

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Elizabeth Aparecida Queijo

Teatro amador e popular em Osasco:
Núcleo expressão, do sonho a realidade (1971-1979)

MESTRADO EM HISTÓRIA SOCIAL

**São Paulo
2019**

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

História Social

Teatro amador e popular em Osasco:

Núcleo expressão, do sonho a realidade (1971-1979)

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Estudos Pós-Graduados em História, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em História Social, sob a orientação da Profa. Dra. Olga Brites.

São Paulo
2019

Elizabeth Aparecida Queijo

Teatro amador e popular em Osasco:

Núcleo expressão, do sonho a realidade (1971-1979)

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Estudos Pós-Graduados em História, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em História Social, sob a orientação da Profa. Dra. Olga Brites.

Aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Dr. (nome completo) – (sigla da instituição)

Dr. (nome completo) – (sigla da instituição)

Dr. (nome completo) – (sigla da instituição)

“O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de
Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de
financiamento 001”

Número de Processo: 8888.163162/2018-00

“This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de
Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001”

Process Number: 8888.163162/2018-00

AGRADECIMENTOS

À Marco pelo companheirismo, dedicação, incentivo, amor e paixão, fazendo-me persistir em meio a todos os meus abatimentos. Obrigada, meu amor.

Aos meus filhos, Vítor e Gabriel, por me tornarem quem sou, ensinando-me e desafiando-me a melhorar como mãe e como pessoa.

À Marcia Valdívia pelas leituras atentas, pelas dicas, pelas sugestões, pela compreensão, pelos cafés e pela amizade carinhosa.

À Sônia pelas conversas, pelas trocas de conhecimento, pelos incentivos, pelos livros e pela amizade de anos a fio.

À Yasmin pela paciência na transcrição das entrevistas que realizei para este trabalho.

À minha orientadora, Olga Brites, pelo diálogo, pela amizade e pela liberdade, acompanhando-me desde o Lato Sensu, sempre disposta a me ajudar e apoiar.

Aos professores, Maria do Rosário e Marcos Silva, pelas sugestões de leitura, pelas correções que realizaram enquanto banca de qualificação, pelas observações e pela disponibilização de seu saber. Meu muito obrigada!

Aos professores do Lato Sensu e aos do Mestrado por me mostrarem que muita coisa podia ser feita, por iluminarem meu caminho com os textos sugeridos. Em especial, à professora Yvonne Avelino, uma lindeza de pessoa e ao professor Antonio Pedro Tota, que sempre tinha uma palavra de incentivo.

Aos colegas do Lato Sensu e aos do Mestrado pela camaradagem, pelos textos e livros sugeridos e pelas risadas que tornaram minha trajetória mais leve. Edinei e Luzimar, serei eternamente grata aos dois por tudo.

À Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) por 5 anos intensos de aprendizagens entre o Lato Sensu e a conclusão deste Mestrado.

Aos meus entrevistados por disponibilizarem seu tempo, suas memórias e sua atenção.

Um agradecimento especial a Ruben Pignatari, por proporcionar-me acesso ao seu acervo pessoal.

A Ricardo Dias por estar sempre atento às minhas questões.

À Maria da Paixão por sua alegria e seu arrebatamento pela Arte e pela vida.

À Juçara, por se dispor a remexer o fundo de suas memórias.

A Antonio por recordar, de maneira crítica o que vivenciou.

A Mercedes pelo carinho e delicadeza ao me receber em sua casa e abrir seu coração.

A Amália pela boniteza da fala.

A Risomar por me confidenciar, no início do meu projeto, o que viveu na Osasco dos anos 1970.

Aos funcionários da Biblioteca Municipal Monteiro Lobato, na cidade de Osasco, pela generosidade e auxílio na busca de informações nos periódicos.

A Nulry, responsável pelo CDHO (Centro de Documentação Histórica de Osasco) pelo amparo na busca por documentação na época da montagem inicial deste projeto.

A todos os meus alunos, de todas as escolas por onde passei. Eles contribuíram e contribuem diariamente para a formação da profissional e da pessoa que sou.

A todos os funcionários e colegas de trabalho do Instituto Educacional Einstein Cidade de Osasco, facilitando meu dia-a-dia nestes últimos dois anos.

Por fim, agradeço a CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela bolsa concedida, possibilitando a execução e a conclusão deste trabalho. Não deixando de mencionar o quanto este auxílio é de suma importância para todas as pesquisas em nosso país.

(...) E quem garante que a História é carroça abandonada
 Numa beira de estrada ou numa estação inglória
A História é um carro alegre cheio de um povo contente
 Que atropela indiferente todo aquele que a negue
 É um trem riscando trilhos abrindo novos espaços
 Acenando muitos braços balançando nossos filhos (...)

Canción por la unidad latinoamericana. Pablo Milanés e Chico Buarque de Hollanda
– 1978.

RESUMO

A década de 1970 foi marcada pela existência de diversos grupos teatrais populares, amadores e semiprofissionais que buscavam uma aproximação com um público formado por estudantes e trabalhadores do comércio e da indústria. Esses grupos tentavam seguir um percurso mais popular e, portanto, mais próximo dessa plateia para o qual encenavam peças com um cunho mais social e, por vezes, político, até mesmo, questionador em relação ao momento em que o país se encontrava. A censura foi parte do cotidiano desses agrupamentos e, com ela, tiveram de lidar, buscando as possíveis brechas para a sua existência, resistindo simultaneamente à precariedade dos recursos que lhes limitava e lhes estimulava à ação.

Este trabalho acompanha e procura explicar, através das reminiscências de seus integrantes e de alguns periódicos da cidade (*Jornal Municípios em Marcha* e *Jornal A Região*), a história do grupo teatral *Núcleo Expressão*, que se criou e se desenvolveu na cidade de Osasco, entre os anos de 1971 a 1979, entre os chamados “anos de chumbo” e a transição para a democracia.

Palavras-chave: Teatro amador, Teatro popular, Núcleo Expressão, Osasco.

ABSTRACT

The 1970s were marked by the existence of several popular, amateur and semi-professional theatrical groups that sought to get closer to an audience of students and workers from commerce and industry. These groups tried to follow a more popular route and, therefore, closer to this audience to which they performed plays with a more social and sometimes even political questioning about the moment when the country was. Censorship was part of the daily life of these groups and they had to deal with it, seeking the possible gaps for their existence, while resisting the precariousness of the resources that limited them and stimulated their action.

This work followed and tries to explain, through the reminiscences of its members and some city periodicals (*Jornal Municípios em Marcha* and *Jornal A Região*), the history of the theater group Núcleo Expressão, which was created and developed in the city of Osasco, between from 1971 to 1979, between the so-called “lead years” and the transition to democracy.

Keywords: Amateur Theater, Folk Theater, Núcleo Expressão, Osasco.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Convite para “Rêde, Sêca e Fome”	43
Figura 2: Convite para o I Curso de Formação de Atores	52
Figura 3: Percorso da peça “Um Homem chamado Jesus”	60
Figura 4: Cena da peça “Um Homem chamado Jesus”	62
Figura 5: Baile improvisado na rua.....	125
Figura 6: Anúncio de jornal	132
Figura 7: Convite para o Show Convocação Geral	155
Figura 8: Folheto do musical “Convocação Geral”	156
Figura 9: Ficha Técnica do Show “Convocação Geral”	157
Figura 10: Informativo do show “Convocação Geral”	158
Figura 11: Músicas do Show “Convocação Geral”	159

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ACO – Ação Católica Operária

AI – Ato Institucional

AMAR - Associação Municipal de Assistência ao Reeducando

APCA - Associação Paulista de Críticos de Arte

AR – Jornal A Região

ARENA – Aliança Renovadora Nacional

CD – Compact Disc

CENEART – Colégio e Escola Normal Estadual Antonio Raposo Tavares

CET – Comissão Estadual de Teatro

COTAESP - Confederação de Teatro Amador do Estado de São Paulo

CPC – Centro Popular de Cultura

CSC - Conselho Superior de Censura

DPF - Departamento de Polícia Federal

DSN - Doutrina de Segurança Nacional

EAD - Escola de Arte Dramática

ESG - Escola Superior de Guerra

FNT - Frente Nacional para o Trabalho

GENE - Grupo Experimental do Núcleo Expressão

GOTA - Grupo Operário de Teatro Amador

GTC - Grupo de Teatro da Cidade

GTIC - Grupo Teatral Imaculada Conceição

IBAD - Instituto Brasileiro de Ação Democrática

IPES - Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais

JOC – Juventude Operária Católica

MDB - Movimento Democrático Brasileiro

MM – Jornal Municípios em Marcha

MOBRAL - Movimento Brasileiro de Alfabetização

NE – Núcleo Expressão

NWC - National War College

PMO - Prefeitura do Município de Osasco

PO – Pastoral Operária

SADO – Sociedade Amigos de Osasco

SESC - Serviço Social do Comércio

SNT – Serviço Nacional de Teatro

TE – Teatro Expressão

TECO - Teatro Contemporâneo

TIO – Teatro Independente de Osasco

TOCO – Torcida Organizada Cultural de Osasco

TTT - Truques, Traquejos e Teatro

TUCA – Teatro da Pontifícia Universidade Católica

TUOV - Teatro União e Olho Vivo

UNIFIEO – Centro Universitário Faculdades Integradas de Osasco

VAR Palmares - Vanguarda Armada Revolucionária Palmares

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	14
CAPÍTULO 1: NA COXIA	31
CAPÍTULO 2: ABREM-SE AS CORTINAS	73
CAPÍTULO 3: AS LUZES SE APAGAM	111
CONSIDERAÇÕES FINAIS	164
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	170
APÊNDICES	179

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Quando sabemos qual é o nosso objeto de estudo? Quando temos certeza do que pesquisamos? cremos que para alguns pesquisadores essa questão deve ser fácil de se responder, porém, esse não foi o caso dessa pesquisa. Diante de um curso de especialização, começou-se a imaginar o que seria investigado. O evidente é que não seriam trabalhados temas clássicos sobre a cidade de Osasco. Sabe-se que são temas importantes e que produziram boas pesquisas, mas buscou-se uma temática diferente, menos contemplada, quase esquecida. Um lado da cidade que acolheu os autores dessa pesquisa.

Optou-se pelo aspecto cultural e escolheu-se um grupo de teatro amador ou semiprofissional¹ que foi uma referência artística na região². A princípio, por conta das primeiras leituras, imaginou-se que o grupo pudesse se encaixar entre aqueles que buscaram, com suas montagens, levar uma mensagem politizadora, um grupo engajado, assim como muitos³ foram classificados. À medida que a pesquisa avançava, percebeu-se que o *Núcleo Expressão* buscou levar a arte até à população mais carente dela. Isso porque, sendo moradores de uma cidade próxima da capital, mas distante das áreas centrais onde os espaços teatrais se localizavam, essa população constituída por operários⁴, trabalhadores dos estabelecimentos comerciais e estudantes, não tinha acesso às manifestações culturais teatrais. A partir dessa premissa, o objeto de estudo começou a ser delineado. Um teatro, a

¹Silvana Garcia em seu livro *Teatro da Militância: a intenção do popular no engajamento político*, classificou os grupos de teatro em amadores e semiprofissionais. No caso do *Núcleo Expressão*, a autora os colocou no meio do caminho entre o amadorismo e a profissionalização, semiprofissionais.

²Foram indicados ao prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) no ano 1975, recebendo a menção honrosa, pela encenação da peça *Morte e Vida Severina*. In: *Osasco: Núcleo Expressão* vai receber a “menção especial” da APCA, dia 26. *Jornal A Região* de 25/05/197, folha de capa.

³Silvana Garcia em seu livro *Teatro da Militância: a intenção do popular no engajamento político* discorreu sobre grupos que, no mesmo período do *Núcleo Expressão*, tinham um projeto político audacioso, discutir problemáticas mais próximas de uma militância política e cultural, como por exemplo o TUOV (Teatro União e Olho Vivo, o TTT (Truques, Traquejos e Teatro) ou o Núcleo Independente.

⁴Os operários foram ressaltados por conta da construção urbana osasquense, pautada na presença de várias indústrias, que forjaram na cidade o lema *Osasco, cidade trabalho*. A cidade teve uma importância fundamental no desenvolvimento e crescimento da urbanidade paulistana, na conjuntura dos anos 1950 e 1960, quando dos governos de Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek, responsáveis por estimularem a instalação de fábricas na região, antes mesmo de sua emancipação. Isso trouxe como decorrência a vinda de muitos migrantes nordestinos, atraídos pela oferta de empregos. Esse foi um público para o qual o nosso grupo procurou atuar.

princípio, amador, depois, semiprofissional e, acima de tudo, popular com objetivos políticos, mas não politizadores, pelo menos não de forma consciente.

Um curso de formação de atores, com apoio da Prefeitura do Município de Osasco, deu origem ao grupo. Era um projeto⁵ de teatro popular com a duração de vinte anos aproximadamente. Numa primeira etapa, iriam apresentar peças de autores, de preferência nacionais, já conhecidos e consagrados, com a “remontagem de textos que já tivessem passado pelo crivo do público, com plena aceitação”⁶, depois, utilizariam autores locais. Em meio a isso tudo, ocorria a transição do amadorismo para a semiprofissionalização ou profissionalização⁷, como preferem considerar.

Sua performance inicial com a peça *Um homem chamado Jesus*, apresentada nas ruas da cidade durante a Páscoa de 1972, atraindo um grande público⁸, marcou as atuações teatrais de diversos grupos de cidades vizinhas e chamou a atenção de atores, diretores, jornalistas e críticos teatrais. Num primeiro momento, apesar da temática religiosa, a presença de um Cristo negro novamente faz pensar estar diante de um grupo politicamente engajado⁹, porque buscou uma forma diferente, e um tanto quanto original, além de desafiadora, para se colocar. Por isso, embora não se vejam como um grupo engajado¹⁰ numa ação didaticamente politizadora, não

⁵Silvana Garcia aponta em seu livro *Teatro da Militância: a intenção do popular no engajamento político*, a existência de um projeto de teatro para a região, criado por Ricardo Dias e Ruben Pignatari, com uma duração aproximada de vinte anos, com o objetivo de formar um público teatral, bem como levar a arte cênica a uma parcela da população sem acesso à ela. Luiz Carlos Checchia, em depoimento no documentário *Memórias Reveladas: Núcleo Expressão de Osasco 1971-1979*, também destaca a existência desse projeto cultural.

⁶GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990, p.128.

⁷Como já foi apontado anteriormente, a Professora Silvana Garcia os coloca, em seu estudo, como semiprofissionais, mas nas entrevistas, eles se caracterizaram como profissionais pelo fato de pagarem os artistas, mesmo que o pagamento fosse reduzido e, cobrarem ingressos do público.

⁸O número de espectadores não é muito exato, encontraram-se diversas quantificações: dez mil, quinze mil, vinte mil e até vinte e cinco mil. Assim sendo, preferiu-se, devido a essa inexatidão, não apresentar nenhuma das quantificações verificadas. Sabe-se que foi grande e que foi aumentando a cada dia de sua apresentação.

⁹O termo é usado no sentido político, definido pela professora Silvana Garcia em seu livro *Teatro da Militância: a intenção do popular no engajamento político*, o teatro como um instrumento de levantamento do debate acerca do contexto político e social brasileiro, buscando alternativas e espaços para a reivindicação das reformas para a sociedade, nesse momento vivendo sob governos ditatoriais.

¹⁰Durante as entrevistas realizadas com os integrantes, esses não se colocaram como politicamente atuantes, no sentido de confronto com o poder político vigente, ou como grupo teatral com uma ação clara de propagar uma mensagem diretamente contra a ditadura que existia na época. Por outro lado, por vezes, sua atuação não deixou de ser politicamente ativa, como quando escolheram uma peça cujo personagem principal, Jesus, foi encenado por um ator negro.

deixaram de se colocar numa posição contrária à ditadura que o país vivia, chegando, até mesmo, a desafiar paradigmas¹¹.

Um termo que surgia, durante às buscas por informações sobre o grupo, foi: descentralização. A intenção foi exatamente essa, descentralizar, sair do centro da cidade de São Paulo ou, até mesmo, assim como tentaram¹², do centro da cidade de Osasco. O objetivo era atingir um público, até então, não presente nas atividades culturais teatrais. A busca pelo público, considerado mais popular, foi o cerne do *Núcleo Expressão*, bem como um projeto de vida de seus integrantes. Para tentar entender e explicar essa conexão que estabeleceram, ou tentaram estabelecer, com aquilo que, por vezes, denominaram de popular, buscou-se subsídios em Stuart Hall, Raymond Williams e Néstor Canclini. Essa discussão será apresentada no capítulo dois, quando o grupo, já constituído, deu início a seu projeto de descentralização cultural.

O teatro popular foi uma forma de atuação voltada para um público diferente do habitual, um público mais pobre economicamente e, por isso mesmo, mais distante das atividades teatrais. O objetivo desse tipo de montagem era aproximar essa população das formas teatrais, consideradas, até então, elitistas. “Nós nos considerávamos ‘Teatro Popular’ pelo engajamento social”¹³, comentaram os entrevistados dessa pesquisa. Ao observar a atuação do *Núcleo Expressão* ao longo de sua trajetória, foi verificado que os mesmos se aproximaram de um público, geralmente, distante do circuito teatral, seja por questões econômicas, seja pelo distanciamento geográfico entre o local de sua moradia e os locais das montagens tradicionais.

O teatro popular não foi uma criação do século XX, ele apareceu no final do século XIX, sintonizado com o desejo de popularizar o espetáculo teatral, alcançando ou tentando alcançar temáticas mais próximas da população de baixa renda. Por vezes utilizou pessoas comuns e não atores profissionais. Foi um teatro amador, pois, segundo Silvana Garcia, “a motivação que o impulsiona não é

¹¹Especialmente quando colocaram como personagem principal, em sua primeira montagem, um Cristo Negro; também quando resolveram atuar nas ruas da cidade ou como, será visto mais adiante, negaram-se a estar ao lado de um candidato politicamente mais conservador. Afora o fato de que resistiram, o quanto puderam, como grupo teatral, em meio a diversos obstáculos.

¹²Tentativa especialmente realizada com a turma de atores e atrizes formada a partir do segundo curso de formação que montaram em 1973.

¹³DIAS, Ricardo Aparecido. Entrevista à pesquisadora, por e-mail, em 05 de julho de 2019.

prioritariamente o amor pela arte cênica, mas o reconhecimento do teatro como veículo de ideias, fator de arregimentação e instrumento de lazer adequado a uma determinada classe social”¹⁴.

Nas décadas de 1950 e 1960, muitos sonharam, aqui no Brasil, com um teatro político e renomado destinado a uma plateia popular. “Havia na produção e no consumo cultural um grande interesse por tudo o que era nacional; pretendia-se uma arte política com maior contato com a realidade social política do público”¹⁵. A conjuntura nacional e internacional estava marcada pela efervescência dos movimentos sociais e isso, conseqüentemente, marcava as expressões culturais. Entretanto, nem tudo funcionava como os artistas desejavam, muitos reclamavam que a plateia que frequentava suas montagens não era constituída por trabalhadores “(...) enquanto fazíamos no palco uma peça contra a burguesia, na plateia estava sentada a própria burguesia. Era uma contradição que nós nunca conseguimos resolver”¹⁶. Os altos preços dos ingressos e os locais onde esses teatros estavam localizados, dificultavam, chegando a impossibilitar que os trabalhadores pudessem frequentá-los.

Durante o período de 1970, diante de perseguições, exílios e prisões, além da censura explícita, realizada por órgãos de poder ou, da autocensura, assim como uma forte presença do Estado autoritário que ansiava por uma produção cultural constituída para “consolidar e dinamizar o mercado cultural do país”¹⁷, uma nova ordem se instala no Brasil, resultado dessa repressão e desse processo acelerado de desenvolvimento econômico, estrategicamente adotado. Isso, aparentemente, desencadeou uma diminuição na produção das atividades culturais sob o olhar de alguns, e, especialmente, uma diminuição da arte mais política e politizadora. Porém, os números apresentados pelo Estado, na época, contradiziam essa narrativa de que houve uma diminuição, seja no teatro ou na televisão, no cinema ou no campo editorial, que se desenvolviam nesse período. Esses números visavam

¹⁴GARCIA, Silvana. Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990, p. 3.

¹⁵PAIXÃO, Cleiton Alvaredo. Política e Cultura na década de 1970: o trabalho do Grupo de Teatro Forja e do Teatro Popular União e Olho Vivo. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista, Marília, 2008, p. 19.

¹⁶GOMES, DIAS. Entrevista concedida à Marcelo Ridenti no livro *Em busca do povo brasileiro, artistas da revolução, do CPC à era da TV*, Record, 2000.

¹⁷PAIXÃO, Cleiton Alvaredo. Política e Cultura na década de 1970: o trabalho do Grupo de Teatro Forja e do Teatro Popular União e Olho Vivo. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista, Marília, 2008, p. 19.

deslegitimar as críticas feitas por alguns analistas. Por outro lado, embora nessas áreas centrais a politização nas artes possa ter se reduzido, como muitos apontaram, novas abordagens, especialmente no teatro, começaram a se desenvolver fora desses centros, nas áreas suburbanas¹⁸ ou também denominadas periféricas¹⁹.

O *Núcleo Expressão* foi um desses grupos, alternativos, suburbanos e/ou periféricos, que se estruturou e chamou a atenção dos críticos de teatro, como Sábato Magaldi²⁰, que descreveu a sua impressão ao conhecer o espaço construído em 1974, e a atuação do grupo, salientando que:

“Se um dia vem o desânimo pelos numerosos problemas que afligem a atividade cênica, basta refletir sobre o que fez e o que está fazendo o *Núcleo Expressão*, de Osasco, para reacender a esperança no teatro”²¹

Essa escrita de Magaldi deu-se quando, de sua visita ao recém-inaugurado Teatro Expressão, assistiu à peça *O Santo e a Porca*. Apontou não apenas que o elenco estava bem conectado, apesar de seu amadorismo e do pouco tempo de ensaio, mas também aproveitou para descrever o espaço físico²², classificado por ele, como econômico, simples, bem organizado, amplo e adaptado ao fazer-se teatral, servindo, também, como um local para a apresentação de outras manifestações culturais.

¹⁸Bairros mais distantes que com o tempo haviam se transformado em cidades, como Santo André, São Bernardo ou mesmo Osasco.

¹⁹O termo periférico é usado para designar áreas (cidades ou bairros) mais distantes dos teatros convencionais, profissionais e, portanto, localizados no centro das capitais.

²⁰Nascido em 1927 e falecido em 2016 foi historiador, professor, ensaísta e um dos mais renomados críticos do teatro brasileiro. Formou-se em Direito, mas deixou a profissão para se dedicar ao teatro. Certificou-se em Estética pela Sorbonne, onde também lecionou. Atuou como professor na Escola de Arte Dramática e da Escola de Comunicação e Artes na USP, na Sorbonne e na Universidade de Provence. Recebeu diversos prêmios, doutorou-se pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da USP (Universidade de São Paulo). Proferiu palestras no Brasil e no exterior; especialista em Nelson Rodrigues; eleito para uma cadeira na Academia Brasileira de Letras, escreveu alguns livros, entre os quais destacamos: *Iniciação ao Teatro* (1995), *O Texto no Teatro* (1989), *Moderna Dramaturgia Brasileira* (1998), *Depois do Espetáculo* (2003), *Teatro da Ruptura: Oswald de Andrade e Teatro da Obsessão: Nelson Rodrigues* (2004).

²¹MAGALDI, Sábato. *Amor ao Teatro*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014, p. 336.

²²O espaço físico descrito por Sábato Magaldi, foi tido na época como muito bom, apesar de sua simplicidade no uso de blocos e telhas Eternit para a sua construção, daí o emprego das palavras econômico. Era organizado, porque apesar de sua simplicidade tinha todas as necessidades dos atores e do público satisfeitas, sendo bem dividido, com locais destinados a ambos. Seu palco era grande o suficiente para que diversos atores pudessem contracenar e com uma altura suficiente para se colocar uma espécie de mezanino, em caso de a montagem cênica solicitar. Há maiores descrições no capítulo três.

Diante do desafio em reconstruir a história desse grupo, que começa de forma amadora e, aos poucos, se constitui profissionalmente, iniciou-se a busca pelas fontes. Buscou-se contar com a colaboração dos que um dia sonharam em criar um público formado por operários e estudantes numa cidade periférica²³, que havia nascido há pouco tempo²⁴. Em conversa com Ricardo Aparecido Dias e sua esposa, Mercedes Souza, também integrante do *Núcleo Expressão*, foi apresentada a proposta desta pesquisa e, assim, os mesmos disponibilizaram contatos e materiais diversos. Conheceu-se Ruben Pignatari e sua esposa, Amália Laranjeira, outros componentes fundamentais, pois juntos engendraram o *Núcleo Expressão*.

Por indicação de Ricardo, encontrou-se subsídios importantes no Centro de Documentação Histórica da Cidade de Osasco (CDHO), localizado na UNIFIEO²⁵, bem como os arquivos pessoais de Ruben que foram compartilhados através de recortes de jornais, fotos, cartazes, cartas, balanços, panfletos dentre outras fontes, utilizadas neste trabalho. Além disso, foi doado um documentário, *Memórias Reveladas*, realizado por ele entre 2013 e 2014, bem como um CD com fotos dos cartazes, recortes de jornais, fotos do grupo em momentos variados, convites para as peças e inúmeras outras fontes que foram consultadas pelos pesquisadores e utilizadas neste trabalho.

Foi colhida uma grande quantidade de material tanto no CDHO quanto no CD doado. Alguns deles puderam ser utilizados e outros foram descartados, seja por conta das datas que eram vagas, seja por conta da repetição de conteúdo, visto que algumas documentações e informações eram reproduzidas diversas vezes em periódicos diferentes. A quantidade de material era vasta, porém o conteúdo nem sempre era tão diferente. Os materiais utilizados aparecem ao longo deste trabalho de forma descrita, resumida ou reproduzida.

²³O termo periferia aparecerá muitas vezes ao longo de trabalho. Quando utilizado em relação à cidade de Osasco, isso se deve ao fato dessa cidade ter sido antes um bairro afastado do centro da capital. Quando referido ao teatro, como sendo periférico, é feito em relação ao teatro profissional, praticado nas áreas centrais da cidade de São Paulo. O uso do termo teatro periférico, foi uma forma de designar os grupos teatrais atuantes nos anos de 1970.

²⁴A cidade de Osasco obteve a sua emancipação em 19 de fevereiro de 1962 e o Teatro Núcleo Expressão nasceu ao final do ano de 1971 a partir de um curso de formação cênica, aparecendo ao público na Páscoa de 1972.

²⁵O Centro de Documentação Histórica de Osasco foi organizado em 1997. Em março de 1998, foi submetido ao Instituto FIEO de Pesquisa Histórica – IFPH (Resolução n. 10/98), criado no mesmo ano, como organismo suplementar, atrelado à Pró Reitoria de Extensão, das então Faculdades Integradas de Osasco – FIEO, Centro Universitário FIEO – UNIFIEO em novembro de 1998. Informações disponíveis em: <http://www.unifio.br/index.php/8-paginas/191-quem-somos>. Acesso em 08/09/2018.

Em continuidade a essa pesquisa, depois do projeto delineado, fez-se necessária a busca de outros integrantes e, assim, foi possível conversar com Maria da Paixão que participou, com quase 15 anos de idade, do primeiro curso de formação de atores que deu origem ao *Núcleo Expressão*. Uma mulher ainda apaixonada pela sua profissão, ativa na realização de workshops, oficinas e cursos, difundindo a arte.

Em busca de informações, os pesquisadores encontraram-se com Antonio Rodrigues dos Santos Filho, que atuou, também a partir dos 15 anos de idade, no grupo experimental que o *Núcleo Expressão* criou em 1973, o GENE (Grupo Experimental do Núcleo Expressão), para poder expandir seu raio de ação, levando o teatro para os bairros mais distantes do centro de Osasco. Muito jovem, estudante e trabalhador na Secretaria da Educação de Osasco, Antonio Rodrigues ingressou no II Curso de Formação de atores e nunca mais conseguiu viver longe daquilo que aprendeu e que o tornou o que é hoje, um homem das artes. Atualmente exerce a função de diretor do Teatro Municipal da cidade de Osasco.

Além dos materiais físicos, conseguiu-se, também, uma valiosa contribuição com a entrevista concedida pela atriz, diretora, produtora de arte e educadora, Juçara Moraes, hoje não mais residindo na região de Osasco, porém, como apontado por ela: “deve ter enterrado um índio na cidade”²⁶ para poder justificar sua constante conexão com o local. Através dessa entrevista, pode-se ver o *Núcleo Expressão* sob a ótica de quem o deixou em seu auge.

Cada entrevista mostrou um lado, uma parte da história que se pretendeu contar, por vezes coletiva, por vezes negociada, por vezes individual, feliz e, em outras, nem tanto. Essa oralidade é importante “potencial de estudo dos acontecimentos e conjunturas sociais” (ALBERTI, 2013, p. 26). Da mesma maneira, as entrevistas são documentos necessários quando estamos diante de fatos ou acontecimentos razoavelmente recentes e, cuja temática, enfoca grupos ou classes sociais, nas quais as subjetividades, que deveriam compor a tônica dominante, podem ser deixadas de lado. No caso do grupo teatral estudado, o mesmo é conhecido pela geração dos anos 1970 ou 1980, uma vez que atuou para estudantes da Educação Básica nos anos 1970. Como afirmado anteriormente,

²⁶Crê-se que ela se utilizou dessa expressão no sentido de, apesar de não residir ou ter residido na cidade, atuou e, de alguma forma, tem uma forte conexão com Osasco. Algo como uma espécie de “maldição”, porém num sentido positivo.

buscava-se sair um pouco daquilo que, até então, havia sido estudado/pesquisado na cidade de Osasco, assim, essa pesquisa não contou com conjuntos explicativos ou percursos prontos e acabados.

O olhar para o passado está marcado pelo presente, as questões, portanto, também são selecionadas no mesmo período. Procurou-se entender a forma como os sujeitos interpretam, hoje, as suas experiências do passado. Isso representa um duplo desafio, uma vez que se tem liberdade nessa área. Por outro lado, buscou-se não se perder em devaneios nem permanecer apenas na citação das atividades culturais que desenvolveram.

Todos que foram entrevistados, relataram com bastante entusiasmo o que recordaram e o que consideraram importante. Os mesmos viram nessas entrevistas uma possibilidade de reviverem esse passado distante e próximo simultaneamente. Sendo assim, a partir desses relatos, lidou-se com as suas construções subjetivas. Essas subjetividades, que compõem a História Oral e que compõem este trabalho, já foram um dia criticadas, e até negadas, como fontes de pesquisa. Atualmente, os pesquisadores sabem que a sua confiabilidade é tão limitada e comporta tantos erros e acertos como os de qualquer outra fonte histórica.

Para trabalhar com os relatos, buscou-se “explorar a relação entre as reminiscências pessoais e memória coletiva, entre memória e identidade e entre entrevistador e entrevistado.” (THOMSON, 1997, p. 54). Para as respostas, as fontes orais foram, por vezes, as protagonistas e, por vezes, complementares às outras fontes.

A memória é algo que se constrói no presente em que se vive, sobre o passado do qual se lembra, com o intuito de se ter o futuro que se deseja e que se pretende construir neste presente. A memória individual, selecionada, negociada, é parte de uma memória coletiva. Há uma relação de negociação que se estabelece entre essa memória individual selecionada e a memória coletiva.

"Para que nossa memória se beneficie da dos outros, não basta que eles nos tragam seus testemunhos: é preciso também que ela não tenha deixado de concordar com suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre ela e as outras para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum."²⁷

²⁷M. Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, PUF, 1968, p. 4 In: POLLAK, Michael. *Memória Esquecimento e Silêncio*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 2.

Não se lembra de tudo, lembra-se o que marcou, ou o que quer que fique marcado. Não há memória verdadeira, há apenas memória. Há reminiscências, há construções que se fazem e refazem diariamente no presente sobre o passado, até porque construir e reconstruir esse passado no presente, tem o objetivo de edificar o futuro. Pode haver omissões, silêncios e seleções, mas isso não caracteriza a fonte oral como falha, como toda a fonte, ela é parcial e deve ser analisada pelo historiador.

Não há fontes mais confiáveis ou menos confiáveis, todas elas devem ser trabalhadas, investigadas e inqueridas. Daí, a necessidade de o historiador observar seu entrevistado, de com ele estabelecer uma conexão. Cada respiro, cada suspiro, cada olhar, cada palavra, cada silêncio, cada reminiscência é parte da entrevista e, portanto, da fonte que compõe o trabalho do historiador. Tudo numa entrevista nos indica, nos aponta um percurso, uma direção.

“O testemunho oral tem sido amplamente discutido como fonte de informação sobre eventos históricos. Ele pode ser encarado como um evento em si mesmo e, como tal, submetido a uma análise independente que permita recuperar não apenas os aspectos materiais do sucedido como também a atitude do narrador em relação a evento, à subjetividade, à imaginação e ao desejo, que cada indivíduo investe em sua relação com a história.”²⁸

Enveredamos por inúmeros caminhos diante de uma entrevista, já que a memória é um campo onde pode haver um “‘imaginário’, um ‘errado’, um ‘hipotético’” (PORTELLI, 1993, p. 24). Há um grande número de possibilidades quando se tem um objeto de pesquisa. Tenta-se seguir um caminho que dá voltas, bifurca-se, segue por trilhas inimagináveis sem o consentimento do pesquisador. Tenta-se seguir por esse caminho até perceber algo. Esse algo será o produto daquilo que se pretende fazer ou pode ser diferente do planejado; no entanto, será o produto das fontes que foram consultadas, das respostas que foram encontradas a partir das perguntas que foram construídas.

Procurou-se deixar os entrevistados livres para falar; embora tenha-se feito algumas intervenções, o relato fluiu sem grandes interferências da parte dos pesquisadores. Esse processo apoiou-se e orientou-se pelos trabalhos de

²⁸PORTELLI, Alessandro. Sonhos ucrônicos: memórias e possíveis mundos dos trabalhadores. Revista Projeto História, São Paulo (10), dez 1993, p. 41.

Alessandro Portelli, assim como para organizar os trabalhos de registro, transcrição e organização, utilizou-se como base o livro *Manual de História Oral*, de Verena Alberti. As leituras que foram feitas de outros autores, de História Oral, que constam nas referências desta pesquisa, enriqueceram a bagagem e, por vezes, estabelecem diálogo com essas duas referências principais.

Foram lidos, também, trabalhos de pesquisas variados e, entre eles, destaca-se o livro da professora Silvana Garcia²⁹, que foi uma das leituras iniciais que trouxe o conhecimento do mundo do teatro amador e do teatro popular dos anos 1970. Encontrou-se um artigo de Luis Carlos Checchia, um historiador e arte educador que escreve sobre teatro e, como osasquense, relatou um acontecimento anterior ao nascimento do *Núcleo Expressão*, porém um incidente que determinou rumos na vida de seus componentes e no percurso do grupo que foi estudado.

O *Núcleo Expressão* aparece citado em alguns trabalhos da professora Kátia Paranhos, que estudou o teatro amador, nascido a partir do movimento sindical dos metalúrgicos, com o Forja e o Ferramenta, constituídos por operários, na cidade de São Bernardo do Campo. Foram citações, comparações, sem, no entanto, apresentarem a história do *Núcleo Expressão*, a sua afirmação enquanto grupo que buscou sua resistência/existência cultural. A leitura desses trabalhos auxiliou na tarefa de conectar Teatro e História. Como pode ser verificado nas referências bibliográficas desta pesquisa, tentou-se buscar subsídios em outros autores que também entrelaçam o conhecimento histórico e a atividade teatral.

Para que se pudesse compreender, caracterizar e explicar os grupos teatrais, dos anos 1970 do século XX, foi utilizado o livro da professora Silvana Garcia³⁰, como já dito anteriormente. Ele foi fruto de sua dissertação de mestrado, apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Nele, encontram-se explicações que ajudaram a entender o grupo de teatro osasquense como um exemplo de teatro popular em seu início, e depois semiprofissional, resistente, sem se colocar como engajado politicamente, aos duros tempos da ditadura civil-militar. Em sua pesquisa, ela procurou apresentar o que foi

²⁹GARCIA, Silvana. Teatro de Militância: a intenção do popular no engajamento político. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

³⁰GARCIA, Silvana. Teatro de Militância. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

o teatro de militância, apontando exemplos de grupos teatrais de natureza política mais explícita³¹.

Esse tipo de grupo, com uma atuação visivelmente política, nasceu numa Rússia marcada pelo analfabetismo, no pós-revolução bolchevique, onde urgiam formas de comunicação e de instrução política que fossem além de um ingresso acessível à população. Era necessário um teatro que pudesse mobilizar a maioria dos trabalhadores³² desvinculados de uma cultura teatral, para uma luta revolucionária e uma profunda reestruturação, reconstrução da sociedade. Garcia considera que o *agitprop*³³ foi a origem do nosso teatro do oprimido, no qual também se inspiraram os grupos de teatro periféricos³⁴, também chamados de populares e resistentes no sentido de permanecerem, de resistirem mesmo frente às adversidades econômicas e políticas. Formados, em sua maioria, por trabalhadores, voltados, também, para os trabalhadores. Em alguns, houve a presença de jovens, filhos de elementos oriundos de uma classe social mais elevada na sociedade, com formação universitária ou secundária. Nesses, predominou um teatro mais engajado e, portanto, politicamente ativo.

A ideia central dessa nova forma de agir de tais grupos amadores ou semiprofissionais e populares, vinha da procura por uma nova expressão cultural, menos burguesa, mais próxima da cultura popular, uma cultura que estivesse fora do centro, no sentido das áreas principais de São Paulo, a capital, que não estivesse atrelada ao mercado cultural.

Essa nova ótica de ação nas periferias de uma cidade, ou em cidades distantes das capitais, partiu de dissidências comunistas, da esquerda católica e dos movimentos sociais urbanos. Napolitano (2011) se refere a isso, quando do rompimento de alguns artistas que, especialmente, nos anos 1970, com uma tendência que já aparecia no final dos anos 1960, descontentes com a inserção de

³¹Silvana Garcia citou diversos grupos como: o TUOV (Teatro União e Olho Vivo), o Núcleo Independente, o Forja, o TTT (Truques, Traquejos e Teatro), o Galo de Briga e outros mais.

³²Em Garcia (1990), a ideia de trabalhador está sempre associada aquele que atua na produção fabril diversificada.

³³O termo junta agitação e propaganda, estratégias artísticas necessárias numa Rússia marcadamente analfabeta e tutelada pelo Estado, que buscava controlar todas as manifestações culturais. O objetivo desse Estado foi o de instruir e garantir a vitória da revolução para a construção do socialismo. A época era a do Comunismo de Guerra, os anos 1920 e as ruas o palco e o cenário dessas performances.

³⁴O termo periférico, como já afirmado antes, será empregado para designar os grupos teatrais que mambembaram ou existiram fora do centro das grandes cidades, com propostas engajadas politicamente ou não.

outros, pertencentes a uma oposição ao que se configurava no país³⁵, em setores da dramaturgia aliados a um mercado, a uma indústria cultural³⁶, optaram por fugir desse padrão burguês, um padrão mais comercial, mais empresarial. Mas houve, também, os que se aliaram e/ou foram seduzidos por essa forma cultural, nova, para aquele período, a forma do mercado. Acreditavam que, dentro desse esquema mais estruturado tecnicamente, poderiam, através de seu trabalho, transmitir sua visão e seus ideais políticos. Seria uma pequena e modesta contribuição político-social, em pequenas doses, mínimas, aos consumidores do produto que ajudavam a construir.

Outros grupos teatrais tiveram uma clara intenção de preparar politicamente os trabalhadores para a compreensão de seu lugar numa sociedade de classes, montando peças e pequenas apresentações, nas quais sobressaia o dia a dia do “chão de fábrica”. Não foi o caso do grupo teatral dessa pesquisa, que, embora formado por alguns trabalhadores da região, não teve esse caráter didático-militante, pelo menos como objetivo claramente delimitado e definido de forma consciente.

Através das pesquisas da Professora Katia Paranhos, conseguiu-se compreender que o objeto desse estudo se parece muito mais com um teatro popular e se apresenta de resistência no sentido de persistir mesmo em meio às dificuldades, de diversas ordens (financeira e política) que enfrentou. Não houve militância, se pensarmos que a discussão da luta de classes não estava pautada, como objetivo consciente, nas peças e na atuação de seus componentes. Embora, se vê militância no sentido do espaço que ocuparam na cidade e das pessoas que se envolveram nesse projeto e, até, de algumas temáticas escolhidas. O *Núcleo Expressão* se constituiu como um grupo que desejou atuar numa cidade de trabalhadores e para trabalhadores³⁷. Sua principal satisfação e seu grande objetivo foram a busca pela formação de um público teatral. Para isso, tiveram o cuidado de

³⁵Lembremos da conjuntura política, econômica e social que se estabeleceu no Brasil após o golpe de 1964, um governo autoritário, ditatorial e cerceador.

³⁶Há muitos textos sobre a indústria cultural, será o utilizado o termo como aparece descrito no trabalho de MICELI, Sérgio. O papel político dos meios de comunicação de massa. In: SOSNOWSKI, Saul. Brasil: o Trânsito da Memória. São Paulo: Edusp: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. Assim como Marcelo Ridenti em seu livro Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV.

³⁷Lembra-se da formação populacional da cidade atrelada ao crescimento e desenvolvimento econômico dos anos 1950 e 1960, já mencionado.

preparar e apresentar três peças infantis³⁸, de olho num futuro cultural promissor para o teatro e para a cidade.

Não se entrará no mérito do enredo das peças encenadas, pois o objetivo maior dessa pesquisa é apresentar e registrar a história deste grupo, que hoje começa a desaparecer nas brumas do tempo. Por vezes, entrar-se-á em aspectos teatrais, cênicos e até mesmo na temática, mas não se terá como objetivo analisar os roteiros escolhidos e encenados.

Em dois jornais da cidade de Osasco³⁹, observa-se que foi o primeiro contato de alguns moradores da cidade e da região com essa forma de expressão cultural. Além de assistirem à apresentação da peça, os atores promoviam, às vezes, conversas com a plateia, auxiliando num entendimento maior da temática. Se for considerado que, às vezes, era a primeira vez de muitos desses espectadores no teatro, essas conversas teriam um caráter não apenas didático⁴⁰, mas de acolhimento, de instrução e encantamento.

Com essa pesquisa, aprendeu-se o quanto foi importante o desenvolvimento de uma cultura operária e, também, de uma cultura católica, de esquerda⁴¹, para o teatro nacional, especialmente na cidade de Osasco. Na época atual, como não há um movimento operário significativo atrelado ao lado cultural, como descrito anteriormente, a cultura nos parece mais vulnerável aos apelos do mercado global, da existência de um grande empresariado, diferentemente do teatro praticado pelo *Núcleo Expressão*, cujo apelo comercial, embora existisse, foi reduzido.

A maioria dos atores do *Núcleo Expressão* não teve uma formação acadêmica na arte da dramaturgia, no entanto, tiveram como objetivo atingir um público mais popular, que não tinha o hábito de frequentar espetáculos teatrais. Um público que não tinha tempo, condições de deslocamento, dinheiro e, até mesmo,

³⁸O público desse repertório infantil foi o das escolas públicas, predominantemente, mas também o espontâneo, situado entre os seis e os doze anos.

³⁹Pode-se encontrar na biblioteca Municipal da cidade, uma pequena hemeroteca e nela encontram-se dois periódicos que referenciamos e com os quais pôde-se reconstruir o percurso do grupo na região (Osasco e cidades adjacentes).

⁴⁰É importante recordar que a cidade foi constituída por grupos de migrantes nordestinos e interioranos, que vieram em busca de trabalho, portanto o teatro estaria bem longe de seu universo de vida. O caráter didático seria essa apresentação, essa primeira vez de muitos dentro de um espaço teatral, assistindo a uma montagem cênica.

⁴¹O termo “esquerda”, durante os anos da ditadura civil-militar, foi um termo de significado bastante amplo, já que todas as formas de oposição e crítica, foram assim denominadas.

conhecimento acerca do que era o teatro. O que não significava um desprezo por essa arte, mas apenas puro desconhecimento.

O uso do termo ‘amador’, ao designar o teatro dos anos 1970, pode carregar consigo uma ideia depreciativa como algo “tecnicamente inferior ou como uma atividade relativamente descuidada, ou irresponsável, pois desvinculada da busca de acumulação econômica” (VILELA, 2018, p. 15). Porém, quando observamos a busca acurada pelas montagens teatrais e o cuidado com que procuravam se apresentar ao seu público, percebemos que não havia nada de descuidado ou de irresponsável. Cada apresentação era pensada em todos os seus detalhes.

“Sendo a voz dissonante do conhecimento, a voz não hierarquizada, a voz do não especialista, os amadores levam ao palco, nos anos de chumbo, um brado de revolta contra o estado de coisas. Tentam, também, se enxergar no palco mostrando-se como moradores do subúrbio como operários, como migrantes. Os amadores buscam novas maneiras de expressar rejuvenescendo clássicos, musicais, testando novidades formais como o teatro jornal ou como o teatro de rua adaptado ao ambiente dos centros urbanos.”⁴²

Esse “brado de revolta contra o estado de coisas” nos recorda a onipresente censura e, conseqüentemente, o cuidado com que escolhiam, ensaiavam e apresentavam suas peças. Constatou-se esses cuidados através das entrevistas e do documentário *Memórias Reveladas*, ao qual se teve acesso, uma vez que um exemplar foi doado por Ruben Pignatari⁴³ aos pesquisadores deste estudo. Observou-se, a partir dessa miríade de fontes, os encontros, mesmo que após um dia de trabalho; os cenários simples, mas bem pensados para cada peça escolhida pelo grupo; as cenas ensaiadas exaustivamente, para que corressem em acordo com o estipulado pelo grupo e pelos diretores; e a alegria dos atores e atrizes, jovens, que compunham o elenco.

Buscou-se leituras que pudessem trazer alguma bagagem metodológica para a observação das imagens, sejam as fotos ou os cartazes. Foram citados alguns

⁴²VILELA, Mauriney Eduardo. Teatro Amador Paulista (1963 – 1975): Organização Federativa, fazer teatral e resistência à ditadura. Tese (Doutorado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica, p. 15, 2018.

⁴³Ruben produziu o vídeo a partir de depoimentos de pessoas que participaram diretamente ou indiretamente do Núcleo Expressão, bem como de cartazes, recortes de jornais, fotografias e etc. Material que possui em seu acervo pessoal. Tivemos acesso a esse documentário, *Memórias Reveladas: Núcleo Expressão 1971-1979*, produzido entre 2013 e 2014, cujo objetivo foi o de preservar, minimamente, a memória do grupo.

autores que puderam trazer essa condição, especialmente os escritos de Boris Kossoy⁴⁴, Ana Maria Mauad⁴⁵ e Miriam Lifchitz Moreira Leite⁴⁶.

Trabalhar com imagens nos fez pensar sobre aquilo que foi retratado, registrado. Iconografias são um passado revisto no presente, uma imagem que congela uma situação anterior e depois, no presente, é (re)visitada, sendo também uma construção na qual atua o fotógrafo. Essa atuação do profissional dá-se no uso das técnicas fotográficas e na sua subjetividade. É também uma criação daqueles que nela aparecem, pois registra-se um momento que se quer ter para o futuro. É uma fonte que podemos utilizar em nossos estudos históricos e carrega uma textualidade de uma determinada época, sendo também um produto dela, porque configura uma situação datada, porque reflete as técnicas do período de sua produção e até a condição econômica daquele que a produz ou encomenda.

Para o uso dos jornais como fonte escrita, foram selecionados trabalhos, referenciados ao final, que pudessem oferecer algum suporte metodológico, já que:

“o passado não nos lega testemunhos neutros e objetivos e que todo documento é suporte de prática social, e por isso, fala de um lugar e de um determinado tempo, sendo articulado pela/na intencionalidade histórica que o constitui.”⁴⁷

No caso desta pesquisa, além da não neutralidade da imprensa, assinalada no trecho destacado, a mesma conta com uma conjuntura histórica marcada pela censura, seja ela externa ou interna.

Como já assinalado, observou-se o percurso do grupo teatral através de dois periódicos que foram encontrados na hemeroteca existente na *Biblioteca Municipal Monteiro Lobato*. Foram eles, o jornal *A Região* e o jornal *Municípios em Marcha*, depois renomeado como *Diário de Osasco*, hoje *Diário da Região*. No primeiro, pôde-se observar todas as suas publicações, já que todos os exemplares estavam disponíveis. Já com o segundo, não se teve a mesma facilidade, os anos entre 1975 e 1979 não dispunham de todos os exemplares, sendo o ano de 1978 o mais prejudicado. Entrou-se em contato com outro periódico da cidade, *O Grande*

⁴⁴KOSOY, Boris. Estética, Memória e ideologia fotográficas: decifrando a realidade interior das imagens do passado. Acervo: Revista do Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, v.6, nº12, 1993, p 13-24.

⁴⁵MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: Fotografia e História Interfaces. Revista Tempo, Rio de Janeiro, vol1, nº2, 1996, p. 73-98.

⁴⁶LEITE, Miriam L. M. Leitura da Fotografia. Estudos Feministas, ano 2, 2º semestre de 1994.

⁴⁷CRUZ, Heloísa Faria; PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. Na oficina do historiador: conversas sobre História e Imprensa. Projeto de História, São Paulo, nº 35, p 253-270, dez.2007, p 258.

Osasco, para o ano de 1979, e, também, foram encontradas menções esparsas, disponíveis virtualmente, na *Folha de São Paulo* e no *Estado de São Paulo*.

Esta pesquisa encerrou-se com o fim do grupo no ano de 1979, após os seus oito anos de concreta resistência/existência e persistência poética. Fizeram muito com o pouco que tiveram.

Procurou-se averiguar se o teatro amador a princípio e depois semiprofissional em Osasco materializou-se na criação de um público para a dramaturgia. Foi apresentada, também, a relação que estabeleceram com o Poder Público Municipal, numa conjuntura de cerceamentos os mais diversos, numa cidade, que após a greve operária de 1968, passou a ser desqualificada, deslegitimada e desautorizada, como “estratégia do regime para ofender e fazer ruir o que eles (os operários) construíram. Para fazer calar.” (ROVAI, 2014, p. 139). Buscou-se caracterizar como foi atuar teatralmente nos tempos do crescimento televisivo.

Para discorrer acerca da história que cerca e que compõe o objeto de pesquisa, foi estabelecida uma divisão em três capítulos. O primeiro capítulo, *Na Coxia*, buscou apresentar o contexto da localidade na qual nasceu o *Núcleo Expressão*, no período do final dos anos 1950 e começo dos 1960. Foi apresentada a passagem de bairro da cidade de São Paulo para a condição de cidade de Osasco. Abordou-se, também, a formação e a criação do Teatro Independente de Osasco (TIO), gênese do *Núcleo Expressão*. Explicitou-se sua conexão com o teatro cristão, suas dificuldades iniciais e a censura que existiu e que contribuiu para a sua formação teatral.

O segundo capítulo, *Em Cena*, centra-se no nascimento do *Núcleo Expressão*, a partir do seu primeiro curso de formação de atores e atrizes, sua conexão com a Prefeitura Municipal e sua trajetória sem a existência da sua sede própria, atuando sob o acolhimento direto do Poder Público Municipal, bem como seu projeto de descentralização cultural.

O terceiro capítulo, *As Luzes se Apagam*, ocupa-se do momento em que o grupo consegue o estabelecimento de sua sede, com pretensões de polo cultural e suas persistentes dificuldades financeiras que caracterizaram a sua dura resistência/existência concreta. Enfim, seu ocaso, frente a uma reflexão, necessária,

sobre a arte teatral diante de uma cultura televisiva voraz e a dificuldade de prosseguirem.

CAPÍTULO 1: NA COXIA

Não seria possível iniciar a dissertação sobre o *Núcleo Expressão* sem contar um pouco sobre o local onde esse grupo teatral nasceu e sua conexão com o teatro cristão praticado na cidade.

Osasco foi o antigo 14º Subdistrito da capital São Paulo, surgindo como cidade somente a partir de fevereiro de 1962, mais exatamente em 19 de fevereiro, quando o prefeito, Hirant Sanazar, seu vice, Marino Pedro Nicoletti e mais vinte e três vereadores compuseram o primeiro governo municipal.

Esse primeiro governo, autônomo, municipal, não foi constituído pelos emancipacionistas. Os que lutaram desde 1947, que fundaram a SADO⁴⁸ (Sociedade Amigos de Osasco), em 1948, e perderam o primeiro plebiscito, em 1953, reorganizaram-se e usaram de armas pouco éticas⁴⁹ na luta autonomista, vencendo o segundo plebiscito em 1958. Esses autonomistas prosseguiram na briga com o poder municipal da capital e não participaram das eleições municipais. Como haviam prometido na campanha em 1957 que não disputariam vagas no pleito político, afirmaram apenas desejar a emancipação da cidade e não o poder.

Por que esses autonomistas deixaram de lado as eleições? Para poderem obter condições financeiras necessárias a uma campanha para a vitória no plebiscito. Havia perdido o primeiro plebiscito e pretendiam ganhar o seguinte, mesmo que para isso tivessem que utilizar práticas um tanto quanto fraudulentas⁵⁰.

⁴⁸As sociedades, amigos de bairros, nasceram após a Segunda Guerra Mundial em São Paulo, devido a uma preocupação da elite paulistana com as ondas migratórias, especialmente as nordestinas, da década de 1950 (COELHO; MORETI; MESSIAS, 2004). A de Osasco nasceu em 1948. Osasco era um subdistrito e não um distrito como a lei determinava. Essa condição acabou sendo contornada com a criação de um adendo à lei, que estabeleceu que os subdistritos também podiam emancipar-se. À semelhança de muitos outros movimentos emancipacionistas, a realização de um plebiscito era condição básica para que a prefeitura acatasse ou não o pedido de uma autonomia dos bairros.

⁴⁹A ocorrência de fraudes dos dois lados, favoráveis à emancipação ou contrários, foi grande e o lado favorável à emancipação, que não havia usado dessa forma de agir anteriormente, rendeu-se a isso no segundo plebiscito (COELHO; MORETI; MESSIAS, 2004).

⁵⁰As cédulas do SIM e do NÃO eram coloridas, e o envelope, que o eleitor usou para colocar a sua escolha, foi confeccionado em papel transparente. A cor do SIM foi o branco e do NÃO foi o preto. Como era facilmente visível, as urnas foram adulteradas com a colocação de cédulas na cor branca, ao ponto de sequer se preocuparem com a quantidade de votantes. Isso inclusive fez com que algumas urnas fossem invalidadas. Também, os favoráveis à emancipação, ensinaram os eleitores a votar no Largo da Osasco, mas só usaram a cor branca, visando influenciar o resultado. Verificou-se

Para tanto, aproximaram-se do homem mais rico na cidade, uma pessoa que anteriormente estava do lado oposto, contrário à autonomia, e seguidor de Jânio Quadros. Jânio, naquele momento estava ao lado do movimento emancipatório, mas, no plebiscito anterior, adotou uma posição contrária⁵¹. O homem rico do qual se aproximaram, foi Antônio Menck⁵². Se o sim vencesse, como venceu, ele sairia candidato a prefeito, como foi acordado e como aconteceu, porém não venceu as eleições.

A vitória foi obtida por Hirant Sanazar, que já possuía uma experiência maior na vida política. A professora Helena Pignatari⁵³ comentou que ele “ganhou porque tinha mais traquejo político. Tinha sido vereador em São Paulo, então conhecia os meandros todos. Na eleição, já sabia como fazer uma campanha e os outros todos (eram) neófitos”. A não participação dos autonomistas na disputa por cargos políticos tornou-os uma espécie de “carta fora do baralho”. Isso ficou bastante visível no fato de só terem conseguido organizar, em 1974, a Ordem dos Emancipadores de Osasco. Até esse ano, não eram “lembrados nem mesmo com uma nomenclatura de logradouro público após a sua morte”. (OLIVEIRA; NEGRELLI, 1992, p. 99).

Por ter sido organizada pela camada com maior poder aquisitivo na cidade, houve também participação da população mais pobre. Martim (2006) chega a questionar se essa participação efetivamente se estendeu a outros setores

inclusive a assinatura de pessoas que sequer estavam vivas. Deve-se deixar claro que essas práticas foram usadas por ambos os lados. (COELHO; MORETI; MESSIAS, 2004).

⁵¹No primeiro plebiscito Jânio Quadros era prefeito de São Paulo e, portanto, não lhe interessava perder a arrecadação de impostos da área. Já no segundo plebiscito, ele era governador e, como tal, apoiava as autonomias que estavam se realizando no estado, por possíveis alianças políticas.

⁵²O que foi encontrado sobre este senhor foi em sites de memorialistas e trechos de entrevistas, também sobre a memória da cidade. Diz que era originário de Tatuí, com ascendência alemã, comerciante e que chegou à região, por volta de 1910. Negociava porcos e, após alguns anos, montou, em sociedade com Abílio Barros, a empresa Menck, Barros e Cia Ltda. Foi contrário à emancipação no plebiscito de 1953, mas favorável no plebiscito de 1958, por conta de seguir os passos de Jânio Quadros, que também alternou sua posição. Foi amigo de Washington Luís, Dalva de Oliveira, Francisco Alves, Orlando Silva, Carmem Miranda, Getúlio Vargas e Adhemar de Barros, além de Jânio Quadros, já mencionado. Foi candidato nas primeiras eleições, pois esse era o combinado para que financiasse a campanha emancipacionista, mas perdeu para Hirant Sanazar que, como primeiro prefeito, condecorou-o cidadão osasquense. Hoje, dá nome a uma praça que se localiza no coração da cidade, seu núcleo original, no Largo defronte à estação de trem, a Praça Antônio Menck.

⁵³Entrevista concedida à Sonia Regina Martim In: MARTIN, S.R. A escola secundária e a cidade: Osasco, 1950-1960. Tese de doutorado. PUC - SP (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo). São Paulo, 2006. Helena Pignatari foi professora no Ceneart, uma tradicional escola pública da cidade, localizada próxima ao Largo de Osasco, bem como, foi autora de várias pesquisas e livros sobre a história do município. Chegou a integrar o corpo docente da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). É de autoria dela a teoria original do nascimento da Vila de Osasco, a partir da chegada do italiano Antônio Agú.

populacionais fora do centro de Osasco, onde estava o reduto mais rico. Porém, Rovai (2012) aponta que a participação foi sendo gradativamente conquistada entre o primeiro plebiscito, em 1953, o segundo em 1958 e toda a movimentação pela autonomia, em 1962. De qualquer forma, mesmo não tendo os que mais lutaram pela criação da cidade no primeiro governo, os que foram eleitos, também representavam uma camada rica, comparativamente aos segmentos mais pobres e trabalhadores na localidade.

Esses segmentos mais pobres e trabalhadores do 14º subdistrito, depois cidade de Osasco, eram constituídos por migrantes, especialmente oriundos do Nordeste brasileiro. Foram atraídos pelas fábricas que se instalaram devido ao crescimento e desenvolvimento industrial incentivados nos governos Vargas e Juscelino Kubitschek. As maiores levas de migrantes, vieram entre as décadas de 1940 e 1950.

“Alguns já vinham com destino certo, pois antes deles parentes ou amigos já teriam se estabelecido aqui, criando uma espécie de “base de apoio”. Outros, simplesmente chegavam, em busca de um destino melhor.”⁵⁴

Os migrantes nordestinos se instalaram em quartinhos alugados nos fundos de terrenos e residências, ou até em cortiços. Viver dessa forma era uma aposta na chance de uma vida melhor e próxima da empresa na qual se empregassem. No entanto, a chegada deles foi alvo de olhares preconceituosos por parte dos descendentes de imigrantes europeus⁵⁵, que passaram a considerar esses migrantes como os responsáveis por qualquer desorganização ou problema nos bairros onde fossem se instalar.

Uma área em Osasco, anteriormente à emancipação, hoje denominada de bairro de Presidente Altino, foi um desses lugares onde os descendentes de imigrantes armênios alugavam quartinhos aos migrantes nordestinos e onde esse tipo de preconceito foi visível (COELHO; MORETI; MESSIAS, 2014). Houve um estranhamento cultural que gerou um descontentamento por parte dos moradores, que se consideravam mais antigos e, portanto, com mais direitos ao local. Os

⁵⁴COELHO, M.I.Z. & MORETI, H. M. & MESSIAS, M. do C. Osasco: História e Identidade. Osasco: FITO, 2004, p. 90.

⁵⁵A cidade de Osasco tem um histórico italiano marcante em sua fundação, mas também recebeu outros imigrantes de diversas nacionalidades, especialmente armênios, sírios, árabes e também os espanhóis e os portugueses.

imigrantes e seus descendentes usavam termos e colocações que rebaixavam e desprestigiavam esses nordestinos e seus descendentes⁵⁶.

Os migrantes nordestinos e os descendentes dos imigrantes europeus ou armênios, embora ocupassem a mesma cidade, nem sempre residiam, necessariamente, nos mesmos bairros. Nas áreas centrais, encontravam-se os descendentes dos imigrantes e nos locais mais distantes, os migrantes. Martin (2006) destaca que a convivência entre esses jovens foi visível na escola. Foi no Ceneart⁵⁷, escola pública histórica e tradicional, localizada no coração da cidade, que os jovens descendentes de ambos os lados conviveram e aprenderam a lutar por direitos das mais variadas formas. A autora Sonia Martin aponta a metodologia de alguns professores como sendo um instrumento para a aprendizagem e a conscientização da luta política, seja no processo de emancipação da cidade, seja, ainda em outro momento discutido em diversas pesquisas⁵⁸, o movimento grevista de 1968.

Esse movimento grevista, em 1968⁵⁹, foi objeto de estudos pormenorizados⁶⁰. A participação dos trabalhadores osasquenses nessa greve, foi duramente reprimida e, após o AI5⁶¹, em dezembro de 1968, houve tentativas em deslegitimar,

⁵⁶A obra *Nem tudo era italiano*, de Carlos José Ferreira dos Santos, aponta o uso de termos pejorativos empregados pelos imigrantes europeus ao se referirem aos trabalhadores brasileiros, entre fins do século XIX e início do século XX. Embora se esteja referindo aos imigrantes armênios e seus descendentes, a situação de preconceito e desprestígio é muito semelhante.

⁵⁷Nome pelo qual, até hoje, a Escola Estadual Antonio Raposo Tavares é carinhosamente chamada por sua população. Nascido em 27 de maio de 1952 sob o nome Colégio Estadual Antonio Raposo Tavares (CEART), tornou-se Colégio e Escola Normal Estadual Antonio Raposo Tavares (CENEART) em 1963. Essa escola chega para atender às necessidades de jovens que não conseguiam pagar seus estudos nas duas escolas tradicionais da região: o Colégio Nossa Senhora de Misericórdia e o Colégio Duque de Caxias. MARTIM, Sonia Regina. A escola secundária e a cidade: Osasco, 1950-1960. Tese de doutorado. PUC. São Paulo, 2006.

⁵⁸Há diversos trabalhos sobre o tema que foram desenvolvidos por: Francisco Weffort, Cibele Saliba Rizek, Marcelo Ridenti, Orlando Miranda, Sérgio Luiz Santos de Oliveira, Marta Rovai, Paulo Sérgio de Jesus, Sonia Martin. Esses são alguns que consultamos para a realização deste trabalho.

⁵⁹Os operários osasquenses entraram novamente em greve após a greve em abril de 1968, em Contagem. Seus objetivos eram o aumento salarial e os direitos trabalhistas. Acreditavam que paralisariam todas as empresas da cidade e que o movimento se estenderia pelo ABC e Santos. A movimentação do 1º. de maio daquele ano os estimulou a realizar a greve em julho. No entanto, o governo militar autoritário, já ressabiado pelo movimento em Contagem, reagiu de forma extremamente violenta e encerrou a greve debaixo de opressão severa. Rovai (2014) aponta que a data da greve é motivo, até hoje, de discussão entre seus participantes, pois a princípio era para ser realizada mais para o final do ano, no entanto, foi antecipada para julho.

⁶⁰Alguns desses estudos foram referenciados ao final deste trabalho e alguns outros foram citados anteriormente (nota nº 43).

⁶¹Ato Institucional número 5, publicado em 13 de dezembro de 1968, estabelecia uma série de restrições e perdas das liberdades civis. Tinha doze artigos e ainda tinha um complementar, nº 38, que estipulava o fechamento do Congresso Nacional por tempo indeterminado; indicava a suspensão

desautorizar e desqualificar propositalmente, o movimento. Esse movimento grevista, de certa forma, esteve conectado com o objeto de estudo dessa pesquisa, visto que um de seus líderes, Inácio Gurgel⁶², atuou no mesmo grupo teatral inicial que os entrevistados, o GTIC (Grupo Teatral Imaculada Conceição), bem como no TIO (Teatro Independente de Osasco). Enquanto Inácio Gurgel enveredou, também, pela luta sindicalista, os entrevistados desse estudo ficaram ligados à difusão cultural do teatro. Não há juízos de valor nessas escolhas. Essas foram necessárias diante de obstáculos vividos na época. Inácio nunca deixou o teatro e a poesia de lado, assim como os entrevistados não abandonaram a proposta de atuarem para um público distante das encenações. Também não se omitiram em relação ao momento em que viviam e, muitas vezes, o denunciaram em suas montagens, mesmo que de forma velada.

O AI 5, com suas perseguições, radicalizou oposições e, no caso da cidade de Osasco, caminhou no sentido de torná-la a “cidade do crime”, com muita depreciação e “despersonalização” (ROVAI, 2014, p. 139). Uma outra lembrança tentou ocupar o lugar da memória da luta, da resistência trabalhista e sindical a um governo autoritário e ditatorial. Rovai (2014) discute em sua tese e em seu livro, fruto de sua pesquisa, como foi viver numa cidade que passa a ser denominada de a cidade dos “bebês diabos” e das “loiras do banheiro”.

Essa memória construída artificialmente pela mídia e com apoio desse Estado autoritário, dominante na mídia televisiva e jornalística, das décadas de 1970 e 1980, não apareceu nas entrevistas que a pesquisadora realizou para seu trabalho entre os envolvidos no movimento sindical. Apesar do discurso dominante, os que

do habeas corpus, a suspensão da liberdade de expressão e de reunião; permitia a demissão sumária, a cassação de mandatos e dos direitos do cidadão. Os julgamentos de crimes políticos passaram a ser realizados em tribunais militares e não havia direito de recurso. Para muitos historiadores foi o golpe dentro do golpe, ou seja, a fração mais reacionária teria subido ao poder com a decretação desse Ato institucional, durante a ditadura civil-militar. Não tinha prazo e vigência e “seria empregado pela ditadura contra a oposição e a discordância”, embora tenha perdido a validade em 1978. In: SCHWARCZ, Lília M. & STARLING, Heloísa M. Brasil uma biografia. 1ª. ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 455.

⁶²Paulo Sérgio de Jesus, em sua dissertação de mestrado, *Osasco: JOC, ACO e PO no movimento operário*, o apresenta como um pernambucano que primeiramente foi trabalhar em Martinópolis, numa fazenda, e depois viria para a cidade de São Paulo, indo fixar-se em Osasco, em 1961, atuando como metalúrgico por 23 anos, e na Cobrasma, empresa na cidade de Osasco, fez parte da greve de 1968. Atuava na FNT (Frente Nacional para o Trabalho) e na JOC (Juventude Operária Católica), bem como, segundo Rovai (2012), atuou também nas comunidades Eclesiais de Base até sua morte, em 2011. Articulou a formação de um grupo amador de teatro, em Osasco, o GOTA (Grupo Operário de Teatro Amador), em 1966, com curta existência que, ao final da década, já havia deixado de existir.

participaram da greve persistiram na manutenção de reminiscências positivas em relação à luta travada. Buscaram em seu arsenal de recordações as que mais pudessem colocar os rebeldes osasquenses longe daquilo que os classificou como “terroristas”⁶³, em nível nacional.

Falar de Osasco é, também, falar de uma presença forte do Catolicismo. Em Osasco, a Igreja Católica interferiu na vida política, social e cultural. Para entendermos a extensão dessa influência, precisamos entender essa Igreja na década de 1960. Nessa década, o Concílio Vaticano II⁶⁴, seja no papado de João XXIII seja no do de Paulo VI, o “ver, julgar e agir” eram conjugados e praticados onde houvesse um padre disposto a seguir essas determinações. O protagonismo dos cristãos era incentivado e os sacerdotes que seguiam essas diretrizes levavam a sério a sua execução. A partir desse concílio, bem como da realização da Conferência de Medellín⁶⁵, a Igreja Católica, embora não fosse uma entidade monolítica⁶⁶ e, portanto, vivesse uma série de conflitos internos, passou a apoiar as ações de leitura e vivência das escrituras sagradas.

No processo de luta emancipacionista osasquense, verifica-se as discussões levadas em bairros como Vila Yolanda ou Km18⁶⁷ como sendo momentos em que o caráter de subúrbio esquecido, ocupado pelos migrantes nordestinos, destacou-se, bem como a presença de padres, com uma “militância mais humanizada e voltada aos necessitados”⁶⁸, estimulou o movimento. Semeou, mais do que isso, exortou

⁶³Foi um termo utilizado pelos governos ditatoriais em seus cartazes com as fotos dos opositores ao estabelecido, em locais públicos com grande trânsito de pessoas. Também, através de folhetos, o governo federal estimulou a delação daqueles que encontrassem esses “terroristas”, pois o bem da família devia ser mantido. O termo desqualificativo de sua condição, foi usado para gerar temor social propositalmente.

⁶⁴Convocado pelo papa João XXIII em dezembro de 1961 e realizado entre 1962 e 1965, seu objetivo foi democratizar os ritos, tornando-os mais acessíveis com o uso da língua de cada país, aproximando-se mais dos fiéis, formando ciclos bíblicos, para que a palavra sagrada fosse lida, discutida e praticada no dia a dia. A bíblia pode ser lida por pessoas mais pobres e simples e, por isso, a ação se concentrava em “ver, julgar e agir”, transformando o cotidiano social. (SCHWARCZ; STARLING, 2015).

⁶⁵Reunião do episcopado latino americano na cidade Medellín, na Colômbia, em 1968, que acabou dando origem a uma forma de ação católica, em nosso continente, que foi denominada de Teologia da Libertação e se materializou nas comunidades eclesiais de base nos anos 1970 e 1980. Nessas comunidades havia uma forte discussão social, econômica e política, pois o protagonismo dos fiéis era fortemente influenciado, a partir da leitura e discussão da bíblia em conexão com o seu cotidiano.

⁶⁶Discussão aprofundada sobre esse tema é feita por JESUS, Paulo Sérgio de. Osasco: JOC, ACO e PO no movimento operário (1960-1970). Dissertação de Mestrado. PUC-SP. São Paulo, 2007.

⁶⁷Esse nome vem da localização na linha ferroviária Sorocabana, o km 18, em relação à cidade de São Paulo. Até hoje o bairro é assim denominado.

⁶⁸ROVAL, M. G. O. Osasco 1968: a greve no masculino e no feminino. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, 2012, p 32-33.

uma discussão maior, tanto política como cultural. Divisamos o estímulo cultural, em especial, na paróquia Nossa Senhora da Imaculada Conceição⁶⁹, no Km18, com o padre Rafael Busatto⁷⁰ que incentivou campanhas de doações de alimentos, adquiridos entre os paroquianos e em supermercados da região, aos necessitados, cursos de costura, artesanato, cursos profissionalizantes⁷¹ e atividades culturais⁷².

“Em 1965 eu tinha ouvido falar, em Carapicuíba, que aqui no 18, no fundo da Igreja Imaculada Conceição, notadamente aos domingos, nem todos domingos, tinha lá um movimento teatral, musical que acontecia no salão da Igreja, lá no fundo. Depois de um tempo eu tomei uma coragem, num domingo, e peguei um ônibus e desci, eu tinha 20/21 anos, fui até a Igreja e nesse dia eu assisti uma peça de teatro. O salão lotado e aquilo foi um encantamento que eu tive aos 21 anos de idade.”⁷³

A atuação desse Catolicismo libertador foi bastante visível na cidade de Osasco e estudada na greve de 1968⁷⁴. Também pode ser evidenciado no estímulo a uma vida cultural, destacada por Ruben Pignatari no trecho anterior e que, de certa forma, auxiliou no desenvolvimento e crescimento do interesse e do fazer teatral na cidade.

“Eu sou Ricardo, Ricardo Aparecido Dias. (...) Eu estou falando sobre o Núcleo Expressão, mas entendo que para falar do Núcleo Expressão, eu preciso falar de um outro trabalho que houve antes e do contexto desse outro trabalho anterior. Esse trabalho anterior ao Expressão é um trabalho chamado Corpo Cênico Imaculada Conceição. Esse Corpo Cênico Imaculada Conceição, aconteceu na Igreja Imaculada Conceição, isso por volta de 66 até 68/69 por aí. Esse trabalho dentro da Igreja Imaculada Conceição, ele surgiu dentro do contexto da JOC, da Juventude Operária Católica, e com algumas propostas dentro de... dentro do contexto de João XXIII, do papa João XXIII e é com grande ligação com os trabalhadores metalúrgicos, né?”⁷⁵

⁶⁹A construção da igreja data de 1954, conforme OLIVEIRA, Sérgio Luiz Santos de. O grupo (de esquerda) de Osasco: Movimento estudantil, sindicato e guerrilha. Dissertação de Mestrado. USP. São Paulo, 2011, p. 31.

⁷⁰Esse padre pertencia a ordem dos Passionistas, pertencentes à Igreja Católica, da Congregação da Vossa Santíssima Cruz e Paixão. Essa ordem esteve muito ligada aos movimentos dos trabalhadores na região, bem como à JOC. (JESUS, 2007).

⁷¹JESUS, Paulo Sérgio de. Osasco: JOC, ACO e PO no movimento operário (1960-1970). Dissertação de Mestrado. PUC-SP. São Paulo, 2007, p. 25.

⁷²O nome do padre Rafael, bem como o de Inácio Gurgel, apareceram nas entrevistas que foram realizadas junto aos componentes do *Núcleo Expressão*, como aqueles que apresentaram o teatro e outras atividades culturais aos jovens.

⁷³PIGNATARI, Ruben. Entrevista a pesquisadora em 12 de janeiro de 2017.

⁷⁴Tem-se diversos estudos (artigos, dissertações e teses) feitos por historiadores como Francisco Weffort, Cibele Rizek, Orlando Miranda, Marcelo Ridenti, Paulo Sérgio de Jesus, Marta de Oliveira Rovaí, Sonia Regina Martim, Sergio Luís Santos de Oliveira. Não foram citados todos os que escreveram sobre o tema, apenas os que foram referenciados ao final deste trabalho.

⁷⁵DIAS, Ricardo Aparecido. Entrevista à pesquisadora em 30 de janeiro de 2016.

Esse Corpo Cênico Imaculada Conceição, também ficou conhecido como Grupo Teatral Imaculada Conceição (GTIC) e estava inserido na conjuntura do período com forte presença de grupos religiosos atuantes. Essa atuação política e cultural acontecia pela força dos grupos católicos como JOC⁷⁶, ACO⁷⁷, PO⁷⁸, FNT⁷⁹, seja na paróquia em questão, nos bairros próximos, seja nas fábricas. O movimento cristão católico era forte em Osasco, uma área pobre, local de moradia dos trabalhadores das fábricas que na cidade se instalaram. Houve grande incentivo para as atividades artesanais e culturais das mais diversas. Vários padres aparecem como referência, e um deles foi o padre Rafael que era conhecido por delegar e incentivar uma série de tarefas aos seus paroquianos. Segundo Ruben Pignatari, o “padre Rafael, que foi uma inspiração para nós, para nossa juventude, né? Ele era um homem severo, mas era um homem que tinha o pensamento dele, era sempre de justiça”⁸⁰. Como podemos perceber, nessa fala de Ruben, esse padre acabava sendo um mediador, alguém que estava ali e que podia oferecer espaço e acolhimento a uma juventude com vontade de criar.

“As Comunidades Eclesiais de Base, fortemente influenciadas pelo Concílio Vaticano II (1962-65), sob os papados de João XXIII e Paulo VI, exerceram papel social e político, principalmente nos bairros mais pobres em todo o Brasil, durante a década de 60, principalmente. Inspirados pela ideia de militância cristã mais humanizada e voltada aos mais necessitados e pelo preceito “Ver, julgar e agir”, a Ação Católica, os Círculos e Juventudes Católicas (JOC, JEC, JUC e JAC), ligados às Comunidades, cresceram na periferia de São Paulo e nos bairros osasquenses.”⁸¹

⁷⁶A Juventude Operária Católica foi fundada em 1923, por um padre de origem belga, Leon Joseph Cardyn. Envolvia jovens solteiros em seu trabalho de evangelização e discussão nas paróquias, nos bairros e nas fábricas. (JESUS, 2007).

⁷⁷Ação Católica Operária era formada pelos jovens da JOC, que, ao se casarem, acabavam deixando a ACO e, por isso, criaram esse grupo para poderem continuar a atuar nas paróquias, bairros e fábricas. (JESUS, 2007).

⁷⁸Pastoral Operária, criada pelo padre operário Domingos Barbé, em 1970, em Osasco, para levar o homem, operário, trabalhador a partir das leituras sagradas a uma reflexão sobre seu cotidiano. (JESUS, 2007).

⁷⁹Frente Nacional do Trabalho foi uma organização de trabalhadores, anticomunista, criada em 1958, em São Paulo, por um grupo de advogados trabalhistas, por representantes da Igreja Católica e por líderes do Sindicato de Trabalhadores em Cimento. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/frente-nacional-do-trabalho>. Acesso em 13/03/2019.

⁸⁰PIGNATARI, Ruben. Entrevista a pesquisadora em 12 de janeiro de 2017.

⁸¹ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira. Osasco 1968: a greve no masculino e no feminino. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012, p32-33.

A Igreja Católica auxiliou a organização de atividades políticas, sociais e culturais nas periferias/subúrbios⁸². Ao mesmo tempo, intercedia, como mediadora, na relação entre os moradores e o Poder Público. Aproximou-se da realidade dos trabalhadores da região e, também, os evangelizou. Foi protetora e mediadora na obtenção de conquistas sociais e políticas, bem como transitou entre seus fiéis, mais ativos politicamente, e uma juventude que estudava e atuava no meio operário, uma juventude mais à esquerda no espectro político. (ROVAI, 2012).

Observou-se que a atuação desse Catolicismo foi decisiva para o enriquecimento da vida nos bairros mais distantes na cidade de Osasco, ou distantes em relação a cidade de São Paulo. Configuraram-se resistências variadas às explorações a que essas populações estavam sujeitas, tais como: abastecimento de água e saneamento precário, asfalto inexistente, energia elétrica deficitária ou ausente, escolas públicas para todos e todas e, também, as lutas sindicais. Percebemos que a organização operária se fortaleceu com a presença de uma religiosidade mais crítica, com uma nova visão de sociedade que valorizava a luta dos menos favorecidos por melhores condições de vida e de trabalho.

Os moradores, trabalhadores e estudantes foram se organizando na luta por melhores condições de vida e de trabalho e, assim, urdiram novas formas de combate, encontrando canais de participação em meio a toda uma conjuntura autoritária. Não estamos deslegitimando outras ações que não fossem religiosas, até porque os grupos católicos eram vistos pelos outros ativistas como pouco militantes, já que procuravam negociar e dialogar mais, buscando frestas para a sua ação. Grupos ativistas, não religiosos, tinham dificuldade em aceitar esse tipo de ação, que consideravam frágil e pouco efetiva na busca por mudanças mais acentuadas. Eles discordavam da negociação e muitas vezes preferiam o enfrentamento aberto. O mais importante é que, de alguma maneira, em Osasco, as tendências religiosas ou não religiosas, dialogaram e se fortaleceram, unindo-se⁸³, o que, em outros locais, não aconteceu.

⁸²O cristianismo católico libertador foi mais atuante em bairros pobres e distantes dos grandes centros, nas áreas denominadas de periferias ou também subúrbios.

⁸³Segundo a dissertação de Sergio Luiz Santos de Oliveira, O Grupo (de esquerda) de Osasco: Movimento estudantil, sindicato e guerrilha (1966- 1971), a atividade pastoral progressista, em Osasco, se mesclou com o ativismo político marxista num processo de interação ativa. Para chegar a essa conclusão ele se utiliza dos escritos de Michael Löwy.

Osasco era uma cidade próxima da capital e, ao mesmo tempo, uma área distante. Para muitos havia o custo de deslocamento e o tempo utilizado para esse deslocamento que dificultavam o acesso ao centro. Assim, sem grandes ofertas de lazer e atividades culturais, a paróquia acabava sendo o local de acolhimento e da diversão, especialmente para os mais jovens.

Segundo Oliveira (2011), o padre Rafael foi muito ativo conseguindo, junto aos seus párocos, a criação de uma escola técnica, nomeada Cristo Operário⁸⁴. Além disso, desenvolveu inúmeras atividades como cursos de corte e costura, artesanato, carpintaria e, logicamente, as atividades culturais e de lazer. Ainda, conseguiu “conscientizar e mobilizar os trabalhadores de sua paróquia em relação aos seus direitos, incentivando-os a cobrar da prefeitura melhorias em suas comunidades”⁸⁵.

Nesse espaço paroquiano, acolhedor, engendrou-se um tipo de teatro que não foi uma novidade na cidade. Martim (2006) destaca atividades teatrais de estudantes do CENEART entre os anos de 1954 e 1955. Ou seja, já aconteciam discussões e alguma politização, mediadas por seus professores. Piteri (2008) cita um grupo na década de 1940, *A Cartilha*, criado pelos irmãos Helena e Décio Pignatari, que atuava na sede da Associação Atlética Floresta⁸⁶.

No Km 18, encontramos, desde os anos 1950 e, em especial, na década de 1960, estudantes, operários, trabalhadores em geral que, aos domingos, notadamente neles, como reforça Ruben Pignatari em sua entrevista, desenvolviam uma atividade intensa de teatro e de música. Uma pessoa aparece como um “pai das artes” na cidade: Inácio Gurgel. Segundo Pignatari, ele seria o responsável, uma espécie de organizador, gerenciador do grupo teatral no Km18.

Nesse local, na paróquia Nossa Senhora da Imaculada Conceição, organizou-se o GTIC (Grupo Teatral Imaculada Conceição), onde encontra-se quatro dos que estiveram presentes na formação do *Núcleo Expressão*: Ruben Pignatari, Ricardo Dias, Amália Laranjeira e Mercedes Souza, sendo os dois primeiros, os criadores do nosso objeto de estudo. As produções realizadas na igreja tinham um cunho mais

⁸⁴O nome da escola já sugere seu caráter de luta e de representatividade social, o trabalhador.

⁸⁵OLIVEIRA, Sérgio Luiz Santos de. *O grupo (de esquerda) de Osasco: Movimento estudantil, sindicato e guerrilha*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011, p 59.

⁸⁶O Clube Floresta, como é mais conhecido por todos, ainda existe e resiste à urbanização acentuada, no centro da cidade de Osasco, situado na rua Dona Primitiva Vianco, nº 405. No entanto, o grupo teatral *A Cartilha* não resistiu ao tempo.

religioso e evangelizador, voltado para o público que frequentava o local (CHECCHIA, 2015).

Por volta de 1968 e 1969, existiu uma primeira tentativa de desvencilharem-se desse tipo de teatro cristão e, por isso, criaram o TIO (Teatro Independente de Osasco), uma migração de boa parte do GTIC para esse novo grupo. Para Ruben, não havia grandes problemas em ter ao seu lado elementos do Catolicismo. Ele foi criado na Congregação Cristã do Brasil até os 17 anos e afirmou:

“Eu me lembro que em 3 ou 4 oportunidades, por exemplo, o padre Rafael, me chamou na sacristia, numa salinha dele lá, e me convenceu. Eu tinha que me batizar, porque eu tava lá liderando uma movimentação, ou co-liderando uma movimentação artística, tá? Eu falei ‘padre, agora não quero, agora não quero, agora não dá, não dá’. Isso foi criando, também, uma certa pressão por parte, é... dos principais líderes religiosos que compunham o grupo, né?”⁸⁷

Apesar dessa pressão, também nos disse que o padre aceitava seu jeito de ser, tolerando sua forma de agir.

“E, e eu me lembro que tomei uma carraspana do padre Rafael, imensa. Uma vez ele me chamou, nós entramos pela porta lateral e ele foi a frente e fazendo todas aquelas reverências aos santos que estavam lá, e se ajoelha e tal. E eu não tinha essa cultura, a Cristã do Brasil não adora santo, né? Eu passava batido, ele parou e disse: ‘você não vai respeitar esse universo de Deus?’ Eu digo, ‘mas padre, eu tô respeitando. O que há de desrespeito aqui?’ ‘Você tem que ajoelhar.’ ‘Mas padre eu não sei fazer isso.’. Enfim, mas ele nunca me impediu de ocupar espaço, determinados comportamentos, em função disso.”⁸⁸

Na verdade, o padre não chegou a interferir, mas a forte presença dos membros da JOC e a forma de alguns jovens fiéis virem o Catolicismo, o levaram a deixar o espaço católico, como podemos perceber em sua fala “Olha, o Rubens é pagão, o Rubens isso, o Rubens aquilo, né?”.⁸⁹

Esse movimento católico, jovens, né... que a gente participou, foi praticamente o que nos tirou da Igreja, fizeram um movimento-zinho lá para me tirar, queriam que eu ficasse de fora, em função do meu não atendimento aos apelos do padre, etc. e tal. É... mas quando eu saí, eu acabei aceitando a saída com a peça, né?”⁹⁰

⁸⁷ PIGNATARI, R. Entrevista à pesquisadora em 12 de janeiro de 2017.

⁸⁸ PIGNATARI, R. Entrevista à pesquisadora em 12 de janeiro de 2017.

⁸⁹ PIGNATARI, R. Entrevista à pesquisadora em 12 de janeiro de 2017.

⁹⁰ PIGNATARI, R. Entrevista à pesquisadora em 12 de janeiro de 2017.

Não houve rancor da parte dele, apenas os embates e conflitos da juventude. Nota-se que o padre acolhia, mas seus fiéis nem tanto. Ruben acrescentou que:

“o padre Rafael foi o grande facilitador da juventude que rodeava ali na Igreja com Arte, para dar oportunidade a todos que viessem e apresentassem suas músicas, seus teatros. Nunca agiu como censor, muito pelo contrário, né? Era muito disciplinador, isso ele era. Mas a porta ali, tava ali, ele entregava para a gente o salão.”⁹¹

Ao tentarem produzir peças sem o cunho religioso e marcante de até então, acabaram entrando numa seara um tanto quanto complicada. Entendamos o que essa novidade significou. Para marcar o início do grupo, Ruben escreveu *Rede, Seca e Fome* e Ricardo Dias a musicou. Foi uma obra totalmente inspirada em *Morte e Vida Severina*, uma denúncia da realidade nordestina brasileira. Nota-se que esse foi um dos poucos momentos em que realizaram uma montagem com forte cunho político e social.

Ruben contou-nos que tudo se iniciou quando assistiu à apresentação do grupo de teatro Arena no TUCA, em 1966⁹², e ficou embasbacado com o que viu. Segundo ele, foi indescritível a possibilidade de presenciar toda aquela denúncia e realidade, com um debate ao final. Usando suas palavras:

“Nós estávamos em 1966, já no fim, quando soubemos que no domingo, daquela semana, iria acontecer a última apresentação do espetáculo *Morte e Vida Severina*, no TUCA, que estava com um sucesso retumbante. Depois desse domingo, eles iriam para a França em Nancy ou Nanci na França, para representar o Brasil, num festival de teatro estudantil, que acabaram indo e ganhando o primeiro lugar. E indo lá, o que nós vimos naquele palco, inclusive tava presente o Chico Buarque que depois fez o debate, o último, teatro lotado. Eu sentado, não entendi uma frase, uma palavra do que os atores falaram do João Cabral de Melo Neto. Mas a música, a estética de palco, a movimentação, a luz, mudou a minha vida. Nós saímos de lá absolutamente encantados.”⁹³

A novidade, a juventude e o desejo de difundir cultura de maneira significativa, foram elementos motivadores de enorme impacto em sua vida, e não apenas na sua vida, mas na de Ricardo, Amália, Mercedes, Ruben, João de Deus,

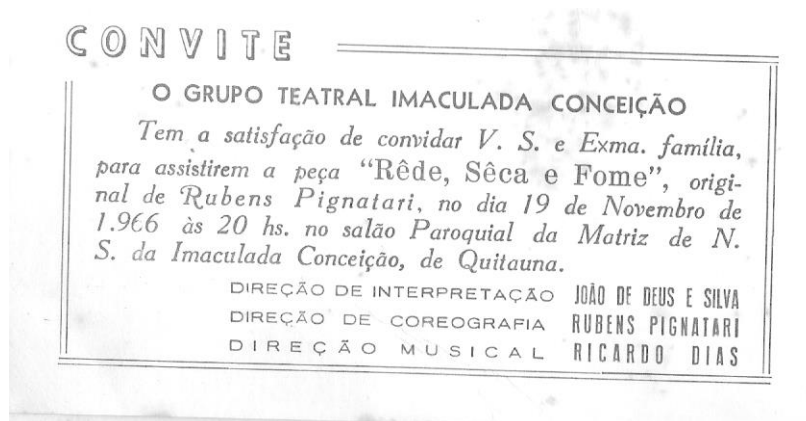
⁹¹ PIGNATARI, R. Entrevista à pesquisadora em 12 de janeiro de 2017

⁹² Em seu relato à pesquisadora, Ruben apresentou o ano de 1966 que foi encontrado no artigo de CHECCHIA (2015) a data de 1965.

⁹³ PIGNATARI, Ruben. Entrevista a pesquisadora em 12 de janeiro de 2017

Inácio Gurgel e sua esposa Terezinha Gurgel⁹⁴. Apresentaram-se ainda como parte do GTIC, por vezes denominado de Corpo Cênico Imaculada Conceição.

Figura 1: Convite para “Rêde, Sêca e Fome”



Fonte: Acervo pessoal Ruben Pignatari.

Entusiasmados, e lentamente se desvinculando da paróquia no sentido do teatro cristão, o GTIC, já dando início ao TIO (Teatro Independente de Osasco), começaram a apresentar seu trabalho pela cidade em outros espaços.

“E aí nós começamos a fazer apresentações por Osasco toda, o Colégio Misericórdia, fizemos umas cinco, seis, fizemos no antigo salão paroquial da Igreja Santo Antônio. O Guaçu que era o prefeito na época, ele nos incentivava e nos ajudava a organizar o público, enfim. E fomos fazendo. E era sempre lotado, com debate, era muito interessante a participação da plateia, é, das pessoas que estavam presentes, discutindo o teor da peça, que era esse o objetivo, era discutir a ditadura, era esse o objetivo, era tentar.”⁹⁵

Foram convidados a se apresentarem fora de Osasco, na cidade de Guaxupé, em Minas Gerais, em 1969, já haviam se apresentado em Itajubá⁹⁶. Lá foram eles e seus sonhos de um teatro mais participativo, o teatro como denúncia⁹⁷. No entanto, um sonho pode acabar quando acordamos e nos confrontamos com a realidade.

⁹⁴Terezinha Maria de Jesus Gurgel, esposa de Inácio Gurgel, contou que não atuava, mas que auxiliava em diversas atividades teatrais. In: GURGEL, Terezinha M. de J. Entrevista a pesquisadora em 18 de abril de 2019.

⁹⁵PIGNATARI, Ruben. Entrevista à pesquisadora em 12 de janeiro de 2017.

⁹⁶PIGNATARI, Ruben; MONTEIRO, André. *Memórias Reveladas: Núcleo Expressão de Osasco 1971-1979*. Produção João Antunes Rodrigues, direção de Ruben Pignatari. Osasco, 2013, 85', dolby digital.

⁹⁷Em conversas e nas leituras feitas, especialmente nos escritos de Checchia (2015), observou-se que essa peça era uma denúncia sobre um Nordeste desigual, atrelado ao poder de latifundiários, parte de um país enredado pelos poderes dos Estados Unidos.

Não contavam com uma presença que mudou e marcou todo o curso de sua trajetória. Na plateia, estava uma senhora que se incomodou por demais com a temática encenada, levantou-se protestando e retirou-se de forma abrupta. Poderia ter sido apenas uma insatisfação, mas foi muito mais do que isso. Apesar do incidente, a peça transcorreu.

Acabaram descobrindo que aquela senhora era a esposa do comandante Lepiani, responsável pelo 4º. Regimento de Infantaria do Quartel de Quitaúna. Temendo pelo que pudesse acontecer e aconselhados pelo padre Rafael, resolveram comparecer ao quartel, assim que foram chamados. As memórias de cada um (Ruben e Ricardo) são diferentes, mas concordaram que receberam uma boa reprimenda, o que os deixou um tanto quanto sem ação. “E nós fomos chamados ao quartel e levamos uma carraspana, né?”⁹⁸ e “o Ricardo, eu, o Agnelo Blasques, o Inácio Gurgel, João de Deus, nós nos antecipamos. Fomos até Quitaúna, até por uma orientação do Padre Rafael, e nos apresentamos para eles, né?”⁹⁹.

Nesse incidente estava Inácio Gurgel - hoje já falecido -, na época, membro do GTIC e atuante no TIO. Sua recordação ficou registrada em um depoimento que concedeu ao Museu da Pessoa¹⁰⁰:

“Eu tinha uns amigos no teatro que eles procuraram escrever peças de teatro assim, tipo, *Morte e Vida Severina*. Parecida. Coisas parecidas. E nós ensaiamos uma peça de um autor de Osasco chamada *Rede Seca e Fome*. Era parecida com *Morte e Vida Severina*. E nós fomos por Osasco inteira levando a peça. E um dia nós cismamos de sair de Osasco e fomos para Minas Gerais, na cidade de Guaxupé, com essa peça. Chegamos lá, tivemos falta de sorte, porque a mulher do Coronel Comandante de Quitaúna estava passeando por lá e viu os cartazes da peça na cidade: ‘Peça de Osasco.’ ‘Uh, Osasco é minha cidade. Eu vou assistir.’ Ela foi assistir e nós metíamos o pau nas Forças Armadas, no marido dela, que era Coronel Comandante de Quitaúna. A mulher saiu uma vara de lá do teatro, bateu o pé no meio do teatro numa cena lá. Falou que nós éramos comunistas, passou a mão no primeiro telefone, ligou para Quitaúna. Chegamos em Osasco, no outro dia, todos presos no Quartel. Sorte que tinha um padre lá, que quebrou nosso galho e soltou a gente. Mas olha! Só que suspenderam o nosso espetáculo, recolheram todos os textos, tudo.”¹⁰¹

⁹⁸DIAS, Ricardo Aparecido. Entrevista concedida à pesquisadora em 30 de janeiro de 2016.

⁹⁹PIGNATARI, Ruben. Entrevista concedida à pesquisadora em 12 de janeiro de 2017.

¹⁰⁰Nascido em 1991, a partir de uma exposição, *Memória & Migração*, no Museu da Imagem e do Som, tem como objetivo: “permitir com que cada pessoa tenha o direito e a oportunidade de ter sua história de vida eternizada e reconhecida como uma fonte de conhecimento e compreensão pela sociedade”. Seus registros são facilmente acessíveis, via sua plataforma digital. Qualquer pessoa pode gravar seu depoimento e deixá-lo disponível aos interessados.

¹⁰¹Disponível em: <http://www.museudapessoa.net/pt/conteudo/historia/criacao-da-vida-101449>. Acesso em 12 de maio de 2019.

A memória é uma construção feita no presente, sobre um episódio vivido, com vistas a um futuro que se quer ter, que se constrói no mesmo momento em que é construído aquilo que se passou, ou aquilo que se quer lembrar e contar. É de responsabilidade dos historiadores de obedecer a normas quando estão diante das informações que os entrevistados fornecem, e de como devem respeitar suas interpretações de seu passado, mesmo que elas não correspondam ao que se deseja ou ao que se espera¹⁰². Não se pode buscar apenas aquilo que se deseja, é preciso entender o porquê de aquilo ter sido lembrado e outro tema não foi. Tudo isso é, também, uma explicação histórica. Assim como as fontes escritas, a oralidade é passível da parcialidade.

Além das palavras usadas para construir essa narrativa ou essas narrativas¹⁰³, deve-se observar as reações do entrevistado, se o mesmo silenciou, se houve algum desvio, se preferiu elucidar um episódio ao invés daquele que seria o do objetivo do pesquisador. “O trabalho com história oral exige do pesquisador um elevado respeito pelo outro” (ALBERTI, 2013, p. 33), lida-se com seres humanos, portanto, com eles deve-se estabelecer uma relação, um laço.

“Não são objetos de investigação, mas sujeitos de um projeto compartilhado, de um diálogo entre entrevistado e entrevistador. Um diálogo em que os papéis se modificam, mudam, em que nem sempre é o historiador quem faz as perguntas, há perguntas colocadas pelo entrevistado. Há agendas que se encontram: a agenda do historiador, que tem perguntas, algumas coisas que queremos saber; e a agenda do entrevistado, que aproveita a presença do historiador para contar as histórias que quer contar, as quais não são necessariamente as histórias que buscamos. E talvez, são mais interessantes do que as histórias que buscamos.”¹⁰⁴

Assim sendo chamados, ou se antecipando ao chamado, tiveram que comparecer no dito Quartel de Quitauína, e lá levaram uma reprimenda do comandante Lepiani. É possível que essa reprimenda os tenha marcado no sentido

¹⁰²PORTELLI, Alessandro. Tentando aprender um pouquinho. Algumas reflexões sobre a ética na História Oral. Projeto de História, (15), abr. 1997.

¹⁰³Optou-se por utilizar o termo ‘narrativa’ em acordo com a discussão proposta por Verena Alberti em seu artigo *De “versão” a “narrativa”* no Manual de história oral. Nele ela propõe que se utilize o termo narrativa, por vê-lo mais completo do que o termo versão. Para ela, versão não se aproxima do real, sendo uma coisa muito particularizada, muito individualizada, como sendo de apenas uma pessoa. Quando se utiliza o termo narrativa, parece estar mais próximo do fazer histórico. Nesse fazer histórico, há uma razão, um sujeito, um quando, forma-se um aparato documental e a fonte oral é um aparato documental.

¹⁰⁴PORTELLI, Alessandro. História Oral e Poder. Mnemosine vol. 6, nº2, 2010, p. 3.

de evitar mais problemas como esse, daí o porquê de não terem, por um bom tempo, levado à frente projetos mais ambiciosos no sentido de se colocarem como um grupo mais ativo politicamente, mais engajado como outros¹⁰⁵ de sua época.

O que não sabiam, mas depois descobriram, é que no mesmo final de semana em que se apresentaram em Guaxupé, o capitão do Exército brasileiro, Carlos Lamarca, havia desertado e fugido com uma perua Kombi, recheada de armas que seriam usadas nos atos de guerrilha contra o governo ditatorial. Ele desertou onde servia, o mesmo Quartel de Quitaúna onde os integrantes do grupo se apresentaram e foram repreendidos. A região ficou sob intensa vigilância e repressão. Checchia (2015) afirma que a igreja Nossa Senhora da Imaculada Conceição, a paróquia do padre Rafael, foi invadida por soldados a cavalo e que várias lideranças foram presas sob a acusação de terem auxiliado no roubo e acobertamento da fuga de Lamarca.

Para Mercedes Sousa, cantora, atriz e esposa de Ricardo, o incidente foi marcante e simultaneamente incompreensível. Filha de um “janista roxo”, “um príncipe negro”, como descreveu seu pai, não entendia que estava indo além do que era permitido, que estava infringindo regras estabelecidas por uma censura ativa e opressora.

“Então, é... tanto que eu, a questão política, depois que aconteceu essa questão de Guaxupé... porque pra mim, eu tava fazendo cultura, eu tava cantando, eu tava, sabe... pra mim, sabe, esse outro lado eu fui conhecer, eu falei ‘Meu Deus, e agora?’. Eu tinha medo de conversar dentro de casa.”¹⁰⁶

Esse incidente causou um grande estrago, provocou um medo de que pudessem estar sendo vigiados e os tornariam, dali para a frente, desconfiados e mais preocupados com o que pudessem vir a encenar.

Cada apresentação da peça foi encerrada, em Guaxupé, com um debate, e cada apresentação foi considerada um sucesso de público¹⁰⁷. Na época, quem conduziu os debates foi José Campos Barreto, mais conhecido como Zequinha, que mais tarde, acabou morto ao lado de Lamarca, em Brotas de Macaúbas, na Bahia¹⁰⁸.

¹⁰⁵O grupo TUOV (Teatro União e Olho Vivo), assim como o Núcleo Independente ou o GTC (Grupo Teatro da Cidade), são exemplos desse mesmo período que, apesar dos cerceamentos, tiveram como marca o cunho politizador e político social mais acirrado.

¹⁰⁶Mercedes Souza. Entrevista à pesquisadora em 28 de junho de 2018.

¹⁰⁷Informação obtida no Jornal A Região que utilizamos para explicar o acontecido em Guaxupé.

¹⁰⁸Zequinha foi integrante da VAR Palmares (Vanguarda Armada Revolucionária Palmares). CHECCHIA, Luiz Carlos. *Um susto em cena: A censura ao espetáculo Rede, Seca e Fome - 1969*. In:

Dessa forma, a atitude repressiva do comandante Lepiani pode ter sido mais dura até por conta do episódio da fuga de Lamarca. Olhando atentamente, o percurso do grupo foi entremeado por diversas figuras que encarnaram homens da resistência e da rebeldia ao sistema político vigente, um governo autoritário. É interessante observar a proximidade dessas figuras junto ao grupo teatral de estudo e poder verificar o grau de influência que puderam, ou não, exercer junto aos componentes do futuro grupo teatral *Núcleo Expressão*.

No jornal *A Região*, o incidente foi retratado de maneira contraditória, pois a ida até Guaxupé e a recepção do público foram saudadas como excelentes notícias. No entanto, uma semana depois, com a reprimenda ocorrida no Quartel de Quitaúna, há uma espécie de retratação do jornal, como se pedisse desculpas por não ter se apercebido do caráter subversivo do espetáculo. É preciso destacar que a peça começou a ser encenada em 1966 e o ano em questão era 1969, portanto, a temática da peça não era uma novidade. Mesmo assim, isentaram-se de toda culpa, dando a entender que não haviam tido a chance de conhecer as minúcias do texto e que, por haver o patrocínio da Secretaria de Educação e Cultura, consideraram que seria “um teatro sadio, altruístico e patriótico”¹⁰⁹.

Entre as edições do dia 18, assinada pelo jornalista Francisco Morales, e a do dia 25 de janeiro de 1969, sem assinatura como se fosse um editorial, embora componha a última página, o jornal mudou de ideia e retirou-se de cena. Na primeira edição, é feito um acompanhamento jornalístico desde a saída, de ônibus, de Osasco, até o retorno. O jornalista relata a chegada em Guaxupé, os dois espetáculos, a lotação do Teatro Decisão pelo público, o entusiasmo do grupo teatral local que recepcionou o TIO. Comenta sobre o debate inicial e final na primeira apresentação e destaca o êxito da segunda apresentação, com a plateia aplaudindo “delirantemente de pé”¹¹⁰. Em momento algum, aparece a interrupção provocada pela esposa do Comandante Lepiani.

Na segunda edição, uma semana depois, foi como se tudo não passasse de uma ilusão e o jornalista enviado não tivesse condições de perceber que estava sendo enganado, traído e seduzido pela subversão inerente à apresentação teatral.

XI Encontro Nacional de História Oral, 8 a 10 de julho de 2015. Niterói, Rio de Janeiro. UFF (Universidade Federal Fluminense), 2015.

¹⁰⁹“Peça do Teatro osasquense suscitou protesto”. In: Jornal *A Região*, 25 de janeiro de 1969, p. 10.

¹¹⁰MORALES, Francisco. “Brilhante exibição do TIO em Guaxupé: público aplaudiu de pé Rede, Seca e fome no teatro Decisão”. In: Jornal *A Região*, 18 de janeiro de 1969, p. 3.

A maneira como o artigo é conduzido é significativa. O título “Peça de teatro osasquense suscitou protesto”, a priori dá a entender que houve um protesto, talvez depois da apresentação, quando, na realidade, foi logo no início da segunda apresentação. Como explicação, utilizam-se argumentos metafóricos a partir do título da primeira edição, “Brilhante exibição do TIO em Guaxupé”:

“Assim como certas algas marinhas são lançadas pelo mar à praia e provocam um brilho exuberante aos olhos do observador, causando-lhe, porém, danos se delas se aproximar, podem perfeitamente os atores interpretar tão bem seus papéis, deixando encantar toda uma plateia que, na sua maioria, os encara sob o prisma simplesmente artístico na acepção da palavra, enquanto as influências daninhas de certos conceitos emitidos somente encontram eco em reflexões posteriores no sossego dos lares.”¹¹¹

A forma de encerrar o artigo foi como se “lavassem as mãos” sobre o escrito anterior e sobre toda a situação. Ressaltaram o seu amor à pátria, o seu patriotismo.

“A nossa meta tem sido a de promover todos os setores de atividades dos municípios epigrafados pelo nosso órgão de imprensa, naquilo que venha proporcionar o progresso, a harmonia, o bem-estar e a paz no seio da Pátria Brasileira. E, dessa meta, não arredaremos.”¹¹²

Fica bem evidente a autocensura jornalística a partir do momento em que o artigo final é um editorial, ou algo semelhante, já que o mesmo não veio assinado e, possivelmente, representava o posicionamento do jornal. Reforçava a memória que o periódico construía e queria alimentar na cidade diante de seu público leitor.

A imprensa é um documento e é “também monumento, remetendo ao campo da subjetividade e da intencionalidade com o qual devemos lidar”¹¹³. Portanto, compreende-se que, nesse momento, a equipe ou a empresa jornalística sentia-se sob o peso da conjuntura política. Uma conjuntura complexa, especialmente em Osasco, onde havia uma grande tensão política e social. O cerceamento foi comum no período retratado, sendo consequência da realidade vivida e imposta, especialmente, após dezembro de 1968. “Com a decretação do AI-5, muitos

¹¹¹“Peça do Teatro osasquense suscitou protesto”. In: Jornal A Região, 25 de janeiro de 1969, p. 10.

¹¹²MORALES, Francisco. “Brilhante exibição do TIO em Guaxupé: público aplaudiu de pé Rede, Seca e fome no teatro Decisão”. In: Jornal A Região, 18 de janeiro de 1969, p. 3.

¹¹³CRUZ, Heloísa de Faria & PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. Na Oficina do Historiador: conversas sobre História e Imprensa. In: Revista Projeto História, São Paulo, nº35, dez. 2007, p. 253-270, p. 254.

proprietários de empresas de jornal criam alternativas para se adaptarem aos “novos tempos”¹¹⁴.

O prefeito Guaçu Piteri¹¹⁵ esteve sempre ao lado do grupo com o intuito de difundir cultura, em especial, o teatro. Em seu livro “Sonhar é preciso”, o autor destaca o momento tenso apresentado da seguinte forma:

“O capitão que interrogou os dirigentes do grupo fez graves ameaças. Ao final do longo e tenso interrogatório, os jovens artistas foram dispensados com a advertência de que suas ações seriam rigorosamente vigiadas. Caso insistissem na prática subversiva, as autoridades não se responsabilizariam pelas consequências. Para evitar futuros constrangimentos ou submissão à censura, os responsáveis pelo TIO foram obrigados a encerrar suas atividades.”¹¹⁶

Também nesse mesmo livro, o ex-prefeito apresenta uma tensão, anterior a essa situação, com o comandante do quartel que também ocasionou uma forma de censura, acontecida logo no começo das apresentações do TIO, em Osasco.

“A peça que por minha solicitação fora apresentada com grande sucesso no Colégio Nossa Senhora da Misericórdia foi suspensa logo após a estreia. Madre Agda, a superiora do colégio, telefonou-me para explicar que algumas cenas não se coadunavam com o ambiente do convento e da escola de meninas. Lamentava, mas não podia permitir a sequência do espetáculo. Fazia questão de esclarecer que sua decisão não era motivada por cogitações de cunho ideológico.”¹¹⁷

¹¹⁴KUSHNIR, Beatriz. Pelo viés da colaboração: a imprensa no pós-1964 sob outro prisma. In: Revista Projeto História, São Paulo, nº35, dez. 200, p. 27-38, p. 32.

¹¹⁵Antônio Guaçu Dinaer Piteri, nasceu em Pindorama (SP) no dia 6 de abril de 1935; Engenheiro-agrônomo pela Escola Superior de Agricultura Luís de Queirós, da Universidade de São Paulo (USP), em 1959, concluiu o mestrado em sociologia rural na Cornell University, nos EUA, em 1963. Foi funcionário do Instituto Brasileiro de Reforma Agrária (IBRA) e um dos fundadores da Associação Brasileira de Reforma Agrária (ABRA), entidade civil criada em 1967, no Rio de Janeiro. Tornou-se prefeito de Osasco entre 1967 e 1970, quando, então, assumiu o cargo de deputado estadual pelo MDB (Movimento Democrático Brasileiro). Em 1974, foi eleito deputado federal por São Paulo, pelo MDB. Em 1976, foi reeleito prefeito de Osasco. Com a extinção do bipartidarismo, em 1979, filiou-se ao Partido Democrático Trabalhista (PDT). Com o adiamento das eleições municipais por dois anos, teve seu mandato prorrogado até o começo de 1983. Saiu do PDT e ingressou no Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB). Em 1983 assumiu a diretoria administrativa da Companhia Estadual de Armazéns Gerais do Estado de São Paulo (CEAGESP), no governo de Franco Montoro (1983-1987). Em 1987 tornou-se superintendente da Companhia de Saneamento Básico do Estado de São Paulo (SABESP). Em 1994, começou a dar aulas de Sociologia Aplicada à Administração na Fundação Instituto de Ensino para Osasco, chegando a coordenar a Faculdade de Secretariado Executivo. Em 1995, lecionou na Fundação Instituto Tecnológico de Osasco e assumiu a presidência do diretório municipal do PMDB de Osasco. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/antonio-guacu-dinaer-piteri>. Acesso em 28/01/2019.

¹¹⁶PITERI, Guaçu. Sonhar é preciso: comunidade e política nos tempos da ditadura. Osasco: Edifício, 2008, p.488.

¹¹⁷PITERI, Guaçu. Sonhar é preciso: comunidade e política nos tempos da ditadura. Osasco: Edifício, 2008, p. 487.

Esse impedimento e censura não apareceram no outro jornal, *Municípios em Marcha*, que foram pesquisados na região, bem como sequer foi mencionada pelos entrevistados. Encontrou-se, no jornal *A Região*, onde foi escrito o “editorial” contrário à peça e favorável à censura, uns meses antes do incidente em Guaxupé, indicações de apresentações, com grande aprovação do público no ano de 1968¹¹⁸. É possível inferir que possa ter sido algo tratado apenas entre a Madre e Guaçu Piteri, o, então, prefeito na cidade.

Sendo o Colégio Nossa Senhora da Misericórdia, na época, uma escola para meninas e moças e, ainda mais, uma escola privada e confessional, compreende-se que a temática feria o caminhar de uma normalidade cristã católica, menos engajada, menos conectada com os pensares que em breve dariam origem à Teologia da Libertação¹¹⁹. Também deve-se salientar que nela estudavam as meninas e moças de uma pequena elite osasquense. Um grupo pequeno, cuja renda provinha, especialmente, das atividades comerciais oferecidas na cidade, mas que se destacava em função da maioria populacional ser constituída por operários. O prefeito Guaçu Piteri pertencia ao MDB (Movimento Democrático Brasileiro), o único partido de oposição legalizado, no período histórico, e que foi grande apoiador da atividade teatral na cidade.

O incidente do Quartel fez com que o grupo se dispersasse e o TIO não tivesse futuro. Mesmo com essa dispersão, não se desligaram da ideia de fazer teatro, tanto que Ruben Pignatari resolveu adquirir mais conhecimento e, para isso, se destinou à cidade de São Paulo, onde passou a participar de cursos e a integrar outros grupos teatrais.

“(...) fui fazer um curso de interpretação teatral no SESC, né?. Fiz durante um ano, e iniciei uma carreira artística em São Paulo, como ator, já tava no

¹¹⁸Notícia de apresentação no Colégio Nossa Senhora da Misericórdia em 15 de outubro. In: M. J. B. O que vai por Osasco. In: Jornal *A Região*, 19 de outubro de 1968, p. 6. E notícia sobre outra apresentação, também no mesmo colégio no dia 8 de novembro. In: Quem é quem no TIO. In: Jornal *A Região*, 9 de novembro de 1968, p. 3.

¹¹⁹Foi uma forma de pensar e de agir da Igreja Católica na América Latina, nascida a partir da Conferência dos Bispos, a CELAM (Conselho Episcopal Latino Americano) em Medellín, entre agosto e setembro de 1968, na Colômbia. Nela, houve uma verificação da aplicação das decisões do Concílio Vaticano II, de 1961 diante da realidade latino americana. Dessas discussões, saíram objetivos e ações para a Igreja no continente americano, pautados num catolicismo mais focado no Ver, Julgar e Agir. Nele, os católicos, fieis e padres, deveriam ter uma atuação mais próxima, mais envolvente e acima de tudo com mais protagonismo, visando modificar a realidade vivida, os problemas enfrentados a partir de um cristianismo mais ativo e menos passivo. Uma Igreja que valorizasse mais a luta dos menos favorecidos.

meu terceiro trabalho, no Teatro de Arena, isso um ano depois, representando Brecht, é... O Círculo de giz caucasiano, direção do Luiz Carlos Arutini. Enfim, lembro como se fosse hoje, um belo sábado, na segunda sessão, eu tava em cena e teve um momento, que eu não tinha participação de texto, eu olhei a plateia e perguntei 'o que é que eu estou fazendo aqui? Preciso voltar para a minha cidade e retomar o trabalho lá'. Na segunda-feira eu fui até a casa do Ricardo e expus para ele que nós tínhamos que voltar a fazer alguma coisa aqui (Osasco)."¹²⁰

Essa aprendizagem foi muito útil para ele e para os que dele se acercaram. Parte dos atores se reaproximou e decidiu retomar as atividades, erguendo a bandeira de levar produções culturais aos que nunca ou quase nunca, até então, haviam conseguido ter acesso ao mundo teatral.

"O Rubem já tinha adquirido uma boa informação a respeito, já tinha trabalhado, né? Eu estava começando também a trabalhar em São Paulo como profissional. Então, é... deixamos de tudo isso, vimos que era hora de retomar em Osasco. Foi aí que surgiu o curso de teatro. Começar como? Começar com o curso de teatro, que foi um sucesso, conquistou mais de cem alunos a princípio, e começamos a fazer o trabalho, né? O Rubem, como eu já disse, já tinha alguma experiência. Eu, hum, aprendia com ele à tarde, para dar aula à noite."¹²¹

Em diversas conversas que foram realizadas com os entrevistados, a menção de que Ruben dominava, sabia, ensinava, dirigia, ressalta que sua aprendizagem, adquirida no período após o TIO, em São Paulo, acabou sendo compartilhada entre todos os componentes do grupo. Ao mesmo tempo, denota uma certa admiração por seu trabalho, sua iniciativa em buscar mais, aprender mais, assim como lhe conferiu uma autoridade que o colocou diversas vezes na direção dos espetáculos, embora tenha dividido essa liderança com Ricardo Dias, Moisés Américo e Gilberto Giannazi.

"Na segunda-feira, eu fui até a casa do Ricardo e expus para ele que nós tínhamos que voltar a fazer alguma coisa aqui. O Ricardo sempre muito prudente, 'Rubens acho que ainda não é hora, tá muito fresquinho o que aconteceu aí com a gente e tal'. 'Ricardo, se nós formos esperar o momento não vamos fazer nunca, sabe-se lá quanto tempo vai durar essa ditadura militar'. E o Ricardo falou: 'quer saber uma coisa? Cê tem razão, vamo embora'. A gente, então, institui um curso de teatro, fomos até a Prefeitura, ficamos com o salão nobre que não tinha nem cadeira, era só o palco..."¹²²

¹²⁰ PIGNATARI, Ruben. Entrevista concedida à pesquisadora em 12 de janeiro de 2017.

¹²¹ DIAS, Ricardo Aparecido. Entrevista concedida à pesquisadora, em 30 de janeiro de 2016.

¹²² PIGNATARI, R. Entrevista concedida à pesquisadora em 12 de janeiro de 2017.

Como podemos perceber, procurar o Poder Público, que já os havia auxiliado na década de 1960, quando organizados no TIO, foi algo importante, pois assim puderam conseguir um local para os ensaios e até para as apresentações. Negociaram, também, o figurino que foi cedido pela administração municipal. Anteriormente, as apresentações de *Rede, Seca e Fome*, com o Teatro Independente de Osasco (TIO), foram realizadas sob o apoio da Secretaria de Educação e Cultura. O prefeito não era mais Guaçu Piteri, era o Professor José Liberatti, que também os apoiou para que pudessem montar um grupo e iniciar as preparações para uma peça, que mexeria com a região e até serviria de modelo para outros grupos teatrais.

Sob o apoio da Secretaria de Educação e Cultura do município de Osasco, granjearam um local para que as inscrições se realizassem. Seu convite à população foi bastante jovial.

Figura 2: Convite para o I Curso de Formação de Atores



Fonte: CDHO (Centro de Documentação Histórica de Osasco).

Os entrevistados desse estudo, todos jovens na época, declararam que viram o convite, ou faixas na cidade, o que lhes teria chamado a atenção. Também houve a informação propagada pelo “boca-a-boca”, o que demonstra a carência, na época, de atividades socializadoras para a juventude.

“Porque eu saía do Cipava, a pé, vinha até o Quitaúna pra estudar, sem que minha mãe soubesse, e passei um dia em frente à prefeitura e vi “Curso de Teatro”. Veio uma coisa na minha cabeça. Entrei, encontrei lá um loirinho, e falei ‘E aí, como é que faz?’ ele falou ‘Ah, nós tamo começando um curso de teatro, é assim, assim, assado, tem que pagar uma taxa de 15 reais...’ eu

falei 'Hã, hã! Não fala em pagar, porque eu tô vindo lá de Quitaúna a pé! Eu vou e volto pra escola a pé todos os dias. Tô fazendo o ginásio, Risomar Fassanaro é minha professora, ela me ensinou umas poesias do Vinícius de Moraes, eu gosto muito de arte, eu gosto muito de novela, de fotonovela, e agora, teatro eu nunca fiz. A Risomar vai levar a gente no teatro na semana que vem, pra assistir *Memórias de um Sargento de Milícias*, e eu quero fazer.'¹²³

Maria da Paixão tinha entre 14 e 15 anos quando resolveu se inscrever no I Curso de Teatro, aquele que engendraria o grupo teatral *Núcleo Expressão*. Sua paixão pelas artes, a vontade de viver diferente do habitual, uma marca da juventude, e seu pequeno, mas já existente contato com os espetáculos teatrais, através da sua professora de Língua Portuguesa, Risomar Fassanaro, a impulsionaram a atender ao chamado do convite, no caso dela, foi a visão de uma faixa anunciando o curso. Acabou por encontrar seu futuro, sua forma de ser e existir no mundo.

Outra integrante que se destacou pela precocidade, e que se teve o prazer de entrevistar, foi Juçara Moraes, hoje professora/educadora na Escola de Atores Wolf Maya. Filha de militar e moradora de Carapicuíba, era estudante do CENEART. Embora tenha ido fazer a inscrição, fez isso para acompanhar um colega que, diferentemente dela, não seguiu pela área artística. Muito jovem, com apenas 16 anos de idade, ela nos contou como fez a inscrição:

“Naquela época eu achei que fazer faculdade não era o que me interessava, de uma forma muito também intuitiva, mais do que... eu nunca fui muito de ficar pensando, sempre fui mais emoção e sentimento, e pensamento ficava pra vir por último. Então articulei muito... não tinha esse negócio, não. Fui fazer, ganhei bolsa, fiz cursinho um tempinho, e achei que era muito esquisito, era muita gente brigando por alguma coisa, aquilo pra mim não fazia sentido, era uma vaga na faculdade, e a faculdade naquela loucura toda que eu via que estava acontecendo, e não era, não me representava. E aí eu parei pra pensar no que eu ia fazer, e o curso de teatro apareceu assim... não foi nem por minha causa, foi por causa de um amigo.”¹²⁴

No final, o tal amigo que ela acompanhou não seguiu na área, mas ela sim. Acabou se apaixonando pela arte teatral e nunca mais a deixou.

O jornal *Municípios em Marcha*, em novembro de 1971, destacava sob o título “Genial!!! Curso de Teatro em Osasco”¹²⁵, que a Prefeitura de Osasco seria

¹²³ PAIXÃO, Maria da. Entrevista concedida à pesquisadora em 5 de julho de 2018.

¹²⁴ MORAIS, Juçara. Entrevista à pesquisadora em 9 de janeiro de 2019.

¹²⁵ “Genial” In: *Jornal Municípios em Marcha*, 6 de novembro de 1971, p.9.

promotora e Ruben Pignatari e Ricardo Dias os professores de um curso, classificado como uma iniciativa “genial”. Também apontava que, ao se inscrever no curso, o aluno teria, por seis meses, aulas de “Dicção, Interpretação Mímica, Expressão Corporal, Disnibição¹²⁶, Postura, História do Teatro e História da Literatura Dramática”, “na maior cortição de arte da nossa cidade”. Porém, deixava claro que havia apenas 45 vagas. As inscrições deveriam ser feitas na Biblioteca Municipal de Osasco.

Alguns dias depois, o *Jornal A Região*, exibiu o grande sucesso do curso e o aumento do número de vagas, pois passaram a ser cinquenta e cinco¹²⁷. Um mês depois, em janeiro de 1972, já havia sessenta inscritos¹²⁸ e começavam a comentar sobre uma peça que levariam na Páscoa daquele ano. Também ressaltaram, ao final do artigo, que o curso não demandava despesas ao “erário público”, uma vez que os alunos, ao pagarem a sua inscrição, arcavam com os custos.

O *Jornal MM*¹²⁹, em novembro de 1971¹³⁰, salienta que os dois atores, autores e professores, eram “jovens abnegados”, e estavam realizando um sonho. Esse projeto já teria sido levado, por eles, no SESC (Serviço Social do Comércio) na área central e no bairro de Pinheiros, na cidade de São Paulo. O objetivo, segundo a matéria, era formar quadros de atores e atrizes, capazes de atuar em montagens dentro e fora da cidade de Osasco e continuar a formar mais profissionais. Há um destaque ao fato de atuarem em montagens teatrais fora da cidade¹³¹. Tanto na primeira chamada, quanto no artigo posterior, sobressaem à vontade, o desejo e o sonho de propagar o teatro pela região, uma marca de suas ações. Essa paixão pela arte apareceu em todas as entrevistas que foram feitas. Os olhos de todos os entrevistados brilhavam, e em suas palavras havia muito carinho e afetividade, enquanto apontavam o que fizeram.

¹²⁶A palavra aparece escrita dessa forma e a pesquisadora preferiu manter como no original.

¹²⁷“Sucesso Absoluto I Curso de Teatro realizado em Osasco” In: *Jornal A Região*, 17 de novembro de 1971, p.6.

¹²⁸“Curso revolucionaria Teatro em Osasco”. In: *Jornal A Região*, 16 de janeiro de 1972, p. 6.

¹²⁹Abreviação que foi usada neste trabalho para o *Jornal Municípios em Marcha*.

¹³⁰“Dois Jovens abnegados darão curso de teatro em Osasco. In: *Jornal Municípios em Marcha*, 6 de novembro de 1971, p. 12.

¹³¹Ruben Pignatari vinha de uma atuação na peça *Círculo de Giz Caucasiano*, numa encenação semiprofissional, e Ricardo Dias havia largado o seu trabalho na CimaF para tentar se aventurar pelo teatro em São Paulo. Aparece em algumas notas espalhadas por períodos diversos nos jornais pesquisados que ele havia atuado na peça *Hair*, algo confirmado em sua entrevista.

Naquele momento, Ruben e Ricardo dedicavam-se exclusivamente ao teatro. Ruben, após o incidente de Guaxupé¹³², dirigiu-se para São Paulo, onde participou de cursos e integrou grupos teatrais. Ricardo casou-se em maio de 1970 e alguns meses depois, largou o emprego na CIMAF, empresa produtora de cabos de aço na cidade, para dedicar-se exclusivamente à arte.

“Nós nos casamos em 70, maio de 70, né? Então, nesse momento também ela foi... Quando nós nos casamos, né, ela se casou com um cara que era, é, auxiliar de escritório na fábrica. Foi com esse cara que ela se... (...), mas aí, depois de casados, já alguns meses depois de casado, eu chego pra ela e falo ‘Olha, eu vou largar a fábrica...’, ela fala ‘Pô, me enganou...’”¹³³

Em dezembro de 1971, no mesmo jornal¹³⁴, Ruben e Ricardo, num artigo por eles assinado, discorrem, historicamente, sobre o teatro enquanto atividade cênica, assim como agradecem por todo o apoio dado pela imprensa local, pelo poder público, nas pessoas do prefeito Professor José Liberatti, do deputado estadual Guaçu Piteri e do diretor da Biblioteca Municipal, o senhor Eduardo Rodrigues, bem como de outras autoridades locais. Apontavam que já havia cento e dez inscrições realizadas para o curso de teatro. Notou-se que, a princípio, contavam com poucas vagas, talvez porque considerassem que as inscrições seriam baixas, mas a adesão foi bem superior do que projetaram e, portanto, ampliaram o número de vagas.

Com as inscrições encerradas, as aulas começaram com uma centena¹³⁵, ao menos, de jovens interessados e sendo preparados para algo que mudaria a vida de muitos deles. Com tudo o que havia acontecido em Guaxupé e depois, no Quartel de Quitaúna, Ruben e Ricardo temiam um novo confronto, já estavam ambos casados. Qual peça montar? Como montar? Onde atuar? As aulas aconteceram no Paço Municipal, mas o espaço tornou-se, com o tempo, pequeno para o que almejavam construir.

¹³²Incidente já explicado anteriormente, na cidade de Guaxupé, quando ainda eram parte do TIO (Teatro Independente de Osasco) e tiveram que dar explicações ao comandante Lepiani, do Quartel de Quitaúna, numa situação de cerceamento da liberdade de expressão.

¹³³Ricardo Aparecido Dias. Entrevista a pesquisadora em 28 de junho de 2018.

¹³⁴PIGNATARI, R. e DIAS, R. A Origem do Teatro. In: Jornal Municípios em Marcha, 11 de novembro de 1971, p. 14.

¹³⁵O número de inscitos encontrados foi variável. Os entrevistados, em especial Ruben Pignatari, apontaram em algo em torno de 136 alunos, e, no jornal Municípios em Marcha, já citado, o número foi 110. O que se sabe com exatidão é que, 96 atores produziram e atuaram na peça, *Um Homem chamado Jesus*, encenada pelas ruas de Osasco.

“Com um mês ou dois de curso, conversando com o Ricardo, diz Ricardo, ‘desse curso vai sair uma coisa grande, eu não sei o que é, vai sair um trabalho, vai sair um grupo’. Agora, se nós estamos pretendendo fazer uma instalação, de um trabalho de Artes, através do teatro na cidade de Osasco, um teatro operário, para o público operário, para o povo simples. Nós temos que nos guardar, nos proteger.”¹³⁶

A intenção era atingir o público composto por trabalhadores, mas o temor que passaram, anos antes, com a censura à montagem de *Rede, Seca e Fome* fica expresso no trecho “temos que nos guardar, nos proteger”. Ao mesmo tempo, ousaram ao colocar como personagem principal nessa peça que lhes marcaria o destino, um Jesus negro, um Jesus de vanguarda¹³⁷. Esse mote de atuar para uma população sem tradição de frequência ao teatro, fez parte de sua trajetória. Em diversos momentos, seja nas entrevistas que deram aos periódicos que foi possível observar, bem como nas conversas que foram tidas, foi o que mais os motivou ao longo dos anos. O teatro, para eles, deveria atingir todos os segmentos sociais e não ficar restrito a um público com maior poder aquisitivo; daí, a razão dos ingressos às suas montagens terem tido preços baixos, bem abaixo de outras apresentações, como será evidenciado ao longo deste trabalho.

“(...) o personagem do momento era Jesus, Jesus era o grande personagem, com Jesus Cristo Super Star do Altair Lima, com missa Leiga da Ruth Escobar, sei, sei que era o personagem, com um espetáculo do Plínio Marcos, também, Jesus Homem. Então, é, nós pensamos, por que não fazer? Então, a história de Jesus, né, falar de Jesus. E aí o Rubem, cabeça muito boa, falou, ‘e por que não fazer pela primeira vez, um Cristo negro?’. Nossa... puxa, mexeu comigo!”¹³⁸

Então, apesar do temor gerado no ocorrido em Guaxupé, eles iriam quebrar paradigmas. Embora esse momento, com essa peça, tenha sido de denúncia, de enfrentamento, assim como em *Rede, Seca e Fome*, essa não foi a marca maior da trajetória do grupo.

“Nós temos que montar um espetáculo público, que não pode ser dentro de teatro, nem numa concha acústica, nem numa avenida. Ele tem que ser numa cidade. Por que isso? Vamos tentar chamar a atenção de toda a população, não só de Osasco, como se possível, olha a pretensão, do mundo, para Osasco! Imprensa, televisão na época, rádio, sistema político, sistema sindical, Igrejas, principalmente, né? Nós temos que chamar essa

¹³⁶ PIGNATARI, R. entrevista concedida à pesquisadora em 12 de janeiro de 2017.

¹³⁷ O termo Vanguarda aqui serve para enfatizar que naquele momento havia outras montagens teatrais utilizando a figura de Cristo, como a peça, *Jesus Cristo Superstar* e que, todas colaboravam para uma nova visão religiosa e de mundo.

¹³⁸ DIAS, Ricardo Aparecido. Entrevista concedida à pesquisadora em 30 de janeiro de 2016.

atenção, porque aí nós vamos nos proteger com essa população imensa nos defendendo com o nosso trabalho.”¹³⁹

Iam fazer diferente, com um Cristo negro, portanto, desejavam ter uma retaguarda, uma proteção. Nada melhor do que atuar na rua, com a população ao seu lado. Mas, e se isso não tivesse acontecido? Se a população considerasse que um Cristo negro não estava de acordo com suas crenças?

“Vamos contar a história de Cristo, baseado no roteiro que a bíblia nos dá, mas com uma proposta diferente, de forma e de conteúdo. Aí mexeu com o Ricardo, a gente evoluiu. Eu propus que a gente apresentasse a família de Cristo toda negra: Cristo, a mãe, o pai, enfim. E aí levamos isso a uma discussão com o grupo, né? E o grupo, um grupo vanguardista, que era, né? Tinha até porra louca, no meio, mas a gente segurava. E então resolvemos fazer um espetáculo grandioso na cidade de Osasco.”¹⁴⁰

A proposta era original, de “vanguarda”¹⁴¹, como Ruben ressaltou, e foi oferecida ao Poder Público Municipal, que se encarregou do figurino, como já foi dito.

Apesar do curso de formação ter se iniciado ao fim do ano anterior, para muitos foi só com essas apresentações na Páscoa de 1972 que o grupo teatral teria nascido. A partir delas, ele passa a ter um nome e a ser chamado de *Núcleo Expressão*.

“A gente começou ensaiar e nem nome tinha. E aí, quer dizer, caramba, precisa de um nome, o grupo, a gente vai fazer cartaz, tem release para jornal e tal. E como na época, ah...proliferaram muitos grupos de teatro no estado de São Paulo inteiro, inteiro, inteiro. É... eu entendi o seguinte, olha, o nome grupo é muito comum, vamos pensar numa coisa, né? E aí surgiu lá Núcleo, para substituir grupo, é Núcleo o que? O nome de Expressão, Expressão. E ficou. Isso foi numa questão de menos de 3 minutos decidiu-se e ficou, aí instalou-se o Núcleo Expressão.”¹⁴²

Como é possível perceber, a escolha foi tranquila e sem grandes rodeios, dizendo clara e rapidamente a que veio. Nessa empreitada, dois alunos, um com uma formação teatral e outro ainda incipiente, vieram fazer parte da equipe de liderança, foram eles, respectivamente, Moysés Américo e Gilberto Giannazi.

¹³⁹ PIGNATARI, Ruben. Entrevista à pesquisadora em 12 de janeiro de 2017.

¹⁴⁰ PIGNATARI, Ruben. Entrevista à pesquisadora em 12 de janeiro de 2017.

¹⁴¹ Palavra empregada pelo entrevistado, apontando para uma noção que destaca a diferença, uma novidade.

¹⁴² Ruben Pignatari. Entrevista concedida à pesquisadora em 12 de janeiro de 2017.

“E aí a gente percebeu, com um mês e meio de curso, que os dois se destacavam não só pelo talento, mas principalmente pelo interesse no trabalho. Aí quando surgiu a ideia de *Um Homem Chamado Jesus*, nós convidamos os dois pra nos ajudar na composição dos trabalhos de um modo geral. Então, aí, eles incorporaram.”¹⁴³

Sobre a apresentação da montagem com temática religiosa, o *Jornal Municípios em Marcha*, no mês de março, mais especialmente, no mesmo dia da primeira apresentação, continha uma discussão com a opinião de dois padres, de paróquias grandes na cidade: o padre Rafael Busatto, do Km 18, caracterizado como “vigário episcopal da Região Oeste 2”, e o padre João Petenusso, vigário da paróquia do Santo Antônio. Cada um opina sobre a peça. O primeiro, que incentivou a existência de atividades teatrais na cidade, via tudo como positivo e estimulante, inclusive o fato, segundo ele, de ela ser feita por católicos e protestantes¹⁴⁴. Para o padre Rafael, esse sentido ecumênico era muito importante, pois demonstrava a união de cristãos, independentemente de suas designações. O segundo, o padre Petenusso, enunciava a falta de sequência bíblica da encenação e especialmente destacava que iriam crucificar Cristo no dia da Ressurreição. Para ele, o “ponto alto”, a ressurreição, não seria mostrado. Terminava com a pergunta: “como se sentirão os cristãos, que ao assistir à peça no domingo de Páscoa, em vez da Ressurreição, verão a Crucificação?”¹⁴⁵.

A discussão entre as duas visões religiosas, feita por dois sacerdotes da mesma cidade, demonstra o papel destacado da Igreja Católica na localidade¹⁴⁶. O Catolicismo era forte no país e também em Osasco, não esqueçamos que a vida cultural, social e política passava pela religiosidade, incluindo nisso a visão de uma esquerda católica¹⁴⁷. A Igreja Católica se espraiava pelas áreas suburbanas, em especial nas áreas industriais urbanas, embora sua presença fosse sentida também nas áreas rurais. A evangelização era praticada a partir da convivência com o

¹⁴³ Ruben Pignatari. Entrevista concedida à pesquisadora em 7 de julho de 2018.

¹⁴⁴ Acerca desse comentário, observamos que o *Jornal A Região*, durante um bom tempo de sua existência nos anos 1960, dedicou uma página à religião, disponibilizando espaço para que padres, pastores e até mesmo representantes do espiritismo, do Candomblé e da Umbanda, pudessem escrever artigos, pequenos, todos dividindo a mesma página.

¹⁴⁵ A Igreja e “Um homem chamado Jesus”. In: *Jornal Municípios em Marcha*, 25 de março de 1972, p. 7.

¹⁴⁶ De acordo com o censo de 1970, os católicos eram 91,8% dos brasileiros. Disponível em: https://www2.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2000/tendencias_demograficas/comentarios.pdf. Acesso em 30/07/2019.

¹⁴⁷ Já foram apontados os grupos políticos católicos que existiram em Osasco.

operário em seu local de trabalho, a partir das vivências da realidade concreta da vida operária¹⁴⁸. Embora o Catolicismo tivesse como objetivo o combate à expansão do comunismo, em Osasco, a relação entre Catolicismo e o ativismo marxista foi bastante marcante¹⁴⁹.

A encenação na Páscoa de 1972 ocupou dois finais de semana - dias 25 e 26 de março e dias 1 e 2 de abril –, tomando conta das ruas principais da cidade. Para tornar a peça uma realidade, duas pessoas foram convidadas a escrevê-la, Antonio Marinho e Dalva Radicce¹⁵⁰. Casados, ele Professor de Literatura e ela de Sociologia, ambos atuantes no Ceneart, colégio central da cidade, haviam participado do curso de formação de atores.

De acordo com o conteúdo retirado das entrevistas, a peça não era propriamente uma peça, estava mais para um roteiro de cenas, bíblicas, mas que enfatizavam um Cristo mais humano e menos divino, tanto que não houve a Ressurreição, mas a sua morte. Para a organização desse roteiro foi organizado um percurso previamente avisado ao público, pois a montagem percorreu o centro da cidade. As cenas transcorreram nos locais marcados antecipadamente, como é possível verificar no histórico entregue aos espectadores.

¹⁴⁸JESUS, Paulo Sérgio de. *Osasco: JOC, ACO e PO no movimento operário (1960-1970)*. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2007, p. 25.

¹⁴⁹Segundo a dissertação de Sergio Luiz Santos de Oliveira, O Grupo (de esquerda) de Osasco: Movimento estudantil, sindicato e guerrilha (1966-1971), a atividade pastoral progressista, em Osasco, se mesclou com o ativismo político marxista, num processo de interação ativa. Para chegar a essa conclusão ele se utiliza dos escritos de Michael Löwy.

¹⁵⁰O nome desse casal aparecerá algumas vezes neste trabalho, não apenas pela sua conexão inicial com o *Núcleo Expressão* e a escrita da peça, sob as orientações de Ruben Pignatari, mas também pelo fato de que ao longo do ano de 1973, mantiveram uma coluna chamada *Artes* no *Jornal A Região*, que foi observado ao longo do percurso do grupo. Nela, indicavam atividades de cunho cultural e artístico, que estavam acontecendo na cidade de Osasco e na cidade de São Paulo.

Figura 3: Percurso da peça “Um Homem chamado Jesus”

HISTÓRICO

25/3	- 14 horas	- Nascimento	- Praça Antonio Menk
25/3	- 18 horas	- Fuga para o Egito	- R. Antonio Agú
26/3	- 14 horas	- Casa de Nazaré	- Praça Antonio Menk
26/3	- 16 horas	- Doutores da Lei	- Presidente Altino (Largo)
01/4	- 15 horas	- João Batista	- Largo do I.T.O.
		- Caminhada de Jesus	- R. Antonio Agú
	16 horas	- Jesus com a multidão	- Av. Autonomistas
	16,30 horas	- Entrada em Jerusalém	- R. Antonio Agú
	17 horas	- Vendilhões do Templo	- Praça Antonio Menk
	17,30 horas	- A Mulher Adúltera	- Praça Antonio Menk
02/4	- 15 horas	- A Ceia da Páscoa	- » » »
	16 horas	- Horto das Oliveiras	- Praça Duque de Caxias
	17 horas	- Pôncio Pilatos	- Praça Antonio Menk
	17,30 horas	- Via Sacra	- R. Antonio Agú
	18,30 horas	- Crucificação	- Junto à Matriz

~

“...Bem aventurados os corações puros, bem aventurados os que são perseguidos por causa da Justiça, bem aventurados os caluniados e perseguidos por causa da verdade...”

Fonte: acervo particular de Ruben Pignatari.

Foram noventa e seis atores envolvidos, todos provenientes do curso de formação e dezesseis horas de espetáculo¹⁵¹. Vários veículos de comunicação¹⁵² transmitiram, ao vivo, o último dia de apresentação com um público estimado em

¹⁵¹“Um homem chamado Jesus”. In: *Jornal Municípios em Marcha*, 29 de janeiro de 1972, p.1.

¹⁵²Em entrevista a pesquisadora, Ruben (2017) apontou a presença de equipes de televisão da Rede Tupi, Bandeirantes, Gazeta e Record.

várias centenas de pessoas¹⁵³. Foi uma apresentação impactante, os jornais utilizados na pesquisa, durante o mês de abril do corrente ano e mesmo algum tempo depois, repercutiram o feito. Apesar da falta da Ressurreição, como apontado pelo sacerdote, no domingo de Páscoa, a peça foi um sucesso de público.

Um artigo nos periódicos chamou a atenção pela forma como se referiu ao ator Ricardo Dias. “Só mesmo um negro de alma branca e um branco que ama os negros, como Cristo o fazia, poderiam sacudir a opinião publica desde o beco escuro até os portais majestosos das catedrais”¹⁵⁴. Nesse artigo, o autor Heitor Sinegaglia destacava para os jovens e outros que porventura não tivessem visto ou entendido o fato do ator, que interpretou o papel, ser negro. Algumas manifestações aconteceram¹⁵⁵, pequenas, reduzidas, porém ele estabelece que assim como Jesus foi “achincalhado” e “ofereceu-se ao sacrifício”, também Ricardo, o ator, teria passado por algo equivalente, entretanto “seguiu o seu caminho imperturbável”. O jornalista terminou solicitando uma nova apresentação, “Bichos, quando vai ser o novo espetáculo?”.

¹⁵³Os entrevistados dessa pesquisa falaram em vinte mil pessoas presentes. Pelas fotos, percebe-se uma grande quantidade de pessoas, incluindo os que se posicionaram no alto do viaduto Inês Collino. O periódico Folha de São Paulo, em sua edição de 8 de setembro de 1972, na página 12, aponta esse número. Os dois periódicos que mais foram empregados nesta pesquisa, Jornal *A Região* e *Municípios em Marcha*, apontaram dez mil pessoas. Mas como não foi possível saber quem e como estabeleceu-se o número, optou-se por não colocar, no texto, nenhuma estimativa.

¹⁵⁴SINEGAGLIA, Heitor. Cristo negro, um palhaço? In: Jornal *Municípios em Marcha*, 15 de abril de 1972, p. 16.

¹⁵⁵No artigo em questão, Heitor Sinegaglia dá a entender que o ator Ricardo Dias que interpretava Cristo foi alvo de algumas impertinências, porém, não diz quantas e quais foram.

Figura 4: Cena da peça “Um Homem chamado Jesus”



Fonte: acervo particular de Ruben Pignatari.

Na imagem, pode-se perceber a proximidade que se estabeleceu entre os atores e o público. Essa forma de atuação inovou os padrões tradicionais, que tinham o palco como local de trabalho. Imaginamos que atuar fora de um palco, no contato direto com o público, fosse visto como algo desafiador. Entretanto, Martins Filho, correspondente do *Jornal Folha de São Paulo*, em oito de setembro de 1972, faz uma observação:

“no propósito de fazer teatro popular, partindo do princípio de que o importante é desenvolver um trabalho de retaguarda e não de vanguarda, o Núcleo Expressão, vem conseguindo seu objetivo de fazer teatro, para operários e estudantes, numa campanha de descentralização e popularização.”¹⁵⁶

Percebemos que o grande desafio não foi a forma de atuar, mas a possibilidade de atingir um público diferente do habitual, um público não habituado às manifestações teatrais.

¹⁵⁶ FILHO, Martins. Teatro para o povo. In: Caderno Interior, Jornal Folha de São Paulo, 8 de setembro de 1972, p.12.

Imagina-se como deve ter sido perturbador para os atores e especialmente para Ricardo, o Cristo negro. Concluiu-se que o grupo foi bastante corajoso em atuar nas ruas, sem a presença de seguranças, cordões de isolamento ou qualquer barreira entre atores e público. Ao mesmo tempo em que, atuando nas ruas, se resguardavam de um possível cerceamento do regime militar, tinham um ator negro no papel principal de uma montagem de temática religiosa.

O preconceito racial já havia acontecido antes para Ricardo. O mesmo menciona que:

“a peça, era uma peça de Amaral Gurgel, né, e, não lembro o nome, eu sei que faltou um, um ator, e o, e o papel era de, de um, de um advogado? De um advogado...(…) E, e aí, me senti, pela primeira vez, o, o, o, o peso assim, do preconceito, mesmo dentro de uma comunidade religiosa, né. E eu fiz, sem direção, sem nada, fiz lá o papel...(…) E alguém falou ‘Ah, eu nunca vi advogado preto. Eu nunca vi...’, né... E aquilo, né, me, me doeu um pouco. Mas, é, superei aquilo, né.”¹⁵⁷

A memória de uma dor, revisitada, pode trazê-la de volta. No momento em que contou sobre esse episódio, anterior ao *Núcleo Expressão*, ainda no Corpo Cênico da Imaculada Conceição, seu olhar ficou baixo, para depois um enorme sorriso aflorar em seus lábios. A superação era evidente, mas a recordação foi marcadamente dolorida.

Em agosto de 1972, o *Jornal A Região*¹⁵⁸, através da coluna de Giannazi¹⁵⁹, um dos integrantes e líderes do *Núcleo Expressão*, comentou que Cesar Vieira¹⁶⁰ havia escrito e publicado um artigo num jornal da capital, no qual sublinhava a “necessidade de popularizar o teatro”, distinguindo o grupo osasquense e seu trabalho com a peça *Um homem chamado Jesus*. O reconhecimento desse crítico e dramaturgo, destacou o trabalho efetuado pelo grupo.

As apresentações, em Osasco, funcionaram quase como uma formatura da primeira turma do curso de teatro. No entanto, foram levadas às cidades próximas, não se restringiram apenas à cidade de Osasco. O jornal *Municípios em Marcha* apontou a data de 21 de abril de 1972 como sendo o dia em que o *Núcleo Expressão* se apresentou na cidade de Barueri, marcando o início das festividades

¹⁵⁷ Ricardo Aparecido Dias. Entrevista à pesquisadora em 28 de junho de 2018.

¹⁵⁸ GIANNAZI, Roberto. Roteiro das Artes. In: *Jornal A Região*, 27 de agosto de 1972, p. 2.

¹⁵⁹ Giannazi escreveu no *Jornal A Região*, de agosto de 1972 até janeiro de 1973, de forma sazonal.

¹⁶⁰ Crítico de teatro, integrante e liderança do grupo Teatro União e Olho Vivo, nascido mais ou menos na mesma época do NE, mas que, diferente desse, ainda permanece na luta por sua existência.

do Sesquicentenário da Independência do Brasil. Não foram apenas as cidades da região que puderam ver a peça, também as escolas foram atendidas¹⁶¹.

Não podemos deixar de ressaltar a ligação “patriótica”¹⁶² e nacionalista dos governos militares e a importância de uma comemoração como os cento e cinquenta anos da independência brasileira. A escola foi um dos palcos dessas manifestações nacionalistas e a apresentação dessa peça de cunho religioso, selava uma conexão entre uma moralidade cristã e o sentimento “patriótico”. Uma versão menor do que a que foi apresentada nas ruas foi mostrada a esse público escolar.

Após as apresentações na Páscoa, Ricardo e Ruben foram contratados pela Prefeitura do Município para estimular as produções culturais, especialmente o teatro. Isso colaborou não só para que eles pudessem ter um espaço para suas apresentações, mas também para os ensaios. Essa contratação ajudou a organizar o grupo. Como funcionários do Poder Público Municipal, puderam apoiar outras manifestações culturais¹⁶³, incluindo o próprio grupo teatral o que os beneficiou e que deve ter gerado alguma animosidade dos outros grupos na localidade.

“Nós fomos, é, contratados para, é, expandir, para Osasco toda, a nossa experiência de, do Núcleo Expressão, com a criação de um setor de artes cênicas da secretaria, secretaria, do departamento de cultura, né. Nós começamos então a dar aulas, né, é, fazer um trabalho de duas escolas... Na verdade, nós começamos a fazer, remunerados pela prefeitura, aquilo que já havíamos fazendo voluntariamente, né, que éramos muito chamados pra, pra, pra dar palestras, pra dar oficinas, e tudo, né, e nós achávamos que era uma consequência natural do, do, do, do trabalho do teatro em

¹⁶¹O Jornal *A Região* relata que o público que assistiu à peça na cidade Barueri seria de mais ou menos 8mil pessoas e depois passa relatar as escolas, na cidade de Osasco, por onde o grupo passaria no mês de junho. Foram elas: CENEART, Colégio Estadual de Presidente Altino (CEPA), Colégio Duque de Caxias, Ginásio Estadual da Vila Campesina, Ginásio Estadual do KM18, Colégio Nossa Senhora de Misericórdia, Ginásio Estadual do Jardim Piratininga, o curso de Madureza do Colégio Fernão Dias Pais. Também atenderia aos acadêmicos do curso de Direito das faculdades locais (FIEO e Amador Aguiar). “Nova peça teatral será encenada em Osasco na 1ª. Quinzena do mês de julho”. In: Jornal *A Região*, 21 de maio de 1972, p. 6.

¹⁶²Durante a ditadura civil-militar brasileira, houve um estímulo governamental, através das escolas e das mídias, com o intuito de desenvolver uma noção de patriotismo como forma de perpetuação do autoritarismo, considerando que quem não o demonstrasse, era porque não devia sequer permanecer em solo brasileiro. O slogan “Brasil ame-o ou deixe-o” ou a música Eu te amo meu Brasil, de autoria de Eustáquio Gomes de Farias, mais conhecido como Dom e Eduardo Gomes de Farias, o Ravel, foram utilizados para fomentar esse tipo de patriotismo. Portanto, seria normal que a data do sesquicentenário fosse também explorada, como forma de enaltecimento do “regime militar”, como aquele que estava salvando o país, fazendo-o crescer e se desenvolver. Os desfiles militares efetuados na década de 1970, em datas cívicas, especialmente no ano de 1972, contemplaram esse ufanismo e patriotismo exacerbado.

¹⁶³Observamos e apontamos em nosso trabalho, concursos de poesia, festival de música, organização da biblioteca municipal, criação de um acervo de peças teatrais, como exemplos dessas manifestações incentivadas pelo Poder Público.

si, né, e aí fomos chamados pra, é, fazer isso de uma forma oficial. Agora, é, por que que eu acho que foi bom por um lado, se não fosse isso nós não teríamos conseguido sobreviver, né, mas foi ruim por outro lado, né? Porque, é, isto, de certa forma, é, causou, lá na frente, um distanciamento, um estranhamento, por parte dos outros artistas da cidade, né. Isso não, não, acabou não sendo bem, é, visto, acabou não sendo bem vista essa, na minha opinião, tá? Não sei com certeza...”¹⁶⁴

A conexão estabelecida entre eles e o grupo com o Poder Público do município, embora tenha oficializado o que já existia, também provocou um estranhamento por parte dos artistas que podem ter concluído que, uma vez funcionários e, portanto, representantes da Prefeitura, não mais praticariam uma arte livre, seriam meros porta-vozes do Prefeito, bem como recebedores de benesses, facilidades que outros e outras não teriam. Essa relação independente do fato de que os tenha colocado no centro das críticas, também lhes facilitou a existência.

A professora Dilma de Melo¹⁶⁵, ao falar sobre seu percurso profissional, coloca que, quando fez parte do GTC (Grupo de Teatro da Cidade), em Santo André, o grupo se aproximou do Poder Público para criar uma estrutura de produção teatral, com recursos públicos. Para ela:

“Nós todos, como cidadãos, temos o direito de usufruir da cultura. Para isso, pagamos nossos impostos. Então, as dotações deveriam vir do Poder Público e a contrapartida seria formar público, trazer pessoas, formar novos atores, aumentando o espectro de um grupo que não queria somente montar uma peça, terminar e acabou. Não, havia uma preocupação de continuidade.”¹⁶⁶

Dessa forma, acreditamos que a aproximação de grupos teatrais com o Poder Público se fez necessária, até para que pudessem existir e resistir aos entraves econômicos que se faziam presentes na dura realidade da descentralização do teatro amador ou semiprofissional.

Houve grande repercussão das apresentações do *Núcleo Expressão* em jornais da região e até em outros periódicos maiores na capital. O jornal *O Estado de São Paulo*¹⁶⁷ chegou a anunciar a estreia da peça *Um homem chamado Jesus*,

¹⁶⁴Ricardo Aparecido Dias. Entrevista à pesquisadora em 28 de junho de 2018.

¹⁶⁵Professora livre-docente da ECA/USP, foi integrante do Grupo de Teatro da Cidade em Santo André, na década de 1970.

¹⁶⁶MELO, Dilma. Depoimento: uma trajetória de teatro e cultura no ABC. In: PERAZZO, Priscila F. e LEMOS, Vilma(org.). Memórias do Teatro no ABC paulista: Expressões de Cultura e resistência. Porto Alegre: EdIPUCRS, 2013, p. 233.

¹⁶⁷“Prefeitura vai fechar 3 teatros”. In: Jornal O Estado de São Paulo, 9 de março de 1972, caderno de Artes, ano 93, p. 12.

colocando que haveria um espetáculo com 18 horas¹⁶⁸ de duração e que as ruas da cidade de Osasco seriam o local da encenação. Relatava o número de atores envolvidos, o nome do casal que escreveu a peça e ainda que a primeira Igreja Presbiteriana Independente de Osasco, através de seu coral com 40 vozes, “faria a parte musical nas cenas mais importantes”. Seria, segundo o jornal, um espetáculo de cunho ecumênico. Diferente da imprensa osasquense, acompanhada nessa pesquisa, que preferiu apresentar apenas as opiniões dos dois sacerdotes católicos.

O *Jornal Folha de São Paulo*¹⁶⁹, como foi dito, não colocou o espetáculo como sendo de vanguarda¹⁷⁰. O *Núcleo Expressão* cumpriria a tarefa de levar o teatro ao povo, de chamá-lo a participar. Evidentemente que sendo uma temática religiosa, o periódico preferiu, apesar do Jesus negro, das ruas serem o palco e da não segregação entre atores e público, concluir que não houve inovações. Apontou, também, o apoio do poder público, através do Conselho Municipal de Difusão, Recreação e Turismo. Ruben Pignatari aparece como o diretor, auxiliado por Dalva Radicce, Antonio Marinho e Moysés Américo.

A peça teve um caráter não evangelizador, pois apresentou um lado mais humano e menos divino de Cristo, tanto que este não ressuscitou, algo que inclusive um dos padres ressaltou no periódico que já foi apontado. Ricardo nos contou sobre outros momentos da peça¹⁷¹:

“O Judas revolucionário, e não somente ou exatamente “traidor”, foi outra fuga da narrativa bíblica.

Outra questão, habilmente colocada no texto, foi a “politização” das bem-aventuranças. Em vez de “bem-aventurados os pobres de espírito, falávamos “bem-aventurados os pobres”. A chefe da Censura, na época, recolheu nossos folhetos de divulgação da peça onde citávamos essa frase, e deu-nos uma “bronca”, classificando aquilo como subversão.”¹⁷²

A censura agia nesse período, mediante a presença de censores, que vinham assistir à encenação dos atores antes de sua estreia. A peça podia ser proibida na

¹⁶⁸Na verdade, foram 16 horas de duração e o *Jornal O Estado de São Paulo*, na matéria citada, “Prefeitura vai fechar 3 teatros”, se equivocou.

¹⁶⁹MARTINS FILHO, Antonio. “Teatro vai às ruas para povo ver Jesus”. In: *Jornal Folha de São Paulo*, 20 de fevereiro de 1972, 2º. Caderno, p. 26.

¹⁷⁰Aqui aparece um juízo de valor do *Jornal* em relação à peça que, apesar de ser encenada nas ruas e contar com um Jesus mais humano e menos divino, além de negro, não foi vista pelo periódico como inovadora, diferente do uso que foi feito antes, quando se almejou ressaltar a novidade na discussão e visão de mundo.

¹⁷¹Não há exemplares escritos da peça, a mesma foi contada com a memória de seus participantes.

¹⁷²DIAS, Ricardo Aparecido. Entrevista por e-mail concedida à pesquisadora em 05/07/2019.

integralidade, em partes ou algumas falas. Antes da montagem seguir pelas ruas da cidade, teve que passar pelo “crivo” da censura. Essa situação se deu numa apresentação vedada ao público e com as falas dos atores e atrizes exatamente iguais ao texto que era previamente enviado ao órgão censório. A exatidão das falas, sem o improviso, era uma das exigências da lei na época.

Segundo Garcia (2008), a lei nº5.536¹⁷³ estabelecia uma censura classificatória para as atividades teatrais: livre e para maiores de 10, 14, 16 e 18 anos. A certificação era expedida desde que não houvesse qualquer violação de algumas regras:

1. atentar contra a segurança nacional e o regime representativo e democrático;
2. ofender as coletividades ou as religiões ou incentivar preconceitos de raça ou luta de classes;
3. prejudicar a cordialidade das relações com outros povos.¹⁷⁴

As obras que não infringissem uma dessas regras, mediante a apresentação aos três censores, estavam livres para serem encenadas. Caso contrário, seriam submetidas a uma análise do diretor geral do DPF (Departamento de Polícia Federal), que poderia proibi-la ou liberá-la. Em caso de aprovação, que saía em até vinte dias, recebia-se uma certificação que liberaria as apresentações por cinco anos. Se o diretor geral da DPF proibisse, havia um órgão que poderia objetar a decisão, esse órgão era o CSC (Conselho Superior de Censura)¹⁷⁵, que, através do Ministério da Justiça, poderia liberar ou não a obra.

Em Osasco, os censores vieram e foram prontamente levados para a apresentação previamente ensaiada. As falas não podiam desvirtuar-se do script, e a atuação devia permanecer idêntica, mesmo após a certificação ser expedida. Em tempos de pouca ou nenhuma confiança, havia o temor de ter, na plateia, alguém

¹⁷³Publicada em 21 de novembro de 1968. Também estava vinculada ao um processo de centralização da censura no país e durou até 1975 para São Paulo e Rio de Janeiro, e 1978 para os demais estados, num processo de descentralização das atividades censórias.

¹⁷⁴GARCIA, Miliandre. “Ou vocês mudam ou acabam”: Teatro e censura na ditadura militar (1964 – 1985). Tese de doutorado. UFRJ. Rio de Janeiro, 2008, p. 179. Disponível também em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-5536-21-novembro-1968-357799-publicacaooriginal-1-pl.html> Acesso em 28 de janeiro de 2019.

¹⁷⁵Faz parte da lei nº5.536 de 21 de novembro de 1968, que estabelecia os procedimentos para censurar uma atividade cultural, em especial, o teatro, bem como uma possível revisão em caso de não aceitação da decisão do DPF. Seriam, então, submetidas a aprovação do Ministério de Justiça. (GARCIA, 2008) Disponível também em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-5536-21-novembro-1968-357799-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em 28/01/2019.

que pudesse apontar as incongruências numa apresentação. A manutenção das falas, tal qual o roteiro as apresentava, foi um ponto de grande insatisfação para os artistas, pois não lhes permitia a liberdade da atuação, o improviso, a mudança da entonação das palavras e a expressão facial, partes essenciais da arte teatral.

No caso do *Núcleo Expressão*, deve-se lembrar que havia um Jesus negro, uma cena em que os mendigos substituíam os apóstolos e ceavam com Jesus, e a visão de um Cristo que não renasceu, apresentando um lado mais humano e menos divino. Houve o temor que alguma censura acontecesse e uma pequena traquinagem foi articulada.

“Eu fiz uma montagem da santa ceia, uma coisa, ah... cheia de mendigos em volta da mesa, né? E os apóstolos com Cristo e tal, eles fazem toda aquela celebração da santa ceia e tem um momento que eles descem para servir o pão e o vinho para a população que tá assistindo, né? Com bandejas e tal. No momento em que eles descem, os mendigos assumem a postura deles na mesa, eles, depois de servirem, voltam como mendigos, né? Então, era uma cena que a gente sabia que ia ter problemas, essa cena iria fazer com que a gente, talvez, não tivesse a peça. Mas, enfim, aí nós montamos uma estratégia, o ensaio geral foi feito no salão nobre do paço municipal, era um vão enorme, deu para fazer perfeitamente lá, eles mandaram 3 censores. Nós preparamos uma mesa de mais ou menos três metros, com uma toalha linda, cheia de frutas, petiscos, doces, refrigerantes, né? E pegamos uma, duas, três, quatro, eram seis meninas muito bonitas, que vieram de minissaia, bem provocante, mas discretas, né? E aí a orientação. Ensaíamos isso, a orientação era quando tiver chegando próximo da santa ceia, vocês comecem a servir os 3 censores, para desviar a atenção deles. A cena passou, ela tinha 40 minutos, ela passou batida, eles não viram a cena, não viram. Apresentamos, e tinha sido ensaiado, e por fim a peça foi liberada.”¹⁷⁶

A tática funcionou e a peça foi liberada. Como podemos ver, o teatro amador, ou semiprofissional, tinha suas técnicas para driblar a censura. O drible na censura foi algo muito praticado, Garcia (2008) aponta que a utilização de palavrões nas peças teatrais tinha por objetivo desviar a atenção dos censores dos “objetivos principais da peça teatral”, especialmente quando se utilizavam de conjunturas do passado para, na verdade, criticarem aquele presente que se vivia. No entanto, isso não quer dizer que os técnicos censores fossem facilmente enganados, percebiam as analogias e proibiam totalmente ou em partes o que fosse levado ao palco. Na peça *Rasga Coração*, os técnicos se deram conta do diálogo entre episódios do passado e daquele momento e, por isso, uma censora impôs a proibição da exibição, justificando que os campos da moral e da política haviam sido devassados,

¹⁷⁶ PIGNATARI, Ruben. Entrevista à pesquisadora em 12 de janeiro de 2017.

pois, segundo ela, havia esse diálogo ao mesmo tempo em que cenas de pornografia, sexo e uso de drogas estavam presentes¹⁷⁷.

Quem exercia essa censura eram os censores. Mas, quem eram os censores? Muitos os colocaram como pessoas pouco ou nada gabaritadas para exercerem a profissão, incompetentes, grosseiros e ignorantes na arte teatral.

“os artistas e intelectuais utilizavam os meios de comunicação para difundir uma imagem depreciativa dos agentes da censura. Dias Gomes chamou tanto os militares quanto os censores de burros e ignorantes. Para Gianfrancesco Guarnieri a maioria era burra e não dava nem pra conversar.”¹⁷⁸

Miliandre Garcia (2008) ressalta o grau universitário dos censores, que foi se acentuando com o tempo, e como houve uma preocupação com a formação desses funcionários. Em 1967, o Departamento Federal de Segurança Pública chegou a procurar o Serviço Nacional de Teatro (SNT) para discutir como se poderia formar melhor aquele que iria se incumbir da atividade. Houve a organização de curso de formação e capacitação. Também, segundo a autora, o “curso superior, ministrado por professores da Universidade de Brasília, Pontifícia Universidade Católica e Universidade Federal, também de Minas Gerais, tinha carga horária de 500 horas/aula”. De certa forma, como apontado também por ela, é como se acontecesse uma institucionalização da censura. O primeiro concurso para censor aconteceu em 1974. Ao mesmo tempo é importante apontar a participação da Universidade, local de conhecimento e de liberdade, na formação daqueles que iriam tolher a liberdade de expressão.

A visão de que a sociedade era ou é “imatura” e incapaz de decidir por si, sendo o Estado aquele que tomava a dianteira escolhendo o que podia ou não ser ouvido, lido ou assistido, permeia a história brasileira. Garcia (2008), ao estudar a história da Censura no Brasil, afirma “que a censura brasileira existiu tanto nos contextos de ditaduras quanto nos períodos democráticos”. Os instrumentos legais nunca chegaram a ser plenamente transformados em conjunturas democráticas, uma vez criados dentro de parâmetros autoritários, foram mantidos e utilizados com maior ou menor vigor.

¹⁷⁷GARCIA, Miliandre. “Ou vocês mudam ou acabam”: Teatro e censura na ditadura militar (1964 – 1985). Tese de doutorado. UFRJ. Rio de Janeiro, 2008, p. 288.

¹⁷⁸GARCIA, Miliandre. “Ou vocês mudam ou acabam”. Teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Tese de doutorado. UFRJ. Rio de Janeiro, 2008, p. 214.

Apesar de haver critérios censórios, estes podiam dar margem à diversas confusões e interpretações individualizadas que, por conta de sua atividade policialesca, transformava-os em seres “ignominiosos” diante do mundo artístico.

Pelegrini (2015) analisou duas apostilas produzidas pela Academia Nacional de Polícia, que instruíam e treinavam os censores em seu processo de formação. Procurou resgatar que país era o Brasil naquela conjuntura em que os governos militares se enxergavam como aqueles que conduziam a nação brasileira a uma democracia, a uma modernização, a um crescimento. Sem se esquecer de que tudo estava baseado numa Doutrina de Segurança Nacional (DSN)¹⁷⁹, praticada pela Escola Superior de Guerra (ESG)¹⁸⁰, com auxílio do Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES)¹⁸¹ e do Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD)¹⁸².

O mundo ocidental, pós Segunda Guerra Mundial, sob uma hegemonia norte-americana foi marcado por um forte anticomunismo, acima de tudo, no combate ao inimigo interno, pois a defesa deveria ser mais a ideológica e não tanto a geográfica. Dessa forma, as manifestações artísticas precisavam ser vigiadas para evitar uma possível articulação das forças de esquerda para a realização de um ato subversivo à ordem conservadora, estabelecida no Brasil a partir do golpe de 1964. Por isso, a vigilância, através da censura, era tão acentuada.

¹⁷⁹Essa forma de pensar que nasceu após a Segunda Guerra Mundial e foi organizada e sintetizada pelo Conselho de Segurança Nacional dos Estados Unidos, tem origem na Doutrina de Contenção do Comunismo internacional, também chamada de Doutrina Truman, por conta do presidente norte-americano Harry Truman, em cujo governo ela foi formulada. Estabelecia que os exércitos nacionais dos países subdesenvolvidos aliados do bloco capitalista, cujo líder eram os Estados Unidos, deveriam cuidar da defesa interna contra uma “subversão comunista infiltrada”. O inimigo passou a ser o interno e a fronteira tornava-se ideológica. No Brasil, o principal foco de difusão foi a ESG (Escola Superior de Guerra), nascida em 1949. In: NAPOLITANO, Marcos. História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014, p. 10.

¹⁸⁰Criada pelo Alto Comando das Forças Armadas, em 1949, tinha inspiração no *National War College* norte-americano e pretendia aproximar militares e empresários construindo um caminho em comum que levaria ao crescimento industrial do país. A partir dos anos 1950, a ESG dedicou-se a elaborar uma concepção de desenvolvimento e de segurança nacional adequada ao cenário da Guerra Fria, orientada pela noção de guerra interna e, portanto, para o controle da sociedade. In: SCHWARCZ, L. M. e STARLING, H.M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 440.

¹⁸¹Fundado no final do ano de 1961, por empresários paulistas e cariocas, junto com alguns oficiais da Escola Superior de Guerra, atuou na campanha contra o Governo de João Goulart, ao qual denominava de comunista. O Ipes em São Paulo foi encerrado em 1970 e o do Rio de Janeiro em 1972. (SCHWARCZ e STARLING, 2015).

¹⁸²Criado em maio de 1959, recebeu doações de empresários brasileiros e estrangeiros descontentes com a inflação, o populismo de Juscelino e ferrenhos na luta contra o comunismo que julgavam mais escancarado com o governo de Goulart. Foram investigados por uma comissão parlamentar de inquérito e desestruturados em dezembro de 1963. Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NaPresidenciaRepublica/O_Instituto_Brasileiro_d_e_Acao_Democratica. Acesso em 20/01/2019.

Sandra Pelegrini (2015) aponta que a argumentação ideológica pautada nos “valores éticos” não era uma novidade na nossa história, já vinha desde a década de 1930. A Doutrina de Segurança Nacional teve como referência de segurança a França, a Alemanha e, também, os estudos feitos pelos norte-americanos da *National War College* (NWC), que desde 1940 mantinha contato e ajudou a fundar a ESG. Portanto, não era uma prática nova em nossa história.

A autora apontou que as apostilas para formação dos censores se compunham de critérios “que deviam nortear a análise do censor quando este se deparasse com a avaliação de filmes ou outras formas de linguagem artística” (apostila nº 1). Já na apostila nº 2, havia toda a identificação do ideário comunista no mundo ocidental e, em especial, como ele se propagava pela América Latina. Também, deixa bem explicado o material e o grau de profundidade de cada apostila. Eles, os censores, eram recrutados na Academia Nacional de Polícia e instrumentalizados para sua ação.

Pelegrini também reconhece que a centralização da censura no âmbito federal, em 1968¹⁸³, foi importante para que se evitassem tomadas de decisões diferentes, em cada unidade da federação. Isso duraria até 1975, quando se considerou São Paulo e Rio de Janeiro, as quais tinham o maior número de apresentações teatrais, bem como “estrutura adequada” para efetuar esse controle em nível estadual. Mesmo com essa descentralização, o âmbito federal ainda se manteve presente nos demais estados até 1978 e não deixou totalmente livre o nível estadual. Essa descentralização compôs o projeto da distensão política¹⁸⁴ do governo Geisel.

Juçara Moraes descreveu, em sua entrevista, o momento da encenação para os censores da peça *Um homem chamado Jesus*:

“‘Não fala isso’, ‘Não fala aquilo’. Eu, na época, eu lembro que eu pensei ‘Se eu fizer muito legal...’, olha a ingenuidade, ‘...se eu fizer muito bem, eles vão gostar, porque vai pegar no coração.’. A pessoa é muito Poliana, né, sou total Poliana. E era o que eu fazia, fazia pra valer, vou falar de Jesus, vou falar de... porque eu achei que ia ser uma chave boa, né? ‘Deve ser

¹⁸³ Lei nº5536 em 21 de novembro de 1968.

¹⁸⁴ A distensão foi obra do governo do General Ernesto Geisel e era um conjunto de medidas liberalizantes, controladas pelo Executivo em nível nacional.

tudo católico, então, vou falar, né, vou chorar...' e eu fiz mesmo. Então Rubens falava 'O que que aconteceu?', 'Ah, era pra emocionar'”¹⁸⁵

Pode-se perceber, na fala de Juçara, que mesmo sendo um período marcado pela censura e pela repressão, ela não se intimidou e continuou atuando. Não pensou na possibilidade de uma proibição. Em conversa com a pesquisadora, ela contou que não se envolvia em discussões políticas e que sua preocupação era o personagem, o teatro, era para fazer rir ou chorar. Mesmo não participando de atividades políticas, preocupava-se com seu público. Pensava se aquelas crianças estavam se alimentado naquele dia, antes daquele momento. Talvez a linguagem dos grupos políticos e suas discussões a afastassem, mas a sua sensibilidade em relação ao outro estava lá, à flor da pele. Embora não visse nenhum elemento que pudesse ser alvo da censura, para ela, o que contava era a religiosidade, a fé e a emoção evocada pela peça.

¹⁸⁵MORAIS, J. Em entrevista à pesquisadora em 9 de janeiro de 2019.

CAPÍTULO 2: ABREM-SE AS CORTINAS

A repercussão da montagem teatral *Um homem chamado Jesus* foi grande e animou o grupo a prosseguir em sua campanha pela difusão cultural do teatro. Nascia o *Núcleo Expressão*, constituído, especialmente, por jovens dispostos a propagar e difundir o teatro entre os habitantes da região. Uma região distante do centro, da capital, uma cidade periférica. Sua opção de público era clara, os jovens, estudantes e operários. Numa cidade onde o lema que começava a se formar era “Osasco, cidade trabalho”, os operários e outros trabalhadores na região eram a plateia esperada, ainda mais se pensarmos que o projeto era formar um público para o teatro, naturalizando o hábito da apreciação dessas manifestações artísticas.

Difusão cultural ou descentralização cultural foi uma marca, como já enunciado anteriormente, do grupo que estudado. Seu objetivo, marcado em suas falas, nas reportagens de época e mesmo em entrevistas para esta pesquisa, era atingir o público não presente nas manifestações culturais teatrais, seja porque o teatro era algo desconhecido, seja porque acontecia longe de seu local de moradia, seja porque o preço dos ingressos afastava a possibilidade de presenciar uma montagem. Buscar esse público em seu local de moradia ou próximo dela foi parte do percurso do *Núcleo Expressão*.

Mais ou menos na mesma época, outro grupo de teatro, localizado em Santo André, o Grupo de Teatro da Cidade, nascido em 1968 e que durou até 1978, procurou formar público na região do Grande ABC¹⁸⁶. A preocupação dos atores e atrizes do GTC foi a descentralização, tal qual foi para o NE. Também se utilizaram dos subsídios do Poder Público Municipal e, assim, apresentavam-se para plateias formadas por alunos, operários e trabalhadores diversos da região. Porém, diferente do *Núcleo Expressão*, seus componentes estiveram ligados à EAD (Escola de Arte Dramática)¹⁸⁷, buscando o aperfeiçoamento da arte na academia e a

¹⁸⁶Nome generalizante para a região onde se localizam as cidades de Santo André, São Bernardo e São Caetano.

¹⁸⁷O grupo nasceu a partir de estudantes da EAD, que voltavam juntos no “trem do subúrbio”, o qual ligava São Paulo a Santo André. Também participou da criação, a professora de dramaturgia da EAD, Heleny Guariba, que trouxe da França as teorias e práticas de Roger Planchon. Ele procurava difundir o teatro para os operários e estudantes, descentralizando a cultura de Paris, levando para Lyon, um teatro de boa qualidade. Para ele, as subvenções públicas ou privadas, eram bem-vindas. Formados pela EAD ou ainda estudantes dessa escola, buscaram a profissionalização.

profissionalização¹⁸⁸. Portanto, atingir um público não acostumado à teatralidade foi a tônica de vários grupos entre o final da década de 1960 e o final da década de 1970.

Para atingir esse público, constituído por trabalhadores e estudantes, a temática das peças deveria ser de fácil compreensão, sem cair na obviedade, na simplicidade demasiada. Observou-se que as peças escolhidas pelo *Núcleo Expressão*, foram, em geral, comédias leves, pequenos dramas, e as situações com maior conflito político-social apareceram mais ao final de sua existência. Houve, também, a presença de comédias e de elementos folclóricos, regionais, como o *Bumba meu Boi*¹⁸⁹, até porque a região concentrou grande número de migrantes nordestinos. Dessa forma, é possível compreender que o grupo assinala a existência de uma temática mais erudita e uma mais popular, até mesmo folclórica. Isso pode gerar a falsa ideia de que há uma hierarquia entre o erudito e o popular, como se o primeiro estivesse acima do segundo. Classificando, portanto, o segundo como inferior.

A ideia de uma cultura popular, pode significar aquela que é feita pelo povo, por outro lado também pode ser aquela que é feita para o povo. A questão principal, segundo Marilena Chauí¹⁹⁰, é entender quem nomeia a cultura como popular e, portanto, estabelecer o que é ou não popular.

A origem da palavra 'cultura' vem do ato de cuidar, das colheitas e dos animais e, ao longo do tempo, passa pelo cuidado e crescimento das faculdades mentais. No século XVIII, o termo vai se transformando em ato civilizatório, ato ou atos adequados no viver em sociedade, na cidade¹⁹¹. Cultura e civilização seriam, de certa forma, intercambiáveis em seus sentidos, e, ambas, fruto da realização humana, do homem, enquanto ser capaz de realizar a civilização. Porém, seguindo esse processo, só há um tipo de civilização, a civilização burguesa. Nela, o tempo religioso foi substituído pelo tempo laico, mas sob a ótica do Capitalismo, o único

¹⁸⁸ Isso não significa que o *Núcleo Expressão* não buscasse ser profissional, o intuito é apenas destacar que isso foi mais visível no GTC, incluindo a influência da Escola de Arte Dramática.

¹⁸⁹ O GENE (Grupo Experimental do Núcleo Expressão), nascido do segundo curso de formação de atores e atrizes, em 1973, apresentou-se nos bairros distantes do centro de Osasco, numa parceria com a Secretaria de Cultura da cidade, sem cobrar ingressos, promovendo sua peça *O Auto da Cobiça*, de Altimar de Alencar Pimentel, a qual apresentava elementos da cultura nordestina, em especial, o *Bumba Meu Boi*.

¹⁹⁰ CHAUI, Marilena. *Conformismo e Resistência*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 10.

¹⁹¹ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio: Zahar Editores, 1979.

paradigma de tempo. Dessa forma, a cultura europeia burguesa, estaria no topo de uma série de culturas não europeias, e, portanto, haveria uma hierarquização. Com essa hierarquização, haveria uma negação da civilização do outro que não fosse a noção de civilização europeia.

Essa noção de civilização europeia burguesa, envolve o fato de se prender ao caráter progressista e unilinear. Williams¹⁹² critica essa visão de um Marxismo economicista, já que coloca o Socialismo como o ápice de uma sociedade, anteriormente, capitalista. De certa forma, esse pensar é parte de uma visão que buscava leis científicas como explicação da sociedade, criação humana, destacando seu caráter progressivo, esquecendo-se que a história, que é feita pelo homem não é apenas um processo de superação daquilo que o Iluminismo denominou de superstição e ignorância pela razão e pelo conhecimento. Há limites nessa ideia economicista que determinam a vida material e a noção de cultura. Apesar de Williams ser marxista, ele propõe uma visão menos dogmática, expondo que:

“a intervenção decisiva do marxismo foi à análise da “sociedade civil” e aquilo que dentro de seus termos era conhecido como “civilização”, como uma forma histórica específica: a sociedade burguesa, tal como criada pelo modo de produção capitalista. Isso constitui uma perspectiva crítica indispensável, mas ainda estava em grande parte contida nos pressupostos que haviam produzido o conceito: o de um desenvolvimento secular progressivo, mas obviamente, mas também de um desenvolvimento amplamente unilinear. A sociedade burguesa e a produção capitalista foram desde logo atacadas com violência e consideradas historicamente progressistas(...). O socialismo as substituiria como a fase seguinte e superior de evolução.”¹⁹³

Se há uma cultura dominante, há também uma contracultura, que se opõe à hegemonia desse padrão cultural dominante. Nenhuma hegemonia é absoluta e, por vezes, essa contracultura, que é, ou deveria ser, uma resistência, pode também reforçar a hegemonia cultural. Sendo assim, separar a cultura em segmentos como cultura popular e cultura erudita é uma forma de estigmatizar e hierarquizar a cultura, colocando no topo a cultura erudita e, embaixo, numa oposição e numa sujeição, a cultura popular. Essa cultura erudita não é necessariamente uma forma de domínio imposto, pode haver e há uma sedução para que essa seja aceita e se torne hegemônica, ou se pense nela como hegemônica. Sendo assim, o seu oposto

¹⁹² WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio: Zahar Editores, 1979.

¹⁹³ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979, p. 24.

seria a cultura popular, aquela que estaria carregada de folclore, como uma forma depreciativa, como se a cultura erudita carregasse o conceito de modernidade e a cultura popular não. Como se, por ser popular, tivesse que ser arcaica¹⁹⁴.

“No decorrer da longa transição para o capitalismo agrário e mais tarde, na formação e no desenvolvimento do capitalismo industrial, houve uma luta mais ou menos contínua em torno da cultura dos trabalhadores, das classes trabalhadoras e dos pobres. Este fato deve constituir o ponto de partida para qualquer estudo, tanto da base da cultura popular quanto de suas transformações.”¹⁹⁵

Stuart Hall (2003) situa a passagem do século XIX para o XX como o marco inicial das transformações dessa cultura popular tradicional, para uma cultura menos tradicional, menos antiga, mais moderna. Ele não é o único a estabelecer essa cronologia, até porque, ao entender mais sobre cultura, nota-se que a passagem de uma sociedade predominantemente rural para uma sociedade mais fortemente urbana, que acontece no período apontado, é utilizada como referência para a análise do que seria uma cultura popular e o que seria uma cultura burguesa.

A cultura popular não é apenas arcaísmo, é resistência. Hall discute e analisa as razões para depreciar ou desqualificar essa cultura. Aponta que há um erro comum de se achar que a modernização seja necessária aos aspectos culturais mais comuns, mais populares. No fundo, há uma disputa de poder, na qual a cultura burguesa precisa transformar e uniformizar a cultura das camadas mais pobres para, então, destruir não apenas o que se considera ultrapassado, mas também que se opõe ao seu domínio. Não é apenas conservadorismo, é luta e resistência e, por isso, algo é apropriado e algo é expropriado nesse processo. Para ele, não há transformação cultural, o que existe é a expulsão de formas e práticas culturais diversas das dominantes e sua consequente marginalização. Para que isso ocorra, está em curso um processo de moralização e de desmoralização, uma reeducação do povo, até porque o objetivo é a constituição de uma nova ordem social sob a ótica do capital.

Por outro lado, como cultura não é algo estático e está em constante processo de transformação, seja esse processo induzido ou não, também, é preciso compreender que se algo não foi preservado culturalmente, nem sempre isso foi

¹⁹⁴CANCLINI, Néstor García. Encenação do popular. In: Culturas híbridas. São Paulo: Edusp, 1998.

¹⁹⁵HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do popular, In: Da Diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. Da UFMG, 2003, p. 247.

obrigatoriamente produto da ação do capital, pode ter sido, também, fruto da não necessidade de sua continuação. Afinal, a preservação passa, também, pela utilidade e pela conveniência daquele aspecto de prosseguir ou não. Os costumes e a tradição que são atributos da tal cultura popular, ou a ela atribuídos, não são fixos, pois nada é permanente e tudo pode se modificar dependendo da vontade daqueles que a criaram e a mantiveram ou a mantêm. Portanto, nenhuma forma particular, ou nenhuma cultura, pertence a uma determinada classe. Como diria Carlo Ginzburg (1987), há uma circularidade cultural, uma luta de classes ocorrendo.

Canclini (1998)¹⁹⁶ critica e descontrói a ideia de que haja etapas históricas, ou uma visão unilinear da História; também questiona os conceitos estabelecidos, já que, de tão repetidos, segundo ele, teriam se naturalizado de tal forma que sempre que se quer deslegitimar e desautorizar algo, basta colocar o conceito de moderno ao lado e, aquilo que antes existia, precisa se modernizar para continuar a existir. Para se modernizar, deveria, portanto, se desnaturalizar e se modificar. Nada é imutável e estático, especialmente a cultura. Essa está sempre em processo, nunca se paralisa, nunca estaciona. O que seria moderno e o que seria arcaico é a sua discussão. Para o autor nada é uma coisa só, tudo é híbrido e está em todos os lugares; há multiplicidade e mutabilidade em tudo, especialmente na cultura. Daí, advém o seu conceito de hibridez. Essa hibridez, ou ainda circularidade cultural, pode e deve ser criticada pelo especialista, porém sem se esquecer dos processos de historicidade em sua transformação.

Ao denominar uma cultura como popular, quer-se, por vezes, desprestigia-la, desprezá-la, diminuí-la, como se o fato de ser popular a tornasse uma coisa do passado e, portanto, arcaica, menor ou em processo de superação. Essa forma de análise pressupõe uma disputa de poder, uma disputa política, um juízo de valor, que coloca a cultura popular degraus abaixo da cultura dominante, burguesa, erudita. É preciso, também, ter cautela para não considerar que, por ser popular, deve permanecer intacta e não se misturar com mais nada e, assim, preservar o que teria de mais tradicional e histórico. Como já afirmado, a cultura não é algo imóvel, mas, sim, mutável e múltipla. Mais uma vez, coloca-se diante da concepção de que não há tradição, mas tradições; não há cultura, mas culturas; de que nada é estático, tudo está em constante construção e reconstrução.

¹⁹⁶CANCLINI, Néstor García. Encenação do popular. In: Culturas híbridas. São Paulo: Edusp, 1998.

Outra maneira de depreciar e deslegitimar a dita cultura popular, no singular, invalidando a existência da multiplicidade, é categorizá-la, simplesmente, como folclore. No caso brasileiro, e até na América Latina como um todo, os anos 20 e 30 do século XX foram anos em que os intelectuais, fora da academia, voltaram-se para o resgate do folclore, que estaria em oposição ao que era considerado como moderno. O folclore seria aquele saber das ditas culturas inferiores, subalternas, tradicionais, constituídas por grupos sociais antigos. A permanência desse pensar implicaria numa situação de cultura estática, sem modificações, sem transformações. No entanto, Canclini (1998) demonstra que mesmo a cultura indígena não está fechada em si mesma, inalterada, como se estivesse isolada, sem contatos. Os indígenas transitam, migram, estão inseridos socialmente, e há contatos, há trocas culturais. Não há um passado rural intocado. No caso americano, há quase que uma relação mítica e mística com a cultura indígena. Essa fascinação pelos estudos folclóricos é expressa pelo autor da seguinte maneira:

“nasceu na América Latina, graças aos mesmos impulsos que os originaram na Europa. De um lado, a necessidade de arraigar a formação de novas nações na identidade de seu passado; de outro, a inclinação romântica de resgatar os sentimentos populares frente ao iluminismo e ao cosmopolitismo liberal. Assim, condicionados pelo nacionalismo político e humanismo romântico, não é fácil que os estudos sobre o popular produzam conhecimento científico.”¹⁹⁷

Com esse resgate romântico, esquecem-se os processos de historicidade e de transformações, e é trabalho do historiador verificar as mudanças que se processam na sociedade e entre os sujeitos sociais. Sendo assim, percebe-se que o Iluminismo, diferentemente do Romantismo, não enxerga uma metodologia no trato com as culturas populares, rasamente denominadas de folclore, num sentido de “estaticidade” cultural. Já o Romantismo exalta o sentimento em detrimento da razão, característica das luzes. Por outro lado, os românticos tornaram-se cúmplices dos iluministas quando não viram as modificações sociais e, conseqüentemente, as mudanças culturais. Assim como ilustrados, não explicaram as interações culturais

¹⁹⁷CANCLINI, Néstor Garcia. Encenação do popular. In: Culturas híbridas. São Paulo: Edusp, 1998. p. 211.

que se processaram no curso da urbanização. “O povo é ‘resgatado’, mas não conhecido”.¹⁹⁸

No sentido político, quando se denomina uma cultura de popular, coloca-se diante de uma classificação econômica, política e social. Econômica porque se delimita aos pertencentes das camadas mais pobres; política porque, em geral, há uma desqualificação dessa cultura, também porque os que a produziram seriam aqueles que margeiam o poder econômico e político, além disso, porque são os desprovidos de poder; e social, porque seria a cultura da camada mais baixa da sociedade, consequentemente aquela que é deixada de lado.

A intenção do grupo estudado foi de, a partir de um trabalho de teatro, abrir espaço para que a região, povoada por operários, comerciários e estudantes, tivesse contato com diversas expressões artísticas. Diferentemente de outros grupos, o *Núcleo Expressão* era natural de Osasco, não tinha o intuito de se identificar com a cidade, pois era proveniente dela. Portanto, sua percepção cultural “se confunde com a percepção de si mesmos enquanto moradores do local”¹⁹⁹. Salienta-se que eram moradores da cidade e faziam parte do extrato dos operários e dos estudantes²⁰⁰. Assim como muitos grupos amadores da mesma época, buscavam uma proposição política em sua existência e tiveram que lidar com os cerceamentos advindos de uma conjuntura ditatorial que lhes travava, através da realidade da censura, o existir. Muitas vezes, nesse período, existir e persistir na vida artística também foram uma forma de resistência política.

Nascido nos anos 1970, inserido numa conjuntura ditatorial, com metas ousadas, o grupo pretendeu não apenas criar um público para o teatro, mas atingir os trabalhadores e estudantes da cidade e da região. Sua ousadia incluiu o ideal de erigir um local irradiador de cultura. Sonharam a construção de um espaço próprio, onde pudessem se expressar numa miríade de gêneros artísticos.

Para Juçara Morais, uma das integrantes, eles estavam ali pela paixão, pelo gosto de participar dessas criações, dessas montagens. Jovens, viam no teatro um ponto de encontro, de lazer e de aprendizagem. Como ela enfatiza durante a entrevista, eles faziam tudo com amor e paixão, também com bastante sacrifício,

¹⁹⁸CANCLINI, Néstor Garcia. Encenação do popular. In: Culturas híbridas. São Paulo: Edusp, 1998.p. 210

¹⁹⁹GARCIA, Silvana. Teatro da Militância: a intenção do popular no engajamento político. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990, p. 130.

²⁰⁰Alguns componentes do grupo eram estudantes secundaristas na cidade de Osasco.

embora isso na época fosse irrelevante, até pela juventude. Para Elias Andreato, diretor e ator, que começou o curso “num domingo de 1971”²⁰¹, tudo o que ele é hoje, desde a sua primeira discussão sobre o universo teatral, começou na década de 1970, através dessa formação.

O sacrifício apontado advinha da escassez de capital, de dinheiro até para o sustento individual. Segundo Garcia (1990), proliferaram diversos grupos teatrais que tinham em comum um desejo imenso de levar uma produção cultural para lugares e pessoas antes deixadas à margem, no sentido de que não participavam das atividades culturais, em especial, da atividade teatral.

“Há um consenso no sentido de ir buscar o público no seu habitat, ou seja, nos bairros periféricos mais afastados, e de produzir um teatro que atraia e corresponda à realidade dessas populações. Esse teatro, portanto, deve ser popular, no sentido de uma linguagem acessível, e também à medida que propõe conteúdos que digam respeito à vida desse homem da periferia. Essa vinculação com o social descarta o teatro enquanto mero entretenimento e determina um compromisso de solidariedade do produtor com os problemas e necessidades dessas populações periféricas (...).”²⁰²

Para a professora Silvana Garcia, esses grupos não apenas atuavam fora dos centros urbanos, mas se organizavam de uma forma diferente, pois, diferente do “teatrão”²⁰³, dispensavam a hierarquização e a divisão de tarefas por especialização. Tentavam produzir coletivamente buscando que todos, de certa forma, participassem de todas as etapas do processo de montagem, por vezes, desde a criação. Os objetivos acabavam sendo muito próximos de seus integrantes, de tal maneira que, muitas vezes, a remuneração não ocupava um lugar de grande importância.

Essa forma “coletivizadora” de produção, com todos agindo conjuntamente, foi um “pesadelo de muitos grupos” (GARCIA, 1990, p. 145), gerando dissidências e diversas complicações nas relações entre os membros do conjunto teatral. Por outro lado, a coletivização das ações nesses grupos era uma maneira de se diferenciar do teatro empresarial, do teatro mais profissional, do qual muitos grupos amadores discordavam.

²⁰¹ PIGNATARI, Ruben & MONTEIRO, André. *Memórias Reveladas: Núcleo Expressão de Osasco 1971-1979*. Produção João Antunes Rodrigues, direção de Ruben Pignatari. Osasco, 2013, 85', dolby digital.

²⁰² GARCIA, Silvana. Idem, p. 124.

²⁰³ Nome utilizado por alguns autores para se referenciar ao teatro profissional.

As dissidências advinham da existência de crenças divergentes entre seus membros sobre a função teatral, se era engajada, “problematizadora” ou didática. Levar ou não uma mensagem política ou politizadora foi uma das discussões que permeou muitos dos grupos e que colaborou para mantê-los unidos ou para que se dividissem. Juçara, por exemplo, contou que havia formas diferentes de pensar dentro do *Núcleo Expressão*. O mesmo comportava jovens com maior ou menor discussão política. Ele não soube dizer se os gerenciadores, Ruben e Ricardo, Moysés e Gilberto, sabiam dessas divisões ou não. O que afirmou foi que não gostava dessas conversas mais políticas e politizadoras e que preferia se afastar. Porém, essa foi a escolha que ela fez, o que significa que entre os integrantes houve outras escolhas.

Observou-se que, em toda a sua existência, não houve embate interno forte o suficiente que os desintegrasse, e nem a sua trajetória foi permeada por um teatro politizador, embora algumas peças tivessem, em seu bojo, temáticas de denúncia social e, como dito por Juçara, discussões políticas entre os integrantes. Crê-se que sua ação nunca foi conscientemente politizadora, embora estivessem, visivelmente, no espectro de oposição a toda uma conjuntura autoritária no período. Para Maria da Paixão, a ação do grupo foi política e social. Acredita-se que talvez não tenha sido politizadora no sentido didático, como os grupos TUOV (Teatro União e Olho Vivo) e o Núcleo Independente realizavam, através da escolha de temáticas mais confrontadoras e, com discussões e/ou debates no pós-apresentação. Mesmo assim, o *Núcleo Expressão* cumpriu uma função importante de apresentar montagens a um público nem sempre em condições de frequentar os espaços teatrais, afora o fato de conseguir existir numa época carregada de cerceamentos.

A maneira como esses grupos periféricos se estruturaram os fez lidarem com situações dicotômicas como, por exemplo, aceitar ou não uma subvenção pública; ser itinerante ou construir um lugar próprio; serem amadores ou tentarem uma profissionalização. Eram muitas escolhas a serem feitas. No caso do *Núcleo Expressão*, sua origem, seu desenvolvimento e crescimento e boa parte de sua existência se deu com subsídios advindos do Poder Público. Conseguiram fazer isso sem se comprometerem a ser apenas a voz do poder, com liberdade de ação, tendo a condição econômica como seu maior obstáculo? Esse questionamento é o que permeia este estudo. Por vezes, considerou-se que os grupos lidaram livremente

com suas escolhas; porém, em outras, observou-se que até pela condição material de existência, e as condições políticas da época, curvaram-se ao Poder Público Municipal. Não há regras, mas, sim, espaços que foram sendo ocupados. Negociações que permitiram as existências e as resistências. Não foi uma coisa só, não houve apenas uma opção.

Uma outra problemática existiu, não como fator do objeto de estudo, que foi a origem social dos integrantes. Boa parte deles foi constituída por jovens advindos das classes médias²⁰⁴ e de fora da região onde atuaram, ou seja, eram advindos de bairros mais centrais; no entanto, executavam suas ações nas periferias. Houve também formações mistas, incluindo jovens trabalhadores. E, também, existiram grupos, como o estudado, que, formados por pessoas da mesma região, conheciam seu público um pouco melhor, uma vez que eram oriundos dele.

O fato de os membros desconhecerem a realidade da região em que atuavam podia ser um problema, visto que partiam do pressuposto de que sabiam o que as pessoas daquele lugar necessitavam. Mas, também, podia significar o desejo de conhecer melhor essa população e, com ela, criar, inovar e produzir cultura. Sendo assim, um pouco de cada coisa aconteceu.

No caso do *Núcleo Expressão*, seus atores e atrizes eram da própria cidade ou de cidades vizinhas, ou seja, conheciam os habitantes, eram jovens e boa parte trabalhava e/ou estudava em Osasco. Atuavam para um público estudantil e trabalhador²⁰⁵, assim como eles.

Esses grupos teatrais dos anos 1970 tinham em seu bojo elementos com alguma vivência teatral. Mas nem todos os componentes tinham essa experiência. O fato de alguns terem esse conhecimento, lhes deu fôlego para prosseguirem. Essa vivência podia ter sido a opção em deixar os palcos profissionais ou uma pequena “prática amadora a meio caminho do profissionalismo” (GARCIA, 1990, p. 125).

No caso do *Núcleo Expressão*, Ruben e Ricardo, que com ele aprendeu, propiciaram a formação dos seus colegas. Ruben, com mais experiência e traquejo, ensinou Ricardo para que este, depois, assumisse o primeiro curso de formação de

²⁰⁴ Jovens com uma boa escolarização e de famílias sem grandes problemas econômicos, não eram pertencentes às elites rurais e nem às industriais, eram filhos de pequenos comerciantes, profissionais liberais ou de funcionários públicos, uma camada urbana.

²⁰⁵ Francisco Weffort, em 1972, ao analisar as greves em Contagem e Osasco, utilizou-se de um termo que marcou época, operários-estudantes. De certa forma, foram esses e seus descendentes, o público que assistiu às montagens do *Núcleo Expressão*, bem como integraram o elenco do grupo.

atores, do qual o grupo se originou. Segundo Ricardo, ele aprendia com Ruben durante o dia para a noite ensinar aos outros. Posteriormente, com o grupo já selecionado, levavam seus integrantes, sempre que possível, para assistirem às montagens teatrais na cidade de São Paulo, mostrando-lhes um pouco do teatro profissional. Essas idas a São Paulo, onde os teatros se localizavam, contaram com o apoio da prefeitura de Osasco, que lhes cedia um transporte. O fato dos dois serem servidores públicos e estarem à frente da promoção de eventos culturais no município auxiliou o grupo. Os benefícios dessa conexão com o Poder Público, trouxe-lhes como consequência um espaço (Paço Municipal) que puderam utilizar para seus ensaios e apresentações, até a construção de sua sede, o transporte para teatros em São Paulo e os subsídios que os ajudaram a se manterem economicamente. Muitas vezes, sem esses subsídios, o aluguel do espaço que depois construíram não teria sido pago.

Uma característica dos grupos teatrais dos anos 1970 foi a alta rotatividade de seus elementos, derivada de diversas razões, tais como discordâncias pessoais (relações interpessoais) ou políticas (engajamento político ou não) e a questão monetária. Como oscilavam em seus ganhos, uns podiam discordar desses altos e baixos econômicos e partiam para a profissionalização ou desistiam da atividade.

Outro problema comum a esses grupos teatrais foi a sede própria. Concordavam ou discordavam em relação possibilidade de ter a sede própria ou de continuar na itinerância. Isso dependia do projeto cultural que desejavam. Quando decidiam escolher a primeira opção - a sede própria -, faziam-no para poderem aprofundar o seu trabalho naquela área, em contato com a população local, especialmente quando não eram originários dali. Sendo assim, a intenção mais comum, era a formação de uma casa de cultura, um polo que pudesse atrair e concentrar diversas manifestações culturais. Essa ideia de casa cultural vinha ao encontro da busca por locais onde se poderia ter cultura e lazer, considerando que eram grupos teatrais periféricos e estavam em locais mais carentes e distantes das áreas centrais. Abandonar a itinerância era, também, uma maneira de deixar de lado a dificuldade e o desgaste da vida mambembe. Outra razão para o fim da itinerância foi que:

“(...) corresponde a um impulso de militância que, por outro lado, começa a sofrer as influências da mudança política que se processa a partir do governo Geisel, com o aceno da abertura no final do túnel. Sem ser

exatamente uma coincidência, a fase de estabilização, salvo algumas exceções, configura o último esforço de sobrevivência dos grupos.²⁰⁶

Se a itinerância tinha conexão com atividades político-ideológicas, em levar a cultura e até uma militância política à população. Obviamente, com a “abertura política”, mesmo lenta e gradual²⁰⁷, “mambembear” tornava-se desnecessário, já que todos os espaços começariam a ser locais de discussão e, naquela época, a possibilidade de diálogo estava aumentando. O *Núcleo Expressão* não foi itinerante, teve sempre onde atuar, fosse sob a tutela direta do Poder Público, utilizando-se do Salão Nobre no Paço, fosse depois em sua sede. Seu objetivo foi ter um local onde pudessem desenvolver seus projetos e ceder espaço para projetos de outros artistas da região ou não.

Um dos momentos utilizados pelos grupos teatrais que carregavam uma ideia de militância política era o debate após a apresentação. Era uma forma de conhecer as demandas daquele público, ao mesmo tempo em que havia uma discussão sobre a temática do espetáculo apresentado. Garcia (1990) aponta que os grupos, em seu início, tinham dificuldade em coordenar essa atividade, mas que com o tempo, iam encontrando seu caminho e desenvolvendo uma metodologia para esse diálogo com a plateia.

Para desenvolver esse diálogo, estabelecia-se um mediador que, em geral, era alguém do grupo mais disponível para esse tipo de atuação, e outro que podia ser aquele que chamou o grupo para a apresentação. Podia-se começar por questionar determinadas situações vividas por personagens na peça apresentada. Com o tempo e os questionamentos, vários tipos de inferências acabavam acontecendo e, como coloca Garcia (1990, p. 186), “o grupo prefere ouvir mais do que falar, disposto à frente ou entre o público”. O *Núcleo Expressão* não usou esse modo de ação. Na época anterior, quando existiu o TIO, aí sim, houve esse representante, que abria ou fechava a apresentação²⁰⁸.

²⁰⁶ GARCIA, Silvana. *Teatro de Militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990, p. 126.

²⁰⁷ Os termos “lenta e gradual” referem-se a forma como o presidente-ditador da República, Ernesto Geisel, nomeou o tipo de abertura que levaria adiante, como forma de encerrar a ditadura e entregar o poder político de volta aos civis.

²⁰⁸ Falou-se sobre isso quando foi apresentado o incidente em Guaxupé, em janeiro de 1968, e mostrado que Zequinha, integrante da VAR Palmares (Vanguarda Armada Revolucionária Palmares),

Existiram grupos que gravavam essa interação entre o público e seus membros e, além disso, elaboravam um questionário para entender aquele público que prefere sair e não ficar para o debate. Um desses grupos foi o TUOV (Teatro União e Olho Vivo), nascido em 1971, de uma fusão entre o Teatro XI de Agosto e um grupo independente. Esse grupo ainda atua ativamente. As entrevistas, com o uso do questionário e com anotação dos dados principais do entrevistado²⁰⁹, era feita com um gravador. Eram perguntas que geravam respostas curtas e que podiam, assim, ser tabuladas, dando origem a uma amostragem do tipo de público e da discussão que aconteceu.

Outros grupos escolheram agir junto ao seu público. Foi o caso do TTT (Truques, Traquejo e Teatro). Nascido a partir da junção de integrantes de outro grupo, atualmente desativado²¹⁰, no final dos anos 1970, tinha uma técnica interessante. Os atores deixavam os seus pertences, aquilo que compunha o personagem que encenariam, em pontos espalhados entre os assentos da plateia. Conforme o público chegava, eles também entravam e conversavam com os espectadores ao redor, sobre o personagem que caracterizavam; pediam opinião sobre sua indumentária na peça e até permitiam que houvesse participação desse público na maquiagem do personagem. Somente depois dessa cerimônia é que iniciavam sua apresentação.

Essa conversa que os membros do TTT mantinham com o público era permeada de indagações sobre se era a primeira vez que vinham assistir a uma peça teatral, se haviam assistido à outras e, dessa maneira, iam conhecendo sua plateia. Essas indagações ajudavam a montar uma espécie de mapa sobre o tipo de público para o qual se exibiam.

Garcia (1990) defende que, para alguns dos grupos teatrais, o momento do debate era de reflexão de todos sobre a realidade política e econômica. Muito mais do que o entendimento do espetáculo, era a discussão sobre as mazelas locais.

que morreu ao lado de Lamarca, em Brotas de Macaúbas, na Bahia, conduziu os debates de Rede, Seca e Fome.

²⁰⁹Anotavam-se o sexo, a idade, o grau de instrução e a profissão. In: GARCIA, S. *op. cit.*, p. 186.

²¹⁰O Teatro Núcleo Independente, de 1970, sofreu uma cisão em 1974, que deu origem ao Teatro Cordão. Mas, em 1977, esse se desfaz e, após um breve período, alguns integrantes se reuniram e fundaram o Truques, Traquejos e Teatro. In: GARCIA, S. *op. cit.*, p. 140-141.

“Cumpre-se, assim o propósito militante do espetáculo e, por outro lado, sela-se o ato de solidariedade que une o grupo ao bairro”²¹¹.

Porém, nem todos os grupos aderiram à ideia de debate pós- apresentação. Para muitos, só o fato de poderem levar uma encenação a uma área periférica, usando ou não uma obra de um autor nacional, já era considerada uma forma de resistência à cultura televisiva, que crescia com forte apoio estatal. Isso também era uma demonstração política, não tão engajada como a descrita anteriormente, mas uma ação política. Às vezes, o debate se dava muito mais para um entendimento da obra encenada do que, propriamente, para uma reflexão política. Não deixava de haver uma prática política, uma ação educativa na tarefa de discutir aquilo a que se assistiu, especialmente quando o público não tinha o hábito de frequentar o teatro.

“a história do *Núcleo Expressão* era uma história muito simples, não se vendia esse aspecto politicamente correto, engajado, não tinha... não se fazia essa política lá dentro, não se falava sobre isso, não existia esse assunto, né, eles sabiam se cuidar muito bem pra que o trabalho vingasse, acredito eu. Então, a gente trabalhava, trabalhava, trabalhava, trabalhava, trabalhava, trabalhava, e trabalhava muito, e chamava a atenção pelo trabalho, pelo resultado de trabalho, não por nenhuma bandeira.”²¹²

As palavras de Juçara demonstram que havia grupos que não tinham essa preocupação política. Sua interpretação sobre a trajetória do *Núcleo Expressão* desvincula a atuação teatral de uma política questionadora dos valores vigentes. Para Maria da Paixão, o teatro teve e tem, até hoje, uma ação política e social. A forma como cada uma elabora as suas reminiscências é diferente, pois cada uma se recorda daquilo que considerou ou considera importante. Acredita-se que só o fato de buscarem esse público pobre e de cobrarem ingressos com preços mais acessíveis, já os torna um grupo social e politicamente preocupado com a difusão da arte. Crê-se que, buscando existir e resistir, o grupo enfrentou diversos obstáculos. De qualquer forma, dispensaram essa etapa de discussão pós encenação, que só se observou na época do TIO (Teatro Independente de Osasco), com a montagem *Rede, Seca e Fome*.

O *Núcleo Expressão* também se diferenciou por conseguir realizar boa parte das etapas de produção de suas encenações de forma coletiva, porém, sem englobar a produção do texto, já que preferiram, majoritariamente, escolher autores

²¹¹GARCIA, S. *op. cit.*, p. 187.

²¹²MORAIS, Juçara. Entrevista concedida à pesquisadora em 9 de janeiro de 2019.

nacionais, assim como a direção das montagens, que era geralmente realizada por Ruben Pignatari²¹³. Consideravam complicado dividir a direção entre muitos componentes devido à formação heterogênea de seus integrantes (GARCIA, 1990). Como afirmaram Antonio Rodrigues e Maria da Paixão, o fazer teatral era o de aprender cada etapa da montagem, eles não apenas atuavam, mas sabiam ou tinham que saber estar nos bastidores dando o suporte aos colegas, embasando as encenações, ocupando-se com as diversas tarefas.

Esses grupos teatrais periféricos apresentados, tinham por objetivo levar a produção cultural a quem não tinha, frequentemente, essa oportunidade. Fosse construindo a peça a partir de discussões intergrupais, fosse com a participação da comunidade local. Essa forma de agir foi, também, uma ação política, pois contrariava o dominante, uma vez que os teatros centrais estavam mais controlados pela censura, muitos artistas perseguidos, presos ou exilados, e a cultura televisiva se desenvolvia com um discurso de enaltecimento aos governos, bem como com uma produção cultural escolhida e, também, controlada.

O teatro amador e popular aconteceu simultaneamente ao crescimento e desenvolvimento da televisão, enquanto mídia usada pelos governos militares para seu fortalecimento. O teatro, expressão máxima da visibilidade e interatividade, teve que competir com a mídia televisiva, expressão da virtualidade. Foi uma aposta no crescimento da comunicação que contou com capital e subsídio estatal, bem como capital privado. Tanto um como o outro ganharam nessa aposta. O primeiro, o Estado, desejava, e conquistou, propaganda para as suas atividades, assim como aceitação social e política; e o segundo, o capital privado, auferiu ganhos econômicos significativos.

Para entender a relação que se estabeleceu entre o capital público, o capital estatal e o crescimento e difusão da comunicação televisiva, é preciso explicar um pouco da conjuntura da época.

O Estado ditatorial, em fins dos anos 1960 e início dos 1970, começava a perder o apoio de grupos sociais que o tinham colocado no poder. O AI5 criou um distanciamento na relação entre as Forças Armadas e a sociedade civil, pois liberou uma repressão atingindo os filhos desses segmentos sociais.

²¹³A direção das peças também teve a participação de Ricardo Dias, Gilberto Gianazzi e Moysés Américo, que integravam o grupo, bem como o convite de pessoas de fora para realizar a atividade, como Elvira Gentil e Celso Frateschi. Porém, verificou-se que Ruben encabeçou boa parte delas.

É preciso entender que os filhos de parcelas da sociedade civil, apoiadoras do golpe de 1964²¹⁴, compunham o grupo estudantil, universitário, que foi uma das oposições ao Estado ditatorial, foram oprimidos pelas determinações do Ato Institucional número cinco, publicado em 13 de dezembro de 1968²¹⁵. Esse grupo desfrutava de uma condição maior de estudo, em relação às gerações anteriores. O mesmo teve a possibilidade de estudar mais já que:

“O número de vagas oferecidas ao ano no ensino superior brasileiro, saltou de 35.900, em 1960 (número já bastante elevado, em comparação com as décadas anteriores), para 89.592, em 1968. Mesmo assim, não era suficiente para a procura, exacerbando o problema dos “excedentes”, que obtinham média para serem aprovados, mas não entravam na universidade devido à escassez de vagas. De 1966 a 1968, o número de excedentes passou de 64.627 para 125.414.”²¹⁶

Boa parte desses estudantes secundaristas e universitários era, simultaneamente, um dos grupos ao qual se destinava essa cultura artística televisiva e a oposição à ditadura civil-militar. Foram eles os que usaram as armas em ações clandestinas, de resistência armada, às guerrilhas. Esses opositores, filhos dos que apoiaram ou se calaram diante do golpe de 1964, eram fruto do crescimento econômico e educacional criado pela ditadura, a mesma contra a qual se insurgiam. Eles foram criados dentro daquela conjuntura opressora, contra a qual começaram a se erguer.

Essa geração de estudantes, por vezes a primeira geração urbana, intelectualizada de uma família, refrescou e revitalizou as elites culturais do país²¹⁷. Eram diferentes dos alunos anteriores, pois não tinham o mesmo capital econômico ou cultural deles. Não eram filhos de famílias com um grau intelectual elevado; seus pais não tinham tido uma cultura escolarizada, “vários eram descendentes de imigrantes e/ou vindos do interior do país”²¹⁸. Ingressaram na educação pública e,

²¹⁴Fala-se aqui, não dos filhos da elite, mas dos filhos de uma parcela da população que anteriormente não tinham a possibilidade de seguir seus estudos no meio universitário, mas que com o projeto de modernização conservadora, do governo militar, foram estimulados a estudar mais. Até porque, se o governo militar pretendia modernizar a economia do país, era necessário um conjunto de trabalhadores melhor formados, quiçá até pesquisadores.

²¹⁵Data da publicação do Ato Institucional número cinco.

²¹⁶Martins Filho, 1987, p. 122-126, apud RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade Revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora UNESP, 2010, p.113.

²¹⁷Martins Filho, 1987, p. 122-126, apud RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade Revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora UNESP, 2010, p.115

²¹⁸Martins Filho, 1987, p. 122-126, apud RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade Revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora UNESP, 2010, p.115

com ela, haviam conseguido adentrar a universidade, graças ao incentivo e a “abertura do sistema educativo” (RIDENTI, 2010, p. 115) a partir dos anos 1950.

Controlar as manifestações contrárias e propagandear ações estatais passavam a ser uma atividade extremamente importante. Para isso, percebeu-se o crescimento de uma “indústria cultural eletrônica, televisiva”²¹⁹. Ter a concessão de uma retransmissora era e é algo economicamente rentável e politicamente favorável. No campo econômico, verificou-se que o investimento publicitário era grande, seja de grupos privados ou públicos, sendo que estes últimos representaram, e representam ainda, a maior parcela. No espaço político, era acesso rápido a um eleitorado cativo e permanente.

“Ao longo do governo Figueiredo, foram outorgadas pelo presidente da República 295 estações de rádio AM, 299 estações de rádio FM e 40 emissoras de televisão, correspondendo então a, respectivamente, 23,5%, 56,3% e 27,3% do total das emissoras em operação no país. A lista de concessões no Estado de São Paulo brindou diversos deputados federais entre cotistas e gerentes, sendo que o apadrinhamento político nos demais estados beneficiou desde líderes de estatura local (vereadores e prefeitos), passando por donos de importantes grupos econômicos e empresariais, até figurões políticos de expressão nacional (deputados e senadores), chefes de partidos e ocupantes de postos executivos no setor público (Caixa Econômica, bancos estatais, etc.).”²²⁰

Sendo assim, as pretensões políticas e os ganhos econômicos ficavam garantidos quando do recebimento dessas concessões radiofônicas e/ou televisivas. Não podemos deixar de ressaltar que houve por parte dos sucessivos governos militares um grande investimento na melhoria e no desenvolvimento dessa indústria cultural eletrônica, bem como nas telecomunicações. Para tanto, criou-se a Embratel (Empresa Brasileira de Telecomunicações), em 1965, bem como um ministério exclusivamente das Comunicações, em 1967. Os objetivos foram, visivelmente, integrar, controlar e modernizar o país, considerado ainda agrário e atrasado, comparativamente aos modelos estrangeiros aos quais esse Estado autoritário se manteve atrelado.

²¹⁹Esse termo, aqui empregado, tem o sentido dado por Marcelo Ridenti, em seu livro, *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*, referenciada ao final do nosso trabalho

²²⁰MICELI, Sergio. O papel político dos meios de comunicação e massa. In: SOSNOWSKI, Saul. Brasil: o trânsito da memória. São Paulo: Edusp, 1994, p. 46.

Com o projeto de integração, controle e modernização, visou-se moldar a sociedade brasileira, criando-se uma linguagem que percorreu todo o território²²¹, levando a mensagem de segurança e estabilidade que esses governos enxergavam possuir e manter. O controle se fez necessário, na ótica desse Estado, para poder ter a certeza de que a mensagem não seria parcial ou totalmente modificada; e, obviamente, a modernização técnica e a violência política permitiram que esses objetivos fossem alcançados.

As agências de publicidade cresceram de forma impactante ao longo dos anos 1970, sendo o governo militar um dos principais anunciantes nesses novos meios de comunicação. Ao lado do crescimento governamental, no quesito comunicação, verificou-se que a iniciativa privada também encontrou espaço, “criou-se uma indústria cultural não só televisiva, mas também fonográfica, editorial (...) de agências de publicidade, etc.”²²²

O Teatro amador e/ou semiprofissional e popular viveu uma competição dura e difícil na disputa por um público. Acrescenta-se ainda a censura sofrida e a falta de verbas para a sua ação²²³. Dessa forma, praticar tal atividade, nos anos 1970, foi uma prova de resistência, não apenas política, o que alguns grupos claramente assumiram, mas no sentido de persistência do fazer teatral, mesmo diante das agruras do dia a dia.

Para o *Núcleo Expressão*, exemplo dessa resistência/persistência que é ressaltada, todos esses obstáculos existiram. O sucesso de sua primeira montagem nas ruas de Osasco, levou-os a uma nova peça. O jornal *Municípios em Marcha* anunciou, em “primeira mão”, os ensaios de *O Rio*, peça a partir de poemas de João Cabral de Melo Neto, famoso escritor do tema “Nordeste brasileiro”. A estreia

²²¹Segundo a publicação São Paulo 1975: Crescimento e Pobreza, um estudo realizado para a Pontifícia Comissão de Justiça e Paz da Arquidiocese de São Paulo, “o papel desempenhado pelo automóvel junto ao estrato superior é representado pela televisão junto aos estratos médio e inferior”. In: CAMARGO, Cândido Procópio Ferreira de et al. São Paulo 1975: Crescimento e Pobreza. São Paulo: Edições Loyola, 1975, p. 77.

²²²RIDENTI, M. Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014, p. 295.

²²³Mariney Eduardo Vilela, em sua tese de doutorado, Teatro Amador Paulista (1963-1975): Organização federativa, fazer teatral e resistência à ditadura, discorre sobre as dificuldades que o teatro amador e popular paulista vivenciou entre os anos de 1963 e 1975, em especial no tópico “Palcos iluminados, em tempos escuros”. Nela, ele aponta a atuação da censura e os cortes de verbas.

aconteceu em julho de 1972. A notícia apontou que o prefeito, José Liberatt, estava interessado em construir, ainda naquele mesmo ano, um teatro para a cidade²²⁴.

A montagem de *O Rio* nasceu de uma necessidade imediata, uma cerimônia oficial para os pais e família dos estudantes do primeiro curso de teatro, que lhes atribuisse uma ideia de finalização. Afinal, eram jovens que estavam se tornando atores e atrizes, inexperientes, mas com um curso concluído. Ruben pensou na musicalização do poema de João Cabral de Melo Neto e, aquilo que era para ser uma mera apresentação, para uma solenidade, tornou-se um espetáculo que ficou dois ou três meses em cartaz. Além da dramatização do poema, houve uma produção cinematográfica²²⁵, de fundo, que desvelava cenas conectadas à realidade relatada e que, também, foi utilizada nas apresentações posteriores.

Simultaneamente aos ensaios para o espetáculo *O Rio*, no mês de maio de 1972, houve um festival de música em Osasco, a III Festa Popular da Música de Osasco, e, nele, Ruben e Ricardo inscreveram uma música, *Contemplanção*, que venceu a competição. Embora Ricardo Dias fosse o intérprete, a música representava o grupo teatral como um todo. A vitória acendeu a chama da possibilidade de, com a gravação de um pequeno compacto, conseguirem dinheiro e, com isso, realizarem o sonho da construção de um espaço onde pudessem encenar suas peças, receber convidados e realizarem exposições das mais diversas. Enfim, a ideia era de construírem um polo cultural. A ambição era grande e tinha um propósito claro. Entraram em negociação com a gravadora *Continental*, e um pequeno compacto²²⁶ saiu. *Contemplanção*, a música vencedora, no lado A, enquanto, *Filomena*, composição de Américo Silveira e Amilton Silva, a sexta colocada, ficou no lado B. Toda a renda foi revertida “em Prol da Campanha de Instalação do Teatro Expressão de Osasco”²²⁷.

²²⁴MENSAM, Leumas. “Osasco em tempo de teatro”. In: Jornal Municípios em Marcha, 20 de maio de 1972, p. 10.

²²⁵PIGNATARI, Ruben & MONTEIRO, André. *Memórias Reveladas: Núcleo Expressão de Osasco 1971-1979*. Produção João Antunes Rodrigues, direção de Ruben Pignatari. Osasco, 2013, 85', dolby digital.

²²⁶Segundo o Novo Dicionário Aurélio, compacto é um disco pequeno, gravado em 33 1/3 ou 45 rpm, com uma ou duas composições de cada lado, em geral para lançamento de cantor ou música novos. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Dicionário da Língua Portuguesa. 2. edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S/A, 1986, p. 438.

²²⁷O valor de cada compacto foi de CR\$10,00. In: Núcleo Expressão. *Contemplanção* Gravadora Continental, 1972, 1 compacto simples.

Tanto o jornal *Municípios em Marcha* como o *A Região* deram grande destaque, entre os meses de maio e junho, aos ensaios da nova peça, bem como à possibilidade de construção de um espaço teatral na cidade. Chegaram a aventar a hipótese de que a peça *O Rio*, seria encenada já num espaço próprio. No entanto, a hipótese não se fez realidade e o local de apresentação continuou sendo o Paço Municipal. Além desses ensaios, a peça que lhes rendeu destaque na Páscoa de 1972 continuava em alta, sendo apresentada para o público estudantil²²⁸.

Ao final do mês de julho, a peça *O Rio*, foi apresentada à imprensa de Osasco, e, a partir do mês de agosto, foi encenada no Paço Municipal. Contou com quarenta e cinco personagens, direção interpretativa de Rubens Pignatari, direção musical de Ricardo Dias e direção coreográfica de Antonio Carlos Souza (Cacá)²²⁹. As apresentações foram agendadas para os dias 5, 8, 10 e 12 de agosto, sendo que as marcadas para os dias 10 e 12 foram anunciadas como tendo sua lotação esgotada²³⁰. Embora o jornal *AR*²³¹ coloque “o grupo nas ruas da cidade” como título do artigo jornalístico, essas apresentações se deram em espaço fechado, o Paço Municipal. Nessas datas, o preço dos ingressos foi diferente do que evidenciamos em nossas pesquisas²³² e a justificativa foi a construção do seu espaço próprio.

Durante todo o mês de agosto, encontrou-se pequenos textos jornalísticos que evidenciam o sucesso nas apresentações e o público diverso que passou a ver a nova encenação. Observou-se que a peça foi levada tanto para alunos da escola pública quanto para os da faculdade, bem como para a população da cidade de Barueri, cidade próxima à Osasco. Essas apresentações, no outro município, estavam dentro de uma série de festividades que marcaram o Sesquicentenário da Proclamação da Independência na dita cidade.

O Sesquicentenário da Proclamação da Independência foi o auge do nacionalismo tanto para o governo autoritário português, encabeçado pelo premier Marcelo Caetano, quanto pelo presidente brasileiro general Emílio Garrastazu

²²⁸ Em junho de 1972, o jornal *A Região* noticiou que, a apresentação no CENEART foi excelente e naquele dia iriam se apresentar no Colégio Duque de Caxias. In: “Enquanto seu teatro não sai “Núcleo” exhibe-se nas escolas”. Jornal *A Região*, 27 de julho de 1972, p.6.

²²⁹ DUARTE, A. C. É tempo de teatro. In: Jornal *Municípios em Marcha*, 29 de julho de 1972, p. 14.

²³⁰ “Núcleo Expressão nas ruas de Osasco com a peça “O Rio”. In: Jornal *A Região*, 26 de julho de 1972, p. 6.

²³¹ Abreviatura que foi utilizada para o jornal *A Região*.

²³² Durante as pesquisas nos jornais da região, o preço dos ingressos variou de CR\$2,50 até CR\$5,00, no entanto, nesses dias o valor foi de CR\$10,00. “Núcleo Expressão nas ruas de Osasco com a peça “O Rio””. Jornal *A Região*, 26 e julho de 1972, p. 6.

Médici. Ambos os governantes aproveitaram as comemorações para enaltecer o patriotismo e realçar as conquistas de cada um dos governos ditatoriais. Para as celebrações de ambos os lados, os restos mortais de D. Pedro I foram trazidos de Portugal, onde seu coração ficou na Igreja da Lapa, na cidade do Porto. O objetivo foi tornar as duas datas nacionais, o descobrimento e a independência, como ponto alto dos festejos.

“A urna contendo os despojos foi desembarcada no ancoradouro do Morro da Viúva e conduzida em cortejo num tanque de guerra do Exército até o Monumento aos Mortos da Segunda Guerra Mundial, no Aterro do Flamengo, onde foi entregue a Médici por Américo Thomaz, em cerimônia acompanhada por cerca de 10 mil pessoas e televisionada para todo o país.”²³³

A viagem de traslado dos restos mortais de D. Pedro I começou em 10 de abril de 1972 e terminou cinco meses depois em São Paulo. Ao chegar no Rio de Janeiro, no dia do descobrimento, em 22 de abril, ainda percorreu diversas capitais brasileiras, “até que, em 7 de setembro de 1972, chegou à sua última morada, a cripta da Capela Imperial, no Monumento à Independência, criado em São Paulo em 1922 como parte das comemorações pelo Centenário da Independência”²³⁴. Mas, a urna era maior do que o sarcófago da Capela do Museu Imperial e, isso só foi consertado em 5 de setembro de 1976²³⁵, quando o jazigo do imperador passou a ficar ao lado da Imperatriz Leopoldina, na mesma capela.

As comemorações ao longo do ano de 1972, dentro do calendário cívico, incluíram a confecção de uma moeda comemorativa e inúmeras manifestações de caráter ufanista, sendo as escolas públicas, os locais mais utilizados, uma vez que a juventude deveria carregar consigo, sob a ótica dos governos autoritários, o “amor à pátria”.

Nos meses subsequentes à estreia de *O Rio*, percebeu-se um orgulho nos artigos jornalísticos, como se a conquista do grupo fosse também dos que escreviam

²³³ BARBIO, Luciana. No Sesquicentenário da Independência, ditaduras e restos mortais de Dom Pedro I. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/no-sesquicentenario-da-independencia-ditaduras-restos-mortais-de-dom-pedro-i-21223598>. Acesso em 01/08/2019.

²³⁴ BARBIO, Luciana. No Sesquicentenário da Independência, ditaduras e restos mortais de Dom Pedro I. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/no-sesquicentenario-da-independencia-ditaduras-restos-mortais-de-dom-pedro-i-21223598>. Acesso em 01/08/2019

²³⁵ BARBIO, Luciana. No Sesquicentenário da Independência, ditaduras e restos mortais de Dom Pedro I. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/no-sesquicentenario-da-independencia-ditaduras-restos-mortais-de-dom-pedro-i-21223598>. Acesso em 01/08/2019

sobre ele. Esse sucesso talvez esteja por trás do fato de que um elemento do *Núcleo Expressão*, Gilberto Giannazi, passou a ter uma coluna, *Roteiro das Artes*, no Jornal *A Região*, por algum tempo. Essa coluna mostrou um pouco do percurso do grupo, embora a mesma tenha tido vida curta. Além disso, Jornal MM²³⁶ indicou números interessantes sobre essa montagem, como por exemplo, que em novembro já haviam tido vinte e duas apresentações para um público estimado em seis mil pessoas²³⁷. Todas as apresentações, fora as que se realizaram além do município, foram encenadas no Paço Municipal.

Em dezembro, observou-se que a construção do espaço próprio estava em andamento e que um total de sessenta e oito atores participava das encenações²³⁸. Esse número de componentes foi um dos mais altos que se constatou em sua existência, excetuando a primeira apresentação, na Páscoa de 1972. Com todo esse sucesso, montaram o II Curso de formação de atores e atrizes, cujo início se deu em março de 1973 e alcançou uma duração em torno de seis meses²³⁹.

O ano de 1972 foi denominado por Ruben de “ano da graça”²⁴⁰. Houve um conjunto de conquistas, como: apresentação do grupo nas ruas da cidade; realização de uma montagem com sucesso de público, *O Rio*; vitória em um festival de música; no meio do ano, no concurso de Miss Osasco, uma integrante, Eunice Machado, em nome do Expressão, ganhou o concurso; e, por último, gravação um compacto. Um ano vitorioso.

O novo curso, um projeto dirigido por Ricardo e Mercedes, deu origem ao GENE (Grupo Experimental do Núcleo Expressão). Seu objetivo foi realizar um trabalho nos bairros mais distantes do centro da cidade²⁴¹, apresentando-se em

²³⁶ Abreviação que foi utilizada para o jornal *Municípios em Marcha*.

²³⁷ “Um teatro está sendo construído em Osasco”. In: Jornal *Municípios em Marcha*, 4 de novembro de 1972, p. 5.

²³⁸ “Abertas as inscrições para o Segundo Curso de Teatro em Osasco”. In: Jornal *Municípios em Marcha*, 9 de dezembro de 1972, p. 7.

²³⁹ “Abertas as inscrições para o Segundo Curso de Teatro em Osasco”. In: Jornal *Municípios em Marcha*, 9 de dezembro de 1972, p. 7.

²⁴⁰ PIGNATARI, Ruben & MONTEIRO, André. *Memórias Reveladas: Núcleo Expressão de Osasco 1971-1979*. Produção João Antunes Rodrigues, direção de Ruben Pignatari. Osasco, 2013, 85', dolby digital.

²⁴¹ O centro da cidade de Osasco refere-se a um entorno entre as três principais vias, a rua Antonio Agu, a rua Primitiva Vianco e a Rua João Batista. As três vias iniciam-se num ponto de convergência, que é o Largo da cidade, onde está localizada a estação ferroviária, o início histórico da localidade e dali seguem até a via principal, a avenida dos Autonomistas, antiga São Paulo Mato Grosso, via pela qual o interior do país era acessado pelos tropeiros, no século XVIII. Essa avenida corta a região e une-se, no seu extremo leste, na divisa com a cidade de São Paulo, à Avenida Corifeu de Azevedo Marques e essa, posteriormente, à Avenida Vital Brasil.

locais previamente organizados através de negociações com as paróquias e com as Associações Amigos de Bairro²⁴².

“interessante, nós chegávamos na casa das pessoas. As pessoas nem sabiam o que era teatro, sabe, aí... porque nós, depois de todo esse trabalho, levávamos, né, uma atividade de teatro no bairro. Então, a gente era muito bem recebido, né, eu acho que foi uma coisa, assim, importantíssima.”²⁴³

Essa forma de atuação, nos bairros distantes do centro da cidade de Osasco, auxiliava o processo de construção de sua sede própria, na medida que agia como uma espécie de propaganda do trabalho do grupo ao mesmo tempo que os colocava próximos ao público mais pobre, para o qual desejavam atuar. Ao ir até as casas dos moradores, essa equipe, uma espécie de “equipe de retaguarda”, como Antonio Rodrigues a denominou²⁴⁴, buscava realizar uma espécie de propaganda do espetáculo, convidando as pessoas a integrarem a plateia da atividade que acontecia num espaço cedido pela paróquia local, numa quadra de escola ou num espaço oferecido pela Associação dos moradores do bairro.

Buscar atuar fora do centro da cidade de Osasco, atingindo um público que normalmente não se dirigiria à área central para assistir a um espetáculo teatral, era o que denominavam de ‘descentralização da cultura’. Para eles, esse ato era como ir ao encontro de um público mais popular. Não necessariamente praticar uma cultura popular, até porque, para isso, teriam que contar, entre seus integrantes, com a participação dessas pessoas, advindas desses bairros nos quais encenavam a peça.

A escolha da peça que foi levada pelo GENE, *O Auto da Cobiça*, de Altimar de Alencar Pimentel, demonstra objetivos claros de aproximação, ou como disse Antonio²⁴⁵ “era baseado em Bumba meu Boi. Então, um espetáculo essencialmente popular, com uma linguagem deles, com os valores culturais deles, desse povo, pra gente tentar conquistar essa galera”.

²⁴²As sociedades ‘amigos de bairro’ foram duramente reprimidas durante a ditadura civil-militar, portanto, não se vê na ação delas, nos anos 1970 um padrão de enfrentamento ao estabelecido, em períodos anteriores. Mesmo assim, na cidade de Osasco, há um histórico interessante de pressão sobre o Poder Público Municipal por parte dessas associações na defesa de direitos básicos mínimos de sobrevivência, como água encanada e luz elétrica, ou postos de saúde e escolas.

²⁴³SOUZA, Mercedes. Entrevista à pesquisadora em 28 de junho de 2018.

²⁴⁴PIGNATARI, Ruben; MONTEIRO, André. *Memórias Reveladas: Núcleo Expressão de Osasco 1971-1979*. Produção João Antunes Rodrigues, direção de Ruben Pignatari. Osasco, 2013, 85’, dolby digital.

²⁴⁵SANTOS FILHO, Antonio R. dos. Entrevista à pesquisadora em 26 de junho de 2018.

O GENE atuou como um chamariz, fazendo as pessoas se interessarem em conhecer o núcleo base, e, ao mesmo tempo, como uma via de comunicação com esses bairros distantes, com um público que, por vezes, não viria ao centro da cidade.

“Às vezes, ah, as pessoas falam ‘ah o Toninho iniciou o Grupo Expressão’. Claro, o Gene era uma ramificação do Expressão, ele não existiria se não fosse o Expressão. Na verdade, quando é que surge o GENE? O GENE surge como segundo curso, né, de teatro. Com o propósito de que? O primeiro curso formou-se o Expressão, chamava-se Núcleo Base, né. O GENE vem com a proposta, digamos assim, de criar um público de teatro pela cidade, ou seja, o núcleo atuaria no centro, como a sede, um teatro no centro, e o GENE faria o off Osasco, ou seja, faria periferia para o centro. Então, o Núcleo Base com os espetáculos, que eles chamavam já de nível profissional, e o GENE fazia o trabalho periférico, né, de, de chamamento de público para o teatro.”²⁴⁶

Antonio Rodrigues dos Santos Filho, hoje diretor do Teatro Municipal de Osasco, começou no GENE com apenas 15 anos, após assistir a uma apresentação do *Núcleo Expressão*. Estudante e trabalhador²⁴⁷, como muitos e muitas que fizeram parte do NE ou mesmo do GENE, marcava ponto na Secretaria da Educação do Município e estudava no CENEART.

“eu era funcionário da Secretaria da Educação (...) Eu entrei com 15 anos... como mensageiro, e ali eu descobri, primeiro eu descobri o basquete. Eu treinava basquete no CENEART, e estudava no CENEART. Então, numa dessas noites no CENEART, passou uma cena de *Um Homem Chamado Jesus*, que era o espetáculo que gerou o Expressão. Eu assisti aquilo e falei “Nossa! Eu nunca tinha visto teatro na minha vida”. Achei bonito aquilo, achei... me, me, me despertou o interesse.
(...) Numa segunda oportunidade, eu assisti... *O Rio*, de João Cabral de Melo Neto, também do Expressão. Aí eu me decidi. Falei ‘Não, é isso que eu quero fazer!’. Eu achei que eu era capaz de fazer aquilo. E gostei. Larguei o basquete e procurei fazer o segundo curso de teatro. Fui fazer o segundo curso, aí não consegui sair mais.”²⁴⁸

O II Curso de formação de atores e atrizes foi anunciado em novembro de 1972, no jornal AR²⁴⁹. E, em dezembro, foi também comunicado no jornal MM²⁵⁰,

²⁴⁶SANTOS FILHO, Antonio R. dos. Entrevista à pesquisadora em 26 de junho de 2018.

²⁴⁷Contou em entrevista que começou com 15 anos, na função de mensageiro na Secretaria de Educação, na Prefeitura do Município de Osasco. Ainda hoje é funcionário público municipal, ocupando o cargo de diretor do Teatro Municipal Glória Gíglio.

²⁴⁸SANTOS FILHO, Antonio Rodrigues. Entrevista à pesquisadora em 26 de junho de 2018.

²⁴⁹“Núcleo anuncia novo curso de teatro”. In: *Jornal A Região*, 24 de novembro de 1972, p. 6.

²⁵⁰“Abertas as inscrições para o II Curso de Teatro em Osasco. In: *Jornal Municípios em Marcha*, 9 de janeiro de 1973, p. 7.

avisando o local para as inscrições, novamente a Biblioteca Municipal Monteiro Lobato, com 50 vagas e início previsto para 3 de fevereiro de 1973. O início se confirmou, porém, antecipado para 31 de janeiro, como foi noticiado pelo jornal AR²⁵¹. Assim que o curso começou, Ruben passou a ter uma coluna fixa no jornal MM²⁵², “*Secos e molhados, assados e fritos*”. Através dessa coluna, foi possível colher informações sobre as atividades do *Núcleo*, bem como de outras manifestações culturais pela cidade, como outros grupos teatrais locais ou ainda sobre expressões culturais (teatros, exposições, etc.) acontecendo na cidade de São Paulo.

O início do ano de 1973 não esteve associado apenas ao novo curso de teatro para popularizá-lo, foram encontradas evidências das primeiras tentativas de transformar a visão cultural na cidade. Em janeiro²⁵³, por duas vezes, foram apresentados filmes brasileiros – *O pagador de promessas* e *A hora e a vez de Augusto Matraga* – com o intuito de iniciar uma série de discussões sobre o cinema brasileiro. A escolha se devia por serem filmes de boa qualidade, com boa crítica e, logicamente, brasileiros. Isso aconteceu no Paço Municipal, já que o espaço próprio estava em construção. Esse trabalho sinalizava a vontade de agir de forma a abarcar diversas manifestações culturais e semear a ideia do polo cultural. Simultaneamente, observou-se que o Paço acabou sendo monopolizado pelo *Núcleo Expressão*, o que, provavelmente, pode ter provocado a existência de um sentimento de exclusão entre os outros artistas da região²⁵⁴.

Ainda no mês de janeiro²⁵⁵, foi encontrado um agradecimento de Ricardo e Ruben, em nome do *Núcleo Expressão*, pela arrecadação de CR\$1.250,00 (um mil e

²⁵¹“Começou ontem o II Curso de Teatro em Osasco, um trabalho sério”. In: Jornal *A Região*, 1 de fevereiro de 1973, p. 1.

²⁵²A primeira coluna aparece a partir da edição de 7 de fevereiro de 1973, aparecia aos sábados e teve vida curta, já a partir de maio do mesmo ano, deixou de aparecer.

²⁵³GIANNAZI, G. Roteiro as Artes. In: jornal *A Região*, 14 de janeiro de 1973, p. 3 e _____. Idem. In: Jornal *A Região*, 21 de janeiro de 1973, p.5.

²⁵⁴Observamos que o Jornal *A Região*, publicou constantemente notícias acerca do *Núcleo Expressão* e que algumas colunas foram criadas para abordar a temática cultural na região e até mesmo sobre São Paulo. Uma nos chamou a atenção por ter sido escrita pelo casal que escreveu o roteiro da peça *Um Homem Chamado Jesus*, Dalva Radicce e Antonio Marinho. Essa coluna apareceu ao longo do ano de 1973, entre os meses de março e outubro e em absolutamente nenhum momento o NE foi citado. A coluna apresentou outros grupos teatrais na região, em Osasco e na cidade de São Paulo, porém o grupo não aparece em momento algum. Considerando que o *Expressão* ganhava cada vez mais notoriedade, consideramos bastante singular que não tenha sido citado pelo casal.

²⁵⁵“*Núcleo Expressão agradece*”. In: Jornal *Municípios em Marcha*, 13 de janeiro de 1973, p.9.

duzentos e cinquenta cruzeiros), referente à construção do prédio onde o polo cultural do *Núcleo Expressão* poderia, enfim, existir. Esse dinheiro foi fruto de doações de um “livro de ouro” instituído pelo grupo para angariar contribuições que lhes ajudassem no projeto. Além disso, pessoas envolvidas com a música se apresentaram, em meados do mês de fevereiro, para conseguirem, através de uma “roda de samba”, mais dinheiro para o futuro Teatro Expressão.

“era crucial você ter um espaço físico. O prefeito Liberatti, nos liberou o salão nobre no ano de 72 inteiro. Começamos em 71, em dezembro, a gente lançou o curso e 72, inteiro, tá? Em 1972 teve eleição municipal e o Liberatti perde a eleição, o Guaçu era o candidato e quem ganha era o Francisco Rossi de Almeida. Nós não tínhamos nenhuma certeza de espaço para negociação com o nosso trabalho, até porque o Francisco Rossi, em dezembro de 71, um mês antes da eleição, não lembro, parece que foi em novembro, ele esteve na minha casa, pedindo o apoio, o nosso apoio, ele queria o apoio do Núcleo Expressão. Eu disse: ‘Francisco, nós não vamos te dar o apoio por duas razões: primeiro que o trabalho não vai se envolver com política partidária e segundo, que você é da ARENA. Você é o representante daquilo que nós tamos combatendo, nós não podemos’. Ele não hostilizou, agradeceu e ele ganhou a eleição. Porque ele ganhou a eleição, imaginava-se que, ‘tamo na rua’.”²⁵⁶

Pelas palavras de Ruben, uma questão política, partidária, tornava emergencial a procura e o estabelecimento de uma sede própria. Como não haviam atuado na campanha pela eleição de Rossi, acreditavam que este não lhes daria a chance de prosseguir no espaço cedido pela Prefeitura. Mesmo assim, conseguiram permanecer no Paço Municipal ainda por todo o ano de 1973, até porque, segundo Ruben, Francisco Rossi, eleito, lhes disse:

“Olha, não tem como eu tirar vocês, mesmo que eu quisesse o salão nobre, eu teria que justificar isso para imprensa do mundo inteiro. Cê imagina a imprensa vindo aqui perguntar por que que eu desalojei vocês? Mas não só por isso, é que o trabalho de vocês é muito bom, é importante, pode ficar.’ E aí a gente foi já sabendo, que era o último ano, que a gente poderia ocupar o salão nobre, depois, tchau.”²⁵⁷

No documentário *Memórias Reveladas*, o ex-prefeito Francisco Rossi, confirmou que o *Núcleo* foi um grupo muito conhecido e que não lhes retiraria do espaço; também acrescentou que não estava reparando em qualquer vínculo ideológico que pudessem manifestar. Acrescentou que auxiliou no que pôde e que

²⁵⁶Ruben Pignatari. Entrevista à pesquisadora em 12 de janeiro de 2017.

²⁵⁷PIGNATARI, R. Entrevista à pesquisadora em 12 de janeiro de 2017.

sempre apoiou a arte e a cultura na cidade. Embora tenha dito isso, em dado momento, o grupo foi convidado a se apresentar num festival de teatro na Polônia. Essa proposta do NE representar o Brasil foi feita por Cesar Vieira²⁵⁸. Mas, para isso, eles teriam que chegar até Madri. Toda a estadia já estava paga. Quando foram procurar o prefeito para que o Poder Público lhes pagasse a passagem, este lhes negou, alegando que não subsidiaria uma viagem a um “país comunista”.

Apesar de tudo, ainda puderam usar, até o final do ano, as instalações do Paço Municipal, até porque, como Rossi lhes havia dito, compunham um grupo conhecido e, para ele, era bastante complicado retirar-lhes os apoios. Era importante para o prefeito que o grupo ficasse bem, isso também beneficiaria o governo. Mas a melhor solução foi construir um espaço menos disputado. Portanto, as buscas iniciaram-se e esse local foi encontrado.

O local onde o teatro foi erguido nunca foi próprio, sempre foi alugado. Situava-se no centro da cidade, na rua Minas Bogasian, 137/8. Para Juçara, esse endereço foi marcante, “posso esquecer qualquer endereço, não esse”.²⁵⁹

O engenheiro senhor Ângelo Bregáglio preparou e montou as estruturas do galpão. Nessa mesma época, havia um processo de urbanização acontecendo na cidade, e muitas casas antigas estavam sendo destruídas, havia uma grande quantidade de tijolos que poderiam ser reutilizados. Contando com a solidariedade das pessoas, os integrantes do grupo solicitaram a doação desse material descartado e passaram a empregá-lo na construção de seu sonho. Também conseguiram doações de fábricas na região, como a Eternit, que doou algumas telhas. Outra doação importante foi a do comandante Lepiani, aquele que, em 1969, havia lhes chamado a atenção, através de um cerceamento autoritário, pela encenação em Guaxupé.

“Um sábado de manhã, Ricardo e eu, estávamos lá na construção do teatro, tava começando a levantar já as paredes laterais, enfim, começando a desenhar o banheiro, a bilheteria com o alicerce. Tava eu e o Ricardo lá, tava o carpinteiro, tava o pedreiro, tava os ajudantes, né? A gente olha assim, vem entrando 4 praças do exército de farda e tudo. Eu digo, ‘ah meu Deus do céu!’ Muito gentis, né? 4 jovens. ‘É... o seu Ricardo e o Seu

²⁵⁸ César Vieira, na verdade, Idibal Almeida Piveta, é autor, diretor e um dos fundadores do grupo Teatro União e Olho Vivo (TUOV), sobre o qual já foi brevemente abordado nesta pesquisa. Foi também alguém que escreveu sobre teatro, um crítico e grande entusiasta do *Núcleo Expressão*.

²⁵⁹ Depoimento de Juçara Morais In: PIGNATARI, Ruben; MONTEIRO, André. *Memórias Reveladas: Núcleo Expressão de Osasco 1971-1979*. Produção João Antunes Rodrigues, direção de Ruben Pignatari. Osasco, 2013, 85', dolby digital.

Rubens?’ ‘Somos nós mesmos’. ‘Ah, pois não, Bom, dia! Bom dia! O coronel Paulo,’ quando ele falou o nome do coronel Paulo, eu desabei, eu olhei, meu Deus... ‘O coronel Paulo pediu que a gente procurasse por vocês, tem um caminhão do Exército aqui na frente e ele pediu para entregar para vocês, aí, blocos, areia, cimento.’ Descarregou um caminhão de material. Você acredita nisso? Doou para o teatro, um caminhão de material. A gente ficou mudo, ficou mudo, ficou mudo. Cara, que legal, né? Eu digo, é, espero que depois ele não nos comprometa aí, pra fazer um trabalho cultural pro Arena, pró ditadura, porque não vai dar.”²⁶⁰

Embora não tenham dito diretamente ao comandante que não fariam um trabalho cultural pró ditadura, percebeu-se que, apesar de não falarem abertamente sobre o tema, sabiam que não apoiavam o que existia no país. Podiam não ser uma oposição aberta, mas procuravam atuar nas brechas para demonstrar, sempre que possível, sua insatisfação com o estabelecido.

Essa doação não veio do nada, como costuma-se dizer. O comandante estava informado do que acontecia na cidade, não apenas porque comandava o Quartel de Quitaúna, mas porque Ruben e Ricardo, receosos pelos eventos passados em Guaxupé, foram procurá-lo em sua casa e lhe explicaram o que estavam fazendo e porque estavam fazendo.

“Já mordido uma vez pela cobra do Exército, quando da época do *Rede, Seca e Fome*, tomamos a decisão de construir o teatro, mas, Ricardo e eu conversando, digo Ricardo, disse ‘acho melhor a gente ir até Quitaúna conversar com o comandante, que nós vamos edificar um teatro, porque não vamos entrar numa dívida, e se eles impedirem depois da dívida feita, nós tamo mortos, ok?’ Fomos até Quitaúna, Ricardo e eu. Chegamos lá no setor competente, ‘queremos marcar uma audiência com coronel Paulo, Paulo alguma coisa’, vai ouvindo essa história. ‘Vamos ter uma audiência, é o Rubens com o Ricardo. Qual é o assunto?’ ‘O assunto é cultural, pá, pá, pá.’ Bom, ficou marcado para sábado, era uma terça-feira, a casa dele, ele morava em frente do quartel. Fomos lá, Ricardo e eu, apertamos a campainha, saiu um senhor sóbrio, sem farda, né? Civil, paisana. ‘Por favor entrem, né? Eu sou o Ricardo’, o Ricardo todo *gentleman*, o erudito Ricardo, né? E eu já mais explosivo. Por isso que a gente se deu bem, viu? E aí nos sentamos, ele falou ‘senta aqui’, aí daqui a pouco veio a mulher dele, apresentou a mulher e tal. Trouxe uma jarra de suco de laranja, tava um calor. E a gente falou, ‘olha, ô meu, nós estamos com a ideia de construir uma sala de espetáculo em Osasco, a cidade é carente, a região toda é carente, não tem um teatro, nosso trabalho já tá desde o ano passado, mas estamos vinculados ao poder público e a gente queria se desvincular.’ Falamos durante 5 minutos, mas, assim, com um respeito, né? O suor corria, a gente não queria ouvir um não, né? Era o nosso sonho que estava na mão dele. Para nossa surpresa, ele disse, ‘vocês estão de parabéns, cultura é muito importante, arte é mais importante ainda. Façam isso, nem precisava vir aqui para pedir autorização.’ ‘É, mas a gente tem um pouco de

²⁶⁰PIGNATARI, Ruben. Entrevista à pesquisadora em 12 de janeiro de 2017.

receio.’ Falou, ‘receio nenhum, o Brasil tem que andar. O Brasil tem...’ ele era muito progressista.”²⁶¹

Nesse trecho da entrevista, nota-se o temor instalado, desde o incidente, na cidade de Guaxupé, em janeiro de 1969. Foi como se pedissem autorização para o que estavam realizando e, ao mesmo tempo, uma maneira de obterem a liberdade de poder existir. Uma liberdade vigiada, inclusive por si mesmos.

A construção foi um grande mutirão, com a população local contribuindo e o grupo teatral “botando a mão na massa”.

“Eu aprendi a fazer massa de cimento e cal, aprendi a assentar tijolo... aprendi... que eu já tinha um pouco, que a minha mãe e o meu pai já tinham me ensinado, que a gente construiu a nossa casa juntos. Mas eu aprendi mais. Aprendi o que era rotunda, aprendi o que era gambiarra, aprendi a fazer fiação, aprendi a ficar de pé pra montar cortinas e cenário, aprendi a pregar prego, aprendi a fazer, é, resistência.”²⁶²

E acrescentou Juçara:

“Aprendi a fazer cimento. Entrava lá às sete horas da manhã, saía às onze horas da noite, sem ganho. Sem ganho. Cê ganhava um nada pra comer alguma coisa...”²⁶³

Essa atividade em conjunto dos elementos do NE²⁶⁴ só reforçou ainda mais os laços de coletividade e afetividade entre eles, marcas importantes no processo de atuação de um grupo de teatro amador e popular. Por mais que o poder público tenha contribuído, nada mais fez do que o seu papel de difusor cultural, de incentivador das artes. De certa forma, Guaçu, Liberati e Rossi, prefeito da cidade a partir de 1973, cada um mais ou menos à sua maneira, estimulou alguma vida cultural na cidade. O grupo, nas entrevistas, ressaltou mais a figura de Guaçu Pitéri em relação aos demais, mas os outros, cada um também procurou colaborar. No fundo, a importância e a visibilidade que o grupo teatral atingiu, estimulavam e visibilizavam a cultura e, especialmente, o governo de cada prefeito na cidade. Foi uma via de mão dupla.

Depois de *O Rio*, foi a vez de *Irmãos das Almas*, de Martins Pena, uma comédia, em 1973. A escolha estava atrelada à necessidade de público, que traria o

²⁶¹Ruben Pignatari. Entrevista à pesquisadora em 12 de janeiro de 2017.

²⁶²PAIXÃO, Maria da. Entrevista à pesquisadora em 5 de julho de 2018.

²⁶³MORAIS, Juçara. Entrevista à pesquisadora em 9 de janeiro de 2019.

²⁶⁴Abreviação para *Núcleo Expressão*, que será utilizada por vezes ao longo do trabalho.

dinheiro necessário à construção do espaço próprio. Uma comédia que fez muito sucesso, talvez tenha servido para distensionar uma cidade, que vivia envolta numa bruma de controle, cercada por quarteis, estigmatizada, até propositadamente²⁶⁵, como a “cidade do crime”.

“Nós montamos uma comédia chamada os *Irmãos das Almas*, do Martins Pena. Por que comédia? Nós tínhamos que formar um público, tínhamos que atrair um público para o nosso trabalho e a comédia era naquele momento, a melhor coisa, né? E iniciar um processo com o teatro infantil, para começar a trabalhar a criança dos 7/8/9 anos para depois ela se tornar juvenil, pegar o trabalho juvenil e depois adulta. Era uma coisa... muito pretenciosa, que a gente tinha, a verdade é essa, né? E, tá, aí começamos a fazer as apresentações dos Irmãos das almas, no salão nobre que ficou um ano inteiro em cartaz, o espetáculo de segunda a segunda. E o pacto entre todos nós era: cada um vai receber um ‘cachezinho’ para lanche, para um refrigerante, inclusive nós. Todo dinheiro que vai ser arrecadado, a gente vai tentar investir numa sala de espetáculo.”²⁶⁶

Formar público e conseguir dinheiro para a construção da sede própria foram uma meta e, junto a ela, uma nova se somaria. Começaram a planejar a entrada no universo infantil. Afinal, como exposto na fala, se pretendiam criar e incentivar o teatro, deveriam começar ainda na infância, buscando o público entre os “cinco e os doze anos”²⁶⁷.

Começou-se a observar uma preocupação com os gastos da construção e do aluguel, de tal forma que, embora existisse um pagamento aos atores e atrizes, o grosso dos lucros com a venda dos ingressos ficava para a obra. Juçara disse, em sua entrevista, que o pagamento era reduzido e que a paixão da juventude e de fazer o que gostava compensava tudo. Elias Andreato, em seu depoimento no documentário *Memórias Reveladas*, relatou emocionado que quando a peça “A Moreninha” começou, tomou uma decisão extremamente importante: deixou seu emprego fixo, na Editora Três, onde recebia um bom salário. Considerando sua juventude naquele momento, e apesar de todas as dificuldades, incluindo a marmita diária que devia trazer aos ensaios e apresentações, recebeu grande apoio de sua

²⁶⁵Recordando que Marta Rovai em sua tese de doutorado, *Osasco 1968: a greve no masculino e no feminino*, aponta a forma com a memória das resistências e da greve de 1968 foi sendo substituída por uma campanha de desestabilização, através das mídias, para descambar numa cidade onde “brotavam bebês diabos e loiras do banheiro”. O que não significou o apagamento das reminiscências daqueles que viveram, ou acompanharam as lutas contra o regime ditatorial.

²⁶⁶PIGNATARI, Ruben. Entrevista à pesquisadora em 12 de janeiro de 2017.

²⁶⁷VIEIRA, Antonio Sergio. Depoimento In: PIGNATARI, Ruben & MONTEIRO, André. *Memórias Reveladas: Núcleo Expressão de Osasco 1971-1979*. Produção João Antunes Rodrigues, direção de Ruben Pignatari. Osasco, 2013, 85', dolby digital.

mãe que lhe disse que se era isso que ele desejava fazer, que seguisse em frente. Passou a receber um cachê que mal cobria suas despesas, porém sentia-se bem com isso.

“Tinha dia que era cinco espetáculos. Aí começou... isso depois, né, quando nós já estávamos em andamento. Aí como sempre, em qualquer lugar, ‘Cadê o dinheiro disso?’. Em qualquer lugar esse questionamento acontece, porque trabalhava, trabalhava, trabalhava, trabalhava... e nada. E também é a minha maneira de olhar pras coisas, me irritava muito esse questionamento, porque eu estava ali porque eu queria estar, e estava aprendendo alguma coisa, aí na hora que eu percebi que eu precisava ganhar alguma coisa, eu sabia que não era lá. Aí eu saí. Eu não ia ficar questionando, então, essa parte também nunca questionei, nunca, nunca fui de chegar e falar ‘Rubens...’ e tal. Eu estava lá com um propósito, e esse propósito tava, tava, eu tava tendo esse retorno, porque eram apresentações pra trezentas pessoas, duzentas, durante um dia inteiro. Isso era um absurdo.”²⁶⁸

Para Garcia (1990), nessa fase em que apresentavam *Irmãos de Almas* e *O Castelo de Mulumi*, o “grupo já bastante reduzido”, estaria numa semiprofissionalização, visto que se apresentava de quarta a domingo, cobrando ingressos. Sendo assim, estariam no caminho da realização do seu projeto de expansão do teatro popular. Um projeto dividido em duas etapas, sendo a primeira a de propagar autores nacionais populares e consagrados, também utilizando remontagens de textos já aprovados pelo público e com grande aceitação. Numa segunda etapa, partiriam para a montagem de dramaturgias locais. Calculavam que seriam necessários vinte anos para atingir esses objetivos e o projeto ser plenamente realizado. Sucumbiram após oito anos de existência, com um envolvimento político mais latente em seu início (Garcia, 1990), porém, sem uma militância no sentido estrito do termo, o “principal motor do grupo continua sendo o desejo de gerar um processo de renovação no movimento teatral e cultural da região”²⁶⁹.

Uma das razões para que os componentes deixassem o grupo tinha a ver mais com a busca por uma profissionalização. Foi o que ocorreu quando Juçara percebeu que deveria receber melhor pelo que fazia - e fazia bastante -, portanto, deixou o grupo, indo em direção a um novo mundo, uma nova jornada. O teatro amador ou semiprofissional e popular tem como característica a dificuldade financeira

²⁶⁸MORAIS, Juçara. Entrevista à pesquisadora em 9 de janeiro de 2019.

²⁶⁹GARCIA, Silvana. Teatro da Militância: a intenção do popular no engajamento político. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990, p. 126.

que “decorrente da instalação e manutenção da sede serão decisivas na condução da experiência para seu fim”²⁷⁰. De certa forma, essa dificuldade acompanhou o grupo desde sua criação, tornando-se muito mais intensa a partir do momento em que constituíram uma sede relativamente própria, passando a arcar com diversos gastos.

Se o grande objetivo do *Expressão* era a construção de seu teatro, sua sede, seu polo cultural, era necessário ampliar seu público e, acima de tudo, “alfabetizá-lo” nas artes cênicas, por isso o investimento no segmento infantil. A comédia *Irmãos das Almas* fez sucesso entre o público adulto²⁷¹. O momento foi o de investir no público infantil e, para isso, resolveram começar pela peça de Jurandyr Pereira *O Castelo de Mulumi*. Segundo noticiado pelo jornal *MM*, Gilberto Giannazi, professor com “vários cursos de especialização”, fez as adaptações necessárias e tomou todas as precauções para criar “uma montagem para crianças, a fim de evitar, além de uma condição artística pobre, a distorção da mensagem levada a esse público”²⁷². O termo “distorção da mensagem” foi usado relacionado à mensagem que o autor quis apresentar ao criar o enredo. O medo de Gianazzi era que a pobreza material da montagem desmotivasse o público infantil e que este acabasse não mais se interessando pelo teatro e, até, não entendesse o conteúdo. A estreia aconteceu em 22 de setembro de 1973, ainda no Paço Municipal.

Em outubro de 1973, o jornal *MM*²⁷³ disponibilizou um grande espaço para mostrar a maturidade e o crescimento do grupo teatral. Com fotos e trechos longos de uma entrevista concedida por Ricardo Dias, mostrou como o grupo foi se desenvolvendo e ocupando espaços na cidade. Elogiou a peça infantil, o que também já havia feito com bastante ênfase numa edição anterior, quando destacou a atuação de Maria da Paixão, dizendo que era “o seu melhor desempenho”²⁷⁴. Numa espécie de retrospectiva da existência do NE²⁷⁵, recordou a época do TIO,

²⁷⁰GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990, p. 129.

²⁷¹ Em junho de 1973, a peça chegou à marca de dez mil espectadores. “Os Irmãos de almas: quase dez mil espectadores”. In: *Jornal A Região*, 12 de junho de 1973, p. 1.

²⁷² “Teatro: Núcleo Expressão prepara lançamento de peça infantil”. In: *Jornal Municípios em Marcha*, 11 de agosto de 1973, p. 8.

²⁷³ “Núcleo Expressão completa 2 anos e já é adulto”. In: *Jornal Municípios em Marcha*, 5 de outubro de 1973, p. 8.

²⁷⁴ “Expressão monta excelente espetáculo infantil”. In: *Jornal Municípios em Marcha*, 2 de outubro de 1973, p. 7.

²⁷⁵ Abreviação de *Núcleo Expressão* que, por vezes, será utilizada ao longo do trabalho.

sem mencionar o incidente em Guaxupé, deixando que a fala de Ricardo demonstrasse como o período foi complicado, sem grandes detalhes. Quem não tivesse a clareza do acontecido, em janeiro de 1969²⁷⁶, não teria como compreender o incidente, que os levou ao Quartel de Quitaúna.

Os que ignoraram o incidente devem ter ficado com a sensação de que os problemas seriam apenas do apoio, ou não, do poder público às atividades culturais. Como a época é da censura externa ou interna, e sabe-se que a interna foi muito mais praticada, enxergou-se nesse artigo uma forma velada de encobrir o que aconteceu, não dando detalhes e, ao mesmo tempo, não deixando de falar sobre a temática, porém superficialmente. Apenas os que souberam do ocorrido puderam entender o que se contava.

A menção sobre o TIO, nesse artigo, revela algumas dúvidas de Ricardo ao organizar o grupo teatral, pois o via como um grupo que devia ter perenidade e não podia se contentar em ser um mero coletivo de atores, realizando apresentações circunstanciais e pontuais. O artigo ainda destacava o problema gerado no monopólio das apresentações do NE no Salão Nobre do Paço Municipal. Esse monopólio produziu uma pequena disputa entre artistas na região e Ricardo reconhecia como justas as críticas e a disputa. Numa foto da construção do TE²⁷⁷, realçaram-se o empenho e os sacrifícios dos atores e atrizes, ao mesmo tempo em que se frisou que essa construção seria um prêmio merecido pela seriedade e pelo compromisso, demonstrados continuamente pelo grupo.

Foram encontrados outros grupos teatrais na cidade e região, o que levou à pesquisadora a crer que houve uma disputa, e que essa não deve ter sido pequena, pelo uso do palco no Salão Nobre do Paço Municipal. Entre os grupos referenciados pelos jornais que foram analisados, encontrou-se alguns nomes, como: Mensagem, NETO e Suzy. Como ressaltado antes, o casal que montou o roteiro de *Um homem chamado Jesus* manteve, por vários meses ao longo do ano de 1973, uma coluna num dos jornais analisados e, em momento algum, apontaram uma apresentação sequer do *Expressão*, absolutamente nada, nenhuma linha foi escrita sobre o grupo. Entretanto, ao mesmo tempo, os grupos teatrais montados, ou dos quais o casal

²⁷⁶Refere-se ao problema que enfrentaram na cidade Guaxupé, em Minas Gerais, em janeiro de 1969, quando a esposa do comandante do Quartel de Quitaúna, presente na cidade e no teatro, os denunciou e estes tiveram que comparecer, em seu retorno, ao Quartel, onde foram duramente repreendidos pelo comandante Lepiani.

²⁷⁷Será utilizado, por vezes, essa abreviação para Teatro Expressão.

participava, aparecem nem que seja apenas para pontuar a sua existência. Para Ruben, não houve essa disputa pelo espaço e nem uma certa implicância com o *Expressão*, pois este seria respeitado e teria o seu espaço no mundo das artes. Já Ricardo não demonstrou tanta certeza e chegou a apontar isso, tanto no artigo destacado antes em 1973²⁷⁸ quanto em entrevista concedida à pesquisadora deste estudo²⁷⁹. A conexão com o Poder Público, para ele, pode ter sido a razão do “estranhamento” que os demais artistas demonstravam em relação a eles.

O início das apresentações infantis ao lado das realizadas para os adultos prosseguiram e o II Curso de Formação de Atores e Atrizes finalizou-se com duas encenações, realizadas em 13 de outubro de 1973. Com a aprovação da censura, as peças escolhidas foram *Consumo e Incomunicabilidade*, de autoria de Ricardo Dias e Ruben Pignatari, e uma “colagem de poemas de Bertold Brecht, James Thurber, Carlos Drumond de Andrade, Elizabeth Barret Browning, Vinicius de Moraes, Carlos Marx Alves e Lord Byron”²⁸⁰. O espetáculo foi apresentado no Paço Municipal e liberado apenas para os maiores de 18 anos. Neste momento, nascia oficialmente o GENE.

É preciso ter em mente que o GENE foi fruto do II Curso de Teatro e atuou na periferia da cidade de Osasco com o objetivo de popularizar as atividades cênicas. Além disso, foi uma espécie de chamariz para o trabalho do núcleo base, que agia no Paço e, posteriormente numa sede própria. Sua existência foi curta, algo em torno de um ano. Sobre a existência do GENE, Antonio conta que:

“o Gene teve só uma peça de atuação, que foi esse *O Auto da Cobiça*. Nessa caminhada que nós saíamos pra fazer aos bairros, aos finais de semana, houve muita coisa que aconteceu, e o grupo se dissolveu e rompeu com o *Expressão*. Chegou um dia que o grupo, mais de 30 pessoas, rompemos com o *Núcleo Expressão* e nós saímos, da, digamos assim, tutela do *Expressão*. Aí, esse grupo... cada um foi fazer teatro pra um lado... e alguns continuaram no *Núcleo Expressão*. Eu, particularmente, ainda continuei fazendo algumas coisas com o *Expressão*, mas na área de iluminação, sonoplastia, assistência de direção, mas não...”²⁸¹

²⁷⁸“Expressão monta excelente espetáculo infantil”. *In*: Jornal Municípios em Marcha, 2 de outubro de 1973, p. 7.

²⁷⁹DIAS, Ricardo Aparecido. Entrevista à pesquisadora em 28 de junho de 2018.

²⁸⁰“Luzes, ação: O Gene entra em cena”. *In*: Jornal Municípios em Marcha, 13 de outubro de 1973, p. 6.

²⁸¹SANTOS FILHO, Antonio Rodrigues dos. Entrevista à pesquisadora em 26 de junho de 2018.

O GENE seria a forma de atingir o público distante do centro da cidade de Osasco, localizado nos bairros periféricos. Também serviria para chamá-los para os espetáculos no local central do *Expressão*. O segundo curso de formação de atores e atrizes teve o objetivo de disseminar o teatro, e as discussões dos componentes os levaram a isso. Somente as apresentações centralizadas não resolviam: “chegamos à conclusão de que fazer somente as apresentações centralizadas não resolvia a questão, né, e transformamos e, então, encaminhamos o segundo curso.”²⁸²

Embora o curso tivesse curta duração, serviu aos propósitos da descentralização pretendida pelo grupo teatral, atendendo à população mais distante do centro de Osasco e chamando-os para as encenações do *Expressão* no Paço e, depois, em sua sede.

O ano de 1973 foi, também, um bom ano para o grupo. Além de formarem a segunda turma de atores e atrizes, iniciaram uma pequena mostra de cinema nacional com discussão ao final de cada sessão; começaram a investir no público infantil; estavam com a construção de sua sede em andamento e tinham esperança de concluí-lo em um curto prazo; e promoveram um festival de poesia²⁸³. Foi um ano de intensas descobertas e de amadurecimento.

O I Festival de Poesia de Osasco²⁸⁴ foi uma promoção da Secretaria de Educação e Cultura em parceria com o NE, com o objetivo de ser nacional. Essa parceria era derivada da atuação de Ruben e Ricardo como funcionários públicos e, ao mesmo tempo, dirigentes do *Núcleo Expressão*. O objetivo do festival, ao atingir o nível nacional, foi selecionar cinco finalistas cuja composição foi dramatizada com “efeitos coreográficos e apoio de recursos audiovisuais”²⁸⁵. A dramatização aconteceu em diversos palcos no Largo da Cidade e a final foi realizada num clube no centro de Osasco, a Associação Atlética Floresta²⁸⁶ para um grupo de jurados.

²⁸²DIAS, Ricardo Aparecido. Entrevista concedida à pesquisadora em 28 de junho de 2018.

²⁸³“Outubro: mês da poesia em Osasco”. In: *Jornal Municípios em Marcha*, 3 de agosto de 1973, p. 5.

²⁸⁴Não foi possível saber o resultado completo desse festival, devido à falta de periódicos na Hemeroteca Municipal. Além disso, os exemplares que foram encontrados de outros jornais sequer mencionam o evento. Verificou-se apenas que a cronista e repórter do *Jornal MM*, Risomar Fassanaro, havia recebido premiação em 3º lugar pelo poema “Recinfância” e o 4º lugar pelo “Poema nº5”. In: “Falando de uma amiga: Risomar”. In: *Jornal Municípios em Marcha*, 30 de novembro de 1973, p. 11.

²⁸⁵*Jornal Municípios em Marcha*, idem.

²⁸⁶Esse clube existe ainda hoje e localiza-se numa via principal da cidade, na rua Primitiva Vianco, 405.

O NE firmava-se como um incentivador da cultura na região. Observou-se que a conexão com o Poder Público Municipal lhes proporcionou as condições para isso. Para entender um pouco a razão dessa conexão, é necessário retroceder no tempo e saber que, ao substituir Carvalho Pinto, Adhemar de Barros, chamado a assumir o Ministério da Fazenda de João Goulart, criou uma Secretaria da Cultura. Foi um fato bastante fora do comum, pois nessa época isso não era considerado importante, já que Educação e Cultura eram vistas como complementares, e esse político era tido como um conservador. De qualquer forma, ele apoiou a “expressiva dotação de verbas de sua Secretaria de Estado dos Negócios de Governo para as atividades culturais”²⁸⁷. Em maio de 1963, essa secretaria, através da Comissão Estadual de Teatro (CET), incentivou a popularização do teatro com os grupos amadores. Mesmo com a ascensão dos militares ao poder, houve uma atuação por parte do poder público, com o CET, que incentivou a existência desses grupos amadores.

Sendo assim, ao mesmo tempo em que se estabelece a conexão entre o NE e o Poder Público Municipal, e que pode, num primeiro momento, retirar-lhe o caráter autônomo, essa se fez necessária. Sem essa ligação, dificilmente a arte teria acontecido por conta de questões de ordem econômica. Por outro lado, é possível pensar que esse vínculo pode estabelecer uma forma de controle sobre a liberdade de expressão. Vilela (2014) aponta que as verbas para o CET, e suas premiações nos festivais que incentivava, garantiram um significativo crescimento de grupos amadores, especialmente no estado de São Paulo. O crescimento foi tão grande que, em cinco de novembro de 1967, surgiu a COTAESP (Confederação de Teatro Amador do Estado de São Paulo).

Para que os cargos dessa entidade, COTAESP, fossem preenchidos, houve uma eleição democrática, na qual os grupos amadores participaram, enviando representantes, numa espécie de confederação. Esse fato levou a um desligamento da CET (VILELA, 2014). Sem diplomas universitários, mas com uma garra teatral grande, eles “conseguiram realizar uma elaboração teórica muito mais profunda sobre questões culturais do que as que foram produzidas poucos anos antes pelo CPC”. Diferente do CPC (Centro Popular de cultura) de Carlos Estevam Martins, que achava que a cultura popular tinha que ser negada para que, em seu lugar, uma

²⁸⁷VILELA, Mauriney Eduardo. Teatro amador paulista: voz libertária em tempos de silêncio (1964 - 1985). In: RECIFIJA - Revista Científica das Faculdades Integradas de Jaú, Jaú/São Paulo, vol. 11, nº1/2014, p. 4.

nova cultura mais revolucionária nascesse, os que participavam do COTAESP, achavam que o “artista não deve, em nome do povo, transformar o aparato artístico em pronto-socorro político”²⁸⁸, ou seja, antes de fazer uma revolução politizada, deve haver uma alfabetização e uma conscientização popular.

Para o COTAESP, o teatro era produção e apresentação de obras, e, mais do que uma discussão política, a estética era a parte mais importante. Mesmo assim, houve censura. Por outro lado, esse fator permitiu que o teatro amador pudesse se desvincular das ideias politizadoras “excessivas e repetitivas”, como alguns estudiosos, nos anos 1980, as classificaram, por serem incentivadas pelo CPC, o qual durante algum tempo foi considerado o criador e disseminador desse tipo de ação teatral.

Em Garcia (2002), as expressões artísticas ligadas ao CPC passaram a ser vistas e estudadas posteriormente por críticos, porque seriam esteticamente pobres e panfletárias. Vilela (2014) aponta que as criações apareciam como uma espécie de doação do intelectual, como se o espectador não pudesse ou não tivesse condições de ter cultura ou acesso a ela. Para Miliandre Garcia (2004), nem tudo pode ser reduzido a uma manifestação derivada do CPC, pois, assim, teria havido um certo exagero dos críticos nos anos 1980.

Sabendo de todas as adversidades enfrentadas pelo teatro amador e/ou semiprofissional e popular, é interessante observar que, mesmo assim, ele cresceu e se desenvolveu numa época que já foi denominada de “vazio cultural”²⁸⁹. Essa expressão foi utilizada por conta das perseguições, dos exílios, dos temores e das censuras abertas ou veladas, que muitas vezes contribuíram para que não houvesse uma atividade cultural em larga escala, provocada pelos

“efeitos das medidas adotadas pelo regime militar na cultura (que) causaram profundos danos ao setor nacional. Artistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil foram exilados, outros, como Geraldo Vandré,

²⁸⁸VILELA, Mauriney Eduardo. Teatro amador paulista: voz libertária em tempos de silêncio (1964-1985). In: RECIFIJA - Revista Científica das Faculdades Integradas de Jaú, Jaú/São Paulo, vol. 11, nº1/2014, p. 6.

²⁸⁹As perseguições, os exílios, os temores e as censuras abertas ou veladas, contribuíram para que não houvesse uma atividade cultural em larga escala, provocada pelos “efeitos das medidas adotadas pelo regime militar na cultura (que) causaram profundos danos ao setor nacional. Artistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil foram exilados, outros, como Geraldo Vandré, desapareceram da cena cultural. Atingidos pela pressão psicológica (autocensura) e por restrições políticas, artistas e intelectuais inseriram-se num anonimato que fez com que a década de 1970 ficasse conhecida como um vazio cultural, na qual o teatro foi um dos mais afetados, devido a falta de repertório, em grande parte proibido pela censura federal” (PAIXÃO, 2008).

desapareceram da cena cultural. Atingidos pela pressão psicológica (autocensura) e por restrições políticas, artistas e intelectuais inseriram-se num anonimato que fez com que a década de 1970 ficasse conhecida como um vazio cultural, na qual o teatro foi um dos mais afetados, devido a falta de repertório, em grande parte proibido pela censura federal. Essa polêmica fez surgir trabalhos que ressaltavam a produção cultural realizada na década de 1970, como foi o caso da coleção *Anos 70* que reuniu pesquisadores como Maria Rita Khel, Elizabeth Carvalho, Santusa Naves Ribeiro, Jean Claude Bernardet, José Carlos Avelar, José Arrabal, Mariângela Alves de Lima, em torno de publicações que visavam identificar a produção cultural na década de 1970 na televisão, no teatro, no cinema, na literatura, entre outros, para combater a tese de vazio cultural no período.”²⁹⁰

Por conta dessa coleção, *Anos 70*, e de outros trabalhos de pesquisa, sabe-se que não houve “vazio cultural” algum e que, diversas manifestações culturais existiram em variadas expressões artísticas no período, incluindo o teatro amador e/ou semiprofissional e popular.

²⁹⁰PAIXÃO, Cleiton Alvaredo. Política e Cultura na década de 1970: o trabalho do Grupo de Teatro Forja e do Teatro Popular União e Olho Vivo. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista, Marília, 2008, p. 3.

CAPÍTULO 3: AS LUZES SE APAGAM

Embora o espaço cultural do *Expressão* não fosse próprio, a construção demandou gastos, ou talvez fosse melhor falar, investimentos. Era amplo, contava com um palco de seis por doze metros²⁹¹, um bom espaço que permitiria um número grande de atores em ação. Os camarins tinham “boa acomodação” e “sanitários próprios para atores e atrizes”. Saídas de emergência amplas e seguras. Ao todo, a área construída, englobando palco e plateia, media trezentos e vinte e oito metros quadrados²⁹². O projeto foi de Pedro Zeigerman e a estrutura criada pelo senhor Ângelo Bregáglio.

A construção foi bem fundamentada e dividida, com a presença de um depósito, camarins e banheiros públicos. Por ser construído em declive permitia uma boa visualização do palco por até trezentas e cinquenta pessoas²⁹³. Sábato Magaldi, crítico teatral, esteve na inauguração do TE²⁹⁴ e descreveu o espaço da seguinte forma:

“Trata-se de uma sala de 350 lugares, com bancos ainda desconfortáveis, mas que, em breve, terão assento de espuma. Vê-se que tudo foi construído com um mínimo de gastos e as próprias paredes têm uma parte de telhas, mais baratas que os tijolos. O ambiente, no conjunto, apresenta o aspecto acolhedor das edificações feitas com verdadeiro carinho.”²⁹⁵

O palco grande e espaçoso, além de permitir a circulação de diversos atores em ação, tinha a altura de dois andares, caso fosse necessário numa apresentação. No começo, eram apenas bancos coletivos simples, mas, com o tempo, conseguiram colocar estofados e ampliar o número de assentos²⁹⁶. A verba para isso veio mais tarde, no início de 1975²⁹⁷, quando a Prefeitura do Município comprou os ingressos, permitindo que muita gente assistisse aos espetáculos gratuitamente.

²⁹¹GOMIDE, Tony. “Agora, Teatro Expressão”. In: *Jornal A Região*, 10 de fevereiro de 1974, p.3.

²⁹²Foi encontrada a metragem de 540m² no jornal *Municípios em Marcha*. “Teatro Expressão: Expressão máxima do teatro em Osasco”. In: *Jornal Municípios em Marcha*, 23 de março de 1974, p. 12.

²⁹³“Teatro Expressão: Expressão máxima do teatro em Osasco”. In: *Jornal Municípios em Marcha*, 23 de março de 1974, p.12.

²⁹⁴Abreviação para Teatro Expressão.

²⁹⁵MAGALDI, Sábato. *Amor ao Teatro*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

²⁹⁶De 350 para 400 lugares.

²⁹⁷PIGNATARI, Ruben; MONTEIRO, André. *Memórias Reveladas: Núcleo Expressão de Osasco 1971-1979*. Produção João Antunes Rodrigues, direção de Ruben Pignatari. Osasco, 2013, 85', dolby digital.

O esquema funcionava da seguinte forma: o Poder Público comprou antecipadamente os ingressos e o NE abriu suas portas ao público.

Ruben Pignatari conta que:

“Foram três as ações do Rossi com relação ao Expressão:

- a) Quando eleito em 1972, permitiu a nós a continuidade de utilização do Salão Nobre por um ano, 1973;
- b) Em 1976²⁹⁸ ele propôs estofar os bancos coletivos do teatro em troca da estreia do espetáculo *Morte e Vida Severina*. Concordamos;
- c) Em 1974 programou em ação pessoal, uma apresentação do espetáculo *o Santo e a Porca* no ginásio José Liberatti.”²⁹⁹

Os subsídios do Poder Municipal auxiliaram a existência do grupo e a sua continuidade no intuito da disseminação cultural a que pretendiam. Nos anos 1970, sem esses incentivos, dificilmente os grupos teatrais conseguiram existir. Alguns tentaram uma outra via de ação, como o TUOV, que, numa tática denominada de “Robin Hood”³⁰⁰, cobrava preços diferentes dependendo do público para o qual se apresentavam, porém, a maioria sucumbiu. No caso do *Núcleo Expressão*, por vezes, sem esse apoio monetário, o aluguel do espaço próprio sequer conseguia ser pago, como informou Ricardo Dias: “Tínhamos uma subvenção que ajudava a pagar o aluguel da sede”³⁰¹.

Antes mesmo da inauguração, no Paço Municipal, já apresentavam uma nova peça infantil, *Libel, a sapateririnha*, de Jurandyr Pereira, sob a direção de Ruben Pignatari. Essa montagem já tinha sido assistida por setecentas crianças³⁰². A inauguração da sede se daria com a estreia da nova temporada para adultos, com *O Santo e a Porca*, de Ariano Suassuna. Para dirigi-la, convidaram Elvira Gentil, recebedora do prêmio diretora revelação de 1973 pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA)³⁰³.

²⁹⁸No documentário *Memórias Reveladas*, a data do estofamento dada é 1975, mais interferências, deixando o entrevistado livre para se expressar. Ruben apontou o ano de 1976.

²⁹⁹PIGNATARI, Ruben. Entrevista concedida por e-mail à pesquisadora em 16/07/2019.

³⁰⁰Assim César Vieira se refere à forma de ação do TUOV, que consistia em vender espetáculos para entidades convencionais como forma de pagar as apresentações em áreas mais pobres da periferia, onde o valor inexistia, porque muitas vezes eram gratuitos. In: PAIXÃO, Cleiton Daniel Alvaredo. Trabalho Político Cultural e Político na década de 1970: a experiência do Teatro União e Olho Vivo. Trabalho apresentado no IV ENECULT- Encontro Nacional de Encontros Multidisciplinares em Cultura. Faculdade de Comunicação/ UFBA, Salvador, Bahia 2008.

³⁰¹DIAS, Ricardo Aparecido. Entrevista concedida por e-mail à pesquisadora em 05/07/2019.

³⁰²“Teatro Expressão: Expressão máxima do teatro em Osasco. In: Jornal Municípios em Marcha, 23 de março de 1974, p. 12.

³⁰³GOMIDE, Tony. “Agora, Teatro Expressão”. In Jornal A Região, 10 de fevereiro de 1974, p. 3.

No documentário *Memórias Reveladas*, Elvira Gentil³⁰⁴ discorreu sobre o convite para dirigir essa montagem e destaca a disponibilidade do elenco, o respeito e o carinho que recebeu ao ponto de dizer que desejava ser parte do *Núcleo Expressão*. A mesma havia acabado de receber o prêmio de diretora revelação da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) pelo espetáculo *Mais quero asno que me carregue, que cavalo que me derrube*. Trouxe consigo Afonso Gentil³⁰⁵, seu marido, e Wladimir Capella³⁰⁶, na época, um iniciante, para a auxiliarem nesse trabalho. Também no mesmo depoimento, riu das “gambiarras” que funcionavam para evitar que a alternância de energia, comum na cidade naquele período, atrapalhasse a iluminação do palco. Ressaltou a garra de todos os elementos do grupo teatral, não importando a função desempenhada. Emocionada, falou sobre o público descalço que frequentava o espaço sem dinheiro para comprar um calçado, mas que estava presente na plateia.

Wladimir Capella, que acompanhou Elvira e que trabalhava com Afonso Gentil, também, no documentário já nomeado, apontou que era muito desgastante se deslocar para Osasco, uma vez que os trens eram velhos e ruins. Entretanto, a aprendizagem que obteve, compensou. Segundo ele, havia muito encantamento com as novas descobertas. Sendo muito jovem, estava realizando o sonho do primeiro trabalho.

A data inicial para a inauguração foi o dia 15 de março, no entanto, acabou sendo no dia 6 de abril de 1974, às 20h45³⁰⁷. O elenco de *O Santo e a Porca* foi composto por: Ruben Pignatari, Juçara Moraes, Ricardo Dias, Maria Izabel Cruz, Waldir Leiptch, Antonio Sergio Vieira, Maria da Paixão, Moysés Américo e Sueli Silva. A cenografia foi de Gilberto Giannazi, já as músicas e a direção musical foram responsabilidade de Wladimir Capella, e as letras ficaram sob o encargo de Afonso Gentil. Juçara Moraes e Maria da Paixão ficaram com o figurino. Os desenhos para slide foram organizados por Décio Juvêncio e os slides e as fotos de Rômulo Fassanaro. A equipe técnica foi composta por José Capdeville e Amália Laranjeira³⁰⁸

³⁰⁴Elvira Gentil é diretora, atriz e produtora. Recebeu o prêmio de diretora revelação da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) em 1973, pela peça *Mais Quero Asno Que Me Carregue, Que Cavalo Que Me Derrube*, de Carlos Alberto Soffredini.

³⁰⁵Afonso Gentil é ator e diretor de teatro.

³⁰⁶Wladimir Capella, já falecido em 2015, foi diretor, autor e músico, e atuou na área teatral.

³⁰⁷SANTIAGO, Hayrton. Caleidoscópio. In: Jornal A Região, 6 de abril de 1974, p. 3.

³⁰⁸SANTIAGO, Hayrton. Caleidoscópio. In: Jornal A Região, 6 de abril de 1974, p. 3.

que, por conta do nascimento de sua filha, chegou nesse momento, ficando nos bastidores³⁰⁹. Houve colaboração de Laerte Morrone e a direção foi de Elvira Gentil, como já mencionado.

Sábato, que foi assistir a essa estreia, fez inúmeros elogios sem deixar de comentar um certo amadorismo, o qual atribuiu ao fato de ensaiarem à noite, dispensando pouco tempo, devido às outras atividades. Apontou a necessidade de “superar algumas reminiscências” e destacou positivamente alguns atores como: Ruben Pignatari, Juçara Moraes, Antonio Sergio Vieira e Moysés Américo. Terminou afirmando que o grupo fez muito com poucos recursos, e ressaltou o prazer do público em ver o grupo em ação. Ao todo, de acordo com Sábato, umas vinte mil pessoas haviam conseguido, até aquela data com preços “popularíssimos”³¹⁰, assistir as diversas apresentações do *Núcleo Expressão*.

Em artigo assinado por Amaury Borges Pavão, no jornal *AR*, em abril de 1974³¹¹, destacam-se elogios às atuações de Juçara Moraes, Ruben Pignatari, Ricardo Dias e Maria da Paixão, classificados como excelentes e aplaudidos de pé por uma plateia que lotou o espaço. Assim, o Teatro Expressão foi, oficialmente, inaugurado. No mesmo jornal, um dia depois do outro comentário, o mesmo colunista apontou que Plínio Marcos havia tecido elogios ao NE³¹². O valor dos ingressos era popular, foram cobrados apenas quatro cruzeiros (CR\$4,00)³¹³.

Público numeroso, encenação elogiada pelos críticos, atores e atrizes com destaque, porém nada disso pagava a dívida do grupo que já se aproximava, no mês da inauguração (abril de 1974), ao valor de mais de setenta mil cruzeiros³¹⁴. Segundo outro periódico, o *Jornal Folha de São Paulo*, a dívida se constituía em oitenta mil cruzeiros³¹⁵. Observou-se através do periódico *Municípios em Marcha*, durante o mês de maio e junho, que o problema econômico do NE foi encarado por vereadores da situação e da oposição como um problema da cidade³¹⁶ e não

³⁰⁹LARANJEIRA, Amália. Entrevista a pesquisadora em 7 de julho de 2018.

³¹⁰MAGALDI, Sábato. *Amor ao Teatro*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014, p. 337.

³¹¹SANTIAGO, Hayrton. *Caleidoscópio*. In: *Jornal A Região*, 9 de abril de 1974, p. 3.

³¹²SANTIAGO, Hayrton. *Caleidoscópio*. In: *Jornal A Região*, 10 de abril de 1974, p. 3.

³¹³SANTIAGO, Hayrton. *Caleidoscópio*. In: *Jornal A Região*, 10 de abril de 1974, p. 3.

³¹⁴“Um fato inédito na história do Legislativo osasquense: Unida, Câmara Municipal quer salvar nosso teatro”. In: *Jornal Municípios em Marcha*, 14 de maio de 1974, p. 1 (capa).

³¹⁵“Prefeitura de Osasco luta por teatro”. In: *Jornal Folha de São Paulo*, 13 de junho de 1974, *Folha Ilustrada*, p. 36.

³¹⁶“Um fato inédito na história do Legislativo osasquense: Unida, Câmara Municipal quer salvar nosso teatro”. In: *Jornal Municípios em Marcha*, 14 de maio de 1974, p. 1 (capa).

apenas do grupo teatral. Os vereadores e o prefeito³¹⁷ uniram forças e aprovaram uma subvenção de vinte mil cruzeiros (CR\$20.000,00)³¹⁸, além disso, organizaram uma apresentação especial no Ginásio Municipal, na época denominado de Ginásio de Esportes Independência³¹⁹, no bairro de Presidente Altino, com ingressos vendidos ao preço de trinta cruzeiros (CR\$30,00). Aproximadamente setecentas pessoas compareceram e o total arrecadado foi de vinte e cinco mil cruzeiros (CR\$25.000,00). Toda a arrecadação foi destinada ao NE, sendo que a prefeitura cedeu o espaço e se responsabilizou pelos custos de manutenção.

Por causa de toda a tensão e, ao mesmo tempo, do sucesso por terem obtido o apoio da Prefeitura da cidade, o *Expressão* publicou uma carta de agradecimento ao Poder público e a todos que, de alguma forma, se aproximaram e se mostraram solidários. Abaixo é possível ver um trecho dela:

“Hoje, três anos depois, estamos colhendo os frutos daquilo que, humildemente, ajudamos a plantar no coração das pessoas.

E que mais podemos fazer senão agradecer ao Dr. Francisco Rossi de Almeida prefeito de Osasco, por estar se empenhando, pessoalmente, em concretizar sua ideia que consiste numa apresentação especial de “O Santo e a Porca”, de Ariano Suassuna no Ginásio Independência, ao preço de CR\$30,00 o ingresso.

(...)

Enquanto em São Paulo, três teatros foram fechados (principalmente por razões econômicas). É extremamente gratificante, não só para nós, Núcleo Expressão, como para toda a classe teatral que, em Osasco, as pessoas estão se reunindo para ajudar seu grupo de teatro.

Já dizia o poeta e dramaturgo espanhol - “o povo que não faz nada pelo seu teatro está morto ou moribundo”.

A vista disso podemos dizer que em Osasco se respira o ar da vida.”³²⁰

Devido aos valores serem numa moeda diferente da que se utiliza nos dias de hoje, e para haver condições de compreender o quanto isso significava naquele período, procurou-se, através dos próprios jornais, dimensionar o montante pago num ingresso comum. Encontrou-se um show do grupo *Secos e Molhados*, anunciado no Jornal *A Região*³²¹ para o dia dezesseis de junho no mesmo Ginásio Independência, localizado no bairro de Presidente Altino, onde o grupo se apresentou com o apoio do governo municipal. Os valores dos ingressos para esse

³¹⁷“Subvenção extraordinária ao ‘Núcleo Expressão’”. In: Jornal Municípios em Marcha, 15 de maio de 1974, p. 3.

³¹⁸“Publicação de atos oficiais”. In: Jornal Municípios em Marcha, 22 de junho de 1974, p. 12.

³¹⁹Hoje seu nome é Ginásio de Esportes Professor José Liberatti, que, também, foi prefeito. Esse ginásio é o local de treino do time de Vôlei da cidade, o Osasco-Audax.

³²⁰SANTIAGO, Hayrton. Sociedade: Caleidoscópio. In: Jornal A Região, 2 de junho de 1974, p. 3.

³²¹SANTIAGO, Hayrton. Sociedade: Associações. In: Jornal A Região, 31 de maio de 1974, p. 3.

show do grupo musical foram quinze cruzeiros (CR\$15,00) para estudantes e trinta cruzeiros (CR\$30,00) para os demais. Quando se verifica o valor cobrado na apresentação apoiada pelo Poder Municipal, conclui-se que esse em nada ficou a dever a um show de um grupo musical conhecido. Mas, quando se faz o mesmo com os valores cobrados no cotidiano do NE, nota-se que os mesmos eram bem abaixo disso. Se lutaram pela democratização e fácil acesso à cultura, acabaram, por causa disso, perdendo as condições econômicas de sobrevivência.

O dinheiro veio em boa hora, mesmo não quitando todas as dívidas que continuaram a se avolumar. Notou-se que o auxílio do governo municipal não foi um ato solidário, também, implicava em mostrar o comprometimento da Prefeitura com a cultura e, acima de tudo, servia-lhe de propaganda política. Se houve uma conexão entre ambos, se aproveitaram dela, um para existir e o outro para se promover.

Ao mesmo tempo em que o núcleo base do *Expressão*³²² enfrentava problemas econômicos graves, o seu braço experimental, nascido a partir do segundo curso de formação de atores e atrizes e difusor do teatro na periferia da cidade, o GENE (Grupo Experimental do Núcleo Expressão), iniciou uma série de apresentações por, pelo menos, 40 bairros³²³, sob a organização e patrocínio da Secretaria de Educação e Cultura. A peça escolhida para a proeza foi *O auto da Cobiça* de Altimar Alencar Pimentel. O elenco composto pelos alunos do II Curso de Teatro, foram: Cleusa Soares de Fátima, Ana Guimarães, Antonio Rodrigues dos Santos Filho (Toninho), Luiz Carlos Calixto, Luiz Carlos Batista, Edeval Aparecido Dias, Maria Aparecida Reis, Paulo Sérgio Quintério, Sueli Lourenço Silva, Robson Luiz Devchi. Os figurinos ficaram sob a responsabilidade de Alice Silvestre Kfoury, com assistência de Maria Marcília Nery, e a direção de Ricardo Dias³²⁴.

A situação do grupo teatral, na época, compunha-se das dificuldades econômicas devido à construção do espaço próprio e da luta pela difusão cultural na periferia, sob organização e o patrocínio da Secretaria de Educação e Cultura de Osasco, realizada pelo GENE. Além disso, conseguiram uma série de apresentações do núcleo base do NE, num arranjo junto ao MOBREAL (Movimento

³²²Nome dado ao grupo formado pelo I Curso de Formação de atores e atrizes que deu origem ao *Núcleo Expressão*.

³²³“Teatro: hoje no Jardim D’Abril”. In: Jornal Municípios em Marcha, 9 de junho de 1974, p. 8.

³²⁴“Vila Menk assistiu ‘O Auto da Cobiça’”. In: Jornal Municípios em Marcha, 27 de junho de 1974, p. 7.

Brasileiro de Alfabetização)³²⁵. Essa ligação não era uma novidade, já que, no ano anterior, a peça *Os Irmãos das Almas*, havia sido assistida por mil e quinhentos alunos ‘mobralenses’³²⁶. Entre 20 e 30 de maio de 1974, aproximadamente quatro mil alunos desse projeto compuseram boa parte da plateia. Foi a primeira iniciativa nesse campo, no país, segundo o *Jornal Municípios em Marcha*³²⁷.

Se foi o primeiro projeto que uniu, na forma de projeto, um grupo teatral e o MOBRAL, como dito pelo *Jornal Municípios em Marcha*, também houve outras experiências teatrais e o movimento de alfabetização. Paranhos, Perazzo e Nascimento (2013)³²⁸, apresentam um relato de Luiz Parreiras, do GTC (Grupo de Teatro da Cidade) de Santo André, sobre a relação que esse grupo manteve com o MOBRAL, já em 1972, ao qual cediam sessões, visto que almejavam atingir “um público amante de teatro entre os moradores do ABC”³²⁹.

O acordo entre o NE e o MOBRAL levou *O Santo e Porca* aos alunos dos municípios próximos à Osasco, como Carapicuíba, Barueri, Itapevi, Jandira, Santana do Parnaíba e Pirapora do Bom Jesus³³⁰. Segundo o jornal *Folha de São Paulo*³³¹, só no ano de 1974, esse trabalho atingiu um público estimado em cinco mil e trezentas pessoas. No ano seguinte, 1975, o SNT (Serviço Nacional de Teatro)³³² passou a apoiar e houve novas apresentações com uma nova montagem, *Procura-*

³²⁵ Movimento educacional, nascido em 1970, na conjuntura da ditadura civil-militar, cujo objetivo era erradicar a alfabetização num prazo de dez anos. Foi extinto em 1985 e substituído pelo Projeto Educar. Sua meta era centralizar o processo de alfabetização de jovens e adultos, sendo algo acalentado desde 1964, quando do golpe ocorrido no país. A alfabetização anterior ao MOBRAL, estava centrada na ideia de que a desigualdade econômica produzia a exclusão da população pobre da escola, sendo assim, procuravam conhecer a situação do educando para, então, iniciarem a alfabetização. No entanto, o governo militar, apoiado pela sociedade civil, via nesses projetos uma possibilidade de ameaça ao que se instaurou a partir de 1964 e, por isso, nasceu esse projeto centralizador. Disponível em: <http://www.educabrasil.com.br/mobral-movimento-brasileiro-de-alfabetizacao/> Acesso em 09/02/2019.

³²⁶ “‘Santo e a Porca’ assistido por 4 mil mobralenses”. In: *Jornal Municípios em Marcha*, 2 de junho de 1974, p2.

³²⁷ “‘Santo e a Porca’ assistido por 4 mil mobralenses”. In: *Jornal Municípios em Marcha*, 2 de junho de 1974, p2.

³²⁸ PARANHOS, Kátia; PERAZZO, Priscila Ferreira; NASCIMENTO, Thiago Tadeu Magnani. Público Teatral no subúrbio: o Grupo Teatro da Cidade de Santo André (1968-1978). In: PERAZZO, Priscila F. e LEMOS, Vilma (org.). *Memórias do Teatro no ABC paulista: expressões de cultura e resistência*. Porto Alegre: EdUPUCRS, 2013.

³²⁹ PERAZZO, Priscila F. e LEMOS, Vilma (org.). *Memórias do Teatro no ABC paulista: expressões de cultura e resistência*. Porto Alegre: EdUPUCRS, 2013, p. 157.

³³⁰ Foi encontrada referência, também, na cidade de Diadema. “Teatro para Mobral”. In: *Jornal Folha de São Paulo*, 25 de janeiro de 1975, Caderno de Educação, p. 40.

³³¹ “Teatro para Mobral”. In: *Jornal Folha de São Paulo*, 25 de janeiro de 1975, Caderno de Educação, p. 40.

³³² “Teatro para Mobral”. In: *Jornal Folha de São Paulo*, 25 de janeiro de 1975, Caderno de Educação, p. 40.

se *uma Rosa*, de Pedro Bloch. Essa peça percorreu as cidades de Araraquara, Matão, Guariba, Taquaritinga, Monte Azul Paulista, Bebedouro, Jaboticabal, Barrinha, Sertãozinho, Ribeirão Preto, Orlândia, Santa Lúcia e Américo Brasiliense.

Apresentaram-se ao ar livre na Feira de Artes³³³, no final de junho³³⁴. Mais uma vez, buscavam aproximar-se do público, levando suas montagens para mais perto do público que ainda não os conhecia e, conseqüentemente, não frequentava o TE. No primeiro semestre desse ano (1974), participaram do I Simpósio de Teatro Popular, bem como, para o segundo semestre, pretendiam, junto com a Secretaria de Cultura de Osasco, promover o I Festival Estudantil de Teatro, com a participação de estudantes secundaristas³³⁵.

Dando continuidade ao projeto destinado ao público infantil, embora tenham anunciado que ensaiariam a partir de setembro, *O Velho do Mar*, de Jurandyr Pereira, sob a direção de Ruben Pignatari³³⁶, não mantiveram a promessa. Continuaram encenando *O Santo e a Porca* todos os dias, e planejavam entrar em contato com os sindicatos da região, que trariam seus trabalhadores para assistir a montagem³³⁷. Na proposta de interiorização pelos bairros, junto às associações de amigos de bairro, o GENE levou *O Auto da Cobiça*. Pretendiam trazer cada vez mais grupos teatrais populares para o TE, e, nessa perspectiva, veio a montagem do *Rei Momo*, peça de César Vieira, com o grupo TUOV (Teatro União e Olho Vivo), cuja apresentação aconteceu em 21 de julho de 1974.

Na pesquisa realizada acerca do NE nos periódicos, foi observado que o Jornal MM era usado pela Prefeitura de Osasco para apresentação de sua prestação de contas. Encontrou-se algo bastante parecido, uma prestação de

³³³Feira que foi organizada em algumas ocasiões na Praça Duque de Caxias, em frente à Igreja Matriz da cidade.

³³⁴“O Santo e a Porca” na Feira de Artes. In: Jornal Municípios em Marcha, 4 de julho de 1974, p. 1 (capa).

³³⁵SANTIAGO, Hayrton. Bate Papo. In: Jornal A Região, 30 de junho de 1974, p.3.

³³⁶Embora tenham anunciado que fariam essa peça e que começariam os ensaios, foi apenas no ano seguinte que isso se concretizou. Assim, “O Velho do Mar” não se fez realidade nesse ano.

³³⁷No Jornal *Municípios em Marcha* de 10 de julho de 1974, na p. 1 (capa), Ricardo Dias e Ruben Pignatari apresentaram um cronograma para o segundo semestre do ano, onde pretendiam realizar diversas atividades, como por exemplo: a continuidade da montagem *O Santo e a Porca* para operários, via negociação com os sindicatos e fábricas na região; uma nova montagem, *A Moreninha*, que seria apresentada no período da tarde e depois substituiria *O Santo e a Porca* no período noturno; uma nova peça infantil, *O Velho do Mar*, com ensaios previstos para começarem em agosto, mas que não se concretizou; um festival de teatro estudantil junto aos secundaristas, com apoio da Secretaria de Cultura de Osasco, a ser realizado entre outubro e novembro e a apresentação de espetáculos populares de outros grupos de São Paulo e demais localidades em Osasco, no Teatro Expressão.

contas, um balanço de atividades culturais daquele primeiro semestre, numa edição de julho de 1974³³⁸, na qual o grupo teatral estudado apontou tudo o que desenvolveu culturalmente na cidade, com seu elenco além do convite a outros grupos, que se utilizaram da estrutura do TE. Foi o caso do TECO (Teatro Contemporâneo) com a peça *A Mandrágora*, de Maquiavel, que aconteceu em 30 de junho de 1974. A vinda desse grupo aponta o uso do espaço como um local de irradiação cultural, exatamente como se propunham a fazer.

Apesar dos problemas econômicos enfrentados pelo grupo, o qual foi auxiliado pelo Poder Público Municipal, verificou-se que a busca pelo espectador do teatro e a educação para o entendimento da atividade não cessaram. Os obstáculos provocados pelas condições financeiras não esmoreceram os indivíduos envolvidos, e as atividades culturais prosseguiram. Uma das frentes de ação, o teatro na periferia da cidade, levada pelo grupo experimental, GENE, conduzida especialmente por Ricardo e Mercedes, foi apoiada e patrocinada pela Secretaria da Educação e Cultura da cidade de Osasco. Os espetáculos aconteciam geralmente aos domingos por volta das dezesseis horas. O local da apresentação era acertado entre a equipe de retaguarda e as lideranças em cada bairro³³⁹.

Sobre essa equipe de retaguarda do GENE, as reminiscências presentes na mente e no coração dos que dela participaram, expressam respeito e amizade. É um relato carregado de afetividade.

“E, interessante, nós chegávamos, né, na casa das pessoas, as pessoas nem sabiam o que era teatro, sabe, aí... porque nós, depois de todo esse trabalho, aí a gente levava, né, uma, uma atividade, né, de teatro no bairro. Então, a gente era muito bem recebido, né, eu acho que foi uma coisa, assim, importantíssima. Quando eu dava aula de teatro pessoal, aí eu falava dessa experiência, e falam: “Mas e você não continua, professora, fazendo isso?”, falei “Não. Hoje não...”

(...) eu já fiz muito, já fiz, já subi muito em palco, em bairros, e ao ar livre...

(...) improvisado... Isso foi uma escola, sabe? Você tem que saber o que é fazer é fazer, é, espetáculo pra uma multidão, ou seja, vamos dizer assim, dentro de um teatro, quinhentas pessoas, e, pra uma ou dez pessoas. Você tem que respeitar aquelas pessoas que vão te assistir, né, não importa a quantidade, porque é, é, é, você aprende, é muito gostoso ter um público, mas se aquelas dez pessoas, ou cinco... a gente fez muito isso, né... saía de casa, se arrumava, tal, punha aquela roupa especial pra ir ao teatro, você tem que respeitar, sabe? Então, foi um grande aprendizado, né, pra

³³⁸“Núcleo Expressão: um balanço do primeiro semestre de 1974”. In: *Jornal Municípios em Marcha*, 13 de julho de 1974, p. 1 (capa).

³³⁹“Nos bairros de Osasco: Teatro continua sendo levado ao povo”. In: *Jornal Municípios em Marcha*, 21 de julho de 1974, p. 3.

minha, pra minha vida isso, então, é, é, é, eu e o Toninho lembra - eu não consigo lembrar das outras pessoas -, mas a gente fez muito isso, né, e...³⁴⁰

A empolgação, o entusiasmo e o afeto transbordam nas palavras e nos olhos de Mercedes ao recordar o que viveu. O sonho e o desejo se mesclam nas palavras fazendo seus sentimentos aflorarem. Recordar o vivido, em cada palavra, foi reviver a experiência, sob a ótica da maturidade.

Embora as apresentações acontecessem às dezesseis horas aos domingos, a equipe já estava posicionada por volta das catorze horas na frente do TE, no aguardo do transporte cedido pelo poder público. Uma série de tarefas deviam ser realizadas antes de cada espetáculo, sendo a primeira delas levar o elenco e os cenários ao local da montagem. Os cenários eram de fácil manuseio, já que a criadora, Alice Kfourri, pensou em algo ágil e que levasse pouco tempo para ser montado, algo em torno de uns trinta minutos³⁴¹. Os próprios atores e atrizes conseguiam fazer a montagem. A peça escolhida, *O Auto da Cobiça*, não envolvia grandes dificuldades, era “simples na essência: luta do Bem contra o Mal”³⁴². Um diálogo era travado com a plateia que assistia, na maioria das vezes em pé, a uma atração que durava em torno de uns cinquenta minutos. As perguntas abordavam, quase sempre, sobre como fazer teatro, quem eram os atores e sobre a origem do trabalho³⁴³. Perguntas curiosas de quem, talvez, nunca tivesse visto uma apresentação teatral e que, pela primeira vez, experienciava essa aventura.

A duração do GENE foi curta, algo em torno de um ano, e seu término carrega o peso da tristeza de uma grande perda. O fim dessa ação tem diversas razões, como o desenvolvimento do núcleo base e o afastamento de Ricardo Dias, que foi o diretor da peça “O Auto da Cobiça”, apresentada nos bairros ao longo do ano de 1974.

“Acabou tendo vida curta, é, até mesmo porque, é, eu, eu estava, não digo afastado, né, mas já estava um pouco aparte das, das decisões, do, do, do, do grupo básico, né, pra cuidar mais do, do, do Gene. E chegou o momento que isso também já se tornou inviável, porque a profissionalização do grupo

³⁴⁰SOUZA, Mercedes. Entrevista concedida à pesquisadora em 28 de junho de 2018.

³⁴¹“Nos bairros de Osasco: Teatro continua sendo levado ao povo”. In: *Jornal Municípios em Marcha*, 21 de julho de 1974, p. 3.

³⁴²“Nos bairros de Osasco: Teatro continua sendo levado ao povo”. In: *Jornal Municípios em Marcha*, 21 de julho de 1974, p. 3.

³⁴³“Nos bairros de Osasco: Teatro continua sendo levado ao povo”. In: *Jornal Municípios em Marcha*, 21 de julho de 1974, p. 3.

mãe, do grupo básico, né, acabou chamando, fazendo com que houvesse a necessidade de nós todos estarmos focados ali, porque o grupo básico tornou-se profissional, o grupo mãe tornou-se profissional, né, profissionalizou-se.”³⁴⁴

Essa difusão do teatro pela periferia da cidade, com encenações gratuitas, subsidiadas pelo Poder Público, embora por pouco tempo, teriam produzido algum fruto? Se um dos objetivos do NE era a formação de um público para o teatro, num processo de fomentação e numa espécie de alfabetização teatral, isso gerou repercussões na vida da cidade? Quais decorrências são possíveis observar?

Em conversa com Antonio Rodrigues dos Santos Filho, observa-se que suas conclusões divergem das de Ricardo, o qual considerou seu afastamento devido ao crescimento do grupo base como razão da desarticulação do GENE. Enquanto para Ricardo o NE ganhava vida e, por isso, não conseguia dar o suporte que o GENE necessitava, para Antonio, as condições foram outras.

“Chegou um dia que o grupo, mais de trinta pessoas, rompemos com o Núcleo Expressão e nós saímos da, da, digamos assim, da tutela do Expressão. Aí, esse grupo, cada um foi fazer teatro pra um lado... e alguns continuaram no Núcleo Expressão. Eu, particularmente, ainda continuei fazendo algumas coisas com o Expressão, mas na área de iluminação, sonoplastia... assistência de direção.”³⁴⁵

Se para Ricardo o término esteve associado com o crescimento do NE e o seu consequente afastamento da tutela do GENE, para Antonio o rompimento se deu a partir do próprio GENE na sua relação com o NE.

“o Expressão tinha um outro trabalho, que era feito no Estado de São Paulo, junto ao Mobral. Na época era Mobral.

(...)

E ele percorria o estado de São Paulo com esse espetáculo, não me lembro qual era. E um dia nós chegamos pra fazer o nosso espetáculo, de domingo, abrimos o espaço pra pegar o nosso cenário e ele tava pintado de cor de rosa. Não entendemos o porquê. Utilizaram nosso cenário pra fazer o trabalho do Mobral. Nesse dia o grupo entendeu que não havia mais respeito pelo nosso trabalho, então, nós rompemos e saímos todos. Até hoje existe uma... não é mágoa, mas existe uma...() um certo ressentimento de algumas pessoas. O Rubens até já se desculpou por isso, tal. Mas ainda existe aquela... poderia ter tido um fim menos ruim, diria eu. Hoje a gente tem uma boa relação, tal, mas já passamos... Esse rompimento, eu diria, que foi até importante. Foi importante porque cada um saiu dali. Outros buscaram outros caminhos na música, outros na dança,

³⁴⁴DIAS, Ricardo. Entrevista concedida à pesquisadora em 28 de junho de 2018.

³⁴⁵SANTOS FILHO, Antonio Rodrigues. Entrevista concedida à pesquisadora em 26 de junho de 2018.

outros na área de literatura, outros continuaram no teatro. Esse grupo saiu dali, mas ali muitos jovens foram...”³⁴⁶

Para ele, esse encerramento das atividades não teve necessariamente um caráter ruim, pois o tempo no GENE teria sido uma espécie de plataforma de aprendizagem, de amadurecimento, para que outras atividades pudessem brotar. Quanto à formação de público, Antonio discorda dos outros entrevistados.

“Se nós conseguimos formar público para o teatro? Eu diria que não... (risos). Que você pega hoje, cê não consegue trazer vinte pessoas pra assistir um teatro aqui, então que público nós formamos? É a pergunta que eu faço. Nós formamos público? ‘Ah, mas mais de cinquenta mil jovens, crianças, assistiram teatro na cidade’. Tá, e onde estão essas pessoas que assistiram aos espetáculos, e, e, não comparecem hoje ao teatro? Então, esse papel de formador de público, alguma coisa saiu errada. Eu não sei onde erramos, mas nós erramos, erramos porque nós não formamos público para o teatro, isso eu tenho certeza.”³⁴⁷

Embora a temática escolhida fosse popular, já que a peça escolhida para rodar pela periferia, *O Auto da Cobiça*, era embasada no *Bumba Meu Boi*, não serviu, não subsidiou, não embasou um trabalho, como o desejado. Para Toninho, o GENE não atingiu o objetivo de sua formação, de sua existência, não colaborou para a expansão da cultura teatral e nem teria formado o público que o NE desejava.

Atribuir a falta de público apenas à uma atividade teatral ineficiente é pouco. É preciso recordar que os anos 1970 foram anos em que os governos autoritários estavam num processo de resgate, legitimação e fortalecimento de suas ações. Uma das formas de atingirem essa meta, foram as concessões de rádio e de TV. Com a TV, especialmente, o teatro perdeu boa parte de seu público e iniciou-se a formação de um mercado cultural³⁴⁸. A possibilidade de haver uma carreira profissional por parte do artista, desmobilizou os grupos amadores ou semiprofissionais³⁴⁹. Portanto, a questão não é tanto se o GENE cumpriu ou não sua função, mas o período enfocado, os anos 1970, tem outras variáveis, como a formação de uma indústria cultural, um mercado cultural. Esse, sim, muito mais responsável pela desarticulação desses grupos periféricos.

³⁴⁶ SANTOS FILHO, Antonio Rodrigues. Entrevista concedida à pesquisadora em 26 de junho de 2018.

³⁴⁷ SANTOS FILHO, Antonio Rodrigues. Entrevista concedida à pesquisadora em 26 de junho de 2018.

³⁴⁸ RIDENTI, Marcelo. Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV. 2ª. edição revista e ampliada. São Paulo: Editora Unesp, 2014, p. 303.

³⁴⁹ GARCIA (1990) utiliza-se desse termo para caracterizar o Núcleo Expressão, quando esse já cumpriria uma agenda de apresentações para adultos e crianças, especialmente a partir de 1973.

Os grupos periféricos mais combativos, mais militantes e, também, os populares e/ou menos militantes, se ressentiram da conjuntura do período. No caso dos que praticavam a militância política, verificou-se que os atores e atrizes perceberam que o nascimento de outros canais de participação ganhava a cena³⁵⁰. Por mais que as memórias dos entrevistados mostrem um motivo ou outro que eles percebiam em sua análise, tem-se que apontar uma miríade de fatores envolvidos nas transformações ocorridas na década de 1970.

Por outro lado, a quantidade de pessoas que tiveram acesso às montagens, demonstra que o objetivo de atingir e formar um público teatral, na região, foi atingido. Foi um grande contingente de pessoas em bairros distantes de Osasco, assim como o próprio *Núcleo Expressão*, localizado mais no centro da cidade. Embora a conjuntura não fosse favorável ao projeto de descentralização e de difusão de um teatro popular, não se pode invalidar a conclusão de que houve formação de público em Osasco e região.

O Grupo Teatro da Cidade, em Santo André, que existiu entre 1968 e 1978, durante seus dez anos foi visto por, aproximadamente, vinte mil espectadores e conseguiu atingir sua meta que era a formação de público na região³⁵¹. Portanto, o GENE e o NE contaram com um público estimado em novecentas e cinquenta mil pessoas³⁵², sendo trezentas e cinquenta mil só em Osasco e região³⁵³. Com essa quantidade de público, certamente o objetivo foi atingido.

Com o GENE na reta final, foi estreada a segunda temporada do NE no segundo semestre de 1974. A partir de julho de 1974³⁵⁴, começaram a se programar e escolheram *A Moreninha*, um musical, de Miroel Silveira e Claudio Petrágia. Para poderem iniciar a montagem, necessitaram de mais atores e, portanto, anunciaram que buscavam “duas moças e um rapaz que deverão ter

³⁵⁰SADER, Éder. Quando novos personagens entram em cena: Experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo (1970-1980). 3. edição, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

³⁵¹PARANHOS, K, PERAZZO, P.; NASCIMENTO, T.T.M. Público teatral no subúrbio: o Grupo Teatro da Cidade de Santo André (1968-1978). In: PERAZZO, Priscila F. e LEMOS, Vilma (org.). Memórias do Teatro no ABC paulista: expressões de cultura e resistência. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2013.

³⁵²PIGNATARI, Ruben; MONTEIRO, André. Memórias Reveladas: Núcleo Expressão de Osasco 1971-1979. Produção João Antunes Rodrigues, direção de Ruben Pignatari. Osasco, 2013, 85', dolby digital.

³⁵³PIGNATARI, Ruben; MONTEIRO, André. Memórias Reveladas: Núcleo Expressão de Osasco 1971-1979. Produção João Antunes Rodrigues, direção de Ruben Pignatari. Osasco, 2013, 85', dolby digital.

³⁵⁴“Núcleo Expressão apresentará “A Moreninha” e “O Velho do Mar”. In: Jornal Municípios em Marcha, 10 de julho de 1974, p. 1 (capa).

tempo livre na parte da tarde”³⁵⁵. Os ensaios do espetáculo se deram a partir de agosto, sob a direção de Elvira Gentil, com o objetivo de ser apresentado no período da tarde, e depois à noite, substituindo paulatinamente a *O Santo e a Porca*. Nesse musical, Amália e Mercedes chegaram para atuar. Amália já havia feito a sonoplastia de *O Santo e a Porca*, estando nos bastidores, agora estaria no palco, cantando, ou seja, fazendo o que mais gosta: “Tem que ter a música. Ah, porque eu gosto de cantar”³⁵⁶.

Trinta trajes do figurino masculino e feminino, e as músicas³⁵⁷, foram cedidos pela montagem cinematográfica, produzida em 1970³⁵⁸. Esse empréstimo diminuiu a necessidade de se gastar com músicos ou gravações extras e figurinos. Deve-se recordar que as dívidas não estavam saldadas por completo e só faziam avolumar-se.

As atrizes e os atores ficaram encantados com os figurinos doados, e as fotos que se tem desses momentos apresentam rostos alegres e sorridentes com um vestuário bonito. No entanto, Juçara ressaltou, no documentário *Memórias Reveladas*, que tinham que “caber” no figurino, e comentou: “nem sempre o vestido mais bonito ficou com a protagonista”³⁵⁹. Na foto que segue, pode-se observar que o elenco, feliz com o figurino, improvisou um baile na rua, na frente do TE.

³⁵⁵“Núcleo Expressão precisa de atores”. In: Jornal Municípios em Marcha, 5 de julho de 1974, p. 8.

³⁵⁶LARANJEIRA, Amália. Entrevista à pesquisadora em 7 de julho de 2018.

³⁵⁷‘A Moreninha’ estreia sábado, no Teatro Expressão”. In: Jornal Municípios em Marcha, 9 de setembro de 1974, p. 4.

³⁵⁸Montagem baseada na peça de Miroel Silveira e Claudio Petrágia, bem como no romance de Joaquim Manuel de Macedo. Ganhou diversos prêmios, ficando em cartaz durante o ano de 1971. Disponível em:

[http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-](http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=Ink&exprSearch=ID=018260&format=detailed.pft)

[bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=Ink&exprSearch=ID=018260&format=detailed.pft](http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=Ink&exprSearch=ID=018260&format=detailed.pft). Acesso em 12/02/2019.

³⁵⁹PIGNATARI, Ruben & MONTEIRO, André. *Memórias Reveladas: Núcleo Expressão de Osasco 1971-1979*. Produção João Antunes Rodrigues, direção de Ruben Pignatari. Osasco, 2013, 85', dolby digital.

Figura 5: Baile improvisado na rua



Fonte: Acervo pessoal de Ruben Pignatari.

Para os padrões da cidade e do Teatro Expressão, a montagem desse musical foi uma grande empreitada. Diversos atores se cruzavam no palco com os figurinos cedidos e, depois, adaptados por Juçara Morais e Maria da Paixão. Houve a introdução de dois atores mirins, um menino e uma menina, para interpretar os personagens principais em sua infância, o que demandou mais ensaios. Ensaaiavam por oito horas consecutivas praticamente todos os dias³⁶⁰. Estrearam em setembro e ficaram em cartaz até o fim daquele ano. Os ingressos foram vendidos ao preço de cinco cruzeiros (CR\$5,00)³⁶¹, na época, um valor popular. A direção ficou sob o encargo de Elvira Gentil, os cenários foram de Gilberto Giannazi e Carlos Vint, a crítica teatral e também fotógrafa, Regina Helena, fez as fotos para divulgação, e a direção musical ficou com Wladimir Capella.

Dentro do plano do Poder Público Municipal de fomentar a cultura, no mesmo mês em que o musical estreou (setembro), foi aprovada pela Câmara e sancionada pelo prefeito, a lei nº1266 que isentava os grupos teatrais da cidade, do pagamento

³⁶⁰“A Moreninha’ estreia sábado, no Teatro Expressão”. In: *Jornal Municípios em Marcha*, 9 de setembro de 1974, p. 4.

³⁶¹“A Moreninha’ estreia sábado, no Teatro Expressão”. In: *Jornal Municípios em Marcha*, 9 de setembro de 1974, p. 4.

de impostos por um período de cinco anos³⁶². Isso fazia parte do pacote de auxílios concedidos pela Prefeitura ao grupo no primeiro semestre de 1974.

A estreia foi marcada pelo sucesso de público, no entanto, em determinado momento, algumas apresentações foram suspensas para que o acordo com o MOBREAL fosse posto em prática. Pelo que foi observado, alguns atores do musical contavam com substitutos, visto que os titulares seguiram em apresentações de *O Santo e a Porca* pelas cidades, onde os alunos ‘mobrealenses’ estavam localizados. Essas substituições aconteciam especialmente aos sábados e domingos, não nas apresentações das quintas e sextas-feiras às 20h00³⁶³. Esse fator, sugere que o público espontâneo não fosse tão grande aos finais de semana e, por isso, podiam dispensar os atores e as atrizes principais para atuarem no projeto.

O final de 1974 foi marcado por momentos alegres e outros, porém nem tanto. Os momentos bons ficaram por conta do prêmio ao qual foram indicados pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) por popularizarem o teatro. Essa menção honrosa foi mais do que merecida, foi o reconhecimento de um trabalho. Eles conseguiram, nesse ano, apresentar diversas peças³⁶⁴, atuando no intuito de levar o teatro à população mais carente, com preços baixos ou, ainda, sem nada cobrar, como foi o caso do percurso do GENE, além do projeto envolvendo o MOBREAL. Para que muita coisa tivesse acontecido, o apoio e o patrocínio da Secretaria de Educação e Cultura do Município de Osasco, bem como o pacote de auxílios do Poder Público (subsídio e isenção) foram de fundamental importância.

Por outro lado, para que, no ano seguinte (1975), pudessem encenar *Morte e Vida Severina*, tiveram que selecionar cinco novas atrizes com idade acima de 16 anos e que soubessem cantar³⁶⁵. Esse fato mostra o momento ruim que foi mencionado. Houve, também, a saída de componentes do elenco, como Juçara Moraes e Maria da Paixão, que se destinaram ao teatro profissional em São Paulo³⁶⁶. A substituição do elenco não foi uma tarefa fácil. No caso de Juçara, ela havia sido

³⁶²“Grupos teatrais de Osasco estão isentos de impôstos”. In: Jornal A Região, 5 de setembro de 1974, p. 1 (capa).

³⁶³“Núcleo Expressão inicia encenações especiais pelo interior, para o MOBREAL”. In: Jornal A Região, 18 de outubro de 1974, p. 1 (capa)

³⁶⁴“Irmãos das Almas”, “O Rio”, “A Moreninha”, “Libel a Sapateirinha”, “O castelo de Mulumi” e se contarmos o GENE, teremos ainda “O Auto da Cobiça”.

³⁶⁵“Novas atrizes”. In: Jornal A Região, 17 de dezembro de 1974, p1. (capa).

³⁶⁶SANTIAGO, Hayrton. Bate-papo. In: Jornal A Região, 2 de fevereiro de 1975, p. 3.

muito elogiada no ano anterior por sua atuação em *O Santo e a Porca*³⁶⁷, bem como em *A Moreninha*³⁶⁸, quando interpretou a protagonista.

Embora o periódico³⁶⁹, que usamos como fonte, tenha ressaltado a saída de Maria da Paixão, ela contou em entrevista à esta pesquisa, que só deixou o grupo, de vez, no ano de 1978. O fato de ela atuar em Osasco e, por vezes, realizar trabalhos em São Paulo, não sendo mais exclusiva no *Expressão*, talvez possa ter levado o jornalista a escrever sobre sua possível saída.

“No ensino médio, aí, já tava firme no teatro, já tinha feito... a TV Cultura tinha inaugurado, já tava fazendo, uns teleteatros, aí, eu fui convidada pra participar numa peça em São Paulo (...) Eu mantinha os dois, eu sempre mantive Osasco e São Paulo (...)”³⁷⁰

Conclui-se que, apesar do nome dela ter sido mencionado como uma das atrizes que teria deixado o grupo e a cidade, o que deve ter acontecido é que ela passou a combinar atuações dentro e fora de Osasco, só deixando o NE definitivamente ao final de 1978. Entretanto, seu nome não aparece mais como parte do elenco ou de qualquer outra atividade correlacionada às montagens nas fichas técnicas. Também não foi mais citada nos periódicos pesquisados, exceto no penúltimo ano de existência do *Núcleo Expressão*, quando utilizou o espaço do TE para atividades musicais e de poesia³⁷¹.

Os elogios recebidos junto à crítica teatral não facilitaram a nova vida de Juçara Moraes, no teatro profissional, em São Paulo.

“Quando eu estreei aqui [São Paulo] fazendo *Os Pequenos Burgueses*, meu nome, na crítica dele [Sábato Magaldi]³⁷², não saiu nem na ficha técnica. Nem na ficha técnica. E eu achei aquilo... ‘ué, onde que eu tô agora?’. E isso me deu uma noção muito grande da realidade artística, foi muito legal. Quer dizer, na hora não foi legal, eu queria socar a cara dele, né, que quando eu vim pra cá fazer um trabalho eu não saio nem na ficha técnica, né... Eu achei de um estranhamento. E aí eu observei, né, falei ‘Olha, que

³⁶⁷MAGALDI (2014), faz referência em seu livro sobre a espontaneidade da atuação de Juçara Moraes no papel de Caroba.

³⁶⁸Maria da Paixão foi entrevistada pelo Jornal MM, que a coloca como uma atriz que vive para o teatro e que seria um claro exemplo do grupo teatral. “Maria vive para o teatro. Ela é do Núcleo Expressão”. In: Jornal Municípios em Marcha, 5 de setembro de 1974, p. 6.

³⁶⁹“Maria vive para o teatro. Ela é do Núcleo Expressão”. In: Jornal Municípios em Marcha, 5 de setembro de 1974, p. 6.

³⁷⁰Maria da Paixão. Entrevista concedida à pesquisadora em 5 de julho de 2018.

³⁷¹Ela é citada, pelo Jornal *A Região*, como organizadora de Encontro de Música, Poesia e Gente, entre fevereiro e julho de 1978.

³⁷²Inclusão do nome da cidade e do crítico, são resultado da ação da pesquisadora para melhor entendimento da entrevista.

coisa engraçada, agora cê tá na arena, né, tá jogada na arena dos leões. Se cuida porque aqui é diferente', eu caí na realidade do que estava acontecendo, nessa coisa de ser, aí sim, ser o profissional aqui no meio, onde ser profissional... as pessoas acreditavam que era diferente de ser amador, tinham esse conceito, quando eu já era profissional há tanto tempo.”³⁷³

Seu estranhamento se deu pelo fato de que, atuando no NE em Osasco, havia sido bastante elogiada, merecendo destaque na imprensa, especialmente na coluna de Sábado Magaldi, a tal “meia página”. Mas quando, de sua estreia em São Paulo, num meio mais profissional e competitivo, não teve sequer seu nome mencionado na ficha técnica, era como se não existisse. Sua importância foi reduzida. Enfim, uma nova vida se iniciava para ela.

Para que a nova montagem *Morte e Vida Severina* pudesse estrear, era necessária a aprovação da censura. Conforme já explicado anteriormente, que censores vinham assistir à apresentação e que, essa, deveria seguir o script sem qualquer modificação nos termos empregados na fala, cortando a possibilidade do improviso dos atores. Um dos censores que veio foi, nada mais, nada menos do que a professora Dalva Radicce, que havia escrito, junto com seu marido, Antonio Marinho, *Um Homem chamado Jesus*. Ricardo relatou em entrevista que, quando mais afastado da direção do grupo, fazendo apenas parte do elenco, delegou à Ruben a tarefa de recepcionar os censores, e Dalva, um tanto quanto desconcertada, ali adentrou o espaço. Seu desconforto, mesmo sendo deixada à vontade por Ruben, foi bastante visível, e suscitou questionamentos como: em que momento ela tornou-se censora? Já apoiava atividades cerceadoras quando participou do primeiro curso de formação de atores e atrizes que deu origem ao NE? Ou, quando escreveu a peça *Um homem chamado Jesus*?

Esses questionamentos levaram Ricardo Dias a refletir durante bastante tempo, remoendo e repensando cada fala, cada gesto, cada olhar, ao ponto de ter dedicado uma crônica à essa colaboradora/censora que, embora nunca tenha sido publicada, foi entregue à pesquisadora deste estudo para que pudesse ser utilizado no trabalho.

**“Dalva Radicce
por Ricardo Aparecido Dias**

³⁷³Juçara Moraes. Entrevista à pesquisadora em 9 de janeiro de 2019.

Até hoje, decorridos quase quarenta anos, não conseguimos ainda nos refazer da surpresa que tivemos no dia em que a censora Dalva Radicce veio pela primeira vez censurar um trabalho do Núcleo Expressão.

Ela até que não foi intransigente, como muitos outros censores. Nem fez exigências absurdas para vir até nós. Não me lembro se fomos buscá-la ou se veio por meios próprios. A verdade é que, na hora marcada, lá estava ela, sentada na platéia, pronta para assistir ao nosso espetáculo. Fazia questão de dizer que estava ali para liberar o nosso trabalho. Não usava o termo censura. Na cabeça dela, estava ali para liberar as nossas apresentações.

Tudo estaria além da expectativa, não fosse um detalhe: Dalva antes de ser censora fora atriz amadora e participara ativamente do nosso grupo de teatro. Tanto que o texto de *Um homem chamado Jesus* tem a assinatura dela e do marido, Antonio Marinho.

Dalva era uma mulher bonita. Tinha boa estatura, cabelos castanhos e voz marcante. Era licenciada em Ciências Sociais, creio, e à época do Núcleo Expressão, havia chegado do interior para assumir uma cadeira de professora no CENEART, um dos mais tradicionais colégios públicos de Osasco.

Dalva e o marido não tinham filhos, mas cuidavam de um cão chamado Argos, paparicado por ela a ponto de causar inveja em alguns dos homens do grupo.³⁷⁴

Segundo ela, soubera do Curso de Teatro e se inscrevera com o marido, em busca de aperfeiçoamento como pessoa. No entanto, apesar da proximidade gerada pelo fazer teatral, jamais fomos amigos. Era um casal reservado e misterioso.

Em “Um homem chamado Jesus” Dalva representou um papel marcante: uma cega que volta a enxergar por um milagre de Jesus. E o marido foi um dos ladrões crucificados ao lado de Cristo.

Não sabemos (e nem nos interessa saber) porque razão Dalva abandonou o magistério para ser censora. Talvez imaginasse estar cumprindo um papel social relevante naquele período. Vá se ver. Havia pessoas envolvidas com a repressão naquele período que acreditavam nisso.

Passada a surpresa, tudo ficaria esquecido não fosse por causa da dúvida que alguém de nós teve: Desde quando ela fazia parte do Departamento de Polícia Federal? Será que, desde o princípio, estávamos sendo vigiados por ela?

Estava ali algo que nunca conseguimos confirmar.”

A reflexão é bastante interessante e pertinente. O censor era alguém que provavelmente acreditava ser necessário ao bem-viver em sociedade, exercendo o cerceamento que considerava necessário a esse bem-estar social. Sem essa crença, possivelmente não conseguisse executar sua tarefa. Desde quando ela fazia parte de tudo isso? É uma resposta que só Dalva poderia dar. Por já ter falecido³⁷⁵, essa pergunta não seria respondida.

³⁷⁴ Essa crônica nunca foi publicada, mesmo depois de saber que ela já havia falecido e nos foi entregue por Ricardo Aparecido Dias, por e-mail em 06 de julho de 2019.

³⁷⁵ Não se tem a data exata de seu falecimento, apenas sabe-se que já aconteceu. Ela não residia mais em Osasco há algum tempo.

O espetáculo foi liberado³⁷⁶, como ela havia dito que o faria. Posteriormente, o grupo fez uma apresentação especial, em 14 de abril de 1975, para a crítica de São Paulo, disponibilizando um ônibus, na frente do Teatro Arena, para que todos os jornalistas e convidados pudessem ir a Osasco assistir ao novo espetáculo para adultos³⁷⁷, *Morte e Vida Severina*. Iniciava-se uma fase que foi denominada, por eles mesmos, de “denúncia”³⁷⁸.

A crítica foi favorável à montagem dirigida por Ruben Pignatari, com figurino de Amália Laranjeira e Mercedes Souza, e cenografia de Gilberto Giannazi. Só houve elogios ao trabalho desenvolvido pelo grupo. Um artigo jornalístico³⁷⁹, no mesmo mês da apresentação especial à crítica, apontou os nomes de César Vieira (do TUOV), Lucas Mancini, Marilena Ribeiro, Maria Hilma e Hilton Viana³⁸⁰ como exemplos de falas e escritas positivas ao grupo. Participaram do espetáculo, dezenove componentes, dentre eles estavam atores, cantores e músicos³⁸¹.

A indicação ao prêmio APCA, em dezembro de 1974, levou ao prêmio entregue, em festividade especial, no dia 26 de maio de 1975. Essa menção honrosa foi fruto da intensa campanha de popularização do teatro empreendida pelo NE. A premiação, somada às excelentes críticas ao espetáculo *Morte e Vida Severina*, os levou a um conjunto de quatro apresentações fora de Osasco³⁸², no Teatro Aplicado, em São Paulo.

O sucesso de público e a crítica com *Morte e Vida Severina* em cartaz na cidade de Osasco, também os levou a receber convites de faculdades na região e no interior do estado. Apresentarem-se na cidade de São Paulo, como já mencionado, e pelo interior do estado. Ao mesmo tempo, o espaço por eles construído, que já vinha começando a receber grupos de fora, foi palco da

³⁷⁶Ricardo consultou Ruben e ambos chegaram à conclusão de que Dalva veio para a aprovação da peça *Morte e Vida Severina*. Essa peça foi levada no ano de 1975, com a estreia em abril desse ano. No entanto, eles apontaram que ela esteve no final desse ano para aprová-la. Podem ter se confundido, pois embora concordem sobre qual montagem foi por ela censurada e aprovada, não foram exatos sobre a data, uma vez que se ela viesse ao final desse ano, seria para a aprovação de outra peça.

³⁷⁷“Núcleo Expressão convida a crítica paulista para um espetáculo especial”. In: *Jornal A Região*, 10 de abril de 1975, p. 1. (capa).

³⁷⁸GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990, p. 129.

³⁷⁹“Morte e Vida Severina, um sucesso”. In: *Jornal A Região*, 26 de abril de 1975, p. 1 (capa).

³⁸⁰“Morte e Vida Severina, um sucesso”. In: *Jornal A Região*, 26 de abril de 1975, p. 1 (capa).

³⁸¹“Morte e Vida Severina, um sucesso”. In: *Jornal A Região*, 26 de abril de 1975, p. 1 (capa).

³⁸²“Morte e Vida Severina será apresentada em São Paulo”. In: *Jornal A Região*, 4 de junho de 1975, p. 8.

apresentação de uma peça de Gianfrancesco Guarnieri³⁸³. Essa peça, com uma única apresentação, aconteceu no Teatro Expressão, e contou com a presença de: Márcia Real, Renato Borghi, Waldir Barros, Othon Bastos, Miriam Mehler e Marta Overbeck.

Ao longo do ano de 1975, *Morte e Vida Severina* teve como público os universitários próximos à capital ou do interior do estado, os trabalhadores das diversas empresas na região e a população de Osasco. Segundo Garcia (1990), “Com esse espetáculo, o Núcleo se apresenta pela primeira vez em São Paulo e excursiona pelo interior do Estado”. Até janeiro de 1976, o volume total do público que aplaudiu a peça, girou em torno de quarenta mil espectadores³⁸⁴. Além disso, também houve as idas ao interior, numa turnê de cinco meses de duração, integrando mais de duzentas e vinte apresentações e um público estimado em cento e vinte mil espectadores³⁸⁵. O volume de pessoas que pôde vê-los em ação foi grande, em Osasco e na cidade de São Paulo, assim como pelo interior do estado. Se ainda restava alguma dúvida, crê-se que, com tantos espectadores, a descentralização, bem como a popularização do teatro e a formação de público, objetivos centrais da existência do grupo, aconteceram.

Junto à peça *Morte e Vida Severina*³⁸⁶, retomaram o que haviam planejado para o público infantil anteriormente e que só foi concretizado em 1975. Com *O Velho do Mar*³⁸⁷, de Jurandyr Pereira, a direção foi entregue à Celso Frateschi³⁸⁸ e

³⁸³“Terça-feira, apresentação única da peça de Guarnieri. In: Jornal A Região, 15 de junho de 1975, p. 8.

³⁸⁴“Música Popular, programação especial na Feira de Artes”. In: Jornal A Região, 10 de janeiro de 1976, p. 1 (capa)

³⁸⁵PIGNATARI, Ruben; MONTEIRO, André. *Memórias Reveladas: Núcleo Expressão de Osasco 1971-1979*. Produção João Antunes Rodrigues, direção de Ruben Pignatari. Osasco, 2013, 85', dolby digital.

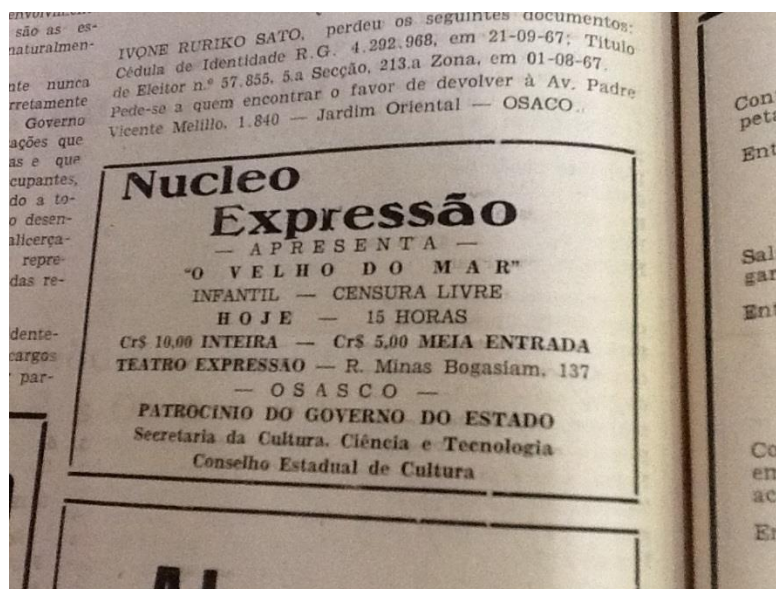
³⁸⁶A escolha da peça deu-se como resultado de uma pesquisa feita pelas ruas da cidade, nos pontos de ônibus, escolas e repartições públicas. Teria envolvido cerca de cem mil pessoas consultadas e estas teriam escolhido essa obra de João Cabral de Melo Neto. “Morte e Vida Severina, uma nova opção para a população de Osasco”. In: Jornal A Região, 27 de fevereiro de 1975, p. 10.

³⁸⁷“Núcleo Expressão está preparando peça infantil”. In: Jornal A Região, 26 de fevereiro de 1975, p. 1 (capa).

³⁸⁸Frateschi compôs um grupo de teatro politizado, cuja origem está atrelada ao Teatro de Arena, o Núcleo Independente ou, simplesmente, Núcleo. Localizado na Penha, na estrada de São Miguel, ele existiu até seu fechamento em 1979. Envolvendo-se no primeiro de maio de 1977 e 1978, editaram cinco números do Jornal Espalhato, e apoiaram o Movimento do Custo de Vida. GARCIA, Silvana. *Teatro de Militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva: Editora do Universidade de São Paulo, 1990, p 137-140.

não à Ruben Pignatari, como anunciado anteriormente³⁸⁹. Essa peça infantil recebeu o patrocínio do governo estadual, conforme é possível observar no anúncio do jornal:

Figura 6: Anúncio de jornal



Fonte: Jornal A Região, 28 de agosto de 1975, p. 2.

Sobre sua vinda para dirigir *O Velho do Mar*, Celso Frateschi, em *Memórias Reveladas*, o documentário, relatou os contatos entre os grupos teatrais populares, em especial, entre o dele, Teatro Núcleo Independente³⁹⁰ e o *Núcleo Expressão*. Ressaltou a importância do projeto de formação do público teatral que o grupo levava e o prazer de ter trabalhado em Osasco, no TE.

Essa peça havia acabado de ser escrita, e o autor, Jurandyr Pereira, foi procurado por Ruben Pignatari, ainda em 1974. Os dois não se conheciam, mas Ruben queria muito uma peça desse autor, e Jurandyr cedeu-lhe essa, recém-concluída. Em contato com Jurandyr, via e-mail pela pesquisadora, ele contou que, apesar de ter sido convidado para a estreia, já não se recordava mais disso. Por

³⁸⁹ Em 10 de julho de 1974, o Jornal Municípios em Marcha, em sua página inicial, anunciou que em setembro daquele ano, a peça infantil de Jurandyr Pereira, *O Velho do Mar*, seria encenada sob a direção de Ruben Pignatari.

³⁹⁰ Silvana Garcia em seu livro *Teatro da Militância: a intenção do popular no engajamento político*, classifica esse grupo como sendo um daqueles que se articularam como um grupo de militância cultural na zona leste da cidade de São Paulo, entre os anos de 1970 e 1979.

intermédio da pesquisadora, foi possível saber, também, da repercussão na cidade, visto que foi entregue o material que ela possuía. Esse autor mantém um site³⁹¹ com suas criações e os grupos de teatro que as encenaram pela primeira vez. Ao visitar esse site, observou-se que, nele, constava que *O Velho do Mar* teria sido encenada pela primeira vez em Osasco, em 1979, pelo grupo Caracol Produções Artísticas de Osasco. Foi enviado a ele o material que comprova que a peça infantil foi encenada em 1975 pelo *Núcleo Expressão*.

Apesar do sucesso obtido com *Morte e Vida Severina*, uma nova encenação começou a ser concebida e desenvolvida. A escolha foi *Zumbi*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Sob a direção de Ruben Pignatari, direção musical de Paulo Adloff e Américo Silveira, cenografia de Gilberto Giannazi, com Indalécio Sant'Anna, e Reinaldo Maia na assistência de direção. Ricardo Dias, Cleide Eunice, Antonio Sérgio Vieira, Ely Frazão, Moysés Américo, Mercedes Souza, Paulo Adloff, Amália Laranjeira e Indalécio Sant'Anna, era figuras do elenco. Claudio Teixeira na flauta, Américo Silveira no violão e Carlos Carvalho na bateria³⁹². O patrocínio foi da PMO (Prefeitura do Município de Osasco) e a estreia prevista para o dia 5 de abril de 1976³⁹³, acabou acontecendo só em 24 de abril³⁹⁴.

A montagem de *Zumbi* demandou muitos ensaios. Foram 140 dias³⁹⁵ para que tudo ficasse pronto: as falas, a expressão corporal e o posicionamento no palco. Numa das apresentações, um espectador descontente com o uso de um cabo de vassoura, como adereço de um dos personagens, presenteou-os com uma bengala³⁹⁶ “digna de qualquer governador, ninguém pode provar o contrário”³⁹⁷.

Com *Morte e Vida Severina* e depois *Zumbi*, era como se pudessem voar mais alto, deixando de lado as comédias mais burlescas, mais simples, afinal, como

³⁹¹Disponível em: <http://jurandyrpereira.com.br/index.php?obras=infanto-juvenis>. Último acesso em 31/03/2019.

³⁹²“Núcleo Expressão encerra semestre encenando Zumbi”. In: Jornal O Diário de Osasco, 4 de julho de 1976, p. 3-4.

³⁹³PAVÃO, Amaury. Sociedade: Caleidoscópio: Osasco-Zumbi no Expressão”. In: Jornal A Região, 21 de março de 1976, p. 3.

³⁹⁴PAVÃO, Amaury, Sociedade: Caleidoscópio: Zumbi no Teatro Expressão. In: Jornal A Região, 24 de abril de 1976, p. 3.

³⁹⁵“Núcleo Expressão encerra semestre encenando Zumbi”. In: Jornal O Diário de Osasco, 4 de julho de 1976, p. 3-4.

³⁹⁶“Núcleo Expressão encerra semestre encenando Zumbi”. In: Jornal O Diário de Osasco, 4 de julho de 1976, p. 3-4.

³⁹⁷“Núcleo Expressão encerra semestre encenando Zumbi”. In: Jornal O Diário de Osasco, 4 de julho de 1976, p. 3-4.

já foi dito, entraram na fase da “denúncia”³⁹⁸. Não que essas comédias não pudessem ser montadas e apresentadas, ao contrário, elas foram necessárias ao amadurecimento do grupo e, também, para que conseguissem o dinheiro para construírem seu espaço. Tinham calculado vinte anos como o tempo necessário para a formação de público na região. Para tanto, dividiram esse tempo em duas etapas³⁹⁹. Numa primeira etapa, trabalhariam autores nacionais, consagrados, populares e de grande aceitação, e na segunda etapa, a ideia era uma “dramaturgia local”. Esse projeto levava em conta o público local. No entanto,

“Talvez com uma certa mágoa, o pessoal do núcleo fala de suas apresentações fora daquele teatro improvisado na Minas Bogasian.

É que, lá fora, principalmente no interior do Estado, a caravana teatral osasquense é recebida com todas as honrarias. E, quando pisam no palco, encenam para o teatro lotado.

Em Osasco, ainda não acontece isso. A não ser pré-estreia, quando dificilmente se encontra lugar no teatro Expressão. As cadeiras ficam tomadas de autoridades, críticos, convidados.

Ou então quando as escolas levam seus alunos ao teatro em troca de notas. Meio ponto por Zumbi, um atrativo para qualquer estudante, sem dúvida. Não pela encenação em si, mas pelo meio ponto à mais na média.

‘Santo de casa não faz milagre.’ O *Núcleo Expressão*, pretende antes de mais nada contestar esse dito popular.”⁴⁰⁰

Observou-se o problema que frequentemente aparecia nas pequenas observações dos periódicos osasquenses: o público espontâneo era reduzido. Quando havia uma apresentação especial para os críticos, uma pré-estreia como dito, ou uma apresentação para escolas, o teatro lotava; fora isso, a espontaneidade da população era fraca. No trecho do jornal destacado, pode-se perceber que havia um grande público quando se apresentavam fora da cidade. Porém, é preciso entender que isso era derivado, também, do fato de que o número de apresentações numa cidade seria restrito, provocando concentração de espectadores em um ou dois dias de exposição.

Ruben, em *Memórias Reveladas*, relata duzentas e trinta e quatro apresentações de Zumbi, com um público estimado em noventa e duas mil pessoas. Se o público de Osasco não foi grande como colocado pelo periódico, então, deve-

³⁹⁸GARCIA, Silvana. Teatro da Militância: a intenção do popular no engajamento político. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990, p. 129.

³⁹⁹GARCIA, Silvana. Teatro da Militância: a intenção do popular no engajamento político. São Paulo: Perspectiva: Editora da universidade de São Paulo, 1990.

⁴⁰⁰“Núcleo Expressão encerra semestre encenando Zumbi”. In: Jornal O Diário de Osasco, 4 de julho de 1976, p. 3-4.

se pensar no público da turnê. De qualquer forma, o número obtido por Ruben impressiona. A renda obtida a partir dessa montagem pagou dois terços da dívida e poderia, num primeiro momento, fazer pensar na esperança de novos tempos. No entanto, Garcia (1990) aponta que, a partir desse momento, passou a ser bastante complicado e difícil “a manutenção do espaço”⁴⁰¹, pois havia dívidas acumuladas que ameaçavam a “continuidade do grupo”⁴⁰².

Como o objetivo do NE era que o seu espaço fosse também um polo cultural, foram observados, nos periódicos analisados, a existência de outras atividades sendo desenvolvidas em diversos momentos. Foram destacadas algumas delas entre os anos de 1975 e 1976, garimpadas nos jornais disponíveis⁴⁰³, tais como: um show de música “Nordeste Ladino”⁴⁰⁴, nos dias vinte e quatro, vinte e cinco e vinte e seis de outubro de 1975, além do pintor Geraldo Castro, com suas telas no TE entre os dias sete e vinte e dois de novembro de 1975. Houve, também, a exposição de obras em nanquim, óleo e lápis do osasquense, J. A. Poyares, durante o mês de maio de 1976⁴⁰⁵, ao mesmo tempo em que *Zumbi* estava em cartaz. Houve a cessão do espaço para a realização de um curso de Ginástica e Expressão corporal, “para senhoras e senhoritas”, na parte da manhã, entre as 9h00 e às 12h00, com a duração de cinco meses⁴⁰⁶.

Sobre essas participações artísticas externas no espaço do Expressão, Ricardo contou que eles convidavam bastante público, mas nem sempre eram atendidos.

“Olha, sem exagero nenhum, vinha gente de outros Estados pra conhecer a experiência de teatro popular que se fazia em Osasco, né, no Núcleo Expressão, mas eu, eu acho, avaliando hoje, porque, é, não houve, não houve, assim, uma solidariedade legal por parte da, da, da, dos, dos artistas

⁴⁰¹GARCIA, Silvana. Teatro da Militância: a intenção do popular no engajamento político. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990, p. 129.

⁴⁰²GARCIA, Silvana. Teatro da Militância: a intenção do popular no engajamento político. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990, p. 129.

⁴⁰³Entre os anos de 1975 e 1976, não contamos com a presença dos exemplares, por vezes de um mês inteiro. Assim, durante o ano de 1975, não dispomos do mês de fevereiro do Jornal O Diário de Osasco, anteriormente denominado de Municípios em Marcha. Já o ano de 1976 foi ainda mais complicado, visto que só encontramos os meses de março, junho, julho, outubro e novembro desse mesmo periódico. No caso do Jornal A Região, encontramos todos os meses disponíveis dos dois anos. Dessa forma, foi através desse jornal que, conseguimos seguir, razoavelmente, a trajetória do NE.

⁴⁰⁴“Expressão apresenta Nordeste Ladino”. In: Jornal A Região, 15 de outubro de 1975, p. 10.

⁴⁰⁵“Teatro Expressão apresenta Zumbi de quinta a domingo”. In: Jornal A Região, 6 de maio de 1976, p. 1 (capa).

⁴⁰⁶“Curso de Ginástica e Expressão corporal”. In: Jornal A Região, 21 de outubro de 1976, p. 1 (capa)

de Osasco, da produção cultural de Osasco para com o nosso trabalho. (...) Talvez a gente tivesse meio metido também, né, sei lá..., mas faltou, faltou, assim, né... As pessoas vinham, né, participavam, assim, mas, sabe, né, não tinha aquela coisa assim... nó, nó, nós quisemos, em dado momento, repartir. Tínhamos conseguido uma sede, uma coisa inédita, num momento em que não havia sequer teatro em Osasco, então, conseguimos uma sede, então, a gente queria repartir mais, queríamos que..., mas, não sei...⁴⁰⁷

A aproximação com o Poder Público, por parte de integrantes do grupo que trabalhavam na Prefeitura da cidade, pode ter sido uma das razões desse estranhamento. Ou, ainda, porque o grupo possa ter ficado orgulhoso, como colocou Ricardo, ou porque esse sucesso pudesse incomodar, afastando os demais artistas. Seja como for, notou-se esse afastamento até pelos periódicos, nos quais, integrantes de outros grupos teatrais mantiveram colunas culturais por algum tempo e, nelas, não se comentava nada sobre o *Núcleo Expressão*, destacando sempre outras manifestações, reduzidas e até as de fora da cidade. Por exemplo, Dalva Radicce e Antonio Marinho, autores da peça *Um Homem chamado Jesus*, mantiveram uma coluna, Artes, no Jornal *A Região*, durante o ano de 1973 e, nela, publicaram sobre apresentações de outros grupos, incluindo um que montaram na cidade de Cotia e outros grupos na região, bem como sobre apresentações profissionais na capital, mas absolutamente nada sobre o NE.

Ao final do ano de 1976, procuraram o prefeito Francisco Rossi e ofertaram-lhe um espetáculo por vinte mil cruzeiros (Cr\$20.000,00). No entanto, o prefeito não foi reeleito como pretendeu e estava em final de mandato. Embora os tenha recebido bem, “foi bem realista”⁴⁰⁸: o orçamento do próximo ano estava comprometido com outros objetivos. Acrescentou que procurassem se entender com o novo prefeito, Guaçu Piteri. Ao mesmo tempo em que lhes negava esse apoio, nascia um novo polo cultural na cidade sob os auspícios de Rossi, a Vila dos Artistas.

Em janeiro de 1977⁴⁰⁹, a Vila começou a funcionar nas instalações de uma escola pública que foi transferida para um terreno ao seu lado. A cessão da área foi feita pelo prefeito Francisco Rossi, em seus últimos dias de governo municipal. A intenção dos artistas ali reunidos era residir e produzir cultura, sem fins lucrativos,

⁴⁰⁷ DIAS, Ricardo Aparecido. Entrevista à pesquisadora em 28 de junho de 2018.

⁴⁰⁸ “Racionalização teatral: com apenas um ator, Núcleo Expressão retorna ao palco”. In: Jornal O Diário de Osasco, 27 de janeiro de 1977.

⁴⁰⁹ “Vila dos Artistas inicia atividades”. In: Jornal A Região, 27 de janeiro de 1977.

com cinema, teatro e artes plásticas. Muitos artistas ali residiram e produziram durante mais de uma década.

“RICARDO: (...) surgiu um trabalho... aquele trabalho tinha a simpatia da produção cultural como um todo, que era a Vila dos Artistas.

PESQUISADORA: A Vila dos Artistas. Que era uma coisa mais dos anos 80, né? A Vila dos Artistas, ela é mais dos anos 80 e 90, né?

RICARDO: Acho que chegamos, acho que chegou a haver uma existência concomitante... simultânea.

PESQUISADORA: Mas já no finalzinho... no finalzinho dos anos 70, mas ela é mais forte nos anos 80 e 90.

RICARDO: É, mas foi, talvez, uma resposta daquelas pessoas, ‘Olha, no fundo, o que nós queríamos, queríamos fazer era isso...’. ‘Ah bom, é isso que vocês querem fazer?’. Risos.

MERCEDES: Ou então assim, ‘Vocês, vocês são do Núcleo, nós somos da Vila’, sabe?”⁴¹⁰

Talvez tenha havido de forma direta ou indireta uma competição entre os artistas osasquenses e o NE; talvez o NE não representasse o que os artistas de Osasco pretendiam como Arte. O que foi percebido nos estudos é que, embora o NE fosse aplaudido e referenciado, havia sempre um entrave, algo que acabou por colaborar com a sua queda.

Ao mesmo tempo em que a Vila dos Artistas começou a funcionar, o *Núcleo Expressão*, apesar do sucesso de *Zumbi*, deu início à montagem de *Muro de Arrimo*, uma escolha dentro do que podia ser feito. Com muitas dívidas e tendo que dispensar seis atores que, embora, ainda fossem parte do grupo, segundo Ricardo, claramente não se podia tê-los sem pagamento. O artigo⁴¹¹ em que essas informações foram encontradas, utiliza o sugestivo conceito racionalização, como parte de seu título. Escolher uma encenação que usaria apenas um ator, já é, em si, uma forma de poder aproveitar bem o palco, mas usando menos pessoas para lhes dar suporte. Inclusive, pelo periódico, foi possível saber que a escolha da peça foi, também, por essa condição: o número restrito de elementos.

Levaram dois meses para a nova montagem, com quatro pessoas, o ator do monólogo e sua equipe. A folha de pagamento foi reduzida para seis mil cruzeiros (Cr\$6.000,00). A produção custou-lhes trinta mil cruzeiros (Cr\$30.000,00)⁴¹². Tentaram cortar custos e evitar uma tragédia econômica ainda pior. Chegaram a

⁴¹⁰DIAS, Ricardo; SOUZA, Mercedes. Entrevista à pesquisadora em 28 de junho de 2018.

⁴¹¹“Racionalização teatral: com apenas um ator, Núcleo Expressão retorna ao palco”. In: Jornal O Diário de Osasco”, 27 de janeiro de 1977.

⁴¹²“Racionalização teatral: com apenas um ator, Núcleo Expressão retorna ao palco”. In: Jornal O Diário de Osasco”, 27 de janeiro de 1977.

pensar em ficar um tempo sem atuar, mas acabaram preferindo continuar com uma montagem mais enxuta. A estreia da temporada aconteceu em março de 1977.

A situação econômica ruim do NE começou a ficar cada vez mais explícita, complicada e difícil. O público em Osasco só lotaria os 400 lugares se houvesse excursão escolar e, para isso, o transporte teria que ser cedido pelo poder público. Este, porém, há algum tempo deixara de subsidiá-lo e o entregou ao grupo⁴¹³ que passou a ter que buscar os escolares por conta própria. Com o preço baixo dos ingressos, sob a condição de popularizá-lo, não conseguia saldar seus compromissos e nem manter seus atores que, logicamente, acabavam se deslocando para outras atividades ou para outros locais.

A situação do grupo foi manchete na capa do Jornal *O Diário de Osasco*⁴¹⁴, em sua edição de 17 de março de 1977, dois dias antes da estreia da nova temporada: “No palco, um pedreiro reconstrói o Expressão”. Essa chamada foi acompanhada por uma breve descrição do enredo da peça e uma analogia entre o personagem, um pedreiro, e a condição do TE e do NE. A chamada é conduzida até a página seguinte⁴¹⁵, onde o enredo é meticulosamente relatado ao mesmo tempo em que se apresenta a penúria do grupo que, com poucas pessoas, estaria se entregando a uma nova etapa e quem sabe a uma retomada, um novo fôlego. Ficou em cartaz durante dois meses, ao preço de trinta cruzeiros (Cr\$30,00), depois, seguiu viagem pelo interior do estado de São Paulo⁴¹⁶.

No dia da pré-estreia, o jornal anunciou a censura da peça - dezoito anos -, na capa e no seu interior, relacionando indecorosamente a situação econômica e o conteúdo da peça.

“Hoje sábado tem espetáculo no Teatro Expressão. Estão chegando com *Muro de Arrimo*, que tem tudo para pintar de sucesso. Considerando a situação financeira do Grupo Expressão, como uma das mais periclitantes e escalafobética de todos os tempos, como tal *Muro de Arrimo*, terão um consolo: Terão onde morrer encostado.”⁴¹⁷

⁴¹³“Racionalização teatral: com apenas um ator, Núcleo Expressão retorna ao palco”. In: Jornal O Diário de Osasco, 27 de janeiro de 1977.

⁴¹⁴O Jornal Municípios em Marcha foi renomeado como Diário de Osasco e hoje chama-se Diário da Região

⁴¹⁵“No palco a vida e a morte de um pedreiro”. In: Jornal O Diário de Osasco, 17 de março de 1977, p. 2.

⁴¹⁶A matéria, já referenciada, conta que seriam 50 cidades ao todo, por onde o grupo passaria.

⁴¹⁷SINEGAGLIA, Heitor. “Tribunal de Fofocas”. In: Jornal O Diário de Osasco, 19 de março de 1977, p.5

Apesar da falta de decoro observada anteriormente, o periódico prossegue acrescentando que a peça trouxe sorte ao NE, pois o presidente da Câmara havia entrado com um pedido de subvenção ao grupo teatral mais “autêntico de Osasco” e, que esse fato, teria deixado Ricardo Dias “alvejado de alegria”⁴¹⁸. Convenha-se que o termo empregado não foi, novamente, dos mais bem colocados. Nos tempos atuais, isso seria visto como racismo. Entretanto, os tempos eram outros e as pessoas, talvez, num misto de resignação e temor, calavam-se.

As situações de racismo não eram encaradas e enfrentadas da forma como são hoje. Evidenciou-se, nos periódicos, dois momentos assim. O primeiro, já apontado, foi na primeira peça sobre o que acontecia enquanto Ricardo encenava pelas ruas o Cristo negro. O segundo foi recém-mostrado, e houve ainda um terceiro, que foi mencionado na entrevista com Maria da Paixão.

“nessa época, de Manuel Macedo, A Moreninha, preto era o que? (...) Mas, tinha que ter uma senhora que soubesse cantar. Tinha duas branquinhas que podiam fazer essa senhora, só que elas não sabiam cantar, e a personagem cantava. Aí eu cantava. Mas aí, a Elvira Gentil falou ‘Só que você é negra’, eu falei ‘Sim’, ‘E a plateia não pode ver...’, falei ‘A plateia não pode ver o que, que eu sou negra? Vai me dizer que você vai querer que eu me disfarce? Vai querer que eu me pinte de branca?’. Nossa! Discussões bravíssimas. Aí ela falou ‘Como diretora eu exijo, sim.’. Eu falei ‘Rubem, Ricardo...’ ‘A gente não pode resolver, você pode resolver, você que resolve com ela, paixão’, falei ‘Tá bom. Então tá. Você me botou luvas brancas, pra não aparecer minha mão preta...’, o vestido era até aqui, todo fechado, me botou uma peruca que era legal, que era meio amarelada, meio... era bonita a peruca, era interessante. Eu não discordava porque eu sou parda, né. Parda como eles dizem, eu sou... eu sou mestiça, que eu sou filha de índio com negro.”⁴¹⁹

A situação ficou ainda evidente, quando ao final da peça, os estudantes perguntaram por que ela usava as luvas brancas, e Maria da Paixão, segundo seu relato, “jogou para a diretora” a pergunta, ao mesmo tempo em que tirou a peruca e as luvas mostrando que era negra, algo que já sabiam, só não entendiam a razão dela esconder o fato. Porém, como já mencionado antes, os tempos eram outros.

Sobre *Muro de Arrimo*, encontrou-se um artigo no Jornal *O Diário de Osasco*⁴²⁰ que apontou uma possível dificuldade de Ruben em ter que levar sozinho,

⁴¹⁸SINEGAGLIA, Heitor. “Tribunal de Fofocas”. In: Jornal O Diário de Osasco, 19 de março de 1977, p.5

⁴¹⁹Maria da Paixão. Entrevista concedida à pesquisadora em 5 de julho de 2018.

⁴²⁰“Muro de Arrimo, hoje no Expressão”. In: Jornal O Diário de Osasco, 19 de março de 1977, p. 9.

mesmo com toda a preparação que possuía, a montagem no palco. Para tanto, apontaram: o tempo de duração da montagem - uma hora e vinte minutos -, o pequeno intervalo de apenas dois minutos que teria como descanso, e o fato de que realmente ergueria cada bloco de concreto com um peso de onze quilos. Consideraram que haveria grande desgaste físico do ator, além de, também, descreverem a direção apurada de Ricardo Dias e Moysés Américo.

Moysés, na entrevista ao jornal⁴²¹, destacou o percurso por cinquenta cidades, e Gilberto Giannazi ressaltou a dificuldade em se relacionar com as faculdades da cidade, em comparação com as outras situadas mais distantes. As do interior rapidamente os aceitavam, enquanto as da própria cidade de Osasco relutavam e criavam empecilhos variados⁴²². O artigo terminou enfatizando que, se soubessem que havia o pedido de subvenção, naquele momento tramitando na Câmara dos vereadores, isso talvez os tranquilizasse e os alegrasse.

A pré-estreia aconteceu num sábado, dia 19 de março de 1977⁴²³, para autoridades, jornalistas e convidados especiais. Quase trezentas pessoas os aplaudiram e geraram uma renda de oito mil cruzeiros (Cr\$8.000,00) para começar a cobrir o custo de trinta mil cruzeiros (Cr\$30.000,00), valor dispensado na montagem. A estreia para o público espontâneo deu-se a partir do dia 23 do mesmo mês. A peça ficou em cartaz ao preço único de trinta cruzeiros (Cr\$30,00) e as apresentações aconteciam às 21 horas. O título do artigo no periódico que foi utilizado, o *Jornal A Região*⁴²⁴, marcou a situação em que se encontravam, “Núcleo Expressão pode estar representando o último ato”⁴²⁵. Relataram que, depois da temporada, estimada em quarenta e cinco dias em Osasco, ao invés de seguirem em turnê pelas cinquenta cidades, como anunciado, talvez tivessem que repensar a sua existência enquanto grupo teatral. Ricardo, na entrevista concedida ao dito jornal, como representante do grupo, temia não poder mais esperar pelos “milagres da subvenção” e, provavelmente, haveriam de reconhecer uma “derrota indesejada”.

⁴²¹“Muro de Arrimo, hoje no Expressão”. In: *Jornal O Diário de Osasco*, 19 de março de 1977, p. 9.

⁴²²No artigo, os empecilhos não foram explicitados, imagina-se que poderiam ser desde falta de data no calendário até a imensa burocracia para conseguirem se apresentar. Mas podem ser apenas especulações da parte da pesquisadora.

⁴²³SANTIAGO, Hairton. Núcleo Expressão pode estar representando o último ato. In: *Jornal A Região*, 23 de março de 1977, p. 8.

⁴²⁴SANTIAGO, Hairton. Núcleo Expressão pode estar representando o último ato. In: *Jornal A Região*, 23 de março de 1977, p. 8.

⁴²⁵SANTIAGO, Hairton. Núcleo Expressão pode estar representando o último ato. In: *Jornal A Região*, 23 de março de 1977, p. 8.

Entre abril e setembro de 1977, apesar das dificuldades, destinaram-se ao interior do estado, especialmente para os campis universitários⁴²⁶, onde poderiam angariar mais fundos, em São Carlos, Araraquara, Jaboticabal, Limeira, Ribeirão Preto e Tambaú. Além disso, foram agendadas outras cidades, como Santos, Campinas, Bauru, Botucatu, Jau, São José dos Campos, São José do Rio Preto, Guaratinguetá e Viçosa. Em turnê, realizaram diversas apresentações, levando-os, a uma jornada extenuante, porém necessária à sua existência.

“esse fantasma da questão financeira nos perseguia sempre, sempre isso... Aí começamos a fazer o circuito universitário, do interior, aos diretórios acadêmicos, né, das grandes universidades do interior, né, de Ribeirão Preto, de Araraquara, de São José dos Campos, né, nos chamava para irmos nos apresentar lá. Ganhávamos um dinheirinho que ia todo para a manutenção da sede. A sede acabou sendo, realmente, um sorvedouro de dinheiro de recursos, né? Grana, né?”⁴²⁷

Excursionar pelo interior era popularizar o teatro, uma tarefa à qual haviam se proposto, porém, a jornada longa para saldar os compromissos assumidos, num ciclo interminável de desgaste físico, deve ter sido bastante desanimadora. Por mais jovens que fossem e por mais garra que tivessem, só isso não lhes bastaria. A necessidade de sobrevivência levou Ricardo, por exemplo, a deixar o grupo para poder se dedicar a outras atividades na televisão e no movimento negro. Isso não significou um abandono.

“Então, eu estava dizendo que a gente saiu daqui para ir para Ribeirão Preto, sem dinheiro, e dependendo do que ia receber. A gente trabalhava fora, né? Mas o dinheiro ia junto, ia, ia, acabava tudo para poder manter o trabalho. E acho que isso tudo, (...) essa angústia acabou abreviando talvez, como você disse, a vida do grupo, sabe? Né? (...) eu acabei me desligando e o grupo ficou ainda mais um ano, o ano de 79, talvez, 78/79, para fazer espetáculo, juntar dinheiro, para acabar de pagar as dívidas. Nós tínhamos um espetáculo muito bom, eu dirigi o espetáculo, “Muro de Arrimo”, com ele, Ruben. Mas eu dirigi, me liberei, me liberei e, aí, ele com o Gilberto iam, fizeram todo o ano de 78/79, apresentações em São Paulo, inclusive, para poder ganhar dinheiro, para poder pagar as dívidas.”⁴²⁸

Na primeira quinzena de setembro de 1977, retornaram para Osasco, numa curta temporada com *Muro de Arrimo*, mais uma vez sob o patrocínio da Secretaria de Educação e Cultura com ingressos a preços populares: cinco cruzeiros

⁴²⁶“‘Muro de Arrimo’ continua em Osasco por mais nove dias”. In: Jornal *A Região*, 15 de setembro de 1977, p. 1 (capa).

⁴²⁷DIAS, Ricardo Aparecido. Entrevista à pesquisadora em 30 de janeiro de 2016.

⁴²⁸DIAS, Ricardo Aparecido. Entrevista à pesquisadora em 30 de janeiro de 2016.

(Cr\$5,00)⁴²⁹. Era para ficarem apenas a primeira quinzena do mês, mas houve um acréscimo de mais nove dias a essa temporada⁴³⁰, encerrando-se por volta do dia 24 do mesmo mês⁴³¹, quando então seguiram para apresentações em São Paulo⁴³². Nesse mesmo mês (setembro) um público composto por vinte e três mil pessoas⁴³³ viram as apresentações dessa montagem. Um volume grande de espectadores, uma marca do grupo em cada temporada, entretanto, a arrecadação da bilheteria, a preços populares, não estava na mesma magnitude de seu público e menos ainda dos gastos.

A conexão com o MOBREAL perdurava e seus alunos puderam assistir a essa peça, com a qual houve uma identificação que se “intensifica, os problemas que atingem o pedreiro (...) passam a ser de todos”⁴³⁴. Mais uma vez se dirigiram ao público com o qual desejavam se comunicar. O objetivo de popularização parecia correr bem, o problema ainda era viver dessa atividade.

Tanto Ricardo quanto Ruben, contratados pelo poder público municipal, com o intuito de propagar cultura pela cidade, embora atuassem no NE, também desenvolviam outros projetos. Destaca-se um deles no ano de 1977, que foi a formação de uma turma de teatro, a qual deu origem a um grupo de duração efêmera⁴³⁵, o *Centelha*⁴³⁶. As inscrições começaram em junho⁴³⁷ e o objetivo era iniciar o curso em agosto, com a duração de cinco meses, para maiores de dezoito anos, que seria ministrado pelos dois, nas tardes de sábado e nas manhãs de domingo.

⁴²⁹ OLIVEIRA, Alfredo Macedo de. Sociedade: Muro de Arrimo em Osasco. In: *Jornal A Região*, 1 de setembro de 1977, p. 3.

⁴³⁰ “Muro de Arrimo’ continua em Osasco por mais nove dias”. In: *Jornal A Região*, 15 de setembro de 1977, p. 1 (capa).

⁴³¹ OLIVEIRA, Alfredo Macedo de. Sociedade: Caleidoscópio: Muro de Arrimo se despede. In: *Jornal A Região*, 21 de setembro de 1977, p. 3, e “Muro de Arrimo’ continua em Osasco por mais nove dias”. In: *Jornal A Região*, 15 de setembro de 1977, p. 1 (capa).

⁴³² Não encontramos os locais em São Paulo aonde iriam se apresentar, apenas a menção de que isso aconteceria. OLIVEIRA, Alfredo Macedo de. Sociedade: Caleidoscópio: Muro de Arrimo se despede. In: *Jornal A Região*, 21 de setembro de 1977, p. 3.

⁴³³ “Muro de Arrimo’ continua em Osasco por mais nove dias”. In: *Jornal A Região*, 15 de setembro de 1977, p. 1 (capa).

⁴³⁴ “MOBREAL assiste a Muro de Arrimo”. In: *Jornal A Região*, 30 de setembro de 1977, p. 1 (capa).

⁴³⁵ Considerou-se efêmera já que pouco, ou nada, foi encontrado nos periódicos analisados.

⁴³⁶ Em entrevista concedida por Ricardo Dias, por e-mail, em 5 de julho de 2019, ele conta que o GENE foi renomeado por Centelha, mas nos jornais a comunicação era outra, era a de que o curso, ministrado pela Secretaria da Cultura de Osasco, formou o Centelha.

⁴³⁷ “Um curso de teatro na Escola de Artes”. In: *Jornal O Diário de Osasco*, 15 de junho de 1977, p. 8.

O Centelha apresentou-se em dezembro pela primeira vez, ao ar livre, no centro da cidade, num presépio vivo⁴³⁸. Imagina-se que havia uma grande intensidade de trabalho com as apresentações de *Muro de Arrimo*, a difusão cultural do município, os trabalhos fora de Osasco⁴³⁹ e os ensaios e a formação desse novo grupo. Apesar do *Núcleo Expressão* ser maior do que apenas Ricardo e Ruben, verificou-se que os dois se desdobravam em inúmeras atividades, sem contar que havia o peso da enorme dívida, que acumulavam desde a construção do Teatro Expressão⁴⁴⁰. Na coordenação do grupo estavam também Gilberto Giannazi e Moysés Américo, que com eles dividiam as agruras.

O TE foi, ou tentou ser, um polo cultural, e, mesmo com as dificuldades financeiras e o afastamento dos artistas, seu espaço foi ocupado por alguns outros grupos teatrais e atividades culturais diversas. Nesse ano de 1977, em setembro, o Grupo União apresentou a peça *Morre um gato na China*, de Pedro Bloch; o grupo de Teatro Fepasa, dirigido por Ricardo Dias⁴⁴¹, usou o espaço para os ensaios da peça *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade, embora não tenha se apresentado nele. Em novembro, foram encontrados dois espetáculos sendo levados, foram eles: *Alzira Power*⁴⁴² e *Mutirão*⁴⁴³. O primeiro foi uma única apresentação de um grupo profissional⁴⁴⁴ que ia de temporadas em São Paulo, no interior do estado e no Rio de Janeiro. O segundo foi apresentado pelo grupo teatral *Espelho*, que já existia há três anos⁴⁴⁵ e que cobrou o valor de quinze cruzeiros (Cr\$15,00) por ingresso em sua única apresentação no TE⁴⁴⁶. Esse valor foi mais alto do que o praticado comumente pelo NE. O uso mais inusitado foi feito pelo MDB (Movimento Democrático Brasileiro), também no mês de novembro, quando um destacado deputado estadual

⁴³⁸“Secretaria da Educação montou Presépio Vivo”. In: Jornal *O Diário de Osasco*, 21 de dezembro de 1977, p. 1 (capa).

⁴³⁹Num artigo sobre o Centelha, encontrou-se que Ricardo já era ator da Rede Tupi de Televisão e que havia atuado numa novela “Um Sol Maior”. “Centelha novo grupo de Osasco”. In: Jornal *O Diário de Osasco*, 9 de novembro de 1977, p. 8.

⁴⁴⁰A organização do grupo esteve a cargo de Ruben, Ricardo, Moysés e Gilberto, mas, nos periódicos, as referências aparecem apenas em relação dos dois primeiros.

⁴⁴¹DIAS, Ricardo Aparecido. Vida passada a limpo: versos, contos, crônicas, perfis, reportagens, resenhas e ensaios. Osasco: Mar Mar Gráfica e Editora Ltda., 2013.

⁴⁴²OLIVEIRA, Alfredo M. de. Sociedade: Caleidoscópio: Alzira Power em cartaz no Expressão. In: Jornal *A Região*, 10 de novembro de 1977, p. 3.

⁴⁴³OLIVEIRA, Alfredo M. de. Sociedade: Caleidoscópio: Grupo Espelho no Teatro Expressão. In: Jornal *A Região*, 11 de novembro de 1977, p. 3.

⁴⁴⁴Infelizmente a notinha no periódico não mencionava o nome do grupo, apenas a sinopse da peça.

⁴⁴⁵“Novo grupo de teatro em Osasco”. In: Jornal *A Região*, 12 e novembro de 1977, p. 16.

⁴⁴⁶“No teatro a história do menino que nasceu falando”. In: Jornal *O Diário de Osasco*, 12 de novembro de 1977, p. 8.

da época, Alberto Goldman⁴⁴⁷, discursou num encontro que reuniu as principais lideranças desse partido. Compreende-se a cessão do espaço para a oposição possível nesse momento, porque o percurso do grupo apresentava tendência clara de não apoio à toda a conjuntura autoritária.

Ainda no mês de novembro, correram rumores de que o NE estaria “encerrando suas atividades”⁴⁴⁸, o que deixou diversos artistas e o Poder Público Municipal preocupados. Formou-se um grupo de pressão, denominado “Força Jovem”, liderado pelo vice-prefeito, Gilberto Port, e composto por particulares, a imprensa e componentes do NE, cujo objetivo foi tentar impedir o fim do grupo.

A Força Jovem negociou a apresentação da montagem, *Muro de Arrimo*, levada naquele momento com empresas na região. O objetivo era utilizar o que havia de melhor, a arte, e, com ela, tentar minimamente cumprir os compromissos monetários. As empresas que negociaram e atenderam ao pedido para as apresentações aos seus trabalhadores, puderam dar uma sobrevida ao grupo teatral. Através dos periódicos⁴⁴⁹, soube-se quais foram elas: Construtora Guarantã, Transdroga, Santista, Adams do Brasil, Eternit, Braseixos, Moinho Água Branca, Ferbate e Vila Romana. A dívida estava estimada em cem mil cruzeiros (Cr\$100.000,00)⁴⁵⁰.

O ano de 1977 encerrou-se com dívidas altas e com a tentativa de superar esse problema através de um público gerado pela negociação com as empresas da região. No começo do ano seguinte, a Secretaria de Cultura do município⁴⁵¹ adquiriu os ingressos e manteve o espetáculo entre os dias 10 e 12 de janeiro⁴⁵². Isso seria um dos encerramentos dessa peça⁴⁵³. Houve, também, um estímulo às atividades culturais da região com a fundação da Torcida Organizada Cultural de Osasco

⁴⁴⁷“Goldman em Osasco para discutir a constituinte”. In: Jornal O Diário de Osasco, 19 de novembro de 1977, p. 1 (capa).

⁴⁴⁸“Núcleo Expressão recebe ajuda para sobrevivência”. In: Jornal O Diário de Osasco, 6 de dezembro de 1977, p. 8.

⁴⁴⁹O artigo mais consultado foi o publicado no Jornal O Diário de Osasco, em 6 de dezembro de 1977, já que continha mais informações. No entanto, houve também um artigo publicado no Jornal A Região de teor relativamente semelhante, publicado quatro dias antes, em 2 de dezembro de 1977.

⁴⁵⁰“Núcleo Expressão recebe ajuda para sobrevivência”. In: Jornal O Diário de Osasco, 6 de dezembro de 1977, p. 8.

⁴⁵¹“‘Muro de Arrimo’ chegou ao fim”. In: Jornal A Região, 10 de janeiro de 1978, p. 1 (capa).

⁴⁵²A Secretaria da Cultura comprava os ingressos e o público podia entrar gratuitamente.

⁴⁵³Compreende-se esse como o fim da primeira temporada, pois como será visto posteriormente, houve uma nova temporada a partir do segundo semestre de 1978.

(TOCO)⁴⁵⁴. A mesma era constituída por umas trinta pessoas⁴⁵⁵, cujo objetivo era prestigiar atividades artísticas em geral, mais especialmente as desenvolvidas por osasquenses na própria cidade ou em outras próximas. Essa torcida assistiu ao último espetáculo dessa temporada⁴⁵⁶.

Além do espetáculo montado e encenado pelo NE, também no mesmo espaço, apresentou-se uma peça de montagem cristã católica, *As flores do caminho*, de Ione Prado, sobre a vida de quatro santas, Bernadete de Lourdes, Clara de Assis, Catarina de Sena e Izabel de Portugal. Essa representação ficou em cartaz por um mês, entre o final do mês de janeiro e o final de fevereiro⁴⁵⁷, ocupando o espaço após o fim da primeira temporada de *Muro de Arrimo*. Também durante o mês de fevereiro, os pintores, Luiz Cassemiro, João Blasques e Paulo Cezar, expuseram suas obras no saguão do TE. Além da pintura, todos eles tinham em comum o fato de que eram ligados ao movimento da Vila dos Artistas⁴⁵⁸, que como já comentado, foi mais um espaço cultural que veio se juntar ao TE, com uma proposta diferente, visto que alguns dos artistas residiam no local.

Em março, uma produção da comunidade do Jardim Piratininga⁴⁵⁹, *Quilombo dos Palmares*, com grande sucesso em suas apresentações no Colégio Nossa Senhora de Misericórdia, vencedora de uma espécie de concurso organizado pela Comunidade Legião de Maria, passou a se exhibir no TE. Ou seja, o espaço estava sendo usado de forma a difundir a arte, mas sem a presença do seu grupo teatral.

Após *Muro de Arrimo*, escolheram uma nova montagem *Viva o Rei João*, de Daniel Pedro, um osasquense, ator e autor, também parte do grupo teatral Espelho, cuja peça *Mutirão*, também de sua autoria, foi apresentada na cidade em diversas

⁴⁵⁴ OLIVEIRA, Alfredo Macedo de. Sociedade: Caleidoscópio: TOCO no Teatro Municipal. In: Jornal A Região, 10 de janeiro de 1978, p. 3.

⁴⁵⁵ OLIVEIRA, Alfredo Macedo de. Sociedade: Caleidoscópio: TOCO no Teatro Expressão. In: Jornal A Região, 11 de janeiro de 1978, p. 3.

⁴⁵⁶ Sendo esta a primeira temporada e, depois, a partir do segundo semestre de 1978, a segunda temporada.

⁴⁵⁷ De quinta a domingo, com uma sessão às 20h30, pelo valor de trinta cruzeiros (Cr\$30,00). Mas, se adquirida numa das igrejas da cidade, o valor caía para vinte cruzeiros (Cr\$20,00). “Atual temporada do Expressão revela um sucesso absoluto”. In: Jornal A Região, 14 de fevereiro de 1978, p. 8.

⁴⁵⁸ A ideia de uma vila onde os artistas morassem e produzissem sua arte, nasceu em 1976, quando Francisco Rossi cedeu o espaço de uma escola que foi transferida para um terreno maior ao lado. O início das suas atividades aconteceu a partir de 1977 e seu fim deu-se em 1990, quando o mesmo prefeito que a construiu, a destruiu. Disponível em: <http://pbondaczuk.blogspot.com/2010/08/vila-dos-artistas-por-risomar-fasanaro.html>. Acesso em 16/02/2019.

⁴⁵⁹ “Quilombo de Palmares” apresentada em Osasco. In: Jornal A Região, 23 de fevereiro de 1978, p. 8.

ocasiões. Ficaram em cartaz de março a junho e a estreia teve a renda revertida para a AMAR (Associação Municipal de Assistência ao Reeducando)⁴⁶⁰. Foram três os artistas em cena⁴⁶¹, Ricardo Dias, Mercedes de Souza e Antonio Pedroso. Os cenários e o figurino foram de Gilberto Giannazi, J. A. Poyares, Ruben Pignatari dirigiu, e Tony Rodrigues o auxiliou no processo. Visivelmente o grupo estava se extinguindo.

Com um mês de exhibições, a peça atingiu um público de seis mil pessoas⁴⁶² concomitante a esse trabalho. É preciso lembrar que Ruben e Ricardo atuavam como funcionários públicos na Prefeitura do Município, no intuito de estimular e divulgar a cultura. Sendo assim, foi descoberto que, em maio de 1978, abriu-se um setor de Artes Cênicas, para oferecer um acervo com “peças, informações, orientações e o máximo de apoio”⁴⁶³ a quem estivesse se iniciando na arte. O projeto de levar o teatro à população, uma tarefa da qual não desistiam mesmo com os problemas enfrentados pelo grupo, buscava brechas em todos os lugares.

Os problemas econômicos continuaram a se agravar, pois a montagem de *Viva o Rei João*, do osasquense Daniel Pedro, “um jovem operário oriundo do movimento amador -, não ajudou a reerguer financeiramente o grupo”⁴⁶⁴. A manutenção do espaço próprio exauria qualquer ganho que obtivessem. “As dificuldades financeiras decorrentes da instalação e manutenção da sede serão decisivas na condução da experiência para seu fim”. Apesar de terem sido encontrados exposições ou outros grupos teatrais se utilizando do TE, observou-se que nada cobriria as altas dívidas que acabaram se tornando algo insolúvel e principal fator do fim do *Núcleo Expressão*.

Como apontado, o espaço era usado para diversas atividades e, por durante mais ou menos quinze dias no mês de junho, houve uma exposição das obras da artista Dorys de Godoy⁴⁶⁵, com peças em bronze, pirogravuras em madeira,

⁴⁶⁰“Osasco: temporada de teatro começa no próximo sábado”. In: *Jornal A Região*, 30 de março de 1978, p. 12.

⁴⁶¹OLIVEIRA, Alfredo Macedo de. Sociedade: Teatro: “Viva o Rei João”, o realismo infelizmente. In: *Jornal A Região*, 4 de março de 1978, p. 3.

⁴⁶²“Viva o Rei João’, continua sucesso”. In: *Jornal A Região*, 13 de maio de 1978, p. 10.

⁴⁶³OLIVEIRA, Alfredo Macedo de. Sociedade: Caleidoscópio – “Você gostaria de transar com teatro?”. In: *Jornal A Região*, 19 de maio de 1978, p. 3.

⁴⁶⁴GARCIA, Silvana. Teatro da Militância: a intenção do popular no engajamento político. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990, p. 129.

⁴⁶⁵OLIVEIRA, Alfredo Macedo de. Sociedade: Caleidoscópio: “Dorys de Godoy expõe no Expressão”. In: *Jornal A Região*, 9 de junho de 1978, p. 3.

porcelana, entre outros. Ainda no mesmo mês, durante dois dias, ocorreu a apresentação da poesia do jornalista e crítico de teatro, Hilton Viana⁴⁶⁶. Essas apresentações foram patrocinadas pela Secretaria de Cultura, Ciências e Tecnologia, pelo Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas e Comissão de Teatro; a Secretaria de Educação e Cultura de Osasco, bem como o TE ajudaram a promover e, por isso, os ingressos foram gratuitos. A exibição de *Viva o Rei João*, de Daniel Pedro⁴⁶⁷, prosseguia, bem como o uso do espaço como polo cultural pobremente⁴⁶⁸.

Com o fim da temporada da peça⁴⁶⁹, foram encontradas algumas manifestações culturais no TE. Uma delas foi organizada por Maria da Paixão, que embora não atuasse mais junto com o grupo, trouxe um modelo de show, apresentado de forma intermitente, a cada quinze dias, movimentando as noites de sábado, até que teve que sair para continuar outros projetos⁴⁷⁰. O objetivo desse show foi o encontro de poesia, música e gente, como ela mesma apontou no artigo do jornal. Esse show vinha acontecendo há algum tempo, no decorrer do ano, desde fevereiro⁴⁷¹, sem uma periodicidade regular e com um público, também, irregular. Foi encontrado entre os materiais que cento e cinquenta pessoas o haviam visto⁴⁷², até a data da publicação dessa nota, em três de junho de 1978.

Entre julho e agosto de 1978, o *Núcleo Expressão* voltou a apresentar⁴⁷³ *Muro de Arrimo*, num projeto da Secretaria de Cultura do município de São Paulo, a

⁴⁶⁶OLIVEIRA, Alfredo Macedo de. Sociedade: Caleidoscópio: “Dois dias de poesia, a partir de amanhã no Expressão”. In: *Jornal A Região*, 21 de junho de 1978, p. 3.

⁴⁶⁷Foi encontrada outra peça de Daniel Pedro, apresentada no mês de julho, mais ou menos no mesmo período, “Mutirão”, no sindicato dos Metalúrgicos de Osasco. Esse autor, ator e participante do grupo Espelho, vivia um bom momento, de especial significação. In: *Jornal A Região*, 30 de junho de 1978, p. 3.

⁴⁶⁸Esse termo foi utilizado para qualificar o uso do espaço, porque verificou-se pouco uso deste em atividades diferentes das teatrais. O que só confirma a ideia, já explicitada antes, de que os artistas da região não se entusiasmaram com a existência do TE como se pudesse, num primeiro momento, imaginar.

⁴⁶⁹OLIVEIRA, Alfredo Macedo de. Sociedade: Caleidoscópio: “Maria da Paixão e a M.P.B. em Osasco”. In: *Jornal A Região*, 3 de junho de 1978, p. 3.

⁴⁷⁰Foi encontrada referência a uma participação dela no musical “Hair”, no Teatro Ruth Escobar, nesse mesmo ano, bem como foi mencionado na entrevista concedida. “Hair e Maria da Paixão estão novamente em São Paulo”. In: *Jornal O Diário de Osasco*, 26 de outubro de 1978, p. 5.

⁴⁷¹O *Jornal A Região* apontava o dia 25 de fevereiro como a data inicial do Show. In: OLIVEIRA, Alfredo Macedo de. Sociedade: Caleidoscópio: “Maria da Paixão e a M.P.B em Osasco”. In: *Jornal A Região*, 3 de junho de 1978, p. 3.

⁴⁷²OLIVEIRA, Alfredo Macedo de. Sociedade: Caleidoscópio: “Maria da Paixão e a M.P.B. em Osasco”. In: *Jornal A Região*, 3 de junho de 1978, p. 3.

⁴⁷³Seria a segunda temporada, visto que já haviam apresentado essa peça anteriormente em 1977.

temporada dos teatros distritais⁴⁷⁴. Eles se apresentaram no Teatro Paulo Eiró, no Teatro Martins Pena⁴⁷⁵ e no Teatro João Caetano. Essas apresentações, nesses teatros ligados à Prefeitura de São Paulo, lhes valeu a indicação ao prêmio Mambembe 1978⁴⁷⁶. Entre a temporada pelos teatros da capital houve um curto retorno de *Viva o Rei João*. Além disso, o espaço foi usado para um espetáculo sertanejo *Viola e Violeiros* aos domingos, em duas sessões. Tanto *Muro de Arrimo*, quanto *Viva o Rei João*, foram montagens com poucos atores em ação e com uma pequena equipe na retaguarda. Portanto, considerando que o grupo se desmontava pouco a pouco, representavam uma realidade material que os cercava.

Em meio a esse desmonte, tentou-se organizar o teatro amador em Osasco e, para isso, o TE foi escolhido para as discussões. O objetivo era verificar quantos grupos existiam na região, o que desejavam e como fariam para se organizar e pleitear espaços, considerando a perda de público que sofria, especialmente com o crescimento e desenvolvimento da mídia televisiva⁴⁷⁷. No encontro estiveram presentes representantes de dezesseis⁴⁷⁸ grupos teatrais amadores osasquenses. Para eles, que tiveram uma hora e trinta minutos de diálogo, no intervalo de duas sessões promovidas por um grupo advindo da Zona Leste de São Paulo, o teatro tinha que chegar mais perto de seu público. Não era possível mais encenar peças como “*Moreninhas e Paixões de Cristo*”⁴⁷⁹, era preciso ser mais “calcado na realidade vivida por todos”⁴⁸⁰. Era nítida a crítica às atuações do NE que, no passado, havia apresentado essas temáticas, além de terem conquistado público e espaço na cidade. Também haviam encenado comédias, como *Irmãos de Almas*, para angariar condições econômicas e poderem construir seu espaço próprio. No entanto, também incentivaram o público a ir ao teatro e a apreciar as montagens.

Quando perguntada sobre o que achava dessas montagens mais populares, Juçara Morais conta que:

⁴⁷⁴“Muro de Arrimo, produção osasquense continua em SP”. In: *Jornal A Região*, 19 de julho de 1978, p. 8.

⁴⁷⁵“Muro de Arrimo”. In: *Jornal A Região*, 28 de julho de 1978, p. 1 (capa).

⁴⁷⁶“Muro de Arrimo indicado para o Prêmio Mambembe 1978”. In: *Jornal O Diário de Osasco*, 19 de janeiro de 1979, p. 6.

⁴⁷⁷Essa perda é enfatizada pela pesquisadora e não foi mencionada no artigo citado.

⁴⁷⁸“Teatro Amador: união já conta com dezesseis grupos. Por enquanto”. In: *Jornal A Região*, 11 de julho de 1978, p. 10.

⁴⁷⁹COUTO, A. O. Teatro Amador se organiza em Osasco. In: *Jornal A Região*, 12 de julho de 1978, p.4.

⁴⁸⁰COUTO, A. O. Teatro Amador se organiza em Osasco. In: *Jornal A Região*, 12 de julho de 1978, p.4.

“era muito engraçado, porque daí tinham as escolhas, né? A escolha da *Moreninha*. Enlouqueceram!!! ‘Fazer A *Moreninha*?’ Então, isso sempre acontecia, essas discussões aconteciam. Quer dizer, pra que montar *Os Irmãos das Almas*? Era muito legal, e eu lembro que falava ‘Porque as pessoas gostam, e é pra trazer as pessoas pra elas gostarem, depois elas escolhem’, era uma delícia.”⁴⁸¹

Se a ideia era formar público para o teatro, obviamente tudo deveria ser apresentado a esses espectadores e, depois, como Juçara concluiu, o público escolheria. No entanto, ela deixou claro que havia divergências sobre o que apresentar:

“Eu tinha esse pensamento e era a favor dele. E era tão forte em mim isso, que na época eles começaram conversar no paralelo, e tinha umas reuniões que eu não era chamada, meu ex-marido era, né? Militância Eparrei, né? Sou militância em Iansã, então ficava um negócio diferente ali. E... era muito engraçado, porque essas discussões aconteciam, desse ‘politicamente engajado’, tinha dentro do próprio grupo. Nem sei se o Ricardo e o Rubem sabem disso, mas acontecia. A gente não era desavisado. Alguns queriam trabalhar dessa forma e outros não, então, alguns foram saindo.”⁴⁸²

Paranhos (2016), ao discutir o engajamento do grupo de Teatro Galpão⁴⁸³, classifica o *Núcleo Expressão* como uma formação teatral fora do circuito empresarial tentando novos caminhos, numa articulação aos “chamados novos movimentos sociais” que, mesmo com a repressão, buscavam se organizar, numa proposta de “arte operária”⁴⁸⁴, “fundindo política e cultura”⁴⁸⁵ numa sociedade que se reorganizava dentro de uma ditadura. O NE e outros grupos teatrais periféricos teriam como pontos em comum a criação coletiva, a busca de um público da periferia e o compromisso com esse espectador e com a sua realidade. Observando a atuação do NE, é possível ver que isso acontecia, mas por causa, talvez, do que seus criadores tenham vivido, ainda na época do TIO. Procuravam não deixar tão escancarada uma atividade visivelmente política e, por conta disso, buscaram produções que transitaram por diversos universos, incluindo montagens nem tão

⁴⁸¹ Juçara Moraes. Entrevista concedida à pesquisadora em 9 de janeiro de 2019.

⁴⁸² Juçara Moraes. Entrevista concedida à pesquisadora em 9 de janeiro de 2019.

⁴⁸³ PARANHOS, Kátia Rodrigues. O Grupo de Teatro Galpão: arte, cultura e engajamento. In: Revista Urdimento, julho de 2016, v. 2, nº 26

⁴⁸⁴ PARANHOS, Kátia Rodrigues. O Grupo de Teatro Galpão: arte, cultura e engajamento. In: Revista Urdimento, julho de 2016, v. 2, nº 26, p. 174.

⁴⁸⁵ PARANHOS, Kátia Rodrigues. O Grupo de Teatro Galpão: arte, cultura e engajamento. In: Revista Urdimento, julho de 2016, v. 2, nº 26, p. 174.

políticas e politizadoras. Pelo menos, isso é mais nítido até 1975 quando, então, produziram *Morte e Vida Severina*, deixando mais evidente a fase da “denúncia”⁴⁸⁶.

Na busca pelo público e pela popularização da arte, contaram com um espetáculo de música que foi bastante elogiado, composto por dois músicos, Geraldo Mello e Allan Kardec. O objetivo, como foi dito, era popularizar⁴⁸⁷ e, no caso, popularizar estilos musicais, antes mais elitizados. Houve apresentações intermitentes, entre julho e setembro de 1978⁴⁸⁸, sempre no Teatro Expressão.

Entre agosto e outubro, a peça *O Banquete*, do osasquense Daniel Pedro, do qual já haviam encenado *Viva o Rei João*, fez uma temporada no TE, inclusive durante a organização da Semana de Imprensa em Osasco, encerrando-a⁴⁸⁹. A greve dos professores nesse ano⁴⁹⁰, durante o mês de agosto⁴⁹¹, prejudicou a apresentação do espetáculo de popularização da música programado e executado por Mello e Kardec, pois a organização da vinda dos estudantes, principal público das apresentações no TE, tornou-se impossível de acontecer. Nesse período, uma escola particular, o Colégio Fernão Dias Pais, utilizou-se das instalações do Teatro Expressão para a realização de uma festa com entrega de livros, encenações de peças escolares e apresentações de Balé.

Os meses finais de 1978, novembro e dezembro, não apresentaram muito material jornalístico sobre o que acontecia ao grupo. No máximo foi encontrado que *Morte e Vida Severina*⁴⁹² foi apresentada no Ginásio de Esportes Prof. José

⁴⁸⁶ Já foi feita referência a essa fase assim nomeada pelos próprios elementos do grupo. In: GARCIA, Silvana. Teatro da Militância: a intenção do popular no engajamento político. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990, p. 129.

⁴⁸⁷ OLIVEIRA, Alfredo Macedo de. Sociedade: Caleidoscópio. “Vamos popularizar a nossa arte”. In: Jornal A Região, 24 de julho de 1978, p. 3.

⁴⁸⁸ OLIVEIRA, Alfredo Macedo de. Sociedade: Caleidoscópio. “Vamos popularizar a nossa arte”. In: Jornal A Região, 24 de julho de 1978, p. 3.

⁴⁸⁹ “Espectáculo de teatro encerra hoje a ‘Semana da Imprensa’ em Osasco”. In: Jornal A Região, 16 de setembro de 1978, p. 12.

⁴⁹⁰ Segundo dados da época de 1978, pararam as 60 escolas com 4 mil professores parados e 320 mil alunos sem aula.

⁴⁹¹ OLIVEIRA, Alfredo Macedo de. Sociedade: Associações. “Ensaio Geral suspenso”. In: Jornal A Região, 29 de agosto de 1978, p. 3.

⁴⁹² OLIVEIRA, Alfredo Macedo de. Sociedade: Caleidoscópio. “Morte e Vida Severina em Osasco”. In: Jornal A Região, 12 de dezembro de 1978, p. 3.

Liberatti⁴⁹³, em duas ocasiões, dias 12 e 19 de dezembro, como comemoração aos sete anos de existência do grupo⁴⁹⁴.

Como divulgadores e promotores culturais do município, Ruben e Ricardo, novamente numa empreitada pelo Poder Público, organizaram um presépio vivo nesse final de 1978, em quatro oportunidades, registradas pelo periódico *A Região*⁴⁹⁵. Para a montagem desse presépio, mesclaram textos de *Morte e Vida Severina* com o *Evangelho Segundo São Mateus*, e as músicas usadas foram as de Milton Nascimento. Ou seja, não era uma pequena montagem, era uma produção. Participaram da exibição, como atores, os membros da Associação de Jovens do Bel Jardim. Percorreram bairros da cidade e, de novo, percebeu-se que, mesmo não estando com o seu grupo teatral, continuavam numa jornada por um teatro amador e popular.

O início de 1979 traz o *Núcleo Expressão* ainda com a peça *Muro de Arrimo*, dessa vez no Teatro da Praça⁴⁹⁶, numa temporada iniciada em janeiro e com continuidade até abril, com ingressos a preços populares. Se somadas todas as temporadas dessa montagem, verifica-se que foram, ao todo, dois anos de estrada, e, por isso, comemoraram essa duração⁴⁹⁷. Enquanto isso, o TE cumpria seu papel de polo cultural da cidade, com a apresentação num fim de semana de um grupo de rock⁴⁹⁸, *Nó Virgem*, composto por jovens provenientes do Jardim Santo Antônio, um dos bairros da cidade. Em junho⁴⁹⁹, o grupo paulistano nascido numa escola pública estadual, Teatro - Circo Alegria dos Pobres, apresentou-se por dois dias a preços populares, com a peça *O último Xaxeado em Macaxeira*.

⁴⁹³Nessa data, o antigo Ginásio de Esportes Independência, já era denominado de Ginásio de Esportes Professor José Liberatti, que havia sido, além de professor, prefeito na cidade entre 1970 e 1973.

⁴⁹⁴OLIVEIRA, Alfredo Macedo de. Sociedade: Caleidoscópio. "Morte e Vida Severina em Osasco". In: *Jornal A Região*, 12 de dezembro de 1978, p. 3.

⁴⁹⁵"Presépio vivo percorre os bairros de Osasco". In: *Jornal A Região*, 16 de dezembro de 1978, p. 1 (capa).

⁴⁹⁶Quarenta e sete mil pessoas e oitenta e três cidades do interior percorridas haviam visto a peça levada pelo NE nos dois anos em que ficou em cartaz, seja no TE, seja dentro do projeto de popularização e descentralização do teatro, organizado pela Prefeitura de São Paulo. "Muro de Arrimo Especial". In: *Jornal O Diário de Osasco*, 7 de abril de 1979, p. 2.

⁴⁹⁷"Muro de Arrimo: dois anos em cartaz". In: *Jornal A Região*, 6 de abril de 1979, p. 12.

⁴⁹⁸OLIVEIRA, Alfredo Macedo de. Sociedade: Caleidoscópio: "Grupo Nó Virgem no Teatro Expressão". In: *Jornal A Região*, 14 de abril de 1979, p. 3

⁴⁹⁹"Teatro Alegria dos Pobres em Osasco". In: *Jornal O Diário de Osasco*, 21 de junho de 1979, p. 2.

Apesar do sucesso de crítica, com indicação de prêmio⁵⁰⁰ ao NE, a vida financeira estava bem aquém. Notou-se que se, antes, os periódicos eram recheados de incentivos e elogios, e aos poucos as citações ao grupo quase desapareceram. Quando alguma coisa era encontrada, vinha junto com uma desaprovação.

Numa edição em abril, no Jornal *A Região*⁵⁰¹, foi encontrado um pequeno tópico numa sessão/coluna que sempre incentivava o grupo. Dessa vez, no entanto, havia um encadeamento de palavras que retirava a aura de popular do grupo e o colocava no patamar de mal-agradecido, como se houvesse abandonado a cidade e o público, que antes lhe estimulavam. O jornalista enfatizou que se o NE deixou o lado popular, outros grupos, mais próximos ao povo, estavam nascendo e passou a enumerar alguns deles, localizando-os geograficamente na cidade, bem como ressaltando seu trabalho e suas montagens. Não chegou propriamente a citar nomes, restringiu-se a comentar sobre as apresentações e os trabalhos. O único que tem o seu nome destacado é o grupo da Vila dos Artistas. Deixou claro que todos esses tinham um trabalho popular, não elitista, diferente do que existia, numa referência direta ao NE. Comentou, também, sobre os valores altos de ingressos para peças sem nada a dizer ao seu público. Essa crítica sobre o valor dos ingressos não teve fundamento, pois os valores cobrados foram sempre baixos⁵⁰², diferente da quantia que o jornalista escreveu, como sendo cem cruzeiros (Cr\$100,00). Uma crítica sem muita necessidade e beirando o desconhecimento. Seja em relação ao preço dos ingressos, seja em relação à incompreensão das temáticas abordadas e até sobre uma suposta não popularidade do NE. Enfim, uma crítica desnecessária, mas que visibiliza um mal-estar, um desacordo em relação ao grupo que foi respeitado, mas nem sempre aceito por conta, talvez, de sua conexão próxima ao Poder Público e até por causa de seu relativo sucesso. Num momento de latente desconstrução do NE, esse mal-estar fica evidenciado.

O segundo semestre de 1979 foi um momento complicado nos periódicos, pois foram encontradas poucas citações sobre o que estaria acontecendo no TE, e praticamente nenhuma sobre o NE. No primeiro caso, percebeu-se que o espaço se

⁵⁰⁰Foram indicados ao Prêmio Mambembe em 1978, como já explicitado antes.

⁵⁰¹OLIVEIRA, Alfredo Macedo de. Sociedade: Caleidoscópio. "Teatro Amador ganhando força". In: Jornal *A Região*, 3 de abril de 1979, p. 3.

⁵⁰²Os valores monetários, encontrados em pesquisa, ao longo do tempo, variaram de três até trinta reais, nunca sendo mais do que isso.

tornou local de apresentação de algumas peças⁵⁰³, mas sequer sabe-se os nomes dos grupos, pois não são mencionados. Tem-se apenas, de forma vaga, que determinada peça estaria em cartaz ou seria levada naquele dia. A peça, *Era uma vez um rei*, de grupo não identificado, fez parte de um conjunto de comemorações na cidade⁵⁰⁴. A partir de outubro, descobriu-se que havia um espetáculo envolvendo o NE e o Grupo Arribaça, *Convocação Geral*, no TE. Um musical contando e cantando a trajetória de personagens que faziam parte do grupo teatral, desde 1966, com três vocalistas. Com um título que sugere aguardar uma solução, numa mistura de incredulidade e esperança, “*Será que o Expressão vai mesmo acabar?*”, foi transcrita a curta nota do jornal.

“Continua no Teatro Expressão com o Conjunto Arribaça, o ‘show’ ‘Convocação Geral’. Muitos poderão dizer aquilo que foi sentido e teve que ficar sufocado na garganta durante anos? Mas muito está sendo dito, sim, não em palavras ou mesmo nas canções, mas pelo próprio sentimento que transborda do palco à platéia, ao mesmo tempo que é beleza, é saudade, é também preocupação. Afinal, o teatro está por um fio, já que o querem para estacionamento. E, um trabalho de muita gente e de muito tempo, parece que vai ficar sem casa prá morar. E seria difícil dizer o que se passa no íntimo daquelas pessoas senão através da música que eles mostram, e que exige alma, coração e inclusive sensibilidade da própria platéia. O “show” pode ser chamado de pouco moleque, ou seja, poderia ser mais contundente, ser pouco plástico e mais ‘ex-improviso’.
As músicas apresentadas, se ouvidas por outra plateia desavisada, provocariam, talvez, a pergunta: é de gente de Osasco?... Pode?...
Pode, sim, e merece ser visto e revisto, e a esta altura é o que temos a dizer, antes que ele se acabe.”⁵⁰⁵

A preocupação é com o fim de um grupo que persistiu em meio a uma série de dificuldades econômicas e políticas. O TE foi construído num terreno alugado, portanto, além de terem os custos de qualquer produção que realizassem, ou algum pagamento que fizessem aos artistas, tinham ainda que arcar com o aluguel e a manutenção do espaço. A dívida era gigantesca. Os donos do terreno desejavam vender e ofereceram ao *Núcleo Expressão* a possibilidade da compra do local, mas

⁵⁰³São mencionadas duas “Era Uma Vez um Rei” e “O Boné Mágico”, sendo que o segundo espetáculo havia ganhado o prêmio Governador do Estado e indicação para o prêmio MEC Mambembe, mas não há indicação do nome dos grupos de nenhuma das duas.

⁵⁰⁴Em pesquisas pelos jornais, soube-se que a peça “Era Uma Vez um Rei” fazia parte das comemorações da semana da independência do país. OLIVEIRA, Alfredo Macedo de. Sociedade: Caleidoscópio. “Era Uma Vez um Rei, hoje no Teatro Expressão”. In: *Jornal A Região*, 6 de setembro de 1978, p. 3.

⁵⁰⁵OLIVEIRA, Alfredo Macedo de. Sociedade: Caleidoscópio. “Será que o Expressão vai acabar mesmo?”. In: *Jornal A Região*, 17 de outubro de 1979, p. 3.

embora até tenham tentado alguma verba junto ao Poder Público⁵⁰⁶, essa possibilidade de continuidade foi-se embora.

Foi encontrado um estudo⁵⁰⁷ mostrando que, apesar de todas as dificuldades, o TE representava um espaço de resistência. Cesar Vieira, um dos organizadores do grupo Teatro União e Olho Vivo (TUOV), escolheu esse local para sediar a estreia de sua peça *Bumba, meu Queixada*. Fruto de um trabalho coletivo do grupo, em quase três anos de muita pesquisa, a montagem mesclou uma estrutura dramática baseada na cultura popular a uma temática de greve. Embora as greves que tenham embasado, inicialmente o projeto, tenham sido as greves operárias em Perus⁵⁰⁸, entraram na composição desse projeto as greves em Contagem e em Osasco, num recorte temporal de 1958 a 1968. A apresentação deu-se em 24 de novembro de 1979, num momento bastante delicado, visto que o NE encenava sua última montagem e encerrou suas atividades no final desse mesmo mês.

No Jornal *A Região*⁵⁰⁹ do mesmo dia em que seria a apresentação, foi encontrada uma nota que destaca o estudo para a composição da peça, a apresentação do grupo TUOV (Teatro União e Olho Vivo) com ênfase para o fato deste ter se apresentado “em vários países da América Latina, além da Europa”. bem como o apoio da Unesco ao lançamento de um livro *Em Busca de um Teatro Popular*, que salientaria os dez anos de existência do grupo teatral e sua performance. A possível presença de Augusto Boal para um debate pós-apresentação, é parte da nota. Além disso, é importante ressaltar que a entrada foi franqueada ao público.

Três dias depois, o mesmo jornal *A Região*⁵¹⁰, comentou que o final de semana havia sido de lotação esgotada no TE. A presença do público foi grande, especialmente no domingo quando Augusto Boal, Eva Wilma, Carlos Zara e Marília

⁵⁰⁶O vereador Gilberto Camargo teria apresentado um projeto de lei autorizando o executivo a desapropriar o terreno onde se localizava o TE, porém não foi para a frente. “Resultado do apelo”. In: Jornal *O Grande Osasco*, 18 de novembro de 1979, p. 4.

⁵⁰⁷SILVA, Roberta Paula Gomes. ‘Bumba, meu queixada’ do Grupo União e Olho Vivo: o mundo do trabalho na cena teatral. In: Caderno de Pesquisa do CDHIS, nº35, ano 19, p. 113-125, 2006.

⁵⁰⁸O termo ‘queixada’ se originou nas movimentações operárias na Companhia de Cimento Portland, em 1958, e retomadas em 1962. Os operários foram apelidados de “Queixadas”, pois o termo se refere a um tipo de porco do mato que atua em grupo para enfrentar o perigo. Uma analogia entre a atuação dos trabalhadores em oposição ao patrão J. J. Abdalla. (PAIXÃO, 2008).

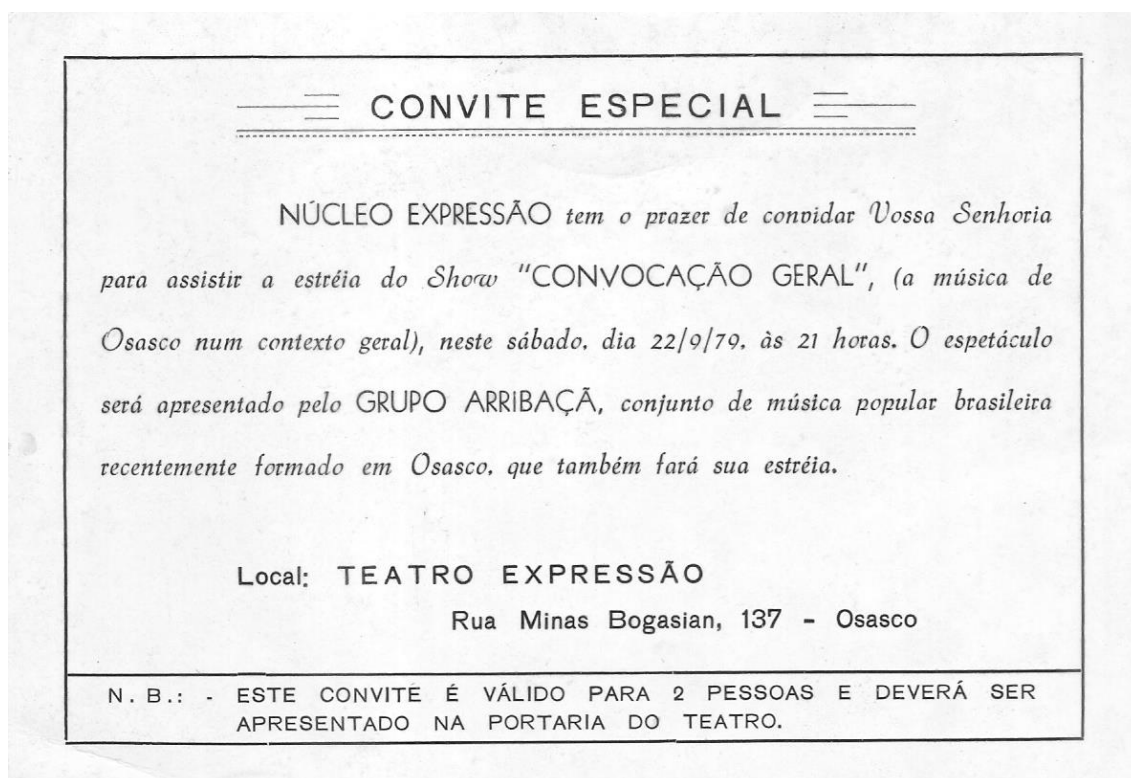
⁵⁰⁹OLIVEIRA, Alfredo Macedo de. Sociedade: Caleidoscópio: No Teatro Expressão “Bumba meu Queixada. In: Jornal *A Região*, 24 de novembro de 1979, p. 3.

⁵¹⁰OLIVEIRA, Alfredo Macedo de. Sociedade: Caleidoscópio: “Bumba Meu Queixada” lotou o Teatro Expressão. In: Jornal *A Região*, 27 de novembro de 1979, p. 3.

Medalha teriam comparecido. No caso de Boal, ele havia retornado do exílio no sábado, e no domingo compareceu ao TE para assistir ao espetáculo.

Para encerrar a história e o percurso do grupo teatral, foi escolhido um show musical. Foi realizada uma colagem de músicas significativas que envolviam as músicas mais bem colocadas nos festivais da cidade desde 1966, com a participação do Grupo Arribaça, que estava em cartaz desde outubro. O folheto explicativo deixa uma espécie de despedida no ar. O convite era duplo e valia para duas pessoas.

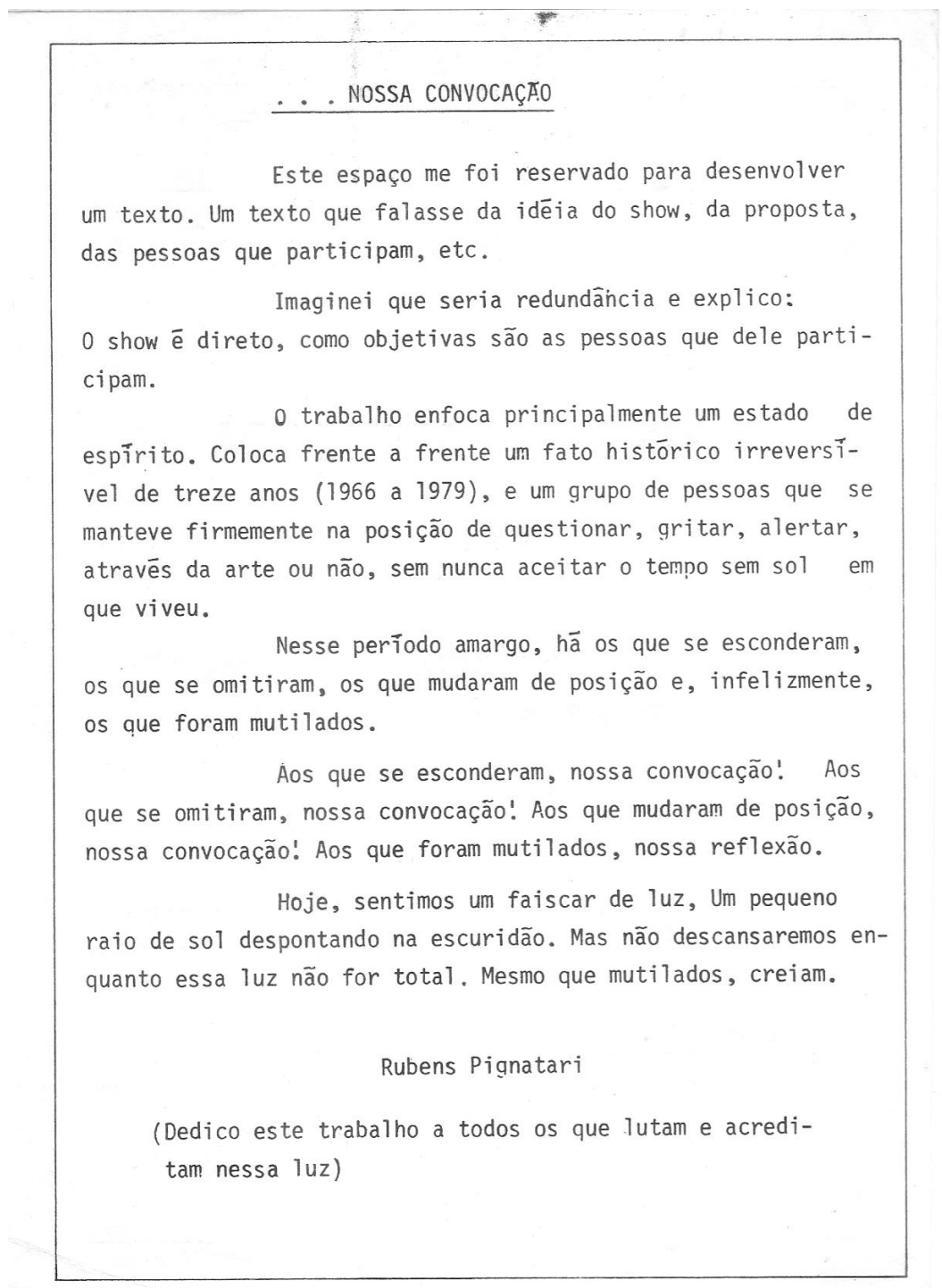
Figura 7: Convite para o Show Convocação Geral



Fonte: acervo pessoal de Ruben Pignatari.

Na imagem 8, é possível observar uma das páginas do folheto, que atua como explicação da montagem, ao mesmo tempo que convoca todos a uma reflexão sobre a arte e o teatro. A faísca que não vai se apagar, o teatro que não vai deixar de existir. Um texto direto, um texto objetivo, tão objetivo quanto o show se propunha a ser.

Figura 8: Folheto do musical “Convocação Geral”



Fonte: acervo pessoal de Ruben Pignatari.

Restaram poucos integrantes no NE, como é possível verificar na ficha técnica. Eram basicamente Amália, Mercedes, Américo, Gilberto e Ruben. Ricardo já havia se retirado.

Figura 9: Ficha Técnica do Show “Convocação Geral”

FICHA TÉCNICA	
<u>INTERPRETES:</u> Amália Laranjeira, Mercedes de Souza e Chũ	
<u>MÚSICOS:</u>	Violão..... Américo
	Viola Waldir
	Violão Alan
	Baixo Benê
	Flauta Cláudio
	Piano Melaine
	Bateria Carlão
	Pecurssão Robertinho
ARRANJOS: Américo Silveira	
DIREÇÃO MUSICAL: Paulo Adlof	
CENOGRAFIA: Gilberto Giannasi e Wagner Casabranca	
ILUMINAÇÃO: Raquel Pignatari e Otávio Domingues	
CONTROLE DO SOM: Cap Som	
DIREÇÃO DE CENA: Rubens Pignatari	
ASSISTÊNCIA: Ricardo Dias	
CONSULTOR: Agnelo Blasques	
EQUIPE DE APOIO: Elza, Edileuza e Márcia	
COLABORAÇÃO:	
PIANOFATURA PAULISTA S.A. - PIANOS FRITZ DOBBER	
Av. Raimundo Pereira de Magalhães, 5028	
Telefones: 266-5701 e 266-0747	
Caixa Postal 3428 - São Paulo	

Fonte: Acervo pessoal de Ruben Pignatari.

Afora a participação da Pianofatura Paulista S. A. – Pianos Fritz Dobber, houve também a promoção do Curso Fase Vestibulares Ltda. Isso não era

exatamente uma novidade, em outros cartazes é possível verificar a participação de particulares auxiliando nos projetos culturais do grupo teatral, especialmente quando destinavam-se ao interior do estado de São Paulo. Na maioria das vezes, os subsídios foram públicos, mas foram encontradas, também, algumas empresas como apoiadoras. A promoção era algo importante para o grupo e para a empresa, como se pode ver no informativo abaixo:

Figura 10: Informativo do show “Convocação Geral”

CURSO FASE · INFORMA

ASSISTA:

CONVOCAÇÃO GERAL

A MÚSICA DE OSASCO NUM CONTEXTO GERAL

Um show que reúne a grande força da música em Osasco. Você vai assistir neste trabalho, compositores, músicos e intérpretes como: Afrânio de Moura Leite, Cláudio Teixeira, Chũ, Melaine, Alan Kardec; Américo Silveira, Robertinho, Ricardo Porciúncula, Waldir Albino, Wilson Marson de Souza, José Pessoa, Ricardo Dias, Eduardo Rodrigues, Risomar Fasanaro, Rubens Pignatari, Amália Laranjeira, Beto Nunes, Homero Ricardo, Inácio Gurgel, Mercedes de Souza, Vicente Klimeika e Amilton Silva.

Você não deve perder esta oportunidade única de reviver o período histórico da fase áurea da nossa criação musical.

Os encontros estão acontecendo no Teatro Expressão, de 5ª a Domingo, às 20:45 Horas.

Você está convocado! Venha assistir a este belo trabalho musical, visual e cênico.

PROMOÇÃO ESPECIAL

Apresente este canhoto na bilheteria do teatro e pague somente Cr\$30,00. Preço normal na bilheteria: \$ 50,00.

Teatro Expressão
Rua Minas Bogasian, 137 - Osasco - Centro
de 5ª. feira a Domingo - 20:45 horas.

Colaboração: Pianofatura Paulista S.A.
R. Raimundo P. de Magalhães, 5028 - SP - CX.P. 3428
Fones: 266-5701 e 266-0747

PROMOÇÃO · CURSO FASE

Rua Euclides da Cunha, 390 Osasco

Fonte: acervo pessoal de Ruben Pignatari.

Isso foi uma maneira de conectar o seu produto - nesse caso educação -, do Curso Fase ou da loja de instrumentos musicais, com a cultura, que o *Núcleo Expressão* simbolizava para a cidade de Osasco. Essa conexão, quando empresas patrocinam espetáculos, é uma forma de propaganda para a empresa, ao mesmo tempo em que gera sobrevivência para a Arte.

Nessa apresentação da ficha técnica, há também a lista de músicas envolvidas que se destacaram nos festivais na cidade de Osasco e de conhecimento do público.

Figura 11: Músicas do Show “Convocação Geral”

<u>MÚSICAS</u>	<u>AUTORES</u>
(POR ORDEM DE APRESENTAÇÃO)	
Reclamo	Ricardo Dias
Fim de Reza	Ricardo Dias
Prelúdio do Amor Perdido	Rubens Pignatari/Ricardo Dias
Embaladeira	Afrânio de Moura Leite e Eduardo Rodrigues
Duas Velas tristes	Dirceu Arruda/Rubens Pignatari
Pedro Bateia	Vicente Klimeika/Pubens Pignatari
Canto da Boa Morte	Ricardo Dias
Ventania	Ricardo Porciúncula/Cristina
Asteróide X	Homero Ricardo/Risomar Fasanaro
Helena Helena	Beto Nunes/Américo Silveira
Filomena	Américo Silveira/Amilton Silva
Contemplação	Ricardo Dias/Rubens Pignatari
Canção do Amor	Ricardo Dias
Nos Mares sem Vento	Wilson Marson de Souza
Vivência	Beto Nunes/Américo Silveira
Arriboça	Américo Silveira/Inácio Gurgel
O Rio	José Pessoa/Risomar Fasanaro
Campos Gerais	Tonca/Américo Silveira
Rimando Gotas	Américo Silveira/Amilton Silva
Exílio	Rubens Pignatari/Américo Silveira
O poema CIMENTO é de autoria de Wilson Marson de Souza	
<i>Divulgue este trabalho !</i> <i>Teatro e Música, não sobrevivem sem Público !</i>	

Fonte: acervo pessoal de Ruben Pignatari.

Esse show foi a despedida do grupo. Na imprensa local foi publicada uma carta assinada por Ruben Pignatari. Neste momento, Ricardo Dias não se encontrava mais com tempo de estar a frente daquilo que ajudou a construir. Seu tempo estava ocupado por sua carreira e pela sobrevivência.

“eu não devia ter abandonado, devia ter, não digo que eu abandonei o grupo, mas isso causou uma certa insegurança, né? Aí o Rubem também quis ir para a televisão, na medida em que eu fui, ele também quis ir. Aí já fomos para o cinema, né? Isso tudo causou dificuldades para o grupo. E houve um momento, dentro desse período aí, em que eu acabei deixando o grupo, né? Acabei deixando o grupo. Isso acho que já em 78/79, por aí, porque, sei lá, achei que queria começar a trabalhar no movimento negro. Me sentia em falta com o movimento negro, que não tinha trabalhado até então, no movimento negro. Também a questão da televisão, também por outro lado a própria questão da sobrevivência financeira.”⁵¹¹

As reminiscências que marcam sua fala estão recheadas de possibilidades que hoje se sabe que em nada mudariam o destino do *Núcleo Expressão*, acima de tudo não conseguiriam resolver quaisquer dos problemas financeiros do grupo. Terem construído a sede foi algo importante no sentido de se encaminharem para a execução de seu plano de ação na busca pela formação de um público teatral, bem como a montagem de um local que concentrasse a exibição da produção artística da cidade ou de fora dela. No entanto, essa construção custou-lhes a existência física.

“Construir, fisicamente falando um teatro para Osasco. Eu acho que isso nos atrapalhou muito. Entramos em muitas dívidas. Começamos a produzir com dinheiro emprestado, com dinheiro de bancos, era um momento de grande inflação, né? Inflação muito alta, né. Foi realmente muito complicado. E acho que isso começou, também, a causar algumas dificuldades (...)

(...)

esse fantasma da questão financeira nos perseguia sempre, sempre isso... Aí começamos a fazer o circuito universitário, do interior, né, os diretórios acadêmicos, né, das grandes universidades do interior, de Ribeirão Preto, de Araraquara, de São José dos Campos, né, nos chamavam para ir nos apresentar lá. Ganhávamos um dinheirinho que ia todo para a manutenção da sede. A sede acabou sendo, realmente, um sorvedouro de dinheiro de recursos, né? Grana, né?”⁵¹²

As dificuldades e os problemas financeiros os acompanharam por quase toda a sua existência. Deve ter sido bem complicado administrar uma situação de quase falência mensal, associada à uma busca pela difusão cultural. Contar com o poder Público os auxiliou, porém, nunca resolveu todas as pendências. Ter o auxílio de

⁵¹¹Ricardo Dias. Entrevista à pesquisadora em 30 de janeiro de 2016.

⁵¹²Ricardo Dias. Entrevista à pesquisadora em 30 de janeiro de 2016.

particulares, sejam pessoas ou empresas, nunca foi suficiente. A própria construção do TE contou com esse tipo de doação privada, quando do livro de ouro.

“Enquanto durou o teatro, a gente não conseguiu pagar essa dívida, ia pagando juro, pagando... porque cobrava-se um ingresso muito barato, era popular, era para o povo, a gente não podia cobrar mais, senão, não tinha público.”⁵¹³

Entre final de 1979 e início de 1980, as dívidas foram pagas e o espaço transformou-se num estacionamento⁵¹⁴ até que a escola particular que o adquiriu, tornou-o parte de si, convertendo-o em uma quadra de esportes. O pagamento da dívida pôde ser feito através da compra do espaço construído pelo Colégio Fernão Dias Pais.

O sonho da construção da sede própria os levou a um dia-a-dia repleto de dívidas e, ao mesmo tempo, ao descobrimento de todas as suas potencialidades criativas, que agora deixara de existir.

É com tristeza que todos os entrevistados se recordaram de como grupo deixou de existir. O NE e o TE se apagaram, sendo que o primeiro foi se diluindo lentamente, sob a organização de Ricardo Dias, Ruben Pignatari, Moysés Américo e Gilberto Gianazzi. Primeiro foi Ricardo que se afastou para poder cuidar de sua carreira. Depois foi Moysés que foi convidado a lecionar em São Carlos. Restaram apenas Ruben e Gilberto que levaram todo o segundo semestre de 1978, juntamente com o dificultoso ano de 1979. Até que um dia, acabaram vendendo o espaço do sonho.

“Os proprietários do terreno, que eram dois irmãos que moravam em Bragança Paulista, muito gentis, dois senhores ótimos, né? Cobravam da gente um aluguel pelo terreno, baixinho, eles precisavam vender o terreno, tinham que vender o terreno. Então nos chamaram, falaram ‘você têm prioridade na compra do terreno’. ‘Nós não temos condições de comprar, não temos, não temos’, tamo devendo a estrutura até hoje. E aí começou a nossa luta, Gilberto e eu, de tentar salvar o teatro com ações da cidade. E a primeira ação foi procurar o prefeito, meu amigo Guaçu Piteri, que até hoje eu cobro dele a atitude que ele não teve, né? Qual foi a proposta feita ao Guaçu? ‘Guaçu, você desapropria o terreno e desapropria, também, o que está em cima do terreno, que é o teatro, e você nos dá em comodato por vinte ou por trinta anos, com utilização, também, por parte do poder público do espaço, né?’ Lutamos, lutamos. Mas ele não fez. Não sei qual foi a dificuldade que ele teve, se é que teve alguma, né? Aí fomos para a

⁵¹³Ruben Pignatari. Entrevista à pesquisadora em 12 de janeiro de 2017.

⁵¹⁴Segundo apurado, durante um tempo, o espaço que foi utilizado como estacionamento e mais tarde a escola Fernão Dias Pais, o integrou ao seu conjunto escolar transformando-o numa quadra de esportes, com ainda é.

Câmara de Vereadores, fizemos reuniões, com... eram dezessete vereadores na época e todos eles empenhados em salvar o teatro, se juntaram ao Guaçu. Enfim, não deu, não deu. E aí, surgiu uma oportunidade, 'como é que a gente paga essa dívida?' O Fernão Dias tava de olho naquele teatro, porque eles precisavam de uma quadra de esporte e tal, e aí, nós entramos num acordo. Eu falei: 'olha, vocês comprem o terreno dos proprietários e comprem, também, o imóvel que tá em cima, exatamente no valor da dívida que nós temos', e o Saburo, fechou na hora. Tanto que o último dia, ele nos chamou lá, nós fizemos até domingo o show *Convocação Geral*. Na segunda-feira, fomos lá pra entregar a chave, ele nos deu o cheque exatamente igual ao que tínhamos que quitar. De lá, fomos até o Banco Nacional, quitamos, saímos sem dívida nenhuma.”⁵¹⁵

Apesar de todo o empenho, e da aparente vontade dos vereadores, nada foi feito pelo Poder Público tendo o espaço do Teatro Expressão se reconfigurado, num primeiro momento, num estacionamento e, só depois, na quadra do Colégio Fernão Dias Pais, como ainda o é.

“Eu fui lá pra ver. Não, eles nem sabem disso. Fui lá pra ver o que tinha virado. Chorei muito na calçada, tinha virado, na época, um estacionamento. (...) Quando eu cheguei lá, que era um estacionamento, eu chorei muito! Mas eu fui lá, pra olhar.”⁵¹⁶

Essa fala de Juçara carrega o momento doloroso da constatação da inexistência daquilo que um dia foi o centro de sua vida e da de outros que por aquele espaço passaram.

Foram encontradas propostas de artistas da região, na mídia impressa⁵¹⁷, com o objetivo de recriar um espaço cultural, de tentar resgatar uma espécie de “Teatro Expressão” ou algo até maior. Porém, aparentemente, não foram adiante.

“(...) sem exagero nenhum, vinha gente de outros Estados pra conhecer a experiência de teatro popular que se fazia em Osasco, né, no *Núcleo Expressão*. Mas eu acho, avaliando hoje, porque é, não houve, não houve assim, uma solidariedade legal por parte da, da, da, dos, dos artistas de Osasco, da produção cultural de Osasco para com o nosso trabalho. Não houve. Houve um memorial respeitoso, né... ‘Oh, os caras fazem... os caras são... tal, né’. Mas aquela coisa assim, né, de longe, né, e na espera talvez que houve... que acontecessem as contradições que... ou acontecessem as dificuldades, os desentendimentos naturais, em qualquer grupo, como de fato acabaram havendo... (...). (...) quando bateu a crise, então, nem se fala. Fomos, pedimos socorro, e não aconteceu. Houve assim aquela coisa ‘ah, é, é, agora vocês, né,

⁵¹⁵ Ruben Pignatari. Entrevista à pesquisadora em 12 de janeiro de 2017.

⁵¹⁶ Juçara Moraes. Entrevista à pesquisadora em 9 de janeiro de 2019.

⁵¹⁷ OLIVEIRA, Alfredo Macedo de. Sociedade: Caleidoscópio: “Poderá ser fundada em Osasco a Casa de Cultura”. In: *Jornal A Região*, 2 de fevereiro de 1980, p. 3.

resolvam aí, resolvam aí”. É, e, e, grandes lideranças da época que não, não nos deram assim esse, esse, esse apoio.”⁵¹⁸

O sonho se esvaiu e se desfez; a realidade material se impôs.

⁵¹⁸DIAS, Ricardo Aparecido. Entrevista à pesquisadora em 28 de junho de 2018.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O momento que vivemos está permeado pela discussão (nada nova) sobre como a arte deve ser produzida; quem deve incentivá-la; de onde deve vir o dinheiro que garante a sua existência: se do Estado ou da iniciativa privada. Questiona-se até o que deve ser considerado artístico ou não. Ao registrar e analisar a trajetória do grupo teatral *Núcleo Expressão*, na década de 1970, contribuiu-se com esse debate, levantando e apontando elementos que mostraram como foi possível ao grupo existir quando tantos empecilhos se apresentaram. Ao longo do estudo, pôde-se observar suas escolhas, penúrias, seus apoios, suas vitórias e suas perdas, acima de tudo, a sua luta pela sobrevivência. Evidenciou-se o quanto o Poder Público, mesmo dentro de uma conjuntura autoritária e ditatorial, foi essencial para a resistência e a existência do teatro.

As conjunturas do ontem e do hoje são diversas. As experiências sociais configuraram-se como um lugar onde o pragmatismo, a fluidez e as relações mercantilizadas e fugazes assumiram o protagonismo. Entretanto, a arte permanece levando ao questionamento e gerando um certo incômodo, até porque essa é a razão da sua existência. Ela contesta os pensares e as percepções de mundo, tirando o conforto do existir cotidiano. Um confronto marcado pela falsa ideia de uma tradicionalidade que se sabe inexistente, já que nada está ou é para sempre. Tudo se modifica, se imbrica e se transforma num enorme e eterno processo.

O maior problema na dura existência e resistência do *Núcleo Expressão* foi a sua materialidade, porque o desejo da popularização era forte e porque a arte devia ir aonde o povo estava. “Pelo amor de Deus, a gente pelo menos era apaixonado. Apaixonado. Todo mundo era apaixonado. Todo mundo era! Difícil de ver isso no trabalho hoje”⁵¹⁹. Essa ênfase na paixão, perpassou todas as entrevistas que foram feitas com os componentes do NE. Os olhos de todos brilharam e suas falas ganharam dinamismo na recordação do que viveram. Não é uma tarefa fácil não se entusiasmar e se envolver com o desenrolar dos relatos pessoais e coletivos.

⁵¹⁹Juçara Moraes. Entrevista à pesquisador em 9 de janeiro de 2019.

Embora se saiba que os anos 1970 tenham sido anos em que o artista, mesmo sendo originário de seu meio⁵²⁰, acreditava que era seu dever levar o teatro ao povo. Tem-se ciência de que isso foi, também, uma maneira de desconsiderar o potencial desse homem do povo, já que o viam como desprovido de cultura e de conhecimento artístico-teatral. Essa foi a maneira como a oposição ao que existia⁵²¹, enxergava o seu papel social e político. Para a oposição, constituída pela classe artística, havia uma desconstrução necessária e em processo, no embate contra a opressão e as perseguições, assim, a arte entraria como subsídio e como fortalecedora desse pensar e dessa ação.

A maioria dos grupos teatrais da década de 1970 foi constituída por elementos da classe média⁵²², sem a participação massiva de populares. O *Núcleo Expressão* foi um grupo que nasceu “na periferia, embora não exatamente num bairro, mas num município da Grande São Paulo, de grande tradição de lutas operárias”⁵²³, com forte presença de estudantes e de trabalhadores diversos⁵²⁴. O grupo fez um percurso diferente, originou-se na periferia⁵²⁵ e nela se manteve, apresentando-se na capital ou no interior, apenas na “medida em que suas produções alcançam alguma repercussão”⁵²⁶.

Não foi possível encontrar, nos materiais de pesquisas, subsídios que embasem a ideia de que houve uma militância política explícita. A atuação politizadora não foi um objetivo, embora tenham entrado, ainda no TIO (Teatro Independente de Osasco) antes de serem o NE, em embates⁵²⁷ com as forças representativas da ditadura, através do comandante do Quartel de Quitauna. Não se deve enquadrá-lo como um “exemplo do teatro voltado para a militância político-

⁵²⁰ Silvana Garcia destaca que em alguns grupos teatrais os integrantes não eram provenientes das áreas nas quais atuavam. O *Núcleo Expressão* era originário do lugar onde atuou.

⁵²¹ Recordar da conjuntura ditatorial que envolvia o país na década de 1970 e de que havia uma oposição constituída por elementos de diversas matrizes ideológicas.

⁵²² Nem todos os grupos contaram com a presença de trabalhadores, muitos eram formados a partir de jovens estudantes secundaristas e universitários, originários de famílias que disponibilizavam condições para que esses jovens pudessem estudar e se dedicar mais às artes.

⁵²³ GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância: A intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990, p. 126.

⁵²⁴ Os componentes tinham diversas origens: operários, funcionários públicos e funcionários do comércio local.

⁵²⁵ Periferia enquanto subúrbio e não enquanto marginalização.

⁵²⁶ GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância: A intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990, p. 126.

⁵²⁷ Recordar do incidente em Guaxupé, em janeiro de 1969, explicado e analisado no capítulo 1 dessa dissertação.

cultural”⁵²⁸, como foi característica de diversos outros grupos teatrais⁵²⁹ apontados neste trabalho. O *Expressão* não buscou um enfrentamento aberto, embora não tenha deixado de brigar para existir. É possível classificá-lo como um grupo teatral que, através da escolha do repertório das peças apresentadas, tentou se renovar e fomentar o teatro na região⁵³⁰, além de incentivar a cultura no local em que se originou.

Seu núcleo base conseguiu manter-se relativamente coeso nos três primeiros anos, mas o desgaste, com até cinco apresentações diárias e o pouco dinheiro que entrava, afora o fato de que alguns começaram a se destacar profissionalmente e partiram em busca de novas experiências, foram condições que contribuíram para algumas perdas. O lado positivo das saídas de alguns componentes foi a possibilidade de mais pessoas poderem atuar e aprender essa arte, oxigenando o grupo⁵³¹; sendo, ao mesmo tempo, o lado negativo, uma vez que essa saída dos bons atores, foi o estigma dos grupos teatrais amadores e semiprofissionais⁵³².

Uma das discussões sobre a Arte é o papel do Estado na Cultura. Deve o Estado patrocinar a cultura? Ou deve-se incentivar a iniciativa privada à prática do mecenato? Essas questões apresentam muito conflito e divergência de opinião, ao mesmo tempo mostram o quanto a Cultura e a Arte têm uma grande importância social. No momento estudado, a iniciativa privada no país, ensaiava sua entrada no mundo das Artes e da Cultura. Apesar do início de uma indústria cultural⁵³³, como foi apontado no trabalho, essas participações estavam mais ligadas ao avanço da mídia televisiva e/ou radiofônica; o teatro pouco experimentava dessa condição. No caso do teatro amador e semiprofissional, o que ficou evidenciado foi muito mais o patrocínio do Poder Público, especialmente no âmbito municipal, no caso do *Núcleo Expressão*. Creditou-se essa atuação da Prefeitura Municipal, ao fato de que a

⁵²⁸ GARCIA, Silvana. Teatro da Militância: A intenção do popular no engajamento político. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990, p. 127.

⁵²⁹ Neste trabalho foram elencados outros grupos com atuação explicitamente política e politizadora, como o TUOV, o Núcleo Independente, O Forja ou o GTC.

⁵³⁰ GARCIA, Silvana. Teatro da Militância: A intenção do popular no engajamento político. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990, p. 128.

⁵³¹ Ricardo Dias em entrevista por e-mail, em 5 de julho de 2019, à pesquisadora, afirmou que apesar da perda de componentes, os novos também contribuíram para o processo de aprendizagem e amadurecimento do *Núcleo Expressão*.

⁵³² Recordando que a Professora Silvana Garcia os denomina assim, num meio termo entre o amadorismo e a profissionalização.

⁵³³ O termo se refere ao crescimento da mídia televisiva nas mãos de simpatizantes dos governos militares, que dele recebiam as concessões e, portanto, lucravam com suas produções artísticas, bem como com a repercussão diante do público.

cidade era recém emancipada⁵³⁴ e a cultura podia dar-lhe uma identidade, separando-a e destacando-a de sua antiga condição de bairro distante e suburbano da cidade de São Paulo.

Foi observado, também, nos periódicos analisados, que houve quase que uma intimação ao governo municipal, no sentido de que este assumisse os encargos culturais para que, com isso, pudesse incentivar a Educação e a busca pelo conhecimento. Foram encontrados diversas vezes nos jornais analisados, que era obrigação do Prefeito e, portanto, da Prefeitura, a tarefa de apoiar a Cultura e a Educação na cidade. No momento em que o grupo sofreu seu primeiro percalço, logo depois da abertura de seu espaço próprio, em 1974⁵³⁵, a quantidade de pequenas chamadas⁵³⁶ nos jornais⁵³⁷ foram muitas, e algumas diárias, chamando a atenção do Poder Público sobre essa responsabilidade.

Cada estreia e cada dificuldade foram vivenciadas pelos colunistas, como se fossem eles a sentirem na pele as alegrias ou as tristezas. Os prêmios⁵³⁸ foram festejados, mesmo o espaço no jornal não sendo grande, por vezes algumas poucas linhas, mas lá estava toda a emoção pela conquista. Não apontaram apenas o *Núcleo Expressão*. Outros grupos teatrais foram apresentados, embora suas existências tenham sido fugazes. Cada agrupamento teatral era animadamente incentivado a existir.

As dificuldades vivenciadas pelo *Núcleo Expressão* não foram exclusivas dos seus componentes, foram parte de um todo, de uma década. Apesar de não desejarem seguir com o modelo tradicional de teatro, no sentido daquele que

⁵³⁴ Neste trabalho contou-se como o processo se deu, mas é bom lembrar que a emancipação aconteceu a partir de 19 de fevereiro de 1962.

⁵³⁵ A construção de sua sede logo de imediato (poucos meses após a inauguração) lhes trouxe problemas financeiros que, com o tempo, foram se acentuando. Se não fossem os subsídios públicos, não teriam sobrevivido.

⁵³⁶ Os jornais analisados não são extensos, limitavam-se em média a oito páginas, com muitos anúncios e, por vezes, os balancetes da Prefeitura Municipal. Mesmo assim, foi impressionante verificar como o teatro foi visto como importante na cidade, chegando a existir, no Jornal *A Região*, uma coluna exclusiva para esse fim. Não apenas o *Núcleo Expressão* era mencionado, mas também outros grupos, pequenos e efêmeros, porém presentes nesses pequenos textos jornalísticos.

⁵³⁷ Foram utilizados os seguintes periódicos: para o período entre 1968 a 1980 utilizou-se o Jornal *A Região*; para o período entre 1970 e 1980, o Jornal *Municípios em Marcha* que depois assume o nome *Diário de Osasco*; também se utilizou o Jornal *O Grande Osasco* entre 1979 e 1980. Avançou-se para depois da data de encerramento do grupo, porque o intuito era verificar o que ainda era dito sobre o *Núcleo Expressão*, mesmo após o seu término.

⁵³⁸ Como apontado no trabalho, eles ganharam o prêmio APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte) em 1974, pela popularização do teatro. Foram indicados por Cesar Vieira a representar o país num festival na Polônia, mas ao qual não conseguiram comparecer, por não terem condições financeiras ou apoio público.

afastava seu público, por conta de uma certa elitização⁵³⁹, os grupos teatrais da década de 1970, aprenderam com as produções desse “teatrão” e, como Garcia (1990) aponta, em “alguns casos, essa ligação é direta, como no exemplo do Núcleo Expressão, que expropria literalmente o repertório apresentado nos palcos da capital”⁵⁴⁰. Entretanto, isso não denota falta de vontade de criar, apenas demonstra que havia limitações decorrentes até da inexistência do preparo técnico dos componentes, ou ainda muita vontade, muita garra, mas uma profissionalização reduzida. Assim como não é possível deixar de destacar as condições conjunturais do período, nas quais uma ditadura imperava e cerceava as ações culturais.

O grupo teatral que foi apresentado neste trabalho teve como projeto a formação de um público, a educação na e para a arte, com montagens de autores nacionais e até locais. Para que esse projeto fosse adiante, contaram com auxílio do Poder Público Municipal, sem ele não teriam conseguido resistir por oito anos. A cultura televisiva foi, também, um impedimento na medida em que fixou o espectador em sua casa, dificultando, sem proibir, a sua saída em direção a outros tipos de manifestação cultural.

Por fim, tem-se um grupo que vai se dissolvendo ano a ano, emaranhado-se nas dívidas decorrentes da aquisição de seu espaço próprio. O sonho foi ao mesmo tempo o seu pesadelo.

Acredita-se que contribuíram para a formação de um público teatral, talvez não como desejaram ou como planejaram. Muitos que assistiram as peças encenadas no Paço Municipal ou na sede própria, recordam-se⁵⁴¹ com satisfação do que puderam contemplar. Mas o tempo passou e outros vieram depois deles, com projetos tão ou mais audaciosos. A juventude procurava novidades e espaços onde pudesse estar e confraternizar. A Vila dos Artistas, com sua proposta de lugar de moradia e de produção dos artistas locais, soube como conquistar essa juventude tornando-se um local de forte presença dessa jovialidade osasquense.

⁵³⁹Foi apontado no trabalho como os grupos teatrais nos anos 1970 discordavam do teatro profissional e sua abordagem artística, a qual consideravam elitizadora e pouco ou nada popular.

⁵⁴⁰GARCIA, Silvana. Teatro da Militância: a intenção do popular no engajamento político. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990, p. 207.

⁵⁴¹Em todas as vezes que se comentou com moradores mais antigos da cidade sobre o trabalho que estava sendo realizando, se ouviu positivamente acerca do *Núcleo Expressão*. Uma alegria invadia seus rostos e seu olhares vagavam em outros momentos vividos.

O enorme público para o qual se apresentaram - fosse na cidade de Osasco ou fora dela -, em suas viagens pelo interior do estado e demais cidades ou regiões, comprova que puderam exercer algum tipo de influência. No entanto, esse mesmo público, infantil e adulto, não se manifestou quando o Núcleo se dissolveu. Sendo assim, embora tenham tido um grande afluxo e visibilidade, não obtiveram um apoio popular para permanecerem e prosseguirem.

Essa quantidade de espectadores só foi possível de ser atingida na medida em que, em associação com o Poder Público Municipal, puderam atingir os escolares da região (Osasco, cidades próximas e bairros paulistanos próximos). Com ingressos acessíveis e subsídios da Prefeitura da cidade, se mantiveram economicamente instáveis ao longo dos anos, com mais dívidas do que lucros. A década de 1970 marcada por uma acentuada desigualdade de renda e um poder aquisitivo em constante redução, num rebaixamento “das condições de vida da maior parte dos trabalhadores”⁵⁴², não permitia um lazer cultural por parte do trabalhador urbano, que era justamente o público do *Expressão*. Assim como não permitiu ao grupo atingir a seguridade econômica necessária à sua continuidade.

Espera-se ter atingido o objetivo principal deste estudo que era o registro do percurso do *Núcleo Expressão*. Sabe-se que muito ainda pode ser feito e, portanto, aguarda-se ansiosamente que isso aconteça. Essa história não deve ter um fim, deve ser apenas um meio para que outras histórias possam existir, para que outros olhares possam contemplar o passado e enxergar aquilo que não se conseguiu avistar. Que outras pesquisas possam dar mais visibilidade à efervescência cultural da região.

⁵⁴²CAMARGO, Cândido Procópio Ferreira de *et al.* São Paulo 1975: Crescimento e Pobreza. São Paulo: Edições Loyola, 1975, p.71.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Marco Alexandre de. Imprensa, cinema e memória. Os filmes Lamarca e O que é isso companheiro? Na Folha de São Paulo, n'O Estado de São Paulo e no Jornal do Brasil. In: **Revista Projeto História**, São Paulo, nº35, dez. 2007, p. 179-199.

ALBERTI, Verena. **O que documenta a fonte oral? Possibilidades para além da construção do passado**. II Seminário de História Oral, UFMG, Belo Horizonte, setembro de 1996.

_____. **Definindo História oral e memória**. In: Cadernos Ceru, nº 5, série 2, 1994.

_____. **Manual de História Oral**. 3. ed. atualizada, Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.

ALMEIDA, Paulo Roberto; KOURY, Yara Aun. **História Oral e Memórias**. Entrevista com Alessandro Portelli. História e Perspectivas: Uberlândia, 2014.

BARBIO, Luciana. **No Sesquicentenário da Independência, ditaduras e restos mortais de Dom Pedro I**. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/no-sesquicentenario-da-independencia-ditaduras-restos-mortais-de-dom-pedro-i-21223598>. Acesso em 01/08/2019.

BARROSO, Eloisa Pereira; LONGO, Clerismar Aparecido. (org.). **Tecendo Histórias: Memória, Verdade e Direitos Humanos**. Jundiaí: Paco Editorial, 2017.

BATISTA, Natália. **Nos palcos da História: Teatro, Política e Liberdade, Liberdade**. São Paulo: Letra e Voz, 2017.

BATISTA, Natália; ROSELL, Mariana. **Teatro e História: Uma proposta metodológica**. Franca, Revista História e Cultura, v. 6, nº2, p. 289-307, ago.-nov., 2017.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: _____. Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política. 3. ed., São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **Pequena História da Fotografia**. In: _____. Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política. 3. ed., São Paulo: Brasiliense, 1987.

BORGES, Maria Eliza Linhares. **Fotografia: desafios da interdisciplinaridade**. Revista Estudos Ibero-Americanos, PPUCRS, v. XXXI, nº 2, p. 41-51, dezembro de 2005.

BOSI, Eclea. **Memória e Sociedade: lembranças de velhos**. 2. ed., São Paulo: T.A. Queiroz: Editora da universidade de São Paulo, 1987.

_____. **Memória da cidade, lembranças paulistanas**. In: BOSI, Eclea. **O tempo vivo da memória: ensaios de Psicologia Social**. São Paulo: Ateliê, 2003.

_____. Tempos vivos e Tempos mortos. Sob o signo de Benjamin. *In*: BOSI, E. **O tempo vivo da memória**: ensaios de Psicologia Social. São Paulo: Ateliê, 2003.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: o uso de imagens como evidência histórica. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

CAMARGO, Cândido Procópio Ferreira de *et al.* São Paulo 1975: **Crescimento e Pobreza**. São Paulo: Edições Loyola, 1975.

CANCLINI, Néstor G. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 2006.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e Resistência**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CHECCHIA, Luiz Carlos. Um susto em cena: A censura ao espetáculo Rede, Seca e Fome - 1969. *In*: **XI Encontro Nacional de História Oral**, 8 a 10 de julho de 2015. Niterói, Rio de Janeiro. UFF, 2015.

COELHO, Teixeira. **O que é indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, coleção Primeiros Passos, 1980.

COELHO, Maria Inês Zampolin; MORETI, H. M.; MESSIAS, Maria do Carmo. **Osasco**: História e Identidade. Osasco: FITO, 2004.

CORRÊA, Dora Shellard; SOUZA, Nulry Meneses. **Por uma historiografia do local**. Trabalho apresentado no XXVII Simpósio nacional de Professores de História. Natal (RN), 2013.

COSTA, Cleria Botelho da; LONGO, Clerismar Aparecido; BARROSO, Eloisa Pereira (org.). **História Oral e Metodologia de Pesquisa em História**: objetos, abordagens, temáticas. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

COSTA, João M. T. da; SANTILONE, Marli de F. Emancipação. *In*: **Resumo dos fatos históricos de Osasco (1630-1991)**, publicação da Prefeitura de Osasco, 1991.

CRUZ, Heloísa de Faria. **São Paulo em papel e tinta**: periodismo e vida urbana-1890/1915. São Paulo: Arquivo Público do Estado de São Paulo, 2013.

CRUZ, Heloísa de Faria; KHOURY, Yara Aun; PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. Introdução. *In*: MACIEL, Laura Antunes *et al.* (org.) **Outras Histórias e Linguagens**. São Paulo: Olho D'Água, 2004, p. 116-138.

CRUZ, Heloísa de Faria & PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. Na Oficina do Historiador: conversas sobre História e Imprensa. *In*: **Revista Projeto História**, São Paulo, nº35, dez. 2007, p. 253- 270.

DIAS, Ricardo Aparecido. **Vida passada a limpo**. Osasco: Mar Mar Gráfica e Editora S/A, s/d.

FONTANA, Fabiana Siqueira; GUSMÃO, Henrique Buarque de. (Org.). **O Palco e o Tempo:** estudos de história e historiografia do teatro. Rio de Janeiro: Gramma, 2019.

GARCIA, Miliandre. **A questão da Cultura popular:** as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União dos Estudantes (UNE). Revista Brasileira de História. São Paulo, v.24. nº47, 2004, p. 127-62.

GARCIA, Silvana. **Teatro de Militância:** a intenção do popular no engajamento político. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes:** o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GRANET-ABISSET, Anne Marie. **O historiador e a fotografia.** Revista Projeto História, 2002.p.9-26.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva.** São Paulo: Edições Vértice: Editora Revista dos Tribunais Ltda. 1990.

HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do popular. *In:* **Da Diáspora:** identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. Da UFMG, 2003, p. 247.

HOLLANDA, Heloisa B. de; GONCALVEZ, Marcos A. **Cultura e Participação nos anos 60.** 6. ed., São Paulo: Brasiliense, 1987, Coleção Tudo é História.

KOSSOY, Boris. **História e Fotografia.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KUSHNIR, Beatriz. **Pelo viés da colaboração:** a imprensa no pós-1964 sob outro prisma. *In:* Revista Projeto História, São Paulo, nº35, dez. 200, p. 27-38.

LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. **Leitura da fotografia.** Revista Estudos Feministas, ano 2, 2º. Semestre de 1994, p. 130-141.

LUCA, Tânia Regina de. **História dos, nos e por meio dos periódicos.** *In:* PINSKY, Carla Bassanezi (org.). Fontes Históricas. São Paulo: Contexto, 2005.

MAGALDI, Sábato. **Amor ao Teatro.** São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

MAUAD, Ana Maria. **Através da Imagem:** Fotografia e História interfaces. Revista Tempo, Rio de Janeiro, vol. 1, nº2, 1996, p. 73-98.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **História oral:** como fazer, como pensar. São Paulo: Contexto, 2015

Memória do Servidor de Osasco. Osasco: IPMO, 2012.

MICELI, Sergio. O papel político dos meios de comunicação de massa. *In*: SOSNOWSKI, Saul. **Brasil: o trânsito da memória**. São Paulo: Edusp, 1994.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do Regime Militar brasileiro**. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

_____. **Recordar é vencer**: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sob o regime militar brasileiro. *Revista Antíteses*, v.8, n.15 esp., p. 9-44, nov. 2015.

_____. Vencer Satã só com orações: políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970. *In*: ROLLEMBERG, Denise (org.). **A construção Social dos Regimes Autoritários**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011.

OLIVEIRA, Neyde Collino; NEGRELLI, Ana Lucia M. Rocha. **Osasco e sua História**. São Paulo: CG Editora, 1992.

PAIXÃO, Cleiton Daniel Alvaredo. **Trabalho cultural e político na década de 1970**: a experiência do Teatro União e Olho Vivo. Trabalho apresentado no IV ENECULT- Encontro Nacional de Encontros Multidisciplinares em Cultura. Faculdade de Comunicação/ UFBA, Salvador, Bahia 2008.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. Dramaturgos e grupos de teatro no Brasil pós-1964: Arte, Cultura e Pol. *In*: **Revista Lutas Sociais**, São Paulo, vol. 18 nº32, p 190-202, jan/jun, 2014.

_____. **Arte e Engajamento no Brasil pós-1964**: dramaturgos e grupos de teatro trafegando na contramão. Texto integrante dos Anais do XX Encontro Regional de História: História e Liberdade. ANPUH/SP – UNESP- Franca, 6 a 10 de setembro de 2010.

_____. **Dias Gomes e “Dr. Getúlio”**: música, dramaturgia engajada e encenação no Brasil sob a ditadura militar. Texto apresentado no XXIII Encontro Estadual de História: História Por quê e para quem? Da ANPUH/SP 2016.

_____. **Militância, Arte e Política**: O Teatro Engajado no Brasil Pós-1964. Disponível em: http://www.brasa.org/wordpress/Documents/BRASA_IX/Katia-Rodrigues-Paranhos.pdf. Acesso em 20/04/2018.

_____. Engajamento e intervenção sonora no Brasil no pós-1964: a ditadura militar e os sentidos plurais do show Opinião. *In*: **Revista Pitágoras**, 500 – vol. 2 – abr. 2012, p 73-82.

_____. O grupo de Teatro Galpão: arte, cultura e engajamento. *In*: **Revista Urdimento**, v.2, n.26, p.169 - 180, julho 2016.

_____. **Grupos De Teatro, Arte e Engajamento**: Os Sentidos Das Produções Coletivas e da Pesquisa Teórica na Cena Contemporânea. Texto apresentado na V Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Disponível em: http://www.portalabrace.org/vreuniao/textos/historia/Katia_Rodrigues_Paranhos__Grupos_d_e_teatro_arte_e_engajamento.pdf. Acesso em 08/07/2019.

_____. Arte e Experimentação Social: O Teatro de Combate no Brasil Contemporâneo. In: **Revista Projeto História**, nº 43, dezembro de 2011, p.367 – 388.

PATRIOTA, Rosângela. **História, Teatro e Política**: Vianinha, 30 anos depois, Revista de História e Estudos Sociais, nº1, vol. 1 ano 1, out./nov./dez. de 2004.

_____. **Arte e resistência em tempos de exceção**. Revista do Arquivo Público Mineiro, Belo Horizonte, v. 42, jan./jun. 2006, p. 126.

_____. **Notas sobre a História e a Historiografia do Teatro Brasileiro dos anos 1970**. BALEIA NA REDE - Estudos em arte e sociedade Vol. 9, n. 1, 2012.

PELEGRI, Sandra C. A. **Autoritarismo versus liberdade de expressão**: o teatro brasileiro dribla a censura com perspicácia. Revista Antíteses, v.8, n. 15, p. 67-90, jan./jun. 2015.

PERAZZO, Priscila F.; LEMOS, Vilma (org.). **Memórias do Teatro no ABC paulista**: expressões de cultura e resistência. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2013.

PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**: 1930-1980. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol.2, nº3, 1989.

PORTELLI, Alessandro. **A Filosofia e os Fatos**: Narração, interpretação e significado nas memórias e nas fontes orais. Tempo: Rio de Janeiro, v.1, nº2, 1996, p. 59-72.

_____. **A História Oral como gênero**. Revista Projeto História, São Paulo, (22), jun. 2001.

_____. **História Oral e Poder**. Conferência no XXV Simpósio Nacional da ANPUH, Fortaleza, 2009.

_____. **História Oral e Poder**. Mnemosine vol. 6, nº2, 2010.

_____. **O que faz a História Oral diferente**. Revista Projeto História. São Paulo, (14), fevereiro, 1997.

_____. **Sonhos Ucrônicos: memórias e possíveis mundos dos trabalhadores**. Revista Projeto História. (10), dez. 1993.

_____. **Tentando aprender um pouquinho**. Algumas reflexões sobre a ética na História Oral. Projeto de História, (15), abr. 1997.

PITERI, Guaçu. **Sonhar é Preciso: Comunidade e Política nos Tempos da Ditadura**. Osasco: Edifício, 2008.

RAPHAEL, Samuel. **Historia Popular, Historia del Pueblo**. Disponível em:

<https://introduccionalahistoriaunlp.files.wordpress.com/2014/07/samuel-historia-popular.pdf>. Acesso em 08/07/2019.

_____. **Teatro de Memória**. Revista Projeto de História, São Paulo, (14), fev. 1997.

_____. **Documentação: História Local e História Oral**. Revista Brasileira de História. São Paulo, v.9, nº19, set 1989/fev. 1990, p. 219-243.

RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade Revolucionária: um século de cultura e política**. São Paulo: Editora UNESP, 2010, p.113.

_____. **Em busca do povo brasileiro**. 2. ed., São Paulo: Editora Unesp, 2014.

Resumo dos fatos históricos de Osasco (1630-1991). Osasco: Editora da Prefeitura de Osasco, 1991.

ROVAL, Marta Gouveia de Oliveira. **A greve no masculino e no feminino (Osasco, 1968)**. São Paulo: Letra e Voz, 2014.

SADER, Éder. **Quando novos personagens entram em cena: Experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo (1970-1980)**. 3ª. edição, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

SANAZAR, Hirant. **Osasco: sua História, sua gente**. Osasco, s/d.

SANTOS, Carlos José Ferreira dos. **Nem tudo era italiano: São Paulo e pobreza 1890-1915**. São Paulo: Fapesp/Anna Blume, 1998.

SEIDL, Rodrigo. Reconstruindo a prática teatral: Ensino, teatro e história. In: SILVA, Marcos (org.). **Ensino de História e poéticas** (baseado em fatos irreais mas não tropo). São Paulo: LCTE Editora, 2016.

SELAU, Maurício da Silva. **História Oral: uma metodologia para o trabalho com fontes orais**. In: Revista Esboços, nº11, UFSC, 2004.

SHWARCZ, Lília M.; STARLING, Heloísa M. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SILVA, Marcos. **Isso não é aniversário nem bodas de ouro!** Disponível em:

<http://www.substantivoplural.com.br/brasil-19642014-isso-nao-e-aniversario-nem-bodas-de-ouro-sobre-livro-1964-historia-regime-militar-brasileiro/> Acesso em 28/04/2018

SILVA, Roberta Paula Gomes. **Bumba, meu queixada do Grupo União e Olho Vivo: o mundo do trabalho na cena teatral**. Cadernos de Pesquisa do CDHIS, nº35, ano 19, 2006, p.113-125.

SOUZA, Miliandre Garcia de. **A gestão de Orlando Miranda no SNT e os paradoxos da “hegemonia cultural de esquerda”**. Anais do XXVI Simpósio de História. ANPUH. São Paulo, julho de 2011.

_____. **Ou vocês mudam ou acabam: aspectos políticos da censura teatral (1964-1985)**. Topoi, v. 11, n. 21, jul.-dez. 2010, p. 235-259.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 28.

THOMSON, Alistair. **Recompondo a Memória: Questões sobre a relação entre a História Oral e as memórias**. Revista Projeto História. São Paulo, (15), abr., 1997.

WEFFORT, Francisco. **Participação e conflito industrial: Contagem e Osasco 1968**. Caderno Cebrap nº05, 1972. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.cebrap.org.br/index.php?r=acervos/busca>. Acesso em 09/07/2019

WELCH, Clifford Andrew. O atentado: tentando encontrar a História nos relatos de um assassinato que não houve. In: **Revista Projeto História**, São Paulo, nº35, dez. 2007, p. 63-95.

VILELA, Mauriney Eduardo. **Teatro amador paulista: voz libertária em tempos de silêncio (1964-1985)**. In: RECIFIJA - Revista Científica das Faculdades Integradas de Jaú, Jaú/São Paulo, vol. 11, nº1/2014.

WERNER, Helena Pignatari. **Raízes do movimento operário em Osasco**. Petrópolis: Vozes, 1981.

WILLIAMS, R. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

_____. A Imprensa e a cultura popular: uma perspectiva histórica. In: **Revista Projeto História**, São Paulo, nº35, dez. 2007, p. 15-26.

MONOGRAFIAS, DISSERTAÇÕES E TESES

GARCIA, Miliandre. **Ou vocês mudam ou acabam: Teatro e censura na ditadura militar (1964 – 1985)**. 2018. 420 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008.

JESUS, Paulo Sérgio de. **Osasco: JOC, ACO e PO no movimento operário (1960-1970)**. 2007. 121 f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2007.

MARTIM, Sonia Regina. **A escola secundária e a cidade**: Osasco, 1950-1960. 2006. 222 f. Tese (Doutorado em Educação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2006.

NASCIMENTO, Patrícia e OLIVEIRA, Renan. **A influência de movimentos culturais como Núcleo Expressão e Vila dos Artistas, de 1967 a 1990 na cidade de Osasco**. 2012. Monografia (Conclusão de curso). Centro Universitário de Osasco (Unifieo), Osasco, 2012.

OLIVEIRA, Sérgio Luiz Santos de. **O grupo (de esquerda) de Osasco**: Movimento estudantil, sindicato e guerrilha. 2011. 355 f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

PAIXÃO, Kleiton Alvaredo. **Política e Cultura na década de 1970**: o trabalho do Grupo de Teatro Forja e do Teatro Popular União e Olho Vivo. 2008. 153 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Universidade Estadual Paulista, Marília, 2008.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. **Mentes que brilham (Sindicalismo e Práticas Culturais dos Metalúrgicos de São Bernardo)**. 2002. 394 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira. **Osasco 1968**: a greve no masculino e no feminino. 2012. 592 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SILVA, Maria Christina. **O Teatro de Arena na Arena do Brasil**. 2008. 188 f. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

VILELA, Mauriney Eduardo. **Teatro Amador Paulista (1963-1975)**: Organização federativa, fazer teatral e resistência à ditadura. 2018. 240 f. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.

Periódicos:

JORNAL A FOLHA DE SÃO PAULO. São Paulo, 1971-1979.

JORNAL A REGIÃO. Osasco, 1969 – 1980.

JORNAL MUNICÍPIOS EM MARCHA / DIÁRIO DE OSASCO. Osasco, 1971- 1980.

JORNAL O ESTADO DE SÃO PAULO. São Paulo, 1971-1979.

JORNAL O GRANDE OSASCO. Osasco, 1979-1980.

Vídeo:

PIGNATARI, Ruben & MONTEIRO, André. **Memórias Reveladas**: Núcleo Expressão de Osasco. 1971-1979. Produção João Antunes Rodrigues, direção de Ruben Pignatari. Osasco, 2013, 85', dolby digital.

Entrevistas:

DIAS, Ricardo Aparecido. Entrevista em 30 de janeiro de 2016.

DIAS, Ricardo Aparecido. Entrevista em 28 de junho de 2018.

DIAS, Ricardo Aparecido. Entrevista por e-mail em 5 de julho de 2019.

GURGEL, Inácio Pereira. Entrevista ao Museu da Pessoa. Disponível em: <http://www.museudapessoa.net/pt/conteudo/historia/criacao-da-vida-101449>. Acesso em 12 de maio de 2019.

JESUS, Maria da Paixão de. Entrevista em 5 de julho de 2018.

LARANJEIRA, Amália. Entrevista em 7 de julho de 2018.

PIGNATARI, Ruben. Entrevista em 12 de janeiro de 2017

PIGNATARI, Ruben. Entrevista em 7 de julho de 2018.

PIGNATARI, Ruben. Entrevista por e-mail em 16 de julho de 2019.

SANTOS FILHO, Antônio Rodrigues. Entrevista em 26 de junho de 2018.

SOUZA, Mercedes. Entrevista em 28 de junho de 2018.

MORAIS, Juçara. Entrevista em 8 de janeiro de 2019.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Relação dos entrevistados

Entrevistado	Idade	Data da entrevista	Moradia	Profissão
Amália Laranjeira Pignatari	73	07/07/2018	Osasco	Cantora e atriz
Antonio Rodrigues dos Santos Filho	64	26/06/2018	Osasco	Ator e diretor do Teatro Municipal de Osasco
Maria da Paixão	66	05/07/2018	Osasco	Cantora, atriz, professora de teatro, artista no sentido total do termo
Mercedes Souza Dias	76	28/06/2018	Osasco	Cantora e atriz
Ricardo Aparecido Dias	72	30/01/2016 28/06/2018 05/07/2019	Osasco	Ator, jornalista, professor universitário e memorialista.
Ruben Pignatari	75	12/01/2017 07/07/2018 16/07/2019	Osasco	Ator, diretor, Professor universitário e Promotor Cultural do município de Osasco
Juçara Moraes	66	09/01/2019	São Paulo	Atriz, diretora e professora na Escola de atores Wolf Maya