcleo 2 e preside a ONG CONSORTE, em São Bernardo do Campo. Concedeu entrevista para o *Memórias do ABC* em 2011.

**Roberto Caielli:** Nasceu em São Paulo no ano de 1936. Trabalhou na Petroquímica de Santo. Começou a fazer teatro no Clube Pinheiros em São Paulo. Casou-se com Ivone Vezzá e foi um dos fundadores do Grupo Panelinha (PAN-WD). Desde os anos de 1970, mora em São Bernardo do Campo. Concedeu entrevista para o *Memórias do ABC* em 2003.

**Sergio Rossetti:** Nasceu em Ribeirão Preto, interior de São Paulo, em 1932. Formou-se em odontologia e mudou-se para São Paulo, em 1953 e no ano seguinte para São Bernardo do Campo. Começou a fazer teatro no Grupo Cênico Regina Pacis de São Bernardo do Campo. Trabalhou em espetáculos do Grupo Teatro da Cidade de Santo André (GTC). Ministrou oficinas de iniciação teatral e dirigiu espetáculos do Grupo Regina Pacis. Morreu atropelado por um ônibus em 2008. Concedeu entrevista para o *Memórias do ABC* em 2005.

**Solange Aparecida Dias (Solange Dias):** Nasceu em Santo André em 1965. Morou na periferia de São Paulo, durante toda sua infância e adolescência. Começou a fazer teatro em uma oficina de iniciação teatral no colégio técnico Pentágono, em Santo André. Graduiu-se em Artes Cênicas pelas Faculdades Integradas Teresa D'Avila (FATEA/FAINC) na década de 1980. Participou dos grupos Teor e Movimento, Pós-tumo e Diluto e Teatro do Abaporu, ligados ao movimento experimental dos anos de 1980. Atualmente dirige junto com Cássio Castelan e é dramaturga do Teatro da Conspiração, em Santo André. Concedeu entrevista para o *Memórias do ABC* em 2011.

**Sônia de Oliveira Guedes de Souza (Sônia Guedes):** Descendente de italianos, nasceu em Paranapiacaba, distrito do município de Santo André, em 1933. Aos 14 anos mudou-se para o centro de Santo André. Começou a fazer teatro junto a Sociedade de Cultura Artística de Santo André (SCASA), nos anos de 1960. Participou do Centro Popular de Cultura de Santo André (CPC). Profissionalizou-se na Escola de Arte Dramática de São Paulo e foi uma das fundadoras do Grupo Teatro da Cidade de Santo André (GTC). Desenvolveu diversos trabalhos no teatro, cinema e televisão. Concedeu entrevista para o *Memórias do ABC* em 2003.

**Sueli Vital e Silva (Sueli Vital):** Nasceu em Santo André em 1958. Começou a fazer teatro com o grupo Corpo a Corpo em Santo André, nos anos de 1980. Participou de alguns trabalhos dirigidos por Ulysses Cruz, dentro e fora da Fundação das Artes de São Caetano do Sul (FASCS). Frequentou o curso ministrado por Joana Lopes, no início dos anos de 1980, dentro da FASCS e ajudou na digitação do livro *Pega Teatro* e em trabalhos desenvolvidos pela artista educadora. Graduiu-se em artes plásticas pelas Faculdades Integradas Teresa D'Avila (FATEA/FAINC), na década de 1980. Foi uma das fundadoras do grupo Golfos a Postos que desenvolviam trabalhos mais experimentais durante os anos de 1980, em Santo André. Concedeu entrevista para o *Memórias do ABC* em 2011.

**Vilma Breda:** Descende de italianos, nasceu em São Bernardo do Campo em 1957. Irmã de Cleide e Hilda Breda também trabalhou na revendedora de jornais e revistas de Antonino Assumpção durante os anos de 1960 e participou de espetáculos do Grupo Cênico Regina Pacis. Concedeu entrevista para o *Memórias do ABC* em 2005.

**Waldemar de Azevedo Marques Junior (Warde Marx):** ator, diretor, professor, dramaturgo e especialista em teatro e história da arte e mestre em Comunicação. Nasceu em 1960, em São Vicente, litoral de São Paulo. Sua família mudou-se para São Bernardo do Campo antes dele completar um ano de idade. Começou a fazer teatro na escola. Participou dos grupos Travessias de Minas, Grupo de Teatro Acadêmico XX de Agosto (TAXXA), vinculado ao diretório acadêmico da Faculdade de Direito de São Bernardo do Campo e Elixir de Inhame, jacaré de tanga. Trabalhou na Prefeitura de São Bernardo do Campo. Formou-se na Fundação das Artes de São Caetano do Sul (FASCS) no final dos anos de 1980, onde leciona até hoje. Concedeu entrevista para o *Memórias do ABC* em 2011.

## Apêndice B | Grupos de Teatro do ABC

Nomes de grupos de teatro relacionados aos municípios de Santo André, São Bernardo do Campo e São Caetano do Sul, entre 1961 e 1990, encontrados nos documentos analisados e citados pelos atores e atrizes durante as gravações das entrevistas de história de vida.

Cidade	Grupo
<b>Santo André</b>	Centro Popular de Cultura (CPC)
	Corpo a Corpo
	Doces e Salgados
	Golfos a Postos
	Grupo Carçoço
	Grupo Ciranda
	Grupo das Seis do Grêmio Estudantil do IEAB
	Grupo Debate
	Grupo Experimental dos Servidores Públicos de Santo André
	Grupo Ocara de Teatro Amador (GOTA)
	Grupo Produções Artísticas Livres (PAL)
	Grupo Teatral Amador do Panelinha (GTAP-PAN-WD)
	Grupo Teatro Amador Andreense (TRAMA)
	Grupo Teatro da Cidade (GTC)
	Grupo Teatro e Comunicação (TECO)
	Grupo Semente
	GRUTEC
	Movimento Social e Católico de Camilópolis
	Pós-tumo e Diluto
	Produções Artísticas de Santo André (Proa)
	Sociedade de Cultura Artística de Santo André (SCASA)
	Teatro Amador 1º de Maio Futebol Esporte Clube de Santo André (TAPRIM)
	Teatro Amador do Rhodiamec (TAR)
	Teatro Amador Movimento Juvenil (TAMOJU)
	Teatro de Arte (TEAR)
	Teatro do Abaporu
Teor e Movimento	
ABC Núcleo Teatral	

<b>São Bernardo do Campo</b>	Artemanha
	Beckameds
	Centro Acadêmico de São Bernardo do Campo
	Cia de Truz
	Grupo Alicerce de Teatro
	Grupo Artístico Elixir de Inhame Jacaré de Tanga
	Grupo Candeeiro
	Grupo Cênico Regina Pacis
	Grupo de Teatro Acadêmico XX de Agosto (TAXXA)
	Grupo de Teatro da Silva
	Grupo de Teatro Pé de Boi
	Grupo Ferramenta
	Grupo Picadeiro
	Grupo Travessias de Minas
	Movimento de Expansão Social Católica de São Bernardo do Campo
	Núcleo Amador Sente o Drama
	Renascença
	Teatro Moderno de Comédia de São Bernardo do Campo
	Grupo Forja
	Grupo das Seis do Grêmio Estudantil do IEAB
A Turma	
<b>São Caetano do Sul</b>	Cultural Scala
	GETA
	Grumasa
	Grupo Cena
	Grupo Colorido
	Grupo de Teatro da Fundação das Artes de São Caetano do Sul
	Grupo Dyrajaia Barreto (Grudyba)
	Grupo Eco
	Grupo Labore de Teatro
	Grupo Teatral Rasga Coração
	Movimento Cultural Teatral e de Artes (MCTA)
	SOMA
	Teatro Estudantil de São Caetano do Sul
	Teatro Experimental Associação Cultural e Artística de São Caetano do Sul (ACASCS)
	Teatro Experimental Vidrobrás
	TRAMA

## Apêndice C | Processos de Censura

Tabela 1 – Análise dos processos de censura prévia ao teatro, relativos aos grupos da região do ABC Paulista, entre 1927 e 1968, guardados no Arquivo Miroel Silveira, ECA/USP. Relação entre o gênero dramaturgico e o ano de solicitação para apresentação do espetáculo.

	1942	1943	1947	1952	1956	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	Total
<b>Comédia</b>	2		1				4		2	8	5	2	<b>24</b>
<b>Drama</b>	2	2				1	1	3	1	3	1		<b>13</b>
<b>Infantil</b>				1		2			1				<b>4</b>
<b>Monólogo</b>											1		<b>1</b>
<b>Revista</b>					1		3	1	2				<b>7</b>
<b>Sátira</b>							1						<b>1</b>
<b>Tragédia</b>											2		<b>2</b>
<b>Total</b>	<b>4</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>3</b>	<b>9</b>	<b>3</b>	<b>6</b>	<b>11</b>	<b>9</b>	<b>2</b>	<b>52</b>

Fonte: Arquivo Miroel Silveira