

DOCUMENTOS

O TEATRO EM CURITIBA NO PERÍODO DE 1961 A 1970- II *

Marta Morais da Costa **
Marcelo Franz ***
Edson Hennings ***

1966

Alguns fatos da vida política nacional ocorridos em 1966 podem ser compreendidos como indícios da conclusão, nesse ano, da primeira etapa do regime governamental instaurado em 1964. Essa fase, normalmente classificada como a mais branda da ditadura militar, vai gradativamente se encerrando com o enfraquecimento do poder exercido pelo Presidente Castelo Branco, que vinha perdendo prestígio no interior das Forças Armadas e, em 66, é efetivamente excluído do processo sucessório.

A eleição do general Costa e Silva, desde há muito o principal líder militar brasileiro, evidencia o controle exercido pelo governo federal sobre o

* Esta pesquisa foi financiada pelo CNPq e faz parte de um projeto de longo prazo que visa historiar o teatro em Curitiba de 1900 até o presente, estabelecendo um cronograma dos espetáculos realizados na cidade e ensaios analítico-descritivos como o que aqui se reproduz. Está é a segunda parte referente aos anos 60. A primeira saiu publicada nesta Revista no nº44, de 1995 e abrangia o período de 1961 a 1965

** Coordenadora e bolsista do CNPq.(marta@coruja.humanas.ufpr.br)

*** Bolsistas do CNPq. que realizaram a pesquisa na Universidade Federal do Paraná.

processo eleitoral, caracterizado por eleições indiretas, por vezes fraudulentas (Costa e Silva na realidade foi nomeado presidente, já que o candidato da oposição, Amaury Kruel, foi acusado de crime militar e preso às vésperas da eleição). Evidencia também um direcionamento das Forças Armadas favorável à chamada *linha dura* (segmento militar de oposição ao Presidente Castelo Branco), caracterizado por posturas enérgicas de combate às posições por ela denominadas *anti-revolucionárias* da sociedade. Nesse ano, ao mesmo tempo em que Castelo Branco declarava-se contrário à ditadura, uma série de passeatas de protesto é reprimida com violência pela polícia. Além disso, uma nova Constituição, elaborada por um grupo seletivo de juristas e apropriada aos princípios da ditadura, é oficializada. Junto com ela são decretadas a Lei de Imprensa e a Lei de Segurança Nacional (LSN).

As manifestações culturais sofrem um crescente policiamento. No que se refere à música popular brasileira são proibidas as canções de protesto e de conteúdo obsceno. O meio teatral segue merecendo, por parte das forças de repressão, uma vigilância considerável, tendo sido vários espetáculos censurados e vários textos mutilados como *Terror e Miséria do IIIº Reich*, de Brecht, e *O Homem do Princípio ao Fim*, de Millôr Fernandes, no Rio de Janeiro.

Premido pela atuação da censura e acompanhando as tendências estéticas europeias - Artaud e Grotowski, sobremaneira - o teatro no Brasil secundariza a palavra, privilegia o gesto, a expressão corporal e o ritual dramático, evoluindo para um teatro de agressão. Esta agressividade terá uma acolhida negativa por parte de certo público, desabituado a essa forma de envolvimento procurada pelos atores durante o espetáculo, às vezes de maneira abertamente ofensiva.

Desse ambiente de censura, Curitiba sente reflexos indiretos. Visitam a cidade algumas peças importantes que já haviam sofrido alterações em seu texto original no ano anterior, como, por exemplo, *O Senhor Puntila e seu Criado Matti*, de Brecht, encenada pela Companhia Carioca de Comédia, *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, encenada pelo TUCA, de São Paulo - que nesse ano será premiada no *Festival Internacional de Teatro* de Nancy, na França - e *Liberdade, Liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, encenada pelo Grupo Opinião.

Num ano em que se intensifica o controle da censura sobre a livre manifestação artística, é indício da disposição ao debate de problemas políticos do momento, por parte de segmentos do público apreciador de teatro, a popularidade alcançada pela peça *Liberdade, Liberdade*. Tendo cumprido temporada extensa - para os padrões locais - de 16 dias no Teatro Guaíra, a montagem do Grupo Opinião configura-se no principal sucesso do ano, a ponto de a Superintendência ter recebido, durante a temporada, solicitações de ingressos para caravanas vindas de cidades vizinhas como Paranaguá, Ponta Grossa e Lapa.

Paralelamente a essa agitação envolvendo o tema da liberdade de expressão, a Superintendência do Teatro Guaíra procura reavivar o debate cultural focalizando temas do teatro brasileiro contemporâneo ao anunciar, em março, a realização de palestras sobre a arte cênica, tendo como participantes destacados críticos, dramaturgos e diretores. A pesquisa não encontrou, porém, nenhuma informação que confirmasse a realização do evento.

Outro aspecto significativo da grande manifestação teatral na cidade é o estabelecimento de acordos entre a Superintendência do Teatro Guaíra e algumas lideranças estudantis visando criar uma programação para incentivar o público universitário a freqüentar o teatro. Seriam concedidos descontos no preço dos ingressos com o objetivo de tornar os espetáculos mais acessíveis a esse público especial.

Um importante passo na efetivação da política cultural do governo neste ano em Curitiba é o reinício das obras de construção do Grande Auditório do Teatro Guaíra, interrompidas desde a década de 50 e tidas como prioridade pelo governo Paulo Pimentel. Somente neste ano são investidos 500 milhões de cruzeiros na obra, o que atesta o empenho do governo estadual na área teatral e a intenção de dar continuidade à política cultural adotada por Ney Braga.

O grupo de teatro oficial, o TCP, concentra todos os esforços e uma verba de trinta e dois milhões de cruzeiros na montagem de *As Colunas da Sociedade*, de Henrik Ibsen, a mais dispendiosa da história do grupo. A peça, uma sátira à sociedade norueguesa do final do século XIX, exemplo do melhor realismo característico do autor, tem um forte sentido de denúncia social que lhe confere atualidade. Desta feita, o elenco, à exceção de Miriam Pires, é todo paranaense. Cláudio Correia e Castro assume a responsabilidade por cenário, tradução, adaptação e direção do espetáculo.

A trajetória do TCP, nas montagens realizadas a partir de 1963, converte Curitiba no "terceiro centro teatral do Brasil" após Rio de Janeiro e São Paulo na avaliação de Yan Michalski¹. Intensifica-se no grupo o trabalho na linha do teatro infantil com as montagens de *O Conservador de Brinquedos*, de Stella Leonardos, e *A Volta do Camaleão Alface*, de Maria Clara Machado que não se limitam a apresentações na capital, indo também a cidades do interior. Essa intensificação visa criar atividades permanentes do elenco voltado ao teatro infantil e, ao mesmo tempo, formar uma platéia que venha a prestigiar, futuramente, os espetáculos do elenco principal. Outra montagem do grupo com temporada no interior (em Apucarana, Maringá, Arapongas, Londrina, Cornélio Procópio, Jacarezinho, Paranaguá e Ponta Grossa) é *Está Lá Fora um Inspector*, de J. B. Priestley.

¹ MICHALSKI, *op. cit.*, p.27.

Dentre os grupos amadores destacam-se o Teatro Jovem do Paraná com *Ratos e Homens*, adaptação do romance de John Steinbeck, e a Sociedade Paranaense de Teatro que reaparece com a montagem das comédias *Amanhã Se Não Chover*, de Henrique Pongetti e *Alguém Falou de Amor*. O Conjunto Paranaense de Teatro encena *Fui eu quem Mordi a Cobra*, de Máximo Antero. O Teatro Grego do Colégio Estadual do Paraná leva à cena *As Troianas*, de Eurípides. Em prova pública, os alunos do Curso Permanente de Teatro encenam *O Telescópio*, de Jorge Andrade. Além deles, apresenta-se um novo grupo, Les Comédiens Français du Paraná, com a montagem de *O Leito Nupcial de Colette*. O Grupo Amador do Colégio Estadual do Paraná (GRUTA) renasce com a montagem de *A Moratória*, de Jorge Andrade.

Observa-se uma diversidade de estilos na oferta ao público: da tragédia clássica à comédia descompromissada. Notável também a variedade de elencos: escolares, amadores e futuros profissionais, que preparam o palco e a platéia dos anos vindouros.

Entre as companhias vindas de outras cidades, obtêm êxito de público o Teatro Carioca que, durante o mês de maio, apresenta duas peças, *Os Funtáskios*, de Tom Jones e *Meu Querido Mentirosa*, de Jeremy Kiet; e o Teatro dos Sete com *A Mulher de Todos Nós*, de Henri Becque e *O Homem do Princípio ao Fim*, de Millôr Fernandes. Além desses espetáculos, Curitiba assiste à comédia musical *Onde Canta o Sabiá*, de Gastão Tojeiro, montada pelo Pequeno Teatro Musicado e ao show de humor, *Zé Bonitinho em Pele e Osso*, de Jorge Loredo, que ficam longe de alcançar a repercussão de *O Senhor Puntila e seu Criado Matti, Morte e Vida Severina e Liberdade, Liberdade*.

A estréia nacional de *O Senhor Puntila e seu Criado Matti* acontece em Curitiba em 29 de agosto. É precedida por um fato de repercussão nacional e policial. O ator Jardel Filho, que havia sido agredido em um dos “inferinhos” da cidade, recebe no dia seguinte ao ocorrido a visita de desagravo do Governador Paulo Pimentel, acompanhado do então candidato a senador Ney Braga, do Superintendente do Teatro Guaíra e outras autoridades. Esta visita vem reforçar a imagem do governador como patrocinador e mecenás do teatro. Esse episódio serve ainda como publicidade para atrair o público à peça. Ney Braga, aproveitando a ocasião promete, “*se for eleito, continuar atendendo às reivindicações da classe teatral*” (*O Estado do Paraná*, 30 ago. 1966). Novamente se evidencia na declaração e na presença o apoio ao teatro brasileiro, transformadas naturalmente em verbas para montagens, viagens e publicidade.

Quanto ao espetáculo em si, Oraci Gemba, em crítica de 4 de setembro, exalta o trabalho de Flávio Rangel na direção que consegue “*um resultado relativamente conjugado*” e considera a apresentação da estréia “*improvisada, faltando-lhe amadurecimento*”. Denuncia sutilmente o pouco tempo para

burilar os espetáculos que têm as companhias que estréiam em Curitiba, transformando o público da cidade em cobaia de montagens ainda não suficientemente amadurecidas. De qualquer forma, na visão do crítico, é um espetáculo “que desponta como grande efeito de habilidade artesanal, de orientação técnica indiscutível e contendo brilhantes interpretações” (*O Estado do Paraná*, 4 set. 1966).

A mesma variedade pode ser observada nos espetáculos profissionais. A salientar, o compromisso de denúncia social presente em *O Homem do Princípio ao Fim* e a valorização do musical em *Os Fantásticos, Onde Canta o Sabiá, Liberdade, Liberdade e Morte e Vida Severina*. Quanto à peça de Gastão Tojeiro, Yan Michalski a qualifica como um dos mais importantes espetáculos apresentados neste ano, principalmente pela “soltura, humor corrosivo e musicalidade [que transformavam] a inocente comédia de costumes num enorme e erótico balé ao som do iê-iê-iê”.² Segundo Aramis Millarch foi “um dos mais modernos espetáculos apresentados no Paraná em 66” (*Panorama*, jan. 1967)

Pode-se perceber, pela ocorrência de várias montagens de teatro musical que havia, na época, uma conexão estreita entre o teatro e a música, servindo-se aquele da acessibilidade da linguagem musical e propondo uma nova concepção de espetáculo.

Em 15 de abril desse ano, o jornal *O Estado do Paraná* nas *Notícias de Carlos Jung* anuncia a vinda a Curitiba do Grupo Oficina que aqui produziria e estrearia nacionalmente uma peça. A reportagem informa que “José Celso Martinez Correia propõe que a peça seja produzida em Curitiba no 2º semestre deste ano, ao mesmo tempo em que a companhia esteja apresentando no Guaira o seu Pequenos Burgueses(...) A princípio o assunto parece apenas interessante, mas muito significado terá para o teatro do Paraná” (*O Estado do Paraná*, 15 abr. 1966). Entretanto, a temporada de *Os Pequenos Burgueses* só acontecerá em 1968 e a produção paranaense do Oficina não se realizou.

Em sua coluna “Arte”, publicada com regularidade na *Gazeta do Povo*, a jornalista Philomena Gebran divulga as reuniões de “um grupo interessado no conhecimento e divulgação do moderno teatro” e que, para tanto, procede a leituras dramáticas de textos considerados à época vanguardistas: Ionesco (*A Morte, O Rinoceronte*) e Büchner (*Woyzeck*). A conclusão do grupo, após as leituras, é a de que o teatro atual no Brasil vive um momento “de grande atraso” (*Gazeta do Povo*, 4 ago. 1966). De fato, a pesquisa registrou apenas em espetáculos amadores ou em montagens restritivas em língua estrangeira a encenação desses dramaturgos: *A Lição*, de Ionesco e *As Criadas*, de Genet.

² MICHALSKI, op. cit. p.26

Ao mesmo tempo em que a política nacional se volta radicalmente à direita conservadora, o teatro demonstra estar à procura de alternativas à alienação, através de tentativas de um teatro formalmente mais ousado - de acordo com o que se vinha produzindo em outros países - tratando de temas nacionais pela via do teatro de protesto. O que prova que "apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país."³

Num balanço do ano de 1966 verifica-se que, entre as produções locais, apenas *As Colunas da Sociedade*, *Ratos e Homens* e *As Troianas* podem ser vistas sob o prisma político da contestação e crítica, seguindo a tendência da cultura nacional.

Há um artigo de Aramis Millarch na revista *Panorama*, de janeiro de 1967, que apresenta um balanço dos espetáculos, da freqüência de público e da renda no teatro curitibano do ano anterior. Através dele ficamos sabendo que o espetáculo de maior êxito foi *Liberdade, Liberdade*, assistido por 7 279 pessoas, com renda de C\$ 18.170.000,00, seguido por *As Colunas da Sociedade*, com 7 010 espectadores e C\$ 9 919 000,00 de renda. *O Senhor Puntila e seu Criado Manti* ficou em terceiro lugar com 4 117 pessoas de público e renda de C\$ 9. 914 000,00. O teatro infantil do TCP atingiu com *A Volta do Camaleão Alface* um público de 5 720 crianças. *O Conservador de Brinquedos* foi visto por 5 880 espectadores-mirins.

A observação desses números atesta uma freqüência constante e considerável se levarmos em conta a população da cidade e a falta de educação para o teatro. Em 1962, a média era de apenas 171 pessoas por espetáculo; em 1966 chega a 306. Trata-se de uma evolução significativa, registrada em poucos anos. A política cultural do Estado estava produzindo seus frutos.

1967

O novo Presidente do Brasil, Costa e Silva, inicia seu mandato declarando-se disposto a dialogar com a sociedade civil, visando estabelecer uma ligação mais estreita entre os ideais da "Revolução" e os anseios da população. Assim é que nesse primeiro ano o governo estabelece, como sua principal ação, os ajustes da economia, indispensáveis para a viabilização de transformações infra-estruturais. A medida mais efetivamente visível da nova equipe econômica, comandada por Delfim Neto, é a adoção de uma nova moeda, o

³ SCHWARTZ, Roberto. Cultura e política. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p.62.

cruzeiro novo, que na realidade é insuficiente para, isoladamente, causar as transformações necessárias à modernização da economia brasileira. Contudo, a disposição aos ajustes faz com que as negociações com bancos credores estrangeiros seja facilitada, tendo como consequência a obtenção de volumosas quantias durante todo o período desse governo.

No que se refere ao diálogo político com a nação, percebe-se em Costa e Silva a personificação de um ideário pautado pela intolerância com todas as manifestações oposicionistas. Se, em certo sentido, o governo anterior havia se caracterizado por uma postura de relativa amenidade, o novo governo dará maior importância à ação de vigilância e repressão, interferindo de modo especial nas manifestações culturais que tendem ao protesto.

A cultura é, com efeito, um dos focos oposicionistas mais visados, por se terem intensificado as demonstrações de descontentamento com a situação nacional em todos os setores da intelectualidade e das artes. A censura federal exerce sobre as mais variadas expressões artísticas uma ação cada vez mais policial, tendo a produção teatral do período sofrido de modo marcante os seus efeitos.

O teatro desse ano continua fortemente inclinado ao protesto político e fadado a ter um grande número de espetáculos cancelados e/ou cortados. Pode-se dizer que uma onda contestatória toma conta da maioria do meio teatral em diferentes pontos do território nacional, especialmente no Rio de Janeiro e em São Paulo. Um dos emblemas dessa onda é a controvertida montagem de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade pelo Grupo Oficina, que sofre retaliações por parte dos conservadores e afirma a vocação desse grupo como um expoente do teatro engajado e de resistência democrática nos anos 60. Igualmente relevante é o sucesso alcançado pelas peças de Plínio Marcos a partir desse ano, peças marcadas pelo protesto contra as injustiças sociais, que chocam público e censura.

Paralelamente à censura, o que marca a relação do governo federal com o teatro é o desmonte quase total da estrutura oficial de apoio ao teatro que se havia consolidado no governo João Goulart e que fora preservada durante a gestão Castelo Branco. O SNT inicia um período de forte declínio com a saída de Bárbara Heliodora da sua direção e a entrada, em seu lugar, de burocratas sem qualquer passado teatral, como Filinto Rodrigues. Isso vem a inviabilizar uma política de apoio ao teatro e, por certo, abala muitas iniciativas amadoras e profissionais.

No Paraná, a despeito do que se observa na política cultural nacional, o que existe é a consolidação da postura subvencionista do teatro, que merece a atenção do crítico teatral Yan Michalski na retrospectiva sobre o teatro em 1965 publicada na *Revista Civilização Brasileira*. Segundo Michalski, “Curitiba está

se tornando uma praça teatral de possibilidades particularmente amplas, graças ao notável trabalho de divulgação teatral levado a efeito pelo governo do Estado".⁴

De fato, todos os retrospectos do ano de 1966 apontam como tendência um crescimento do público apreciador de teatro na ordem de 30,20% em relação ao ano de 1965, sendo que, em 1967, o público aumentará 20,06% em relação a 1966. Esses números confirmam o êxito da subvenção estatal. Em 15 de março de 1967, o *Diário da Tarde* traz uma significativa reportagem a respeito do público curitibano intitulada *Curitibano gosta de teatro*, em que são divulgados os resultados de uma pesquisa realizada pelo Centro de Investigação Social, Política e Econômica (CISPE) :

Se constatou que 75,4% da classe A, 74,7% da classe B e 47,7% da classe C aprecia a arte da encenação(...) Foram entrevistadas 455 pessoas da classe A, por representarem a vértice superior do triângulo e se constituírem em público freqüente e conhecedor, em algumas circunstâncias, de teatro. Na classe B foram feitas 170 entrevistas e na C, 180 (...)
(*Diário da Tarde*, 15 mar. 1967)

Ainda que precária em sua metodologia e, por causa disso, pouco precisa, a pesquisa revela uma tendência constatável: o público apreciador de teatro em Curitiba nos anos 60 pertence a segmentos de maior poder aquisitivo e toda a política cultural do governo é feita em função desse público, estando o teatro popular distante das preocupações governamentais. Mesmo assim, no panorama do teatro brasileiro, Curitiba é reconhecida como uma praça teatral de "importância estratégica". Tônia Carrero declara ao *Diário da Tarde* em 8 de julho de 1967 que "*Nós já temos o Paraná como medida do sucesso para qualquer peça . É com grande ansiedade que aqui representamos porque sabemos que sucesso aqui é quase sucesso em outras praças do Brasil.*" (*Diário da Tarde*, 8 jul. 1967)

Quaisquer que sejam as razões para a vinda das grandes companhias nacionais a Curitiba, não se pode negar que a cidade passa, a partir de 1967, a ser um dos locais preferidos para as estréias nacionais. Neste ano, por exemplo, estréiam em Curitiba *Édipo Rei*, do Grupo Opinião, *A Próxima Vítima*, de Marcos Rey, encenada pela Companhia Maria Della Costa e *Os Corruptos*, de Lilian Hellmann, pela Companhia de Tônia Carrero.

4 MICHALSKI, Yan. *Revista da Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro. 1965.

Em apenas cinco apresentações, *Édipo Rei* leva ao teatro 1.460 pessoas, mantendo assim a média de aproximadamente 300 espectadores por noite: "um índice dos melhores, só superado em Curitiba por *Liberdade, Liberdade*" (*O Estado do Paraná*, 5 abr.1967). A peça suscita também um requerimento do deputado Walmor Giavarina, do MDB, questionando o elevado montante da verba destinada à montagem, ao elenco e ao transporte da companhia. O silêncio governamental é a resposta.

Quanto à temporada de *A Próxima Vítima*, a recepção da crítica é a mais rigorosa e negativa. Christo Dikoff avalia o espetáculo como um "retrocesso do teatro brasileiro" e que, apesar de ser um teatro comercial - do qual se espera naturalmente uma montagem sem inovações - seu nível artístico apresenta-se "inferior ao esperado" (*O Estado do Paraná*, 21 nov.1967).

Em relação a *Os Corruptos*, Eduardo Rocha Virmond salienta os aspectos negativos, a começar pelo que considera um "teatro de ocasião", ou seja, a estrutura maniqueísta dos personagens destinada à crítica social e política transparente. O elenco, segundo o crítico, mostra-se desentrosado, com desempenhos irregulares e desencontros entre recursos técnicos de interpretação e características físicas dos personagens. Transparece na crítica uma oposição enfática ao espetáculo, atribuída antes à posição ideológica divergente entre crítico e dramaturgo do que aos fatos concretos da encenação.

Além dessas estréias, visitam Curitiba dois dos principais elencos nacionais: o Arena com *Arena Conta Tiradentes* e o Oficina com *Quatro num Quarto*, de Kataiev. Tem repercussão esta visita do Teatro Oficina a Curitiba, devido à entrevista de José Celso Martinez Correa concedida a *O Estado do Paraná*, em 27 de maio. Nela, o já conceituado diretor expõe suas idéias a respeito das funções da arte teatral: "o teatro deve ser subversivo, no sentido de que só funciona quando coloca em cheque o espectador, criticando a ordem estabelecida e mostrando que afinal também existe uma outra forma de vida." Baseado nesse conceito, ele se permite distinguir as características da atual crise do teatro brasileiro que "é geral porque assinala a morte de um tipo de teatro velho e superado, que não atinge mais as suas finalidades, e ao nascimento de um outro, jovem e novo." (*O Estado do Paraná*, 27 maio 1967).

Os espetáculos deste ano em Curitiba comprovam a encruzilhada estético-política analisada pelo diretor: o teatro comercial de *A Próxima Vítima* se opõe à ousadia de *Quatro num Quarto* e, até mesmo, de *Schweyk na II Guerra Mundial*.

Especial repercussão têm as peças *A Criação do Mundo Segundo Ary Toledo, Pecado Imortal* e *Isso Devia Ser Proibido*, peças consideradas imorais e que merecem o protesto da União Cívica Feminina na *Gazeta do Povo* de 19 de outubro. Segundo declaração da presidente da instituição, Rosy Pinheiro

Lima, a sucessão de peças vem provar que “*o teatro em Curitiba está contribuindo apenas para o enfraquecimento cultural e moral da população*”. A reportagem salienta que “*vários protestos de leitores têm sido endereçados à Gazeta do Povo contra as últimas peças que vêm sendo encenadas no Teatro Guaira por companhias de outros estados mas financiadas pelo governo do Paraná*”.

A diversidade de espetáculos se confirma novamente com a apresentação de *À Margem da Vida*, o clássico de Tennessee Williams e *O Festival José Vasconcelos*, “show” de humorismo totalmente comercial. Reafirma-se a continuidade do teatro em língua alemã com a vinda da companhia Kabarettungs, que apresenta *Das Neueste Lanterment*. Também o grupo teatral pertencente ao Serviço de Divulgação e Relações Culturais dos Estados Unidos traz *Falávamos de Rosas*, de Frank Gilroy, na clara demonstração da penetração da cultura norte-americana no momento cultural brasileiro, reflexo de uma participação cada vez mais intensa daquele país no destino do Brasil.

No teatro infantil, a estréia de Sale Wolokita como diretor na montagem de *O Putinho Preto*, de Walter Quaglia. Fernando Zeni se confirma como diretor de teatro infantil do elenco oficial do TCP ao dirigir pela terceira vez o grupo em *O Circo de Bonecos*, de Oscar von Pfahl. No teatro para adultos, o TCP realiza a montagem da peça de Brecht *Schweyk na II Guerra Mundial*, uma verdadeira superprodução, que conta com 9 cenários, um filme de 14 minutos de duração e até um carro de combate, idêntico aos utilizados pelos alemães durante o conflito, além de um elenco numeroso, comandado por Cláudio Correia e Castro. Essa peça merece de Yan Michalski, em crítica publicada no *Jornal do Brasil* em 30 de novembro, o seguinte comentário:

Estou muito contente: vi uma peça importante e difícil, montada fora do Rio e de São Paulo, com um resultado que pode ser julgado, sem a menor complacência, pelos mesmos critérios que são aplicados ao teatro profissional dos dois principais centros do país. E mesmo aplicando esses critérios exigentes, trata-se de um espetáculo que figuraria facilmente, na minha opinião, entre as 5 ou 6 montagens mais significativas apresentadas este ano no Brasil.

(Jornal do Brasil, 30 nov. 1967)

Contradizendo a avaliação extremamente positiva de Michalski, Oraci Gemba não poupa críticas à mediocridade dos intérpretes e ao falseamento da posição política expressa pela concepção épica do teatro brechtiano. Embora

reconheça a existência no texto de “*instantes fastidiosos*” (*O Estado do Paraná*, 26 nov. 1967), criados sobretudo pela freqüência de extensos solilóquios, chega a sugerir cortes no texto original para que ele não seja comprometido pelo desempenho irregular e instável dos atores, pouco experimentados na proposta estética de Brecht.

Além do TCP, merece destaque o trabalho desenvolvido pelo Teatro do Estudante Universitário (TEU) que, em abril, monta duas peças de Brecht, *Terror e Miséria do 3º Reich* e *Cachorro de Elefante*, sob a direção de Maurício Távora. As peças estréiam no Auditório da Reitoria da Universidade Federal do Paraná em comemoração à Semana do Calouro da Universidade, indo em seguida para uma temporada no Teatro Guaíra. Por fim, as peças são apresentadas em alguns bairros de Curitiba e na Praça Zacarias, comemorando o Dia do Trabalho. As apresentações só se tornam possíveis após a liberação pela censura. Além delas, o grupo encena, ainda nos bairros, a peça infantil *Plufi, o Fantasma*, de Maria Clara Machado.

Surge durante o mês de março a Sociedade de Difusão da Arte Teatral (SDAT) que tem por finalidade montar peças a serem apresentadas com exclusividade a seus sócios e aos convidados destes. O elenco e o repertório apontam para uma provável retomada da extinta Sociedade Paranaense de Teatro, e não teve também continuidade, conforme pôde ser levantado por esta pesquisa.

Outros grupos amadores e estudantis de destaque neste ano são o Decisão, filiado à União Paranaense de Estudantes (UPE) que leva ao litoral do estado as peças *O Urso* e *O Canto do Cisne*, ambas de Anton Tchekhov, e o Grupo de Teatro Amador do Colégio Estadual do Paraná (GRUTA) que encena *O Julgamento de Joana*, de Eddy Franciosi, sob a direção de Telmo Faria. *O Julgamento* recebe elogios da crítica mas o *Jornal de Curitiba*, em 5 de agosto, não perdoa ao Governador os gastos feitos com a recepção ofertada pelo Palácio Iguaçu ao elenco e aos convidados especiais. Compara-a às festas na corte ao tempo de Luís XV, que “serviam para humilhar o povo, cada vez mais pobre e cada vez mais faminto” (*Jornal de Curitiba*, 5 ago. 1967). Como se pode observar, o incentivo do governo estadual ao teatro não era isento de excessos, cobrados imediatamente pela oposição.

Além dessas estréias, o Teatro do Centro Israelita do Paraná mantém a regularidade e monta *Nossa Cidade*, de Thorton Wilder, sob a direção de Cláudio Correia e Castro. Os alunos do Curso Permanente de Teatro apresentam *Yerma*, de Garcia Lorca.

Alcança bastante repercussão nos meios teatrais no ano de 1967 a portaria do Ministério da Justiça que delega responsabilidade pela censura aos órgãos federais, retirando dos estados esta atribuição. Os artistas percebem nessa atitude governamental uma ação no sentido de intensificar a repressão à liberdade de

expressão. Em alguns casos, a censura estadual no Paraná havia sido mais liberal ao analisar as peças classificadas no Rio e São Paulo como imorais e/ou subversivas. É o caso de *O Senhor Puntila e o seu Criado Matti* e de *A Mulher de Todos Nós*, apresentadas em Curitiba no ano anterior.

Em reação a essa nova determinação censória, Bárbara Heliodora escreve o artigo “O Medo da Liberalidade”, publicado inicialmente no *Jornal do Brasil* e transscrito na íntegra em *O Estado do Paraná*, de 26 de novembro. Nele, Bárbara Heliodora considera a portaria “*um documento de alta periculosidade porque é um instrumento hábil para o total estrangulamento da atividade teatral no Brasil*”. Prevê situações kafkianas de impossibilidade de estrear determinado espetáculo por ter sido extraviado nos labirintos da burocracia o processo pedindo a liberação do texto. Alinha argumentos de ordem moral, artística e política ao considerar “*a produção teatral de um país um dos mais legítimos índices de sua cultura*” e como crime contra a segurança nacional “*o medo da verdade, a negação da livre expressão do pensamento e o cerceamento da criação artística*”. Como argumento econômico, acresce às despesas de praxe de uma montagem, a manutenção em Brasília de um membro da companhia dedicado exclusivamente às negociações com a Censura Federal para a liberação “*sem cortes*” do texto e do espetáculo. (*O Estado do Paraná*, 26 nov. 1967)

O artigo reproduz argumentos e reflexões correntes na intelectualidade e no meio artístico da época. Serve como registro daquele tempo de muitas leis e pouca liberdade e prenuncia o período de maior cerceamento e obscurantismo a iniciar no ano seguinte.

Os jornais do ano de 1967 apontam como fatos marcantes do ano teatral a afluência de público, superior à dos anos anteriores, bem como a sofisticação das produções oficiais. Acrescente-se a isso a importância da cidade para o teatro nacional, como platéia para espetáculos nacionais e como produtora de montagens de alto nível técnico e artístico. Vivia-se um momento de euforia no teatro paranaense, a ponto de Maria Della Costa declarar “*Curitiba é uma verdadeira ilha de esperança para o teatro brasileiro. O resto é estagnação.*” (*Diário do Paraná*, 4 mai. 1967). Flávio Rangel também define o estado em termos da história da cultura nacional : “*Aquele tempo da Vera Cruz e do TBC em São Paulo está se repetindo agora em Curitiba*” (*Tribuna do Paraná*, 3 maio 1967)

1968

O ano de 1968 tem como principal marca histórica a agitação que tomou conta dos segmentos mais expressivos da intelectualidade brasileira na reivindicação de maiores liberdades políticas e respeito aos mínimos direitos civis e humanos que vinham sendo negados pelo governo federal.

Junto a essa reivindicação, e como sua expressão mais evidente, observa-se o surgimento de uma consciência coletiva da necessidade de protesto, e mesmo de luta declarada, contra a ditadura do general Costa e Silva. Esse pensamento contagia desde o movimento estudantil e todas as suas ramificações até as facções mais “sóbrias” da cultura brasileira, tendo, em todos os casos, como característica mais forte a excitação do combate.

Na realidade, a contestação generalizada vinha como expressão de uma tendência do comportamento em voga no mundo todo que, no caso do Brasil, se reveste de legítimas razões de ordem da política local, marcada pela ausência de democracia e de justiça social, sob o comando das Forças Armadas e da elite política de bases coronelísticas.

Em 1968 chega-se à conclusão de que esse quadro só pode ser alterado através da organização de resistências na sociedade civil, exigindo liberdade. Pode-se dizer que essa exigência se associa à do fim do retrocesso político e social em que o país havia mergulhado após o golpe de 1964. Na vanguarda dos movimentos de protesto estão os estudantes, segmento esclarecido da população, que vinha sofrendo os efeitos desse atraso, representado pelos muitos problemas educacionais posteriores ao golpe de Estado, sobretudo no que se refere ao debate político no interior das universidades.

Além dos estudantes, os artistas e intelectuais chegam neste ano ao limite de sua tolerância em relação a um governo que vinha se notabilizando pela arbitrariedade e pela ação censória às manifestações culturais que não se afinassem com os interesses do regime ou que expressassem pensamentos tidos como subversivos. No meio teatral há o consenso de que o maior obstáculo à liberdade de expressão é a Censura Federal, órgão anacrônico e de ação perniciosa à cultura do país, por impedir a livre manifestação e ditar regras de comportamento artístico. Um forte debate se instala no interior da classe teatral, que adere de forma maciça às exigências e protestos dos vários setores da sociedade.

Essa adesão se operou através de duas ações distintas e complementares: externamente, com a participação dos artistas em várias passeatas e demais atos públicos, e internamente, com a encenação de espetáculos abertamente voltados ao protesto e à agressão, como demonstração de resistência à censura e a outros

desmandos da ditadura. Nesse sentido, é especialmente significativa a montagem de *Roda Viva*, de Chico Buarque, dirigida por José Celso Martinez Correa, uma das realizações mais polêmicas do teatro brasileiro contemporâneo e principal momento teatral do ano. Exagerando os aspectos agressivos e violentos de encenação, já anteriormente explorados em *O Rei da Vela*, José Celso consegue com *Roda Viva* atemorizar e irritar grande parte do público, setores conservadores organizados - como o C.C.C., Comando de Caça aos Comunistas - a crítica e, sobretudo, a censura, que percebe na agressividade da montagem um sentido fortemente subversivo.

A ostensiva perseguição sofrida pelo espetáculo é um emblema das dificuldades enfrentadas pelo teatro brasileiro em 1968. Todas as tentativas de se empreender um teatro consciente e conscientizador ficam de antemão bloqueadas pelas forças de repressão oficiais ou oficiosas. Essas forças, diante da insistência dos artistas e demais setores organizados da sociedade, passam a ver no terrorismo uma saída viável para conter os protestos. Assim é que *Roda Viva* torna-se a peça mais combatida e difamada dos anos 60, tendo sido também a peça que mais sofre os efeitos do terrorismo cultural na forma de agressão física e moral dos atores e a invasão dos teatros por grupos armados.

A partir de dezembro de 1968 a situação torna-se insustentável. A decretação do Ato Institucional nº 5 praticamente oficializa o terrorismo cultural e inviabiliza qualquer ação eficaz de resistência ao arbítrio. O governo radicaliza a repressão, dando início à fase mais aguda da ditadura. O teatro ganha "status" de inimigo da Revolução e passa a merecer um controle maior por parte da censura, iniciando um período crítico para sua sobrevivência.

O teatro curitibano não deixa de sofrer as influências do clima de agitação político-cultural que domina o Brasil em 68. Cláudio Correia e Castro, o principal nome do teatro local, em entrevista ao *Diário da Tarde*, de 14 de fevereiro, faz um veemente protesto contra a censura, mencionando a incapacidade intelectual dos censores para avaliar a produção teatral. Afirma solidariedade dos artistas paranaenses às reivindicações dos colegas do Rio e de São Paulo, e conclui a entrevista pedindo ao Governador Paulo Pimentel que "explicasse para os censores o que é um artista, pois ele é um dos únicos governadores que dá apoio às realizações culturais e realmente entende de arte" (*Diário da Tarde*, 14 fev. 1968). Por essa afirmação se deduz a situação relativamente cômoda do teatro em Curitiba num tempo em que o teatro enfrentava grandes dificuldades em outras cidades.

Entretanto, alguns pequenos incidentes envolvendo artistas paranaenses e censura indicam uma certa exaltação dos ânimos na cidade. Na edição de 1º de outubro, a *Gazeta do Povo* noticia a realização de um protesto de atores em frente ao Teatro Guaíra contra o cancelamento da temporada da peça *O Pequeno*

Solitário, de Wilson Rio Apa, encenada pelo Grupo Capela de Antonina (PR) e contra a interdição do teatro. O jornal informa que "segundo rumores que corriam nos meios artísticos, a interdição, motivada por deficiência no funcionamento do sistema elétrico, teria sido forçada para impedir a encenação da peça *Navalha na Carne* de Plínio Marcos". (*Gazeta do Povo*, 1º out. 1968).

A manifestação que, além de atores, envolve artistas plásticos, escritores e universitários, tem como principal exigência a volta da peça cancelada e, em consequência, maior respeito ao teatro local. Na ocasião é lançado um manifesto em que os participantes, segundo o mesmo jornal, afirmam "*partimos unidos para desmascarar(sic) e lutar em público, convictos que contamos com a honradez do paranaense*". Porém, o texto original do manifesto faz menção ao "*caráter do atual governo, que oprime e sufoca as manifestações de um povo, através da imprensa, da arte e notadamente do teatro*" mas não assume uma declaração de tom ameaçador e idealista como faz crer o texto da *Gazeta*. Mais comedido, o manifesto declara, em sua conclusão : "*Os artistas e intelectuais de dignidade do Paraná estarão abertos e prontos a enfrentar esse plano que hoje os atinge com violência*".⁵ Ameaçador ou comedido, o tom do manifesto não tem consequência alguma: a peça de Rio Apa não volta ao cartaz no Teatro Guaíra, que, paradoxalmente, abre suas portas para a temporada de *Navalha na Carne*, que já havia sofrido problemas com a censura em suas apresentações no Rio e em São Paulo.

Culminando com essas questões relativas à censura, em 11 de outubro a *Tribuna do Paraná* divulga uma notícia que se destina a criar impacto e expectativa: "*Terror cultural já chega a Curitiba com ameaça a Tônia*". O texto busca criar liames com as atitudes terroristas de combate à imoralidade e violência no teatro que vitimaram *Roda Viva*. Em Curitiba, objeto dessa violência seria *Navalha na Carne*, protagonizada por Tônia Carreiro: "*um grupo de rapazes e moças tentou impedir a encenação de Navalha na Carne, ameaçando inclusive a depredação do Teatro Guaíra. São ligados ao Teatro do Estudante e ao Centro de Cultura de Curitiba, e acham que a peça é imoral, devendo ser repudiada e impedida até pela força, se necessário.*" (*Tribuna do Paraná*, 11 out.1968). Polícia Militar, Polícia Feminina e DOPS garantem, contudo, a realização da temporada. Curitiba assegura, assim, de forma diminuta o seu lugar na história do teatro brasileiro em luta contra a censura e a sociedade conservadora.

Outro fato que indica a presença de alguma dificuldade na relação dos profissionais de teatro com a situação político-cultural vigente em tempos de censura se dá quando da estréia da peça *Auto de Fé Ocidental* em novembro

⁵ À CENSURA DO GOVERNO BRASILEIRO. Curitiba: s.n.c.

desse ano. O autor e diretor da peça , Oraci Gemba, declara ao *Estado do Paraná*, de 19 de novembro, que, em virtude dos atrasos na liberação do texto junto à Censura Federal, o grupo já havia contabilizado um prejuízo de, aproximadamente, cinco milhões de cruzeiros novos.

No campo das realizações teatrais, ao menos um espetáculo curitibano afina-se com as tendências de protesto e agressão que dominam, no ano de 1968, os palcos cariocas e paulistas.

A peça *O Santo Inquérito*, de Dias Gomes, montada pelo recém-criado Grupo Teatro de Invasão de Curitiba, causa intensa reação e alguma polêmica entre o público, como atesta a reportagem “Um teatro com pouco (ou nada) de santo” do *Estado do Paraná*:

Um ator que foi assisti-la, classificou-a ‘a Roda Viva paranaense, com a vantagem de ser politicamente mais válida’, e foi mais longe, indagando ‘O que vamos fazer em teatro no Paraná depois disso ?’. Mas há também gente contra como um estudante de medicina que afirmou que ‘isso não é Teatro. É uma miscelânea de loucura e cretinice que deve ser combatida’ (...) (*O Estado do Paraná*, 10 nov.1968)

Essa montagem, realizada no Teatro de Bolso, marca o início de uma nova fase para aquela casa de espetáculos que, a partir de então, torna-se um interessante espaço para o teatro experimental e alternativo, praticado por grupos jovens, com propostas artísticas de fuga ao convencional e à saturação estética que tomou, no correr da década, o teatro oficial, representado principalmente pelas montagens do Teatro Guairá.

Com efeito, o grupo oficial do Estado, o TCP, apesar de já ter-se firmado como um grupo profissional de expressão até mesmo fora do Paraná, não apresenta qualquer ousadia ou inovação neste ano, preferindo, a exemplo do que vinha acontecendo nos anos anteriores, um teatro correto e bem realizado apoiado em textos clássicos, como a montagem de *Tio Vânia*, de Tchekhov - elogiada pelo crítico Yan Michalski: “não obstante suas sérias deficiências, a montagem de *Tio Vânia* causou-me uma das minhas mais sinceras emoções teatrais dos últimos meses” (*O Estado do Paraná*, 9 jun.1968) - e de peças infantis como *Chapeuzinho Vermelho* e *O Casaco Encantado*. O fato mais significativo envolvendo o TCP é a saída do diretor Cláudio Correia e Castro em outubro, para integrar o elenco de *Galileu Galilei*, montado pelo Teatro Oficina de São Paulo. Essa saída representa o término da primeira fase da história

do grupo, caracterizada pelo sucesso de um empreendimento teatral oficial de caráter profissional que projeta nacionalmente o teatro do estado e influencia a formação de uma geração de atores e diretores curitibanos que, a partir do TCP, coloca-se em sintonia com as questões teatrais em voga nos grandes centros do Brasil dos anos 60.

A última realização curitibana de Cláudio Correia e Castro é a encenação de *Ó Papai, Pobre Papaizinho, Mamãe te Pendurou no Armário e eu Estou Muito Tristinho*, de Arthur Koppit, com o Teatro do Centro Israelita do Paraná. Outros grupos locais se destacam em 68: o Escala com as montagens de *Chapéu de Sebo*, de Francisco Pereira da Silva e do *Auto de Fé Ocidental*, de Oraci Gemba. Em relação ao primeiro cumpre destacar a estréia na direção do dramaturgo e crítico teatral Oraci Gemba, numa peça que faz "uma denúncia da injustiça social e que, embora transcorrendo no Nordeste do início do século, pode, segundo palavras do diretor 'se passar em qualquer lugar do Brasil'." (*Gazeta do Povo*, 5 maio 1968).

Outra companhia paranaense a atuar durante este ano é a Companhia Dramática Independente que, em co-produção com o TCP, monta em Curitiba e em cidades do interior do Estado *Tempestade em Água Benta*, de J.C.Cavalcanti Borges. Os alunos do Curso Permanente de Teatro do Guaíra apresentam, em prova pública, *O Julgamento de Lúculo*, de Brecht. Continuando sua trajetória, o GRUTA encena o clássico de Arthur Miller, *A Morte do Caixeteiro Viajante*.

Entre as montagens realizadas por companhias de outros estados, grande repercussão têm as peças de Plínio Marcos. Em março, a Companhia Maria Della Costa traz *Os Homens de Papel*. No mês seguinte, em promoção do Centro Acadêmico Rocha Pombo, é encenada *Quando as Máquinas Param*, tendo no elenco Míriam Mehler e Luís Gustavo. Em outubro, são apresentadas *Navalha na Carne e Dois Perdidos numa Noite Suija*, sob a direção de Fauzi Arap, com Tônia Carrero, Emílio Queiroz e Nelson Xavier no elenco. Curitiba recebe em doses maciças o dramaturgo considerado "a nova moda teatral", "o nome que domina o ano teatral", "Nelson Rodrigues no que este tem de melhor", "um novo Jean Genet" (*Visão*, 26 out. 1967), enfim, a amostra daquela produção sobre a qual a crítica brasileira tece os mais elevados elogios. E as montagens aqui apresentadas vêm com os elencos originais e premiados nos centros teatrais mais importantes.

Outras temporadas de destaque são a do Oficina, que encena *Os Pequenos Burgueses*, de Gorki, e faz uma leitura dramática de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, e a do Teatro Universitário de São Paulo (TUSP), com a montagem de *Os Fuzis da Senhora Carrar*, de Brecht. Curitiba assiste ainda à encenação de *O Burguês Fidalgo*, de Molière, com um grande elenco enca-

beçado por Paulo Autran e dirigido por Ademar Guerra; *Black Out*, de Frederick Knott, dirigido por Antunes Filho; *Réquiem para uma Noite de Sexta-Feira*, de German Rosenmacher, dirigida por Roberto Vignati e as peças *Febeapá* e *Show do Crioulo Doido*, ambas de Sérgio Porto, montadas pelo Mini-Teatro Guanabara. A relação dos espetáculos e de seus diretores e atores atesta a qualidade estética dessas temporadas. Curitiba tem um ano teatral com o melhor do teatro brasileiro da época. A ressaltar a ênfase num teatro de crítica social apoiado em diferentes estilos e servindo-se de textos de origem geográfica e temporal diversa. Num tempo de censura cega e sem critérios, o palco ainda consegue atestar seu compromisso com as relações conflituosas do homem com seu ambiente e com a sociedade, na busca de elucidação, denúncia e saídas.

O Centro Cultural Brasil-Estados Unidos promove em junho uma série de leituras dramáticas de peças norte-americanas recentes, como *O Tigre*, de Murray Schisgal e *A Hora da Verdade*, de Lewis John Carlino, por um elenco carioca. Em setembro, o Grupo de Teatro de Câmara Alemão apresenta três peças de autores germânicos, encenadas no original: *Das Grosse Welttheater*, de Hugo von Hoffmasthal, *Petersens Mondfahrt*, de Fred von Bassewitz e *Die Dreigroschenoper*, de Bertolt Brecht.

Pode-se classificar o ano de 1968 como o período crucial das transformações culturais e comportamentais que abalaram o Ocidente na década. O confronto de ideologias fortemente radicais, quer revolucionárias, quer conservadoras, tem nesse ano uma espécie de ápice, caracterizado por ações apaixonadas nos dois casos. No Brasil, esse confronto terá um fim abrupto e violento com a decretação do AI-5, que institucionaliza a perseguição exercida pelo governo conservador a todos os segmentos da sociedade que exigem mudanças profundas, sobretudo no panorama político nacional. A cultura é um dos setores mais visados pela repressão, tornando-se o teatro uma atividade perigosa para todos os que dele vivem.

Neste cenário, Curitiba representa ainda uma ilha de paz, ameaçada apenas vagamente pelos acontecimentos que eram rotina em outros estados. O apadrinhamento do governo estadual exerce, sem sombra de dúvida, papel primordial na defesa da liberdade de expressão no palco.

1969

Passada a efervescência contestatória do ano anterior, os setores envolvidos nos protestos e embates contra a ditadura iniciam o ano de 1969 em estado

de perplexidade diante dos impedimentos à livre manifestação que advieram do AI-5. A perseguição aos "inimigos da pátria" torna-se uma questão de honra e segurança nacional para as Forças Armadas e motivo de desestímulo e temor aos perseguidos. Estudantes, intelectuais e artistas percebem que o momento lhes é desfavorável e, temendo o rigor das represálias, praticamente saem de cena. Os que insistem na resistência optam pela clandestinidade e pelo terrorismo. Muitos mudam-se do país. A ação dos grupos rebeldes no interior e nas capitais merece ação redobrada por parte das forças de repressão. Assaltos a bancos, seqüestros de diplomatas estrangeiros e de aviões começam a se tornar freqüentes a partir de 1969.

No que se refere ao Governo Federal, acompanhando a intensificação da ditadura, é deflagrada uma crise interna no Executivo, que se vinha anunciando desde a decretação do AI-5. Costa e Silva vai aos poucos perdendo a simpatia de setores que, visando aumentar sua influência e seu poder no governo, iniciam uma mobilização com o objetivo de mudar o Presidente. O seu precário estado de saúde é tomado como pretexto para se acelerar o processo sucessório. Já se sabia há algum tempo que, por decisão de consenso dos líderes militares brasileiros, assumiria o poder o general Emílio Garrastazu Médici, fato que se confirmará em outubro desse ano. Antes, porém, há o período de transição chefiado por uma Junta Militar que sucedeu a Costa e Silva após seu afastamento.

O novo Presidente assume prometendo flexibilizar a relação do governo com a sociedade, sem, contudo, permitir a ação dos "*antinacionalistas*". Ao mesmo tempo é estabelecida como meta a continuidade da política econômica e dos programas sociais do governo anterior, além de acelerar o processo de modernização infra-estrutural do país (comunicações, transportes e energia) e de colonização do norte e do centro-oeste. Concretamente, o que se observará a partir de então é a dinamização do processo de urbanização em todo o Brasil. Já no campo político, o novo governo será lembrado pela impiedade no trato com os opositores e pela radicalização do autoritarismo com consequente desrespeito aos direitos humanos dos inimigos do regime.

A produção cultural do ano de 1969, como era de se esperar, sofre uma forte retração quantitativa e qualitativa em consequência do policiamento exercido contra os artistas pela censura e pela repressão oficial posterior ao AI-5. Alguns artistas de renome, como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Augusto Boal são obrigados a deixar o país, fato que gera temores e compromete os trabalhos no meio artístico. O teatro, tido pelo governo como divulgador do pensamento subversivo, é fortemente afetado pelo clima de "caça às bruxas" e, como reflexo disso, tem um ano dos menos expressivos, segundo Yan Michalski "um ano

*trágico*⁶ porque comprometido, da pior maneira possível, - com poucas peças e pouca inovação - pela situação política vigente. Contribuindo para aumentar ainda mais o aspecto trágico desse ano, o governo inicia uma campanha de difamação do teatro que, de certa forma, desencoraja o público a ir aos espetáculos, gerando “déficits” de bilheteria.

Em Curitiba são sentidos efeitos indiretos da situação difícil que enfrentava o teatro no país. Apesar de a cidade continuar sendo prestigiada por companhias de renome nacional, poucas peças de expressão ocupam os teatros locais. A atuação das companhias curitibanas é, igualmente, de pouca relevância.

Neste ano apenas uma peça merece destaque, *Galileu Galilei*, de Brecht, encenada pelo Teatro Oficina, de cujo elenco participa Cláudio Correia e Castro. Apesar disso, o público dá sinais de relativo desinteresse pelos espetáculos, como atesta a reportagem do *Diário da Tarde*, intitulada “Apenas cinco mil viraram *Galileu*”:

*Apesar de ser a peça que levou multidões aos teatros do Rio e de São Paulo nos últimos meses, *Galileu Galilei*, de Bertolt Brecht, não está cativando o público curitibano, pois, exceto aos sábados e domingos, o Pequeno Auditório do Teatro Guairá apresenta-se com um pouco mais de 200 pessoas (...) A explicação para a ausência do público é o frio que se abateu sobre a capital durante toda a semana.*

(Diário da Tarde, 23 mar. 1969)

A justificativa para a ausência do público apresentada pelo jornal é um tanto inconsistente posto que, de maneira geral, o ano no seu todo foi fraco na freqüência dos espectadores. Ademais, ela é utilizada pelo jornal como uma forma de camuflar a realidade da fraca audiência dos curitibanos, o que poderia comprometer o mito de um público culto, exigente e profundo apreciador de teatro. Há, porém, notícias de verdadeiras encheres aos finais de semana, com os curitibanos retornando a suas casas sem poder assistir ao espetáculo. Deve-se salientar, ainda, que as críticas da imprensa local destinaram um bom espaço ao elogio do desempenho de Cláudio Correia e Castro, desde seu “*physique du rôle*” até as técnicas variadas e a competente interpretação. Ressalte-se que a crítica mostra-se, em seus elogios, permeável ao alto conceito que Cláudio gozara no período de sua atividade como diretor na cidade. Esta consideração é retribuída pelo ator, de vez que encerra sua participação no espetáculo em

⁶ MICHALSKI, *op.cit.* p.33.

Curitiba, retornando ao Rio de Janeiro para integrar-se ao seu elenco de origem, o Teatro dos Sete, não prosseguindo na excursão do Oficina rumo a Florianópolis.

De qualquer forma, os estimados cinco mil espectadores puderam assistir ao espetáculo mais importante do ano, inclusive pela qualidade da direção de José Celso Martinez Correa, o único neste “*ano trágico*” a inovar, subversivamente, a cena brasileira.

Outras companhias renomadas e populares que visitam a cidade são a de Maria Della Costa, com a encenação de *Tudo no Jardim*, de Edward Albee, e a Companhia de Paulo Autran com *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto.

Quanto à primeira, cabe referir a intensa campanha publicitária que a precedeu, como de hábito a cada visita da companhia a Curitiba. São pequenas notas, reportagens sobre o autor e sobre a atriz, fotos e entrevistas de Sandro Polloni. Numa dessas entrevistas a *O Estado do Paraná*, em 8 de maio, Sandro afirma, entre outras coisas, que o governo do Paraná é exemplo de incentivo ao teatro, que Curitiba já foi considerada “*cemitério dos teatros*” (fase agora ultrapassada), que a crise econômica tem afastado o público, que a concorrência com a televisão e a facilidade de locomoção pelo uso mais freqüente do automóvel - mantendo os possíveis espectadores em casa ou levando-os a viajar com maior freqüência - esvazia os teatros em todo o Brasil. Para resolver esses problemas, propõe a adoção de “*um plano de cultura popular a longo prazo*” com a introdução de uma “*cadeira de arte*” nas escolas para inverter a situação do teatro atual que atende apenas à elite. Enfatiza a necessidade de incentivo governamental e afirma que o teatro contemporâneo no Brasil está “*entre a cruz e a espada, a censura e a elite*”. Cobra como alternativa ao teatro de agressão - que afasta as elites - “*a apresentação dos textos clássicos*”. (*O Estado do Paraná*, 8 maio 1969).

Estas idéias merecerão, em 20 de maio, no *Diário do Paraná*, uma pequena crônica intitulada “*Salvação do Teatro*”, não assinada e que apóia a análise e as sugestões de renovação propostas por Sandro Polloni. Acrescenta, porém, que a simples educação dos jovens é incapaz de dar conta da complexidade de causas que originam a crise no teatro brasileiro da época.

Apesar de ter considerado como ultrapassada a definição de Curitiba como “*cemitério dos teatros*”, a Companhia Maria Della Costa quase é enterrada na estréia de *Tudo no Jardim* em 15 de maio. Na platéia há apenas seis pessoas, o que leva Sandro Polloni no dia seguinte aos jornais para revelar o lado oculto do “*Projeto Paraná Celeiro do Teatro*”: “*o fato é uma demonstração do não amadurecimento do público teatral curitibano*”. Desabafo à parte e levando em consideração que nem todas as estréias tiveram em Curitiba uma

platéia tão insignificante, o fato entremostra o enorme caminho que ainda teria de ser percorrido para a formação de um público constante e crítico. Não bastam o investimento maciço do governo estadual, nem a vinda de diretores e de atores de renome para participar de estréias nacionais e/ou montagens locais, não bastam a intensa publicidade nem o luxo e qualidade dos espetáculos aqui produzidos. O episódio da estréia de *Tudo no Jardim* revela a verdade fundamental do teatro : sem público, ele não existe.

A temporada da Companhia Maria Della Costa se transfigura nas noites seguintes : há excesso de espectadores que assistem até em pé ao espetáculo. A causa dessa mudança exemplifica o recém-nascido mecanismo de atração de platéias, ou seja, se o ator do espetáculo teatral estiver participando de alguma telenovela, isto funciona como chamariz para o público. Maria Della Costa participa, nesta época, do elenco de *Beto Rockefeller* e concede, no dia imediatamente seguinte ao da estréia, uma entrevista a um dos canais de televisão da cidade. É o que basta: a platéia fica repleta. Paradoxalmente, o mesmo veículo que funciona como rival pode também ser um aliado do teatro.

Durante o ano apresentam-se ainda algumas companhias de menor fama como o Teatro Equipe da Guanabara com *Uma Mulher para Todas as Estações*, do paranaense Antônio Carlos Lacerda, o Teatro Princesa Isabel, liderado por Procópio Ferreira, com *O Avarento*, de Molière e o Teatro Santa Rosa com *Adultério Adulterado*, de Pierrete Bruno. Um dos reflexos imediatos das dificuldades encontradas pelo teatro engajado é a proliferação de montagens de peças não vinculadas ideologicamente e fazendo apelo à comicidade imediata. A exemplo do que já se vira no começo da década, a comédia de costumes volta à cena com mais força que o teatro político.

Além dessa, são encenadas peças de importantes autores europeus do século XX, como *Dança da Morte*, de Dürrenmatt e *Tango*, de S. Mrozek pelo Teatro de Câmara Alemão de Buenos Aires, sem repercussão na imprensa e no público.

As companhias locais apresentam, via de regra, pouca inovação. O Teatro de Comédia do Paraná, pela primeira vez atuando sem Cláudio Correia e Castro, encena *O Livro de Cristóvão Colombo*, de Paul Claudel, dirigida por Ivã Albuquerque. A companhia mantém a continuidade da linha de espetáculos iniciada em 1963, a saber, encena um texto clássico de autor europeu, com um grande elenco, com um orçamento sem limites numa superprodução - "uma das mais completas e dispendiosas produções já realizadas no teatro brasileiro", segundo Yan Michalski (*O Estado do Paraná*, 30 out. 1969) - e faz da temporada um motivo para a divulgação do patrocínio estatal, trazendo críticos do Rio de Janeiro que publicam, em seu estado de origem, textos contendo altos elogios ao espetáculo. O que difere *O Livro de Cristóvão Colombo* das produções

anteriores do TCP é a ênfase dada pelo diretor ao aspecto visual em detrimento da “performance” dos atores, seguindo uma tendência de concepção do espetáculo que se vinha impondo no teatro brasileiro na segunda metade da década de 60. Tanto os críticos cariocas Van Jaffa e Yan Michalski quanto o curitibano Oraci Gemba explicitam com minúcias os recursos visuais (cenário, figurino, filme) e musicais (coro, conjunto instrumental e vocal) do espetáculo, acentuando sua imponência e “deslumbramento técnico” que ofusciam os atores e, até mesmo, o texto de Claudel, que sofrera cortes, adaptações e alterações na ordem das cenas por parte do diretor, chegando, em seu resultado final, a omitir “*a essência mística da obra*”, segundo Michalski (*O Estado do Paraná*, 30 out. 1969). Apesar da grandiosidade do empreendimento, *O Livro de Cristóvão Colombo* peca pelas interpretações “*de um amadorismo provinciano*”, no dizer de Oraci Gemba (*Diário do Paraná*, 26 out. 1969), pela distorção na cosmovisão claudeliana e pelo excesso de virtuosismo cênico. Com esta montagem, encerra-se a fase desbravadora do TCP, marco histórico indelével do teatro curitibano.

O teatro infantil continua recebendo grande atenção por parte do Teatro de Comédia do Paraná que, neste ano, apresenta *Romão e Julinha*, de Oscar von Pfuhl. O trabalho do elenco volante do TCP se configura neste ano como uma bem-sucedida iniciativa de difusão do teatro no interior. *O Santo e a Porca*, de Ariano Suassuna e *O Príncipe da Meia-Noite* alcançam sucesso em suas excursões pelo Paraná, dentro do projeto “É Tempo de Cultura”. Este projeto, ideado e promovido pela Secretaria de Educação do Estado, visa “*a popularização e interiorização da cultura*”, levando um conjunto de atividades a 32 cidades paranaenses. Compõe-se de conferências, cursos, biblioteca volante, exposições de artes plásticas, peças teatrais, números de balé e coral, recitais de piano e a exibição do filme *Lance Maior*, de Sílvio Back.

Dentro das atividades dos grupos amadores, ocorre uma divisão de tendências, tendo alguns preferido o teatro tradicional e outros apostado em inovações ou em remontagens. Entre os primeiros, um elenco dirigido por Roberto Menghini apresenta *Zefa entre os Homens*, de Henrique Pongetti e a Companhia Dramática Independente monta *O Leito Nupcial*, de Jean Hartog. Entre os grupos que procuraram inovação ou trabalho com textos menos tradicionais encontram-se o Grupo Escala com *As Criadas*, de Jean Genet e o XPTO - do qual a principal figura era Denise Stoklos - que encena *O Velório de Joaquim Silvério dos Reis*, de Manoel Carlos Karam e *Já Vejo o Sol*, da própria Denise. O Grupo Ensaio remonta, sob a direção de Armando Maranhão, *Entre Quatro Paredes*, de Jean Paul Sartre.

O trabalho bem-humorado, demolidor e atual do XPTO pode ser considerado um dos acontecimentos mais relevantes do ano teatral em Curitiba. Boa

parte dessa inovação se deve à atuação de Denise Stoklos, que merece a seguinte apresentação:

Denise Stoklos, 21 anos, uma garota que chegou há vinte meses de Irati e está aparecendo como atriz, dramaturga e terrível crítica teatral - a tal ponto que já foi chamada a Gertrud Stein de Curitiba - apresenta a partir de hoje no Teatro de Bolso a sua nova peça *Já Vejo o Sol*. A encenação é do XPTO, formado por alunos do curso de jornalismo da Faculdade Católica de Filosofia. Denise é autora, intérprete, e ainda deu alguns palpites na encenação. (*O Estado do Paraná*, 25 out. 1969)

Outro exemplo do teatro anti-convencional praticado em Curitiba pode ser verificado na encenação dos monólogos de Wilson Rio Apa *Da Dor, Da culpa, Da Violência e Amanhã* no Restaurante Cracóvia, interpretados por Reynaldo Camargo.

Numa tendência híbrida de teatro e “show” musical, Curitiba assiste a um espetáculo na linha de *Liberdade, Liberdade* que tem como tema - atualíssimo para a época - a conquista da Lua. Trata-se de um “show” com textos interpretados por atores, num tom divertido e didático, intitulado *Nossa Lua Cor-de-Rosa*, de Adherbal Fortes de Sá.

O apoio do governo estadual às montagens do TCP soma-se ao projeto “É Tempo de Cultura” para incentivar o teatro paranaense. Além disso, aceleram-se intensamente as obras do Grande Auditório do Teatro Guaíra, cujo término está previsto para o ano seguinte. Ainda é relevante, portanto, a participação governamental na história do teatro e da cultura curitibana.

Afetado diretamente pelo rigor da ditadura, o teatro de 1969, em termos qualitativos, pode ser considerado, comparando-se com o que vinha ocorrendo em anos anteriores, de pouca expressão, evitando o quanto possível o combate contra a censura e outras formas de repressão ao optar preferencialmente por espetáculos sem compromissos ideológicos explícitos.

1970

Pode-se dizer que o final da década de 60 e o início dos anos 70 marcam o ápice a que chega a trajetória do regime militar. Comandado pelo general

Médici, figura a um tempo discreta e dominante, o Brasil da virada de década é um país de profundos contrastes econômicos, muitas possibilidades de progresso e a convivência com problemas sociais, datados de remotos tempos, e de novos problemas, advindos da acelerada modernização que caracteriza o período.

O país vive o otimismo de um desenvolvimento econômico acentuado, com consequências sociais que apontam para o considerável enriquecimento das classes sociais mais privilegiadas e o simultâneo empobrecimento das classes média e baixa. Esse otimismo, fomentado por forte propaganda do governo, conclamando o povo ao ufanismo, cria a situação ideal para que, nessa época, a popularidade do presidente e do próprio regime atinjam seu ponto máximo. O brasiliense Thomas Skidmore, analisando os sucessos da gestão Médici afirma, em *Brasil, de Castelo a Tancredo*: "O governo [Médici] estava se saindo bem - em seus termos. O crescimento econômico acelerado funcionava. A propaganda governamental funcionava. A censura funcionava. Os militares de linha dura, repetidamente frustrados desde 64, estavam recuperando o tempo perdido. (...)"⁷. Nem mesmo a ação repressora, exercida com afinco e impiedosamente no campo político, abala a imagem do governo perante a opinião pública. Na verdade, em razão da propaganda oficial nesse sentido, grande parcela da população avalia essa ação. Enquanto isso, a oposição encontra-se em momento crítico, fragmentada, desfigurada e inoperante diante do crescimento da ditadura. Alguns setores já não se demonstram animados para os embates com a situação vigente. Esse desânimo concorre para o bom resultado da estratégia de "pão e circo" (progresso econômico e investimento na comoção popular pela conquista do tricampeonato mundial de futebol no México) empreendida pelo governo.

Por outro lado, não são poucas as ações de guerrilha, adotadas por grupos como a VPR (Vanguarda Popular Revolucionária), concretizadas em assaltos a bancos e seqüestros de diplomatas e aviões. Essas ações visam, essencialmente, a liberação de presos políticos, estando as reivindicações de outra natureza já bem menos emergentes do que em 1968, não só em virtude de receios quanto à repressão oficial, como também pela dizimação dos grupos rebeldes.

Grande apatia acomete o teatro brasileiro. As realizações teatrais desse ano são, o mais das vezes, pouco ousadas e de pequena repercussão. A atividade teatral continua representando riscos para atores, diretores e autores que se atrevam ao teatro engajado, o que de certa forma explica a proliferação de peças

⁷ SKIDMORE. Thomas. *Brasil, de Castelo a Tancredo: 1964-1985*. Trad. Mário Salviano Silva. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

vinculadas ao teatro de divertimento em detrimento do teatro de reflexão social e política.

Em Curitiba, o ano tem como principal momento um episódio não diretamente teatral, mas que diz respeito à política cultural do governo estadual: a quase completa destruição do ainda não inaugurado Grande Auditório do Teatro Guaíra, em abril, num incêndio de grandes proporções. Os jornais locais noticiam com destaque o acontecimento, caracterizando-o como uma grande tragédia para o estado e para o governo, que tanto havia investido na retomada das obras. *O Estado do Paraná* na reportagem “Paraná vai reconstruir seu teatro” traz a emocionada declaração do governador Paulo Pimentel : “*Nem que tenha que trabalhar dia e noite, meu governo tudo fará para reconstruir o Teatro Guaira.*”. O jornal informa ainda que:

O Governador, ainda abalado com o acontecimento, determinou ao Secretário de Obras Públicas, tão logo se concluam os levantamentos sobre a extensão dos prejuízos, que dê início à reconstrução do Teatro e que use de todos os meios à mão, até, se possível, a convocação do povo para realizar mutirões na fase de remoção dos escombros.

Abalo: Com o Secretário de Segurança Pública, o Governador tratou de saber as causas efetivas que determinaram o sinistro: ainda não existe um laudo definitivo, mas a opinião geral é de que se trata de um ato de sabotagem. (...) O Governador insistiu que deseja, dentro do que for humanamente possível, a reconstrução do Teatro para ser entregue ainda em sua gestão.
(*O Estado do Paraná*, 28 abr.1970)

Pode-se dizer que, com este incêndio, se destrói também - e principalmente - todo um investimento cultural oneroso de incentivo ao teatro que havia se institucionalizado nos anos 60 no Paraná. No correr da década criou-se um otimismo generalizado quanto às possibilidades artísticas e técnicas do teatro produzido no estado que incluíam - e para alguns seria como um desfecho grandioso - a construção da grande casa de espetáculos projetada nos anos 50. Paulo Pimentel, que havia tomado a conclusão do teatro como sua principal realização cultural, não pôde se vangloriar ou fazer uso político da sua inauguração, já que em 1970 deixa o Governo Estadual, dando lugar a Haroldo Leon Peres. O Grande Auditório só se concluiria quatro anos depois.

O decréscimo das quantias colocadas à disposição das companhias para a realização de montagens, a diminuição do número de estréias nacionais em

Curitiba, a ausência de montagens do teatro para adultos do TCP e o incêndio do Teatro Guaíra não são suficientes para abalar o alto conceito que goza a política cultural oficial. Em março, Paulo Gracindo afirma: "Hoje, Curitiba é a capital brasileira do teatro." (*Diário Popular*, 18 mar. 1970). Essa opinião será repetida, em seu conceito básico, por outros artistas de passagem pela cidade ao longo do ano.

O TCP tem o ano menos produtivo desde sua fundação. Optando preferencialmente pela montagem de peças infantis - *A Bruxinha que Era Boa*, de Maria Clara Machado e *O Gato Playboy*, de Jair Pinheiro - a companhia tem como principais atividades o TCP volante, que segue procurando a popularização do teatro pelo interior do estado, e o Curso Permanente de Teatro, que revela atores para atuar junto a grupos amadores como a Companhia Dramática Independente (CDI) na montagem das peças *A Ameaça Veio com a Chuva*, de Myrian San Juan, *Beijo no Asfalto*, de Nelson Rodrigues, *Como Matar um Playboy*, de João Bethencourt e a infantil *Libel, a Sapateirinha*, de Jurandir Pereira. Com isso a CDI, dirigida por José Maria Santos, tem um ano de intensa e ininterrupta atividade.

As preferências dos grupos amadores curitibanos em 1970 retratam, via de regra, a busca da sintonia com a produção teatral atual dos grandes centros nacionais. São exemplo disso as montagens de *Um Dois Três de Oliveira Quatro*, de Lafayete Galvão pelo Grupo Escala, *Pepito, um Tremendo Barato*, de Rogério Bonilha pelo novo Grupo Teatral Brisa, e *A Semana*, de Denise Stoklos pelo XPTO. Além disso, merece nota a atuação do Grupo Teatral Popular de Curitiba, dirigido por Juve Garcia, que leva a peça *A Grande Verdade*, de Lourival França Pereira a locais alternativos como a Penitenciária Central do Estado e o Leprosário São Roque, numa prova de que o teatro popular ainda está vivo em Curitiba. Além disso, em outubro são encenadas no Teatro Guaíra cinco peças de jovens autores curitibanos, vencedoras do Festival Nacional de Arte Colegial, realizado pelo Colégio Estadual do Paraná, demonstrando que o teatro estudantil ainda chama a atenção da juventude.

As companhias de outros estados que visitam a cidade neste ano trazem poucas novidades. É grande o número de comédias como *Boeing -Boeing*, de Marc Camoletti, pelo Teatro Copacabana, *Seu Tipo Inesquecível*, de Elói Araújo pelo Grupo União e o monólogo *Lá*, de Sérgio Jockyman, interpretado por Paulo Goulart.

São encenadas duas peças de destaque do teatro clássico: *Medéia*, com um grande elenco dirigido por Silnei Siqueira e liderado por Cleide Yáconis e *Macbeth* com a companhia de Paulo Autran. Ziembinski traz a Curitiba para uma temporada de 16 dias uma elogiada montagem de *Henrique IV*, de Luigi Pirandello. Duas peças atuais e de sucesso são apresentadas: *À Flor da Pele*, de

Consuelo de Castro, dirigida por Flávio Rangel e *O Exercício*, de Lewis John Carlino, com Glauce Rocha e Rubens de Falco.

Curiosamente, esta última acaba obtendo êxito de público na sua temporada curitibana em virtude da ação da censura, que classifica o texto como pornográfico, atraindo a presença de um maior número de espectadores. Fica demonstrado mais uma vez que a atividade censória funciona na época como um excelente veículo publicitário. As rubricas “pornográfico” e “subversivo” desempenham uma força de atração de espectadores maior do que o renome da companhia ou a qualidade da peça.

Além desses espetáculos, Augusto Boal e uma dissidência do Teatro Arena realizam na cidade a experiência do Teatro-Jornal.

Em resumo, é lícito afirmar que Curitiba continua, no ano de 1970 merecendo a atenção das companhias de outros estados e segue revelando boas idéias e bons grupos teatrais. Entretanto, o final da década é de resultados gerais menos eloquentes do que os observados por volta da metade dos anos 60. A política de incentivo quase irrestrito à atividade teatral adotada pelos dois governadores paranaenses desse período - Ney Braga e Paulo Pimentel - sofrerá mudanças de direção a partir da nova década. O teatro, nos anos que se sucederão a 1970, vai aos poucos deixando de ser prioridade oficial e de fazer parte do mito de uma cidade culta e exigente .

RESUMO

O texto expõe o movimento teatral em Curitiba entre os anos 1966 e 1970, historiando seu contexto político, cultural e social. Menciona companhias, diretores, atores, dramaturgos, peças e críticos teatrais que fizeram o teatro do período, analisando sua participação e configuração.

Palavras-chave: Teatro em Curitiba, História do Teatro Brasileiro, Cultura nos anos 60.

RESUME

Le texte expose le mouvement théâtral à Curitiba pendant les années 1966 et 1970, en essayant de construire l'histoire du contexte politique, culturel et social. Il mentionne les compagnies, les metteurs en scène, les acteurs, les auteurs, les pièces et les

critiques qui ont construit le théâtre du période, en analysant leur participation et leur configuration.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANTES, Antônio Augusto. *O que é cultura popular*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de. *Teatro: o seu demônio é beato*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- ARTE EM REVISTA. *Anos 60*. São Paulo, Kairós, ano 1, n.2, maio/ago. 1979.
- BASBAUM, Leôncio. *História sincera da República (de 1961 a 1967)*. 2.ed. São Paulo: Alfa - Omega, 1975-1976.
- BORNHEIM, Gerd et al. *Tradição/ contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ Funarte, 1987.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo)*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1988.
- COELHO, Teixeira. *O que é indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- COSTA, Marta Morais da et al. *Teatro no Paraná*. Rio de Janeiro: MinC/INACEN, 1986.
- _____ ; COMINNOS, Maria Lambros. *Teatro e paixão: pequena história de um grupo amador*. Curitiba : Secretaria do Estado da Cultura, 1982.
- GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1990.
- GUINSBURG, Jacó. *Diálogos sobre teatro*. São Paulo/ EDUSP, 1992.
- HOLANDA, Heloísa B. ; GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- IPARDES, Fundação Edson Vieira. *O Paraná reinventado: política e governo*. Curitiba: IPARDES/SEPL/FUEM, 1989.
- KHÈDE, Sônia Salomão. *Censores de pincenê e gravata*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
- MAGALDI, Sábato. *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- _____ ; TROTTA, Rosyane. *Teatro e estado: as companhias oficiais de teatro no Brasil: história e polêmica*. São Paulo: Hucitec/ Inst. Brasileiro de Arte e Cultura, 1992.
- MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura/ Proposta Editorial, 1982.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. 4.ed. São Paulo: Ática, 1978.
- NOSSO SÉCULO (1960-1980) *Sob as ordens de Brasília*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- v. 5.

- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural.* São Paulo: Brasiliense, 1988.
- PEIXOTO, Fernando. *Teatro em movimento: 1959-1984.* São Paulo: Secretaria Estadual da Cultura/ Hucitec, 1985.
- _____. *Teatro em questão.* São Paulo: Hucitec, 1989.
- _____. *O melhor teatro do CPC da UNE.* São Paulo: Global, 1989.
- _____. *Teatro Oficina (1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural.* São Paulo: Brasiliense, 1982.
- PRADO, Décio de Almeida. *Exercício findo: crítica teatral (1964-1968).* São Paulo: Perspectiva, 1987.
- _____. *O teatro brasileiro moderno.* São Paulo: Perspectiva/ EDUSP, 1988.
- SCHWARTZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Getúlio a Castelo.* 6.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- _____. *Brasil, de Castelo a Tancredo: 1964-1985. Trad. Mário Salviano Silva.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *Síntese da história da cultura brasileira.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

PERIÓDICOS

CORREIO DO PARANÁ, Curitiba, 1961 a 1963.

DIÁRIO DA TARDE, Curitiba, 1961 a 1965.

ESTADO DO PARANÁ (O), Curitiba, 1961 a 1970.

GAZETA DO POVO, Curitiba, 1961 a 1970.

PANORAMA, Curitiba, 1961 a 1970.

REFERÊNCIA EM PLANEJAMENTO: Artes no Paraná- I e II, Curitiba, n. 12 e 13, 1980.

REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA, Rio de Janeiro, Caderno Especial, 1968.