

ALMEIDA, Ademir. **A cena ativista do Teatro Núcleo Independente durante a década de 1970**. São Paulo. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicação e Artes Universidade de São Paulo. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Orientador: Sérgio Ricardo de Carvalho Santos. Aluno bolsista CAPES.

RESUMO

Em 1969, com a implantação do Ato Institucional número 5, instrumento legal que decretou o endurecimento do regime autoritário instalado quatro anos antes, ocorreu um deslocamento do eixo de ação das forças políticas de esquerda, de uma postura vanguardista, com foco no setor estudantil - estratégia que vigorava até então - para a adoção de práticas de engajamento e conscientização junto a movimentos populares. No campo cultural, o teatro alinhado aos setores progressistas da sociedade também é encurralado pelas medidas de policiamento político do Estado (obras são censuradas, espaços são interditados, apartados de seu público e asfixiados financeiramente, e alguns de seus representantes se tornam alvo de perseguição) e, por isso, acompanha as forças políticas que migram para as regiões periféricas. O Teatro de Arena, um dos mais representativos agrupamentos teatrais e espaço de movimentação cultural desse período, foi um desses coletivos artísticos que encerrou suas atividades em virtude do ataque do Estado a cultura de esquerda. Entretanto, muitas das ideias e práticas desenvolvidas pelo Arena sobreviveram e tiveram ressonância, inclusive, pela periferia paulistana, até o final da década de 1970. Um desses desdobramentos foi o Teatro Núcleo Independente - espécie de célula teatral nascida do Arena, que teve a colaboração de Augusto Boal em seus primeiros passos, e ganhou vida própria após a interrupção do seu "grupo mãe" - porém, transformando suas práticas, de acordo com as condições objetivas que o novo contexto social do país apresentava. O foco dessa pesquisa é captar e estudar a experiência do Teatro Núcleo Independente, sobretudo, em sua fase pós-Arena - quando o grupo se abriga no Theatro São Pedro, e tem contato com Fernando Peixoto, durante um período, até deslocar sua ação para a periferia da zona leste de São Paulo, onde atua junto a movimentos populares e associações de bairro, e desenvolve, a partir do teatro, um ativismo cultural, que reverbera, inclusive, na estética do grupo, modificando suas produções.

Palavras-chave: Teatro popular. Política. Ditadura. Periferia.

O período que abrange as décadas de 1950 e 1960, representa uma fase de grande politização do teatro brasileiro, impulsionada pelas transformações sociais e econômicas do país, e marca o auge do nosso

processo de modernização nessa arte. A interrupção desse fenômeno, iniciada em 1964, com o Golpe Militar, e concretizada em 1969, por meio do AI-5, mergulha o teatro, assim como toda a sociedade, em um período de incertezas, disputas e novas transformações, em todas as áreas. Na cultura, esse momento, que compreendeu, aproximadamente, toda a década de 70, ficou marcado como um ciclo de “vazio cultural” (VENTURA, 2000), nomenclatura que, de certa forma, diminui e oculta os vários agentes culturais que ocupavam o espaço deixado no campo da cultura pelos protagonistas do período anterior, e também esconde os embates entre as novas formas de se fazer arte, que surgiam e se posicionavam no contexto de repressão e censura dos militares. No lugar de um vazio, o que existia era um grande laboratório social, onde novos modos de se fazer cultura e política eram gestados, e se apresentariam mais, no período que temos chamado de Pós-Modernidade.

Retrocedendo um pouco na história, depois da derrota de regimes totalitários durante a II Guerra Mundial, o Brasil acompanha a linha europeia e promulga uma Constituição liberal, em 1946, que possibilita um ambiente mais democrático no país, com o livre debate e expressão de ideias. Estados Unidos e União Soviética se firmam como as duas potências mundiais daquele tempo, e disputam economicamente e culturalmente a influência sobre outros territórios do planeta - no Brasil a polêmica entre “nacionalismo” ou “entreguismo” passa a ser central nas discussões públicas, reproduzindo a polarização mundial.

Para a ala nacionalista era importante o desenvolvimento da indústria brasileira e uma postura mais autônoma do país em relação ao capitalismo mundial, defendendo um Estado que regulasse a economia, e que investisse e controlasse áreas estratégicas como comunicações, infraestrutura, transportes e energia. Também sugeriam um distanciamento, e até mesmo uma oposição aos Estados Unidos – o grande império.

Já os considerados entreguistas toleravam uma menor intervenção do Estado na economia, e apostavam no progresso do país com uma abertura controlada ao capital estrangeiro, além do controle da inflação pelo equilíbrio do gasto do governo. Defendiam também a necessidade de se alinhar com os americanos contra uma suposta “ameaça comunista” – representada, sobretudo, pela influência da União Soviética.

A década de 1950 começou no Brasil com a conturbada volta de Getúlio Vargas a presidência, tendo sua vitória nas urnas contestada pelos derrotados, e enfrentando uma tentativa de anulação do processo eleitoral. O presidente eleito superou a ameaça de golpe e fez um governo de viés nacionalista, estimulando o desenvolvimento do país e promovendo sua industrialização, mesmo em meio a uma crise causada pelo aumento da inflação e do custo de vida dos trabalhadores.

O TBC - Teatro Brasileiro de Comédia - despontava como a principal referência em teatro do país daquele período, funcionando de modo empresarial, sob a direção do produtor italiano Franco Zampari. Era a expressão cultural das elites industriais que despontavam no cenário nacional (sobretudo, paulista) - um teatro luxuoso, que contava com um elenco fixo e assalariado, que trabalhava com montagens de sucessos internacionais, principalmente, europeus. Esse modelo, basicamente, fornecia uma versão brasileira dos produtos teatrais que os abastados paulistanos consumiam quando viajavam de férias, ou a negócios, ao exterior – inclusive, importando cenógrafos e diretores estrangeiros para qualificar suas produções. Muitos europeus fizeram sucesso no TBC dirigindo espetáculos e contribuindo com a modernização e profissionalização do nosso teatro. O Modelo TBC deu origem a outras companhias, que buscavam reproduzir seu modo de funcionamento, como o Teatro Sérgio Cardoso, Teatro Cacilda Becker, entre outros.

Entretanto, como observa o crítico Yan Michalski, “[...] faltava a esse teatro a consciência de que estava sendo realizado no Brasil. Estas companhias viviam de costas para o seu país [...]” (MICHALSKI, 1989, p.12). Não havia preocupação com a realidade brasileira, com uma dramaturgia ou um modo de representação nacional, e nem, muito menos, com uma ampliação do público para além dos que podiam pagar caro por um ingresso desses teatros luxuosos. O país discutia formas de superar a sua condição de economia subdesenvolvida para se afirmar no cenário mundial como nação. Na cultura, a simples assimilação e imitação das “modas artísticas” estrangeiras também começariam a ser questionadas.

Paulo Pontes, em Conferência na APTT - Associação Pró Teatro da Tijuca, em 1976, deixa claro em sua fala as tensões que atravessavam o país, e também o teatro, naquele momento:

O conflito existia. E mais ainda, sua solução estava longe dos palcos, ou melhor, não passava exclusivamente pelos palcos. Havia um país inteiro se questionando e tentando buscar um encontro consigo mesmo. Nesse debate ficou claro o papel do TBC e de sua estética alienante e européia (PONTES, 1976, p.36).

Quando o Arena desponta, em 1953, o modelo empresarial do TBC já demonstrava sua inviabilidade – manter um elenco e toda uma equipe de trabalho assalariada, além de um prédio luxuoso e diretores estrangeiros se tornava cada vez mais difícil (COSTA, 2016), devido as oscilações da economia do país e o surgimento de novos teatros e outras atrações culturais, que acirravam a disputa pelo público pagador, dificultando o retorno financeiro via bilheteira.

Em São Paulo, na EAD-Escola de Arte Dramática, o jovem José Renato Pécora, então aluno do professor Décio de Almeida Prado, inicia experimentos de encenação em espaço de arena (ALMADA, 2004), justamente com o objetivo de encontrar um modelo de fazer teatral economicamente mais viável - uma alternativa para quem desejasse fazer teatro profissionalmente, mas não dispusesse da mesma estrutura e recursos financeiros necessários ao modelo TBC. Ou seja, era a necessidade de se baratear o custo da produção das peças fazendo surgir uma nova estética teatral: a encenação em arena.

A partir desses experimentos em ambiente de estudo, o Arena se constitui como grupo, adotando o mesmo nome do seu objeto de pesquisa: Teatro de Arena. Suas primeiras montagens revelavam, em sua forma, sinais de um momento de transição. O modo de produção havia se transformado radicalmente, abrindo mão do palco, do edifício teatral e da aparelhagem técnica mais sofisticada de som e luz. O espaço cênico se modificara com a disposição do público ao redor da encenação. Os recursos técnicos enxutos e a adaptabilidade a diferentes contextos de apresentação geraram a possibilidade de deslocar as peças para diferentes locais. Eram mudanças consideráveis, mas que ainda conviviam com certos elementos marcantes da

estética do TBC - a saber, o registro de atuação dos atores, e a dramaturgia, ainda calcada em sucessos internacionais. Era, sem dúvida, uma forma nova, mas ainda impregnada de elementos antigos.

Um outro dado que pode, inclusive, ser visto como uma contradição (LIMA, 2005) do Arena é que, apesar de ter descoberto uma forma de montar peças que podiam ser deslocadas para diferentes locais, logo em seguida, o grupo adquire um imóvel para construir uma sede fixa. Esse local, que também recebeu o nome de Teatro de Arena, se transformou numa espécie de centro cultural, que, para se manter, cobrava ingresso para as apresentações do grupo, além de também receber shows musicais, exposições e outras atrações. O público era formado por estudantes, trabalhadores e moradores do centro de São Paulo. Nesses anos iniciais, o Teatro de Arena era como uma versão menor e com menos luxo que o TBC – mas com a novidade estética de uma relação espacial diferente entre público e ação cênica.

Em 1954, com o suicídio de Getúlio Vargas, o país se agita novamente. Juscelino Kubitschek é eleito presidente no ano seguinte, e realiza um Programa de Metas (“50 anos em 5”), que constrói Brasília e avança a industrialização do país, criando as condições para o surgimento de uma classe operária organizada.

Na política, o Partido Comunista era a agremiação mais importante daquele período, e tinha grande influência sobre os intelectuais, artistas e meio estudantil, inclusive, desenvolvendo e incentivando ações como a criação de um grupo de teatro com jovens estudantes ligados ao partido, para atuar junto a outros estudantes, e fazer uma aproximação, por meio da arte, da juventude com as ideias do partido. Esse grupo se chamou TPE - Teatro Paulista do Estudante (NEIVA, 2016) – e teve em sua formação inicial nomes como Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, e era orientado artisticamente por Ruggero Jacobbi – diretor italiano que também era simpatizante do Partido Comunista. O TPE tinha, desde seu início, um alinhamento claro com o programa do Partido Comunista, e isso direcionava sua produção estética.

Foi Ruggero Jacobbi que promoveu a aproximação entre o TPE e o Teatro de Arena, ajudando a conciliar interesses objetivos de ambas as partes: o TPE precisava de um espaço de ensaio e apresentações, e o Arena precisava de atores para papéis secundários em suas produções. Essa aproximação, em pouco tempo, levou a fusão dos dois grupos, juntando os jovens estudantes comunistas aos atores do Arena, e ao experiente diretor José Renato. Essa união levou a um processo de politização do Arena, que iria se completar, logo mais, com a chegada de Augusto Boal. O novo diretor em conjunto com os jovens do TPE, organiza e dá uma direção mais precisa a pesquisa do Arena, reunindo um realismo psicológico que Boal trazia de sua experiência nos EUA e a preocupação com a realidade brasileira, que era uma pauta importante para os jovens comunistas do TPE. O resultado estético dessa reunião de artistas engajados e criativos surge com a realização do famoso Seminário de Dramaturgia do Arena, com os Laboratórios de Atuação dirigidos por Boal, e com a montagem de “Eles não usam Black-Tie”, em 1958, dirigida por José Renato. Em “Black-Tie”, o Arena se liberta do registro de atuação consagrado pelo TBC, e apresenta uma forma mais contida e psicológica de atuar – que usava a proximidade entre ator e público do espaço em arena, a seu favor. Era o “realismo social” brasileiro que surgia ali (MOSTAÇO, 2016).

Esse modelo de experiência teatral que surgiu da junção entre TPE e Arena, agora tinha a sua estética própria, de caráter nacional e social, em sintonia com as questões do seu tempo. O sucesso de “Black-Tie” trouxe mais público estudantil e aproximou também intelectuais e outros artistas do Teatro de Arena, que naquela fase, começava a se tornar uma espécie de “polo cultural paulistano de arte engajada”.

Porém, apesar dos avanços estéticos promovidos pelo Teatro de Arena, Vianinha achava que aquela ainda era uma experiência artística limitada, por conta do pequeno número de pessoas que atingia - em sua maioria, estudantes e público classe média - devido as dimensões e localização do teatro. E também porque o Teatro de Arena ainda estava preso a um modelo empresarial profissionalizante de teatro – dependente do dinheiro da bilheteria.

Durante uma temporada de “Black-Tie” no Rio de Janeiro, a posição de Vianinha encontrou eco junto a outros artistas e intelectuais, o que levou a criação do CPC (COSTA, 1998), que em parceria com a União Nacional dos Estudantes, se propunha a produção de uma experiência mais radical de pesquisa de uma arte revolucionária, que fosse ao encontro da classe trabalhadora, e ajudasse no processo de transformação da sociedade.

No Modelo CPC, em comparação com o Modelo Arena, já não havia mais nenhuma preocupação com profissionalização ou com o mercado da cultura. Era uma experiência de produção estética radical, que não envolvia apenas teatro, mas também outras linguagens, e que se colocava totalmente a serviço da classe trabalhadora na disputa política em curso na sociedade. Na produção teatral, houve muita experimentação estética avançada, tanto na dramaturgia, como na encenação – o teatro político abandonava a sala fechada, e ia para o espaço público com os “autos de rua” e os “autos de caminhão”, peças curtas, de agitação e propaganda, que abordavam questões latentes do período (custo devida, petróleo), ou textos com uma escrita épica didática aliada a linguagem popular como “A mais valia vai acabar, Sr. Edgar”. No plano político, há uma atuação em conexão direta com as organizações mais avançadas da classe trabalhadora - UNE, Sindicatos e Movimentos Sociais, como as Ligas Camponesas.

Uma referência importante para os criadores do CPC foi o MCP - Movimento de Cultura Popular (COELHO, 2012), de Pernambuco, que foi aplicado como política pública durante a gestão de Miguel Arraes como prefeito de Recife, em 1960. O MCP contou com a participação de Paulo Freire no desenvolvimento de ações de educação, com foco na alfabetização e conscientização, e tinha também uma intensa ação cultural, sobretudo, junto aos moradores de áreas rurais pernambucanas. O MCP teve curta duração, interrompido pelo Golpe de 64, mas deixou marcas profundas na cultura de Pernambuco, pelo caráter inovador e experimental de suas práticas de viés libertário.

Em 1961 vence as eleições presidenciais a chapa de Jânio Quadros, que se mostra desastroso no exercício do cargo e acaba renunciando depois de alguns meses. Jango, seu vice, é impedido de assumir, e se inicia uma

disputa pelo poder. É instaurado um regime parlamentarista no país, e as pressões sociais só crescem tanto no campo (com as Ligas Camponesas) quanto na cidade (com estudantes, operários e Igreja Católica progressista). Há um vento de mudança soprando pelo país, assim como também pelo mundo, como demonstrou a Revolução Cubana, em 1959.

Em 1963, em plebiscito, a população decide pela volta ao presidencialismo, João Goulart assume como presidente, e, no ano seguinte, ocorre o Golpe Civil Militar. A primeira fase do Golpe, cuida de localizar e interromper as experiências organizativas dos trabalhadores – começando pelo campo, com ataques as Ligas Camponesas, e depois nas cidades, com intervenções em sindicatos, federações de trabalhadores, e na União Nacional dos Estudantes, que teve sua sede invadida e incendiada.

O Modelo CPC, assim como o MCP, experiências de aproximação direta entre artistas e classe trabalhadora, são interrompidos nesse momento. Tanques de guerra são estacionados na frente da sede do MCP, que é fechada. A central do CPC que era instalada no prédio da UNE, no Rio de Janeiro, aonde, inclusive, vinha sendo construído um espaço de teatro para uso dos cepecistas, acaba em chamas (MICHALSKI, 1989). Os integrantes do Centro Popular de Cultura, se dispersam em outros grupos (como o Grupo Opinião) e experiências.

O Teatro de Arena, para se adaptar ao novo ambiente político vigiado, transforma sua estética: do realismo social, que colocava questões em cena, de maneira mais direta – passa para uma fase musical, onde a crítica acontece de maneira mais metaforizada e “disfarçada” em meio as canções (“Arena conta Zumbi”, “Arena conta Tiradentes”, etc). A situação financeira do Arena, a partir do Golpe, se agrava, pois há um impacto junto ao público que frequentava o teatro. O clima de vigilância e prisões diminui a circulação pelo espaço público e derruba a frequência ao teatro.

Um outro fato marcante, é a prisão dos estudantes no 30º Congresso da UNE, realizado de forma clandestina em outubro de 1968, na cidade de Ibiúna, quando centenas de pessoas e muitas lideranças estudantis são detidas. A

partir daí o Movimento Estudantil se desmobiliza em grande medida, o que faz o público do Teatro de Arena quase que desaparecer por completo.

Atuando sob o autoritarismo do Regime Militar a partir do Golpe de 64, e tentando driblar a censura e as perseguições impostas pelo AI-5, o Arena e sua equipe resistiram até quando foi possível como trincheira cultural. Mas, o desaparecimento de seu público e a conseqüente asfixia financeira, resultados do ambiente de medo e vigilância criado pelos governos militares, levaram o grupo a se dispersar, e o espaço a fechar suas portas.

Em sua fase final, a equipe do teatro tentava manter o Teatro organizando atividades de arrecadação de fundos, como exposições e shows, em que os artistas parceiros doavam seus trabalhos.

É nesse contexto, em 1969, que Cecília Thumin e Heleny Guariba, “professoras de formação stanislavskiana e brechtiana, respectivamente”, conforme anúncio de jornal da época (FOLHA DE SÃO PAULO, 1969), propõem a realização de um curso de teatro no Arena. O chamado para a atividade formativa atrai a atenção de jovens estudantes, entre eles: Celso Frateschi, Denise Del Vecchio e Dulce Muniz (LIMA, 2014).

Entretanto, as aulas nem chegam a se concluir, devido ao desaparecimento de Heleny Guariba – que, além de atriz, diretora e professora de teatro, também integrava uma organização política que combatia o regime militar. Algumas das pessoas do curso se mantêm unidas mesmo após sua paralização, e solicitam a Augusto Boal o uso do espaço do Arena para continuar com encontros de estudo, por conta própria.

Boal, que vinha sendo vigiado pelos militares, temendo por uma prisão iminente, se prepara para sair do país, e pouco antes de partir é procurado pelos novos ocupantes do Arena que lhe pedem orientações para sua pesquisa em teatro. O diretor compartilha com os jovens uma ideia que afirmava possuir há algum tempo, mas que não havia tido a oportunidade de colocar em prática: encenação de notícias de jornal. Boal havia entrado em contato com essa experiência durante seu período de estudos nos Estados Unidos, quando teria presenciado ações do movimento de Jornal Vivo americano - *Living Newspaper* (LIMA, 2014). Como o país vivia uma situação em que os militares

impunham a censura prévia às redações jornalísticas, esta seria uma forma de revelar a verdade em relação às notícias não autorizadas. A orientação deixada por Boal aos atores novatos era: comprar o jornal pela manhã, ensaiar durante a tarde e apresentar à noite.

Esse método é colocado em prática durante alguns meses, e o resultado das experimentações é apresentado a Augusto Boal, quando este retorna de seu autoexílio. O diretor se entusiasma com o que vê, organiza as cenas num espetáculo e sistematiza os experimentos em um conjunto de técnicas (BOAL, 2018).

“Teatro Jornal – primeira edição” (FRATESCHI, 2009) é o nome dado ao espetáculo, que se tornou sucesso de público, mesmo sendo apresentado em caráter clandestino, apenas para convidados, na sobreloja do Arena. Nos debates que eram realizados pós-peça muitas pessoas se mostravam interessadas em aprender aquela nova técnica teatral, e esse era mesmo o grande potencial do Teatro Jornal, devidamente captado por Augusto Boal: era eficiente enquanto método de encenação, e de fácil apreensão como linguagem, se tornando assim um poderoso instrumento que possibilitava de maneira rápida, a qualquer grupo de pessoas, a criação de sua própria peça teatral.

Algumas dezenas de grupos foram criados e coordenados pelos jovens atores daquele novo núcleo do Arena – eram coletivos ligados a associações de bairros, cursos universitários, igrejas, etc – e o Teatro Jornal se mostrou uma ferramenta importante naqueles tempos de censura, pela sua facilidade de manejo e de adaptação a diferentes contextos. Era uma forma de teatro quase “invisível” – muitas vezes realizado sem a utilização de cenários, e com poucos adereços e elementos de figurinos.

O Teatro Jornal era mais uma transformação estética importante que surgia a partir da experiência do Teatro de Arena – agora com novos sujeitos (núcleo de jovens atores) sob a coordenação de Augusto Boal, num contexto de regime militar e censura das artes.

Certamente o grande avanço estético e político da forma Teatro Jornal se dá pela simplicidade e eficiência de suas técnicas, que tornam acessível aos

trabalhadores o aprendizado de todas as fases de produção de uma peça teatral - desde a criação, passando pela montagem, até a apresentação. Ou seja, o método do Teatro Jornal transfere aos trabalhadores os meios de produção teatral, e com isso o teatro deixa de ser uma coisa de artistas, para ser uma coisa de qualquer pessoa que a queira.

O Teatro de Arena resiste aos problemas financeiros e a queda de público até 1971. Após seu fechamento os jovens pesquisadores do Teatro Jornal buscam abrigo no Theatro São Pedro, outro pólo de resistência teatral daquele período, sustentado pelo empresário Maurício Segall, como relata Celso Frateschi:

O Teatro São Pedro, que era de um grande intelectual militante - Mauricio Segall - tentou fazer um foco de resistência com alguma estrutura. Ele pegou o pessoal vindo do Arena – a gente, mais o Antônio Pedro e o Fernando Peixoto, que tinham trabalhado nos últimos tempos no Arena, saídos do Oficina - o pessoal do Oficina: Renato Borghi, Esther Góes, Sérgio Mamberti, ou seja, um pouco daqueles atores e artistas que estavam meio que “perdidos”, e formou um elenco fixo lá no São Pedro. Até 1973, ou 1974, foi o que “segurou” a gente (FRATESCHI, 2018).

No São Pedro, trabalham em produções dirigidas por Fernando Peixoto, e adotam, como coletivo, o nome de Teatro Núcleo Independente.

Após uma trajetória de experiências relevantes no Teatro de Arena, tendo contato com importantes artistas e intelectuais do seu tempo, os integrantes do agora Teatro Núcleo Independente, definem como programa para o grupo a pesquisa e produção de um teatro voltado a classe trabalhadora – que, naqueles anos 70, se instalava em favelas que se multiplicavam pelos bairros periféricos. São Paulo vive um surto de crescimento desordenado, impulsionado pela industrialização provocada pelo “milagre econômico” dos militares, que levava multidões de pobres, da própria capital e de outras partes do país, a se instalar de forma precária nas margens da cidade.

O Theatro São Pedro serviu, durante um tempo, como base para o Teatro Núcleo Independente, local onde eram produzidas peças de teatro que depois eram levadas para apresentações nos bairros periféricos, em igrejas, escolas, associações e outros espaços.

Após essa passagem pelo São Pedro, o grupo teve uma breve estadia em uma sala alugada no bairro do Bexiga, de onde manteve a militância junto aos bairros, e o passo seguinte foi a instalação de sua sede em São Miguel Paulista, região localizada na zona leste de São Paulo. Nesse local, o grupo desenvolveu trabalhos junto aos moradores, em parceria com associações de bairro, igrejas e escolas – organizando e ministrando cursos de teatro, e realizando uma diversificada programação cultural em sua sede.

Em relato a respeito desse período, Celso Frateschi comenta sobre um certo “choque formal” constatado durante os cursos de teatro, coordenados pelos integrantes do Teatro Núcleo Independente, para os moradores do bairro. De acordo com Frateschi, no início desse trabalho junto a periferia, eles aplicavam improvisações “cepecistas” (FRATESCHI, 2018), ou seja, baseadas no realismo social, utilizando motes do tipo “como foi seu dia no trabalho”, “como foi seu dia na escola” ou “como foi seu dia em casa”.

Até que, em determinada ocasião, um dos responsáveis pelos vários grupos de alunos, resolveu aplicar o improviso com “tema livre”, produzindo um resultado que chamou a atenção por se tratar de um tipo de cena muito diferente do que eles estavam acostumados a ver. “A cena apresentava uma mistura de realismo e fantasia, e era muito divertida”, comenta o ator (FRATESCHI, 2018). A partir desse fato, o Teatro Núcleo Independente alterou sua forma de trabalho com os cursos de teatro, tornando mais flexíveis suas abordagens temáticas e abrindo espaço para o universo criativo trazido pelos participantes.

O Teatro Núcleo Independente atuou na periferia da zona leste de São Paulo até 1979. Montou peças teatrais, criou intervenções de agitação e propaganda para ações de movimentos de moradia e em prol de melhorias para o bairro, participou do Movimento Contra a Carestia, atuou junto ao Movimento de Alfabetização e às comunidades eclesiais de base.

Diferente do Teatro Paulista do Estudante, Teatro de Arena e do Centro Popular de Cultura, que seguiam, ou pelo menos se orientavam, pelo programa cultural do Partido Comunista, o Teatro Núcleo Independente, em sua fase mais madura, optou por uma prática artística conectada a uma ação política

construída junto a população do seu território, cotidianamente, e a partir de suas demandas e reivindicações - vivendo as tristezas e as alegrias dessa gente, e participando de sua organização.

A manutenção dessa postura artística e política independente não descartava a construção de alianças com outros coletivos teatrais, artistas e movimentos que atuavam nas periferias – demonstrando que a ideia de um vazio na cultura, durante o período dos anos 70, é passível de questionamento, uma vez que, ao menos nas margens da sociedade, a vida e a cultura pulsavam em sintonia.

Referências

BOAL, Augusto. **Técnicas de teatro jornal**. Disponível em: <https://institutoaugustoboal.org/2017/06/09/tecnicas-de-teatro-jornal/>. Acesso em: 30 nov. 2018.

COELHO, G. **MCP: história do movimento de cultura popular**. Recife: Edição do Autor, 2012.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

COSTA, Iná Camargo. **Sinta o drama**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

FRATESCHI, Celso. Teatro jornal primeira edição. **Vintém Companhia do Latão**, São Paulo, n. 7, p. 46, 2009.

FRATESCHI, Celso. Entrevista I. [agosto. 2018]. Entrevistador: Ademir de Almeida. São Paulo, 2018. 1 arquivo .mp3 (93 min.).

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

LIMA, Eduardo Campos. **Coisas de Jornal no Teatro**. São Paulo: Editora Outras Expressões, 2014.

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

MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e política, arena, oficina e opinião**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2016.

NEIVA, Sara Mello. **O teatro paulista do estudante nas origens do nacional popular**. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. 2016.

PONTES, Paulo. Entrevista inédita com Paulo Pontes, agosto de 1976. In: VEIGA e JACKOBSKIND, Paulo Pontes. **A arte da resistência**. São Paulo: Editora Versus, 1977.

PRADO, Décio de Almeida. "Entrevista com Décio de Almeida Prado", In: ALMADA, Izaías. **Teatro de Arena. Uma estética de resistência**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

VENTURA, Zuenir *et al.* **Anos 70/80: cultura em trânsito (da repressão à abertura)**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

(1969). Curso para atores no Arena. Folha de São Paulo, (15565), Folha Ilustrada, 15.