

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP**

**INSTITUTO DE ARTES**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

**MESTRADO**

**EDIMILSON EVANGELISTA DE SOUZA**



**HELENY GUARIBA:**

**LUTA E PAIXÃO NO TEATRO BRASILEIRO**

São Paulo

2008

EDIMILSON EVANGELISTA DE SOUZA

- CAIO EVANGELISTA-

**HELENY GUARIBA:**

**LUTA E PAIXÃO NO TEATRO BRASILEIRO**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Campus São Paulo, para obtenção de Título de Mestre em Artes, Área de concentração: Artes Cênicas, Linha de pesquisa: Teoria, prática, história e ensino das Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Berenice Albuquerque Raulino de Oliveira.

São Paulo  
2008

Souza, Edmilson Evangelista

S729h Heleny Guariba: luta e paixão no teatro brasileiro / Caio Evangelista. - São Paulo : [s.n.], 2008.  
247 f.; il.

Bibliografia

Orientador: Profa. Dra. Berenice Raulino  
Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.

1. Teatro brasileiro. I. Evangelista, Caio. II. Guariba, Heleny. III. Berenice Raulino IV. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. V. Título.

CDD - 792.981

**Banca Examinadora:**

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Berenice Albuquerque Raulino de Oliveira (orientadora)

---

Prof. Dr. Reynuncio Napoleão de Lima (membro)

---

Prof. Dr. Flávio Augusto Desgranges de Carvalho (membro)

**Suplentes:**

---

Dra. Maria Silvia Betti

---

Dr. José Leonardo do Nascimento

Dedico este trabalho aos meus pais: José Ribeiro de Souza e Rosalina Evangelista de Souza, exemplos de sabedoria popular.

Dedico aos meus doze irmãos, em especial à Dilma Evangelista, pela cumplicidade na luta e in memoriam a Dercílio Evangelista.

Dedico também aos meus inúmeros sobrinhos como estímulo às investidas futuras.

E dedico de maneira especial ao Grupo Apolo de Teatro por uma década de convivência e de investigações empíricas.

## AGRADECIMENTOS:

A DEUS, que jamais me abandonou, sempre me reergueu, dando-me força, perseverança e felicidade no trajeto.

À Profa. Dra. Berenice Albuquerque Raulino de Oliveira, por ter abraçado este projeto, pela confiança, apoio, paciência e ensinamentos.

À Dulce Muniz, por todas as fontes cedidas para este trabalho e pelo esforço e carinho que dispõe em manter viva a memória de Heleny Guariba.

Aos meus estimados professores Dr. Reynuncio Napoleão de Lima, Dra. Claudete Ribeiro, Dr. José Leonardo do Nascimento, Dr. João Cardoso Palma Filho, Dr. Alberto Ikeda e ao mestre Alexandre Mate, pela formação, carinho e incentivo.

Ao Professor Dr. Mário Bolognesi, pela riquíssima contribuição na qualificação.

Ao Professor Dr. Flávio Desgranges, pela contribuição e troca acerca do assunto na ECA-USP.

Agradeço de maneira especialíssima aos seguintes entrevistados que enriqueceram esta pesquisa, respaldando-a e subsidiando-a para que eu pudesse construí-la, pelo carinho, profissionalismo e admiração aos quais também dedico este trabalho: Francisco Guariba Filho, Ulisses Guariba Neto, Maria Thereza Vargas, Sônia Guedes, Antônio Petrin,

Denise Del Vecchio, Augusto Boal, José Olavo Ribeiro, Dulce Muniz, Lilita Oliveira, José Armando Pereira da Silva, Celso Frateschi, Marilena Chauí, Valquíria Ribeiro e Gabriela Rabelo.

A Derly Marques, pelas fotos e matérias a respeito de *Jorge Dandin*.

Aos meus amigos Michel Fernandes, Andréia Angotti, Fábio Superbi e Evill Rebouças pela interlocução e companheirismo.

Ao meu amigo Márcio de Souza, pelo companheirismo durante toda esta pesquisa.

Aos meus amigos Andréia Parra, Tathiane Silva, Alex Barreira, Guilherme Vidotto, Laurindo Cid e aos meus sobrinhos Gabriela Vilaça, Lucas Villaça e Heráclito Vilaça, pelas múltiplas ajudas cada um ao seu modo.

Aos funcionários da ELT – Escola Livre de Teatro de Santo André, em nome de sua secretária Elisabeth Del Conti e aos colegas Dadá Cordeiro, Márcia Araújo e Alessandra Moreira, pelo empréstimo de materiais.

Aos funcionários, professores e colegas que me acompanharam na Graduação e Pós-graduação do Instituto de Artes da Unesp.

Aos amigos Delson Marinho, Wellington Moreira, Rogério Santana, Janaína dos anjos, Nalva Mendonça e Leandro Mazza, pelo apoio familiar em Mauá.

Uma parte de mim  
é todo mundo:  
outra parte é ninguém  
fundo sem fundo.

uma parte de mim  
é multidão:  
outra parte estranheza  
e solidão.

Uma parte de mim  
pesa, pondera:  
outra parte  
delira.

Uma parte de mim  
é permanente:  
outra parte  
se sabe de repente.

Uma parte de mim  
é só vertigem:  
outra parte,  
linguagem.

Traduzir-se uma parte  
na outra parte  
- que é uma questão  
de vida ou morte -  
será arte?

*(Traduzir-se, Ferreira Gullar).*



## RESUMO

Heleny Guariba, natural de Bebedouro, São Paulo e filósofa de formação, iniciou a carreira teatral na EAD – Escola de Arte Dramática, onde conheceu aqueles que seriam os futuros componentes do GTC – Grupo Teatro da Cidade e, com eles, pôs em prática as fortes influências do teatrólogo francês Roger Planchon, com quem havia estagiado na Europa, e se aventurou em experimentá-las no Brasil em trabalho desenvolvido em Santo André. Como diretora do GTC, foi reconhecida pela crítica especializada ao ser premiada pela montagem de *Jorge Dandin*. A partir de 1968, quando foi instaurado o AI -5, que tolheu os direitos dos civis, Heleny abandonou o teatro e entrou na luta armada, foi presa, torturada e certamente assassinada.

Esta pesquisa reconstitui a biografia de Heleny, os seus passos como diretora e o seu legado como personagem histórica do teatro brasileiro, através de documentos oficiais e entrevistas com familiares, amigos, historiadores e pessoas que a conheceram ou trabalharam com ela.

Será verificada ainda a maneira como Heleny está presente como personagem, décadas após o seu desaparecimento, em peças de teatro como *Nossa cidade*, de Luís Alberto de Abreu, *Sinal de vida*, de Lauro César Muniz, e *Doce colibri*, de Dulce Muniz, que a transformam em personagem de uma época em que teatro e política se complementaram.

**Palavras-chave:** Heleny Guariba; Teatro Brasileiro; GTC; EAD; Ditadura militar

## Abstract

Heleny Guariba born in Bebedouro, São Paulo and graduated as philosopher, started her theatrical career at EAD – Escola de Arte Dramática (Dramatic Art School), where she knew those who would be the future members of GTC - Grupo Teatro da Cidade (Theater Group of the City) and together they put into practice the strong influences inherited of Roger Planchon, a French dramatist who she had joined a training in Europe, then she dared to establish these influences in Brazil in a project developed in Santo André. As directress of GTC, she was recognized by the specialized critics when she had been rewarded for staging the play *Jorge Dandin*. As from 1968, when it was founded the AI-5, that hindered the civil rights, Heleny abandoned the dramatic art and flung herself into the conflict, she was arrested, tortured and certainly murdered.

This research reconstitutes Heleny's biography, her steps as directress and her legate as historical personage from the Brazilian dramatic art, based on authentic documents and interviews with relatives, friends, historiographers and people who knew or worked with her.

It will be verified the way that Heleny is present as a character, decades after her disappearance, in plays as *Nossa cidade*, from Luís Alberto de Abreu, *Sinal de vida*, by Lauro César Muniz, e *Doce colibri*, by *Dulce Muniz*, which transformed her in a personage from an epoch that dramatic art and politics accomplish themselves.

**Keywords:** Heleny Guariba; Brazilian theater; GTC; EAD; Dictatorship military

## SUMÁRIO

<b>Resumo.....</b>	<b>09</b>
<b>Introdução.....</b>	<b>13</b>
<b>Capítulo I - Reconstituição biográfica.....</b>	<b>22</b>
1.1 Primórdios.....	25
1.2 A escolha da filosofia.....	31
1.3 A clandestinidade, a prisão, a tortura e o desaparecimento.....	35
1.4 Heleny personagem: em peças .....	53
1.4.1 <i>Sinal de vida</i> , de Lauro César Muniz.....	54
1.4.2 <i>Heleny, Heleny, doce colibri</i> , de Dulce Muniz.....	60
1.4.3 <i>Nossa cidade</i> , de Luís Alberto de Abreu.....	68
<b>Capítulo II – Diretora de teatro.....</b>	<b>75</b>
2.1 Formação na Europa.....	78
2.2 EAD e a encenação de <i>Dorotéia</i> , de Nelson Rodrigues.....	87
2.3 GTC e <i>Jorge Dandin</i> , de Molière.....	95
2.4 A experiência no Núcleo II do Teatro de Arena.....	110
2.5 As montagens interrompidas: <i>As bodas de Fígaro</i> , de Beaumarchais e <i>A ópera de três vinténs</i> , de Bertolt Brecht.....	115

<b>Considerações finais</b> .....	121
<b>Referências bibliográficas</b> .....	126
<b>Anexo A - Trechos de entrevistas realizadas</b> .....	132
Celso Frateschi.....	133
Denise Del Vecchio.....	135
Valquíria Moura Vieira.....	138
Augusto Boal.....	141
Dulce Muniz.....	144
Sônia Guedes.....	151
Antônio Petrin.....	159
Marilena Chauí.....	168
José Olavo Ribeiro.....	171
Francisco Guariba.....	177
José Armando Pereira da Silva.....	182
Maria Thereza Vargas.....	188
Ulisses Guariba Neto .....	191
. Lilita de Oliveira Lima.....	197
<b>Anexo B - Depoimento de Heleny no DOPS (transcrito integralmente) e documentos digitalizados a partir de originais do DOPS</b> .....	199
<b>Anexo C - Artigo <i>Teatro e comunicação</i>, de Heleny, no Anuário do Teatro Paulista de 1969</b> .....	239

## INTRODUÇÃO

Canta tua aldeia e cantarás o mundo.

TOLSTÓI

Este projeto de dissertação originou-se de minha relação com o teatro no ABC paulista, onde aprendi, produzi, apresentei, discuti e ensinei teatro. A célebre frase cunhada por Leon Tolstói “canta tua aldeia e cantarás o mundo” chegou-me aos poucos no vaivém da labuta teatral em que me empenhei em trabalhos com grupos e produções junto ao poder público municipal e na Escola Livre de Teatro de Santo André.

Decerto a participação em congressos, seminários, fóruns e debates acerca do teatro na região do ABC e, particularmente, a montagem *Ópera da terra pilar*, levaram-me às questões inerentes ao teatro popular e às políticas públicas de cultura, no tocante ao acesso à cultura e à valorização da história local.

A partir da reflexão sobre o que produzíamos no ABC nas décadas de 1990, tive a dimensão da frase dita por Tolstói, razão que certamente levou um grande número de artistas de teatro da região do ABC a exercitar um teatro com vocações investigativas, que até hoje se processa de maneira inquietante.

Esse formato de teatro experimental, engajado e com fortes inclinações para a popularização, no ABC, em particular em Santo André, ofereceu-me subsídios para que eu chegasse inicialmente a um objeto de estudo, o GTC - Grupo Teatro da Cidade, fundado por Heleny Guariba.

Os horizontes da pesquisa se ampliaram e as informações a respeito de Heleny Guariba exerceram impacto sobre mim, levando-me a transformá-la no principal objeto de pesquisa e conseqüente dissertação.

A vocação do fazer teatral em Santo André é intensa e se renova numa vertente social, tanto pelos métodos da Escola Livre como pelas pesquisas de grupos teatrais expressivos da região, consistindo um celeiro de novas idéias e de pessoas comprometidas com a pesquisa e o fazer teatral propriamente dito e, também, nas questões do como fazer teatro hoje.

Senti, então, a necessidade de compreender historicamente o momento e a maneira como esse processo havia se alinhado. Nesse sentido, os congressos de história que acontecem anualmente na região, ao reservarem mesas temáticas para discussões a respeito do teatro, dentre outros encontros de classe, trouxeram-me luz sobre histórias dos pioneiros do teatro e estas se confundem com a industrialização, com a política, com a sociedade e com a luta do operariado no ABC, por si sós, testemunhos de transformação de nossa história recente.

Foi nesse contexto que se desenvolveram as primeiras experiências teatrais nos sindicatos e clubes de operários e, de maneira singular, a formação da primeira companhia profissional do Estado de São Paulo fora da Capital, o GTC - Grupo Teatro da Cidade que, em 1968, estreou *Jorge Dandin*, sob a direção de Heleny Guariba.

Pesquisas iniciais me levaram ao livro de José Armando Pereira da Silva, *O teatro em Santo André 1944-1978*, que antecedeu e impulsionou o autor a defender em 1999 a dissertação de mestrado *Grupo Teatro da Cidade, de Santo André: experiências ambíguas numa época de medo*, pela UNIRIO, que aborda as atividades do grupo desde sua formação até a sua dissolução. O mesmo tema havia sido objeto de estudo de Timochenco Wehbi, *O drama social do teatro no Brasil*, tese de doutorado defendida em 1979 na ECA-USP. Ambos os pesquisadores, que

fizeram parte da formação do grupo, em suas pesquisas abordam praticamente toda a história do GTC.

No entanto, a meu ver, havia uma lacuna relacionada à figura que fora mola mestra na formação do grupo, propulsora da introdução de políticas públicas de cultura, que tinha como proposta a popularização do teatro. Certamente, o acesso à cultura como formação educativa foi uma das maiores causas da luta da diretora.

Heleny Guariba, professora da EAD – Escola de Arte Dramática, e com fortes influências do teatrólogo francês Roger Planchon, com quem havia estagiado na Europa, aventurou-se em experimentá-las no Brasil através do trabalho desenvolvido em Santo André.

Como diretora do GTC, Heleny introduziu o conceito e a dinâmica de grupo, que fizeram surtir efeitos artísticos ao inserir o GTC profissionalmente no teatro. Tais feitos foram reconhecidos pela crítica especializada, que concedeu a Heleny o prêmio de diretora revelação, em 1968, pela montagem de *Jorge Dandin*, de Molière, com uma equipe de significativa qualidade artística no cenário teatral brasileiro, como Flávio Império e Sônia Braga, artistas que fizeram parte de um conjunto que incluía os nomes de Antônio Petrin, Sônia Guedes e Sylvia Borges, para citarmos alguns atores expressivos que passaram pelo grupo, ao longo de mais de uma década de trabalho.

A partir de 1971, Heleny figurou numa lista de desaparecidos perseguidos pelo regime militar brasileiro. Recentemente algumas testemunhas surgiram para esclarecer o provável assassinato da diretora e para suscitar questionamentos que justificassem sua opção pela luta armada, em detrimento do sucesso do GTC - *Dandin*.

No tocante à sua formação e ao engajamento político, as montagens teatrais que dirigiu contemplaram autores como Molière, Nelson Rodrigues, Beaumarchais e Bertolt Brecht. A opção pela luta armada contra o regime totalitário imposto pelo golpe militar de 1964, levou-a à prisão,

à tortura, ao seu desaparecimento e à sua morte, até hoje uma incógnita que ressalta o horror que a ditadura militar significou para a sociedade brasileira.

Foi a partir do ano de 1968, quando da instauração do Ato Institucional N.5 que tolheu os direitos dos cidadãos numa ditadura historicamente cruel, que Heleny Guariba saiu de cena como diretora e, por opção, entrou na luta armada, vindo a ser presa, torturada e desaparecer. No entanto, existem testemunhas sobreviventes às torturas e às sanções das prisões, algumas companheiras de Heleny Guariba, como é o caso de Maria Inês Etienne, que fez relato recente das crueldades pelas quais ambas passaram na prisão e do provável assassinato de Heleny.

Diante dessas constatações pude perceber que: a) embora haja inúmeras contribuições suas como artista de teatro, nas raras publicações em que consta o nome de Heleny Guariba, a diretora geralmente é citada por via de questões relacionadas ao seu embate político-ideológico ou ao seu desaparecimento; b) apesar de sua contribuição no teatro e na luta armada, ela é pouco conhecida; c) apesar de ter sido professora de uma geração que trouxe à tona importantes atores e pesquisadores de teatro, seu nome é pouco lembrado na história do teatro brasileiro.

Levantadas tais constatações, cheguei aos seguintes procedimentos: reconstituir sua biografia e a sua atividade como professora e diretora teatral a partir de citações contidas nas teses sobre o GTC e de artigos que versam sobre o seu envolvimento na luta armada, sua prisão e torturas que sofreu.

A meu ver, reconstituir e investigar fatos, por meio de entrevistas com familiares, pesquisadores e profissionais que com ela trabalharam ou estudaram, seria tarefa indispensável e desbravadora.

Numa sociedade patriarcal como a nossa, há uma supremacia da figura masculina como liderança de grupos, inclusive no teatro, onde a figura feminina é geralmente coadjuvante como



diretora. Colocando-me na época de sanções e embates políticos em que viveu, *a priori*, percebo Heleny como personalidade de um período de medo.

Resolvi, então, aprofundar-me na história de Heleny Guariba, colocando-me diante de um estudo de caso qualitativo e, estabelecendo correlações com o período histórico e entrevistas com envolvidos diretos com quem Heleny trabalhou, estudou ou conviveu, me propus reconstituir a sua história de maneira investigativa.

A luta de Heleny pela descentralização e popularização do teatro no ABC, combinada às idéias das casas de cultura na França iniciadas por Jean Vilar e mais tarde reforçadas por Roger Planchon, permitem comparações desde o título da companhia teatral fundada em Santo André até suas ações culturais e políticas a partir da dinâmica adotada pelo GTC.

Foi fundamental recorrer a fontes como *Dorotéia*, de Nelson Rodrigues, montagem que dirigiu na EAD, na qual Heleny foi professora substituindo Augusto Boal, com quem mais tarde dividiria idéias, companheirismo, tanto no Teatro de Arena como na prisão, conforme relata ele próprio em suas obras e em entrevista a mim concedida.

Heleny ao dirigir no GTC o texto *Jorge Dandin*, de Molière, traduzido em parceria com Ulisses Guariba Neto, seu marido na época, adotou as teorias de cultura e teatro popular de Roger Planchon. A montagem revelou à crítica especializada o texto, a diretora, o grupo de atores e premiou a cenografia e as indumentárias de Flávio Império, além de ocasionar a leitura de que havia perceptíveis semelhanças entre Santo André, no Brasil, e Lyon, na França. Na montagem, Heleny Guariba traduziu as teorias de Roger Planchon de maneira a adaptá-las à realidade e à vocação industrial de Santo André num contexto social brasileiro.

O quadro de referências teóricas abrange obras de Augusto Boal, dramaturgo, escritor e criador, entre outras, das teorias do *teatro do oprimido*, *teatro invisível* e *teatro-forum*,

desenvolvidas após a morte de Heleny, mas que incluem suas idéias, conforme poderemos explicitar no decorrer deste trabalho.

O método de Boal busca produzir a transformação de determinados grupos sociais que, na condição de espectadores, são ajudados a preparar ações reais que conduzam à sua própria libertação ou à sua conscientização da realidade próxima por meio de procedimentos teatrais. Tais teorias e ações do teatro de Augusto Boal permanecem na ordem do dia no Brasil e em diversas partes do mundo. Em Santo André, o teatro do oprimido possui uma fecunda funcionalidade e perdura em sua intrínseca vocação histórica que teve Heleny Guariba à frente em seus primórdios.

Outro autor que mudou radicalmente a maneira de se pensar o teatro moderno, e o fez escrevendo peças e teorias que conclamam uma bandeira libertária do operariado, foi Bertolt Brecht. Ele clamava por um teatro em que o público pudesse fumar e gritar, tal qual uma torcida popular, consistindo num fenômeno teatral vivo no qual o público participava ativamente e, decidia por seu encaminhamento, sendo também alegre e pulsante, como as lutas de boxe. Essa maneira de observar criticamente a realidade quebra a estrutura do drama tradicional em sua visão histórica e social. Conforme afirmava a própria diretora Heleny Guariba, “somos todos pós-brechtianos, queiramos ou não.”

No universo da pesquisa é indispensável estudar a obra de Eric Bentley, além da compreensão da obra dramática e da encenação, pois nos oferece um panorama social do teatro em suas vertentes de teatro engajado na luta por políticas públicas de cultura. Podendo, inclusive, esse universo de consciência cultural abarcar as idéias de Florestan Fernandes para o entendimento que tem da educação e cultura brasileiras, o que inicialmente sugere coerência com o projeto de Heleny na vontade de descentralização cultural, da promoção do debate educativo

com estudantes e operários, na tentativa de uma conscientização através da ferramenta artística e educativa que é / que pode ser o teatro.

O estudo de teóricos e críticos como Sábato Magaldi, no tocante às suas observações sobre as características do texto do teatro brasileiro, assim como, de maneira particular, o conhecimento que apresenta a respeito do autor Nelson Rodrigues, é indispensável para a reflexão a cerca do texto *Dorotéia*, no sentido simbólico que o autor apresenta e no diálogo que Heleny Guariba estabelece com o texto ao dirigi-lo na EAD.

A teoria de Décio de Almeida Prado é de fundamental importância para a análise da realidade geral do teatro no Brasil nas últimas décadas. De antemão, vale lembrar que ele exerceu enorme influência sobre Heleny e que a incentivou a estagiar com Planchon na França.

Para Roger Planchon, a mediocridade do teatro francês era enorme e só se conseguiria realizar um bom teatro se subvencionado pelo Estado, pois, segundo ele, a cultura é um luxo e o teatro só subsistiria através de subvenções, e somente o estado e a municipalidade independente, ou um grupo de empresários com o apoio de sindicatos, poderiam promover um teatro cultural.

Heleny adotou grande parte das idéias de Roger Planchon e as expôs aos componentes do GTC em formato semelhante. Uma espécie de transplante cultural de Villeurbanne, subúrbio de Lyon, para Santo André. O próprio nome da companhia, Théâtre de la Cité, era a tradução literal do nome do teatro de Planchon. Heleny acreditava que, com a escolha da peça *Jorge Dandin*, a popularização do teatro já se iniciaria no próprio tema do texto que havia sido encenado com grande sucesso popular por Planchon na França.

No trabalho do GTC estava visível o teatro de Planchon: a descentralização teatral, a criação do primeiro elenco regional estável e permanente; o acesso à cultura expressa na realização de um teatro popular entendido como apresentações dirigidas ao maior número possível de espectadores, uma nova forma de fazer teatro, visto como serviço público.

O propósito de Heleny Guariba era discutir a realidade com foco no trabalhador a partir da exposição dos processos históricos, políticos, econômicos e sociais, contrastando com a história oficial e literária que nem sempre corresponde ao dia-a-dia do trabalhador. Heleny trouxe à cena uma outra história e ofereceu ao público a possibilidade de compreender as forças políticas que definem o cotidiano da sociedade.

Com esse modelo de teatro de “fazer história” e contá-la de modo a expor as contradições que a determinam, assumiu a influência direta das reflexões de Brecht quanto à função do teatro em colocar o mundo atual em evidência.

Heleny foi vítima do horror da ditadura, que nos privou da presença de uma grande mulher, inteligente, engajada e combativa politicamente. Sua arte teatral, apesar do curto período de sua existência, foi tão expressiva que influenciou uma geração de atores, diretores e dramaturgos.

Como procedimentos de pesquisa, recorri às entrevistas com familiares, amigos, historiadores e testemunhas da época que conheceram ou trabalharam com Heleny Guariba. Fiz uma análise dos textos dos espetáculos dirigidos por Heleny à maneira como foram encenados e o contexto histórico.

O enigma do desaparecimento de Heleny Guariba foi retomado décadas depois em peças como *Sinal de vida*, de Lauro César Muniz, e *Heleny, Heleny, doce colibri*, de Dulce Muniz, e *Nossa cidade*, de Luís Alberto de Abreu, que a transformam em personagem de uma época em que teatro e política caminharam juntos.

Com esta pesquisa, espero contribuir para complementar a história do teatro brasileiro e suscitar a reflexão sobre uma mulher singular que lutou pela igualdade de direitos e foi, provavelmente, assassinada pelo regime ditatorial brasileiro nos anos 1970.

Há quem tenha dito que lembrar é resistir, e falar de Heleny é uma tentativa de que, no futuro, ninguém alegue ignorância sobre sua arte e sua luta.

## Capítulo 1

### RECONSTITUIÇÃO BIOGRÁFICA

PROMETEU

Sim, curei nos homens a preocupação da morte.

COREUTA

Que remédio achaste para esta mal?

PROMETEU

Alojei neles as cegas esperanças.

COREUTA

Foi esse um dom utilíssimo para a humanidade.

PROMETEU

Além disso, dei-lhes de presente o fogo.

COREUTA

Os efêmeros possuem agora o fogo chamejante?

PROMETEU

Sim e dele aprenderão artes sem conta.

OCEANO

Aqui estou, Prometeu. Para ver-te, percorri todo um longo roteiro, guiando, sem uso de freios, pelo poder da vontade, esta ave de asas velozes.

PROMETEU

Vieram apenas assistir as minhas dores?

Vieram por acaso, participar da minha sorte para chorar comigo a adversidade?

(...)

Pois bem: contempla o espetáculo!<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> ÉSQUILO. *Prometeu acorrentado*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001, p.44.



Heleny e Ulisses Guariba Neto na juventude, 1958. Foto: Arquivo da família.

Neste primeiro capítulo reconstituo a biografia de Heleny Guariba a partir de documentos oficiais, depoimentos obtidos em entrevistas realizadas, da transcrição do depoimento dado por Heleny quando esteve presa no extinto Presídio Tiradentes em São Paulo e no DOI-CODI no Rio de Janeiro, em 1969 e 1971, respectivamente.

---

Embora a biografia de Heleny perpassse todo o trabalho em pormenores e fragmentos, traçarei, na medida do possível, a cronologia com base nos episódios que focalizam seus primórdios, sua vida escolar e a escolha da filosofia, até chegar a terreno mais fértil, quando ela optou pela luta armada e foi vitimada pela ação da ditadura militar brasileira.

Ainda que o propósito neste capítulo seja reconstituir a biografia de Heleny, estabelecerei, a cada momento, paralelos com sua arte e luta no teatro brasileiro.

Procuro ainda perceber como Heleny é retratada em obras dramáticas que, a partir de 1979, vieram reconstituindo sua trajetória - de maneira verossímil ou simplesmente nela inspiradas -, recriando no universo ficcional ou em memórias, de maneira a tomá-la como personagem.

Considerando as obras e produções que são analisadas mais adiante como decisivas para o encaminhamento da discussão e, tendo em conta algumas entrevistas realizadas ao longo da pesquisa, cerquei-me, quando possível, de algumas analogias com personagens femininas contundentes da dramaturgia brasileira e universal que no meu entendimento têm proximidade com a história de Heleny e enriquecem a análise de sua trajetória de vida.



## 1.1 Primórdios



Heleny, 1956 como jovem colegial. Foto: Arquivo da família.

Heleny Alves Ferreira nasceu em Bebedouro, interior de São Paulo, em 13 de março de 1941 e se criou em uma família constituída essencialmente por mulheres. Filha única e centro das atenções de sua família, a pequena Heleny encantava a todos com seu jeito gentil e falante. Depois da morte do pai de Heleny, Isaac Ferreira Caetano, a família mudou-se para a capital paulista, fixando residência na Rua das Acácias, no bairro de Moema, em São Paulo. Órfã de pai, aos dois anos de idade, foi criada pela mãe Pascoalina Alves Ferreira e por uma tia, Irma Alves Santos.

O filho Francisco Guariba relembra:

Minha avó foi quem ajudou a me criar, Dona Pascoalina (D. Tica). Minha bisavó veio da Itália no começo do século e foi morar no interior, em Bebedouro, numa casa de chão batido e minha avó acabou casando com meu avô, cujo acabei não conhecendo e que era gerente do Banco do Brasil. O fato de ele ser gerente acabou dando uma melhoria relativamente grande à família. Depois da perda do meu avô, minha avó morou em vários lugares do interior de São Paulo até vir pra capital e trouxe Heleny e a tia Irma. Compraram uma casa com muita dificuldade em Moema, metade da casa era alugada para pagar as despesas.<sup>2</sup>

As primeiras imagens de Heleny Guariba ainda menina em São Paulo remetem-se aos colégios Caetano de Campos e Presidente Roosevelt, escolas tradicionais e pelas quais passou boa parte da intelectualidade paulistana. Heleny tinha 10 anos quando, recém-chegada com sua família da cidade de Bebedouro, foi matriculada por sua tia Irma Alves no Colégio Caetano de Campos, no prédio em que atualmente funciona a Secretaria de Estado da Educação.

---

<sup>2</sup> Entrevista concedida para esta dissertação em 31 de março de 2006.

Considerado como escola modelo e elitista à época em que Heleny foi aluna, o Colégio Caetano de Campos, fundado em 1890, foi durante décadas, na rede de ensino do Estado de São Paulo, o maior e mais belo edifício, onde funcionava a mais renovada de suas escolas.



Heleny, colegas e professor do Colégio Caetano de Campos. Foto: Arquivo da família.

Ainda adolescente, começou a dar aulas para crianças e jovens na Escola Dominical da Igreja Metodista Central, em São Paulo. Nesta escola, desenvolveu uma de suas características mais marcantes: ensinar e ouvir o outro com interesse, respeito e consideração. A formação protestante acompanhou Heleny até a adolescência, quando decidiu-se pela religião católica não praticante, inclusive casando-se conforme os ensinamentos da nova religião.

Heleny foi muito precoce e em vários aspectos da sua biografia é perceptível a sua inteligência além do comum. Marilena Chauí foi sua colega durante o ginásio, o colégio e a faculdade e relembra um fato no Colégio Presidente Roosevelt:

Um episódio: aos quinze anos, no primeiro colegial, o professor de português pediu-nos uma análise de um texto ou livro. A minha foi sobre Monteiro Lobato e a de Heleny sobre *Iracema*, de José de Alencar, a qual ela denominou de “estóica”. Perceba

que ela tinha quinze anos. O professor ficou estupefato com a agudeza e profundidade. Ela tinha uma genialidade na observação do caráter das pessoas. Ela era mais madura que todos nós, além de ter sido o Santo Antônio de muita gente, pois me arrumou meu primeiro namorado. Irônica, fina, culta e viva, poucas vezes perdeu o humor, poucas vezes.<sup>3</sup>



Turma de formandos no Colégio Presidente Roosevelt em 1957. Foto: Arquivo Dulce Muniz.

Foi nesse colégio, considerado também de alto padrão de ensino estatal, que Heleny conheceu Ulisses Telles Guariba, que namorou e com quem se casou em 1961, passando a se chamar Heleny Telles Guariba. O casal teve dois filhos, Francisco, nascido em 1962, e João Vicente, em 1967.

---

<sup>3</sup> Entrevista concedida para esta dissertação em 12.10.2006.



Francisco, 1º. filho aos 05 anos. Foto: Arquivo da família.



João Vicente, 2º. filho com 08 meses. Foto: Arquivo da família.



Cerimônia de casamento de Heleny e Ulisses Guariba Neto em 1961. Foto: Arquivo da família.



Heleny momentos antes do casamento. Foto: Arquivo da família.



Casamento civil. Os noivos e o General Ulisses e esposa, pais do noivo. Foto: Arquivo da família.

Ainda no Colégio Presidente Roosevelt, por influência do professor João Eduardo Vila Lobos, Heleny decidiu realizar o curso de filosofia e convenceu o namorado Ulisses e a colega Marilena Chauí a optarem pela mesma carreira universitária. Foram contemporâneos de colégio e de faculdade o atual governador de São Paulo, José Serra, Carlos Guilherme Motta e Francisco Weffort.

## 1.2 A escolha da filosofia



Heleny (no primeiro plano) e a turma de filosofia na USP da Rua Maria Antônia. A seu lado esquerdo, Marilena Chauí. Foto: Arquivo da família.

Em 1960, Heleny, Ulisses e Marilena entraram no Curso de Filosofia da USP, quando a faculdade ainda estava situada à Rua Maria Antônia, onde houve grande efervescência política e cultural. Esse ambiente universitário foi decisivo na biografia de Heleny e ilustra bem a reação contra o regime totalitário da juventude brasileira, que ficou conhecida como geração de 1968, ano decisivo, quando a juventude engajada de classe média, influenciada pelo ambiente universitário, destacadamente os alunos da USP da Rua Maria Antônia, decidiu-se pela

desobediência civil e pelo enfrentamento à ditadura militar em 13 de dezembro de 1968, quando da instalação do AI-5, que tolheu direitos civis brasileiros.



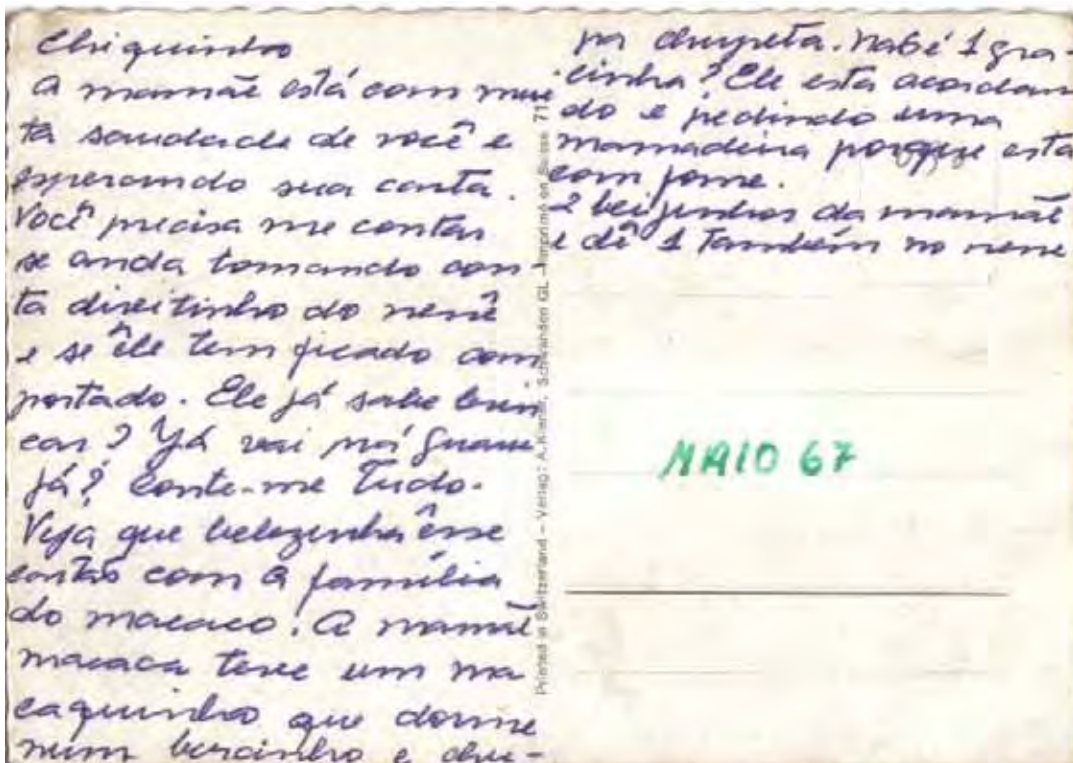
Colegas da FFLCH-USP em 1964. Foto: Arquivo Ulisses Guariba Neto, 1º. da direita em pé.

Em 1965, um ano depois de se formar na Faculdade de Filosofia da USP, Heleny partiu para a Europa para estudar teatro, política e artes. Na Alemanha, frequentou o Berliner Ensemble, teatro dirigido pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht. Já na França, a diretora iniciou seu doutorado em teatro pós-brechtiano, além de estágios em alguns teatros, como o Théâtre de la Cité, de Roger Planchon, seguidor do teatro idealizado por Brecht e sucessor das idéias de Jean Vilar em descentralizar a cultura a partir do teatro. Heleny foi assistente de direção de Roger Planchon durante o estágio.





Figura digitalizada a partir de arquivo da família. Postal de Heleny ao filho em 1967.



Outra correspondência ao filho Francisco.

Na volta ao Brasil, Heleny quis rever tudo aquilo que tinha aprendido, visto e sentido na sua temporada no exterior. Para por em prática seus ideais revolucionários de transformação política e de resgate da liberdade de expressão, ela usou o teatro como instrumento. Passou a dar aulas na EAD, onde seu objetivo de popularizar o teatro através do que havia aprendido na França ganhou força entre os alunos. Heleny queria fazer teatro com foco no operariado e que desse modo, pudesse agir como ferramenta de conscientização política como Brecht. Foi em Santo André que ela encontrou o campo favorável para isso.

Na década de 1960, a instalação de diversas fábricas fez com que aquela cidade tivesse uma forte concentração de trabalhadores, além de uma grande mobilização estudantil, o que tornava o contexto perfeito para o trabalho de Heleny. Em 1968, ela fundou o Grupo Teatro da Cidade, constituído em sua grande maioria por atores recém-formados da EAD e por operários da região do ABC que faziam teatro amador.

A primeira montagem do grupo, *Jorge Dandin*, do dramaturgo francês Molière, foi vista por mais de sete mil pessoas em seu primeiro mês e por mais de quarenta mil no total da temporada, um fato extraordinário para a época na cidade de Santo André. Em 1969, o grupo, já sem Heleny, tentou finalizar, sem êxito, a montagem *A ópera de três vinténs*, de Bertolt Brecht, que havia sido iniciada pela diretora. Heleny foi a principal liderança e sua falta ocasionou a desorientação do grupo. Através de seu teatro, ela buscava a intensificação do envolvimento dos trabalhadores na política brasileira da época, mas sua história com o teatro ultrapassou as fronteiras de Santo André.

Além das aulas na EAD, Heleny trabalhou com Augusto Boal no Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena, criado pelo diretor. Foi premiada pela APCA – Associação Paulista de Críticos de Artes, dirigiu trabalhos na Aliança Francesa e planejava, em moldes bem

brasileiros, o que havia visto na França, colocar em prática um projeto de cultura que poderia se iniciar com a Casa de Cultura em Santo André, com uma espécie de TP – Teatro Popular, mas, necessariamente, essa idéia passava por definições governamentais e, somente através de políticas públicas de cultura, por exemplo, poderiam ser definidas.

A tendência para o engajamento político, provavelmente, levou Heleny Guariba, após a primeira prisão, a passar de simpatizante a militante da VPR- Vanguarda Popular Revolucionária, e passar a clandestinidade e a luta armada.

### **1.3 A clandestinidade, a prisão, a tortura e o desaparecimento**

A ditadura militar no Brasil iniciou-se em 1964 e perdurou até 1984. As marcas profundas ainda se expressam na história recente do país. A partir de 1968, uma parcela da população composta especialmente por jovens estudantes de classe média, intensificou a organização para lutar contra o golpe militar através da militância em grupos contra a censura, a repressão, a tortura, o fechamento do congresso Nacional e o cerceamento de direitos dos civis. Em alguns casos, os militantes enfrentaram a ditadura através da luta armada.

O golpe militar sofrido pela sociedade brasileira em 31 de março de 1964 derrubou o governo constitucional de João Goulart, a nação passou a ser governada por “estado de sítio em nome da segurança nacional”, que reprimiu veementemente os movimentos ideológicos, políticos e artísticos.

A violência institucional do Estado foi, desde 1964, nos governos de Castello Branco, de Costa e Silva, (este sucedido por uma Junta Militar que durou dois meses e editou o A.I. 5). Prosseguiu o regime de exceção nos governos Médici, Geisel e Figueiredo no período posterior

que vai até 1985, com a campanha das diretas já, a eleição indireta de Tancredo neves para presidir a república.

Quando o golpe de 1964 instaurou a ditadura militar no Brasil, mulheres e homens que lutavam contra o sistema sofreram perseguições e permaneceram em prisões de delegacias e em aparelhos clandestinos de repressão, passando pelas mais desumanas torturas físicas e psicológicas; muitas destas pessoas foram expulsas ou fugiram do país. Outras ficaram para lutar das mais variadas formas para reconquistar a liberdade e a democracia no Brasil.

Em 1965, Heleny, simpatizante da ação armada, abrigou em sua casa líderes clandestinos, dentre eles o ex-Capitão Carlos Lamarca, conforme depoimento de Ulisses Guriba Neto:

Ela simplesmente virou-se para mim e disse: “todos os nossos amigos estão dentro dessa luta, tudo o que a gente gosta está envolvido nessa causa e não podemos ficar fora dela”.<sup>4</sup>

Percebe-se que o ideal democrático um contingente expressivo de jovens naquele momento era o mesmo, ainda que fossem múltiplas as orientações ideológicas e as estratégicas de contestação assim as formas de luta variavam: muitos decidiram pegar em armas, através das guerrilhas urbanas e no campo, alguns escolheram a arte. Dentre aqueles que optaram pelos dois instrumentos de luta estava Heleny Guariba que, junto com outros nomes até hoje desconhecidos pela maioria dos brasileiros, contribuiu para semear o ideal de liberdade e de justiça em um período crítico da história nacional.

O primeiro filho de Heleny Francisco Guariba cresceu nesse ambiente e lembra:

Entre os cinco e sete anos eu convivi muito pouco com eles, por que naquela época era muito comum que as pessoas tivessem três empregos, meu pai trabalhava em três, a Heleny trabalhava em

---

<sup>4</sup> Entrevista concedida para esta dissertação em 14.04.2007, na residência do entrevistado.

três. A barra era pesada, davam aulas em cursinhos, davam aulas em faculdades, na EAD etc.

Recordo-me de quando a gente morava no Morumbi, enquanto criança. Já tínhamos voltado da Europa e anos depois eu soube que o Lamarca já tinha vivido escondido em casa no Morumbi. Isso já em 1967, quando meu irmão João nasceu. O João puxou um pouco meu pai, até nos dias de hoje ele trabalha com assessoria política. O Ulisses foi para Assis depois do desaparecimento da Heleny e construiu uma vida lá, uma carreira universitária, hoje ele é aposentado pela UNESP e USP.

Meu irmão quase não tem lembranças da Heleny, a gente não gosta de tocar muito no assunto, é muito delicado.<sup>5</sup>

Desde 1967, Heleny mantinha amizade com Iara Iavelberg. Ambas foram professoras do cursinho pré-vestibular Pandiá Calógeras. Iara foi a grande paixão do Capitão Carlos Lamarca e a história entre os dois começou na casa de Heleny no bairro do Morumbi, onde Lamarca se escondia e acabou tragicamente com a morte dos dois cercada por.

Segundo Luiz Maklouf Lamarca em 1971, já isolado de sua organização, fisicamente depauperado, magro e faminto, em fuga, a pé, em companhia apenas de um outro militante, foi morto covardemente à beira do Rio São Francisco no sertão baiano. Iara foi considerada suicida, inclusive sendo enterrada em ala segregada no cemitério judaico. O médico Lamartine Andrade Lima, almirante reformado e então médico em 1971 do Hospital em Salvador, local onde foi feita a autópsia da morte de Iara, declarou no ano de 1981 que na verdade ela foi morta a tiros de metralhadoras.

Entre os vários clandestinos revolucionários que Heleny e Ulisses esconderam, estavam Frei Tito, Frei Beto, Espinosa e o mais conhecido, Lamarca. No entanto, Ulisses participou muito mais por Heleny do que por vontade própria e, desse modo, acompanhou sua esposa nas suas paixões: o teatro e a luta armada. Mas a entrada definitiva de Heleny na VPR se deu no ano de

---

<sup>5</sup> Entrevista concedida para esta dissertação em 31.03.2006 no *Fran's Café* Pinheiros.

1969, segundo José Olavo, e no mesmo ano chegou a ser “a segunda pessoa” na VPR, ou seja, a mais procurada depois de Lamarca. Ela usava o codinome “Lucy”.

Em *Batismo de sangue*, Frei Betto descreve a passagem, como se se dirigisse à própria Heleny, já morta quando ele escreveu o livro e relata-nos a maneira como, fugindo da repressão militar, conseguiu o esconderijo através de Heleny. O seu testemunho dramático permite-nos imaginá-lo como peripécia de uma personagem histórica.

A obra de Frei Betto funciona como memória dos fatos e da sua história; ele utiliza o discurso literário do “fingimento”. O texto a seguir foi baseado na referida passagem vivida por Heleny Guariba e, ao narrá-la, Frei Betto o faz em tom epistolar, sem parágrafos e com uma pontuação que sugere uma emoção que se desencadeia numa seqüência de fatos, a mesclar ficção e realidade, ou pelo menos assim sugere:

Nem sei bem, Heleny, por que foi através de você. Tínhamos nos encontrado poucas vezes. Quem sabe foi o acaso? É possível. A vida não é feita só de decisões e de certezas prévias. Muitas vezes um gesto, uma palavra, um olhar ou uma revelação muito íntima modifica o nosso rumo. Se bem me lembro, nosso encontro foi no Redondo, aquele bar que fica defronte do Teatro de Arena. Você trabalhava com o Boal, com quem eu gostava de conversar. Sempre eu chegava ao fim dos ensaios, ficava sentado no escuro vendo vocês repetirem mais uma vez e depois íamos tomar cerveja no Redondo. Um dia você contou, com um jeito alegre, cativante, que fizera um curso de teatro na França e, na volta, organizara um grupo popular no ABC. Pequena, arisca, você sempre me pareceu uma pessoa muito bonita. Não dessa beleza que a gente descobre e percebe que vem de dentro pra fora, enraizada no espírito ágil, que lhe conserva, no corpo, o jeito de menina. Você pressentiu a minha situação, cuidou das coisas e indicou o local que eu encontraria a pessoa que iria me esconder. Depois desse dia, Heleny, eu fui encontrá-la no ano seguinte no pátio do Presídio Tiradentes. Pelo fato de seu companheiro, Zé Olavo, encontrar-se também preso, você tinha a permissão para, nos sábados, no horário de visita, passar da ala feminina para a masculina. Mesmo na prisão, a sua alegria contagiava. Guardo de você o retrato da última vez que nos vimos: era seu aniversário e

seus filhos levaram um bolo com velinhas e um presente. Ao desfazer a fita de cetim rosa e papel colorido, você viu o que era e começou a achar muita graça, a mostrar pra todo mundo, a beijar as crianças que, como você, riam das calcinhas em suas mãos. Logo você foi solta, pois apesar das torturas que sofrera nada conseguiram provar contra você. Em julho de 1971, correu a notícia de seu desaparecimento. Sabe-se que foi presa pelos órgãos de segurança e consta que morreu sob torturas. Ouvi dizer que jogaram seu corpo no mar. Não sei, não posso admitir. Só sei que agora, Iemanjá tem pra mim um rosto conhecido e um jeito alegre de menina prestativa. No local marcado por Heleny Guariba, tive a primeira surpresa: o contato era um famoso artista plástico por cuja obra eu nutria admiração. A segunda surpresa foi conhecer o lugar em que ficaria escondido até sair de São Paulo: a casa de uma família norte-americana, em Interlagos. Ali estive por três meses, até maio, quando me transferi para São Leopoldo, no Rio Grande do Sul.”<sup>6</sup>

Frei Betto põe ficção e poesia na passagem, não apenas narra o que realmente acontece, mas, sim, representa o que poderia acontecer. Faz, desse modo, alguma aproximação entre o historiador e o poeta para lembrar Heleny Guariba.

Recentemente, em 2007, *Batismo de sangue* tornou-se um longa metragem do diretor Helvécio Ratton. No filme, baseado no livro, a passagem que Frei Betto fala de Heleny, foi cortada e substituída, infelizmente, numa seqüência em que uma moça encontra Frei Tito, protagonista interpretado pelo ator Caio Blat, na Igreja da Consolação e repassa-lhe uma bolsa que contém por baixo de verduras, material “subversivo”. Se ainda não foi realizado um filme que retratasse tão bem a época, mantemos a esperança, do mesmo modo, de ver Heleny representada no cinema nacional.

---

<sup>6</sup> BETTO, Frei. *Batismo de Sangue – Os Dominicanos e a morte de Carlos Marighela*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1982, pp.51-52.

Em 1969, Heleny separou-se de Ulisses após quatorze anos de convivência e oito anos de casamento; meses depois, na VPR, conheceu seu novo companheiro, o também militante, José Olavo Leite Ribeiro. Ele relembra:

Ela era baixinha, usava óculos, bonita, gostei dela... Ela estava se separando do marido, então namoramos e tínhamos planos de morarmos juntos. Tenho dela uma lembrança muito boa, ela era afável, apesar da objetividade, nunca era radical, tinha também uma maneira muito extrovertida. É verdade que não admitia amigos reacionários. Não posso acreditar na nossa história como ficção, houve coisas doloridas, por exemplo, quando eu saí da prisão não quis ir ao exterior como muitos fizeram porque queria saber de Heleny, e por medo de não voltar também, mas certamente quando saí da prisão ela já estava morta.<sup>7</sup>

Desde 1962, o Partido Comunista do Brasil (PC do B) já havia se decidido pela luta armada e nos anos posteriores, ela ganha força no PCB – Partido Comunista Brasileiro. Foi daí que surgiu uma das mais expressivas guerrilhas do período, a pioneira Guerrilha do Araguaia.

Acreditando que era possível se armar, lutar e vencer e que o povo iria aderir e, à medida que a ditadura proibia a participação democrática, surgiram vários movimentos como: Ação Libertadora Nacional (ALN), Vanguarda Popular Revolucionário (VPR), Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR), Vanguarda Popular Revolucionária Palmares (VAR), Comandos de Libertação Nacional (Colina), Resistência Democrática (Rede), Movimento de Libertação Popular (Molipo). Carlos Marighela apelidou o período com a expressão “terror revolucionário”, contrapondo-se ao governo militar que impunha a campanha “terror reacionário”.

Luiz Maklouf Carvalho faz um balanço da época:

A luta armada não foi brincadeira de aventureiros românticos ou exercício de intransigência e autoritarismo de esquerda – como

---

<sup>7</sup> Entrevista concedida para esta dissertação em 15.11.2006 na residência do entrevistado.



certas teses modernas parecem achar, quase a pedir perdão. Houve tudo isso, é verdade, mas o que tivemos, a rigor, foi um momento duríssimo de enfrentamento com o Estado militarizado, o mais radical de nossa história moderna. Os números disponíveis, ainda precários, falam por si. Os crimes do Estado contra a esquerda resultaram em 352 mortos, 152 desaparecidos, Dois mil torturados, 4.500 pessoas privadas de direitos civis, 10 mil exilados, 50 mil detidos nos primeiros meses pós-golpe, 2.828 sentenciados à prisão pela justiça Militar, tudo isso sem contar a violência contra os sindicatos, a imprensa, as entidades estudantis e a sociedade civil. A esquerda armada também matou – 134 vítimas, na conta dos militares –, seqüestrou quatro diplomatas, explodiu bombas em quartéis, seqüestrou aviões, assaltou a bancos, carros, estabelecimentos comerciais. Algumas dessas ações armadas – como o justicamento de quatro militares – se incluem na categoria banditismo e terror.<sup>8</sup>

É bem possível que Heleny tenha sido presa por duas vezes pelo DOI-CODI em São Paulo e no Rio de Janeiro. A primeira vez, no início de 1970, no extinto Presídio Tiradentes, até março de 1971. A partir de abril de 1971, quando foi solta, entrou na clandestinidade.

Na sua obra *Hamlet e o filho do padeiro – memórias imaginadas*, Augusto Boal faz menção à Heleny. Relembra quando ambos se encontravam presos ainda no DOI-CODI e em outros momentos que Heleny lhe deu conselhos valendo-se de argumentos teatrais a partir de Nelson Rodrigues, Stanislávski e Bertolt Brecht.

O autor recorda como ela argumentou para convencer os companheiros de luta a resistirem às torturas militares nos interrogatórios, utilizando-se de metáforas a partir de textos do dramaturgo Nelson Rodrigues. Boal reconstitui uma conversa, na qual observa-se muito da personalidade, do temperamento, da verve e da inteligência de Heleny:

... À noite me dava medo e eu temia o amanhecer. De manhã, vozes da manhã. Ao lado, voz amiga, prisioneira. Temi reconhecê-la. O carcereiro quis saber: quem era, quem não, de onde vinha, porque o pernoite. A voz amiga, que me havia escutado, sem ver, na cela ao lado, perguntou:

---

<sup>8</sup> CARVALHO, Luiz Maklouf. *Mulheres que foram à luta armada*. São Paulo: Globo, 1998. pp. 19-20.

- Augusto?

Eu!

- Heleny?

Era ela. Havia meses estava em presídio; tinha sido chamada de volta à delegacia política para acareação com prisioneiros recentes.

Heleny deu conselhos. Primeiro: não confessar nunca, nada. Nem a mínima rele confissão de detalhe inconseqüente. Lembrou Nelson Rodrigues: mesmo que o marido surpreenda a mulher nua na cama, o amante ao lado, nu, mesmo flagrada, deve negar, sempre: foi um mal-entendido... Na polícia, igual: negar sempre. Com vantagem: o marido é posto em dúvida mesmo vendo a nudez da mulher, o torturador, esse, não viu nem sabe nada: suspeita. Se interroga, é porque outro torturado, não resistindo, denunciou. A história estava cheia de falsas denúncias... E novos tormentos, verdadeiros.

Negue, diga não, não sei, não fui, não foi. Mentir é dever cívico.

O segundo conselho veio com feições brechtianas: Heleny contou que os torturados exageravam os efeitos da tortura para se livrarem de males maiores. Stanislavskianos simulavam com perfeição pequenas dores que exibiam, magnificadas. Lembrei Fernando Pessoa:

“O poeta é um fingidor / finge tão completamente,  
que chega a fingir que é dor / a dor que deveras sente.”

Por fingimento, não deveria me preocupar vendo Albertina, minha primeira mulher, prisioneira, reaprendendo a andar. Mas... ficasse frio, descansado: ela exagerava a dor, não era tanta. Torturados, stanislavskianos; eu, porém, devia ser brechtiano: racional afastamento, não acreditar no que via.<sup>9</sup>

Boal, nessa passagem, não faz um discurso nem estabelece um enredo. Para Eric Bentley, há muito tempo o enredo já não é um elemento que faz o dramaturgo ser louvado pelos críticos. Estes o apreciam pelas personagens criadas e seus autores os louvam porque são verdadeiros seres humanos. Uma expressão alternativa é seres humanos verossímeis, e o oposto disto é um tipo. É com essa característica, humanizada, que Boal se aproxima do leitor e o faz íntimo na passagem com Heleny.

---

<sup>9</sup> BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*. São Paulo: Record, 2000, pp. 275 – 276.

Ainda nessa direção, cabe-nos uma observação sobre grandeza na caracterização dramática. Heleny, na memória de Boal, é tomada como personagem histórica de sua biografia e sua construção não é feita a partir da descrição, mas pelos traços de sua personalidade, que revelam sua inteligência na argumentação metalingüística.

Eric Bentley afirma que

...As grandes personagens – Fedra, Hamlet, Fausto, D. Juan – contêm algo enigmático. Nisso colocam-se em solene e rematado contraste com, por exemplo, as pessoas do atual teatro psicológico, que são completamente explicadas. O efeito de uma peça moderna é o racionalismo puro: a razão explicou tudo ou está em processo de fazê-lo, e um elenco de personagens é, nos melhores casos, uma cadeia de vulcões extintos. A natureza enigmática das grandes personagens também acarreta uma implicação cósmica: a de que a vida não é mais do que uma pequenina luz no seio da vasta escuridão<sup>10</sup>.

Embora saibamos que Heleny não é uma das personagens citadas por Bentley, no exemplo reside o grande fator para a construção do discurso utilizado por Boal a respeito de Heleny, considerando-se que, como ser humano, ela se mostra verdadeira e de grande alma; serão as palavras do dramaturgo, teórico e encenador Augusto Boal a respeito dela que representarão vida e grandeza, em que o discurso – tão luminoso no centro, mas alastrando-se em sombras para as margens, envolto num mistério metafísico – dará força à majestade de toda a tragédia, refutando os tipos e construindo a magnitude de suas palavras. Palavras que podem e devem ser acrescidas de poesia e metáforas, além das já registradas nas memórias de Augusto Boal, por exemplo.

Ao perguntar-lhe sobre a idéia de romantismo das personagens, idéia que alguns atribuem à opção de Heleny pela luta armada, ele respondeu: “românticas são as pessoas, não as

---

<sup>10</sup> BENTLEY, Eric. *Teatro Engajado*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967, p. 72.

personagens”. E na mesma obra de memórias, confessa: “tenho orgulho de ter seguido o conselho de Heleny à risca e ao risco, ao pé da letra: não sabem nada, se confessar detalhe, vão torturar até confessar o que não fez. Não confessei. Nada. Nunca! Nem pendurado no pau-de-arara; nem aos militares, no arremedo de tribunal onde fui julgado”.<sup>11</sup>

Boal, em outro momento, aproveita para dizer o que se orgulha de Heleny, lembrando a situação pelas quais passaram na prisão e nas torturas, desmistifica qualquer heroísmo em ambos, e aproximando-os da humanidade e da paixão sofrida, fala do perdão: “Não guardo mágoa dos que confessaram: conheço a dor – difícil resistir. Nem me julgo herói, se resisti: não sei até que proximidade da morte teria resistido. Sei que resisti. Fico orgulhoso, sem orgulho! Não sei se me entendem. Eu me entendo e concordo comigo, pelo menos dessa vez”.<sup>12</sup>

Assim como fez Boal, quando lembrada por seus contemporâneos, Heleny é descrita como uma mulher cativante, alegre, alguém que desde muito cedo soube o que queria: ainda muito jovem deu aulas na EAD, realizou a direção de trabalhos de grande expressão profissional no teatro e envolveu-se na luta armada. E mesmo como integrante da VPR e combativa, jamais retirou, segundo os entrevistados, o seu fulgor de viver, de pequena mulher sorridente, carinhosa e cativante. Como bem lembra a historiadora Maria Thereza Vargas:

... jamais posso esquecer o seu jeito de menina, sempre correndo e sorrindo, sagaz, inteligente, sem peso na alma e jamais perdia o humor, mesmo quando lhes dávamos pitos por faltar nos ensaios quando dirigia concomitantemente um trabalho na EAD e outro em Santo André<sup>13</sup>.

Heleny também é de imediato apresentada, no caso de entrevistados, como alguém que segue viva em suas memórias e como uma mulher que lutou por coisas sérias.

---

<sup>11</sup> BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*. São Paulo: Record, 2000, p. 277.

<sup>12</sup> Idem.

<sup>13</sup> Entrevista concedida para essa dissertação em 05.12.2006.

A fala de José Olavo Ribeiro é contundente a esse respeito:

... Tenho memórias doloridas, por exemplo, quando eu saí da prisão não quis ir ao exterior como muitos fizeram porque queria saber de Heleny, e por medo de não voltar também, mas certamente, quando saí da prisão, ela já estava morta. Ela é real<sup>14</sup>.

Já Ulisses Guariba Neto chama a atenção para aquilo pelo que o mito se constrói, a partir do sacrifício em tempo e lugar certos:

Heleny tinha uma inteligência monumental, parecia de outro mundo, acredito que quando saiu da prisão pela segunda vez, sendo quem era, sabia que iria morrer e o fez dignamente, ‘a paixão’ a ilustra bem.”<sup>15</sup>

José Olavo, seu companheiro, ficou sabendo meses depois do histórico de Heleny e relembra um fato que a envolvia e à Marília Pêra, que nos dá a medida da tensão e do medo:

Eu não tinha idéia, mas ela era relativamente conhecida. Teve até um episódio engraçado, mas eu não percebi na hora. Estávamos andando perto do Largo do Arouche e ela cruzou com a Marília Pêra. A Marília parou para conversar com ela, mas eu não a reconheci. Por acaso a Marília não falou o nome dela. Ela ficou preocupada. “Você conhece essa mulher?” Não. Depois me contou que ficou com medo de que eu tivesse reconhecido ou que a Marília dissesse o nome dela. Ela atuava no meio artístico, mas eu não tinha noção... Mas chegou a hora que ela abriu o jogo. Falou que a gente estava se envolvendo muito, que estava assustada com isso, que não sabia nada sobre mim e vice-versa. Ela se abriu um pouco, mas não falou o nome, contou que estava separada, mas ainda não legalmente. Eu fiquei meio assustado. Não esperava que ela estivesse envolvida como eu, apaixonado, minha primeira paixão forte. Você está numa guerra – e os sentimentos estão à flor da pele. Aconteceram muitos casos. Você está envolvido numa coisa que você pode até morrer e isso aproxima. A Heleny tinha um envolvimento muito emocional que superava o racional. Ela oscilou muito, inclusive no nosso relacionamento. Heleny envolvia-se muito com as pessoas e

---

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> Ibidem.

criava vínculo forte com elas. E foi por isso que acabou entrando no esquema. Ela abrigou o Lamarca antes de ser militante. O Lamarca a adorava. Ela não fazia o discurso oficial, era fora dos padrões, não era aquela comunista típica, até a juventude foi uma protestante... Nossa primeira conversa foi num fusca vermelho dela, quando uma rádio patrulha da PM, numa rua paralela à Alameda Santos, encostou e pediu os documentos. Nós ficamos gelados. A Heleny mostrou os documentos do carro, que estavam em nome do marido. Disse pro PM que era o irmão dela. Eu nunca esqueço:

- Quem é Ulisses Telles Guariba?

- É meu irmão.

Eu ouvi ela falar o nome do marido, mas não o nome dela. Revistaram, não acharam nada e liberaram a gente. Aí ela falou “Acho melhor a gente abrir o jogo, quem é você, quem sou eu, porque de repente acabamos presos por uma coisa dessas”. No dia seguinte começamos a namorar.<sup>16</sup>

Apesar de separada de Ulisses, Heleny teve vários problemas para manter sua relação com José Olavo, agravados pela dupla jornada com sua atuação artística, o papel de mãe e de revolucionária. No final de 1969, Heleny e José Olavo resolveram morar juntos e Heleny, querendo a guarda dos filhos, que Ulisses dificultava, chegou a pensar em raptá-los e fugir para Cuba, segundo José Olavo. Mas decidiram alugar uma casa na Rua Ministro Godoy, próxima à PUC – Pontifícia Universidade Católica e em 15 de fevereiro de 1970 José Olavo foi preso e ficou por mais de um ano no Presídio Tiradentes. Em uma das visitas, ela confessou a José Olavo que não iria mais sair do movimento e que entraria definitivamente na luta, passando a fazer parte do setor de inteligência da VPR.

Para Marilena Chauí, dada a sua inteligência, se Heleny fosse viva, figuraria, sem dúvida, dentre os maiores intelectuais brasileiros. Embora também acredite que foi a sua inteligência

---

<sup>16</sup> Entrevista concedida para esta dissertação em 15.11.2006.

muito articulada e precoce que provavelmente resultou numa “falha trágica” de heroína e alvo perfeito para a ditadura. E assim ela relembra:

Um dia, no final de 1971, ela apareceu em minha casa e me disse que estava entrando na clandestinidade e que nos veríamos quando a revolução fosse vitoriosa. Naquele momento a admirei, mas temi pelo seu futuro. Foi a última vez que nos vimos... soube anos depois na Embaixada Brasileira, na França, que ela constava entre os desaparecidos. É uma pena! Não houve revolução, a repressão da ditadura foi maior do que nós<sup>17</sup>.

Em abril de 1970, Celso Lungaretti, preso no Rio de Janeiro e não resistindo às torturas, denuncia na televisão o nome de seus companheiros, entre os quais o de Heleny Guariba, que foi presa no dia 24 de abril de 1970, em Poços de Caldas, onde se escondia numa propriedade da família de José Olavo. O pai deste, não resistindo às torturas da OBAN e super apavorado, acabou entregando o esconderijo de Heleny para fugir da morte.

A esse respeito José Olavo confessa:

Heleny estava meio revoltada com meu pai, com a prisão. Jogou um pouco isso pra mim. Achava que fui eu que pedi para meu pai levá-la a Poços de Caldas. Eu expliquei que não sabia. Que se soubesse não permitiria, porque sabia que meu pai não agüentaria a pressão. Esclarecemos tudo, ficamos numa boa de novo, só que cada um de um lado do presídio, trocando cartas. Ela nunca mais falou com meu pai. Eu tive problemas com ele – mas depois passou. Ele faleceu há mais de nove anos. Não deveria ter feito aquilo. E ela não devia ter aceitado. Se a gente que estava envolvida não agüentava a pressão, imagina quem não estava.<sup>18</sup>

Heleny foi solta no dia primeiro de abril de 1971, porém continuava a ser observada e perseguida pelos órgãos de repressão. Sem a guarda dos filhos e sem emprego, voltou a morar

---

<sup>17</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa em 12.10.2006.

<sup>18</sup> Idem.

com a mãe, Tita, e, sem opções, mergulhou na clandestinidade por via da VPR e passou a organizar o movimento, ajudando a família de torturados e mortos. Heleny, foi vítima do Cabo Anselmo, militante da VPR, que se tornou um traidor: estando do lado da repressão e circulando livre no coração do movimento revolucionário, entregou inúmeros companheiros.

O cabo Anselmo é uma peça importante dessa história. Ele integrou a rebelião dos marinheiros. A fuga dele da Prisão de Ilha Grande até hoje é encarada com estranheza, pois não se pode sair de lá em barco de pequeno porte, o que se subentende é que houve um acordo com o aparelho militar que propiciou a fuga. Em 1970/71, ele voltou ao Brasil, foi preso, mas acabou negociando sua liberdade e virando informante ou talvez, como crê José Olavo, ele já fosse informante da polícia desde 1969, de maneira que não se explica a saída dele do Presídio de Ilha Grande.

Heleny voltou a ser presa, provavelmente, no Rio de Janeiro no dia 12 de julho de 1971, juntamente com Paulo de Tarso Celestino da Silva, também militante da VPR. Ambos foram considerados desaparecidos por agentes do DOI-COIDI. O relatório do Ministério da Aeronáutica diz que Heleny foi “presa em 20 de outubro de 1970, em Poços de Caldas, Minas Gerais, sendo libertada em 01 de abril de 1971...” Já o relatório do Ministério do Exército afirma que “foi presa em 24 de abril de 1970 durante a Operação Bandeirante e libertada a 1º. de abril de 1971.”

Além da violência física cometida contra Heleny, existiu outra tão monstruosa quanto a longa espera da família. Francisco dá um testemunho emocionado a esse respeito:

Em nenhum momento nós tivemos comprovação de nada. Foi extremamente difícil viver sem ela na adolescência. Em 1981 eu entrei na faculdade de economia na Unicamp, fiz um cursinho universitário ali no Bixiga e no dia em que passei no vestibular da FUVEST, encontrei com a mãe de uma amiga que estudava comigo. Ela disse: “- Nossa você é o Chico Guariba, sua mãe morreu né?”. Eu entrei em desespero e disse: -“Não ela está



voltando, ela não morreu.” Foi uma fase em que eu não dialogava com ninguém.<sup>19</sup>

Em relatório sobre a “Casa da Morte”, em Petrópolis, publicado no jornal *O Pasquim*, Inês Etienne Romeu, da VPR, declarou que Heleny esteve naquele aparelho clandestino da repressão em julho de 1971, tendo sido torturada por três dias, inclusive com choques elétricos na vagina. O que confirma a segunda prisão, embora os relatórios dos Ministérios do Exército e da Aeronáutica não façam menção a uma segunda prisão de Heleny. Presume-se, a partir do depoimento de Inês Etienne, que ela faleceu no local das torturas em Petrópolis, em 1971, aos trinta anos de idade.

As sucessivas procuras pelo paradeiro de Heleny levaram a família e o ex-sogro, General Guariba, a diversos aparelhos de repressão e a órgãos federais; no entanto, não houve, até hoje, nenhum esclarecimento, conforme relata Ulisses Telles Guariba Neto:

No final de 1969, após separar-me de Heleny, retirei-me do movimento e vim morar na Rua Maria Antonia. Ela foi morar nas Perdizes. Francisco e João Vicente continuaram morando com a mãe... No início de fevereiro de 1970, em um sábado à noite, Heleny me procurou para dizer que Olavo, seu namorado, tinha sido preso e me pedia auxílio, uma vez que meu pai era general reformado. Heleny pediu também que eu falasse com o Capitão Maurício, da OBAN, uma vez que esse oficial havia, anos atrás, namorado com minha irmã, ainda mantendo relações de amizade comigo. Quando procurei o Maurício, este confirmou que Olavo realmente estava preso e que era membro da VPR. Meu pai foi à OBAN pedir que ao menos Olavo não fosse torturado, mostrando-se interessado na própria pessoa de Olavo. Com a prisão de Olavo, Heleny deixou a residência das Perdizes, deixando os filhos comigo. Nessa mesma época, mudei-me para a Rua José Antonio Coelho, na Vila Mariana, em São Paulo, em um anexo da casa de meus pais. No início de março daquele mesmo ano, o pai

---

<sup>19</sup> Entrevista concedida para esta dissertação em 31.03.2006.

de Olavo me procurou desesperado e contou-me que os órgãos de segurança ameaçavam prendê-lo, bem como a sua esposa e os filhos, pois queriam que eles prestassem informações a respeito do paradeiro de Heleny. Ela, por sua vez, estava escondida em Serra Negra. O pai de Olavo contou-me também que, não resistindo às pressões, havia contado onde estava Heleny e que ela havia sido presa, naquele dia, no final da tarde. Diante disso eu e meu pai fomos à OBAN. Fomos, também, procurar o Capitão Maurício, que nessa época prestava serviços ao DOPS. Procuramos também delegados do DOPS e todos diziam que não podiam prestar informações a respeito de Heleny. Três dias após, eu e meu pai fomos ao DOPS, à noite, para encontrar Heleny, no Gabinete de Romeu Tuma, então um dos delegados do DOPS. Então ela contou que havia sido torturada pelo Capitão Albernaz. Tinha marcas roxas nas mãos e nos braços, provocadas por choques elétricos. Albernaz havia tido contato conosco antes de torturar Heleny. Fôra, em tal conversa, extremamente simpático. Heleny contou também que estava no início do período menstrual e que, com as torturas, havia tido uma hemorragia, que havia assustado os torturadores, que a haviam retirado da OBAN e enviado ao Hospital Militar, onde ficou 48 horas, tendo naquele dia sido encaminhada ao DOPS. Foi solta em fins de 1971, por decisão da própria Justiça Militar. Ao ser libertada, desejava viajar ao exterior. Ela tinha também a intenção de ajudar familiares de perseguidos e mortos. Ficou uns tempos na casa da mãe e na casa de amigos, enquanto se preparava para a tal viagem. Por volta do dia 25 de julho, recebi um telefonema em casa informando-me que Heleny havia sido presa no Rio de Janeiro. Meu pai foi para Brasília, bem como ao comando do I Exército, no Rio de Janeiro, procurando autoridades e amigos. Todas as informações foram no sentido de que Heleny não havia sido presa e que, provavelmente, havia embarcado para o exterior.<sup>20</sup>

O envolvimento político, a inteligência de Heleny como força da VPR provocou a ira de setores militares da ditadura que não toleravam nenhuma iniciativa de transformação no pensamento dos brasileiros e, como afirma José Olavo, “Os militares não prendiam duas vezes”, pressupondo que uma segunda prisão significava a morte.

---

<sup>20</sup> Trecho da entrevista realizada com Ulisses Guariba Neto Neto em 14.04.07.

Desde então seu desaparecimento é uma incógnita. Dilma Rousseff, atual Ministra da Casa Civil no governo de Luiz Inácio Lula da Silva, esteve no Presídio Tiradentes como prisioneira dos órgãos de repressão. Ela foi uma das líderes da VPR. A ministra, por decisão judicial, está promovendo a abertura de arquivos da ditadura, nos quais esperamos encontrar esclarecimentos a respeito da morte de Heleny. Os registros podem revelar possíveis enganos nesta dissertação em relação à segunda prisão ou à morte de Heleny.



Heleny em férias em 1960. Foto: Arquivo da família.

#### **1.4. Heleny personagem: em peças**

Após seu desaparecimento, Heleny foi representada em três textos teatrais e uma em telenovela. Em todas as peças, os autores foram motivados por sua personalidade, sua verve artística, sua luta na história do teatro e pela igualdade social.

Lauro César Muniz escreveu, em homenagem a ela, *Sinal de vida* e, na telenovela *Cidadão brasileiro* fez referências a Heleny mais uma vez, sem que a mesma aparecesse personificada fisicamente na ficção. Luís Alberto de Abreu, na ELT – Escola Livre de Teatro de Santo André tornou Heleny personagem em *Nossa cidade*; e Dulce Muniz, em *Heleny, Heleny, doce colibri*. As peças e as encenações serão analisadas para tentarmos entender Heleny como personalidade histórica.

Se geralmente as telenovelas se abstêm de qualquer ligação com a realidade através do letreiro “esta é uma obra de ficção, qualquer semelhança com pessoas ou fatos reais terá sido mera coincidência”, por outro lado, quando um ser real é transformado em personagem, ele não somente é transformado, caso de Heleny, como também leva os seus autores ficcionais a tornar personagens outros com quem tenha convivido na história real. Entretanto, em geral, isso ocorre quando há a criação do mito, no limiar da ficção.

No entanto, o que nos importa aqui é perceber Heleny como personagem a partir das narrativas da ficção literária, ou de peças dramáticas, nas quais é possível “olhá-la seguindo um

raciocínio frente à releitura da realidade, de sua realidade e o rito do qual fez parte”<sup>21</sup>, como diz Chauí.

#### **1.4.1 *Sinal de vida***

Em 1979, Lauro César Muniz escreveu a peça *Sinal de vida*, inspirado na vida de Heleny Guariba, aqui com o nome de Verônica. O mesmo autor, em 2006, na novela *Cidadão brasileiro*, exibida pela TV Record, retratou o recrudescimento da ditadura militar e Heleny foi novamente lembrada. Dessa vez, o autor usou o seu verdadeiro nome, tratando-a como uma personagem de quem muito se fala e que, metaforicamente, não surge em cena como se lançasse ao público a pergunta: onde estará Heleny após mais de três décadas do seu desaparecimento?

*Sinal de vida* foi escrita, segundo o seu autor, porque a prisão e o desaparecimento de uma colega impulsionaram-lhe a realizar seu testemunho e, ao mesmo tempo, seu desabafo. Sem fazer qualquer outra menção direta, no programa do espetáculo encenado em São Paulo, em benefício do Comitê Brasileiro pela Anistia, constava uma lista dos desaparecidos políticos que iniciava com o nome de Heleny Guariba.

---

<sup>21</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa em 12.10.2006.



Antônio Fagundes e elenco de *Sinal de vida*, 1979. Foto: Blog de internet do ator Sadi Cabral /divulgação do espetáculo.

A peça estreou em São Paulo, no Teatro Augusta, em abril de 1979, com elenco formado por Antônio Fagundes, Maria Rita, Sadi Cabral, Marlene França, Kate Hansen, Cléo Ventura e Bruno Barroso. A direção ficou a cargo de Oswaldo Mendes. A temporada da peça no Rio de Janeiro, no Teatro Glória, teve início em setembro de 1979, com elenco formado por Gracindo Júnior, Marieta Severo, Tamara Taxman, Lúcia Alves, Oswaldo Louzada e Diogo Vilela, sob direção de Marcos Paulo.

A intenção de Lauro César Muniz, assim como o fez na novela *Cidadão brasileiro*, era manter viva a pergunta: Onde está Heleny? Já no título da peça, ele permanece com a esperança “... de vida”. E faz a Heleny uma homenagem, por meio de uma história de gente como ela, discutindo e passando por situações semelhantes às suas, o que desencadeia sempre conflitos de relações no apartamento do protagonista Marcelo, rodeado de mulheres com as quais se relaciona.

É nessa convivência que as personagens trazem à tona a lembrança de Heleny, pois cada uma das mulheres tem um pouco dela na maneira de viver as situações, mas a personagem Verônica é a que mais se assemelha a ela. Morta logo no início da peça, Verônica aparece em *flashbacks* e contracena com o protagonista como voz e presença da consciência que jamais se pode perder e é preciso manter na ordem dos pensamentos em prol da “revolução” pela qual Heleny lutou. Verônica diz a Marcelo Estradas:

Como você mudou...você ...todos vocês...todas as pessoas que eu volto a encontrar depois de algum tempo são...são como se tivessem apagado tudo...As pessoas não têm memória, ou...não querem lembrar...Aceitaram a regra do jogo e...os que continuaram a luta, como eu...puxa...Nós somos incômodos. Nós machucamos a consciência de vocês...(pausa) Você...alguns dos nossos companheiros... O que houve? É tão importante assim sobreviver a qualquer custo?<sup>22</sup>

Além da semelhança com Verônica em *Sinal de vida*, não se pode dizer que a personagem é fidedignamente Heleny. Mas, nesse texto, é que todos os elementos dramáticos se articulam e a ficção se produz mais plenamente. Em termos dramaturgicos é, a meu ver, a realização mais feliz do retrato da época em que viveu Heleny dentre as peças que a abordam como personagem, ainda que não aprofunde o retrato do processo político brasileiro nas décadas em questão.

Escrita em 1972, *Sinal de vida* foi proibida pela ditadura militar e só foi encenada sete anos depois. Nela, o jornalista Marcelo Estradas faz um balanço de sua vida, numa longa noite, a partir de um fato - a notícia da morte de uma antiga companheira cujo engajamento político se dera sob sua orientação: Verônica a partir de um dado momento opta pela luta armada, enquanto

---

<sup>22</sup> MUNIZ, Lauro César. *Sinal de vida*. Exemplar fotocopiado no Museu Lasar Segall, São Paulo, 1979. As demais citações feitas nesta dissertação são provenientes desse texto.



ele continua acomodado na sua profissão. Marcelo coloca em cheque toda a sua atividade política como ex-militante do Partido Comunista e como marido e amante de várias mulheres. Dirigindo-se à personagem Verônica, ele faz um relato de sua trajetória:

Em 1964 eu já estava no partido... (sorriso triste, evocativo). Lendo, relendo, estudando, analisando até a exaustão, discutindo, discutindo (riso amargo). Sabe o que estávamos fazendo às vésperas do golpe, lá na base? Estudando ética marxista! No dia 29 de março de 1964, eu estava reunido na base do partido estudando ética marxista e discutindo problemas de comportamento e moral! Que papel ridículo nós fizemos na história, enquanto o país mudava de dono! Estava tudo em paz, às mil maravilhas! O congresso ia votar a legalização do partido, todos nós íamos cantar a *Internacional* em praça pública!...Lembra Manuel Garcia? Entrou como um mensageiro grego na reunião e disse: acabo de chegar de Brasília! Estivemos com o presidente e ele nos disse textualmente: “se o congresso não aprovar a legalização do partido, eu fecho aqueles dois ‘croquetes’!” (balança a cabeça se condenando) Que alienação!<sup>23</sup>

Assim, o autor pôs o dedo na ferida aberta de milhares de brasileiros que, como Marcelo, se questionam e se torturam diante da própria omissão, nos anos que vão desde 1971, quando Heleny desapareceu, até 1979, quando a peça estreou.

O crítico de teatro e jornalista Jefferson Del Rios acompanhou os fatos sangrentos transcorridos na virada para os anos 1970 e escreveu:

Sabe que inúmeras Verônicas existiram. Saiu das passeatas estudantis da Rua Maria Antonia, sede de algumas aguerridas faculdades da Universidade de São Paulo, das profissões liberais, das famílias burguesas, ou do teatro. Durante o desenrolar de *Sinal de Vida*, o jornalista afunda na dor e na incerteza quanto ao paradeiro daquela sua Verônica provavelmente metralhada. E Lauro César Muniz também ficou esperando como os personagens, e como grande parte

---

<sup>23</sup> Idem cit. 14, fala da personagem Marcelo Estradas.

dos brasileiros, apenas um sinal de vida da companheira de lutas Heleny, nesses longos anos que não foram ainda apagados da nossa memória. Considerando que a espera, significa não-ação, Lauro concorda que, enquanto espera, Marcelo não age<sup>24</sup>.

Lauro César Muniz, no entanto, como escritor, tem como função social levar o público a refletir sobre esta mesma inação. E sua ação foi escrever a peça. Sônia Guedes conviveu com Heleny e com Lauro no GTC e na atuação da novela *Cidadão brasileiro*. A atriz assistiu à montagem de 1979 e reconhece que o personagem Marcelo resvala para o autobiográfico:

Quando escreve a peça nos anos 1970, tanto ele, o Lauro, como o Marcelo estão na mesma faixa de idade, ambos têm atividades congêneres, um é jornalista, o outro dramaturgo e novelista. Além disso, os dois são desquitados e finalmente ambos participaram de atividades políticas depois do Golpe de 1964 no Brasil<sup>25</sup>.

É provável que Lauro César Muniz acredite que Marcelo abranja toda uma geração e a peça tem a força de ir ao ponto chave dela, que é a omissão. Ainda nessa questão, para José Armando Pereira da Silva, o autor expõe suas misérias, suas dúvidas, suas contradições, como ilustra o diálogo final da peça entre o protagonista Marcelo Estradas e um Cadete:

CADETE: Toda essa contradição... Todo este ressentimento... todo este conflito vai se resolver na sua cabeça...

MARCELO: Não sei... não sei.

(...) Talvez agora você possa me ajudar a encontrar...

---

<sup>24</sup> Rios, Jeferson Del. *Sinal de vida estréia*. Folha de São Paulo, 15.05.86.

<sup>25</sup> Entrevista concedida para essa dissertação em 11.04.2006.

CADETE: Encontrar... Encontrar o que?

MARCELO: Uma luz...

CADETE: A luz está aqui. Para todos.

MARCELO: Não, meu filho... Há alguém que desapareceu no tempo e que nenhuma luz consegue alcançar.

CADETE: Quem é?

MARCELO: Verônica.

(...) Ela desapareceu numa noite escura e ninguém, nem você pode explicar como foi.

CADETE: O que ela representa pra você?

MARCELO: Verônica é a minha culpa... a minha omissão...a minha covardia..e também...também minha esperança...Me ajude! Explique-me... Onde ela está? Onde está Verônica?!!!

(O Cadete desaparece nas trevas. Marcelo ergue-se com o olhar firme, encarando à platéia)

MARCELO: Eu quero saber! Onde está Verônica?!!!

(A luz cessa vagarosamente)

Fim.<sup>26</sup>

Jefferson Del Rios escreveu ainda:

Em 1979, no Auditório Augusta, durante toda a temporada de *Sinal de Vida*, um público atento e quase paralisado, assistia todas as noites ao ator Antonio Fagundes gritar por uma moça chamada Verônica, exigindo de quem o ouvia uma resposta sobre o seu paradeiro. “Eu quero saber. Onde está Verônica?” E essas são as duas últimas frases do personagem Marcelo. A luz caía vagarosamente e *Sinal de Vida*, do dramaturgo Lauro César Muniz terminava. Aplausos emocionados, perplexidade do público, uma sensação de vazio na boca do estômago e

---

<sup>26</sup> P. 54.

afinal todos saíam do teatro sem qualquer resposta. Mas porque haveria uma resposta - afinal não era apenas uma peça?<sup>27</sup>.

*Sinal de vida*, além de boa dramaturgia, se concretiza num retrato da época dos anos de chumbo, questiona a sociedade brasileira em a sua omissão frente ao horror da ditadura. E dá a Heleny, vítima desse processo, tamanha importância que seu protagonista, ao fazer uma auto-análise, grita: “Verônica!” Como se o próprio autor, através de seu protagonista gritasse: Heleny!

#### **1.4.2 Heleny, Heleny, doce colibri**

A atriz Dulce Muniz, amiga e aluna de Heleny no Teatro de Arena nos anos 1960, mantém viva a memória de Heleny ao escrever em 2006 o musical, num tom de homenagem: reproduz momentos presentes na memória e mistura nomes reais e ficcionais em situações que retratam a vida da diretora. O desaparecimento de Heleny tornou-se uma incógnita e, desde então, Dulce Muniz foi levada a imaginá-la como o cadáver insepulto da tragédia grega *Antígona*, de Sófocles, na qual Polinice é condenado a não ter um enterro por imposição de Creonte, Rei de Tebas.

Dulce Muniz, a partir de suas memórias, constrói personagens retiradas do universo real e biográfico de Heleny. O texto se apóia em cinco canções: canção da infância, canção do teatro, canção da saudade, canção da paixão e canção da despedida.

---

<sup>27</sup> P. 49.

Na primeira, aparecem a tia Irma e a mãe Pascoalina (Tita). Na canção do teatro, o convívio com uma trupe é apresentado como metalinguagem e ilustra a verve artística de Heleny. Na canção da saudade, a protagonista está na prisão, relembrando o passado, os filhos e o teatro. É a canção da paixão que apresenta José Olavo como par romântico de Heleny e traz, como se fora algoz, o personagem Ene e assim aborda a separação entre Heleny e o primeiro marido.

Por fim, a canção da despedida aborda a segunda prisão, a tortura, o desaparecimento e a morte da protagonista. Nessa canção, ou cena, a autora aproveita para esclarecer a imposição do fim trágico reservado a Heleny pelos militares, precedido por um rapto do corpo moribundo da protagonista, tal qual na tragédia grega, impedindo-a de ter um enterro digno.



Denise Del Vecchio(no centro), Dulce Muniz (a direita) e elenco de *Heleny, Heleny, doce colibri*, 2007. Foto: Divulgação do espetáculo

A ação se passa no próprio teatro onde Heleny é apresentada como diretora, mãe de dois filhos, João Vicente e Francisco, e revolucionária. O texto de Dulce Muniz mantém a intenção histórica de ser fiel à trajetória de Heleny. O diálogo entre as personagens da mãe e da tia caracteriza bem essa intenção já na primeira cena da peça.

Tita – Você se lembra Irma? Ela sempre foi tão pequenina, tão miúda. Minha filha parece beija-flor, um colibri.

Irma – Lembro. E os olhinhos? Parecem duas jabuticabas. Agora essa confusão toda!

Tita – Tenho tanto medo! Você tem ouvido o general, cada coisa que ele tem contado. Será que ela está envolvida em alguma coisa perigosa?

Irma – Não sei, Pascoalina, a gente não sabe mais o que ela pensa. Ela está tão diferente. Até o Ene já tá bravo com ela. Eles andam brigando muito.

Tita – Puxa meu Deus! Eles viviam sempre juntos, pensavam da mesma maneira. Mas, naquele dia em que eu fui à casa deles, havia um movimento suspeito, parecia que eles estavam escondendo alguma coisa.

Irma – Antes ela só queria o teatro. Agora parece que mudou tudo. E os meninos são tão pequenos!

Tita – A gente ouviu tanta conversa partida, tanta notícia pela metade. Não vê os jornais? O rádio? A televisão? É só notícia oficial. Mas, que tem coisa muito grave acontecendo, tem, e minha filha está se metendo onde não deve.

Irma – Ela não conversa com a gente. Só dá evasivas. Parece sempre que foi apanhada com a boca na botija. Lá na igreja já tão olhando a gente de lado. Quando eu vou ao culto, eu sinto que eles me rejeitam.

Tita – Eu também sinto. Às vezes me dá a impressão, Irma, de que a polícia está atrás de Heleny. Se acontecer alguma coisa ruim com ela, o que vai ser das crianças?

Irma – Vira essa boca pra lá, minha irmã. Ninguém sabe o que acontece quando uma pessoa é presa. Mas o general não há de deixar que nada de ruim aconteça com ela, tenho certeza.

Tita – O pior é que eu não tenho essa certeza não. Não sei se ele ainda tem alguma influência. Coitado, não se esqueça de que ele foi cassado.

Irma – Cassado sim, mas ainda é general. Ele vai proteger Heleny, você vai ver.

Tita – Ela sempre foi a nossa menina, o nosso orgulho. Quando ela viajou, quando ela fez a peça em Santo André, eu pensava: valeu à pena tanto esforço, tanto sacrifício, ela vai ser alguém na vida, vou poder morrer em paz. Não sei mais nada, Irma. Não conheço mais a minha filha.<sup>28</sup>

Embora Dulce Muniz, em entrevista a mim concedida, afirme que a montagem é uma homenagem descompromissada de valores estéticos que a subjuguem, a atriz que representou Heleny, Valquíria Ribeiro, apesar do grande êxito na caracterização e semelhança com a personagem, admitiu em entrevista para esta dissertação que “O texto da Dulce não é linear e cada vez que eu entro em cena o público já sabe o que vai acontecer porque o coringa já falou, então percebi que não adiantava tentar atuar como se a peça fosse linear. Optei por viver uma cena de cada vez”.<sup>29</sup>

No aspecto da visualidade cênica teatral, *Heleny, Heleny, doce colibri* pouco representa o teatro carregado de expressividade visual realizado por Heleny e as interpretações não conseguem ampliar horizontes para além do texto, que não consegue construir essa camada onírica que, num bom espetáculo, “vai além de palavras”, conforme aponta Heleny em seu artigo no Anuário de Teatro Paulista de 1968.

Talvez a preocupação principal da autora e diretora resida em simplesmente contar a história ou fazer uma homenagem a Heleny. A atriz Denise Del Vecchio, que atuou na referida montagem, concedeu-me o seguinte depoimento:

Representar o texto da Dulce me fez sentir toda a saudade que estava guardada da Heleny. Me fez pensar também no tamanho da perda. O quanto ela faz falta no panorama teatral do Brasil hoje.

<sup>28</sup> MUNIZ, Dulce. *Heleny, Heleny, doce colibri*, versão em fotocópias, p. 04.

<sup>29</sup> Entrevista concedida por e-mail para essa dissertação em 30.03.2007.

Fiquei me perguntando como a sua morte poderia ter sido evitada. Enfim... Em minha opinião o espetáculo poderia aproveitar mais o aspecto artístico da Heleny, mas para a Dulce, que teve muito mais proximidade com ela, a questão política, da repressão e da sua morte é mais importante e eu respeito esse ponto de vista<sup>30</sup>.

É interessante perceber o contexto histórico em que viveu, a bárbara repressão sofrida e a maneira combativa como enfrentou a ditadura, através da luta armada, põem Heleny em pé de igualdade com outras mulheres singulares da história do teatro, na resistência política ao regime militar e, de modo ficcional, possibilita referências à essência de personagens femininas de Bertolt Brecht como *Santa Joana dos Matadouros*, que trata da vida de uma idealista de uma organização evangélica transformada em combatente e mártir.

Dulce Muniz, na tentativa de encontrar alguma semelhança com as personagens femininas de Brecht, recorre a várias delas, como Mãe Coragem, Shen-Té, Joana D'Arc, Antígona etc., e apesar de os resultados do texto de Dulce Muniz estarem visíveis na encenação, pode-se perceber que, tanto no texto, como no espetáculo, Heleny acabou por ser tomada como personalidade da realidade, sem configurar nenhuma das características das personagens brechtianas, levando a crer que tais analogias ficaram apenas na intenção. Na canção da paixão, Dulce apresenta Heleny combatente, enquanto o amado diz “Heleny, toma meu coração”; e ela: “Não vamos esquecer que ainda somos crianças”. E ainda: se ele odeia a morte e a violência, ela sonha com “dias calmos e maravilhosos”. Embora, por fim, se ele, decidido, acredite que “Nossos dias terão sol e nossas noites, luar”, ela enfatiza: “não me faça sonhar com o impossível”<sup>31</sup>.

A citação de Santa Joana, por exemplo, se dá pela congruência entre a luta e a religião protestante, tal qual Heleny que teve a mesma formação religiosa. Porém, observamos que a

---

<sup>30</sup> Entrevista concedida por e-mail para essa dissertação em 23.03.2007.

<sup>31</sup> P.08.



comparação com as personagens de Brecht merece uma análise mais cuidadosa, na qual o caminho mais seguro, segundo Fernando Peixoto, é o próprio Bertolt Brecht e que pouco tem haver na comparação de Dulce.

É inevitável que o trabalho de Bertolt Brecht seja mencionado. Embora não possa concordar com seu conceito da situação humana, a solução que propõe para o problema da tomada de consciência da personagem é admiravelmente honesta e teatralmente poderosa. Não se pode assistir a uma de suas produções sem perceber que ele está trabalhando, não na periferia do problema dramático contemporâneo, mas diretamente em seu centro – que é, tornamos a repetir, o problema da tomada de consciência. Brecht, com efeito, reformulou a relação autor-personagem em termos originais, tornando-a a questão capital da dramaturgia moderna. O seu intuito era o de instituir um teatro político, atuante, que não permanecesse neutro perante uma realidade econômica e social que se deve transformar e não descrever. Um teatro que incite a ação e não a contemplação. Mas Brecht evita com muita inteligência a escolha habitual do teatro de tese, não identificando o seu ponto de vista com o da personagem. A presença do autor em seus espetáculos (já que as suas teorias não se referem apenas ao texto) faz-se sentir clara, mas indiretamente, através do espetáculo propositadamente teatral, dos cenários não realistas, ilustrados com dísticos explicativos sobre a peça, das canções que desfazem a ilusão cênica e põem o autor em comunicação imediata com o público. Ainda assim, Brecht não diz sem rodeios o que pensa. O seu método lembra o de Sócrates. A peça não dá respostas, mas faz perguntas, esclarecendo-as tanto quanto possível, encaminhando a solução correta.<sup>32</sup>

Dulce Muniz, na proposta do projeto de encenação, faz analogia entre Heleny e “o cadáver insepulto da tragédia grega” *Antígone* na qual a protagonista desobedece ao Rei Creonte e tenta dar uma cova ao falecido irmão Polínice, condenado pelo rei a ser insepulto. O enredo da peça, com as devidas proporções, assemelha-se à história real de Heleny, quando a autora menciona “o rapto do corpo de Heleny”, embora não se possa ir além na comparação das

---

<sup>32</sup> PEIXOTO, Fernando. Apud: WEHBI, Timochenko. *O drama social do teatro no Brasil*. Tese, FFLCH: 1979, p. 97 (mimeo).

personagens, pois enquanto Heleny é digna, Polinice constrange sua cidade e, por motivos pessoais, trai e maltrata sua gente, aliando-se a inimigos.

No trecho, extraído da canção da despedida, policiais, representando os militares, e militantes, representando artistas e trabalhadores, lutam pela posse do corpo de Heleny. Já nas rubricas iniciais da cena, a autora aponta para “disputa do corpo em cena coreografada”

MILITANTES:

Ela é nossa.  
Viveu e trabalhou por nós.

POLICIAIS:

Ela não é de ninguém.  
Ela só perturbou a sociedade

MILITANTES:

Ela é nossa.  
Viveu e lutou pela liberdade.

POLICIAIS:

Ela não é de ninguém  
Ela só queria por fogo no mundo.  
Recebeu sua paga  
Um tiro na testa.

MILITANTES:

Ela é nossa  
Viveu e lutou pela vida.  
Devolve o seu corpo.

POLICIAIS:

Ela não é de ninguém.  
E ninguém terá seu corpo.  
Ninguém saberá onde ela está.  
Ninguém verá como ele ficou.  
Não tem corpo, não tem morte.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Trecho da canção da despedida em *Heleny, Heleny, doce colibri*. Versão fotocopiada, p.17.

Assim, é como se a autora transferisse Heleny “pessoa” para a categoria de “personagem” que, em *Heleny, Heleny, doce colibri*, encontra seu caráter trágico no enfrentamento à ditadura ou, em outras palavras, numa espécie de tragédia moderna, na qual Creonte estaria representado pela ditadura, ao abafar a vontade da protagonista em fazer valer a revolução, tal como Antígone, na tragédia clássica, deseja dar ao irmão uma cova. A autora, no entanto, não consegue deixar claro se a analogia proposta é entre Heleny e Polínice, “o insepulto” ou com Antígona, que se opõe ao tirano. Ainda: se Dulce optou por uma perspectiva brechtiana, inclusive com um coringa narrativo “afastando”, evita a catarse e faz cair por terra mais uma vez sua comparação.

Em *Heleny, Heleny, doce colibri*, a opção de narrar os fatos é feita a partir de um personagem “coringa” que antecipa sempre a ação, de modo a “afastar” qualquer impacto ou catarse. Mesmo assim, a atriz Valquíria Ribeiro, intérprete da protagonista, afirmou ter construído o papel a partir de fotografias, e chegou a um resultado muito próximo de Heleny, segundo os seus familiares e seus amigos que assistiram à montagem teatral. No entanto, a semelhança entre o resultado de Valquíria e Heleny real não inviabiliza o distanciamento, necessariamente. Além disso, é compreensível que familiares e amigos tenham encontrado a “proximidade” por necessidade sentimental tradicionais do realismo.

Para Antônio Petrin, a paixão de Heleny por José Olavo a conduziu a uma espécie “falha trágica”. Já Ulisses Guariba Neto pensa, como Augusto Boal, que “fugir para o exterior após a primeira prisão teria sido uma alternativa”. O próprio José Olavo, que passou por situação semelhante, acredita que Heleny não entendeu que “os milicos não prendiam duas vezes” e, embora aparentasse mais amargura na saída da primeira prisão, tentava salvaguardar os filhos

Francisco e João Vicente. No texto de Dulce, uma canção é dedicada aos filhos, na qual mãe e filhos vivem a tensão de uma fuga:

Mãe,  
 Aqui João.  
 Mãe,  
 Aqui Chico.  
 Mãe, o que você está fazendo?  
 Fugindo, meu filho!  
 Cuidado, mãe, cuidado mãe!  
 Cuidado, filho, cuidado, filho!<sup>34</sup>

*Heleny, Heleny, doce colibri* cumpriu no palco do Estúdio 184, tanto no texto, como na encenação da amiga Dulce Muniz, o papel de homenagem póstuma a Heleny Guariba, como forma de lembrar e refletir sobre sua vida e sobre o momento histórico vivido, sem, no entanto, atrair para o espetáculo a crítica especializada, o público de jovens estudantes - populares em seu conjunto- tão almejados por Heleny.

### 1.4.3 *Nossa Cidade*

Nos anos 1990, os alunos da ELT - Escola Livre de Teatro de Santo André, sob a orientação dramaturgica de Luís Alberto de Abreu, realizaram o projeto *Nossa cidade* ou *Sete cartas para Pierina*, em sua versão radiofônica. *Nossa cidade* foi anos depois levada ao palco e

---

<sup>34</sup> P.17.

tomou Heleny como personagem histórica e real. Ou seja, o autor buscou reproduzir os passos da diretora durante os anos 1960, na cidade de Santo André. O texto de Abreu traz também, em emocionante narrativa, uma das possíveis maneiras como Heleny Guariba teria desaparecido.

O espetáculo *Nossa cidade* conta as origens de Santo André segundo o ponto de vista das pessoas que por lá chegaram desde sua formação, com suas histórias de vida e expectativas diante de uma terra cuja identidade ainda estaria por ser forjada. Estruturado em uma série de narrativas, o texto recupera para o espectador fatos importantes que muitos habitantes desconheciam e, ao mesmo tempo, reconstitui os conflitos humanos que surgiram junto com a cidade. Ao dar nome e rosto ao lugar, o espetáculo revela a história, a cultura e o comportamento dos habitantes.

A montagem, com texto final de Luís Alberto de Abreu e direção de Francisco Medeiros, foi criada com os alunos da turma Formação 1, a primeira da nova fase da escola, iniciada em 1997. O trabalho teve a contribuição dos vários núcleos de criação da Escola Livre, como o de dramaturgia, que participou da pesquisa histórica, e da turma de Introdução à arte do ator, constituída por alunos recém-chegados à ELT. A música foi especialmente composta para o espetáculo pelo professor Gustavo Kurlat.

Para contemplar o universo da dramaturgia “numa relação horizontal e objetivada pela narrativa” (como Abreu costuma definir o texto), Heleny Guariba aparece na cena seis de *Nossa cidade*, em uma passagem emocionante que reproduz, embora no imaginário, uma possibilidade real para o fim dado ao seu corpo após ser torturada e assassinada:

... Dizem que o helicóptero levantou vôo vertical, veloz, causando vertigem. Logo fez um ângulo de 90 graus e voou em linha reta em direção ao mar. Dizem que o céu estava limpo naquele fim de tarde e muita gente viu aquele helicóptero que saiu da base militar, atravessou a orla do mar e voou em direção ao horizonte. Ninguém desconfiou. Pouca gente, na época, desconfiava. Sabe-se que a carga eram pessoas, não se sabe quantas. A máquina voadora parou no ar como um beija-flor

tétrico, sem sentido, inútil, sobre um mar sem flores. Acima, o céu iluminado que começara a se afogar na noite. Abaixo, o movimento da massa de água sem tamanho e nem fim. Não se sabe se a carga ferida respirava ou não mais. E não houve testemunhas quando os corpos despencaram do estômago da máquina e afundaram no túmulo líquido. O que se sabe com certeza é que entre eles havia uma mulher morena, miúda, magrinha, de óculos. Que não parecia, assim, um inimigo. Nem era. Numa cidade de migrantes, peregrinos, como a nossa, Heleny Guariba chegou, parou, conviveu e continuou sua curta peregrinação na vida. Rastros de sua passagem estão aqui, ali. Marcas de seus pés estão impressas profundamente nos caminhos da terra que nos cruzam a memória”<sup>35</sup>.

Recordo-me que a cena exercia no público uma emoção avassaladora. Antônio Petrin, ator na versão radiofônica da peça, ao assistir, conta que também foi pego por enorme admiração pelo que viu e lembrou-lhe o que tinha vivido junto com Heleny.

Os traços característicos na dramaturgia de Abreu são os que mais se aproximam de Brecht, seja na maneira narrativa que oscila entre contar e mostrar (e assim foi feita a cena) ou pela apresentação, ora de maneira ‘horizontal’, ora na ‘vertical’ que, conforme a maneira do autor coloca na cena e na peça, a emoção e a razão, que se misturam na narrativa do teatro épico.

O ponto de partida para *Nossa cidade* foram os questionamentos diante das mudanças que vão se processando na cidade e transformam o habitante quase num estranho. “Que cidade desconhecida é essa?” – foi a pergunta que o autor lançou para a equipe. E, no intuito de saber aonde essas mudanças os levariam, foi escrito o texto e construídas as cenas, de maneira que se compreendesse a idéia de que os habitantes mudam com a cidade e têm seus destinos ligados a ela.

Abreu lançou um olhar sobre o passado e, durante mais de um ano, alunos e mestres da ELT voltaram suas atenções para o dia a dia da cidade e para a história de Santo André.

---

<sup>35</sup> ABREU, Luís Alberto de. *Nossa cidade* (mimeo).

Depoimentos foram tomados, fatos e experiências foram sendo extraídos da memória e se concatenando para recompor e desvendar trajetórias humanas. O autor, o diretor e os diversos núcleos da escola se empenharam para que, ao estrear, o narrador da peça pudesse dizer: “Na frieza da escuridão ansiamos por uma chama, um corisco, um risco de luz. O futuro é a escuridão e nele nosso rosto só pode ser construído a partir do que lembramos. Sigam a luz! (uma lanterna acesa se descobre ao longe). Bem vindos ao mundo iluminado por nossas lembranças.”<sup>36</sup>



A atriz Alessandra Moreira interpreta Heleny Guariba em *Nossa cidade*. Foto de divulgação do espetáculo. Arquivo ELT.

---

<sup>36</sup> P. 18.

José Armando Pereira da Silva escreveu a respeito de *Nossa cidade*:

Constituída de narrativas sobre diversas épocas, relembrando eventos e pessoas, a peça capta momentos marcantes da transformação da cidade. Como nas recordações, não há uma ordem cronológica. O espectador é convidado inicialmente a entrar na casa de uma família, uma casa de operário, aconchegado na cozinha, onde a dona de casa fala com nostalgia de sua infância na cidade calma, interiorana, dos anos 40-50. Daí, um salto pra trás, para a velha Itália, com várias narrativas sobre a emigração, da despedida à chegada ao Brasil, onde são recuperados traços do temperamento peninsular e sonhos do novo mundo. O companheirismo se evidencia na narrativa da morte do operário Castelani, assassinado em 1919 pelas forças policiais acionadas contra as primeiras manifestações operárias. Na formação da cidade, entra outro grupo, aqueles vindos do interior, caipiras desencontrados nos seus primeiros contatos metropolitanos. E a vida vai se organizando: crianças brincam, vão à escola, as mulheres vão à feira e os homens trabalham muito, pois Santo André se industrializa. Dos meados dos anos 40, a narrativa resgata outra figura histórica, o prefeito eleito pelo Partido Comunista, Armando Mazzo, que nunca foi empossado. A repressão dos anos 1960 traz a trágica lembrança do desaparecimento de Heleny Guariba, fundadora do Grupo Teatro da Cidade, e da prisão de um “subversivo” vista pelos olhos de sua filha. As lutas pela redemocratização ressoam nas greves do final dos anos 70. E depois de tantas lutas, a desmobilização industrial, “braços à procura de trabalho” – o desemprego. A narrativa final, com humor e sensibilidade, volta ao âmbito familiar, ao desfecho comum de tantas histórias – a aposentadoria -, que mostra por baixo dessas vidas duras, anônimas e rotineiras uma ternura que tudo engrandece.<sup>37</sup>

Sem apelos ilusionistas, o espetáculo estava calcado na imaginação e nas narrativas, nas quais os atores se utilizam apenas de elementos cênicos para ambientar os diferentes quadros. “Tanto os espectadores, como os atores, estão sempre indo e voltando no tempo”, conforme apontou Pereira da Silva e, sugerindo lugares, captando sons e movimentos e estabelecendo

---

<sup>37</sup> SILVA, José Armando Pereira. *A Cena Brasileira em Santo André – 30 anos do Teatro Municipal*. PMSA, 2001, p. 249.



signos de grande expressividade, como o ritmo de produção de fábricas. As malas de viagem, objetos permanentes em cena, indicavam a trajetória do texto.

Apesar da semelhança da narrativa de Abreu com o tipo de narrativa de Brecht e do esforço tanto do dramaturgo como do diretor e do elenco em ressaltar a sua cena na peça, a meu ver, vista como personagem histórica, Heleny Guariba ainda não foi plenamente representada. Os três autores a procura de Heleny, ao darem nome, datas e lugares e traçarem semelhanças, não conseguiram aprofundar a história da personalidade de Heleny.

Além de escrever, contar e representar, prestar homenagens a Heleny significa reconstituir sua história e torná-la personagem. Batizaram com seu nome uma rua no Rio de Janeiro, no bairro de Paciência, bem como um centro cultural em Diadema, de maneira a tirá-la do esquecimento e dimensionar a sua contribuição para a luta do povo, recolocando-a na vida cultural do Brasil. Esta é uma luta ainda real e muito embora haja a esperança de dar-lhe um sepultamento digno, reaver o seu corpo ou pelo menos saber onde ele realmente foi parar, é na realidade, como nas peças de teatro, ficção.

Francisco Guariba acabou sendo, tal como sua mãe, personagem em obras de ficção, a exemplo da peça de Dulce Muniz e em documentários em que foi retratado o horror sofrido pela família brasileira. Ele conta:

Eu participei depois de um filme chamado *Os 15 filhos*, da Marta Nere. O pai da Marta desapareceu assim como outros que estiveram presos junto com a Heleny. Tinha uma coisa muito engraçada porque uma parte era intelectual, mas a grande maioria era de classe média baixa. A Heleny foi uma das poucas que morreu com 31 anos de idade, porque a média de morte era 18,19 e 20 anos, foi uma das poucas desaparecidas mais velhas. Eu tenho profundo orgulho da Heleny. Eu fui um dos últimos a dar depoimento no filme e muitos reclamavam dos pais porque os pais renegaram à família e aos filhos em prol de outros fatores e eles sofreram muito e tinham opção de sofrimento nos depoimentos. Agora você imagina uma sociedade fragmentada,

em que milhões de pessoas são abandonadas por ano, as famílias se desagregaram de maneira tão radical, a sociedade se degradingolou nos anos 1970 e 1980, quando todo mundo do campo vai pra cidade... Na verdade eu tenho orgulho da minha mãe, pois lutou por uma vida melhor pra todo mundo.<sup>38</sup>

Ao entrevistar Maria Thereza Vargas, recebi este testemunho:

Jovial, ciente do que queria, não foi romântica. Foi revolucionária, mais que o próprio Planchon. Um dia, após o dia da morte de Cacilda Becker, ela veio me visitar e sentada exatamente onde você está agora, no mesmo sofá, disse que, assim como Cacilda, não havia mais lugar para ela<sup>39</sup>.

Insistindo, lhe perguntei se era no mesmo sofá. Maria Thereza me olhou e fez um gesto afirmativo de quem havia testemunhado a história e, talvez, via em mim uma maneira de ela ser recontada. Mostrou-me um dos periódicos editados pelo *Théâtre de la Cité*, que Heleny havia lhe trazido da França, e estendendo-a a mim disse: “.... Heleny era apaixonada por Planchon.”<sup>40</sup>

Fui acometido pelo impacto da dimensão histórica, tive uma emoção indescritível. Não era ficção aquele sofá estar ali, no mesmo lugar há anos, mesmo antes de eu nascer. Compreendi o que havia levado Heleny àquele sofá e confessar a Maria Thereza os seus sentimentos e as suas motivações em relação à arte e à vida naquele momento.

---

<sup>38</sup> Entrevista concedida para esta dissertação em 31.03.2006.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> *Idem*.

## Capítulo 2

### DIRETORA DE TEATRO

Assim que anoiteceu, saiu para pescar. Peixes não, estrelas... Na linha do horizonte, sentado à beira do céu, abriu a caixa das frases poéticas que havia trazido como iscas... Depois, pondo-se de cabeça para baixo, lançou a linha no imenso azul, deixando desenrolar todo o molinete. E, paciente, enquanto a lua avançava sem mover ondas, começou a longa espera de que uma estrela viesse morder o seu anzol.<sup>41</sup>



Heleny Guariba, em 1968 observa ensaios da montagem de *Jorge Dandin*.  
Foto Derly Marques. Arquivo: Dulce Muniz.

---

<sup>41</sup>COLASANTI, Marina. *No mar sem hipocampus - contos de amor rasgados*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 159.

Nesse capítulo, pretendo verificar a importância de Heleny no panorama do teatro brasileiro, observando sua participação como professora na EAD e no Teatro de Arena, bem como as encenações de *Dorotéia* na EAD e *Jorge Dandin*, com o GTC, e as montagens interrompidas: *As bodas de Fígaro*, de Beaumarchais e *A Ópera de três vinténs*, de Bertolt Brecht. As duas últimas, respectivamente, com o Núcleo II do Teatro de Arena e com o GTC.

A percepção do texto e dos autores de cada uma das montagens realizadas por Heleny, as opções estéticas nas encenações e o debate em torno do tipo de teatro e da relação com o público, foram captados a partir dos depoimentos colhidos, do contexto social e do movimento teatral no Brasil e no mundo na época.

Heleny teve um curto período de atuação teatral, mas foi o suficiente para deixar suas marcas como professora, diretora e articuladora de uma política cultural que entrou no Brasil a partir dela e de outros, conforme confere o ex-aluno do Teatro de Arena, Edélcio Mostaço:

A primeira tentativa de estruturar a atividade teatral fora dos padrões estabelecidos pela rede de teatros da capital de São Paulo (quase todos no bairro do Bixiga ou no chamado centro velho da cidade) enquanto função geográfica de captação de público, associada a uma decidida visão de teatro como “bem da comunidade”, e portanto associado à educação pública, chegou ao Brasil por inspiração francesa. Heleny Guariba, retornando de longo convívio com Roger Planchon, que criou e até hoje dirige o Théâtre de La Cité, em Lyon, conseguiu interessar um grupo de jovens atores da EAD e formar uma nova companhia, estruturada em moldes daquela experiência francesa<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e Política – Arena, Oficina e Opinião*. Proposta editorial, São Paulo: 1982 pp.173-174.

Heleny pôs em prática o que havia aprendido na Europa, sobretudo na França, onde iniciou o seu doutoramento, que não chegou a concluir, na Faculdade de Letras e Ciências Humanas da Universidade de Marselha e passou a afirmar: “*Somos pós-brechtianos, quer queiramos ou não*”. Tal afirmativa define os seguidores do pensamento teatral após Bertolt Brecht, numa clara visão de que estes entendem as teorias de Brecht como uma linha divisória da história do teatro mundial. O entendimento do teatro antes e após Brecht guia o trabalho de outros autores e encenadores modernos, dentre os quais o de Heleny Guariba.

As opções estéticas e ideológicas de Heleny, apesar do curto período que viveu e das poucas peças que dirigiu dão conta da expressividade do poder de comunicação e de talento constatados nos seus trabalhos. Neste capítulo, tomamos como foco a formação do GTC com a montagem de *Jorge Dandin* e a montagem da EAD, de *Dorotéia*. Em ambos os trabalhos são perceptíveis as teorias de Roger Planchon e a idéia de teatro descentralizado e popularizado, segundo as teorias de Bertolt Brecht e de Jean Vilar, dos quais Roger Planchon foi seguidor.

No Anuário de Teatro Paulista da Comissão Estadual de 1968, foi divulgado um artigo de Heleny Guariba, uma reflexão sobre o poder de comunicação do teatro e da recepção do espetáculo pelo espectador, num claro discurso ideológico, no qual o foco é o poder dos signos no teatro, considerando a sua época e o seu público como receptor.

As teorias de Planchon, entendidas como síntese do pensamento pós-brechtiano, o artigo de Heleny *Teatro e Comunicação*, os depoimentos a respeito de sua verve como diretora, bem como a respeito dos resultados dos espetáculos *Dorotéia e Jorge Dandin*, servirão como pilares no desenvolvimento do capítulo.

## 2.1 Formação na Europa

Em 1965, Heleny embarcou para a Europa, acompanhando o marido que tinha acabado de ganhar uma bolsa do Governo Francês em parceria com a Universidade de São Paulo para dar continuidade aos estudos de doutorado em História das Idéias. Já era professora de dramaturgia na EAD e, segundo Timochenco<sup>43</sup>, foi por intermédio de Fernando Peixoto “que mantinha estreitas relações de amizade com Heleny”, que possibilitou que a diretora estagiasse com Roger Planchon”. Ela viajou com a prerrogativa de ampliar seus horizontes a respeito do teatro.

Com a indicação de Fernando Peixoto e referências de Décio de Almeida Prado e do próprio Dr. Alfredo Mesquita, mantenedor da EAD, Heleny se inscreveu num curso de doutorado na Faculdade de Letras e Ciências Humanas da Universidade de Marselha, França, sob orientação do professor Raymond Jean. Infelizmente, Heleny não voltou à França para concluir o curso e apresentar o resultado de sua pesquisa, pois em 1969 já se encontrava na clandestinidade.

	MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE		ANNEE 1966-1967	
	CENTRE REGIONAL DES ŒUVRES UNIVERSITAIRES ET SCOLAIRES 7, av. du GI-Leclerc, Marseille 3 <sup>e</sup>		CARTE N° 14151	
CARTE D'ADMISSION AU BENEFICE DES ŒUVRES UNIVERSITAIRES				
M <sup>me</sup> TELLES GUARIBA Heleny			VALABLE JUSQU'AU	
Faculté ou Ecole: Lettres				
Vignette d'identification			Vignette d'identification	Vignette d'identification
CITE			TARIF	ESTÉ
			RESTAURANT	RESTAURANT
			1	2
Cette carte est strictement personnelle. Toute infraction donnera lieu à des sanctions. Elle doit être présentée à l'appui de toute demande formulée auprès du Centre Régional et à l'entrée des Restaurants Universitaires.			Signature de l'Étudiant: adresse:	

Documento de Identificação de Heleny Guariba na Universidade de Marselha, França. Digitalizada a partir de documentos de arquivo da família.

<sup>43</sup> WEHBI, Timochenco. *O drama social do teatro no Brasil*. FFCLH-Tese, 1979(mimeo), p.104.

O curso se intitulava “Teatro pós-brechtiano” e Heleny passou a frequentá-lo com muita seriedade. Além das aulas metodológicas e leituras, ela foi a campo e de Marselha, percorreu vários teatros da Europa. De Jean Vilar em Avignon, Peter Brook na Inglaterra e ao Berliner Ensemble na antiga Alemanha Oriental, Heleny assistiu a uma grande ebulição do movimento teatral na Europa e encontrou em Roger Planchon, em Villeurbanne, subúrbio de Lyon, o que viria a ser sua grande referência de fonte pós-brechtiana.

Em 1967, já bem habituada na França, foi representante brasileira no Festival de Avignon, organizado por Jean Vilar. No colóquio do qual fez parte, embora extra-oficialmente, em seus cadernos de anotações de estudos (ainda inéditos), Heleny rascunha “a necessidade de se pesquisar cientificamente não só o espectador regular do teatro, mas também aquele público que dele se afastou e aquele que nunca assistiu a espetáculo algum”.

O Festival de Avignon, segundo Roubine, sofria à época um certo desgaste do tempo e fazia sentir “que o empreendimento da juventude dos anos 1950 tendia a transformar numa instituição acadêmica”<sup>44</sup>. Avignon, para Vilar, escapava do monopólio parisiense e tentava construir o espaço de debate para o teatro contemporâneo e geraria, segundo Roubine, um complexo e frutífero discurso sobre o espaço teatral e a relação com o público, confrontando as limitações da estrutura italiana do espaço cênico.

Jean Vilar obteve grande repercussão na França dos anos 1950 e 1960 e participou de um conjunto de inserções de políticas públicas de cultura na França, que influenciou vários cantos do país, como o trabalho de Roger Planchon. Vilar queria popularizar o teatro, unir o público de maneira a abolir as discriminações sociais, fazendo, com sua influência, multiplicar os festivais em ambientes naturais que propiciassem o encontro ao ar livre. Planchon vai adiante e procura fazer da comunidade um agente cultural direto, mas mantém a sala de espetáculo italiana, as

---

<sup>44</sup> ROUBINE, Jean – Jacques. *A linguagem da encenação teatral: 1880 -1980*. Rio de Janeiro: Zahar, 1992, p. 220.

indumentárias e os cenários de maneira a separar as classes sociais e refutar a representação ao ar livre, priorizadas por Vilar.

A idéia de um teatro popular na França foi também estimulada por André Malraux, escritor francês de assuntos políticos e culturais que, além de grande pensador da época e ministro do Governo Francês, indicou Vilar e Planchon para Avignon e Villeurbanne, respectivamente, a fim de dar prolongamento às temporadas parisienses do TPN- Teatro Popular Nacional, em 1951.

Jean Vilar, a partir de 1951 assumiu a direção desse Théâtre National Populaire. Foi decisivo o seu trabalho a partir de Avignon, para a promoção da descentralização cultural e do abandono do palco italiano.

Foi desse modo que Vilar atingiu um efeito duradouro até hoje que nem mesmo Bertolt Brecht havia proposto, como por exemplo, o transplante da cena teatral para a rua, admitindo suas construções reais em contraponto aos cenários - quando havia - pictóricos. Tal procedimento ocorreu antes mesmo de sua direção no TNP, em 1947, no primeiro Festival de Avignon.

Segundo Roubine, Vilar renunciou não só à sala à italiana como condicionou uma prática social de identificação e, escolher Avignon correspondia, para Vilar, escapar do monopólio parisiense. Um lugar longe de Paris, lugar ao ar livre – isso seria o bastante para fazer surgir ao mesmo tempo outro público e outra prática teatral.

É importante salientar que, naquele momento, final dos anos 1940 e início dos 1950, a França estava afetada pelo pós-guerra e por pressões econômicas, não podia se dar ao luxo de construir novas salas teatrais, nas quais Vilar pudesse exercitar sua proposta e desse modo, ele vai romper com o palco italiano, fazendo com que se torne quase impossível manter a técnica ilusionista e o cenário construído.



O sonho de Vilar de unir o público, abolindo as classes sociais, o faz abandonar distinções nos trajes que caracteriza a platéia burguesa até 1951, quando entrou em desuso o traje de homogeneização do público que consistia em terno e gravata para os homens e vestido *habillé* para as mulheres. Vilar estaria, dessa maneira, ao se contrapor a tal tradição, promovendo a popularização do teatro. O fato de levá-lo para populares, romper com ilusionismo e promovê-lo como arte em Avignon a céu aberto desencadeou um sucesso que gerou inúmeras imitações pela França afora. Segundo Roubine “no decorrer de 1950 multiplicaram-se os festivais de verão, em qualquer lugar onde o ambiente natural propiciasse o encontro, ao ar livre, entre público e espetáculo”.

A repercussão de Avignon foi decisiva para a indicação de Jean Vilar para conduzir o Théâtre National Populaire em 1951 e desde então ganhou discípulos, alguns meros imitadores e outros, com especificidades se reafirmam a partir do trabalho de Vilar, como Roger Planchon em Villeurbanne que, mesmo seguidor de Brecht, reafirma as opções de Vilar no tocante a descentralização e popularização teatral, embora o negue ao adotar o palco italiano e promover dentro deste a desconstrução que propõe Brecht.

Desse ponto de vista, a teoria do teatro épico exigia um novo tipo de ator, dotado de novas técnicas. Estas foram postas em práticas no Berliner Ensemble, onde Heleny pode verificar de perto em seu estágio com Helene Weigel, embora essas técnicas propostas pelo teatro brechtiano já houvessem sido difundidas a partir do trabalho de diversos encenadores como o próprio Planchon.

Roubine afirma que, na França, “Roger Planchon é certamente o mais famoso e talentoso discípulo de Brecht”<sup>45</sup>. Considerando-se que a prática brechtiana se apóia numa análise minuciosa e em técnicas precisas, tradicionais ou não, mas em todo caso passíveis de serem transmitidas, concebe-se que o ator formado naquilo que Brecht chamava de representação aristotélica, possa ter cogitado em converter-se em desempenho, sob a influência dos encenadores por sua vez convertidos à teoria brechtiana do teatro. Nesse contexto se concretiza o trabalho de Roger Planchon.

Os interesses divergentes ou opostos, na perspectiva de Planchon e Vilar, geraram proveitos e valores comuns no aprendizado de formação de público e faz surgir uma nova geração que preconizou o teatro popular, como pretendia Brecht, em pequenos agrupamentos, próximo ao operariado e com um espectador que orienta o teatro, fazendo gerar um sonho de revolução a partir do teatro. Segundo Roubine, “... a geração de 1968 preconizou uma reorientação do teatro popular que representaria quase uma antítese absoluta das opções tomadas vinte anos antes. Nos anos de 1950, aceitavam-se as limitações do palco italiano, ainda que se precisasse adaptá-lo. A escolha de Vilar, no Chailot, e de Planchon, em Villeurbanne, na verdade são dois modelos que se fundem nessas escolhas: o ideal do teatro da comunidade, dos teatros agregadores, caro a Vilar, e a inspiração brechtiana de Planchon e alguns outros”<sup>46</sup>.

O sonho de uma revolução feita senão pelo teatro, ao menos com a colaboração deste, veio substituir o sonho de uma partilha democrática do prazer cultural numa espécie de ilusão universalista pensada por Malraux, ministro francês que instrumentalizou a cultura francesa na segunda metade do XX, a partir de políticas públicas de cultura, como a popularização e a

---

<sup>45</sup> P. 211.

<sup>46</sup> P. 234.

descentralização cultural, nas quais repousam as do TNP e que, nos anos 1960, foram propagadas pelo mundo.

No Brasil, em particular, em Santo André, difundiram-se tais entendimentos das políticas do TNP com a presença na direção de cultura municipal do Dr. Miller de Paiva que, com vontade política, abriu, aceitou e incentivou, de maneira pioneira no Brasil, o projeto de Heleny com o GTC, que colocou em prática tais políticas culturais a partir das opções estéticas iniciadas com a montagem de *Jorge Dandin*. Nesse viveiro é que se preparou o futuro do teatro em Santo André e que deixou marcas históricas na formação de público, nas gerações de artistas posteriores ao GTC e, como consequência, uma tradição no teatro brasileiro.

Planchon iniciou a carreira no teatro amador com um grupo de amigos, em 1950. A partir daquele momento realizou um intenso trabalho, marcado inicialmente pela influência dos espetáculos populares para chegar finalmente a uma fórmula própria que somava fortes influências de Brecht. A característica especial do seu trabalho foi a sua preocupação em atrair o público não habitual, que não vai com frequência ao teatro. Ele desejava atingir as metas propostas pelo ministro André Malraux: descentralizar a cultura de Paris e popularizar o teatro na França.

Lafabri<sup>47</sup> afirma que, em 1957, Villeurbanne tinha 100 mil habitantes, dos quais 50% eram operários, cujo interesse aparente era o *strip-tease*, e Planchon partiu para a conquista desses operários, apresentando espetáculos a preços reduzidos, realizando questionários com a população, perguntando sobre os melhores horários para as sessões, os temas preferidos e os meios de locomoção até a casa de espetáculos.

O Théâtre de la Cité tinha como princípio geral o acesso à cultura como um direito fundamental e como política a colaboração com as associações, os sindicatos e os comitês de

---

<sup>47</sup> LAFABRI, Leon R. *O fenômeno Roger Planchon*. Lisboa: Cadernos de Cinema e Teatro, 1965, pp. 28-30.

empresas. Pretendia a iniciação do público para que se organizasse, ele mesmo, em função de sua cultura, de suas necessidades, de suas condições de vida.

Segundo Planchon, a cultura é um luxo e o teatro só subsiste através de subvenções. “Sabemos que somente o Estado e a municipalidade independente, ou um grupo de empresários com o apoio dos sindicatos, pode promover um teatro cultural...”<sup>48</sup>. Mais que isso, os seus espetáculos visavam criar, segundo Goldman, "um teatro da presença da história – um teatro que tenta pôr em relevo a existência no presente de uma história humana, real e essencial, provisoriamente oculta sob a máscara do vazio e ausência manifestos.”<sup>49</sup>

O grupo iniciou suas atividades em 1957 com a montagem de *Henrique IV*, de Shakespeare. Em 1958, o repertório já apresentava as seguintes peças: *Os três mosqueteiros* (adaptação de Dumas), *As artimanhas de Scapino* e *Jorge Dandin*, de Molière, e *A alma boa de Set-Suan*, de Brecht. O grupo voltaria a Molière em uma famosa montagem de *O Tartufo*, assim como retornou a Brecht (*Schweyk na Segunda Guerra*). Shakespeare e os franceses Marivaux, Musset, Racine e Corneille estavam também entre os seus escolhidos. A partir de 1965, Planchon, que se tornara também autor, figurando como mais um elemento no grupo de Villeurbanne, dando muita importância ao caráter coletivo da direção, assume a direção do grupo.

---

<sup>48</sup> PLANCHON, Roger. Villeurbanne: Cité Panorama - Periodique edité par Théâtre de La Cité, n. 1, fev. 1964, p. 30.

<sup>49</sup> GOLDMAN, Lucien. *As duas vanguardas. Cadernos de teatro e cinema*: Lisboa:1965, pp. 2-3.



Encenação de *Henrique IV* dirigido por Planchon no Théâtre de La Cité em 1967. Postal arquivo José Armando Pereira da Silva.

Segundo Lafabri, Planchon, apesar de dificuldades econômicas, não desistiu de recrutar, por todos os modos, o público: “seu estilo vai se definindo em relação ao próprio meio social, embasado em esquemas brechtianos de encenação, adaptando e ajustando clássicos ao gosto popular, fato que ocasionou severas reprimendas por parte dos críticos”<sup>50</sup>. Porém, quando já atuava no Théâtre de La Cité, sob a chancela do Estado, Planchon consolidou e teorizou suas idéias em periódicos publicados por seu Théâtre, afirmando sempre que:

A finalidade teatral que realiza é a de atingir públicos que acreditam não amar o teatro e que tem de ser estimulados a freqüentá-lo, que têm a necessidade cultural de fruí-lo, por isso não se pode esperar que eles apareçam espontaneamente aos

---

<sup>50</sup> P. 31.

espetáculos, cabendo ao artista buscá-lo em suas casas, em seu trabalho.<sup>51</sup>

Para reforçar o conhecimento a respeito de Brecht e entender melhor o trabalho de Roger Planchon como pós-brechtiano, Heleny fez estágio no Berliner Ensemble, durante a montagem de *Santa Joana dos Matadouros*, de Brecht, em 1967. Na Berlim Oriental, ficou aproximadamente dez dias em contato com Helene Weigel, diretora do Berliner e viúva de Brecht. A companhia de Helene Weigel, além de grande reputação pelo êxito de suas montagens, permitiu a Heleny ver de perto se processarem as lições de Brecht que, segundo Roubine, “além do discurso ideológico como dispositivo aberto e suscetível de ser modificado, ofereceu a lição de composição de quadros ou esquetes mais ou menos autônomos”. Representar nas fábricas ocupadas, ao ar livre, na praça pública, ou em um teatro fechado é tarefa que exige poucos recursos, muita flexibilidade de adaptação, possibilidade de improvisação ou de condensação do espetáculo, em função da sua ambientação aqui e agora. Parece-me ter sido este o propósito de Heleny na adaptação de *Jorge Dandin* no extinto Teatro de Alumínio em Santo André.

Ainda em 1967, Heleny visitou o teatro dirigido por Peter Brook em Londres. Depois da sistematização realizada por Antoine na concepção de um espetáculo há que se considerar o simbolismo e a unidade deste, como algo inerente ao encenador. Peter Brook é, certamente, um pintor de quadros ou cenas que se encaixam em uma obra, naquilo que um artista, mesmo numa obra coletiva como o teatro, quer dizer ao reunir todos os elementos essenciais. Esse poder da significação, da imagem e atmosfera cênica, é observado, segundo testemunhos, nas encenações de *Dorotéia* e também numa parceria feliz com Flávio Império em *Jorge Dandin*.

---

<sup>51</sup> PLANCHON, Roger. Villeurbanne: Cité Panorama - Periodique edité par Théâtre de La Cité, n. 1, fev. 1964, p.30. Apud WEHBI, Timochenco. *O drama social do teatro no Brasil*. FFCLH-tese (mimeo): 1979, p.26.

De volta ao Brasil, Heleny enviou uma carta a Fernando Peixoto, integrante do Grupo Oficina, em que manifesta a oportunidade de se ter notícias do teatro brasileiro em revistas francesas da época:

Fiquei “chez” Planchon até a véspera de embarcar. Mas, em todo caso, meu marido continua morando por lá, o que significa que ainda poderemos obter a gravação e outras coisas. Vou receber o Cité – panorama, regularmente, pois serei o contato deles no Brasil ... Não se fie muito na linha da Revista. Ela é feita pelo Copferman, sem interferências do Planchon e há muito tempo eles não estão mais de acordo. Quando conversarmos te contarei de um outro Planchon que está bem longe da idéia que fazíamos dele.

Quanto ao Copferman (não sei se sabe) é o redator também do Partisan. . e editou no ano passado “chez” Maspero; um livro sobre teatro popular (...) ele pretende fazer o número de maio da Revista (Partisan) dedicado ao teatro na América Latina (...) Seria bom que você pudesse falar com o Vianinha que podia escrever sobre o Grupo Opinião. (...) Não creio que nosso amigo Boal vá escrever, primeiro por estar completamente mergulhado no *Tiradentes* e segundo, por uma questão de posição – não vê nenhum interesse em falar de teatro brasileiro numa revista francesa. Vou sugerir ao Guarnieri que o faça, mas não tenho nenhuma esperança. Com isso, aumenta a responsabilidade do Oficina – de certa maneira o que disserem será em nome dos outros brasileiros.<sup>52</sup>

## **2.2 A EAD e a encenação de *Dorotéia*, de Nelson Rodrigues.**

Heleny Guariba, como quase toda a geração universitária da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da USP no início dos anos 1960, havia acompanhado intensamente o movimento de renovação teatral dos grupos Arena, Oficina, Opinião etc. e trazia da França, na volta, a forte impressão de que, para ver bons espetáculos, sob o ponto de vista da descentralização, era necessário ir aos subúrbios e estava disposta a tentar uma experiência na

---

<sup>52</sup> Documento pessoal em poder de Dulce Muniz.

Grande São Paulo. Seu primeiro trabalho depois do retorno foi dirigir *Dorotéia*, de Nelson Rodrigues, com os alunos da EAD.

Em 1967, o Dr. Alfredo Mesquita, diretor da Escola de Arte Dramática de São Paulo, convidou Heleny para dirigir um espetáculo com a turma do segundo ano da escola. Era uma classe peculiar composta de sete mulheres e dois homens, todos mais ou menos na faixa dos vinte anos de idade.

O texto em três atos, foi escrito em 1947 e finalizado em 1950, ano em que estreou sob de direção de Ziembinski que, segundo Sábado Magaldi, deu à montagem uma empostação trágica “-solene, grandiosa e hierática-, o que ajudou a robustecer o equívoco a respeito da peça”<sup>53</sup>.

Porém, antes de *Dorotéia*, o autor enveredava por peças que levavam às últimas conseqüências “desagradar” ao público e, fugindo do realismo, *Dorotéia* acentua características surrealistas e se aproxima do teatro de vanguarda, antecipando experiências de Ionesco, a exemplo de outros nomes que, na década de cinqüenta, emergiam com o teatro de absurdo. Foi pelo prisma do simbolismo que Heleny enveredou. Sábado Magaldi escreveu:

Qual não foi minha surpresa ao ver, com o elenco da Escola de Arte Dramática de São Paulo, em 1968, a encenação de Heleny Guariba... O estilo farsesco, ao invés de diminuir o alcance da obra, ressaltou-lhe os valores profundos. Ganhara relevo o jogo entre a verdade interior dos indivíduos e a máscara social, nesse admirável retrato de uma sociedade construída a partir da noção de pecado. O insólito, o grotesco, a irrisão, as liberdades cênicas (as botinas simbolizando o homem) incluíam a montagem no domínio da vanguarda, de que era sem dúvida uma das primeiras manifestações<sup>54</sup>

<sup>53</sup> MAGALDI, Sábado. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*, 2, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, pp. 30.

<sup>54</sup> MAGALDI, Sábado. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo, Perspectiva, 1992, p. 101.



A morte como tema a ser perseguido pelo autor, bem como o sexo como idéia de pecado, a beleza ligada à maldição, a doença como purificadora da alma, a feiúra como espantinho do demônio, a condenação do filho rebelde a retornar ao útero materno e o artifício como antônimo da vida são, ao ver de Sábato, os itens que o levaram a catalogar *Dorotéia* como peça mítica.



As atrizes Isa Kopelman, Maura Arantes, Marie Claire Brant e Toni Penteadó em *Dorotéia* pelo elenco da EAD, em 1968, no Auditório Itália. Foto Derly Marques. Arquivo Múltímeios do Centro Cultural São Paulo.

A ação se passa numa casa que só possui salas e nenhum quarto, pois um quarto daria asas às imaginações e proporcionaria privacidade, das quais emergiria o pecado. Ali vivem as primas D. Flávia, Carmelita e Maura, personagens que Sábato denomina como “comuns e sem oscilações psicológicas” e o autor anuncia em suas rubricas “num vestido longo e castíssimo, que esconde qualquer curva feminina”. Elas também se privam do sonho, do desejo, da imaginação.

Reclusas, são surpreendidas pela chegada de Dorotéia, vestida de vermelho como as profissionais do “amor” do início do século XX. O confronto entre Dorotéia e as tias vai provocar que outra Dorotéia, que havia morrido e se perdera após fugir com um paraguaião, apareça como agente causador e passe a deflagrar conflitos.

Todas as mulheres da família tiveram indisposição na noite de núpcias, desde que a bisavó traiu o amado ao casar-se com um outro pretendente e, assim, transformando a “náusea” em sina familiar.

Todo o ambiente é fúnebre, as vestimentas e aspectos gerais destoam de Dorotéia, “a única que foi diferente das demais” e que precisa se reconciliar com a morte, ou seja, aceitar a sina familiar. Essa visão é figurada na personagem de Das Dores, filha de D. Flávia, que se casa no dia seguinte, mas que jamais viu ou verá o noivo, simbolizado por um par de botinas.

Dorotéia, que é “linda”, com “curvas acentuadas” e “hálito bom” precisa se reconciliar com as demais, “feias”, “pustulentas”, “sem curvas, sem prazer”. Esse conflito essencial vai se diluindo aos poucos e Dorotéia, a cada diálogo vai retornando ao seio familiar, como Das Dores volta ao útero materno, como única opção por não realizar o seu desejo de contrariar, na noite de núpcias, a “indisposição”.



Célia Olga, Toni Penteadó e Isa Kopelman em *Dorotéia* pelo elenco da EAD, em 1968, no Auditório Itália. Foto Derly Marques. Arquivo Múltímeios do Centro Cultural São Paulo.

A peça, carregada de simbologia, traz no último ato a presença de um jarro que intensifica o suspense, como representação de rebeldia e contestação da filha, que teve o desejo despertado pelo par de botinas, mas que a ameaça como um fantasma ( -“Se ao menos, elas não estivessem desabotadas”, confessa D. Flávia). Nesse clima, o jarro volta a iluminar-se, tal como o narcisismo de Dorotéia ao concluir: - “Sou tão linda, que sozinha num quarto, seria amante de mim mesma”; porém, essa conclusão narcisista é dita quando as chagas já começam a lhes aparecer; como uma máscara, as pústulas vêm purificar os pecados, os desejos carnis; enfim, D. Flávia profetiza: “vamos apodrecer juntas”.

O convite da EAD a Heleny fora sugestão de Augusto Boal, diretor do Teatro de Arena de São Paulo, professor da escola que, na época, coordenava o seminário extracurricular sobre Bertolt Brecht para a turma do segundo ano. Heleny teve o apoio incondicional de Flávio Império, professor de Cenografia da Escola, e da atriz e ex-aluna Myrian Muniz. A atriz Lilita Oliveira testemunha:

Houve reações! Primeiro, porque éramos muito jovens e iríamos fazer a maioria de nós, papéis de velhas. Segundo, porque até então, entendíamos que quanto mais 'falas' tivessem mais importantes eram as personagens. Como poderia eu, por exemplo, fazer exame público de fim de ano, com uma personagem que durante quase toda a peça, tinha poucas "falas" e um monólogo curto no final do segundo ato, onde morreria?

Fizemos muitos protestos. Demos muito trabalho.

Lembro-me do seu rostinho moreno a nos olhar, incrédula: como jovens estudantes de teatro podiam ainda pensar daquela maneira? Ela não disse nada. Sua capacidade de compreensão era enorme.

Aos vinte e seis anos e aparentando menos idade, frágil, baixinha, muito meiga, com uma voz suave, olhos vivazes e inteligentes, ela chegou para mudar a nossa concepção de teatro e de mundo, o nosso "bom gosto burguês". Sua ação foi transformadora. Para mim, o teatro é antes e depois de Heleny.

Na apresentação de Heleny por Dr. Alfredo, no primeiro dia de ensaio, outra surpresa: era o seu primeiro trabalho de direção.

Antes do ensaio de mesa, fizemos uma pesquisa detalhada sobre as personagens: época, classe social etc. dentro da perspectiva

histórica de exceção em que vivíamos. Paralelamente, assessorava teoricamente o trabalho Sábato Magaldi, professor de História do Teatro da EAD, amigo pessoal e grande conhecedor da obra de Nelson Rodrigues.<sup>55</sup>

Segundo Maria Thereza Vargas, a EAD atravessava a mais grave crise financeira em seus vinte anos de existência. Dr. Alfredo Mesquita também contava com a incorporação da escola à Universidade de São Paulo que, até aquele momento, não se havia efetivado; um ano depois ela seria tomada pelos próprios estudantes.

Com pouco tempo de ensaio para a montagem de *Dorotéia*, o critério da escolha das atrizes para os papéis foi meramente intuitivo e, segundo Maria Thereza, Heleny não havia assistido a nenhum dos espetáculos anteriores das jovens estudantes da EAD. Toni Penteadó, ficou com o papel de Dorotéia, Célia Olga Benvenuti, outra bela jovem, fez Das Dores, a filha de Dona Flávia, "nascida de cinco meses e morta." Marie Claire Brant, foi Dona Flávia, Maura Arantes ficou com o papel de Dona Maura, Lilita de Oliveira Lima, com o de Dona Carmelita, e Isa Kopelman, com o de Dona Assunta da Abadia, mãe do "noivo" (um par de botinas). As atrizes Toni Penteadó (Dorotéia) e Maura Arantes (Dona Maura) faleceram muito jovens, ainda na década de 1970.

Heleny fez um trabalho minucioso com o texto e estudou fala por fala com as atrizes, exaustivamente. Não era só o texto que importava, mas seu contexto, suas intenções, contradições, pausas e reflexões. Cada palavra teve o seu significado dissecado e a sua emoção totalmente conhecida. Lilita recorda:

Minha personagem, por exemplo, dirigindo-se à Dorotéia, dizia – ‘Linda!’ com a intenção de dizer ‘Putá!’ e a platéia do Teatro Itália vinha abaixo. Neste contexto, dito por uma velha moralista, ficava muito engraçado. Fomos para o ensaio de palco com o texto praticamente decorado. Heleny, citando Planchon, nos disse:

---

<sup>55</sup> Depoimento da atriz Lilita Oliveira, concedido a Dulce Muniz em carta de maio de 2005.

- “O espetáculo é uma escrita cênica. O público tem que ler o espetáculo”. Esta colocação determinou toda a encenação. Ela sabia exatamente o que queria: era precisa, segura. Trabalhou muito a nossa interiorização, a nossa motivação – essa força consciente que promove a ação, que gera uma situação e vai encontrar um obstáculo, gerando outra situação. Contando com a nossa intuição, o nosso talento, a nossa criatividade, o espetáculo foi detalhadamente marcado: cada gesto, cada movimento, cada pausa de intenção, as contradições, tudo exaustivamente discutido e conhecido. Os signos do espetáculo totalmente colocados, lidos. Da ação, nascia a nossa reflexão. Havia longas pausas, longos silêncios cheios de intenções e uma movimentação cênica de grande plasticidade. Essas "quebras" provocavam uma mudança de foco, propositadamente, dirigindo o olhar da platéia para um determinado ponto da ação, criando um novo clima. Não havia no espetáculo nenhuma intenção educadora ou moralista. Lembro-me que durante os ensaios nos divertíamos muito e fazíamos os papéis com grande irreverência, fazendo jus à classificação que Nelson Rodrigues dera à peça: *Dorotéia, uma farsa irresponsável*. Heleny, por ser também uma cientista social, trabalhava muito o “*gestus*” social, possibilitando à platéia, através de uma leitura clara do espetáculo, tirar conclusões sobre a vida e a situação social daquelas mulheres: três velhas encarceradas naquele mundo rígido, preconceituoso, fechado; Das Dores, a filha de Dona Flávia, “nascida de cinco meses e morta” e Dorotéia, a parenta “bela” que volta e, por isso mesmo, vista como “puta”. O entrechoque dessas vontades, mais a entrada do “noivo” – um par de botinas – num mundo sem a existência de homens, vão gerar o conflito da peça<sup>56</sup>.

O cenário de *Dorotéia*, a cargo de Derly Marques, aluno de cenografia da EAD, era anti-ilusionista; não apoiava a ação, apenas a comentava. Era reduzido ao indispensável. As próprias atrizes faziam as mudanças cênicas, conforme o estado de tensão criado por um diálogo ou por uma situação. A ação mudava: o espaço podia transformar-se em uma sala de visitas para a entrada de Dona Assunta da Abadia e do "noivo" de Das Dores, ou transformava-se numa sala de tortura para a cena do arrependimento de Dorotéia.

---

<sup>56</sup> Idem.

O figurino de Dona Elina tinha o mesmo efeito do cenário. Para "modelar" as roupas de velhas em jovens de 20 anos, propositadamente foram colocados enchimentos: bundas e peitos postiços etc. criando um efeito de distanciamento. Para enfatizar a condição social daquelas mulheres, Heleny determinou que os figurinos, apesar de sóbrios, tivessem golas rendadas, babados etc. A caracterização de Dorotéia era o "óbvio ululante" de Nelson Rodrigues: uma puta com uma bolsinha. A vestimenta de Das Dores era exatamente a que se coloca em uma criança morta (inclusive a personagem descansava em um caixão branco de defunto).

Foi Myrian Muniz quem maquiou as atrizes nas duas únicas apresentações. Por serem muito jovens, a maquiagem foi propositadamente acentuada como disfarces destinados a dar relevo e unidade farsescos.

A "leitura" de Heleny para o texto colocou o público como observador crítico. A encenação, na época, causou um forte impacto, um escândalo, dividindo a platéia lotada do Teatro Itália. Foi considerada uma decisiva direção de Heleny. Sábado Magaldi escreveu que "a encenação sob uma perspectiva histórica – naquele momento de ditadura militar – atingiu plenamente seus objetivos: mostrou a alienação, a falta de compreensão humana de forças contrárias que se levantam para lutar, que não sabem a saída e vêem sua existência abandonada à destruição"<sup>57</sup>.

Passados tantos anos da montagem de *Dorotéia*, Lilita de Oliveira, relembra:

... às vezes vou à Pinacoteca do Estado, onde funcionava a EAD (do lado da AV. Tiradentes) e caminho pelo Museu e recordo-me daqueles tempos – que apesar de sombrios – foram muito criativos. Relembro nitidamente de Heleny, sorridente, com seus pequenos passos apressados e uma inteligência arrasadora! Em meu coração há um grande vazio. Ainda estou de luto. Sua perda é irreparável! A última vez que a vi, em frente ao Teatro de Arena, corri para abraçá-la e ela afastando-me aflita, disse: "Não fale

---

<sup>57</sup> MAGALDI, Sábado. *Nelson Rodrigues: dramaturgias e encenações*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 101.

comigo”. Hoje sei que ela queria me proteger, pois estava sendo ‘vigiada’ pelos órgãos de repressão. Pouco tempo depois, ela desapareceu para sempre, assassinada brutalmente nos porões da Ditadura Militar.

Reverencio sua memória e tenho vontade de dizer como o poeta Gonçalves Dias: ‘Meninos, eu vi!’<sup>58</sup>

### 2.3 O GTC e *Jorge Dandin*, de Molière



*Jorge Dandin* de 1968. Ademir Rosa, Henrique Lisboa, Sylvania Borges e Manuel Andrade. Foto: Derly Marques. Arquivo Múltímeios do Centro Cultural São Paulo.

---

<sup>58</sup> Idem.

O surgimento do Grupo Teatro da Cidade, em Santo André, no ano de 1968, deve ser entendido num tempo e numa cidade em transformação.

A vocação industrial de Santo André na região do ABC se firmara no pós-guerra com a instalação de importantes segmentos manufatureiros, no eixo ferroviário São Paulo-Santos, favorecido pela proximidade do porto e da capital, facilitando o recebimento de componentes e de matérias primas, e pela força motriz localizada a distância relativamente pequena, em Cubatão, na Usina da Light. Silva afirma:

Santo André era o maior centro urbano do ABC. Com a implantação da indústria automobilística, em 1951, a cidade sofreu uma rápida transformação, com a expansão do parque já existente, a criação de empresas fornecedoras e o desenvolvimento do comércio de bens e serviços. Em 1953 eram registrados 704 indústrias e 2700 estabelecimentos comerciais, ocupando 52000 empregados. A urgente demanda de recursos humanos de todos os níveis provocara uma onda migratória, que fez com que a população registrasse em 1960 um salto para 230.000 habitantes.<sup>59</sup>

Em 1963, promovido pelo Governo do Estado, através do Conselho Estadual de Cultura e Comissão Estadual de Teatro, acontece o I Festival de Teatro Amador do Estado de São Paulo. Na SCASA- Sociedade de Cultura Artística de Santo André, seus organizadores foram encontrar sem dificuldade o ponto de convergência dos amadores do ABC, partindo para a organização da federação regional, que foi denominada Federação Andreense de Teatro Amador – FEANTA, sendo Antônio Chiarelli seu primeiro presidente.

O curso da Escola de Arte Dramática que se havia instalado em São Paulo por iniciativa de Alfredo Mesquita, em 1948, era a única referência para aqueles que desejavam ingressar na carreira teatral. Sem ser um curso oficial, mantido pelo idealismo do seu fundador, se propunha a

---

<sup>59</sup> SILVA, Jose Armando Pereira. *Teatro em Santo André de 1945-1978*. Santo André: PMSSA, 1991, p. 34.



fornecer ao teatro brasileiro um novo tipo de ator, tecnicamente preparado e culturalmente afinado. Alfredo Mesquita, sintonizado com a renovação teatral, já havia atuado como crítico e depois como organizador de grupos teatrais amadores. Com a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia abria-se um campo de trabalho certo, que seria ampliado com a formação de novos elencos profissionais saídos do próprio TBC.

Durante vinte anos, Alfredo Mesquita dirigiu a EAD de uma forma conjugada à sua personalidade. Conforme Décio de Almeida Prado, que acompanhou o seu trabalho como amigo e professor da Escola, ele

somou as qualidades do amadorismo, em sua mais elevada concepção, às do profissionalismo, para onde se encaminhavam seus alunos. Do profissionalismo, em sua mais elevada concepção, procedia ao gosto pela obra bem-acabada, o apreço pela tarefa executada nos limites da capacidade de cada um. Ninguém é obrigado a ser gênio, nem mesmo a ter talento. Mas todos devem dar de si com o mesmo empenho, esse empenho que denota o respeito pela profissão que se exerce. Do amadorismo – e a palavra está indicando – advinha o amor ao teatro, considerado enquanto vocação, não como fonte de dinheiro ou prestígio social. (...) A EAD ainda era amadora em outro sentido, mais difícil de definir. Num mundo crescentemente burocratizado, de relações impessoais, estatutárias, conservava o espírito de uma pequena comunidade, unida pelo afeto e a pela dedicação a alguma coisa – o teatro – posta por todos num plano superior.<sup>60</sup>

Os atores de Santo André, estudantes da EAD de 1965 a 1967, eram Analy Alvarez, Antônio Petrin, Aníbal Guedes, Osley Delamo, Alexandre Dressler e Sônia Guedes que havia ingressado um ano antes. Eles atravessaram, durante o curso, uma fase extremamente agitada do teatro brasileiro (após o golpe de 1964), de engajamento político, que obviamente repercutiu dentro da escola. Conflitos internos foram inevitáveis, contestava-se a posição "culturalista" que

---

<sup>60</sup> PRADO, Décio de Almeida. *Peças, Pessoas, Personagens*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p.42-53.

Alfredo Mesquita preferia manter, sem obstar que ele trouxesse para lecionar Augusto Boal e Heleny Guariba, de posições ideológicas conhecidas.



*Jorge Dandin* de 1968. Foto Derly Marques. Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo.

A idéia de montar um grupo em Santo André voltou à consideração por iniciativa de Heleny Guariba, que insistiu na proposta, diante de certas reservas de Sônia Guedes, Petrin e Aníbal Guedes. Revelou-se finalmente que estavam na direção de propósitos similares e concretizou-se um ponto de partida. Evoluíram as discussões para levar a Santo André a proposta de formação de um novo grupo, definir o texto a ser montado e o elenco.

Neste trabalho se engajaram Sônia Guedes, Aníbal Guedes e Antônio Petrin. A eles vieram se juntar outros atores formados na EAD: Antônio Natal, Dilma de Mello, Josias de Oliveira e Luzia Carmela. Recrutados entre os amadores da região, completaram o elenco Sylvia Borges, Milton Andrade, Dilma Maximiliano, Flávio Galeazzo, Otto Coelho, Clésio Brajato e

Ademir Rosa. Sônia Braga veio de São Paulo e, ao final dos ensaios, foi definida a participação especial de Estremilique, um conhecido palhaço de Santo André.



Antonio Natal e Sônia Braga em cena de *Jorge Dandin*. Foto Derly Marques. Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo.

A tradução do texto de Molière foi preliminarmente feita por Ulisses e Heleny Guariba, fluentes no francês, e revista durante os ensaios. Para compor a equipe de monitoria, foi contatada a Associação dos Universitários de Santo André (AUSA), de onde veio a maioria dos voluntários. A eles caberia fazer conhecidos junto às escolas, às sociedades, aos sindicatos, às indústrias etc., os planos do Grupo Teatro da Cidade e a proposta do espetáculo, bem como efetuar a venda dos ingressos. Para a divulgação, eram distribuídos os textos “*Jorge Dandin* na obra de Molière”, preparado por Heleny Guariba, e “Século XVII - O Século de Luís XIV”, preparado por Virgílio Noia Pinto, posteriormente editados no programa do espetáculo. A estréia finalmente aconteceu no dia 18 de maio de 1968.

Três foram as linhas básicas que definiram o programa do Grupo Teatro da Cidade: 1. descentralização teatral - com o primeiro elenco regional permanente; 2. democratização da Cultura - um teatro popular, entendendo-se como tal um teatro para maior número de espectadores; 3. uma nova maneira de fazer teatro - teatro a serviço de seu público. Vejamos:

O que o nosso grupo está procurando criar - afirmava Heleny Guariba - é um núcleo local de cultura que venha nutrir não só o público já existente e que frequenta São Paulo, mas estender o teatro ao público potencial que existe na cidade. Nós pretendemos apresentar um teatro de nível igual aos que já são acostumados a ver, e ao mesmo tempo, partir para a conquista da grande parcela da população que ficou marginalizada das atividades culturais.<sup>61</sup>

O Grupo tinha consciência de que esta era a parte mais importante e difícil do programa e que para atingir tal objetivo era necessário multiplicar os contatos com a comunidade local através de escolas, sindicatos, sociedades de bairro e associações.

A escolha de *Jorge Dandin* estava ligada a essa intenção. Era muito importante realizar um espetáculo que pudesse ser assistido e entendido por adolescentes, que representavam porcentagem considerável dos espectadores potenciais. Com esse entendimento, recorreu-se a Molière, que representou para o grupo um duplo desafio: a necessidade de pesquisa para uma representação de um texto de estilo e a prova de que o teatro de Molière era realmente popular, conforme demonstrava o êxito alcançado, com a mesma peça, por Planchon.

Com os elementos do grupo em formação, a diretora Heleny Guariba observou:

O que está em crise não é o teatro, mas uma forma de teatro que está falida na Europa e ainda vigora no Brasil. O teatro nunca foi um bom negócio, e nem pode vir a sê-lo. O diretor que está

---

<sup>61</sup> GUARIBA, Heleny. Entrevista. *News Seller*, Santo André, 24. 03. 1968. Suplemento Feminino, p. 4.

preocupado em vender a sua mercadoria não tem condições de produzir cultura.<sup>62</sup>

A saída seria um teatro subvencionado, trabalhando numa faixa diferente do teatro privado tradicional, tentando conquistar um novo público, procurando fazer com que o povo tivesse acesso à cultura.

Buscava-se, portanto, um teatro popular como instituição, financiada pelo poder público, que se incorporasse a um processo mais amplo de democratização e descentralização da cultura. Ainda que o GTC tenha sido sempre subvencionado pela Prefeitura e pelo Estado, os componentes, segundo José Armando Pereira da Silva, não limitavam suas aspirações à montagem de um espetáculo, “mas se propunham a ser animadores de atividades culturais paralelas, como sessões de cinema, exposições de artes plásticas, música etc., enquanto o espetáculo teatral fosse apresentado em outras cidades da região”. Não estavam cogitadas longas temporadas, sendo preferível que o espectador pudesse ir ao teatro mais vezes, fixando-se um hábito de cultura.

Enfim, era este o plano geral de uma casa cultural, evocando Planchon. A montagem de *Jorge Dandin* seria apenas o primeiro passo; e apresentava-se como a oportunidade de consolidar atividades esparsas e lançar no município um projeto pioneiro.

Para José Armando Pereira da Silva os atores não esconderam uma ponta de decepção ao saber da peça escolhida, por ser uma obra de Molière e que havia sido encenada por Planchon em 1958.

Contrariamente à maneira (ou costume) de Molière, não se encontra nesta comédia nenhum personagem simpático. Os Sotenville são vaidosos e crédulos, responsáveis inconscientes pela situação; Angélica, apesar da tentativa de justificação, é uma mulher egoísta que procura trair

---

<sup>62</sup> Idem, p. 105.

o seu marido com um fútil Clitandro, que ficará, por sua vez, sujeito aos caprichos dela; a criada é apenas cúmplice de sua traição e reserva a seu futuro marido um destino semelhante ao de Jorge Dandin. Este, naturalmente ridículo pela sua situação de traído, também não atrai qualquer simpatia. É por interesse e ambição que desejou casar com uma "senhorita", que o faz pagar caro o seu novo título de Senhor de La Dandinière. Ele tem, portanto, parte da responsabilidade por sua própria desgraça e, mesmo sendo vítima de uma mulher mais inteligente que ele, sua penosa aventura não conduz o espectador a seu favor.

O engano é uma das chaves da comédia e da farsa; mas, nas obras de Molière, é elevado a um nível conceitual, existe uma intenção de crítica social acima de um mero mecanismo para arrancar o riso da platéia. *Jorge Dandin* é a história de um enganado consciente, porém conformado por suas aspirações sociais. Essa saga de enganos dá oportunidade a Molière de desenvolver com a sutileza da comédia uma contundente crítica à sociedade de seu tempo. Contando uma história, cuja moral poderia ser: “O coitado deste burguês não vai agüentar por muito tempo essa nobreza!” Em outros momentos, o dramaturgo incomodou profunda e diretamente e, não por acaso, *Don Juan*, *A escola de mulheres*, *O Tartufo* despertaram iradas reações e fizeram aparecer os modelos vivos de seus personagens.

A sociedade de sua época se sentia tocada diretamente na ferida, desmascarada nas suas recônditas deformações que Molière conseguiu figurar de forma essencial e, por isso, ganharam a perenidade de retratos da humanidade, conforme Sábato:

Na aparência, suas obras valem-se do vício e do ridículo, com o objetivo de provocar o riso; seu substrato, porém, é a tragicidade da condição humana, apreendida na observação do meio e de si mesmo. Ninguém pode deixar de ver, na irrisão de algumas das grandes personagens molierescas, a dolorosa imagem do homem solitário em face do destino.<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> MAGALDI, Sábato. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1989, p. 122.

Ainda sobre o texto de Molière, diz Arnold Hauser:

De modo algum se poderia colocar Molière na mesma categoria de um Aristófanes, ainda que tenha sido em alguns aspectos mais servil que ele. É melhor contá-lo entre aqueles poetas que, com todo o seu conservadorismo subjetivo, desmascarando a realidade social, ou pelo menos uma parte desta realidade, se converteram em campeões do progresso. O Fígaro de Beaumarchais não deve ser considerado como o primeiro mensageiro da revolução, mas apenas o sucessor dos criados e camareiras de Molière<sup>64</sup>.

Flávio Império definiu a proposta fundamental de *Jorge Dandin* no programa do espetáculo: "O nosso palco não é o palco das grandes emoções, mas o ponto de referência onde o ator e a platéia se encontram para a discussão de alguns problemas que nos parecem de interesse geral".

Heleny Guariba, vendo no personagem principal um "cornudo social", não estava interessada na graça que o texto representou para a época de Molière, mas no quadro social que oferecia aquele momento. Portanto, segundo José Armando Pereira da Silva: "Não fora feita reconstituição de nenhuma imagem real daquele tempo, e sim seleção dos dados históricos que lhe pareciam mais significativos para expor a relação de classes sociais nos idos de 1750, na França"<sup>65</sup>.

O cenário de Flávio Império explicitava as relações entre classes sociais:

- uma casa de mais de um andar, de construção sólida a austera - a dos proprietários rurais, onde se consome; - um celeiro na parte inferior da casa, onde se trabalha; - um grande painel de campo de trigo, envolvendo a casa, no qual a colheita é descrita. O painel de campo de trigo deve envolver toda a platéia, situando atores e público no mesmo espaço – onde camponeses trabalham com seus instrumentos rudimentares, o proprietário, Jorge Dandin, cuida de produção, e uma velha família aristocrática da região badala sua decadência em torno da bolsa bastante recheada de Dandin, negociando a filha.<sup>66</sup>

<sup>64</sup> HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y da arte II*. Madrid: Guadarrama, 1968, p. 136.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> IMPÉRIO, Flávio. Programa do espetáculo.

Molière havia colocado em cena três classes: um camponês enriquecido (Jorge Dandin), a nobreza rural (os Sotenville) e a nobreza cortesã (Clitandro). No espetáculo do GTC, Heleny adicionou a classe dos camponeses, de certa forma uma ampliação do personagem Colino. Os camponeses marcavam em cena as diversas etapas do dia com trabalho, descanso, refeições e sono, embora sejam todos personagens mudos, respeitando o texto original, em que não há a menor menção a eles. Heleny introduziu “cenas mudas” que simbolizavam estes quatro níveis sociais; eles se relacionavam em cena de forma a explicitar claramente suas respectivas condições.

Os Sotenville representam a nobreza rural que perde progressivamente sua importância política e econômica. Arruinados pelas sucessivas guerras religiosas, permanecem marginalizados pelas novas instituições criadas pelo “Rei Sol”, Luís XIV. Os Sotenville pertencem a uma "nobreza de espada", guardiã de valores passados, de um código de honra medieval e da moral religiosa tradicional. Defendem uma ideologia do formalismo e da convenção, que perdeu seu conteúdo ativo de forma de vida à medida que a classe se marginalizou do processo político e econômico. Os Sotenville deveriam provocar muito mais riso em Versailles que Dandin, o marido enganado. São os "caipiras", motivo de muitas piadas e chacotas por parte dos cortesãos.





Antônio Petrin no papel- título de *Jorge Dandin* em 1968. Foto Derly Marques. Arquivo do ator.

A encenação de Heleny reconstituiu, paralelamente, no tempo em que se processa a trama da comédia, uma jornada de trabalho dos camponeses em torno da sede da propriedade rural. A jornada compreendia uma mão-de-obra em que se assentam tanto a nobreza, como a burguesia. Apesar de terem ocorrido revoltas de camponeses desde o período medieval, no espetáculo eles apareceram como observadores passivos dos acontecimentos, completando apenas a estrutura social que se quer mostrar, uma crítica de Heleny e uma chamada de atitude aos que assistiam passivamente aquele momento político brasileiro.

Na caracterização dos figurinos, que aproximava os personagens de tipos medievais, Heleny e Flávio Império indicavam que, apesar das transformações sociais do início dos tempos modernos, a situação do campesino permanecia muito atrasada, evocando a condição dos operários do ABC naquele momento.

Que o espectador percebesse a estrutura social subjacente à comédia de Molière era o principal objetivo da encenação. E neste sentido estavam unificados todos os elementos cênicos:

três planos no palco, as cores e o desenho dos figurinos, a trilha musical, em que não faltou a Marselhesa e, essencialmente, o método de interpretação brechtiano que exigia dos atores representarem tendo como suporte a condição social de seus personagens.

Mas era importante também que o espetáculo conquistasse e divertisse a platéia com certo encantamento, o que a direção denominava "magia teatral". Para tanto, não foi necessário mudar sequer uma vírgula do texto de Molière. A atualização se deu de forma visual e direta: evocava detalhes dos quadros de Pieter Bruegel e de La Tour e apelava para o impacto cinematográfico de luz e cortes. A trama aparente, uma história de conquista amorosa, aproveitava-se da telenovela e os ritmos de suspense.

A liberdade assumida no tratamento cênico chegou a escandalizar aqueles que esperavam uma leitura convencional da comédia de Molière e despertou de imediato o interesse da crítica especializada. Décio de Almeida Prado fez o seguinte registro:

A sua versão de Jorge Dandin, (...) impressionou-me pela seriedade. Nunca eu vira no palco um esforço tão consistente para por em relevo as várias camadas da sociedade, relacionando-as pelo trabalho ou pela ociosidade. Heleny Guariba parecia alguém que marcaria fortemente a sua presença no teatro brasileiro.<sup>67</sup>

A encenação possibilitou leituras diversas. Pereira da Silva conta que, entre o público mais jovem, era perceptível a atenção especial para o caso amoroso entre Angélica e Clitandro. No comportamento de Angélica se manifestam o interesse de Molière pela situação da mulher diante do casamento e a sua moral, ou seja, a defesa do direito dos jovens de amar e gozar a força da vida. Fazer com que os jovens "torcessem" por Angélica não significava levá-los à aprovação do adultério, mas a compreender um tipo de "adultério social". Neste caso, a crítica não recairia sobre

---

<sup>67</sup> PRADO, Décio de Almeida. *Jorge Dandin* no Teatro da Cidade de Santo André. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo 09.06.1968.

indivíduos, mas à sociedade que possibilita este tipo de adultério. Isso, a meu ver é foi um grande ponto de apoio para discussão social e contextualização da peça.

O campo mais rico para análise era proposto na figura de Jorge Dandin. Heleny criou uma cena muda – não constante do texto – que resumia de forma visual as contradições dele:

Dandin, em pleno movimento dos seus negócios, atendendo a um comprador e organizando seus empregados, percebe o cerco que é feito à sua mulher por Clitandro. Os seus impulsos de espantar o cortejador são paralisados pela necessidade de terminar o embarque da mercadoria e receber seu pagamento. A supremacia do homem burguês, fundada na atividade econômica e na disposição exclusiva das rendas e meios materiais, é, nesta seqüência, ferida pela interferência da moral nobre. A cena muda era um espanto!<sup>68</sup>

De forma geral, o espetáculo cumpriu a sua intenção do texto de mergulhar na história, descrevendo a sociedade francesa e analisando suas relações sociais. Às objeções quanto à necessidade de atualizar o texto, o GTC respondia com a vontade de ressaltar apenas o caráter histórico de uma sociedade: " ... o que queremos é justamente um teatro que dê consciência de uma história e de um processo social"<sup>69</sup>.

Para um grupo que se lançava e, portanto, tinha entre seus objetivos firmar uma imagem pública, *Jorge Dandin* cumpriu o seu papel.

Pela primeira vez se assistiu em Santo André a uma temporada teatral, que se estendeu durante um mês, num total de 34 apresentações, para um público recorde na época de aproximadamente 7.000 pessoas. A temporada foi prorrogada e atingiu mais de 40.000 espectadores na região do ABC e o grupo foi convidado a para fazer uma temporada de um mês no Teatro Anchieta, em 1968.

O reconhecimento aconteceu também no âmbito jornalístico da cidade e da capital e apareceram críticas destacando especialmente o pioneirismo da constituição de um grupo fora da

<sup>68</sup> Entrevista concedida para essa dissertação em 05.04.2006 na residência do entrevistado.

<sup>69</sup> GUARIBA, Heleny. Entrevista. *News Seller*, Santo André, 24. 03.1968. Suplemento Feminino.

capital. A classe teatral, que recebeu o grupo entusiasticamente em sessão especial no Teatro Anchieta, do SESC Consolação, em São Paulo, o incluiu de imediato como parceiro e o fez integrante da campanha contra a censura da peça *I Feira Paulista de Opinião*, impedida de se apresentar e, como protesto, realizando nos teatros “manifestações-relâmpago”.

A posterior premiação de Heleny Guariba (Revelação de Direção pela Associação Paulista de Críticos Teatrais) e Flávio Império (Prêmio Governador do Estado de Melhor Figurino) confirmou o êxito artístico do GTC.



Sylvia Borges e Aníbal Guedes em *Jorge Dandin*. Foto Osley Delamo.

Os propósitos iniciais do GTC estavam aparentemente alcançados: formara-se um grupo profissional descentralizado<sup>70</sup>, um público maior começava a ser atraído e o poder público já tomava a responsabilidade do patrocínio de suas atividades.

<sup>70</sup> O GTC vem a ser constituído oficialmente apenas em 20 de agosto do 1968, fazendo-se a aprovação dos Estatutos em 11 de outubro do mesmo ano, como Sociedade Civil sem fins lucrativos. Seus sócios fundadores: Antônio Marcílio Petrin, Ulisses Telles Guariba Neto, Dilma de Mello Vieira Neves, Sylvia Delfim Borges, Sônia de Oliveira Guedes de Souza, Luzia Carmela Ferraz da Silva, Sônia Maria Campos Braga, Dilma Maximiliano, Ademir Antônio Rosa, Josias Aires de Oliveira, Manoel Antônio de Andrade, Flávio Império, João Newton Dulcini, José Armando Pereira da Silva, Timochenco Wehbi, José Vieira de Oliveira, Heleny Ferreira Telles Guariba, Olga Molina, José Henrique Paiva dos Reis Lisboa, Ana Maria Franco Brizola, Yara Maria Ferraz Silveira e Inajá Bevilacqua.

Em 13 de dezembro de 1968, acontece uma profunda alteração no quadro político e social do país com a edição do Ato Institucional n. 5, “sendo tolhidas então todas as possibilidades de uma cultura crítica, que estavam na base de um espetáculo como *Jorge Dandin*, e que definiam substancialmente as razões do GTC”<sup>71</sup>.



Heleny Guariba, a terceira da esquerda para a direita, em homenagem ao GTC, em 1968.  
Foto: arquivo de José A. P. Silva.

Carlos Guilherme Mota, em seu trabalho *Ideologia da cultura brasileira*<sup>72</sup>, refere-se ao AI-5: “A partir desse momento, pode-se notar uma série de modificações sensíveis nas várias frentes de produção cultural, e nesse sentido a censura e a autocensura passaram a exercer papel decisivo”. Não foi diferente com o GTC que, em certo clima de medo e dispersão, se perguntava “que rumo tomar e por onde recomeçar”. A saída, segundo Motta, “domina a questão do trabalhador da cultura brasileira”.

<sup>71</sup> WEHBI, Timochenco. *O drama social no teatro brasileiro*. FFCLH-tese, 1979, pp.102.

<sup>72</sup> Apud. WEHBI, Timochenco. *O drama social do teatro no Brasil*. FFCLH - tese, 1979, pp.35-36 (mimeo).

Segundo Antônio Petrin foi nesse clima de tensão política que findou a temporada de *Jorge Dandin* na cidade de São Caetano do Sul, no mesmo dia em que, pelo rádio, os atores ouviram a notícia da instauração do AI-5.

#### 2.4 A experiência no Núcleo II do Teatro de Arena

Concomitantemente aos trabalhos na EAD e no GTC, Heleny ministrou um curso junto com Cecília Thumim, argentina radicada no Brasil em São Paulo e casada com Augusto Boal. Heleny mantinha estreita amizade com Boal e recebeu dele carta branca para ministrar o curso, que durou um ano e teve como alunos: Dulce Muniz, Edélcio Mostaço, Denise Del Vecchio e Celso Frateschi, entre outros.

O Teatro de Arena mantinha uma linha de ação que condicionava a validade de um texto à sua eficácia teatral e ao seu acerto social, que “não será outro que a humanização do homem, e esta não será nunca uma atitude contemplativa, mas um fato concreto de condição e direção de vida no sentido de uma sociedade que se desaliene progressivamente e aos saltos”. Assim aponta Boal nas rubricas de *Arena conta Tiradentes*, que procurava esse caminho. Heleny, com seus objetivos ideológicos claros e de sólida formação teórica, já vinha desde a EAD se dedicando ao estudo do texto e a ela foi confiado o trabalho junto com Cecília Thumim.

A atriz Denise Del Vecchio recorda:

Conheci a Heleny quando fui procurar o curso que o Teatro de Arena ministrava. Ela fez uma entrevista comigo, com o objetivo de selecionar os quinze alunos que fariam o curso.

A entrevista foi numa sala no piso superior do teatro e ela me fez algumas perguntas sobre o porquê eu queria fazer o curso. Foi a primeira vez que ouvi falar em Brecht. Ela tinha o *diário de trabalho* dele sobre a mesa e me disse que ela cuidaria dessa parte

dentro do curso. Seria mais teórica enquanto a Cecília seria mais prática. Não foi o que aconteceu no transcorrer do curso.

Durante o curso, descobri que éramos vizinhas na Rua das Acácias. Eu morava na Camélia que era esquina com a outra. Eu era muito jovem e fazia o trajeto até o teatro de ônibus. As aulas não tinham hora para terminar e muitas vezes, voltava pra casa de madrugada. Ela foi muito gentil e me ofereceu carona sempre que ia voltar pra casa. Ela tinha um fusca vermelho.

Às vezes passava algumas horas na casa dela junto com o Celso Frateschi, que era meu namorado e de quem ela gostava muito. Falávamos sempre de teatro e do nosso papel como artistas.<sup>73</sup>

A generosidade de Heleny e o embasamento teórico em Bertolt Brecht faziam-na uma professora exigente:

Ela era uma mulher muito interessante e com muita energia. Era severa, mas tinha muito humor. Às vezes era irônica. Estava sempre muito bem arrumada e não perdia a linha nem nos ensaios mais longos. Como diretora ela gostava primeiro de ouvir o texto bem dito. Com todas as intenções bem definidas e variadas. Era como um ensaio de música com texto sendo partitura. Ela fechava os olhos e nos mandava repetir de várias maneiras o texto. Tinha sempre uma visão sociológica bem clara do texto e da montagem e descobria as intenções mais ocultas. Era exigente e queria exatidão. Nada de a emoção "tomar" o ator e este perder-se dentro da personagem. A consciência do todo e do personagem dentro do contexto eu aprendi com ela. Não admitia também dor de cabeça, cólica, ou qualquer outra desculpa para escapar do trabalho. Dizia que atriz não tinha essas coisas. Precisava estar sempre disposta e cheia de energia<sup>74</sup>.

Heleny influenciou na formação de seus alunos do Teatro de Arena no plano teórico, pela transmissão de conhecimentos, e no prático, dirigindo-os nos ensaios de *O casamento de Fígaro*, de Beaumarchais, trabalho que infelizmente não chegou a concluir por já se encontrar na clandestinidade.

---

<sup>73</sup> Entrevista concedida para essa dissertação em 23.03.2007.

<sup>74</sup> Idem.

Em seus cadernos, escreveu a respeito do curso no Arena que “o professor opta por uma teoria. Faz parte dos professores desvendarem para o aluno o que ele sabe e ele se coloca em uma posição que poderá não traduzir a verdade, mas é sua visão pessoal das coisas”. Deixava, desse modo, claro que o que dizia como professora era bastante pessoal e “pode ser contestado, na medida em que se diferencia do pensamento dos alunos”.

Ter uma formação ampla era essencial para os atores que trabalhariam com Heleny. Ela, anotou: “os professores falam de autores, sua escola, sua característica etc. e ficam reduzidos exatamente ao que não é, ou seja, ao texto, que foi escrito com a finalidade de ‘pôr em cena’”. Heleny não se atinha apenas ao teor literário do texto, mas às suas significações como obra “a ser encenada”. A esse respeito, continua: “se começarmos a ler os críticos dos jornais de São Paulo, veremos que, em regra geral, dois terços das críticas é dedicado à explicação do texto, como se estivesse tratando da leitura de um romance, e no restante se comenta rapidamente a interpretação dos atores, sem explicar o porquê das coisas, usando adjetivos vazios, que não passa ao leitor princípio nenhum de crítica”<sup>75</sup>.

Esta exigência teórica e prática, adotada no Arena, explica em tese a herança deixada por Heleny como professora, conforme perdura até hoje na carreira artística e na expressão dos alunos citados como profissionais que inscreveram seus nomes na história do teatro brasileiro, como Celso Frateschi, que diz:

Apesar de ter estudado e de ter sido dirigido por ela, nunca vi nenhum espetáculo que tenha dirigido. Vi muito material a respeito e discutimos muito sobre a sua concepção de *Jorge Dandin*. Ela tinha uma formação e idéias muito mais brechtianas que as do Teatro de Arena e que as do Teatro Oficina. Sua admiração pelas propostas de Roger Planchon levava-a a reivindicar um palco bem mais amplo que os das nossas principais

---

<sup>75</sup> Documento pessoal, não publicado, em poder de Dulce Muniz.



salas de vanguarda. Ela propunha que as diversas áreas que compõem o espetáculo tivessem autonomia e dialogassem criticamente, estimulando a criatividade e a criticidade do espectador. Esteticamente o que ela me ensinou foram essa liberdade e autonomia dos elementos do espetáculo, mas seus ensinamentos mais marcantes, aprendi com a sua atitude radical de lidar com o teatro e a vida.<sup>76</sup>

Celso Frateschi esteve à frente de duas importantes Secretarias de Cultura em gestões petistas na Prefeitura de São Paulo e em Santo André; atualmente é presidente da FUNARTE no governo Lula e, como chefe das referidas pastas, coordenou ações caracterizadas por projetos que visavam subvencionar e popularizar o teatro, a exemplo da Lei de Fomento em São Paulo, da fundação da Escola Livre de Teatro e do Fundo de Assistência a Cultura, em Santo André. Perguntei-lhe de que modo as idéias de popularização, descentralização e animação cultural presentes na obra e vida de Heleny exerceram influência na sua vida profissional, a que respondeu:

Creio que Heleny também teve sua importância com suas propostas inspiradas no TNP de Planchon, principalmente na formação do Grupo de Teatro da Cidade de Santo André e na construção do seu Teatro Municipal. Foi Heleny, e Augusto Boal, quem nos formulou claramente as questões que nortearam nossas principais ações.

Heleny sempre é uma referência. Certa vez, eu deveria ter uns dezoito anos, ela tinha acabado de sair momentaneamente da prisão, depois de nos retirarmos no intervalo de uma montagem de *Um homem é um homem*, de Bertolt Brecht, ela virou-se para mim e provocou. “Puxa Celso, você prometia tanto na política e pelo que vejo você será mesmo um ator”. Foi a última vez que a vi.<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> Entrevista concedida para esta dissertação em 20.08.2007.

<sup>77</sup> Idem.

Dentre todos os seus alunos, Dulce Muniz é a que mais tem fascínio por Heleny e, recentemente, montou de sua própria autoria *Heleny, Heleny, doce colibri* em que procura reconstituir a vida de Heleny em uma clara homenagem à amiga e professora. Dulce declarou:

Meu primeiro contato foi lá no curso no Teatro de Arena, embora nós já a conhecêssemos de nome, porque ela havia feito uma direção muito boa de *Jorge Dandin* e tinha recebido prêmio de revelação em direção. Então ela despontava no cenário. Ela tinha feito também uma efusiva direção da *Dorotéia*, de Nelson Rodrigues na EAD com seus alunos. Quando abriu essa inscrição pra fazer o curso, vários jovens vieram de vários lugares para fazer o curso com Heleny Guariba e com Cecília Thumim, que era esposa do Boal e tinha feito *Feira Paulista de Opinião*, um espetáculo absolutamente maravilhoso! E como nós estávamos pra fazer o curso, tínhamos essas informações, obviamente que dentro do curso os afetos vão se definindo e eu fui muito ligada a Heleny e ela também ficou muito ligada a mim. Ela tinha seis anos a mais que eu e nos tornamos grandes amigas e eu tinha por ela muita admiração, muito respeito, porque ela era absolutamente cativante e muito inteligente, era uma grande intelectual, que teria se tornado uma grande diretora teatral e uma grande mulher de teatro, mas que a ditadura violentamente assassinou<sup>78</sup>.

O Arena teve e tem uma responsabilidade histórica por sua intensa mobilização social no que tange ao teatro e suas concepções mais engajadas: polemizou o debate, se constitui como um centro de referência da classe teatral da época. Augusto Boal, em livros e centros de referências por todo o mundo, o descreve como embrião do Teatro do Oprimido.

Com seu “sistema coringa”, entre outras técnicas latino-americanas de teatro, o Teatro de Arena tornou-se um elemento vivo na memória e na prática teatral brasileiras.

Heleny, apesar da dedicação e empenho no Arena, não pode completar sua encenação de *As bodas de Fígaro*, que foi finalizada pelo próprio Boal. Nas publicações a respeito do Arena,

---

<sup>78</sup> Entrevista concedida para esta dissertação em 16.10.06 no Teatro Studio 184.

não há menção a Heleny Guariba, mas Boal não a esquece em suas “memórias imaginadas” em *Hamlet e o filho do padeiro*. Ele encontrou em Santo André um dos embriões deixados por Heleny: o terreno fértil e, na mesma cidade, seu Teatro Fórum, mantém um núcleo, fazendo perdurar a semente plantada por Heleny no Teatro de Arena.

### **2.5 As montagens interrompidas: *As bodas de Fígaro*, de Beaumarchais, e *A ópera de três vinténs*, de Bertolt Brecht.**

Vários projetos de montagem estiveram em discussão no GTC para dar seqüência a *Jorge Dandin*. No primeiro deles, *Lorenzaccio*, de Alfred de Musset, embora Heleny Guariba visse um desafio estimulante, os requisitos técnicos e de intérpretes parecem-lhe insuperáveis.

Ganhou força no grupo o plano de transpor para a realidade do ABC, e do cinema para o teatro, o argumento usado por Luchino Visconti em *Rocco e seus irmãos*. A idéia seduzia sob vários ângulos: o problema da migração rural para os centros industrializados, os impactos dos costumes da cidade sobre o comportamento familiar, a ascensão social pelo sucesso no esporte, a integração do jovem operário em sua classe; todas estas questões, ricas de verdade e conflito no filme de Visconti, encontrariam imediata correspondência no ABC, como a Milão do filme, um centro industrial de grande atração para imigrantes do interior e de outros estados.

Segundo Antônio Petrin, a estrutura de *Rocco...* deveria ser apenas o ponto de partida para uma criação coletiva e representou uma tarefa irrealizável para um grupo novo, bastante heterogêneo em termos de experiência teatral e sem a disponibilidade necessária para esse tipo de trabalho.

A iniciativa foi sendo aos poucos diluída e deu lugar a um projeto mais concreto: *A ópera de três vinténs*, de Brecht. Neste sentido, iniciaram as primeiras leituras e a formar o elenco, que teria, além dos atores do grupo, Paulo César Peréio, como convidado, para o papel de Mac Navalha, a convite de Heleny Guariba.

No ano seguinte, em 1969, depois de recapitular o êxito de *Jorge Dandin*, Heleny escolheu para a ocasião uma peça que pudesse oferecer um espetáculo à altura do acontecimento, com aproveitamento do equipamento técnico do Teatro Municipal (três palcos) de alto nível cultural e essencialmente popular. *A ópera de três vinténs*, que na versão de Heleny se chamaria *A ópera de dois mil réis*, sofreu uma completa adaptação às estruturas da urbanidade paulistana. A música original alemã de Kurt Weill daria lugar a uma composição especialíssima para o espetáculo, a ser realizada por um importante maestro e arranjador da moderna música popular brasileira a ser contratado. A direção ficaria a cargo de Heleny Guariba e os cenários, de Flávio Império.

Embora esta proposta não tenha passado dos primeiros ensaios, vale investigar as intenções da diretora:

Eu, Heleny Guariba, não gosto de Brecht. Ao mesmo tempo, reconheço que é impossível ignorar sua contribuição. Ele resolveu todos os problemas de dramaturgia do Século XIX. Nós, que fazemos teatro hoje, somos necessariamente pós-brechtianos, queiramos ou não. Apesar de não gostar de Brecht, *A ópera de três vinténs*, me agrada muito. A ópera foi escrita em 1928. Ela antecede seu teatro didático e a elaboração da teoria do teatro épico. Ela está profundamente ligada à fase inicial da obra de Brecht que é, regra geral, absolutamente desconhecida e que, para mim, pessoalmente, é fascinante.

É o jovem Brecht que protesta contra os valores decadentes da sociedade européia do entre-guerras, mergulhado ainda no movimento expressionista. Brecht cria personagens complexas, dilaceradas, com um *chez-moi* que desaparecerá mais tarde. Portanto, para os atores do GTC a nossa segunda montagem

representa um tremendo passo à frente. As personagens não têm a simplicidade de *Jorge Dandin*.

Na *Ópera*, a recusa a uma linguagem teatral tradicional e a pesquisa de uma linguagem de massa, que realmente possa ser entendida pelo público que queremos conquistar e que é virgem da experiência teatral, serão levadas às últimas conseqüências.

O espetáculo será uma sucessão de cenas, concebidas à la programa de auditório de televisão, fruto de uma pesquisa dos programas com audiências mais populares. Perto da *Ópera*, *Dandin* ficará provavelmente um espetáculo sofisticado. *A Ópera* será brilhante e popular, como são Chacrinha e Sílvio Santos.<sup>79</sup>

Ela propunha um esquema de divulgação pela imprensa e televisão através dos veículos de maior alcance nas classes populares, tais como os jornais *Notícias Populares* – e pretendia ter uma nota diária com destaque –, *Última Hora*, *Diários* e programas de televisão de grande apelo popular na época como os de Sílvio Santos, Chacrinha, Dercy Gonçalves, Airton Rodrigues e Bolinha.

As intenções da diretora ficaram mais claras no artigo Teatro e Comunicação<sup>80</sup>, em que discute o papel do diretor como construtor do espetáculo através da "escritura cênica" – "um sistema de signos utilizados pelo diretor, apto a despertar no público novos signos". A propósito da montagem de *Cemitério de Automóveis*, de Arrabal, por Victor Garcia, em cartaz na época, no Teatro Ruth Escobar, embora reconheça que "difícilmente se encontrará melhor exemplo de uma adequação tão perfeita da linguagem cênica à obra", constata que "não houve comunicabilidade entre os signos utilizados e a experiência do público".

Segundo Heleny Guariba, "a única alternativa do artista é decidir por repetir, ou interferir no sistema ideológico do seu público". E, a propósito, cita:

---

<sup>79</sup> Entrevista não publicada, realizada pelo Diário do Grande ABC. Originais no arquivo do Museu Municipal de Santo André.

<sup>80</sup> GUARIBA, Heleny. Teatro e Comunicação. São Paulo: *Teatro Paulista 1968 - Anuário da Comissão Estadual de Teatro*, pp.5-10 (Transcrito na íntegra nessa dissertação como anexo).

*A ópera de três vinténs* se prende a certas concepções do público, não somente escolhidas como conteúdo, mas também pela maneira como são apresentadas. É um inventário de tudo o que o espectador deseja ver da vida no teatro. Mas, ao mesmo tempo, ele é obrigado a ver coisas que não desejaria, tais como seus desejos, não apenas apresentados, mas criticados<sup>81</sup>.

A preocupação de que a censura proibisse a peça para menores de dezoito anos, limitando automaticamente o numeroso público estudantil já testado na montagem de *Jorge Dandin*, fez a diretora preparar uma explicação, denominada "Aos Senhores Censores", sobre as intenções da nova montagem. Após discorrer sobre a fascinação que as histórias do submundo exercem sobre a população via cinema, jornais, programas de rádio, declara que "a posição de Brecht ao escrever a ópera foi exatamente desmistificar esta falsa visão, essa visão romantizada da vida que podemos chamar genericamente de submundo"<sup>82</sup>.

Na orientação para contatos junto às escolas destaca

... o fato lamentável de nunca se ter condição de chegar à história do século XX e à literatura contemporânea. Os alunos perdem assim a possibilidade de um contato que nos parece fundamental e prioritário, qual seja, o contato com a cultura viva. Nós não pretendemos, em nenhuma hipótese deixar de lado na nossa programação o repertório clássico. Mas isto não implica na abdicação de obras contemporâneas e mesmo de vanguarda<sup>83</sup>.

Quando todos os passos preparatórios pareciam dados para a concretização deste novo trabalho, faltou o comando da própria diretora que já estava envolvida com a luta armada através da VPR e o Teatro Municipal de Santo André também não ficara pronto.

---

<sup>81</sup> Idem.

<sup>82</sup> Ibidem.

<sup>83</sup> Idem.

Heleny Guariba ainda chegou a realizar mais dois trabalhos em São Paulo: *Les jeux*, de George Michel, com alunos da Aliança Francesa, estreado em 8 de setembro de 1968, e *O casamento de Fígaro*, de Beaumarchais, no Teatro de Arena. Nesse meio tempo, acentuou sua participação junto a grupos de resistência política ao governo e foi presa em 1970. Saiu da prisão em 1971 e, a partir de 1972, não há mais notícias a seu respeito.

As lições do Théâtre de La Cité são as que mais se aproximam do teatro idealizado por Heleny Guariba. Ela sabia que "o diretor, consciente ou não, escolhe dedicar o seu espetáculo a um determinado grupo ou mesmo faixa social. E é essa escolha que comanda em definitivo a construção do espetáculo"<sup>85</sup>. Segundo Mostaço, para ela

O teatro deveria articular-se como discurso estruturado e claramente ideológico; por outro lado, em sua proposta de um teatro da comunidade, não se separavam as categorias de público, uma vez que o teatro não deveria ser de classe, mas serviço público; uma espécie de modelo ideologicamente avançado, onde cada classe 'leria' a sua própria relação. Esta concepção de teatro, que mesmo na França acabou levando a um impasse (Planchon quando esteve no Brasil declarou: 'os operários só vão ao teatro para construí-lo', não poderia surtir o almejado efeito comunitário no Brasil de 1968<sup>86</sup>.

Nas suas relações com a instituição pública, em especial com a Prefeitura de Santo André, que representava a sua comunidade ideal para descentralização cultural, o GTC também foi cercado por uma teia de ambigüidades e continuou, mesmo após o desaparecimento de Heleny, com as atividades, embora a falta de liderança tenha emperrado os objetivos de animador cultural dos quais Planchon era o norte e Heleny Guariba a bússola que apontava para esse norte.

---

<sup>85</sup> Ibidem.

<sup>86</sup> MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982. pp.173 - 174.

As atividades do GTC perduraram até 1979, com grandes êxitos em suas encenações e tornaram-se referência de teatro de grupo com qualidade que, por mais de uma década, revelaram talentos para o teatro brasileiro, formaram platéias e influenciaram uma geração de artistas.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O mundo é um grande palco e os homens e as mulheres são os atores.  
Têm suas entradas e saídas e um homem tem na vida várias participações, sendo os seus atos: chora, grita  
e soluça o infante nos braços da ama;

depois, a colegial, com sua pasta, e a cara matinal, como um lagarto se arrasta sem vontade para a escola.

O amante bufando como um forno, uma balada faz aos olhos da amiga. Eis o soldado,  
com pragas e de barba arrepiada; zeloso de sua honra, ágil na luta mesmo na boca do canhão. E agora o  
juiz de vasta pança forrada, olhos severos e cerrada barba, cheio de sábias leis e ecos exemplos, faz seu  
papel.

(...)

Sua voz, passante outrora, volta à de criança,  
falha e assovia. Então a última cena que põe um fim a esta história: é a segunda infância, o próprio olvido,  
sem sentidos, sem olhos, sem mais nada.<sup>87</sup>



Heleny em ensaio com GTC em 1968. Foto: Derly Marques.

Quando iniciei este trabalho fui atraído por saber qual a herança deixada por Heleny. Em busca da memória do teatro na região do ABC, cheguei ao GTC e posteriormente à Heleny. Sua

<sup>87</sup> SHAKESPEARE, William. *Como quisermos*. São Paulo: Brasiliense, 1989, 2 ed., p. 89.

personalidade incomum se desdobrou diante de mim como artista, professora, revolucionária, mulher, mãe, filha, órfã e precoce.

Diante disso, poucos me encorajaram a ir adiante com o argumento de que não havia dados suficientes para um bom desenvolvimento. De fato. Poucos haviam escrito a seu respeito e quase nada direcionado artisticamente. Esse foi o maior desafio e parti de maneira investigativa, ouvindo um ali outro acolá e assim, cheguei mais adiante ou “à segunda infância”, conforme epígrafe de Shakespeare.

De repente, um turbilhão de informações invadia-me e, embora em alguns momentos, tenha pensado em não ser capaz de ir adiante, graças às fontes a respeito de teatro e política, obtidas a partir das entrevistas que realizei e dos depoimentos colhidos, me foram apresentados como aprendizados e fortaleza em prosseguir e conviver com o universo de cada um dos entrevistados a respeito da época, de Heleny e da história do teatro brasileiro.

Durante o processo, deslumbrei-me e até me perdi nessa teia de saber, ao ouvir e sentir tantas histórias, o que exigiu muita paciência, persistência e orientação na reconstituição, fazendo com que eu absorvesse o essencial para o trabalho a respeito de Heleny, o que divido agora com os leitores. Logicamente, apenas “uma raspa do concreto” em que repousa Heleny.

Há ainda muito que se debruçar sobre ela em seus manuscritos; há outros nomes a serem ouvidos; há mais histórias a serem conectadas e mesmo o seu desencantamento. Com a esperada abertura dos arquivos da tortura no Brasil é possível que venham à luz o começo do fim ou “então a última cena que põe fim a esta história”, lembrando mais uma vez o bardo inglês.

Não há, por enquanto, como concluir o que mesmo em si não foi concluído, pela falta de um corpo. Há que se considerar que a interrupção de um percurso que se mostrava promissor é um fato preponderante, pois muitas são as indagações a esse respeito.

Como seria o teatro brasileiro hoje com a presença de Heleny? Teria ela deixado definitivamente o teatro e enveredado pela política? Qual seria sua posição frente ao atual cenário político, pós-abertura política? Essas e outras questões não podem ser respondidas, uma vez que apenas janelas ficaram abertas, enquanto uma porta ficou fechada: sua morte, o desfecho final.

Contudo, não nos propusemos a responder tais questões no trabalho, e sim, a aproximar a fascinante personalidade de Heleny e sua considerável contribuição a nossa história recente a partir do seu trabalho como professora, diretora e revolucionária.

Da história que contei, deixei para trás nomes, lugares e episódios que haverão de ser retomados por outros pesquisadores e mesmo dos que me cerquei, apesar da objetividade necessária, busquei quando possível, abordá-los em sua luta e paixão no teatro brasileiro.

Os resultados alcançados pela equipe do GTC com *Jorge Dandin* e a marcante presença na EAD e no Teatro de Arena testemunham sua verve artística e sua qualidade como professora. Alguns dos seus alunos e colegas, na procura do paradeiro de Heleny ou na busca de compreendê-la melhor e redimensioná-la na história, passaram a retratá-la como personagem. Na verdade, tentativas de homenagens póstumas, gritos de protestos e registros de memórias.

A consciência que me acomete é que esta pesquisa oferece testemunhos da época, passa a limpo uma personalidade ímpar e faz um recorte de seu trabalho no panorama teatral brasileiro. Trabalho este que primou pelo popular em sua linguagem moderna articulada e em sintonia com as políticas públicas de cultura, antes pensada por Brecht, Vilar e Planchon, ganhando força entre nós, através de outros, mas fortemente marcada pelo trabalho desenvolvido em Santo André com o GTC.

Por fim, se assim podemos dizer, “nesse palco que compõe a vida”, no qual Heleny teve suas entradas e saídas, é possível olhar para o passado com gosto de vitória, dando como justo o depoimento do filho Francisco Guariba, ao mirar com orgulho o que sua mãe e a geração de 1968

tentaram ao repaginar o mundo com novos padrões. Mesmo que esse sonho de revolução não guarde, hoje, quase nenhuma identidade e que a história chancele a fala de Marilena Chauí quando disse que “Não houve revolução. A repressão foi maior que todos nós”.

O sonho de Heleny tem se dispersado nos dias de hoje em diversas direções, visões de mundo, partidos, concepções e diferentes atitudes frente a ele pelos seus próprios companheiros de juventude e de luta. Mas para muitos, restou uma bonita forma de compartilhar a consciência de mundo, de uma nova forma de luta ou de democracia.

Para mim, conhecer melhor o passado próximo e essa mulher, que foi até o fim nas experiências, questionamentos e lutas que estavam em pauta naqueles anos, significou saber que muitos não desistiram da utopia, da generosidade e da esperança.

Não se pode saber com exatidão em que relativa estrofe do poema de Shakespeare estaria Heleny hoje, talvez como Bachelard “na dimensão do ar e dos sonhos”. No que tange a Heleny liberdade e igualdade estão muito além do que vivemos hoje.

No momento em que levanto tais considerações, abre mão do poder em Cuba, o seu presidente desde 1959, o comandante Fidel Castro. Ele, junto com Che Guevara, morto em 1967 e mito de inspiração dos ideais libertários para a geração de 1968 e de outras, liderou a única revolução popular que se tem conhecimento e promoveu a ascensão do sistema socialista em Cuba. A ilha vítima do bloqueio do Tio Sam e, solitária e “ilhada”, apesar de consideráveis avanços sociais, o seu povo vive numa ditadura e anos de atraso.

Do muro invisível que separa a mais famosa ilha do Caribe à inanição e à morte, o mundo se contempla com novas maneiras de revolucionar e sonhar. Embora Cuba não tenha como voltar ao capitalismo, mas aperfeiçoar o socialismo ao nosso tempo, se pensarmos com benevolência esses dois líderes: Fidel que é ainda vivo e vulnerável às críticas e Che, o morto que virou mito, é preferível repensar o que disse Fidel: “Um homem pode perder tudo: a família, a guerra... menos

a moral” e de Che que “ Os poderosos podem matar uma ou duas rosas, mas jamais poderão deter a primavera”.

Heleny lutou por coisas sérias e por isso sofreu uma paixão sem fim. A melhor tradução, se é que é possível, é a do poeta ao dizer que “uma parte é todo mundo e outra parte ninguém”. Houve uma luta entre a artista e a mulher, entre uma parte e outra e isso foi questão de vida e morte, de luta e paixão.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 1. Aspectos Gerais

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BETTO, Frei. *Batismo de sangue...guerrilha e morte de Carlos Marighella*. Rocco: (14ª.edição revisada), Rio de Janeiro, 2006.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 2002.

CAMACHO, Timóteo. *O Centro Popular de Cultura do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André*. Santo André: Fundo de Cultura do Município de Santo André, 1999.

CARVALHO, Luiz Maklouf. *Mulheres que foram à luta armada*. São Paulo: Globo, 1998.

COLLING, Ana Maria. *A resistência da mulher à ditadura*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1996.

\_\_\_\_\_. *A construção do sujeito político: mulher subversiva*. Rio de Janeiro: Contexto e Educação no. 25, 1994.

FERNANDES, Florestan. *Mudanças sociais no Brasil*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*. Rio de Janeiro, 1979.

\_\_\_\_\_. PEREIRA, Carlos Alberto. *Patrulhas ideológicas*. Rio de Janeiro: Marca Reg.,1980.

JAPIASSU, Hilton. *O mito da neutralidade científica*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

REALIDADE. Edição Especial: *Nossas cidades*. São Paulo: Editora Abril, Maio de 1972.

SOUZA MARTINS, Heloisa Helena T. *Igreja e movimento operário no ABC*. São Paulo: Hucitec, 1994.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e sociedade na Grécia Antiga*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

VIETEZ, Candido Gimaldes. *Reforma Nacional - Democrática e Contra-Reforma: A política do PCB no coração do ABC paulista -1956 a 1964*. Santo André: Fundo de Cultura do Município de Santo André, 1999.

WALTY, Ivete Lara Camargos. *O que é ficção*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

## 2. Teatro

ABREU, Luis Alberto de. *Nossa cidade*. Santo André: Escola Livre, 2002. (mimeo).

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.

ARRABAL, José & LIMA, Mariângela Alves de. *Teatro: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ARRABAL, José & PACHECO, Tânia. *Anos 70: Teatro*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

\_\_\_\_\_. *A experiência viva do teatro*. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

BOAL, Augusto. *Milagre no Brasil*. Lisboa: Plátano, 1976.

\_\_\_\_\_. *Técnicas latino-americanas de teatro*. São Paulo: Hucitec, 1974.

\_\_\_\_\_. *Hamlet e o filho do padeiro*. São Paulo: Record, 2000.

\_\_\_\_\_. *Teatro del oprimido*. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 1974.

- BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Teatro completo*. (Números: 1, 3, 4,7 e 8). São Paulo: Paz e Terra, 1998.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*. São Paulo: Ed. Unesp, 1997.
- COMISSÃO ESTADUAL DE TEATRO – Anuário. *O Teatro paulista 1968*.
- DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1983. GARCIA, Silvana. *Teatro da militância*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- GUERRA, Marco Antônio. *Carlos Queiroz Telles – história e dramaturgia (década de 70)*. São Paulo: Annablume, 1993.
- HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama, 1968.
- HOLLANDA, H.B. & GONÇALVEZ, M. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- KÜHNER, Maria Helena. *Teatro popular – uma experiência*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.
- LIMA, Mariângela Alves de. *Quem faz teatro in anos 70 – III*. Rio de Janeiro: Europa Editora, 1979.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.
- \_\_\_\_\_. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989.
- MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão*. Rio: Zahar, 1985.
- \_\_\_\_\_. *O palco amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.
- MOLIÈRE. *Oeuvres complètes III*. Paris: GF-Fammarion, 1965.



- MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.
- \_\_\_\_\_. *O espetáculo autoritário*. São Paulo: Proposta Editorial, 1983.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira*. São Paulo: Ática, 1977.
- MUNIZ, Lauro César. *Sinal de vida*. São Paulo: acervo biblioteca Lasar Segall, 1977 (mimeo).
- MUNIZ, Dulce. *Heleny, Heleny, doce colibri*. 2004 (mimeo).
- PACHECO, Tânia. *O teatro e o poder in anos 70 – III*. Rio de Janeiro: Europa Editora, 1979.
- PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Peças, pessoas, personagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Exercício findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- PEIXOTO, Fernando. *O público de teatro, esse desconhecido*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.
- PRADO, Décio de Almeida. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- RODRIGUES, Nelson. *Peças míticas: Dorotéia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral: 1880-1980*. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.
- SILVA, José Armando Pereira da. *O Teatro em Santo André, 1944-1978*. Santo André: Prefeitura Municipal de Santo André, 1991.
- \_\_\_\_\_. *A cena brasileira em Santo André – 30 anos do Teatro Municipal*. Santo André: Secretaria de Cultura Municipal, 2001.
- SILVEIRA, Miroel. *A contribuição italiana ao Teatro Brasileiro*. São Paulo: Edições Quiron-MEC, 1976.

SÓFOCLES. *Antígone*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1990.

WEHBI, Timochenco. *O drama social do teatro no Brasil*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Ciências Sociais da FFLCH da Universidade de São Paulo. Novembro, 1979. (mimeo).

#### **ENTREVISTAS REALIZADAS:**

Augusto Boal

Antônio Petrin

Celso Frateschi

Denise Del Vecchio

Dulce Muniz

Francisco Guariba

Gabriela Rabelo

José Armando Pereira da Silva

José Olavo Ribeiro

Lilita Oliveira

Maria Thereza Vargas

Marilena Chauí

Sônia Guedes

Ulisses Guariba Neto Neto

Valquíria Ribeiro

**Críticas e resenhas**

MENDONÇA, Paulo. *Jorge Dandin I*, **Folha de São Paulo**, São Paulo, 29.05.1958.

MENDONÇA, Paulo, *Jorge Dandin II*, **Folha de São Paulo**, São Paulo, 02.06.1968.

MENDONÇA, Paulo, *Jorge Dandin III*, **Folha de São Paulo**, São Paulo, 09.06.1968.

PRADO, Décio de Almeida. *Jorge Dandin no Teatro da Cidade de Santo André. O Estado de São Paulo*, São Paulo, 09.06.1968. (Reproduzida no livro *Exercício Findo, Crítica Teatral 1964/1968*. São Paulo: Editora Perspectiva, Coleção Debates, 1987. A montagem de *Jorge Dandin* também é referida no prefácio deste livro (pp. 17 - 18).

APOLINÁRIO, João. *Jorge Dandin, de Molière em Santo André. Última Hora*, São Paulo, 10.06.1968.

CARVALHO, A.C.. *Molière até Colabora. O Estado de São Paulo*, São Paulo 30.08.1968.

MARIA, Ana. *Planchon e o Essencial de Molière*. Rio de Janeiro, **Opinião**, 30.07.1974.

RIOS, Jefferson del. *Também no teatro, uma década cruel*. São Paulo, **Folha de São Paulo**, Folhetim, Os Anos 70, 11-11-1979.

ZANOTTO, Ilka Maria de Andrade. *Tempo de trevas, mas também tempo de muita resistência*. São Paulo, **Isto É**, 19.12.1979.

RIOS, Jefferson Del. *Sinal de vida estréia. Folha de São Paulo*, 15.05.1986.

**Anexo A – Trechos das entrevistas realizadas.**

**Celso Frateschi**

----- Original Message -----

**From:** [Caio Evangelista](mailto:Caio_Evangelista)

**To:** [celsofrateschi@uol.com.br](mailto:celsofrateschi@uol.com.br) ; [celsofrateschi@funarte.gov.br](mailto:celsofrateschi@funarte.gov.br) ; [caiocomk5@hotmail.com](mailto:caiocomk5@hotmail.com)

**Sent:** Monday, August 20, 2007 11:50 AM

**Subject:** ENTREVISTA HELENY GUARIBA

1 - Conheci Heleny como professora. Li um anúncio no jornal que haveria um curso no Teatro de Arena de São Paulo, com Cecília Thumin e Heleny Guariba que se desenvolveriam a partir de Brecht e Stanislaviski. Não sabia muito bem do que se tratava, mas já tinha ouvido falar alguma coisa sobre os dois. Sobre a Cecília já a tinha visto no palco e era seu fã. Sobre a Heleny sabia que era uma jovem e premiada diretora que tinha feito um espetáculo genial em Santo André: *Jorge Dandin*, de Molière.

2 - Apesar de ter estudado e de ter sido dirigido por ela, nunca vi nenhum espetáculo que tenha dirigido. Vi muito material a respeito e discutimos muito sobre a sua concepção de *Jorge Dandin*. Ela tinha uma formação e idéias muito mais brechtianas que as do Teatro de Arena e que as do Teatro Oficina. Sua admiração pelas propostas de Roger Planchon levava-a a reivindicar um palco bem mais amplo que os das nossas principais salas de vanguarda. Ela propunha que as diversas áreas que compõe o espetáculo tivessem autonomia e dialogassem criticamente, estimulando a criatividade e a criticidade do espectador. Esteticamente o que ela me ensinou foi essa liberdade e autonomia dos elementos do espetáculo, mas seus ensinamentos mais marcantes,

aprendi com a sua atitude radical de lidar com o teatro e com a vida.

3 - Creio que Heleny também teve sua importância com suas propostas inspiradas no TNP de Planchon, principalmente na formação do Grupo de Teatro da Cidade de Santo André e na construção do seu Teatro Municipal, mas foi Augusto Boal quem nos formulou claramente as questões que nortearam nossas principais ações.

4- Heleny sempre é uma referência para mim. Certa vez, eu deveria ter uns dezoito anos, ela tinha acabado de sair momentaneamente da prisão, depois de nos retirarmos no intervalo de uma montagem de *Um homem é um homem*, de Bertolt Brecht, ela virou-se para mim e provocou. “Puxa Celso, você prometia tanto na política e pelo que vejo você será mesmo um ator”. Foi a última vez que a vi. Ninguém nunca mais teve notícias dela.

5- Considero que Heleny transformou-se em personalidade da nossa história recente e certamente, como guerreira e vítima da ditadura.

Celso Frateschi.

Re: Heleny Guariba

De: **Denise Del Vecchio** (dedelvec@terra.com.br)

Enviada: sexta-feira, 23 de março de 2007 0:03:47

Para: Caio Evangelista (caiocomk5@hotmail.com)

1) Conheci a Heleny quando fui procurar o curso que o Teatro de Arena ministrava. Ela fez uma entrevista comigo, com o objetivo de selecionar os quinze alunos que fariam o curso.

A entrevista foi numa sala no piso superior do Teatro e ela me fez algumas perguntas sobre o porquê eu queria fazer o curso. Foi a primeira vez que ouvi falar em Brecht. Ela tinha o Diário de Trabalho dele sobre a mesa e me disse que ela cuidaria dessa parte dentro do curso. Seria mais teórica enquanto a Cecília seria mais prática. Não foi o que aconteceu no transcorrer do curso.

Durante o curso descobri que éramos vizinhas na Rua das Acácias. Eu morava na Camélia que era esquina com a outra. Eu era muito jovem e fazia o trajeto até o teatro de ônibus. As aulas não tinham hora para terminar e muitas vezes, Voltava pra casa de madrugada. Ela foi muito gentil e me ofereceu carona sempre que ia voltar pra casa. Ela tinha um fusca vermelho.

Às vezes passava algumas horas na casa dela junto com o Celso Frateschi, que era meu namorado e de quem ela gostava muito.

Falávamos sempre de teatro e do nosso papel como artista.

2) O Núcleo Dois já existia no teatro de Arena. O Boal tinha um grupo de jovens que montavam espetáculos alternativos ou de pesquisa. Na época estava desativado.

Com o final do curso, de forma bastante confusa, pois a Heleny foi presa, depois se afastou e vários alunos já não podiam pagar a mensalidade etc., o Boal propôs aos remanescentes uma pesquisa baseada na pesquisa de notícias de jornal. Dessa pesquisa ele criou o método e nós

ficamos sendo o Núcleo dois. Foi construído no hall superior do teatro um pequenino espaço de apresentação chamado Areninha e lá nós ficamos trabalhando. A Heleny já não estava.

3) Ela era uma mulher muito interessante e com muita energia. Era severa, mas tinha muito humor. Às vezes era irônica. Estava sempre muito bem arrumada e não perdia a linha nem nos ensaios mais longos.

Como diretora ela gostava primeiro de ouvir o texto bem dito. Com todas as intenções bem definidas e variadas. Era como um ensaio de música com texto sendo partitura. Ela fechava os olhos e nos mandava repetir de várias maneiras o texto.

Tinha sempre uma visão sociológica bem clara do texto e da montagem e descobria as intenções mais ocultas.

Era exigente e queria exatidão. Nada da emoção "tomar" o ator e este perder-se dentro da personagem. A consciência do todo e do personagem dentro do contexto eu aprendi com ela.

Não admitia também dor de cabeça, cólica, ou qualquer outra desculpa para escapar do trabalho. Dizia que atriz não tinha essas coisas. Precisava estar sempre disposta e cheia de energia.

4) Representar o texto da Dulce me fez sentir toda a saudade que estava guardada da Heleny. Fez-me pensar também no tamanho da perda. O quanto ela faz falta no panorama teatral do Brasil hoje. Fiquei me perguntando como a sua morte poderia ter sido evitada. Enfim...

O Que ela estaria fazendo hoje?

A Val tem uma impressionante semelhança física com ela. Fez um trabalho muito bom e em vários momentos se aproxima da alma a da Heleny.

Em minha opinião o espetáculo poderia aproveitar mais o aspecto artístico da Heleny, mas para a Dulce, que teve muito mais proximidade com ela à questão política, da repressão e da sua morte é mais importante e eu respeito esse ponto de vista.



5) Ela não teve muito tempo para contribuir artisticamente com o teatro brasileiro. Nos poucos trabalhos que fez pode mostrar um enorme talento e inteligência.

6) Acho que nós que fomos seus alunos e outros que trabalharam com ela somos a herança, uma vez que cada vez que estou em cena ela está lá, na minha forma de trabalhar, na estrutura do meu trabalho.

A idéia de teatro popular também foi uma herança importante que alimentou nosso grupo de teatro que trabalhou na periferia de São Paulo nos anos 1970. E o teatro como instrumento de libertação do homem e de sua criatividade. ATENÇÃO!!!! Cuidado com a palavra instrumento. Não se trata de tornar o teatro um utilitário para atingir qualquer objetivo. O objetivo do teatro está nele mesmo. É tão poderoso ao estabelecer o contato corpo a corpo que promove a criatividade e a libertação do espírito a cada apresentação.

Espero tê-lo ajudado. Não fiz nenhuma revisão, então corrija os prováveis erros de português e de digitação.

Um abraço, Denise.

**Valquiria Moura Vieira**

De: **Valquiria Moura Vieira** (valquiriamvieira@yahoo.com.br)

Enviada: sexta-feira, 30 de março de 2007 3:03:01

Para: caiocomk5@hotmail.com

Compus a personagem Heleny, a partir dos depoimentos de amigos, ex-alunos, ex-namorado, ex-companheiros de militância e até da neta que nem a conheceu senão por fotos e histórias, além, claro, da presente lembrança de Dulce Muniz que foi sua aluna e amiga. Esses depoimentos foram, sem dúvida, o material mais valioso, através dele pude conhecer o temperamento de Heleny e suas várias nuances.

Também tive acesso a alguns objetos pessoais dela: álbum de casamento; cartões postais que ela enviara para o filho Chico da França, anotações sobre o sistema coringa, anotações diversas sobre teatro e fotos de passeios. Visitei a casa da Rua Ministro de Godoy, onde Heleny morou depois da separação e o DOPS, onde esteve presa. Assisti ao máximo de filmes que tratam da Ditadura como tema que me foram bastante importantes pra criar algumas imagens.

A grande dificuldade é fazer uma personagem/pessoa que existiu. Nunca tinha tido essa experiência e, com certeza, isso aumenta a responsabilidade, primeiro porque essa montagem era um sonho da Dulce e depois existe toda uma expectativa da família e dos amigos da Heleny.

É delicado "criar" uma personagem que existiu, a imaginação é podada o tempo todo pelos dados reais e, ao mesmo tempo, é a mediadora de todas as informações.

Apoiei-me na Heleny, na ditadura, no amor pelo teatro. O texto da Dulce não é linear e cada vez que eu entro em cena o público já sabe o que vai acontecer porque o coringa já falou, então percebi que não adiantava tentar atuar como se a peça fosse linear. Optei por viver uma cena de cada vez. Algumas dão gancho pra seguinte, outras não, aí entram as informações que não são explícitas.

O processo foi bem rico em informações. Um bom curso de História do Brasil e de História do Teatro Brasileiro. Tive de mexer em dificuldades pessoais: cantar, por exemplo. Trabalhar na dificuldade é bom para o ator! Dolorido, mas bom. Fiz aulas, fui pesquisar sobre voz, aumentei meu condicionamento físico. Sofri! Achei que não ia conseguir... Bem continuo não cantando como a Marisa Monte, mas descobri possibilidades novas de voz que enriquece meu trabalho de atriz.

Tive o privilégio de opinar na construção da Heleny junto à direção. Sugeri elementos no figurino, no texto, nas marcações, etc. O processo está vivo e já foi bastante modificado desde a estréia. Como diria Heleny: "Tamo aqui pra isso mesmo!".

Falar sobre Heleny é como lembrar de uma pessoa que nunca vi e que, ao mesmo tempo, me parece tão íntima. Era uma dessas pessoas que "ama-se" ou "odeia-se". Absolutamente decidida, do tipo que não se convence facilmente a abrir mão de uma idéia, não por uma teimosia simplesmente, mas por saber o que quer. Sem constrangimento falava o que pensava, mas nunca de uma maneira qualquer. Era forte, porém delicada. Não uma delicadeza pedante de "princesinha", mas de uma mulher carismática, de sorriso aberto e honesto, capaz de se aproximar das pessoas com naturalidade, como se soubesse sempre como lidar com qualquer um.

Uma mãe capaz de criar os filhos para o mundo e de lutar por um mundo melhor para os filhos. Livre por natureza. Ninguém poderia segurá-la! Nobre como são os capazes de dar a

própria vida a uma causa coletiva. Corajosa e fiel aos seus propósitos. Preferiu morrer pela liberdade a ficar viva na hipocrisia.

Inteligente e de pensamento rápido, capaz de grandes idéias na vida e na arte. Inquieta! Um tipo comum fisicamente: miúda, baixinha e morena, mas capaz de externar num sorriso ou num olhar toda sua força e beleza.

Heleny foi um dos gênios que o nosso teatro perdeu. Se marcou a nossa história aos 28 anos, o que não seria capaz de produzir na maturidade? Marx ficaria indignado com sua morte, que não foi pela fome, mas pelo autoritarismo e, sobretudo, pela ignorância e violência de infelizes que deveriam achar que eram os donos do mundo.

É contraditória uma personagem que diz o que pensa sem rodeios, com segurança e firmeza sem perder a doçura é como uma "Fada Guerreira".

A dificuldade aumenta com a não linearidade do texto, mas isso não é um problema, mas um desafio a mais. Vale a pena!

Valquiria Vieira.

**Augusto Boal**

Re: Entrevista com Augusto Boal

De: **Augusto Boal** (augustoboal@terra.com.br)

Enviada: terça-feira, 23 de maio de 2006 20:27:51

Para: Marcia Dias (marciadias@ctorio.org.br); caiocomk5@hotmail.com

Cc: bererrau@hotmail.com

PREZADO CAIO,

AÍ VÃO MINHAS BREVES RESPOSTAS.

1. Como ocorreu seu encontro com Heleny Guariba?

ELA SIMPLEMENTE APARECEU NO TEATRO DE ARENA VINDA DA FRANÇA ONDE ESTUDARA COM PLANCHON.

2. Foi sua a indicação para que ela o substituísse na EAD? Por que a indicou?

É POSSÍVEL, MAS NÃO ME LEMBRO. MAS SE NÃO FUI EU PODERIA TER SIDO.

3. No Núcleo II, ao qual se refere em *Hamlet e o Filho do Padeiro*, no que consistia a participação de Heleny?

ELA FOI CO-DIRETORA, JUNTO COM CECÍLIA THUMIM, MINHA MULHER, DE UM GRUPO DE ESTUDANTES DE TEATRO DOS QUAIS SAIU O GRUPO QUE MAIS TARDE

## FUNDOU O NÚCLEO

4. Como você percebe as idéias de Roger Planchon introduzidas por Heleny através do GTC - Santo André com Jorge Dandin?

NÃO ME LEMBRO. FAZ MUITO TEMPO. NEM SOU ESPECIALISTA EM PLANCHON, QUE, NO ENTANTO, ADMIRO.

5. A respeito da convivência com Heleny na prisão, o quê além do conteúdo do livro (*Hamlet*), pode revelar, o que mais ocorreu no Rio de Janeiro? (devo revelar que achei fascinante a sua narrativa a partir da argumentação que Heleny faz para negar fatos estabelecendo paralelo com Nelson Rodrigues)

TUDO QUE EU ACHEI QUE DEVIA DIZER, EU DISSE NESSE LIVRO.

6. Qual a importância de Heleny no Teatro de Arena, no teatro engajado e/ou teatro brasileiro?

SÓ OS CRITICOS PODEM AVALIAR. PARA MIM FOI UMA EXCELENTE COLEGA DE TRABALHO INTELIGENTE E CULTA E ISSO JÁ É ENORME INFLUÊNCIA.

7. Considerando o desempenho alcançado por *Jorge Dandin* porque Heleny abandonou o GTC? Há algo além do engajamento político e com a luta armada?

NÃO TENHO A MENOR IDÉIA.

8. Ela pretendia voltar a ativar com o teatro, após a luta armada?

NÃO TENHO MEIOS DE SABER.

Você considera uma opção apaixonada, como diz alguns companheiros do GTC?

QUANDO O SÃO, AS PESSOAS É QUE SÃO APAIXONADAS E NÃO OS SEUS ATOS; CONSEQUENTEMENTE TODAS AS SUAS AÇÕES TAMBÉM O SÃO.

9. O que sabe sobre o seu desaparecimento/ assassinato?

NADA ALÉM DO QUE SAIU PUBLICADO.

10. Qual o seu depoimento sobre Heleny enquanto mulher, diretora e personagem do teatro brasileiro dos anos 1960?

UMA PESSOA INTELIGENTE E CULTA, GENEROSA E CRIATIVA.

ESPERO QUE, EMBORA SUCINTO, O MEU DEPOIMENTO SIRVA PARA ALGUMA COISA. UM ABRAÇO, BOAL.

## Dulce Muniz

Dia dezesseis de outubro de dois mil e seis, dezenove horas e vinte minutos Teatro Studio 184, São Paulo, capital, entrevista com a atriz e diretora Dulce Muniz. Gostaria de pedir a você que falasse inicialmente da sua carreira como atriz, como começou com o teatro?

Bom, comecei a fazer teatro primeiramente em 1968, fiz parte do grupo Teatral Casarão com Asdrúbal do nascimento e em 1969, comecei a fazer curso do Arena de interpretação. Este curso era dado pela professora Heleny Guariba e pela atriz Cecília Thumim.

Então nós ficamos no Arena e começamos a desenvolver uma pesquisa, um trabalho que o Augusto Boal começou a desenvolver que era o Teatro Jornal que vem a ser a dramatização segundo técnicas que seriam criadas de acordo com cada notícia jornalística e, nesse tempo, no fim de 1969, começamos com a Heleny a participar de um espetáculo que se chamava *O casamento de Fígaro*, de Beaumarchais.

Ela depositava muitas esperanças, tinha uma concepção toda, mas esse projeto não pode ser levado por ela até o fim, pois ela já era envolvida com a luta armada, com a resistência, com a ditadura militar e já estava sendo procurada. O Boal fez o acabamento e nós fizemos algumas apresentações que era um acordo que havia com a Comissão Estadual de Teatro, que naquela época ajudou o teatro de Arena a viajar para Nova York e apresentar o espetáculo *Arena Canta Bolívar*. A Heleny desaparece e logo viríamos saber que ela havia sido presa a primeira prisão dela. Nós desenvolvemos então o teatro jornal, quando O Boal voltou dos Estados Unidos, e nós fazíamos apresentações clandestinas em que a gente convidava grandes mestres, enfim, não só da área acadêmica, mas das artes cênicas em geral: Sábato Magaldi, José Arthur Gianotti, Gustavo Millani, Anatol Rosenfield... Enfim era muita gente que ia, no começo de 1970. A respeito da ditadura enfrentávamos um período muito fértil porque ainda acreditávamos e tínhamos muita



esperança que a vida e o mundo pudessem ser diferentes e esse teatro era uma coisa absolutamente nova, inédita: dramatizações de notícias de jornal, em plena censura e nós burlávamos a censura fazendo essas apresentações clandestinas. O Boal ficou muito encantado e falou “vamos por isso em cartaz de uma forma regular” e então com a experiência, e com a sabedoria que ele tinha, codificou tudo o que havíamos feito e, sistematizou as técnicas que nós havíamos inventado, deu nome a elas, enfim, todo o trabalho de sistematização daquilo que depois daria início, então ao teatro do oprimido, trabalho esse que ele desenvolve até hoje no mundo inteiro.

Meu primeiro contato com a Heleny foi lá, no curso no Teatro de Arena, embora nós já a conhecêssemos de nome pela direção de *Jorge Dandin*, ela despontava no cenário, e muitos jovens vieram de vários lugares para fazer o curso com Heleny Guariba e com Cecília Thumim. A Thumim tinha feito *Feira paulista de opinião*, um espetáculo absolutamente maravilhoso. Dentro do curso os afetos foram se definindo eu fiquei muito ligada a Heleny e ela a mim. Ela era um pouco tinha seis anos a mais do que eu e nos tornamos grandes amigas: eu tinha por ela muita admiração, muito respeito, pois ela era absolutamente cativante e muito inteligente, era uma grande intelectual e teria se tornado uma grande diretora teatral e uma grande mulher de teatro se a ditadura violentamente não a tivesse assassinado.

Eu sou uma militante, sou uma sobrevivente e a Heleny foi uma vítima daquilo que a ditadura fez de pior, que era a brutalidade, então eu quero contar a história, sou daquelas pessoas que acham que sabendo o passado é mais difícil repeti-lo. Se você tem conhecimento do que aconteceu. E acredito piamente que o mundo pode e deve ser melhor do que o de antes. Não acredito que o mundo possa terminar nessa coisinha medíocre, estúpida, boçal. Então primeiro lugar contar a história, a história da minha juventude, e da juventude de muita gente que viveu aquele período, e fazer do mundo, um mundo melhor para poder disputar as grandes descobertas.

E, claro contar a história da Heleny Guariba que era uma grande diretora, uma grande mulher e uma grande militante desaparecida. O seu corpo nunca foi encontrado. A tortura é tão nojenta que transforma tanto o algoz quanto a vítima em animais.

Será um espetáculo musical porque ela gostava muito de musical, ela era uma estudiosa das manifestações populares, por exemplo, o Chacrinha, a Dercy Gonçalves, e ao mesmo tempo era uma mulher que via as festas massificadamente, fazendo, mostrando os conflitos sociais, mostrando as diferenças sociais entre os vários grupos e falando dos indivíduos claros então a peça é isso aí contar a história dela.

É um espetáculo esperançoso, eu não diria alegre, mas que lutar pela vida.

É a realidade ficcionada, porque obviamente eu não estava na Casa de Petrópolis quando Heleny foi assassinada. Eu estive presa com ela em maio de 1970, estivemos juntas no DOPS, então são os meus conhecimentos da vida da Heleny, os meus conhecimentos sobre as atividades da Heleny e o que eu pude ver disso tudo, eu faço um pouco de ficção, mas, o que é real é isso: o desaparecimento dela, as relações que ela tinha. Não é uma peça factual, ela é diferente dos meus outros dois textos: *Iara Câmara Diamante* é mais factual e a *Rosa vermelha* que conta sobre a Rosa Luxemburgo.

Eu fiquei um tempo no DOPS. Fui presa em maio de 1970 e fiquei um dia, ficar dois é como se fosse uma eternidade, agora você imagina as pessoas que ficam muito tempo e que caíram desgraçadamente nas garras dos torturadores.

Fazia parte deste grupo no *Teatro de Arena* o Celso Frateschi, Denise Del Vecchio, Eder Muniz, Edson Santana, Elísio Brandão e eu. Quando nós voltamos da Europa, o grupo foi acrescido de Antônio Pedro, Marco Bergue, Jaque Jover, Aninha Jover e de Mario Jover que fizeram parte do *teatro Jornal*. Do núcleo central, já tinha ido todo mundo embora, então nós ficamos como o Núcleo do Arena e o Boal foi preso depois em 71.

Já havia antes o Núcleo dois que era dirigido pelo Isaias Almada. Houve um período em que o Arena tinha o núcleo dois. Mesmo que o Boal diga, este núcleo nunca foi Núcleo dois, porque já não havia o núcleo central e nós ficamos responsáveis pelo teatro.

Mas foi o Boal quem terminou, deu um acabamento pra gente poder fazer as apresentações que a Comissão Estadual de Teatro tinha de certa forma patrocinado; O casamento de figaro, Beaumanhais.

(...) Heleny era uma mulher muito pequenininha, miúda e muito... Muito inteligente, ela era muito brilhante e ela teve uma vida razoavelmente curta, pois morreu com 30 anos, ela tinha muitos conhecimentos e era muito séria naquilo que fazia e acima de tudo uma pessoa muito alegre, engraçada, rigorosa e exigente.

Fazia tudo como uma coisa natural. Agradeço todos os dias a ela por me fazer perceber que eu deveria ser diferente e mostrou a nós o caminho de tudo, o caminho do conhecimento, do aprofundamento e da dedicação. Era uma mulher engraçada.

Heleny era considerada uma grande esperança desde quando fez *Dorotéia* na EAD. Ela nos deu método e ferramentas para analisar o espetáculo, para criticar o espetáculo, era uma luz, uma força da natureza, culta, inteligente, trabalhadora, preparada e ela teria sido muito mais.

Certamente se você entrevistar algum aluno desta época lá da EAD vai saber das atividades extracurriculares da Heleny. Nós nos ressentimos quando ela infelizmente teve que nos abandonar. Nós chegamos a questioná-la várias vezes: - Porque você faz isso? Você nos abandona! Mas ela tinha planos... E com aquela cara de francesinha corajosa, acima de tudo corajosa! No começo de 1969, ela abrigava na casa dela, o capitão Carlos Lamarca, uma das pessoas mais procuradas do Brasil. Não tenho dúvida nenhuma que ela seria uma grande mulher do teatro. Imagine que em 1968 quantas mulheres dirigiam? Havia outras diretoras, mas se você

fizer uma pesquisa das críticas que saíram de Jorge Dandin, verá que a Heleny seria muito importante e muito inovadora, criadora.

A Heleny foi presa a primeira vez em fevereiro de 1970 e neste período em que ela esteve presa, eu a encontrei no DOPS, depois eu a encontrei no Presídio Tiradentes porque o meu irmão era preso político também e eu ia visitá-lo e o presídio feminino era colado, então nós nos comunicávamos através, do portão, muitas vezes fazia acordo do que ela precisava, mandava cartas depois a Heleny saiu da prisão em março de 1971, la vinha muito ao Teatro de Arena, conversávamos muito e ela tinha propósitos de reconstruir a VPR. E isso que foi a grande falha dela, ela não ter percebido, ou não ter aceitado, ou não ter entendido que aquele momento nós que queríamos mudar, transformar o regime brasileiro não estávamos nos melhores dos nossos dias, em especial as organizações guerrilheiras que estavam praticamente dizimadas, e agentes policiais que faziam papéis de militantes, mas Heleny como protetora ferrenha achou que poderia e fez uma análise parcial das coisas. Ela sabia que ela tinha Lamarca como companheiro. Eu tentei falar com ela: - Heleny você não acha muito perigoso fazer isso e ela falava: - Não Dulce, não Dulce. Eu tenho que fazer!

Não sei se é uma falha trágica. A questão da resistência, a questão de ter uma visão política, de querer transformar o mundo dá às pessoas um sentimento de responsabilidade, um dever que você tem que cumprir. Construir um mundo diferente era o que animava Heleny e ao mesmo tempo, ela queria fazer teatro porque o teatro dela ajudaria nesta construção, eu sentia que ela tava assustada porque uma vez inclusive ela disse pra mim, que ela tinha assistido uma notícia no jornal, não me lembro bem, “- Meu Deus do céu, se a Iara foi presa, eu estou perdida”. E ao mesmo tempo ela não parava, ela estava tendo contatos, querendo fazer trabalho com os pais, das famílias dos mortos, e dos presos. Nesta época o presídio Tiradentes era abarrotado, havia dois pavilhões lotados de gente. No Rio de Janeiro tinha muitos presídios, a Casa de Petrópolis e A

Fazenda 31 de maio. Então ela foi pro Rio de Janeiro pra fazer um encontro e ela foi capturada e levada pra Casa de Petrópolis, onde foi barbaramente torturada. E aí ela não resistiu; quem relata esses últimos momentos é a ex-presa política Etienne Romeu que estava presa na Casa de Petrópolis. Quando ela saiu da prisão deu uma grande entrevista pro *O Pasquim* denunciando a tortura.

A Inês era da VPR, era uma mulher um pouco mais velha que nós, tinha uma história de consciência política e entrou para a VPR. Ela virou uma grande militante e quando a Inês é presa, foi torturadíssima e tentou o suicídio várias vezes. Ela só se salvou porque neste sentido se fala que Deus existe. Ela foi torturada como gente grande. Mas ela saiu, conseguiu sobreviver tudo isso e por alguma razão, certamente deve ser consequência de tudo que a Inês passou, ela não conseguiu escrever o livro dela. Ela está viva, sofreu um acidente, não sabemos como foi. Hoje não sei como a Inês está. Acho que ela foi levada pra Belo Horizonte, mas foi também uma grande militante. Ela era do comando da VPR, então ela me conta que ela ouviu a tortura, mas não viu a tortura... Os gritos que ela escutou até eles pararem de falar. Eu me lembro que em julho de 1971, quando a Heleny se despediu de mim, ali no Caetano de Campos, ela pôs a cabecinha pra fora e disse: - Dulce liga pra tia Irma, diz que eu volto na semana que vem pra levar o Chico e o João pra praia.” Foi o último momento que eu a vi... Depois de eu dar a minha mão pra ela, ela foi embora. Aí veio uma notícia, quando nós estávamos ensaiando *América Latina* no Teatro de Arena. Ligaram pra avisar que Heleny foi presa no Rio de Janeiro. Eu disse: como? Mas no desespero eu fiz uma pergunta idiota que não deveria fazer. Quem está falando?

Daí começou outro tipo de boato, outro tipo de notícia... E o General Guariba, ex - sogro dela vai a tudo que é lugar. Ele tentou procurar, mas ele não achou, claro ela tava morta, a pior de todas as notícias, a mais sangrenta, vinha a notícia que ela tava enterrada no cemitério de vila formosa, cemitério de pelos, que ela tava no manicômio loca, que ela tinha viajado no exterior. E por

último e a mais terrível que ela tinha sido jogada em alto mar. Eu tenho a impressão que desgraçadamente seja essa à verdade. Porque a maioria dos que foram desaparecidos, ainda mais depois que Luiza Erundina conseguiu como prefeita abrir as valas de Perus, onde se encontrou ossadas que estão na UNICAMP para serem identificadas. Mas de Heleny não se tem pista nenhuma, daí eu soube da pior das hipóteses de que infelizmente, desgraçadamente e tristemente o corpo dela foi jogado no mar.

**Sônia Guedes**

11 de Abril de 2006, Higienópolis, residência da entrevistada.

O GTC existiu antes da Lei de Fomento, a lei tem três anos e o GTC existiu há mais de vinte, mas era o protótipo da Lei de Fomento, só que o grupo acabou exatamente por que não houve a continuidade da ajuda, porque quem faz um teatro direcionado para as classes populares, não tem lucro. Você não pode cobrar um ingresso de oitenta reais ou setenta reais de uma pessoa que trabalha como operário e o GTC podia fazer, o que seria hoje cinco, seis reais de entrada, porque antes quem subvencionava era a Prefeitura de Santo André. Quando o GTC surgiu, eu na realidade já tinha a idéia, não propriamente a do GTC, mas a idéia de formar um grupo em Santo André, que surgiu comigo. Eu trabalhei muito tempo na Sociedade de Cultura Artística – SCASA e cheguei à conclusão de que aquele teatro que fazíamos era só um teatro de diversão, não formava muito as pessoas, o que era normal naquela época, era um teatro de costume só, assim, ele falava das famílias, mais não acrescentava muito para o cidadão, vamos dizer assim.

Eu estou falando antes do GTC, então isso na Sociedade de Cultura Artística, que era a SCASA, eu tinha que fazer alguma coisa diferente, eu queria fazer um teatro melhor, eu cansei de fazer aquela mesma história, com outras palavras sempre a mesma história a mesma história, eu participei da fundação do GTC que, era Sociedade Cultura Artística, que era parte de esquerda do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André, que era uma área de esquerda, mais que ninguém sabia o que era comunismo na ocasião, mas aqui eu me peguei com o grupo e aprendi e disse que era esse o tipo de trabalho que eu quero fazer isso não quer dizer que não tenha arte, o teatro de esquerda pode ser bem feito, não pode ser mal feito só porque é de esquerda, isso era desculpa, aliás, que as pessoas usam muito assim, “Ah que nós estamos começando, ah que nós somos um

grupo principiante, ah que nós estamos trabalhando pra lutar pela política”, não tem nada que ver, quem não tem capacidade que não se ponha. Eu acho que, ainda mais quando é subvencionado pelo governo, assim, que, quando é subvencionado somos nós que estamos pagando. Nós é que pagamos impostos, o governo pega nosso dinheiro e dá pros grupos. Então eu fui trabalhar no GTC e, neste momento a Sociedade Cultura Artística me chamou de novo pra fazer uma peça pra concorrer num festival de teatro.

Era uma peça que, eu não gostava muito de fazer, eu achava que não levava muito a nada. Era *Colégio interno*, mas eu trabalho seriamente, não importa se eu gosto ou se não gosto muito, mas eu já estava com a cabeça em outro lugar quando eu voltei pra fazer essa peça com a SCASA, e foi o primeiro festival de teatro Amador do Estado de São Paulo. E é nesse trabalho ganhei o prêmio de melhor atriz coadjuvante.

Bom, mas fui pra esse festival e cheguei pra o diretor de cultura que era o Nagib Tinir e disse assim: Eu moro em Santo André, já participei da fundação do GTC e, sinto que, esse tipo de teatro é que eu quero fazer, mas eu não tenho condições pra levar um grupo adiante sozinha, eu sinto que eu preciso estudar, eu não tenho como estudar. Eu era muito pobre e não podia estudar, eu era professora, mas tinha uma filha doente na ocasião e estava com muita dificuldade, então não podia estudar.

Eu fui falar com ele, “se alguém desistir da bolsa”, porque o prêmio desse festival era a bolsa na Escola de Arte Dramática, e, “se alguém desistir eu gostaria de receber essa bolsa”, que era um salário mínimo por mês, mas que pra mim ajudava muito e, um salário mínimo dava pra eu pagar condução, ir pra essa escola daria pra condução ou muito mais do que isso, dava até pra um lanche, alguma coisa, já que a escola era gratuita.



Eu fui pra escola e estudei com Gabriela Rabelo, Luiz Carlos Arutinho, Alberto Guzik, Luzia Carmela, Katherine Ahalkybou, Aníbal Guedes, Janoni Perrik, Francisco Solano.

O Timonchenco trabalhou um tempo em pesquisa, sabe quem trabalhou também? A Dilma de Mello que hoje é professora da USP. A Dilma nos ajudou demais nas pesquisas. Então aí eu fiz EAD, eu e meu marido Aníbal Guedes, um dos atores desistiu e o Nagib me deu a bolsa. O Aníbal foi por conta dele, era meu marido. Aí nós fizemos um ano de escola, quando nós estávamos no final do primeiro ano, o Ademar Guerra foi dirigir uma peça em Santo André com a SCASA e nós fomos assistir ao espetáculo.

Já era esse projeto de ir um diretor e trabalhar com um grupo e, nós fomos eu e meu marido assistir ao espetáculo e ficamos encantados com o trabalho de vários atores que era: Analí Álvares, Petrin, Adelamo, Rosália Petrin e vários outros.

E nós falamos “queremos conversar com você, nós queremos fazer um convite pra vocês” e fomos com o grupo lá no palco e falei “Olha, a minha idéia é formar um grupo em Santo André”. Um grupo melhor, semi-profissional, não tanto a forma, mas a finalidade. Isso não importava muito. Se nós não tivermos uma base, a gente não vai conseguir formar um grupo, nós queremos um grupo que tenha uma base intelectual, então o Petrin, a Analí e o Osley concordaram. A Rosália Petrin não foi. A gente era muito pobre e o Petrin também. Alguém tinha que ficar garantindo a família. Ela continuou trabalhando e o Petrin também continuou trabalhando, mas ele ia de noite pra escola e ela ia pra casa cuidar das crianças e, eu a minha mãe ficava com a minha filha, eu e meu marido íamos fazer escola. Então, meu marido que era ótimo em mímica preparou a parte de mímica com eles e eu preparei a História do Teatro, eu já era professora. Então aí já foram pra escola com essa idéia e a Dilma que não tinha nada haver conosco entrou nesse grupo também e ficou junto com a gente, entrou no grupo, não ficou, mas nos ajudou muito, igual à Gabriela Rabelo, como assistente de direção. A Dilma organizou grupos de

professores das faculdades de Santo André, na Fundação Santo André quando acabavam os espetáculos, esses professores debatiam com os alunos sobre o espetáculo. Eu esperei eles se formarem três anos, porque eu já estava na frente, meu marido repetiu o primeiro ano e ficou na turma deles, me formei um ano antes deles. Nesse ano que me formei esperando eles se formarem, fiz assistência de direção e guarda roupa para o Dr. Alfredo Mesquita e fiquei na escola mais um ano, fiquei ajudando nas montagens pra aprender também com se produzia. A gente queria fazer um grupo sério, quatro anos de trabalho pra começar não foi pra formar “um grupinho” não.

A Heleny tinha chegado da França, onde ela era assistente de Roger Planchon e o trabalho da Heleny era em Lyon. Na França que é mais ou menos como Santo André para São Paulo, Lyon pra Paris era como Santo André pra São Paulo, Lyon também era uma cidade Industrial como Santo André também era. E ela escutava nossas conversas, quando nós terminamos que os alunos falaram “Agora vamos formar um grupo em Santo André” Ela falou assim: - Vem me contar como é esse grupo. Aí o Petrin explicou pra ela. – “Vocês não gostariam de uma diretora? Porque eu acharia o máximo ter um grupo pra trabalhar”, então, nós formamos o grupo e ela foi nos dirigir, ela fez a direção que o Planchon havia feito que fosse o *Jorge Dandin* que ela fez de uma maneira brasileira, ele fez voltado pra França e ela fez voltada pro Brasil, era um tipo e trabalho que, se fazia na França, o grupo de lá se chamava “Théâtre de la Cité”. Por isso, não formamos o Grupo Teatro da Cidade, só traduzimos de forma literal mesmo.

Sem dúvida, nós fazíamos teatro para estudantes, a nossa idéia era fazer pros operários, mais os operários não iam. Nós fizemos um espetáculo no primeiro de maio de graça e foram três operários. Encheram de estudantes que acompanhavam nosso trabalho. Os operários não tinham formação, e o nosso trabalho era de formação de platéia, e a idéia original da Heleny, que ela aprendeu com Planchon, era uma idéia de centros culturais que seria feito mais ou menos assim,

um em São Caetano um, em São Bernardo uma, Santo André, em Ribeirão Pires um, em Mauá e também um em Diadema.

Cada prefeitura fazia um, selecionava um espetáculo, nós tínhamos por ano, seis espetáculos e esses seis espetáculos percorreriam as seis cidades da região, essa era nossa idéia.

Era assim, cada sócio pagaria dez reais e quando a peça estresse, ele assistiria de graça e teria direito a três ingressos, mas ele pagaria todo mês dez reais e no fim do ano, ele pagaria cento e vinte mais e ele assistiria aos seis espetáculos da região. Então na realidade o ingresso sairia a vinte, na realidade as pessoas só iriam pagar o ingresso adiantado, pra gente fazer a montagem sem necessitar do dinheiro da prefeitura.

Ou seja, nascia uma idéia de projeto, de pensar coisas e não era uma coisa amadora a Heleny que trouxe essas idéias, isso que fazia na França e, eu só pus em prática porque eu tinha cabeça pra cuidar do dinheiro. Infelizmente ela dirigiu só um espetáculo, só dirigiu *Jorge Dandin*. Ela entrou na luta armada em seguida.

A gente sabia que eram idéias parecidas, nem a família sabia cada um tinha só um contato, que se você fosse torturado era só esse contato que sabia. Um dia eu falei com minha mãe que ia dar uma volta e falei no telefone público com o Petrin, ele ficou louco quando ele soube que eu era de um movimento “você é louca, que perigo que você está correndo e eu falei: - sou louca mesmo”. Ser corajosa naquele tempo era ser “louco”. O meu sonho era ter um grupo de teatro de jovens que tem um espaço pra trabalhar, acho que eu não vou realizar isso, é muito difícil, porque é uma dedicação. Trabalhei anos, anos e anos de graça e eu às vezes não tinha o que comer mais eu pagava condução pra ir fazer o espetáculo.

Eu tenho muita pena porque foi a repressão que acabou com os sonhos da Heleny, porque ela, entre nós, era a mais brilhante, a mais corajosa e a mais inteligente e era uma pessoa especialíssima, ela tinha um metro e cinquenta, bonitinha parecia uma bonequinha de cabelo

preto, de franjinha e o cabelinho virado assim, magrinha e com um vestidinho xadrez, naquele tempo não tinha muito essa meia branca, mas ela adorava tinha trazido da França, era toda “sirigaita”.

Era brilhante. Que direito que a sociedade tem de acabar com um sonho de

Pessoas tão geniais? Embora o caminho que ela escolheu foi um caminho difícil – Luta armada – é sempre um caminho muito difícil e na realidade o nosso sonho de esquerda se mostrou bem falho, o que aconteceu na Rússia, se bem que o nosso modelo não era Rússia, o nosso nunca foi, pra mim sempre foi o Brasil nunca foi o da Rússia e nós acreditávamos no trabalho da esquerda quando vimos o que aconteceu que o Stálin matou de gente na Sibéria, o Stálin matou mais russos, do que os Alemães mataram judeus e olha que os judeus foram dizimados pelo Hitler, pois o Stálin matou mais gente do próprio país dele, o Hitler ainda estava matando os judeus por problemas de antagonismo, mas o Stálin matou os próprios russos. Eu particularmente, via no comunismo um cristianismo aplicado em dividir o pão, dividir a roupa, dividir o dinheiro... Era uma ingenuidade tremenda, mas ao mesmo tempo nós éramos sonhadores. A gente tem que sonhar sempre.

Nós éramos profissionais, tanto que ganhamos a primeira vez que o governo deu um prêmio de descentralização da cultura e conseguimos fazer o espetáculo. Nós tínhamos o nível de periferia, também conseguimos isso por causa da Heleny, o cenário foi o Flávio Império, quem cuidava da música foi o Paulo, maestro de um grupo de músicos bem conhecidos que me esqueci agora.

Sem dúvidas eu era muito mais feliz, não só pela juventude que era muito valorosa, não é por isso, porque materialmente eu não tenho que me preocupar com nada disso, ainda hoje eu não posso divulgar, mas eu estou praticamente garantida na minha vida foi um contrato que eu assinei hoje, faz oito anos que eu estou bem de vida, que eu comprei esse apartamento que eu comprei

graças à peça *Pérola*, então eu era mais feliz sem dúvida, sofria muito mais do que agora, mas era mais feliz.

Sobre a novela, o Lauro escreveu, ela vai aparecer mais pro final da novela, ela já apareceu com esse mesmo nome, mas a parte inspirada ainda não está no ar... Pelo o que eu estou vendo, lendo os capítulos, eu estou me perguntando, será que o Lauro César vai fazer a história da Heleny?

O Timochenco acompanhou todo o processo e tudo mais, ele não fazia parte, ele a Dilma e a Gaby até deveriam fazer parte do GTC, porque eles trabalharam muito conosco e o GTC tem uma dívida com eles e eles deveriam ter sido convidados pra fazer parte do GTC.

A tradução foi da Heleny e a montagem dela, direção dela e o cenário e figurino do Flávio Império, Paulo Herculano é o nome do maestro que, dirigiu a parte musical.

Foi um pouco criticada na ocasião, por exemplo, o Antunes Filho falou assim pra mim: que era muito literário o texto. Eu falei pra ele assim: não nós não usamos uma palavra que não tenha sido escrita pelo Molière. Ele ficou louco, eu fui grande aluna dele, e foi comigo que ele começou esse tipo de montagem que ele faz até hoje. Eu era a quem trabalhava mais, todas as improvisações era eu que fazia, foi aí que aprendi fazer improvisação foi com Antunes, foi um grande mestre meu. O cenário a Heleny fez em três planos, a sala o plano central, um porão que ficavam os colonos e um mezanino que ficava a nobreza – ou seja, os trabalhadores, a burguesia e a nobreza e isso foi criticado.

O Flávio cenógrafo e a Heleny direção e o Grupo como descentralização da cultura, nós ganhamos o prêmio no ano seguinte, porque nós continuamos mesmo depois dela ter saído. Praticamente quem tomou a frente do grupo foi o Petrin. O meu marido já havia falecido e logo depois de *Jorge Dandin*, o Petrin que ficou a frente do trabalho e eu como tesoureira e o marido da Heleny foi embora pro interior, nunca mais voltou daí depois entrou mais a Rosinha e assim quase como um consultor entrou o José Armando Pereira da Silva, então ele que era nosso

mentor intelectual vamos dizer assim. Mas, depois de *Jorge Dandin* a prefeitura nem precisou mais nos bancar, nós começamos a receber verba do governo federal, quando nós fizemos a *Guerra do Cansa Cavalo*, por exemplo.

Não queria nem mais ver nada, me dói demais saber que a Heleny, nós éramos amigas há tanto tempo, ela nunca teve a confiança de me contar que era do movimento, mas eu entendi que ela tinha que reservar isso tanto que ela não sabia que eu trabalhava, e ela não era uma amiga política, era uma amiga de coração, ela me dava roupas, me dava comida, éramos mulheres fofoqueiras, não tinha nada de política, nada de ideal, éramos duas mulheres falando de filho, de comida no que ela era ótima... Ela não teve tempo...

Olha eu acho que seria uma grande diretora, nos moldes, eu vejo mais ela pro teatro do Antunes do que para o Zé Celso, ela era mais comportada, vamos dizer assim era outra linha de trabalho. A Heleny não tiraria a roupa, insinuaria.

Tem coisas que me deixam muito triste, o tanto de gente que levamos pro Teatro Municipal e formamos as platéias depois não se conservou porque tem que ter uma linha contínua de trabalho pra você ter uma platéia, porque se você faz um espetáculo totalmente diferente do outro você não forma um público. Se tivesse que fazer de novo, faria tudo de novo!

Tudo outra vez, todos os erros também! Eu acho que vocês estão muito piores.

Ela era brilhante. Que direito que a sociedade tem de acabar com um sonho de pessoas tão geniais?! Embora o caminho que ela escolheu foi um caminho difícil – Luta armada – é sempre um caminho muito difícil e na realidade o nosso sonho de esquerda se mostrou bem falho, o que aconteceu na Rússia né, se bem que o nosso modelo não era Rússia o nosso nunca foi, pra mim sempre foi o Brasil nunca foi o da Rússia e nós acreditávamos mais com dificuldades do que nós, minha filha pra fazer carreira teve que sair Brasil...

**Antônio Petrin**

Itaim, São Paulo, residência do entrevistado em 15.09.06.

Eu sou Antônio Petrin, eu sou ator, já tenho uma longa carreira de teatro, mais ou menos quarenta anos. Eu estudei na escola de arte dramática e me formei em 1967, e lá dentro da própria escola a gente acabou montando um grupo de teatro cujo objetivo era trabalhar dentro da cidade de Santo André que era da onde a gente estava vindo. E na escola a gente acabou conhecendo a Heleny Guariba que dava aula de dramaturgia. Ela, recém chegada da França onde ela tinha feito um estágio com Roger Planchon, no théâtre de la cité na cidade de Lyon, e nesse estágio que ela fez junto com o marido dela na época, o Ulisses Guariba Neto, ela trouxe essa experiência de teatro descentralizado desse grande centro cultural que era a França. Eu e a Heleny, não sei nem porque razão, acabamos nos entrosando na escola nos momentos dos intervalos por que ela era da área de dramaturgia e a gente da interpretação, e por alguma razão a gente acabou conversando e ela acabou explicando para nós um projeto que ela tinha de teatro descentralizado e ela via que Santo André tinha as características que ela tinha visto em Lyon com o Roger Planchon. E ela propôs então que a gente topasse esse projeto com ela e que a gente pudesse ser portador dessa idéia dela junto a prefeitura e que precisava desse apoio. E daí fomos todos para a prefeitura de Santo André levar esse projeto de teatro descentralizado junto à Secretaria de Cultura. Uma coisa que a gente meio que tinha dúvidas porque Santo André nunca tinha tido algo parecido, e para nossa surpresa a gente encontrou um secretário de cultura, doutor Miller de Paiva, que era uma pessoa de nível cultural muito elevado e conseguiu uma verba junto ao prefeito pra gente poder realizar o primeiro projeto.

É, isso antes de ter teatro municipal. Era o Teatro de Alumínio e tinha um projeto que era uma grande ampliação que ia passar uma avenida que ia Ter o nome de perimetral. Então a Heleny

pensou: que espetáculo nós vamos fazer para inaugurar esse projeto? Aí ela veio e até causou espanto por que a proposta dela era fazer uma peça do Molière chamada *Jorge Dandin*, e eu fiquei muito decepcionado com a escolha por que eu achava que essa obra do Molière era a menos importante porque era de uma fase em que só depois desse texto é que ele tinha feito grandes obras. Mas ela disse: “Não, esse espetáculo é aquele que a gente pode transformar em um espetáculo que possa dar uma discussão de classes”. Então entrou com ela o Flávio Império, cenógrafo, que tinha muito prestígio na época e também era professor da escola de arte dramática e era bastante polêmico, inclusive ele tinha exposto uma obra na bienal que causou espécie. Ele botou na bienal uma privada, e isso na época causou muito comentário, e ele se divertia com isso e a gente também se divertia com ele.

É porque eram dois talentos que falavam a mesma linguagem, e a experiência dela dizia o porquê da peça *Jorge Dandin*, porque lá em Lyon o Planchon tinha feito este mesmo projeto. Inclusive ela mostrou algumas fotos. Só que o Flávio Império era muito melhor cenógrafo que o cenógrafo francês e ele fez um projeto que era uma coisa maravilhosa com planos, e colocava no plano superior uma aristocracia decadente, no meio ele colocava os burgueses e no plano inferior colocava os camponeses. A peça se passava no campo, então ele tinha essa coisa de três planos, absolutamente claros e distintos. Detalhados em baixo que era dos trabalhadores do campo, e no plano superior a aristocracia decadente. Era claramente uma discussão do que no momento se valia fazer, porque o Brasil estava passando por esse processo de uma aristocracia decadente uma burguesia ascendente com indústria chegando ao país se desenvolvendo e criando uma classe media bastante forte, num período em que a ditadura já estava implantada no país de uma forma bastante forte. Enfim esse espetáculo acabou sendo realizado e teve um imenso sucesso, não só de público, mas também um sucesso com a mídia, com os homens que escreviam crítica de teatro



e que de repente se espantaram com aquele espetáculo que até então tinha pouca coisa original no país.

A gente esperava um espetáculo bom. O elenco estava acostumado com os espetáculos amadores da escola de artes dramática, nada com aquela competência não só visual, mas de idéias. Como teve muito sucesso e muita repercussão e também muitos prêmios, a Heleny acaba projetando o nome dela no meio teatral como uma diretora que de repente despontava.

Ela era até mais jovem do que eu. E o Ulisses o marido dela que dava toda sustentação por trás porque ele era ligado mais a parte histórica, ele fazia muitas conferências, e eu inclusive o achava de um nível tão elevado que às vezes não entendia nada do que ele dizia.

No ano que terminamos *Gente como a Gente* que o Ademar dirigiu, e em seguida fomos para a Escola de Arte Dramática. Eu na verdade fui para Escola de Arte Dramática por uma curiosidade, eu não tinha a mínima intenção de me tornar um ator profissional e nem de longe. Era uma coisa que eu nem sonhava. Como eu era um profissional, era desenhista, eu tinha uma puta profissão em que eu ganhava muito bem! Eu tinha um cargo e eu era chefe do departamento de desenho, na época, eu não tinha nenhum porque de mudar, eu só tinha um grande prazer de fazer teatro amador, eu gostava de estar no palco e ficar enfronhado com tudo aquilo. Isso antes de eu ir para a SCASA, encarar o teatro de alumínio. Lá no meu bairro, parque das nações eu fazia o teatrinho na igreja, eu já montava peça, eu cheguei até montar um espetáculo *A paixão de Cristo*, onde o Ademar Guerra e Armando Bogus foram lá ao meu bairro assistir o espetáculo, e eles acharam aquilo uma coisa deliciosa.

Na época eu não tinha consciência de nada. Há via uma forma de entrar na EAD que era uma entrevista com o diretor da escola, que era o doutor Alfredo Mesquita, e a primeira pergunta que ele te fazia era porque que você está querendo entrar na EAD? Você quer ser um ator profissional ou apenas um estudante de teatro? E eu disse para ele: eu quero ser apenas um estudante de

teatro. Ele disse: “mas você não tem interesse de ser um ator profissional?” Eu disse não porque eu já tenho minha profissão, sou desenhista. Ele disse: “então por que está aqui na escola? - Porque eu gosto de teatro e eu poderia aprender muita coisa através do teatro. E para minha surpresa, pois na época para entrar na escola tinha que concorrer com 150 outros pretendentes para selecionar trinta, e eu fui selecionado com mérito. Fiz a escola e quando eu terminei a escola eu tinha um conceito que a escola dava para quem se formava. O conceito era plenamente comédia, plenamente em drama. Se você tivesse essas duas coisas você saia batendo palmas. E eu fui esses dois. Eu saí por cima da carne seca [risos] ninguém me segurava mais. O que acabou me levando para ser um ator profissional, como é o destino, eu estava na escola, no último semestre da escola nós tínhamos aula com o professor Sábato Magaldi sobre um autor nacional. E esse autor escolhido foi o Jorge Andrade. Durante o semestre eu me apaixonei pela obra dele, porque ele tinha todo aquele teatro que falava das histórias que falavam do interior de São Paulo, dos barões do café, dessa região. E tinha um afeto muito grande por causa da minha família que vivia no campo, em Laranjal, onde eu nasci, e eu tinha uma coisa muito forte com essa obra do Jorge Andrade, e o que aconteceu, eu me dediquei totalmente à obra, eu estudava, eu gostava. E tinha uma dramaturgia maravilhosa e até hoje insuperável. Acho que dos autores que a gente deveria prestar mais atenção e colocar mais no palco deveria ser Jorge Andrade, porque ele é sempre esquecido. E eu fui tão brilhante nesse estudo, que no final, quando era para concluir esse trabalho, o Magaldi falou assim: vou trazer o Jorge Andrade para um debate da obra dele. E me designou para apresentar e dissertar sobre a obra dele. Eu disse eu? Eu quero apenas elogiar profundamente a obra dele. E então ele disse que eu sabia muito bem, e podia falar sobre os problemas e coisa e tal. E essa aula aconteceu e foi uma noite maravilhosa. Começou às 6 da tarde terminou a meia noite. Quando terminou a aula eu estava saindo pela porta, já era meu último dia na escola dramática, só faltava os exames práticos para a formatura e de repente ouvi

uma voz: Petrin! Era o Jorge Andrade que tinha uma voz gravíssima me chamando. Eu na hora pensei: será que ele vai falar uma coisa que ele não concordou. Ele me disse que queria me fazer um convite, disse que era orientador da área de teatro do ginásio vocacional, que está sendo implantado aqui em São Paulo e estou precisando de professores na área de teatro. Eu disse mais eu nunca dei aula de teatro, precisa de um preparo. Ele disse que ia ter um preparo, porque queria que eu desse aula de teatro, afinal eu estava me formando e eu iria trabalhar com os jovens. Que eu iria ser orientado a lidar com adolescentes. Eu disse Jorge eu sou desenhista, eu sou profissional trabalho numa firma. Ele disse está aqui meu telefone pense bem e depois me liga. Nesse ponto dos acontecimentos, quem passa por uma escola de arte dramática por três anos e meio que a gente já estava não passa impune, tua vida e tua cabeça muda. Aquela empresa que eu trabalhava de desenhista, virou um aborrecimento e eu já discordava de tudo politicamente falando. O país vivendo aquele caos, gente sendo presa, gente sendo torturada e você dentro da empresa não conseguia conversar com ninguém. Eu tinha um quadro negro na minha sala em que eu escrevia frases de Brecht, os diretores passavam e liam aquela frase. Eu me lembro de uma frase que eu coloquei que era maravilhosa: “*Fundar um banco ou assaltar um banco?*”, os caras que liam aquilo ficavam chocadíssimos. Eu escrevia “eu vivo em um tempo de guerra, mas que tempo é esse que falar de rosas é quase um crime, que uma testa sem rugas é sinal de insensibilidade”. Eu fazia essas provocações, mas não podia ir além disso. Um dia eu fiz um desenho, de um castelo branco, que era o nome do presidente da república e ai um diretor passou e disse apaga isso ai. Eu falei: Por quê? E ele disse “- *eu estou percebendo o que você quer dizer com isso, poeta!*”. Ele me chamava de poeta porque eu ficava decorando texto das aulas na minha sessão, e às vezes eu recitava o texto para os meus subordinados. Então eu tinha esse dilema, como eu ia para uma escola dramática e continuava fazendo desenho. Ai eu fui me arriscar com o Jorge Andrade. O salário é equivalente e falei para minha mulher vou mudar de

vida. Por causa da ditadura militar e desses milicos filhos da puta, o que acabou acontecendo depois de um ano eles fecharam o vocacional. O vocacional organizou uma greve, de todo o ensino paulista, porque as cabeças pensantes deste país estavam dentro do vocacional. Era uma escola excepcional, o aluno entrava às 08 da manhã e saía às 05 da tarde, comandada por uma mulher extraordinária, chamada Maria Nilde Marcelani, que foi presa e torturada violentamente. Tanto é que o Jorge Andrade escreveu uma peça sobre esse episódio da vida dela. Nós organizamos esse grande movimento de greve por toda a comunidade de professores na cidade, então a polícia do Dops acabou descobrindo que o foco da organização era lá no vocacional. Disseram que era um antro de comunistas. No final do ano foi extinto o vocacional e eu não era concursado, nós éramos contratados, pois era uma especialidade que não tinha no currículo de uma escola normal e eu me vi na rua. Eu pensei volto e peço o emprego de desenhista? Eu cheguei em casa e falei para a minha mulher, eu vou insistir na carreira de ator. Você topa vir comigo? Se você não topa eu vou voltar para a carreira de desenho. E ela disse tenta e eu me joguei na carreira de ator, comandando grupos de teatro da cidade.

Hoje eu posso dizer que valeu a pena e acho que o destino reservou o meu caminho. Hoje sou uma pessoa muito feliz, com o que eu realizei, tenho muito orgulho do que eu fiz, nunca saí dos meus objetivos e das coisas que me ensinaram principalmente a Heleny, sempre procurei fazer um teatro de qualidade, conseqüente, mas é claro que a gente nem sempre consegue porque a vida te põe numas coisas...

Toda vez que eu me pego falando com os jovens, dando uma orientação, uma dica, eu não tenho muita convicção, porque isso que eu estou falando me parece para quem está ouvindo e que tem uma certa artificialidade, porque só entende das coisas que eu falo quem me acompanha. Agora para eu dar um conselho eu fico meio intimidado, as vezes eu falo, mas também não estou preocupado porque eu acho que tudo é um pouco de como viver o seu momento. Eu acho que o

jovem antigamente ouvia mais, e se eu tivesse ouvido as pessoas que me aconselharam eu não teria feito essa trajetória. Eu fiz essa trajetória porque eu desobedeci tudo o que me falaram.

Pois é. Se eu não obedeci como é que eu vou fazer com que as outras pessoas me obedeçam. Eu falo assim a minha experiência é essa, se interessar de alguma maneira use. Acho que cada momento da vida do ser humano é especial, que tem uma serie de coisas necessárias que vai fazer com que ele caminha para um lado ou para outro. Tenho uma neta agora que esta querendo ser atriz, eu fico constrangido de dizer a ela o que fazer, e ela sabe que ela tem que encontrar o seu verdadeiro caminho, você só encontra esse caminho, quando você acredita nele. É como criar um personagem, ele só existe quando você acredita nele, quando tudo dentro de você tem harmonia com aquele personagem, e não adianta o diretor falar que você tem que ir para cá ou para lá. Às vezes um diretor diz, não mexe nisso está ótimo, mas para mim não esta ótimo, eu ainda não tenho harmonia, não tenho paz interior, o personagem não flui e ai quando eu consigo isso é que eu digo que está bom. È essa comparação, o que eu faço tenho que estar satisfeito. Não adianta eu falar para o cara entra ali e faz assim. Como eu tenho idade todo mundo me pede uma dica, um conselho.

Apesar dos tempos serem outros não saberia de que maneira iria desobedecer.

Olha, depois que a Heleny caiu fora, foi para o destino dela, isso é uma outra coisa. Um dia eu cheguei aos pés da Heleny Guariba, literalmente falando, e falei ajoelhado aos seus pés, você é muito mais útil para nós no seu trabalho do que essa luta armada que você pertence, por favor venha, fique conosco no teatro. Pedi de joelhos, ela falou que não, eu vou. E ela foi. Foi no caminho que ela achou que ela deveria ir, e de lá ela sumiu, lá ela desapareceu. Cara, não adianta. Quando a Heleny estava ela era a cabeça, nós ficamos lá fazendo as coisinhas, depois de muitos anos, 10 anos depois caiu a minha ficha e eu disse puta que pariu, que merda nós fizemos. Se tivesse a Heleny esse tempo todo com certeza o repertório nosso tinha sido outro. Eu nunca me

esqueço, esse é um dado que vocês não sabem, na inauguração do Teatro Municipal de Santo André, a Heleny já tinha sido presa, e ela ficou mais ou menos um ano presa. E nesse período todo o teatro ficou pronto. Nós fomos chamados para inaugurar o teatro. O secretário me chamou e disse que tinha que fazer um espetáculo para inaugurar o teatro. A gente sabia que iria fazer um texto brasileiro, com certa popularidade, para não entrar num clássico qualquer vamos fazer uma coisa para ir gente nesse teatro. Escolhemos uma peça do Osmar Lins, *Guerra do Cansa Cavallo*. Era um texto que se passava no nordeste, uma literatura maravilhosa, um drama nordestino de uma família destrambelhada. Chamamos o Celso Nunes para dirigir, que era um ex-colega nosso da EAD, que também tinha ido para França para fazer estágio. No dia da estréia, quem aparece no teatro para assistir a estréia, Heleny Guariba.

Ela tinha acabado de ser solta. Só eu sei disso. A prefeitura fez um coquetel ao lado para comemorar a inauguração do teatro. Fomos todos para esse coquetel e era um percurso de dentro do teatro até esse local grande, e veio a Heleny Guariba e me pega no braço e vai comigo de braço dado até o salão do coquetel e me destruindo, acabando comigo, me xingando de tudo quanto era nome baixinho no meu ouvido: que merda seu filho da puta, que bosta de espetáculo! Não, ela não tinha sorriso nenhum. Cabecinha baixa, aquela franguinha, fazia chu, chu, chu, chu, chu. Eu falava, vai se foder, porque você não estava aqui? Estava lá protegendo seu amiguinho? (referia-se a Zé Olavo) Então vai se foder, você não tem que dar palpite coisa nenhuma. Eu passei um grande período da minha vida indo para Santo Amaro na sua casa descolar o repertório e você não fazia porra nenhuma, você acabou fazendo seu trabalho na guerrilha e agora não me encher o saco. Nós tínhamos as nossas razões políticas também. Não podíamos ter as razões políticas revolucionárias, porque nem ela estava preparada para ser isso. Não é nenhuma crítica, mas na verdade ela se encantou romanticamente. Mas eu só tenho essa compreensão hoje. Na época, tanto é que ela foi a Santo André, no dia que eu ajoelhei aos pés dela, ela marcou encontro

comigo no camarim do Teatro Municipal de Santo André. E ela disse para mim, você toma cuidado porque nos interrogatórios que eu sofro o seu nome sempre aparece e então em uma hora qualquer eles vão te pegar. Tinha um colega em São Paulo, que ela deixou um baú com todos os disfarces que ela usava.

Antonio Natal fazia a parte do elenco morava ali na Maria Antonia. Uma vez alguém chegou a mim e me disse que o dinheiro do espetáculo ia ser todo dado para a Heleny, era uma peça chamada *Dois na Gangorra* com Juca de Oliveira, lá no teatro Aliança Francesa, o que desse naquela noite no teatro, eu ia pegar e levar tudo para ela, e assim foi feito. Ela queria fazer o teatro da cidade, o teatro da sua comunidade, para as pessoas dizerem “conheço isso, conheço aquilo, eu sei do que vocês estão falando”. Não tinha um espetáculo que não tivesse um debate no final.

**Marilena Chauí**

Campo Limpo, São Paulo, residência da entrevistada em 12 de outubro de 2006.

Nós fomos colegas desde o antigo ginásio no Caetano de Campos, no colegial do Presidente Roosevelt na Aclimação e depois na Faculdade.

Bom, vamos lá. No colégio, que era ou clássico, científico e humanidades. Já a faculdade foi de 1960 a 1964. Melhor, entramos em 1960 e terminamos em 1965, pois aconteceu conosco algo em comum: ficamos grávidas durante o curso.

Lembro do José Serra, Carlos Guilherme Mota, Francisco Velfort e o Ulisses Guariba Neto, entre outros que não me lembro agora que foram contemporâneos nossos.

Como colega ela era especial e intrigante, não se intimidava com ninguém. Ela tratava aos professores assim “bom dia Senhor professor, Senhora professora” e ria-se; tinha com eles, os professores; uma relação de intimidade e com qualquer pessoa, quase que imediatamente. Ela mudou em nossa sala a relação professor e aluno e até hoje, como professora às vezes me lembro dela.

Ela tinha uma maturidade muito precoce. Filha única de uma viúva e também criada por uma tia em ambiente familiar e igreja protestante, acredito que ela amadureceu rapidamente. Mas logicamente que ela tinha uma inteligência para além do comum. Um episódio: aos quinze anos, no primeiro colegial, o professor de português pediu-nos uma análise de um texto ou livro. A minha foi sobre Monteiro Lobato e a de Heleny sobre *Iracema*, de José de Alencar, a qual ela denominou de “estóica”. Perceba que ela tinha quinze anos. O professor ficou estupefato com a agudeza e profundidade. Ela tinha uma genialidade na observação do caráter das pessoas. Ela era



mais madura que todos nós, além de ter sido o Santo Antônio de muita gente, pois me arrumou meu primeiro namorado. Irônica, fina, culta e viva, poucas vezes perdeu o humor, poucas vezes.

Bom, não posso esquecer. Por incentivos do professor João Villa Lobos, ela decidiu fazer o curso e convenceu a mim, ao Ulisses, entre outros.

Na faculdade o saguão do Maria Antonia era um ponto de encontro, assim como o Teatro de Arena, os cinemas de arte como o Bijoux e lá na Maria Antonia era um bairro cultural arquitetos, estudantes, jornalistas, atores etc. A partir de 1963/64 tivemos a forte presença da militância política. Havia também muito debate com autores e artistas, peças e filmes. A Heleny e o Ulisses faziam parte do grêmio, inclusive. E nós perdemos mais o contato quando ela mudou-se para o curso noturno e se engajava cada vez mais na política universitária.

Minha experiência foi francesa, eu peguei um rescaldo e, quando voltei, ela já estava presa. Desci do avião no do AI-5. A Maria Antonia foi queimada, a cidade universitária foi transferida para além da periferia num isolamento total e começa a caça aos professores. Nesse meu retorno ao Brasil, eu já fui dar aulas e reinava o pavor e o medo. Não sabia se os alunos voltavam, se os colegas estariam lá no dia seguinte, o cotidiano era atravessado pelo horror da ditadura do Estado. Havia microfones na sala dos professores e convivíamos com um personagem na sala. Era o Dops em sala de aula.

Tem um fato que quando eu voltei, ela foi pra França. Depois quando voltou tivemos poucos encontros como amigas. No final de 1970 ou 1971, passou na minha casa para se despedir. Disse-me que estava entrando na clandestinidade e que nos veríamos quando a revolução fosse vitoriosa. Soube anos depois que ela constava na lista dos desaparecidos políticos na Embaixada brasileira na França.

Gostaria que tudo fosse mentira e que ela aparecesse e se isso me acontecesse diria a ela que não houve revolução, infelizmente a repressão foi maior que todos nós.

Assisti de longe o trabalho dela em Santo André a partir do estágio com Planchon, de quem ela me falava com fervor e, embora não possa dizer muito sobre seu lado artístico, posso afirmar que entre nós, seus colegas, ele foi a mais madura e com um espírito indagador que eu não vejo, por exemplo, em muitos dos meus alunos hoje. Com a sua inteligência, se Heleny fosse viva, figuraria, sem dúvida, dentre os maiores intelectuais brasileiros. Embora também acredite que foi a sua inteligência muito articulada e precoce que provavelmente resultou numa “falha trágica” de heroína e alvo perfeito para a ditadura. Se estivesse viva teria participado possivelmente da fundação do PT e talvez tivesse saído dele, mas confirmaria em nossa sociedade sua personalidade nada banal.

A sua transformação em mito está no limiar da fabulação essencial, portanto é possível, mas mítica, pois ninguém pode afirmar que ela está morta. Sua vida é inacabada. Gostaria de terminar por aqui. (emociona-se). Obrigado. Obrigado.

**José Olavo Ribeiro ( Zé Olavo)**

Jardim Europa, São Paulo, residência do entrevistado em 15.11.2006.

Eu conheci a Heleny em 1969 através da militância, foi um amigo nosso em comum que nos apresentou, foi o Fernando Sampaio Mesquita. Nós éramos militantes VPR que depois virou VAR Palmares.

Heleny e eu entramos por vias paralelas na VPR, eu entrei antes que ela e, então a conheci através da militância.

Eu não me lembro exatamente como ela era. Eu lembro que ela era baixinha, usava óculos, achava ela bonita e acabou virando uma relação pessoal bem articulada.

No meio do relacionamento ela estava com muitos problemas no divórcio dela, ela já estava vivendo até separada, mas a gente estava com uma aproximação que contrariava as regras de segurança, quando eu fui preso a Heleny estava um pouco afastada da militância devido aos seus problemas pessoais.

Eu fui preso no dia 15 de janeiro de 1970. Foi pro OBAN, depois pro DOPS, e por último para o Tiradentes.

No dia 15 eu fui preso, e nós tínhamos acabado de montar uma casa para viver, ela foi presa depois, eu fique umas semanas no OBAN, depois, mas umas semanas no DOPS e, fui chegar ao Tiradentes no início de março.

A Heleny nesse tempo esteve com minha família, mas não permitiram que ela me visitasse porque somente parentes podiam visitar e, como nós não éramos casados oficialmente ela não

tinha permissão para me visitar, porém, depois ela conseguiu uma liberação e pode me ver. Nesse tempo que eu fiquei preso ela começou a voltar para a militância.

Antes me deixa explica uma coisa, quando eu fui preso eu estava na Vale Palmares, mas um pouco antes houve um novo racha e um pessoal recompôs e refundou a PPR, um dos líderes era o marido da Dilma Rousseff, a própria Dilma chegou a ser presa junto com a Heleny.

A Heleny voltou a militar pela VPR enquanto eu estava preso e o fato dela me visitar no presídio - Ela tinha acesso a muitas informações porque havia todo um esquema de troca de informações na rede presidiária devido a constantes mudanças de presos acabávamos sabendo de tudo, e devido a essa constante troca de informações o nome da Heleny acabou parando nas mãos dos militares, teve até uma história de um capitão do exército que tinha sido colega de infância do marido da Heleny tinha sido coronel, o Coronel Guariba. O cara que me prendeu era amigo do Ulisses.

Apesar de vivemos juntos, tinha toda uma história fictícia de que eu vivia com meu pai, então quando eu fui preso. O Capitão Mauricio decidiu fazer uma busca na minha casa e lá ele deu de cara com a Heleny, desconfiou, mas não a prendeu, foi assim que ele descobriu que nós tínhamos um caso, porém ele já desconfiava e já tinha alguma coisa dela na OBAN e ela já tinha sido interrogada no DOPS por causa do teatro.

Então o nome dela acabou aparecendo na OBAN e ela foi presa, ela foi presa como militante da VPR.

Então ela foi presa e torturada pela OBAN, passou pelo DOPS e chegou ao Tiradentes, a gente ficou uns dois meses sem se ver, mas depois nós acabamos nos vendo.

Ela conseguiu sair no em março de 1971 e eu fiquei até março de 1972, depois que ela saiu, nunca mais a vi, nós trocamos cartas e recados mais nunca mais no vimos e eu só fui ter notícias dela em maio.

Eu inclusive fiquei sabendo de uma história que ela estava grávida, mas não foi no presídio, eu fiquei sabendo disso recentemente e até onde consta notícias dela, até mais ou menos, maio de 1971.

A segunda prisão dela foi feita pelo cabo Anselmo, foi uma coisa trágica, programada, planejada. A prisão preventiva dela foi sem muitos motivos, sem muito por o que condena, mas já prevendo os passos que ela ia dar.

Mandaram ela ao Rio de Janeiro, a última pessoa que a viu foi nosso advogado o José Carlos Dias, no saguão desse prédio onde eu moro, a casa do José estava em reforma e meus pais emprestaram esse apartamento para ela, depois disso ninguém mais a viu, depois de um mês uma mulher surgiu e disse que Heleny tinha sido presa no Rio de uma forma bastante pesada, violenta provavelmente uma infiltração.

O cabo Anselmo é uma peça importante dessa história. Ele saiu do Brasil logo depois do golpe, ele fugiu da prisão de ilha grande e foi aparecer em Cuba; onde ficou por anos e foi um dos responsáveis pela rebelião dos marinheiros, e a fuga dela da prisão de Ilha Grande até hoje é uma coisa muito estranha, porque não se pode sair de lá com barcos pequenos. Em 1970/71 ele voltou ao Brasil, ele foi preso, mas acabou negociando sua liberdade e virando informante ou ele já era informante da polícia desde 1969. Essa pra mim é a versão mais óbvia e através dele houve uma sucessão de quedas e mortes.

Aquela época era um jogo de sobrevivência, em 1970 começou um processo esmagamento das organizações de esquerda pela repressão e nos pegamos justamente essa época que estava levando os militantes a distorcer a realidade, em 1971 foi a fase final disso, e é uma coisa que eu tento entender até hoje é o que se passou pela cabeça dela, porque nós sabíamos que estávamos numa fase de destruição dos militares de esquerda pelos militares, nós sabíamos que recuando poderíamos saber justamente qual a saída.

Eu não conheci a Heleny no período artístico dela, eu a conheci em outra fase, numa fase de militância, mas enquanto nos estávamos juntos por volta de 1969 ela chegou a planejar montar uma peça, fez até ensaios, mas, não deu certo.

A Heleny tinha uma personalidade muito forte não dá para entender o que se passou pela cabeça dela.

Quando ela saiu da prisão, ela saiu outra pessoa, com outra personalidade e até hoje ninguém entende isso. Ela saiu da prisão, mais endurecida e, aí ela entrou de cabeça na militância, eu acho que ela tinha consciência de que ia morrer e ela começou a se expor muito, ela não tomava cuidados e ficou meio obsessiva, ela começou a ter problemas com amigos, até mesmo com os mais próximos, ninguém entendia o que estava acontecendo com ela.

Antes de ser presa pela segunda ela tinha planos, ela queria refazer sua vida pessoal, arrumar um emprego, pois ela achava que o teatro não tinha mais futuro, alugar um apartamento e viver com os filhos, mas ela teve dois problemas; primeiro ela perdeu a guarda dos filhos, segundo ela não arranjava um emprego, as coisas não eram fáceis para quem já tinha sido presa.

Então junto tudo isso, ela brigou muito com a família, principalmente com a mãe, ela brigava muito com a mãe, ela também brigou muito com a Marilena Chauí porque a Marina não quis ajuda-la e com muitos amigos e ela já não era tão afável depois da prisão ela ficou muito radical, mais amarga, endurecida.

Quando eu saí da prisão, eu não acreditava mais que ela voltasse, mas ainda tinha esperança, mas as notícias que chegavam até a gente era de que Heleny estava morta. Dentre todas as versões eu acredito mesmo que ela tenha sido enterrada com indigente, o que nos sabemos mesmo é que ela morreu na Santa Casa de Petrópolis, que só tem uma testemunha que é a Inês Etienne, ela não viu a Heleny ser morta, mas ela ouviu a Heleny ser morta, e hoje infelizmente, ela teve aquele

acidente, aquela coisa mal explicada que ela teve perca da massa encefálica e hoje vive em estado quase que vegetativo, a Inês foi a única sobrevivente da casa de Petrópolis.

Depois que eu saí da prisão eu levei um baque por causa da ausência dela, foi quando eu caí na real, meus amigos ou tinha sido mortos ou tinham ido por exterior 1972 foi o auge da repressão era o governo Médice. Meus pais queriam que eu fosse para o exterior, mas eu não quis ir, primeiro porque eu queria verificar a história da Heleny, segundo eu tinha medo da situação perder o controle e eu não poder voltar tão cedo para o Brasil, mais hoje eu vejo que isso foi um erro.

Eu fui trabalhar sem que as pessoas soubessem de toda a verdade, que eu tinha sido preso, porque havia uma proibição que as empresas não podiam contratar pessoas que estavam enfrentando algum processo jurídico, então eu estava tendo uma vida dupla.

Quando eu soube da prisão da Heleny provavelmente ela já estava morta.

Na época meu pai foi até o Rio de Janeiro, e ele chegou a confirmar a prisão dela pela marinha, mas depois estranhamente o capitão que falou isso para ele mudou a história. Depois eu vim saber que esse capitão, era o famoso capitão Sergio.

Tinha um grupo de militares que achavam que o tratamento dado aos presos era muito brando, então como não havia controle disso eles torturavam mais os presos, nem tudo que foi feito foi informado ao comando militar.

O que nos sabemos é que Heleny foi presa Juno com o Paulo de Tarso Selestino, que também já está morto, tem até uma testemunhada prisão deles que eu não sei quem é porque a partir desse ponto ocorre uma sucessão de erros e histórias.

Por acaso, quando o nome da Heleny caiu nas mãos dos militares, era meu aniversário, e minha família conseguiu fazer uma breve visita a mim, porque a mulher de um primo meu tinha sido aluno do diretor do Presídio então eles chegaram e eu passei essa informação para a Heleny fugir

porque o nome dela tinha caído nas mãos da OBAN e eles saíram e imediatamente telefonaram para ela isso na primeira prisão, a OBAN não tinha o endereço da Heleny, mas como ela não tinha um plano e cometeu um erro fatal ela resolveu se esconder através da minha família, ela se escondeu numa casa em Poços de Caldas que minha família tinha eu não sabia disso, A OBAN não sei como descobriu o lugar onde ela tava, prendeu meu pai e meu irmão e eles torturaram meu pai e meu pai acabou contanto onde ela tava.

Hoje a gente vê que isso foi um grande erro.

Como eu não sabia disso eu estava tranqüilo o fato é isso ela foi presa na casa dos meus pais em poços de caldas, e a segunda no Rio de Janeiro.

É uma pena que a carreira dela tenha durado tão pouco. A única memória teatral que eu tenho dela foi quando nos assumimos publicamente nosso romance foi quando fomos ver *Hair* com a Sônia Braga que foi apresentada por ela em Santo André, durante a peça fizeram brincadeiras com ela que estava na platéia porque era a ultima apresentação e ela andava meio sumida ela era muito querida pelo pessoal foi a única vez que fomos ao teatro.



**Francisco Guariba (Guaribinha)**

Pinheiros, São Paulo. Francisco Guariba, primeiro filho de Heleny Guariba. Entrevista concebida dia 31 de março de 2006 no *Fran's Café*.

Meu pai é de 1940, a Heleny de 1941, eu sou de 1963, quando nasci ela tinha por volta de 22 e 23 anos.

A Heleny na verdade ela era órfã de pai. Ela nasceu em Bebedouro e minha vó é que ajudou a me criar, dona Pascoalina (D. Tica) e a D. Irma. Minha bisavó veio da Itália no começo do século, foram morar no interior em Bebedouro em casa de chão batido e minha avó acabou casando com meu avô, quem eu acabei não conhecendo e que era gerente do Banco do Brasil e isso acabou dando uma melhoria relativamente grande. Depois da perda do meu avô, minha avó morou em vários lugares do interior de São Paulo até vir pra São Paulo Capital, Heleny, a mãe e a Irma. Compraram uma casa com muita dificuldade em Moema, onde metade da casa era alugada para pagar as despesas. A Heleny toda bonitinha, bem cuidada, com cachinhos, daí foi estudar no colégio Caetano de Campos, um dos melhores daquela época, onde estudaram uma grande parte da intelectualidade brasileira. E ela acabou conhecendo meu pai ainda no colégio. Tinha um fator interessante é que elas eram “anglicanas”, minha avó era bastante sociável, minha tia avó Irma cantava no coral da igreja, parece que a igreja tinha um papel social muito interessante, relevante do ponto de vista da formação, crítica e social. Ainda no Caetano de Campos, meu pai era bem diferente, era filho de um migrante baiano militar, ironicamente, casado com uma mineira. O general Guariba gostava muito da Heleny, apoiava o namoro do filho. Meu pai estudava química e estava no último ano, por influência da Heleny vai fazer filosofia. Ela puxou meu pai pro lado político, por conta de que ela fazia palestras na igreja, talvez por influência da igreja, acabou mobilizando ele pra um movimento interessante. Eles foram pra USP. Meus avós já morreram. E ela sempre apaixonada por teatro. Eles se formaram e se casaram. Não sei como ela se apaixonou

por teatro. Sei que ela fez a primeira peça *Dorotéia* com impacto muito grande na EAD, se torna professora e vai pra França estudar com Roger Planchon, meu pai fez o curso de ciências políticas no mesmo período, eles foram juntos e eu já nascido, isso foi em 64/65.

Meu nome é Francisco, Chico, a imagem que eu lembro é de muito carinho de afeto. Entre os cinco e sete anos eu convivi muito pouco com eles, por que naquela época era muito comum que as pessoas tivessem três empregos, meu pai trabalhava em três empregos, a Heleny trabalhava em três empregos, barra pesada, davam aulas em cursinhos, davam aulas em faculdades, na EAD, etc.

Minhas primeiras lembranças de SP eram de quando a gente morava no Morumbi, enquanto criança. Já tínhamos voltado da Europa, anos depois eu soube que o Lamarca já tinha vivido em casa no Morumbi.

Isso era mais pro lado da Heleny e no começo com concordância do Ulisses, depois inclusive levou os dois a se separarem. Ela foi fazer um estágio na Alemanha em Berlin, sobre o Brecht, que deve ter sido uma barra pesada. Ela volta pra São Paulo e volta pra fazer estágio em Londres com Peter Brook. Ela era uma mulher de muita coragem, atravessou a cortina de ferro, brasileira e mulher. Bom, nesta época ela não estava muito bem com o Ulisses, até se surpreendeu quando nasceu meu irmão em 1967, o João Guariba, que puxou um pouco meu pai, até nos dias de hoje trabalha com assessoria política aqui em São Paulo.

O Ulisses foi pra Assis depois do desaparecimento da Heleny e constrói uma vida lá, uma carreira universitária, ficou na UNESP e na USP.

Meu irmão quase não tem lembranças da Heleny, a gente não gosta de tocar muito no assunto, é muito delicado.

Em 1967 quando ela voltou teve uma primeira experiência na Aliança Francesa. “Depois disso, ela vai montar *Jorge Dandin*, eu lembro que brincava muito com a maquete do Flávio Império e hoje dizem que foi a obra prima do Flávio, que foram premiados.”

O Ulisses trabalhava como produtor. Ele ia atrás de público, cuidava dos borderôs, e era um teatro não muito diferente de São Paulo e chegou a ter o mesmo sucesso do SESC Anchieta, era um público muito grande que acompanhava o GTC, na mesma proporção dos grandes teatros, Ruth Escobar. E em Santo André o Teatro era grande.

O que me parece que lá no Grupo de Teatro da Cidade, já tinham pessoas envolvidas com grupos radicais. Ela se envolveu com um grupo particularmente a VPR – Vanguarda Popular Revolucionária.

Há poucos anos, nós tivemos uma homenagem a Heleny no Centro Cultural de SP.

Naquela época a VPR, que era muito forte em São Paulo e a Heleny que freqüentava muito a Maria Antônia, pois estudava lá, minha mãe era muito amiga da Iara. A Iara era uma mulher muito forte e depois foi companheira do Lamarca. A Judith Patarra escreveu um livro que retrata muito bem com a Iara, o papel diferente socialmente, diferente de formação intelectual mais uma mulher muito forte neste período, e elas eram muito amigas. Daí ocorre que ela começa a freqüentar muito fortemente a VPR. A VPR detona mesmo no período de 1969, quando morre o Marighela da ALN, um grande comunista, foi constituinte baiano de 1945.

A Heleny estava na VPR e teve coligações com a COLINA, POLOP e ALN, são facções e grupos que eram muito fragmentados. A Heleny parece que chegou ser a número dois da VPR, era “a mentora”. O Lamarca vai pro Vale do Ribeira, ele que estava escondido em casa, depois volta novamente. Em 1970 cai todo mundo da VPR. Então entre 69/70 tem o período do vale do Ribeira e a VPR é quase que totalmente desmontada, provavelmente na época também minha mãe foi presa, e ficou lá no Presídio Tiradentes, durante 11 meses.

Eu tenho lembranças antes dela ser presa que ela já não tava mais com meu pai por volta de 1969, começo de 1970 logo após o *Dandin*, e já estava engajada na luta armada, num engajamento total, por opção. O Petrin fala muito disso: - “Heleny não entre nessa, você é tão talentosa, delicada, tem tanto pra dar pra gente, não vá nessa”.

Eu participei depois de um filme chamado os “15 filhos”, da Marta Nere, o pai da Marta desapareceu e outra menina desapareceu esteve presa junto com a Heleny e tinha uma coisa muito engraçada porque uma parte era intelectual, mas a grande maioria era de classe média baixa. A Heleny foi uma das poucas que morreu com 31 anos de idade, porque a média de morte era 18,19 e 20 anos, foi uma das poucas desaparecidas mais velhas.

Eu tenho profundo orgulho da Heleny. Eu fui um dos últimos a dar depoimento e muitos reclamavam dos pais porque os pais renegavam a família, os filhos em prol de outros fatores e eles sofreram muito e tinham opção de sofrimento. Agora você imagina uma sociedade que depois se fragmentada, que milhões de pessoas são abandonadas por ano, as famílias se desagregaram de maneira tão radical, a sociedade se degradingola nos anos 1970 e 1980, quando todo mundo do campo vai pra cidade. Na verdade eu tenho orgulho da minha mãe. Voltando sobre o Presídio... A Dilma Russef ficou na cela da Heleny, a Carmute, que morreu agora, também ficou na cela da Heleny. A Heleny era líder na cadeia e era ela quem botava ordem lá no Presídio Tiradentes. O testemunho final no filme é de uma mulher, que sofreu atrocidades, mas que é uma das únicas pessoas que sobreviveram as atrocidades de 1971 que deu depoimento de que a Heleny teria morrido e que ela esteve na Casa da Morte em Petrópolis – RJ, e é a única sobrevivente da casa da morte em Petrópolis. A Heleny depois de separada do Ulisses esteve com um cara que era 10 anos mais novo, chamado Zé Olavo, depois de separada, casou-se com uma menina muito parecida com a Heleny, era tudo muito intenso nessa época. O Zé Olavo era de uma família rica, foi preso também e a família dele entregou a Heleny. E quando Zé Olavo sai da

cadeia, a família dele some com ele. A Heleny sai da cadeia e depois nunca mais a gente ouve falar.

Meu avô por ser militar ele até tentou procurar, nós tínhamos uma esperança de que ela tivesse viva que ia voltar mais realmente não se teve jeito.

A Dulce quando me procurou, muito emocionada quando mencionava sobre a Heleny, disse que tinha sido aluna dela, me disse também que quando a Heleny foi presa ela resistiu pouco. Porque ela tinha acabado de fazer um aborto. Ela no presídio tinha relações com seus companheiros e deve ter ficado grávida. A Dulce foi uma das últimas pessoas que conversou com a Heleny, e era isso: a Heleny tava fraca e tinha perdido muito sangue e dizem que ela foi presa e torturada.

Mas em nenhum momento nós tivemos comprovação de nada.

Foi extremamente difícil viver sem ela na adolescência.

Em 1981, eu entrei na faculdade de economia na Unicamp, fiz um cursinho universitário ali no Bexiga e no dia em que passei no vestibular da FUVEST, encontrei com a mãe de uma amiga que estudava comigo. Ela disse: “-Nossa você é o Chico Guariba, sua mãe morreu né?” Eu entrei em desespero, e disse: -“Não ela tá voltando, ela não morreu.” Era uma fase que eu não dialogava com ninguém.

**José Armando Pereira da Silva**

Vila Mariana, São Paulo, residência do entrevistado em 05.04.2006.

Eu fui para Santo André em 1963 e logo eu fui atraído pelo Enoque Sacramento e pelo José Pascoal, que já eram jornalistas para fazermos uma página de literatura e arte no *New Seller*, que foi o jornal anterior ao jornal Diário do Grande ABC e com isso eu comecei a me interar um pouco das atividades culturais de Santo André. Eu já tinha feito jornalismo e teatro em Campinas. Na minha época de Faculdade, pertenci ao Teatro Universitário de Campinas e fui colaborador do *Correio Popular* e do *Diário do Povo*, ambos de Campinas.

Minha atividade jornalística relacionada com teatro não era nova e foi essa atividade que me levou também para o Conselho Municipal de Cultura em Santo André. O Conselho era constituído naquela época - era o governo do Fioravanti Zampol-, e a secretária de cultura era a Dona Lair Lacerda, uma escritora; e o diretor de cultura era o Dr. Miller de Paiva, que foi uma pessoa muito importante na história do GTC.

O Dr. Miller era um homem muito culto e bastante vivido, conhecia teatro, e quando foi apresentado pra ele o projeto do GTC ele ficou muito entusiasmado com a idéia e, como eu vivia ligado à secretária de cultura e muito amigo do Miller, disse: - Vamos lá ver o que esse pessoal está fazendo! Foi aí que eu me encontrei com esse pessoal que nem tinha esse nome naquele momento. Era um grupo de pessoas provindo da EAD; tinham acabado de fazer o curso e estavam com vontade de fazer um teatro na periferia de Santo André. Logicamente que encontraram na Heleny Guariba uma pessoa que casou com a idéia deles. A Heleny tinha vivido uma experiência semelhante na França e então queria fazer uma repetição aqui no Brasil da experiência que ela tinha visto com Roger Planchon na França.

Então, entrei em contato com eles, fiquei muito envolvido, quando foi da fundação do Grupo eu também fiquei participante do grupo. Daí pra frente eu fiquei sendo o divulgador oficial do grupo, como eu era jornalista, uma espécie de assessor de imprensa.

Sem o do Dr. Miller Paiva, certamente não teria acontecido o GTC. Com certeza isso daí foi fundamental, porque eles designaram uma verba significativa, porque a montagem era muito complicada, com cenografia muito grande, as roupas eram feitas por profissionais. O cenógrafo foi o Flávio Império.

A Heleny pela amizade que tinha com ele o convida pra fazer a cenografia e figurinos do espetáculo, de uma qualidade muito grande, foram premiados.

A tradição começou no Teatro de Alumínio. Na verdade era um grupo de pessoal que gostava de fazer teatro e começaram a fazer teatro no Clube da Rodhia, depois eles fundam a SCASA, mas, não tinham Sede ainda, faziam teatro no Auditório do Colégio Júlio de Mesquita, próximo a Avenida Perimetral em Santo André. Depois que eles compram um pavilhão velho de circo e montam esse teatro, o Teatro de Alumínio. O SCASA começou a ter uma casa própria, mas não foi por muito tempo porque *Jorge Dandin* foi à última montagem feita no Teatro de Alumínio porque depois disso o teatro foi destruído para passar a Avenida Perimetral.

Na verdade esse espaço nunca foi tocado, existe até hoje, foi uma conversa com o dono do terreno que queria tirar o teatro de lá. Então, no SCASA chega um momento que o pessoal que trabalhava no SCASA: Petrin, Sônia, Aníbal Guedes, Analí Alvarez, vão fazer Escola de Arte Dramática. Quando eles terminam a Escola, dois, três anos depois eles tem vontade de fazer um Teatro ali em Santo André de mais qualidade e não aquele teatro amador, um pouco já ultrapassado que fazia o Chiarelli, um teatro nos moldes antigos, repertórios antigos.

Já esse pessoal que sai da Escola de Arte Dramática é que vai revitalizar o SCASA trazendo peças novas e esse movimento deles acaba coincidindo com as intenções da Heleny, daí que há um casamento da idéia da Heleny com a desse grupo: Petrin, Sonia, Aníbal Guedes que queriam fazer um teatro melhor em Santo André e nada melhor do que ter uma diretora que tinha referência.

Essa história do GTC não é um caso único, também aconteceu em Campinas com o grupo Rotunda, dirigido pela Tereza Aguiar e que também era um grupo que tinha surgido do meio estudantil com uma gênese diferente e acabou se tornando uma companhia profissional fora de São Paulo, inclusive Campinas tinha uma tradição cultural muito maior que Santo André. Então a experiência não é única aqui no Estado de São Paulo.

A Heleny havia desenhado vários planos depois do GTC, um dos planos era fazer *Lorenzaccion*, outra era fazer uma adaptação para Santo André do filme do Visconti *Rocco e seus Irmãos*, depois chegou *A ópera de três vinténs* que chegou até a ser ensaiado com o Paulo César Pereio fazendo o Mac Navalha, mas foram as vicissitudes políticas que mudaram muito.

No final de 1968 veio o AI 5, então o governo militar entrou num regime de total ditadura, censura e onde o pensamento político era inviável.

Ela gostava muito do desenho da cena, da beleza plástica, cada cena era um quadro. O Dandin era assim, claro que influenciado muito pelo cenário do Flávio Império, mas cada cena era um desenho plástico.

Não é a primeira diretora no teatro brasileiro, com certeza. Mas, naquele período quando ela “pintou”, foi muito rápido e a Heleny foi um cometa! O que ela fez, uma peça na EAD, fez o *Jorge Dandin*, uma peça no Aliança Francesa, não fez mais nada. Não vi ela fazendo no Aliança Francesa – fez *Les jeux*, que naquela época o Aliança Francesa fazia peças em francês, era parte



dos programas da escola. Ela fez na EAD *Dorotéia* e dizem que era maravilhosa, mas infelizmente eu não vi.

Eu fui o que mais pensei sobre o grupo. Por duas razões, primeiro porque eu escrevi o livro e segundo que fiz uma dissertação, então, tentei entender o grupo dentro do contexto teatral, do contexto histórico da época, pelo menos fui o que colocou pra fora. Hoje eu praticamente larguei teatro, estou trabalhando mais com artes plásticas, publiquei um livro agora. Eu fiz um livro sobre o Guido, ele ajudou a pintar os cenários do *Jorge Dandin*.

Ela tinha um pique fora do comum, uma visão de teatro, uma cabeça muito boa, uma energia fora do comum e uma pessoa fascinante que logo você se apaixonava por ela. Era uma mulherzinha pequenininha, não era um mulherão, mas era bonitinha.

Eu fiquei muito ligado a Santo André, até hoje eu sou muito ligado a Santo André. Todos os meus trabalhos estão relacionados com Santo André.

Bom, não é fácil manter um grupo de teatro e levar pra frente, cada montagem você vai atrás de dinheiro, conseguir verba e esse trabalho pesado na verdade quem fez foi eu, o Petrin e a Sônia.

As outras pessoas estavam ali dispostas. E pelo fato da gente estar permanentemente em Santo André, muitos já tinham se mudado para São Paulo, nós estávamos em contato com a Prefeitura em cada situação e sempre organizando. Por exemplo, numa montagem que fez a inauguração do teatro, fizeram uma “puta” montagem com um monte de gente então, a gente tinha que pagar esse pessoal e bem pago na época. Foi com a direção do Celso Nunes.

As direções a gente escolhia na verdade com o que casava com a montagem, com o grupo e o tipo de espetáculo. Na época o Celso Nunes era um diretor badalado no pedaço, o GTC até ajudou.

O Silnei Siqueira que fez o *Evangelho Segundo Zebedeu*, ele tinha dirigido essa peça já anteriormente, depois o *Aleijadinho aqui agora*, que era um espetáculo grande, a gente queria um

diretor que tivesse uma familiaridade com musical, então, fomos buscar o Antônio Pedro – ele trabalha hoje na Globo, é baixinho, gordinho, conhecidíssimo, era do Rio.

Os olhos se voltaram para Santo André, por causa do *Jorge Dandin*, todos os críticos falaram do Dandin na época, então já chamou a atenção para o Grupo, o Décio falou, o Paulo Mendonça falou e escrevia para a folha na época, o Apolinário que escrevia No *Última hora*. Então, o *Jorge Dandin* que lançou o Grupo. O Sábado Magaldi, depois que o Décio deixou o Estado de São Paulo, inclusive a última crítica que ele deixou no Estado foi do *Jorge Dandin*, o último livro dele que chamava *Exercício Findo*, termina com a crítica de *Jorge Dandin*.

Eu acho que em uma crise de teatro neste período, porque o Arena num processo de crise, o Oficina também. Duas companhias que mudaram o Teatro nos anos 1960 que foram o Arena e o Oficina estavam numa “sinuca de bico” por causa da censura.

Logo depois do *Jorge Dandin* deu uma parada. Ficou naquela coisa do que vamos fazer agora? Foi quando o Petrin decidiu: “Vamos fazer com o que a gente tem”. Uma montagem bem mais modesta que foi O Noviço, e deu muito público, a garotada adorava e não tinha nem teatro naquela época. O Alumínio tinha sido destruído, o Teatro Municipal não tinha ficado pronto, inclusive a gente estreou essa peça em São Caetano, nem foi em Santo André, depois fazia em auditórios e em vários lugares.

Eu acredito que a Heleny tinha detalhes naturalistas, mas ela tinha uma visão do espetáculo como uma lição de história, uma lógica dessa linguagem, ela queria que falasse sobre a história desse período e pra isso ela usava detalhes naturalistas. Retratava o período, a época. *O Rocco e seus irmãos* ela queria fazer como se fosse um auditório, ela tinha outras idéias, queria ter uma vibração no espetáculo.

*Jorge Dandin* é isso! Eu nunca conversei com uma pessoa que tivesse visto *Jorge Dandin* do Planchon e o da Heleny para comparar, não sei se havia uma cópia, uma influência, isso eu não

vi. Provavelmente ela aplicou muito das idéias de Planchon nesta montagem. O *Jorge Dandin* é uma peça que foi montada poucas vezes, depois que começou a ser montada, ela talvez foi quem introduziu.

Sobre o complexo: Teatro, Câmara e Prefeitura foi uma idéia do Dr. Miller e do Zampol. Foram eles quem construíram o centro cívico, e o Zampol dizia que o não queria que espaço fosse só um espaço público de repartições, uma coisa burocrática, eles queriam transformar aquele centro lá, chamado na época de “mini Brasília”, ele queria que aquele espaço fosse um espaço de convivência, então pra isso foi quando ele sugeriu fazer a biblioteca, o Teatro Municipal, a Secretaria de cultura. Do mais estão aqui o meu livro que escrevi sobre os 20 anos do Teatro Municipal e uma cópia da minha pesquisa você pode copiar o quanto precisar e acho que esclarece alguma coisa que eu não tenha dito direito.

Fico feliz que alguém tenha se proposto a escrever sobre ela, que merece tanto e desejo-lhe boa sorte. Eu estou às ordens!

**Maria Thereza Vargas**

Jardim Europa, São Paulo, residência da entrevistada em 05/12/2006.

Minhas memórias sobre Heleny não são muitas, pois essa época foi uma muito conturbada na escola e nós estávamos com muitos problemas, inclusive econômicos e graves; já não era uma pobreza criativa daquela que se não tem vamos arrumar outro jeito, era uma pobreza seria mesmo, nosso ensino caiu, já não conseguíamos pagar os professores e a EAD estava numa situação crítica mesmo.

Se não me falha a memória foi o Boal quem apresentou a Heleny por volta de 1965 ou 66, para dar aula de dramaturgia e ela cumpriu isso muito bem, Heleny era muito jovem na época, mas tinha uma grande capacidade e como disse: ela cumpriu isso muitíssimo bem.

O objetivo da EAD era formar atores para o teatro moderno, porque naquela época os atores eram mais simples, quer dizer; naquela época se você tivesse um texto mais forte, com um contexto complexo, eram poucos atores que se tinha no mercado, então a EAD surgiu para isso para formar atores com qualificação para fazer um teatro novo que surgia na época. A EAD era uma escola única, ela era *sui generis* e nunca existirá igual a ela.

Nessa época o Dr. Alfredo Mesquita era o diretor da escola, ele se dizia um burguês liberal e todo final de ano ela fazia um discurso aos alunos dizendo isso, ele chegava e fala que eles estavam diante do último burguês liberal. Ele era uma figura única, ele acrescentou muito à escola, trouxe autores e obras magníficas, ele era muito curioso e gostava de experimentar.

Em 1968, quando foi feito o *Jorge Dandin*, quando a Heleny chegou a EAD, a escola já tinha uns oito anos, mas quando ela chegou foi uma época de muitas mudanças ocorreu uma mudança total de seus preceitos, porém quando a Heleny chegou já havia tido o golpe, ainda sem muita violência, mas já começava uma grande repressão.

Também em 1968 começamos a montar *Dorotéia*, e foi muitíssimo bem recebida, como era a primeira vez da Heleny como diretora, nós ficamos um pouco receosos, porém quando a peça estreou, ficamos encantados com o talento daquela menina.

A Heleny era uma pessoa muito alegre, estava sempre risonha, ela tinha uma vivacidade fantástica, ela era uma dessas pessoas que chegavam e o ambiente ganhava outras cores, ele ficava mais leve, eu lembro que as pessoas diziam que ela era uma protestante alegre, isso demonstra tudo sobre a personalidade dela. Era diferente da Cacilda e da Cleyde que também eram protestantes, mas sisudas.

A Heleny gostava muito da EAD, tanto que o *Jorge Dandin* foi apresentada uma vez, especialmente em homenagem ao pessoal da EAD e ficamos orgulhosíssimos porque *Jorge Dandin* é uma obra brilhante e Heleny e sua turma montaram com uma perfeita beleza e talento. Essas peças eram montagens moderníssimas para a época.

A Heleny foi uma pessoa que acrescentou muito a escola, nos tínhamos outra mulher como educadora que era a Tereza Aguiar que chegou a dirigir peças, mas sem o brilhantismo e a visão que a Heleny tinha.

A Heleny foi uma pioneira. Ela chegava e dava seu recado, ela se expressava através da sua arte, ela era muito inteligente, ela foi tão revolucionária quanto Planchon.

A última vez que eu vi a Heleny foi dia 16 de junho de 1968 dois dias depois da morte da Cacilda Becker. Ela e a Cacilda não se davam muito bem, eu nunca soube o porquê disso, mas era o fato de que a Heleny e a Cacilda não se bicavam. Eu me lembro que certa vez numa premiação que se eu não me engano foi no prêmio APCA a Cacilda e a Heleny sentaram-se juntas e o filho da Heleny ficava pulando de um lado para o outro e a Cacilda mandava o menino ficar quieto e ele pulava para todos os lados, essa foi uma cerimônia lindíssima a Heleny foi consagrada com diretora e a Cacilda ganhou um prêmio também como atriz. Foi assim que a Cacilda morreu num

sábado, domingo foi o enterro e na segunda-feira, eu sai para ir ao banco e encontrei Heleny, nos viemos aqui para casa e conversamos por horas. Ela, sentada no mesmo sofá que você está sentado agora me disse que achava que não tinha mais lugar pra ela também nesse mundo e foi assim a última vez que eu a vi.

Essas revistas são periódicos que a Heleny me trouxe da França, eram editadas pelo Planchon. Ela era apaixonada por Planchon.

Eu gostava muito da Heleny e ela gostava muito de mim, mas nos nunca tivemos muito tempo de ser amigas, sempre tínhamos muitos problemas da EAD para resolver então nós nunca tivemos muito tempo para ser próximas.

Quando ela foi presa pela primeira vez, porque ela foi presa, solta e presa de novo e, nesse intervalo eu mandei um recado para ela dizendo que queria falar-lhe, mas ela me respondeu que não queria falar comigo, talvez tenha sido porque eu não fui ver *Dorotéia*, pois na época eu estava de férias e ela pode ter ficado com raiva de mim, mas também pode ter sido porque ela não podia falar, eu sinceramente não sei a resposta.

A Heleny deve ter sofrido muito como qualquer vítima dessa época, ela não tinha o romantismo da época e eu acho que nenhuma pessoa que tenha vivido uma prisão da ditadura pode ter um romantismo. Uma vez o Petrin me disse que se ajoelhou aos pés dela e implorou para que ela saísse daquilo, ela olhou para ele e riu.

Eu não imagino como seria a Heleny hoje, talvez ela fosse uma diretora de teatro ou uma simples dona de casa, eu só posso dizer perdemos muito, que ela foi uma pessoa que transformou o teatro e ainda não tinha dado nem cinco por cento do seu talento e que realmente é uma pena que ela não esteja mais entre nós. Ela deixou sua marca no teatro brasileiro. Muito obrigado por me fazer lembrar essa época colorida.

### **Ulisses Guariba Neto**

Praia da enseada, Guarujá-SP em 14 de abril de 2007. Primeiro esposo de Heleny Guariba e produtor de *Jorge Dandin*.

Isso é muito antigo, que dizer, havia um movimento estudantil, uma participação política nesses anos e, cada um, teve um rumo bem definido.

Estudamos no Caetano de Campos e no São Joaquim que eram escolas públicas, mas eram escolas muito boas, quer dizer, todas eram boas: colégio São Paulo, o São Joaquim, o da Vila Mariana, o da Mooca... E continuávamos nos encontrando no ginásio, no secundário até na faculdade.

Na época, a universidade era de uma estrutura menor do que hoje. Eu tenho a impressão que a USP era uma alternativa profissional que eu não tinha, eu era da classe média que tinha que estudar e se integrar.

Os anos 1960 e 1970 foram épocas de expansão do ensino universitário, então muito gente foi absorvida pela própria Universidade, isso corresponde ao final dos anos 1950 até os anos 1970, foi uma época que a universidade cresceu muito. Nós fomos para universidade, após o colégio no Presidente Roosevelt da São Joaquim. Vários colegas a Chauí, o Carlos Guilherme que é da história, e os outros que foram pra área médica.

Então foi uma geração muito agitada essa dos anos 1960, e umas das coisas que se colocava era essa que vinha desde os anos 1950, que era de construir um novo país, mais humanitário, com mais igualdade.

E também havia uma mobilização de novos grupos políticos, havia uma esquerda com certa hegemonia do Partido Comunista, o pessoal do PC do B e o pessoal da Guarda Nacional, então era uma época de muita disputa.

Organizaram muitos diretórios e esses diretórios começaram a se politizar e pensar em um projeto para o Brasil. Se você pegasse nos anos 1961 e 1962, a grande atividade era a chamada disputa de futebol e era divertido, mas a grande dinâmica foi onde havia uma pressão imensa da classe média, começou a haver uma grande modificação no cenário político brasileiro e também nas elites políticas. Foi uma época de mudanças e nós crescemos nesse meio.

Heleny e eu fomos para a Faculdade de Filosofia e nós tínhamos um professor João Eduardo Villa Lobos, que foi um professor muito importante nessa época do Roosevelt, que ele também era um professor do secundário. Naquela época, os professores secundários eram pessoas de prestígio, bem remunerados, eu tenho a impressão que até meados dos anos 1970, os professores no Brasil eram pessoas de muita importância na sociedade e muitos deles foram absorvidos pela universidade. Formamo-nos em 64/65. Só para citar um exemplo dessa época, nosso curso foi de filosofia, mas se você quisesse fazer o curso de psicologia teria que fazer o curso de filosofia porque naquela época não existia o curso de psicologia, que foi criado em meados dos anos 60/70 e hoje o curso de psicologia tem uma rede imensa de educação no país.

Os anos 1960 foi uma época de imensa expansão do ensino universitário é nos participamos ativamente disto. (...)

Heleny fez o curso de filosofia e se interessou por dramaturgia, e ela começou a dar aulas na EAD que era uma pequena escola que funcionava nos porões da pinacoteca do Estado... E tinha um cara que mantinha essa escola, era o Alfredo Mesquita que era o irmão do Rui Mesquita. Este cara gostava muito de dramaturgia e a família não gostava muito disso, ele era meio que visto como ovelha negra da família... Mas ele mantinha a escola e então lá se tinha aulas de como falar, interpretar, história do teatro e os professores davam aulas, meio que com um salário simbólico.



E eles a chamaram para dar aula de história do teatro. Foi uma época que nós ficamos muito amigos do Boal e do Zé Celso e então convivíamos como o Teatro de Arena e daí surgiu o interesse da Heleny pelo teatro.

Nessa época, já tínhamos nos formados e uma boa leva de atores, o Coco, o Juca de Oliveira e muitos outros atores... De vez em quando, enjoado eu ligo a TV e vejo vários atores dessa época. Tinha também o Plínio Marcos, a Valdez e muitos outros.

Heleny foi dar aula e também com os contatos com esse pessoal, ela passou a estudar história do teatro muito a sério.

Em 1964/65 eu fui fazer seminários para um professor sobre ética e, em função disso, me indicaram para o cargo de História das Idéias no curso de História da USP.

Em função disso, a França, que tinha forte influência sobre o curso de filosofia, fornecia bolsas de estudos para alunos todos os anos e eu acabei indo para a França junto com mais dois estudantes e Heleny foi comigo junto com nosso filho, Chico.

A Heleny foi e começou a fazer estágio em Lyon com Roger Planchon. Era um teatro de bairro, era um lugar operário e de vocação comunista e na França tinha uma coisa que acabou interessando muito a ela, que eram os Centros Populares de Cultura e esses centros eram dirigidos por grandes artistas da época, então tinha o centro de música, teatro... Cada Centro era dirigido por um produtor cultural, então esses centros eram lugares de experimentação artística e vinha gente da França inteira para discutir, se apresentar e se manifestar artisticamente.

Ao voltar para o Brasil, em 1968, ela voltou para a EAD e começou a pensar em fazer algumas montagens, e nós tínhamos um amigo chamado Miller de Paiva que era uma figura incrível e ele estava construindo um teatro em Santo André e esse teatro estava em fase de construção e a cidade de Santo André tinha a tradição do Teatro de Alumínio. Então o que aconteceu é que o Miller era ligado ao pessoal do teatro amador e ele queria fazer um teatro tradicional em Santo

André e então, se juntou com o pessoal da EAD que era de Santo André e nós e, nesse grupo, a idéia era organizar algo que fosse um embrião do Teatro Popular de Santo André, ao qual muita gente aderiu à idéia como a Sônia Braga que também entrou no nosso grupo, ela tinha cerca de dezoito anos. Daí a Heleny pensou em montar *Jorge Dandin* e ela mudou, inicialmente para Jorge Peruzão para não ficar algo meio idiota; a idéia era fazer um teatro clássico mais com características brechtianas, a Heleny adorava e odiava Brecht.

A peça foi montada e feita em Santo André e muitas pessoas aderiam à idéia. O pessoal de Santo André, Zé armando e a sua mulher, a Lúcia, o pessoal do Timochenco, o pessoal do Jeferson Del Rios e o pessoal dos sindicatos. E então o pessoal se uniu para ver a peça. Cerca de 40 mil pessoas assistiram à peça, um número absurdo para a época.

A peça foi um grande sucesso, em todas as seções. Esse foi o principal trabalho. Depois disso, convidaram ela para dirigir uma no Aliança Francesa e ela montou uma espécie de peça que os alunos de fim de curso eram obrigados a montar.

A idéia era tentar montar um Centro de Cultura em Santo André isso por volta de 1968.

No dia em que nos fizemos a última apresentação de *Jorge Dandin* em São Caetano, nós escutávamos o rádio que deu a notícia do AI-5 e aí foi como nossa última apresentação. A partir daí, todo mundo achou que tinha que participar dos movimentos políticos, da luta contra a ditadura... A última apresentação foi mais ou menos isso.

Cada um, de certa forma se ligou a algum movimento político. Então acabou aí.

Logo depois Heleny e eu nos separamos. Em 1969 eu fiquei sabendo que ela estava produzindo Beaumarchais, eu achava que ela tinha que montar *Ricardo III*, que é uma peça que você pode recordar a tradição do teatro, a versão brechtiana, mas talvez fosse sofisticado o bastante para a visão popular.

No final de 1969, após separar-me de Heleny, retirei-me do movimento e vim morar na Rua Maria Antonia. Ela foi morar nas Perdizes. Francisco e João Vicente continuaram morando com a mãe... No início de fevereiro de 1970, em um sábado à noite, Heleny me procurou para dizer que Olavo, seu namorado, tinha sido preso e me pedia auxílio, uma vez que meu pai era general reformado. Heleny pediu também que eu falasse com o Capitão Maurício da OBAN, uma vez que esse oficial havia, anos atrás, namorado com minha irmã, ainda mantendo relações de amizade comigo. Quando procurei o Maurício, este confirmou que Olavo realmente estava preso e que era membro da VPR. Meu pai foi à OBAN pedir que, ao menos, Olavo não fosse torturado, mostrando-se interessado na própria pessoa de Olavo. Com a prisão de Olavo, Heleny deixou a residência das Perdizes, deixando os filhos comigo. Nessa mesma época, mudei-me para a Rua José Antonio Coelho, na Vila Mariana, em São Paulo, em um anexo da casa de meus pais.

No início de março daquele mesmo ano, o pai de Olavo me procurou, desesperado e contou-me que os órgãos de segurança ameaçavam prendê-lo, bem como a sua esposa e os filhos, pois queriam que eles prestassem informações a respeito do paradeiro de Heleny. Ela, por sua vez, estava escondida em Serra Negra. O pai de Olavo contou-me também que, não resistindo às pressões, havia contado onde estava Heleny e que ela havia sido presa, naquele dia, no final da tarde.

Diante disso eu e meu pai fomos à OBAN. Fomos, também, procurar o Capitão Maurício, que nessa época prestava serviços ao DOPS. Procuramos também delegados do DOPS e todos diziam que não podiam prestar informações a respeito de Heleny. Três dias após, eu e meu pai fomos ao DOPS, à noite, para encontrar Heleny, no Gabinete de Romeu Tuma, então um dos delegados do DOPS.

Então ela contou que havia sido torturada pelo Capitão Albernaz. Tinha marcas roxas nas mãos e nos braços, provocados por choques elétricos. Albernaz havia tido contato conosco antes de

torturar Heleny. Fora em tal conversa, extremamente simpático. Heleny contou também que estava no início do período menstrual e que, com as torturas, havia tido uma hemorragia, que havia assustado os torturadores, que a haviam retirado da OBAN e enviado ao Hospital Militar, onde ficou por 48 horas, tendo naquele dia, sido encaminhada ao DOPS. Foi solta em fins de 1971, por decisão da própria Justiça Militar.

Ao ser libertada, desejava viajar ao exterior. Ela tinha também a intenção de ajudar familiares de perseguidos e mortos. Ficou uns tempos na casa da mãe e na casa de amigos, enquanto se preparava para a tal viagem. Por volta do dia 25 de julho, recebi um telefonema em casa informando-me que Heleny havia sido presa no Rio de Janeiro. Meu pai foi para Brasília, bem como ao comando do I Exército, no Rio de Janeiro, procurando autoridades e amigos. Todas as informações foram no sentido de que Heleny não havia sido presa e que, provavelmente, havia embarcado para o exterior.

Recordo-me que um dia, ela simplesmente virou-se para mim e disse: todos os nossos amigos estão dentro dessa luta, tudo o que a gente gosta está envolvido nessa causa e não podemos ficar fora dela... Os caras diziam que tinham estrutura, mas não tinham nem pra onde ir, foi aí que levamos pra casa o Lamarca a pedido de Yara Iavelberg. Heleny tinha uma inteligência monumental, parecia de outro mundo, acredito que quando saiu da prisão pela segunda vez, sendo quem era, sabia que iria morrer e o fez dignamente, “a paixão” a ilustra bem.

### **Lilita de Oliveira Lima**

Depoimento concedido a Dulce Muniz e autorizado a utilização neste trabalho. Atibaia, São Paulo, 18 de setembro de 2006.

Em 1967, Dr. Alfredo Mesquita, diretor da Escola de Arte Dramática de São Paulo (EAD), convidou Heleny Ferreira Telles Guariba para dirigir um espetáculo com o 2º ano da Escola. Era uma classe peculiar composta de sete mulheres e dois homens, todos mais ou menos na faixa dos 20 anos de idade. O tempo para a escolha do texto e da direção estava se esgotando. O convite da EAD a Heleny foi sugestão de Augusto Boal, diretor do Teatro de Arena de São Paulo, ex-professor da Escola que, na época dava seminário extracurricular sobre Bertolt Brecht para o 2º ano. Ela também teve o apoio incondicional de Flavio Império, professor de Cenografia da Escola e da atriz e ex-aluna Mirian Muniz.

Mesmo não sendo processo de trabalho, pela urgência, Heleny teve que escolher sozinha um texto que se adequasse a realidade do grupo. Apresentou à direção da EAD a peça *Dorotéia*, de Nelson Rodrigues que foi imediatamente aceita (...)

A EAD atravessava a mais grave crise financeira em seus vinte anos de existência. Dr. Alfredo Mesquita também contava com a incorporação da escola à Universidade de São Paulo, que até aquele momento não havia se efetivado.

Com pouco tempo de ensaio para a montagem, o critério da escolha das atrizes para os papéis foi meramente intuitivo: ela não tinha assistido a nenhum dos nossos espetáculos anteriores.

Toni Penteado, uma jovem muito bonita ganhou o papel de Dorotéia

Célia Olga Bevenuto, outra bela jovem, fez Das Dores, a filha de Dona Flávia, "nascida cinco meses e morta."

Marie Claire Brant – Dona Flávia.

Maura Arantes – Dona Maura

Lilita de Oliveira Lima – Dona Carmelita

Isa Kopelman – Dona Assunta da Abadia, mãe do "noivo" (um par de botinas) (...)

A leitura dada ao espetáculo era cheia de contradições, transformando o público em observador crítico e consciente. A peça, na época, causou um forte impacto, um escândalo, dividindo a platéia lotada do Teatro Itália. Foi um sucesso! Teve grande repercussão na imprensa e na USP.

Com a repercussão de *Dorotéia*, Heleny Guariba foi convidada pelo grupo de Teatro de Santo André para dirigir *Georges Dandin* de Molière, outro grande sucesso de crítica e de público.

Antes de encerrar, devo dizer que as atrizes Toni Penteado (Dorotéia) e Maura Arantes (Dona Maura) faleceram muito jovens, ainda na década de 1970.

Passados tantos anos da montagem de *Dorotéia*, quando sinto saudade, vou à Pinacoteca do Estado, onde funciona a EAD (do lado da AV. Tiradentes) e caminho pelo Museu e recordo-me daqueles tempos – que apesar de sombrios – foram muito criativos. Relembro nitidamente de Heleny, sorridente, com seus pequenos passos apressados e uma inteligência arrasadora! Em meu coração há um grande vazio. Ainda estou de luto. Sua perda é irreparável! A última vez que a vi em frente ao Teatro de Arena, corri para abraçá-la e ela afastando-me aflita, disse: "Não fale comigo". Hoje sei que ela queria me proteger, pois estava sendo "vigiada" pelos órgãos de repressão. Pouco tempo depois, ela desapareceu para sempre, assassinada brutalmente nos porões da Ditadura Militar.

Reverencio sua memória e tenho vontade de dizer como o poeta Gonçalves Dias: "Meninos, eu vi!"

**Anexo B - Depoimento de Heleny no DOPS**

(transcrito integralmente)

**“Meu Depoimento...”**

Por Heleny Ferreira Telles Guariba

*(transcrito por mim a partir do original feito de próprio punho por Heleny e em poder do DOPS- SP. Outra transcrição semelhante foi digitalizada pelo próprio DOPS).*

1. Fiz ginásio no I.E. Caetano de Campos, onde conheci U. G com o qual me casei em 1961.

2. Curso Colegial no C.E. Presidente Roosevelt – 1957 (Roosevelt S. Joaquim). Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo.

3. Cadeira de Filosofia – 1960 - 1964. A atmosfera política da Universidade, nesse período era bastante dividida e atual. Existia a ala do Partido comunista o elemento de maior atuação era José Chasin, aluno da cadeira de Filosofia bem como sua esposa que fazia outra cadeira a qual não me ocorre. Este elemento soube mais tarde, é atualmente proprietário de uma “editora” de nome Senzala. E falava-se de outro grupo de esquerda sua sigla era POLOP (desconheço o significado). Ouvia-se falar desse grupo na cadeira através de comentários irônicos do mesmo Chasin.

4. Durante o período de faculdade trabalhava como funcionária pública (Junta Comercial de São Paulo) e dava aula num cursinho para vestibular de economia e administração de empresas hoje extinto (Curso Pandiá Calógeras de propriedade de Roberto de Oliveira, formado em administração de empresa).

Professora de Arte Dramática da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

5. Fim de 65 a fim de 67 – Viagem de estudo a Europa acompanhando meu marido, então professor da Faculdade de Filosofia e bolsista do curso de francês.



Inscrivi-me num doutoramento de 3º grau do solene o Teatro “post – Brecheteano” o que possibilitou vários estágios em teatros franceses e no Berliner Ensemble (teatro do próprio Brecht), na Berlim Oriental onde passei aproximadamente 10 dias, tendo feito contato com Helene Weigel, diretora desse teatro e viúva do próprio Brecht. Não mantive contato nem na França nem na Alemanha com nenhuma organização da esquerda.

6. Ao voltar ao Brasil, retomei meu lugar na escola de Arte Dramática. Em início de 1968 trabalhei em Santo André em convênio com a Secretaria de Educação e Cultura (Prefeito era Fioravante Zampol, a secretária de Educação era Dona Nair Lacerda e o diretor de cultura Miller de Paiva). Num pequeno plano piloto que usaria posteriormente, conforme seus resultados, o financiamento de uma casa de cultura em Santo André. Assim se fez a primeira montagem *Jorge Dandin*, de Molière, com produção financiada pela dita diretoria. O trabalho fazia parte do currículo escolar dos alunos onde os alunos recebiam aulas sobre Molière, dramaturgia e história do século XVIII francês. A peça foi censurada devidamente pela Censura Federal, através dos trâmites normais.

**Componentes do Elenco: Antônio Petrin, Aníbal Guedes, Sônia Guedes, Antônio Natal** (meus ex-alunos da escola de Arte Dramática e residentes em Santo André). **Sônia Braga, Silvia Borges, Josias de Tal...** A liberdade foi concentrada na escola, e fomos aconselhados a não entrar em contato, com os sindicatos. Fizemos alguns contatos com empresas, ex: Pirelli e Firestone.

7. **1969** Enquanto aguardava a conclusão do Teatro de Santo André, criei um cursinho de atuação de atores em sociedade com a atriz Célia Tumim, argentina radicada em São Paulo. **1967**, casada com o diretor Augusto Boal, proprietário do **Teatro de Arena** onde trabalha “teatrando” com o autor e diretor têm obtido liberação da Censura Federal (Ele acaba de chegar de uma turnê

dos Estados Unidos). Eu pessoalmente não concordo com a diretora, do ponto de vista **artístico com seu trabalho, mas não considero de caráter subversivo.**

**1969** Processo de separação do meu marido depois de 14 anos de convivência fiquei casada Oito anos. (8)

9. Conheci José Olavo Ribeiro que era amigo de antigos alunos meus de cursinho, que cursavam a Faculdade de Economia na USP, especialmente de Denise. Depois se tornou professor da Faculdade (assistente de Delfin Netto). Trabalhei no Teatro Anchieta numa remontagem de *Jorge Dandin*, que se situa ao lado da faculdade. Ao mesmo tempo, eu era amiga de Vera Leite Ribeiro, irmã de Jorge Olavo, cujas as crianças brincavam com as minhas.

10. Por volta de agosto –, José Olavo passou a ter contatos iniciais com a Organização. Até esse período ele estava respondendo em liberdade um processo de movimento estudantil com mais cinco ou seis colegas de faculdade, cujo processo tramitava pela auditoria militar do qual foi absolvido em meados de setembro. Segundo posso afirmar José Olavo estava em processo de integração na organização de um setor de inteligência de referida Var-Palmares. Seu contato era um rapaz bem jovem conhecido como “Afonso” (já identificado como sendo Celso Limgaretti) conhecido também como “Júlio”. Fui-lhe apresentado como “Lucy” e passei a participar dos contatos dele com José Olavo (“Alcides”). Aproximadamente 15 pontos de contatos eram feitos em geral nos bares, Rua Teodoro Sampaio a uns três quarteirões do início da rua - região do Largo de Pinheiros – bar na Francisco Matarazo esquina com Germane Boundrade – Frevinho perto do Cine Paulista – bar na Lins de Vasconcelos na altura da Igreja Santa Margarida, onde comemos pizza. De modo geral, esses endereços foram bastante repetidos para pontos de encontro.

11. Nos pontos de encontro discutimos sobre o que deveria consistir um setor de inteligência. Afonso recebia instruções de uma, isto é, de como e do que lhe daríamos as

coordenadas, nós a discutíamos. **1º coisa que ficou definida é que a Inteligência não deveria ser incumbida e nada tinha a ver com o levantamento de ações.**

A discussão fundamental conosco (eu e José Olavo), pois não posso responder pelos demais, contudo que Afonso disse manter era de **ordem política** (teórica). Eu me colocava como elemento de outra geração e questionava a linha suposta.

Centralizava minha crítica dentro da seguinte perspectiva. O movimento revolucionário brasileiro até 1964, representado principalmente pelo Partido Comunista imaginava, a meu ver que poderia tomar o poder num cafezinho com Jango. Ao notar o poder em fim de 1967 no Brasil, percebi que a atmosfera política era absolutamente nova. Uma geração que havia ficado adulta já depois de 1964 e que colocava numa alternativa de luta armada.

Pretendia-se a formação de uma organização dita político-militar. Mas o que questionava é que em termos práticos o que se estava desenvolvendo era uma organização militar, enquanto se dizia vanguarda armada, mas cujas ações não eram objetivamente políticas. Não fazia sentido político por isso estou tentando entender civilização de opinião pública. Num assalto a banco, nem na colocação arbitrária de bombas estou fazendo aqui a apresentação global das ações da organização revolucionárias em geral.

O “Jornal” mais popular como *Notícias populares* não conseguia distinguir tais atos do marginalismo tradicional, e a morte casual de um policial durante uma ação implicava em repúdio da população. Portanto tudo isso estava redundando num afastamento da simpatia popular.

**Observação importante:** esse setor de inteligência ao qual me refiro estava ligado a um setor urbano, nada tendo a haver com o campo. Nunca discuti a respeito de guerrilha rural.

Eu não li Guevara nem Delesé, nem assisti, mas não podia conceber que houve uma possibilidade dela se desenvolver no Brasil a partir de um simples olhar sobre o mapa do Brasil e suas fronteiras.

12. Spinoza, amigo pessoal, colega de faculdade, soube que participava de uma organização de um ano atrás, quando saíram as fotografias nos jornais e a denúncia da existência de uma organização chamada VPR. Essa se organizou e passou a chamar – se mais tarde VAR. Nós conversávamos bastante inclusive sobre política. Spinoza via o marxismo como ciência, com a verdade; eu sustentava que Marx era um filósofo entre outros e que a verdade nunca tinha sido propriedade de ninguém. Ele, apesar de discutir politicamente comigo, hesitava bastante em convidar para ingressar na organização.

1969 Ele conhecia muito bem minha situação pessoal, o “semi-abandono” do meu marido e a minha responsabilidade, inclusive econômica, em relação às crianças. Ele chegou a pedir que eu pudesse vir a colaborar no setor de inteligência da Organização como aliada. Ele soube quando eu comecei a ter contato com Afonso, (Lourenço) e que eu namorava José Olavo (Marcos-Alcides), mas ele nunca participou desses encontros porque segundo Afonso pertencia a outro setor. (Fiquei sabendo mais tarde que ele era do Comando). Do momento em que passei a ter contato com Afonso, ele se afastou socialmente de mim, não sei sequer se estaria em São Paulo.

Por ocasião da missão mais conhecia como Alcides porque vim, a saber, na ocasião era o Comandante Urbano de São Paulo até então Afonso chegou em seguida pedindo uma definição minha e de José Olavo (Alcides – José Olavo, eu e Moisés) na VAR passando a ocupar até então a função de Afonso, isto é, responsável pelo setor de inteligência e componente do comando Regional da VAR. Eu me afastei e fiquei como os primeiros na VAR. Isto pode ser provado pelo

comando novo que se formou na VAR. Se deu por volta do fim de setembro e começo de outubro de 1969. Na ocasião desconheço que houvesse uma reunião entre elementos da ala vermelha que queriam enganar a organização, aliás, isso era assunto sigiloso de comando como pensei.

Não vi mais Spinoza em janeiro de 1970. Voltei a vê-lo a partir de fevereiro ou começo de março de 1970 quando o mesmo já se encontrava no presídio Tiradentes que eu estranho o fato de que exista uma informação que em janeiro de 1970 o seqüestro de um ancião e que para tal fim houve uma reunião em que participaram Ciro, Diogo, Mano, Japa e Spinoza e elementos da ala vermelha, visto que sei que Spinoza foi preso no Rio juntamente com Chael, pessoa que nunca vi em aproximadamente novembro de 69.

Declaro que em agosto de 1969, não mantinha contato com José Raimundo da Costa, vulgo Moisés. Declaro não conhecer e nunca conheci nem ouvi falar na pessoa de João Domingues da Silva, vulgo Elias.

### **13. Presídio de Tiradentes**

Freqüentemente todas às quartas – feiras, provavelmente fim de fevereiro até dia 15 de abril, eu ia com a família e José Olavo (seu pai e sua mãe) e ficava a visita inteira com eles.

Falei de passagem com Spinoza, que também permanece com sua família no pátio, ele não se encontrava no presídio pelo menos por três quartas – feiras.

Falei com ele a pedido de Jamil, perguntei-lhe se sabia o nome real de Japa, ou Mário. Ele me disse que não sabia, mas que sabia que tinha alguma coisa a haver com SBC ou morava lá, ou trabalhava ou estudava.

Posteriormente no dia 18 ou 25 de março conversei também a pedido de Jamil com Takaoka. Perguntei-lhe se podia escrever uma nota explicativa a coluna Japonesa dizendo que o movimento revolucionário não tinha nada contra esta Colônia, pra que tivessem seqüestrado seu Cônsul em função da libertação de um revolucionário japonês. Takaoka não aceitou a resposta

não aceitou a proposta. Ele disse que era muito perigoso e colocamos problemas de segurança para presos que já haviam sofrido bastante.

Em visita perguntei-lhe, também a pedido de Jamil, a Paulo de Tarso Venceslau, preso da Tiradentes e ex-colega de faculdade de José Olavo, qual era o verdadeiro nome de uma moça chamada “Maria” e de um rapaz conhecido por “Alencar”. Paulo de Tarso me respondeu que a primeira se chamava Guiomar da Santa Casa e o segundo Gilberto falou um sobrenome que eu não entendi, pois falou rápido e baixo.

Enfim de fevereiro e começo de março, fui procurada por Moisés na saída do **IADÊ**. Fiquei bastante espantada com o fato de ele estar me procurando. Não via desde outubro; no encontro onde havia anunciado o racha. Ele e José Olavo haviam entrado em discussão; eu também não tinha sido nada simpática dizendo que ele não conseguiu dar uma explicação política que justificasse o **Racha**.

Achei muito estranho depois de isso ele vir me procurar, porque ele tinha um comportamento bem estranho como de dono da verdade.

Segundo José Olavo o **Racha** e o **VAR** ficaram sendo inimigos em definitivo. Entretanto, ele foi bem simpático, começou dizendo que havia acompanhado pelos jornais desbaratamento da VAR. Portanto, a prisão de José Olavo. Perguntou se eu o via, eu disse que o visitava no presídio. Ele então me perguntou se eu poderia fazer uma pergunta a José Olavo. Ele queria saber do destino de um material da Força Pública. Ele não me precisou do que se tratava o referido material. Perguntei na visita seguinte a José Olavo a respeito. Ele disse que desconhecia não só o destino, mas mesmo a existência desse material.

Ele não me marcou um segundo encontro, mas pediu que eu encontrasse Jamil no dia seguinte. Isso se deu no ponto final do ônibus. Próximo ao lado do Shopping Center da Lapa. Ele me afirmou que mandaria o contato para Jamil, porque estava deixando São Paulo.

#### **14. Contatos com Jamil**

1º. Encontro:

Shopping Center da Lapa, Jamil me disse que pretendia ter uma conversa demorada e mais sistematicamente comigo. Ele estava muito tenso e preocupado; um elemento da organização havia obtido contato com ele. Achei inexplicável e temia que houvesse acontecido alguma coisa com o referido.

2º. Encontro:

Ele me disse que estava incumbido de organizar o setor de Inteligência da **VPR** em São Paulo, queria saber da minha disponibilidade ou não participação. Eu lhe disse que iria fazer com ele uma anti-segurança, para explicar-lhe minha situação. Conte-lhe que estava desquitada e responsável, inclusive economicamente, por duas crianças. Ao mesmo tempo em que estaria ligada efetivamente a um rapaz preso. Que esta ligação era fundamental e vital pra mim, que eu estava passando inclusive por uma decepção bem séria devido a sua prisão. Ela havia se dado justamente quando José Olavo decidiu recuar porque a gente ia casar e queria ter um filho.

Jamil me disse que se eu freqüentasse o Tiradentes não poderia integrar o setor de Inteligência, que era um risco de segurança muito grande para a organização, pois as pessoas que visitam os presídios são fichadas e seguidas.

Que se eu me decidisse a participar, teria que abrir mão das referidas visitas. Eu disse que não estava disposta. Em seguida lhe ocorreu a idéia da possibilidade de eu perguntar nos presídios a respeito da identidade real do elemento que havia desaparecido. Ele me disse que sei o codinome de “Japa ou Mário”. Como já relatei acima perguntei a esse respeito a Spinoza. Em tempo, ele me disse que o dito era “Sueli”, militante.

#### **Novo Encontro**

Eu lhe disse que não tinha obtido o nome real do referido elemento. Tivemos um segundo de discussão política. O encontro foi rápido, Jamil estava sempre apressado e se dizia sobrecarregado. Nem sequer tentou definir em que ponto havia chegado. Minha participação marcou um novo encontro e, no caso dele falhar (ele falhava sempre) em uma emergência deveria funcionar terças, quintas e sábados (depois ele passou para os dias pares) na Rua Toneleiros na altura do número 1000.

### **Novo Encontro**

Ele só voltou a aparecer na terça-feira seguinte ao fim do seqüestro. Eu havia seguido os acontecimentos pelos jornais. Jamil apareceu com a mesma aparência anterior (andava de terno e gravata) e perguntou o que eu achava que havia repercutido o seqüestro. Eu disse que os comentários não eram dos mais positivos. Que falavam muito do número (5) o que dava a idéia de que um Cônsul japonês valia bem menos que um embaixador americano. A revista Veja inclusive, se não me engano, enfim uma revista fazia piadas dos Cônsules que se perguntavam quanto valiam cada um. Além do mais, não houve nenhum manifesto político, apenas comunicados, que parte da empresa considerava inclusive, redigidos em tom humilde. Falava-se de ação de família, de ato desesperado, portanto concluindo o resultado, em termos de opinião pública, me parecia pouco positivo, com um ar geral de dualidade de fraquezas.

Nós comentamos que não foi levada em consideração a importância da Colônia Japonesa, na exposição de 1970. Jamil me pediu no fim da conversa que eu sondasse Takaoka, preso na Tiradentes, sobre a possibilidade deste escrever uma nota explicativa a colônia dizendo que o movimento revolucionário nada tinha contra a referida, e que havia praticado a ação num gesto que usava salvar um revolucionário japonês. Esta nota não foi escrita.



### Novo Encontro

Discutimos como poderia ser visto o movimento revolucionário brasileiro no quadro geral das forças. Eu desenvolvi o seguinte raciocínio: que nas entrelinhas dos jornais estava ficando clara a posição americana a respeito da situação política brasileira e sulamericana em geral.

Que especificamente em relação ao Brasil o que os americanos temiam era o golpe de caráter nacionalista. Que o chamado movimento revolucionário era considerado inimigo menor, secundário, fraco, sem chance de vir realmente a abalar a estrutura do poder.

Que claramente se sentia no ar a formação de grupos que aderiam a essa postura. Exemplo: nítido seria que as declarações do Sr. Oscar Passos presidente do **MDB**, nos jornais e na televisão.

Ele chegou a afirmar que os “terroristas são nossos aliados”, deles oposição que se pretende democraticamente num raciocínio que poderia ser resumido na frase. “O terrorismo é um subproduto da ditadura”.

Que, portanto os esforços do movimento revolucionário em termos objetivos de esquema de forças, nada mais eram que um argumento nas mãos de uma possível conspiração liberal.

Jamil afirmava que tinha sérias objeções às minhas reflexões, mais não tinha tempo de expor no dia. Mais uma vez não ficou definida minha posição, ele estava provavelmente avaliando como costumam dizer meu nível político.

Ao mesmo tempo eu não abri mão das minhas visitas a José Olavo, mas continuava em contato.

Em seguida ele faltou em alguns encontros, apareceu de novo tenso e preocupado. Perguntou-me se poderia perguntar a Paulo de Tarso, no presídio, se sabia do nome real de um elemento chamado “Maria”.

Depois também acrescentou o nome de outro elemento “Alencar”. Perguntei na visita seguinte a Paulo de Tarso. (vide página 05)

No encontro seguinte, repeti a Jamil os nomes que Paulo de Tarso me havia dado. Ele não estava mais interessado. Disse-me que já era desnecessário que o grupo deles havia desaparecido estava totalmente desbaratinado. Jamil me disse que iria viajar (isso foi em 06 de abril) e marcou um encontro que valia na segunda e terça da semana seguinte. (Supermercado de Carlos de Almeida). Compareci aos dois encontros mês ele não apareceu. Não me assustei porque diante do período que o vi (aproximadamente um mês) ele faltava bastante. Pensei em repetir o encontro na segunda ou terça feira seguinte. Não o fiz, porém, porque havia combinado com as crianças de descer para praia, e aproveitar emendando o feriado de 21.

15. No feriado de 21 de abril à noite, voltando para casa percebi que ela estava sendo vigiada. Eu estava com as crianças e resolvi não chegar a casa. No dia seguinte quarta feira soube pelos pais de José Olavo que haviam estado com o mesmo no presídio e que ali estaria sendo processado. Ele estava muito preocupado com minha situação.

Havia 01 e 14 Chevrolet, de cor amarelo claro com chave de 04 números que imediatamente percebi que se tratava de carro de polícia.

José Olavo estava bastante preocupado com minha situação e mandou recado que eu fosse para casa de sua avó materna em Poços de Caldas. Fui para Poços então, sexta feira fui presa pela Operação Bandeirante levada ao local pelo pai de José Olavo, José Leite Ribeiro.

#### **16. Solene Lucia Campello Hanhs**

Lúcia Campello foi minha contemporânea de faculdade. Ela fazia o curso de Ciências Sociais. Foi durante o curso para os Estados Unidos em bolsa de estudo. Durante o período de faculdade ela foi noiva de Roberto Shuvents (não sei a grafia exata) que também fez Ciências Sociais e depois ficou assistente na faculdade. Mas por de volta 1965 ela rompeu o noivado e se

casou com um rapaz que conheceu no Rio de Janeiro e que não pertencia ao ambiente universitário. Inicialmente, eles foram morar na referida cidade e depois se instalaram em São Paulo, porque Lúcia pretendia continuar dando aulas. Ela era catedrática de Antropologia na faculdade de Araraquara. Anteriormente ela trabalhava no departamento de Sociologia da Faculdade de Arquitetura da USP.

Quando vieram para São Paulo, ela e o marido foram morar na Alameda Campinas, num prédio de apartamento de luxo no quarteirão seguinte à Alameda Santos. Alberto, marido da Lúcia, no antigo ambiente da esposa. Ele tinha grandes negócios e viajava freqüentemente para o exterior. Eu a via não com muita assiduidade, em geral, quando ele viajava. Mas durante o tempo inteiro ela viajou também, sempre para o exterior. Às vezes ela o acompanhava em viagem, outras vezes viajava sozinha. Com isso perdia os empregos que arranjava.

Deixei de vê-la no período 1965 fim de 1967 quando estive fora do Brasil na Europa. Logo que voltei ao Brasil ela passou uma boa temporada na França. Ela estava lá durante o período de maio de 1968, no final do primeiro semestre. Seu esquema de vida era mais ou menos o mesmo. As pessoas que freqüentavam a casa, a empregada do casal possa dar informações uma informação mais precisa. Lúcia mudava bastante de círculos. Dos amigos de Alberto pouco posso falar. Sei apenas de seu irmão Tomas Hanhs que é bem mais rico ainda. Ambos tinham Tomas mais especialmente uma postura insuperável. Eram mais do que burgueses pretensiosos, se via como aristocracia judia.

Sua família tinha ligações econômicas importantes com os Kerupp na Alemanha. Houve um comentário de “Carmute” a respeito de Tomas no jantar de inauguração do nosso afastamento de Alturti. Ao se despedir ele disse em inglês, “deixe-o com esses escravos”.

Em meados de 1969, não sei precisar a época, sai com o elemento conhecido por Moisés jantando na casa do casal um domingo à noite. Ele foi-me apresentado como um primo que

chegava do Recife ou Nordeste. Lúcia me apresentou como Heleny Guariba e centralizou a conversa solene e ela comentou o fato. Nesse período ela parecia bastante interessada em teatro e freqüentou o pessoal da TUSP. Não sei se “Moisés” estava hospedado na casa, o que posso dizer é que estava porque já havia visto com Spinoza uma vez, o que era muito significativo. Ela, porém quando eu cheguei à casa de Lúcia não disse muito prazer. Não vi mais “Moisés” na casa e também ia muito pouco lá, mas ouvi falar de “Bird” não sei a exata grafia em inglês, mas a tradução é passarinho. Mas não posso afirmar com certeza que “Bird” era o próprio “Moisés”.

#### 17. **Carmute** (Maria do Carmo Campello)

Carmute também foi minha contemporânea de faculdade. Posteriormente ficou como assistente da cadeira de política. Como Lúcia tinha o hábito de viajar. Esteve nos Estados Unidos e Europa.

Ela passou todo o semestre de 1969, ou mais tempo ainda na Europa.

Em dezembro de 1969 eu aluguei uma casa na Rua Ministro Godoi, 1196. Eu estava tendo certa dificuldade em fechar o contato, pois eu trabalhava de *free lancer*, não tinha ordenado fixo. Por esgotamento nervoso, havia deixado em fins de novembro de dar aulas no meu curso. O dono da casa queria em compensação um fiador forte. Como seus filhos eram arquitetos e um deles Cláudio Tozzi, pintor e aluno conhecido e John de Souza, marido da Carmute da Faculdade resolvi pedir a ele, apesar de não ter muita intimidade que fosse meu fiador. Ele concordou e o proprietário também.

Carmute chegou aos últimos dias de dezembro e viajou para praia e em seguida ao voltar, em janeiro, sabendo por John que eu havia me separado definitivamente e que estava morando a 02 quadras, apareceu. Convidou-me para comer um coelho em sua casa. Fui almoçar em sua casa com José Olavo Leite Ribeiro. Apresentei-o e disse que íamos casar em seguida, que eu estava apenas esperando a legalização do meu desquite. Almoçamos Carmute, John, José Olavo e eu.

Carmute comentava as novidades solenes da França nossos amigos que lá estavam. Era um dia de semana e a visita durou pouco. Eu estava esperando móveis que deveriam chegar à minha casa.

Dias depois, mais precisamente, 15 de janeiro, José Olavo foi preso. Nos primeiros dias eu tentei esconder os motivos para os amigos e conhecidos. Mas, o jornal publicou a prisão em seguida já dentro de um desbaratamento de uma organização de nome VAR.

A prisão de José Olavo me deixou bastante deprimida e bem como sua família que ignorava que ele tivesse envolvimento político. Passei o tempo todo com esta (família de José Olavo) e praticamente só voltei pra casa em meados de fevereiro. Mesmo então, nós nos freqüentávamos diariamente.

Soube que Carmute foi presa durante a madrugada. Neila Cecília, minha antiga amiga que já havia morado comigo no tempo em que eu era casada, havia voltado a São Paulo em princípios de março. Ela é professora da Aliança Francesa e passa o período de férias com a família em Uberaba.

Quando esta voltou a São Paulo em março, ficou sabendo da prisão de José Olavo, portanto que eu não ia mais casar, estava morando sozinha com as crianças. Pergunte-lhes se queria ficar em casa, que pra mim seria uma companhia enfim que eu estava muito triste em morar sozinha. Seu pai estava lhe comprando um apartamento em São Paulo (ele é rico fazendeiro de Uberaba), mas enquanto procurava ela ficou em casa.

Ela namorava Eduardo Kugelmas, também professor da cadeira de política e do gabinete da Secretaria de Planejamento do Estado de São Paulo. Eduardo também é meu contemporâneo de faculdade e colega da turma de Carmute e Lúcia.

Ela voltou na madrugada de quarta-feira de 15 de abril, muito assustada dizendo que havia sido presa com Eduardo na casa de Carmute.

Que haviam sido ditados pela Operação Bandeirantes bem como vários alunos e amigos de Carmute. Que tinham ouvido lá que a casa de John e Carmute estava sendo acusada de constituir um aparelho de uma organização chamada ALN.

#### **18. Solene Fernando Mesquita**

Foi meu aluno no cursinho Pandiá Calógeras, quando se preparava para fazer vestibular de Economia, entrou na faculdade de economia da USP em seguida.

#### **19. Solene Pedro Camargo**

Colega de faculdade de economia da USP de José Olavo eram amigos.

Vi-o com Afonso uma vez que o chamava de “Fábio”. Desconheço qual fosse sua função na Organização. Pelo fato de estar com Afonso que era o coordenador de Inteligência da VAR na época, é quase certo que pertencesse ao setor. Mas eu não tinha contato com o mesmo.

#### **20. Solene o Gordinho**

Num dos contatos com Jamil, ele me disse que deixaria de ter contatos comigo, que iria me passar para o Gordinho. Não me disse o nome e não me apresentou a pessoa.

#### **21. Solene Hélio Navarro**

Numa das visitas ao presídio Tiradentes houve na saída uma revista mais demorada. As mulheres ficaram na fila por muito tempo. Aproximadamente uma hora. E comentava-se na fila que tal gesto era conseqüência da divulgação no exterior de um documento ou manifestação solene às condições das prisões do Brasil e documento este, que estaria implicando um preso da Tiradentes, Dr. Hélio Nava.

#### **22. Flávio Império**

É professor da faculdade de Arquitetura e o cenógrafo mais premiado do Brasil. Foi ele quem fez os cenários das peças que dirigi. E meu amigo e amigo de Carmute também.

#### **23. João Quartim**

Meu colega de faculdade e de turma, isto é, nos formamos no mesmo ano. Não era pessoa de muita amizade. Ele concorria com meu marido porque os dois visavam à mesma cadeira no departamento.

24. Nunca conheci a namorada de Quantim, sei que se chamava Marlise e que ambos estão na Europa.

25. Não conheço Knapp.

#### 26. **Sarapi**

Durante o período que meu espetáculo *Jorge Dandin* esteve em cartaz em Santo André, ele era comprado diariamente por escolas locais. Vários espetáculos foram comprados por um cursinho vestibular. Este rapaz era sócio do referido cursinho e esteve no teatro com sua mulher que era professora da USP.

27. Não conheço a mulher de Knapp.

28. Não conheço Toledo.

29. Não conheço Michaim.

30. Que vi a fotografia de Gáudio nos jornais que relatavam sua prisão (*Jornal da Tarde*).

31. Não conheço Lamarca.

32. Solene luta armada.

#### 36. **TUSP**

È um antigo grupo de teatro da Universidade de São Paulo. Flávio Império, cenógrafo que fez a cenografia de meu espetáculo. José Handim, preparava no mesmo período um espetáculo para o TUSP 1968.

#### 37. **Ari**

Amigo de Afonso. Ele, Afonso, me disse que era um secundarista que, ele estava tentando trazer para a organização. Mas, que o rapaz tinha sérios problemas: era responsável economicamente pela família. Parece que Afonso decidiu que ele não tinha suficiente nível cultural, enfim não era pessoa indicada para colaborar com o setor de Inteligência. Era um rapaz com aparência ainda de adolescente, muito frágil, uns 18 anos, baixo, moreno.

#### **Com Jamil Ladislau**

1º. Encontro: ponto final Santo Amaro do Shopping Center Iguatemi.

2º. Encontro: Rua Toneleiros, altura do número mil;

Depois: - quarteirão da Oscar Freire a direita de quem desce a Rebouças;

- Almocei num restaurante japonês ou chinês em Santo Amaro;

- Homem de Melo, último quarteirão;

- Supermercado da Cardoso de Almeida.

#### **Com Moisés**

- Na época em que ainda era casada com Ulisses;

- Ambiente de professores de Faculdade de filosofia;

- Cadeira de História (ele dá aula lá) Carlos Guilherme Mota, da cadeira de História. Fernando Novais (idem);

- Restaurante Gigetto e Eduardo em 1968, quando fazia teatro, principalmente no período em que dirigia na Aliança Francesa;

- Com José Olavo – muito pouco restaurante – 01 restaurante chinês Shangai ou 01 bar na Pamplona Zizinho.



DEC 8

1:

*ALBUM DE TERRORISTAS E SUBVERSIVOS*

Departamento Estadual de Ordem Política e Social (M-1-A)



TERRORISTAS E SUBVERSIVOS  
INFORMAÇÕES  
ALBUM Nº 1-A

DOC 70  
23  
Bot  
fazem constar de  
info. a organizar  
subsídios e seu destino  
(info. em social)



S.I.  
Bole tem  
SN. 20-11-72  
eff

Proc. 162/70

MANDADO DE PRISÃO

O Dr. NELSON DA SILVA MACHADO GUIMA -  
RÃES, Juiz Auditor da 2a. Auditoria  
da 2a. Circunscrição Judiciária Mi-  
litar, -  
usando das atribuições de seu cargo etc.

Ao Sr. Dr. Diretor do DOPS

cu-  
ques suas vezes fixer, sendo-lhe este apresentado, indo por mim assinado,  
que em seu cumprimento, recolha a prisão competente

g. acusada HELENY FERREIRA TELLES GUARIP,   
filha de Isaac Ferreira Caetano e Pascoina Alves Ferreira, -  
REVEL -

em virtude de haver o Conselho Permanente de Justiça desta Audito-  
ria, em sessão desta data, nos autos de processo 162/70, conde-  
nado-a à pena de 01 ano de reclusão como incursa no artigo 14  
do Dec. Lei 898/69,

CUMpra-SE. Dado e passado nesta cidade e Capital do  
Estado de São Paulo, na sede da 2.a Auditoria da 2.a C.J.M., aos 20 dias  
do mês de Julho de 1972. Eu, ROBERTO DE  
FIGUREDO SALLABERRY, Escrivão, que o fiz datilografar  
e assino, Escrivão.

DELEGACIA ESPECIALIZADA DE SERVIÇO SOCIAL  
Princípio número 20309  
Arquivo 17/11/72





S. G. - S. S. P. - M. 4. 4

SECRETARIA DE ESTADO DOS NEGÓCIOS DA SEGURANÇA PÚBLICA  
DELEGACIA ESPECIALIZADA DE ORDEM SOCIAL - D E O P S

A UTO DE EXIBIÇÃO E APREENÇÃO

Aos dezoito dias do mês de maio do ano de mil novecentos e setenta, nesta cidade de São Paulo, na Delegacia Especializada do Ordem Social, onde presente se achava o sr. dr. Alcides Singillo, Delegado Adjunto, comigo escrivão de seu cargo, ao final assinado, aí, em presença das testemunhas abaixo assinadas, compareceu MANOEL AURELIO LOPES, escrivão de policia, lotado nesta Delegacia, o qual, ocupando o cargo de coordenador do depósito desta Delegacia, recebeu da OBAN, uma manuscrito sob o titulo "ESTRATÉGIA OPERÁRIA e NEO-CAPITALISMO" encontrados na residência de HELENY FERREIRA TELLES GUARIBA por ser trabalho por ela elaborado, cujo trabalho versa sobre temas políticos. Referida pessoa reside na rua Ministro de Godoy, número 1.196, - nesta Capital e encontra-se indiciada em autos de inquérito policial, aqui em andamento. Pela referida autoridade foi determinado que referidos papéis fossem apreendidos o que foi feito com a lavratura do presente auto. Nada mais h vendo a tratar, mandou a autoridade encerrar este auto quodepois de lido e achado conforme vai devidamente assinado, pela autoridade, testemunhas e por mim, escrivão que o datilografei.

-Autoridade

-Exibidor

-Testemunha

-Testemunha

-Escrivão.

DEPARTAMENTO DE ORDEM POLITICA E SOCIAL		
"1.1"	/	/1970
30-2	100	7720

122



SG - SPP - Mod. 7

SECRETARIA DE ESTADO DOS NEGÓCIOS DA SEGURANÇA PÚBLICA  
POLÍCIA CIVIL DE SÃO PAULO  
DIVISÃO DE ORDEM POLÍTICA- DOPS-

Informação nº 449/79  
Ref: P.B. nº 220/79  
Solicitante: Coordenadoria de Informações e Operações

HELENY FERREIRA TELES GUARIBA

Filha de Isaac Ferreira Caetano e de Pascoina Alves Ferreira  
nascida aos 17.03.1941-Bebedouro-SP.

- 10.05.71 - Indiciada no inquérito policial nº 43/70 instaurado pela DEOS, como integrante da Vanguarda Popular Revolucionária-VPR. Autos encaminhados nesta data a Justiça Militar.
- 20.07.72 - Mandado de prisão desta data, da 2a. Auditoria da 2a. CJM manda recolher a fichada a prisão competente, por haver o Conselho Permanente de Justiça daquela Auditoria, nos Autos de processo nº 172/72, condenado a mesma a pena de um ano de reclusão como incurso no art. 14 do Dec. Lei 898/69.

X-X

São Paulo, 21 de junho de 1979.

lc

21 JUN 1979

SECRETARIA DE ESTADO DOS NEGÓCIOS DA SEGURANÇA PÚBLICA  
POLÍCIA CIVIL DE SÃO PAULO  
DIVISÃO DE ORDEM POLÍTICA- DOPS-

Nº 60.417/69

50	0	19	1091
----	---	----	------

Doc. 26



Fls. \_\_\_\_\_

SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA

DELEGACIA \_\_\_\_\_

AUTO DE QUALIFICAÇÃO E DE INTERROGATÓRIO

Às **16,20** horas do dia **dezeto** do mês de **maio** do ano de mil novecentos e **setenta** nesta cidade de **São Paulo** na Delegacia **Dep. Ordem Social** onde se achava o Senhor **ALCIDES SINGILLO**

Delegado **Adj.**, comigo escrivão de seu cargo, ao final assinado, compareceu o acusado, o qual, às perguntas da autoridade, respondeu como segue:  
Qual o seu nome? ..... **HENRY FERREIRA TELLES GUARIBÁ**

Qual a sua nacionalidade? **brasileira**  
Onde nasceu? **Bebedouro - Estado de S. Paulo**  
Qual o seu estado civil? **desquitada**  
Qual a sua idade? **29 anos ( 17-3-1941)**  
Qual a sua filiação? **Isaac Ferreira Caetano e de Dna. Pascoa na Álvés Ferreira**

Qual a sua residência? **Rua Ministro Godoy, 1.196**

Qual o seu meio de vida ou profissão? **professora**

Qual o lugar onde exerce a sua atividade? **Arte Decorativa - Av. Paulista eq. 1.950.**

DEPARTAMENTO DE ORDEM	
I. A. D. P. Instituição de	
1950. _____	
307	160 A 719

Sabe ler e escrever? **sim**

Depois de cientificado da acusação que lhe é feita; passou o acusado a ser interrogado pela autoridade, respondendo o seguinte: **que, fez ginásio no Instituto de Educação Caetano de Campos, onde veio a conhecer Ulisses Cariba, com o qual casou-se em 1961. cursou o colegial no Colégio Estadual Presidente Roosevelt, nos anos de 1967 e 1959. Formou-se na Faculdade de Filosofia nos anos de 1960 a 1964, na Faculdade de Filosofia, no curso de Filosofia Pura.**

*Hollery F. Fernandes*

*Costa*

Filosofia Pura. Durante o período de faculdade, trabalhava como funcionária pública, exercendo tal atividade na Junta Comercial de São Paulo, aproveitando, também, para lecionar em um cursinho para vestibular de Economia e Administração de Empresas, hoje extinto (Avino Pândua Calogeras), de propriedade de Roberto de Oliveira. Em 1965 passou a ser professora de dramaturgia da Escola de Arte Dramática de São Paulo de propriedade de Alfredo Mesquita, também diretor da Escola. Fins de 1965 a fins de 1967, viajou para a Europa acompanhada de seu espôso, então professor da Faculdade de Filosofia e bolsista do governo francês. Na França, escreveu-se um doutoramento de terceiro ciclo sobre Teatro post-Brechtiano, o que possibilitou-lhe vários estagios em teatros franceses e no Berlines Ensemble (teatro do próprio Brecht) em Berlim Oriental, onde passou aproximadamente dez dias. Nem na França nem na Alemanha, manteve contactos com qualquer organização de esquerda. Ao voltar ao Brasil, retomou seu lugar na Escola de Arte Dramática. No início de 1968 trabalhou em Santo André em convênio com a Secretaria da Educação e Cultura daquele município. Em 1969 separou-se de seu espôso, depois de 14 anos de convivência, iniciando ação de desquite, o qual, em março do corrente ano, verificou-se a segunda audiência na 6a. Vara da Família. Desde o ano de 1968 conhecia de vista José Olavo Leite "Libeiro", com quem passou a manter contactos íntimos a partir de 1969. Referida pessoa é estudante da Faculdade de Economia da U.S.P. Segundo a interroganda pode precisar, por informação do próprio José Olavo, o qual possuía o nome de guerra "EMARCOOS" ou "ALCIDES", soube que êle, a partir de agosto ou setembro do ano de 1969, iniciou contactos com a organização VAR (VANGUARDA ARMADA REVOLUCIONÁRIA) muito embora, antes dessa data estava êle respondendo processo em liberdade, por ter se envolvido com mais seis ou sete estudantes em movimentação estudantil, da qual, saiu absolvido em meados de setembro do mesmo ano. Em princípio, JOSÉ OLAVO LEITE "LIBEIRO", estava integrado na VAR, num processo de integração, na referida organização, formando um SETOR DE INTELIGÊNCIA, que estava se iniciando. O contacto de JOSÉ OLAVO era o indivíduo de nome CELSO LUNGARETTE, cujo vulgo era "AFONSO" ou "JULIO". A interroganda para êsse terrorista, foi apresentada como sendo "IU-CI", nome com o qual era conhecida entre os elementos da organização VAR (VANGUARDA ARMADA REVOLUCIONÁRIA), passando a manter contactos com êle "AFONSO" ou "JULIO". Esses contactos mantidos com "AFONSO", JOSÉ OLAVO e a interroganda, em numero aproximado de uns quinze, eram feitos, em geral, no interior de bares, onde eram discutidos problemas relacionados com o Setor de Inteligência da VAR. A interroganda, dado os poucos recursos de "AFONSO", sendo êle muito jovem, procurava dar uma formação mais convicente para êle, fazendo-o crer que o que estava acontecendo não era luta armada, pois, muito embora estivesse havendo "assaltos a bancos", colocação de bombas e outros atos terroristas, não colocava como sendo atos políticos, dizendo a êle que isso era "marginalismo tradicional". Dentro do pen-

SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA

DEPENDENCIA DELEGACIA ESPECIALIZADA ORDEM SOCIAL

Continuação do Interrogatório de HEBLEY FERREIRA TELLES GUARI-  
BI, fls. 2

Dentro do pensamento das organizações, ou melhor dizendo, dentro do pensamento dos elementos que fazem parte das organizações, como no caso da VAR, eles praticam esses atos terroristas como parte de uma política, que visava a tomada do poder através da luta armada, mas, no nível do processo da realidade brasileira, procuravam a interroganda fazer a vêr para JOSÉ OLAVO ou "ALCIDES" e "AFONSO" ou "JULIO", isso não representava a realidade, pois, o povo não estava aceitando tais atos como luta revolucionária. Dentro desse princípio, a interroganda em conversa com os dois, dizia que a linha "esquerdista" do passado, da mesma forma que a atual, de cunho "revolucionário", não haviam funcionado, daí, ter que discutir e descobrir uma nova linha que particesse da realidade, isto é, tal linha de ação, deveria ser consequência de um estudo científico, informando de princípio, quais os dados da realidade brasileira, para depois atuar nela. Dado o teor das discussões entre a interroganda, "ALCIDES" e "AFONSO" ou "JULIO", acreditava que esse era o Setor de Inteligência da VAR, mas, possivelmente, os dois possuíam outros contactos, que não adivinham a interroganda, naturalmente, visavam com isso, evitar "caíssem" muita gente no caso de algum dos elementos serem presos. Os contactos eram feitos, conforme já disse linhas acima, no interior de bares, podendo enumerar os seguintes lugares onde mantiveram esses encontros: Rua Teodoro Sampaio a uns 3 quarteirões do início da rua, no Largo de Pinheiros, num bar da Av. Francisco Matarazzo, esquina com Germano Bouchard, um bar denominado Frevinho na rua Augusta, um bar na Av. Iúlio de Vasconcelos, na altura da Igreja Santa Margarida Maria. De um modo geral esses endereços foram bastante repetidos. De um modo geral, "AFONSO" recebia instrução de cima, isto é, do Alto Comando da VAR, que lhe dava as coordenadas, uma vez ser ele muito jovem, não possuindo a maturidade suficiente para chefiar um Setor tão importante. A interroganda, durante as discussões mantidas, como elemento de maior idade e pertencente a outra geração, centralizava sua crítica dentro da seguinte perspectiva: "O movimento revolucionário brasileiro, até 1964, representado pelo Partido Comunista Brasileiro, poderia tomar o poder num "cafézinho" com Y-EGO, no passo que em 1967, a atmosfera política é absolutamente nova, pois uma geração que havia ficado adulta, que se colocava num postura bastante radical, isto é, optava por uma alternativa de luta armada, a qual, visava a formação de uma organização

*Volney Davis*

*[Handwritten signature]*

DEPARTAMENTO DE JOENS  
absolutamente nova, pois  
uma geração que havia ficado adulta, que se colocava num postura  
bastante radical, isto é, optava por uma alternativa de luta  
armada, a qual, visava a formação de uma organização

organização dita político-militar. O Setor de Inteligência, ao qual já referiu-se no anverso, na época ligado a um setor urbano, nada tendo a haver com o campo, muito embora, discutia-se o problema da guerrilha rural. Muito antes dos atos subversivos ocorridos no Brasil, a interroganda veio a conhecer ANTONIO ROBERTO SPINOZA, amigo pessoal, colega de faculdade. Sabia que ele participava de uma organização por volta de um ano atrás, quando saíram fotografias nos jornais e a denúncia da existência de uma organização chamada VPR (VANGUARDA POPULAR REVOLUCIONARIA). Antes de saber SPINOZA um elemento ligado as organizações revolucionárias, conversava bastante com ele sobre política, uma vez que SPINOZA via o marxismo como ciência, como verdade. A Interroganda sustentava que Marx era um filósofo entre outros e que a verdade nunca tinha sido propriedade de ninguém. Em 1969, já sabendo que SPINOZA participava de organização terrorista, continuava a discutir política com ele, sendo certo que o mesmo habitava bastante em companhia para ingressar na organização, ponderando sempre a situação pessoal, de semi abandono da interroganda. De certa feita, SPINOZA chegou a sugerir que a interroganda pudesse vir colaborar no setor de inteligência da Organização. Posteriormente, SPINOZA veio a ter conhecimento dos contactos que mantinha com AFONSO e ALCIDES, mas nunca participou desses encontros, uma vez que AFONSO lhe informou pertencer ele a um setor diferente na organização. Tão logo SPINOZA "queimou-se", deixou de frequentar a residência da interroganda sob a alegação de que tal residência "não se queimasse", fato que iria prejudicar em muito, levando-se em consideração as crianças, filhas da interroganda, serem de idade diminuta, necessitando, ainda, da atenção maternal; que de certa feita comentou-se numa reunião que teria havido entre os elementos da organização onde ocorreu um RACHA, isso em fins de setembro e começo de outubro de 1969, em local em que a interroganda desconhece. Tal reunião foi feita pelos elementos da organização e houve uma cisão a qual foi anunciada por MOISÉS, elemento que a interroganda já conhecia por tê-lo visto na residência de MARIA LUCIA CAMPELLO HAHN e de seu esposo ALBERT VICTOR GEORG HAHN, situado naquela ocasião na Alameda Campinas número desconhecido pela declarante. Segundo veio a ter conhecimento MOISÉS ou "GILBERTO" cuja identidade real se trata de JOSÉ RAIMUNDO DA COSTA, era quem chefiava até então o COMANDO DA VAR EM S. PAULO. Com o RACHA MOISÉS e AFONSO passaram para o novo grupo, o qual denominouse por VPR (VANGUARDA POPULAR REVOLUCIONARIA), ao passo que ALCIDES, continuou na organização VAR e a interroganda não se definindo, afastou-se até MARÇO DO CORRENTE ANO, quando passou a manter contactos com elementos da organização "VPR". Com a saída de "Moisés" da Vanguarda Armada Revolucionária (VAR), JOSÉ OLAVO passou a fazer parte do COMANDO REGIONAL da VAR em S. Paulo, até ser preso no dia 15 de janeiro do corrente ano, quando a interroganda passou a frequentar o Pre



SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA

DEPENDENCIA DELEGACIA ESP. DE ORDEM SOCIAL -FLS:3-

(CONTINUAÇÃO DO INTERROGATÓRIO DA HELENY FERREIRA TELLES GUARIB

Presídio "Tiradentes", a fim de efetuar visitas à JOSÉ OLAVO, onde também, manteve contacto com SPINOZA. Em fins de fevereiro ou começo de março do corrente ano, estando dando aulas no I A D (Estudo, digo, INSTITUTO DE ARTE E DECORAÇÃO), ao sair de tal curso por volta das dezesseis horas (16,00 hs.), foi procurada por MOISES, pessoa ósca que não via desde o RACHA, o qual começou dizendo que havia acompanhado pelos jornais o desabaramento da VAR, portanto a prisão de JOSÉ OLAVO, perguntando-lhe se a interroganda mantinha contacto com ele, quando informado das visitas que fazia ao Presídio, perguntou-lhe se poderia fazer uma pergunta para JOSÉ OLAVO, uma vez que desejava saber do destino do material da Força Pública. Na visita seguinte, feita pela interroganda a José Olavo, a respeito do material referido, referindo Por "MOISES", ele José Olavo, informou-lhe desconhecer tal assunto. Quando manteve esse encontro com Moisés, marcou com ele, um outro "ponto", onde deveria aparecer u'a pessoa, cuja identidade não lhe foi revelada. QUE, atendendo o combinado com MOISES, compareceu no SHOPPING CENTER, DA LAPA, onde na hora aprazada, foi abordada por LADISLAS DOWBOR, vulgo "JAMIL", pessoa que não conhecia e, somente após é que veio a ter conhecimento de seu nome e vulgo. Nêsse primeiro contacto, JAMIL, disse-lhe pretendia ter uma conversa demorada e mais demorada, digo, e mais sistemática, marcando um novo encontro na rua Teneleiros, no bairro da Lapa. Nêsse segundo encontro, JAMIL, disse-lhe que estava incumbido de organizar o setor de Inteligência da VPR em S. Paulo e queria saber da disponibilidade da interroganda para participar de tal empreitada e, como a interroganda informou-lhe das ligações que mantinha com JOSÉ OLAVO no Presídio "TIRADENTES", JAMIL ponderou caso aceitasse o convite deveria deixar de frequentar tal Presídio, pois êssas visitas representava um risco muito grande para a organização, pois as pessoas que vizitem tal prisão são fichadas e seguidas. Com a negativa da interroganda, JAMIL, pediu-lhe para perguntar ao SPINOZA, no Presídio Tiradentes, o verdadeiro nome de MARIO JAPA ou "JAPA". Na visita seguinte, efetuando tal pergunta para SPINOZA, êle disse à interroganda que não sabia o nome real de tal pessoa, sabendo apenas que êle residia ou morava na região do ABC, nêsta Capital. SPINOZA siquer perguntou-lhe quem havia determinado à interroganda efetuar tal pergunta, nem mesmo disse-lhe do encontro que havia tido com JAMIL, pois é do conhecimento da interroganda que elementos da VAR e VPR são inimigos irreconciliáveis. Como já foi dito no presente interrogatório, SPINOZA pertencia à VAR e JAMIL da

*Yolany Ferreira*

*[Handwritten signature]*

20-2/60 1717

DELEGACIA ESP. DE ORDEN SOCIAL

DEPENDENCIA  
~~Continuacao do auto de interrogatorio de HELMIR FERREIRA T. TARSO~~

havia um propaganda das companhias de aviao, principalmente da VARIG, no sentido de que elementos da projecao inclusive da Colonia Japonesa, viajasse para o Japao, a fim de assistirem a essa exposicao e receiavam serem sequestrados; que, JAMIL, diante dessa conversacao pediu-lhe que quando fosse visitar JOSE OLAVO, procurasse conversar TAKACKA, pessoa que agora sabe chamar-se CARLOS YOSHIKAZU TAKACKA, sobre a possibilidade de escrever uma nota explicativa a colonia japonesa, dizendo-lhes que o movimento revolucionario nada tinha contra a referida colonia e que haviam praticado a acao do sequestro, num gesto que visava salvar um jovem revolucionario japonês. No Presidio Tiradentes, não conhecendo TAKACKA, perguntou para JOSE OLAVO quem seria tal elemento, tendo o mesmo lhe dito que ele estava preso na mesma cela, apontando-o no pateo, dizendo-lhe "é aquele de camisa azul". A interroganda, sem dizer nada para JOSE OLAVO, afastou-se deste indo ao encontro do mencionado individuo, ou seja de TAKACKA, quando perguntou-lhe "olha TAKACKA, me pediram para falar com voga a respeito da possibilidade de uma nota explicativa a colonia sobre o sequestro", tendo ele se recusado e disse-lhe "isso trazia risco de seguranga para os presos e que era impossivel, inclusive em sair com um papel do Presidio Tiradentes. Ao manter o quinto encontro com JAMIL, disse-lhe da ponderanga de TAKACKA, nada mais lhe dizendo a respeito JAMIL. Dessa forma, marcaram novo encontro, o quinto entre os dois, tendo ele faltado alguns dias, digo, encontro, o sexto entre os dois, tendo ele faltado alguns dias "pontos", mas, seguindo no velho sistema dele, não faltar a interroganda deveria aparecer na rua Toneleros, altura do numero mil, por volta de nove horas. Nesse sexto encontro, novamente JAMIL nos dava-se preocupado, ocasião que mandou a interroganda perguntar a PAULO DE TARSO no Presidio Tiradentes se sabia o nome verdadeiro de um elemento de nome "MARIA", depois acrescentando o nome de tal outro elemento "ALENCAR". Na visita feita ao Presidio, por já conhecer de vista, conversou com PAULO DE TARSO VENCESLAU, ex-colega de faculdade de JOSE OLAVO, tendo ele lhe informado que o nome verdadeiro de <sup>Maria</sup> MARIA era GUICOMAR DA SANTA CASA e de "ALENCAR" era GILBERTO BELLOE. No encontro seguinte com JAMIL, repetiu-lhe o que havia apurado no Presidio de PAULO DE TARSO, tendo JAMIL dito não estar mais interessado em tais informes, uma vez que o grupo desses elementos tinham sido apreendido e estão liquidados. Tal encontro

*Tiradentes*

*Yolmy & J. Franca*

*Chagas*

DEPARTAMENTO DE INTERIORES
POLICIA E SOCIAL
ocorreu no dia 5 de
20/7/60
J. F. L.

no dia 6 de abril próximo passado, tendo ele marcado novo encontro na semana seguinte no Super Mercado da rua Cardoso de Almeida. Nesse encontro, JAMIL, não compareceu nem mais foi visto pela interroganda, até sua prisão, da interroganda, por policiais da "OPERAÇÃO BANDEIRANTES", isso no dia vinte e quatro de abril findo, quando viu "JAMIL" naquele órgão policial. No dia 21 de abril a noite ao regressar para sua residência, quando em sua companhia seus filhos menores, percebeu estar sua casa vigiada por elementos da Polícia, fato que possibilitou sua ida para a cidade de Poços de Caldas, Est. de M. Gerais, tendo antes o cuidado de mandar seus filhos para a casa dos avós paternos, local onde foi presa. QUE, sobre a pessoa de LUCIA CAMPELLO HAHN, foi contemporânea da interroganda, uma vez que ela fazia o curso de Ciências Sociais na USP. Lúcia era catedrática da Faculdade de Antropologia na cidade de Araraquara, Faculdade de Filosofia de Araraquara, isso em 1964. Por volta de 1965, LUCIA casou-se com ALBERT VICTOR GEORG HAHN, passaram a residir na Alameda Campinas, num apartamento de um prédio situado no quarteirão seguinte da Alameda Santos. O esposo de Lúcia era homem de negócios, constantemente viajava para o Exterior razão pela qual a interroganda muito embora mantivesse contactos com Lúcia, na residência desta e em seu próprio domicílio, pouco via Albert. Algumas vezes, Lúcia viajava com o esposo, e outras vezes só. No período de 1965 e 1967, por ocasião de sua viagem à Europa, a interroganda não viu Lúcia e seu esposo. Retornando em 1968, a interroganda da Europa, Lúcia havia viajado para o Exterior, retornando no primeiro semestre desse ano. Sobre as pessoas que frequentavam a casa de Lúcia, pouco pode adiantar, uma vez que a mesma mudava bastante de círculos digo círculos de amizade. Dos amigos de Albert, pouco a interroganda pode falar adiantando apenas que o mesmo possui irmão de nome THOMAS, bem mais rico que ele, de uma postura insuportável, um burguesão por excelência, um aristocrata pretensioso, ambos pertencentes à colônia judia. Filhos de uma família de ligação econômica importante, como os Krupps da Alemanha. Em meados de 1969, viu na residência de Lúcia, jantando num domingo à noite, MOISES, cu seja JOSÉ RAIMUNDO DA COSTA, quando foi a ele apresentada por Lúcia, conhecendo um primo que chegara, digo, conhecendo um primo que chegara do Recife ou do Nordeste. Nessa noite apenas conversaram sobre teatro e na apresentação Lúcia falou que a interroganda se chamava Heleny Guariba, citando seu nome como usado por artistas de teatro. Ao deixar aquela casa, Moises, já continuou e a interroganda lembrou-se que já o havia visto antes em companhia de SPINOZA, mas que na oportunidade não lhe foi apresentado, pois quando Spinoza passasse com alguém e não parava, a interroganda tinha certeza que esse elemento pertencia à Organização Terrorista, pois conforme já disse, estava a par por leituras de jornais, inicialmente e posteriormente por suas próprias informações, da par-

302/100 27/15

SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA

DEPENDENCIA DELEGACIA ESP. DE ORDEN SOCIAL

AFLS:5.-

(Continuação do interrogatório de HELENY PEREIRA T. GUARINI)

da participação de SPINOZA da Vanguarda Armada Revolucionária. Dessa forma, ao ver Moisés na casa de Lúcia, logo percebeu que ela pertencia á elemento de apoio da organização, pois ignorando que a interroganda já havia visto Moisés, na rua da Consolação, digo, no finzinho da Rua Augusta, perto da Praça Roosevelt, no interior de um bar, junto com SPINOZA. O fato de perceber essa companhia com SPINOZA, prendeu-se em toda a vez que se encontravam, abraçaram-se e n'esse dia, Spinoza, fingiu não vê-la, daí ter fixado a fisionomia de Moisés, acreditando entretanto que Moisés tenha percebido a declarante, mas na casa de Lúcia, não demonstrou tê-la visto antes ou que a conhecia, pois disse-lhe tão somente muito praser, naturalmente, evitando deixar Lúcia embaraçada, u'a vez que ela procurou por todos os meios proteger Moisés de um bate-papo direto com a interroganda. Saindo da casa de Lúcia por volta de 22 horas, MOISES, lá permaneceu, dando a idéia de que o mesmo já estava hospedado. De certa feita Albert, esposo de Lúcia referiu-se á Mister Bird, traduzido para o português, traduz-se pelo codinome ou apelido de Senhor Passarinho, nome que o próprio Albert deu para Moisés, demonstrando que ele Albert estava inteirado da frequência de tal elemento em sua residência. Na apresentação Lúcia não mencionou nenhum nome para Moisés ou Passarinho limitando-se á dizer-lhe: "Este é meu primo" e ele respondeu-lhe "Muito praser". Quanto a Maria do Carmo Carvalho de Souza Campello, vulgo "CARMUTE", também foi sua contemporânea de Faculdade, posteriormente como assistente da cadeira de Política da USP. - Crataíse de irmã de Lúcia Campello Raimo como esta também se estava viagens para o Exterior. Em dezembro de 1969, a interroganda alugou u'a casa na rua Ministro de Godoy nº 1.196, bairro das Perdizes, nesta Capital, sendo o fiador JOHN MANOEL DE SOUZA, esposo de "CARMUTE", ocasião em que Carmute se encontrava na Europa. Nos últimos dias de dezembro, Carmute retornou do Exterior, viajando em seguida para a Praia, e, ao retornar em janeiro, soube que a interroganda morava a duas quadras de seu domicílio. Ao encontrar com a interroganda, Lúcia digo CARMUTE convidou-a para um almoço, lá, em sua casa, comparecendo em companhia de José Clavo Leite Ribeiro, quando apresentou-o como seu futuro esposo, para o casal John e "Carmute", e dias depois, José Clavo foi preso, isso no dia 15 de janeiro, data de sua prisão. Posteriormente, soube que CARMUTE, havia sido presa juntamente com seu esposo John, sendo considerada a casa de ambos, um "aparelho" da ALN, posteriormente identificada como pertencente á VPR, uma vez que Moisés pertencia á essa organização e, como estava ele ligado á irmã de Carmute,

Volume 43 prancha

Handwritten signature

DE CABRUTE, ficou certo que o material encontrado na referida residência, lá deixado por Albert Victor Georg Hahn, pertenciam à V.P.R. (Vanguarda Popular Revolucionária). Esses fatos, a interroganda veio a ter conhecimento, por ocasião de sua prisão, já na Operação Bandeirantes, quando reconheceu a fotografia de Moisés como elemento ligado ao casal Albert e Mécia, pertencentes à VPR, ocasião que os elementos que trabalham na OBAN tiveram a certeza das implicações desse casal, principalmente de Albert, o qual, tendo sido preso e, nada tendo sido apurado, inicialmente, contra a sua pessoa, foi liberado na própria "Operação Bandeirantes" e, posteriormente, ao ser procurado em seu domicílio, não foi mais encontrado, em virtude de haver viajado para o Exterior. Por ocasião dessa diligência na residência de Albert, o interroganda se encontrava na OBAN e, no retorno dos policiais dessa Organização digo Operação, foram apreendidos livros, cuja quantidade ignora, escritos, ao que lhe parece, pelo líder guerrilheiro "CHE GUEVARA", impressos no ano de 1968. Um desses exemplares a interroganda teve oportunidade de ver nas mãos de um policial, quando este perguntava para LADISLAS DOWBOR se os livros pertenciam à Organização, tendo Ladislav Dowbor informado que não, pois não havia condições de impressão e que se tratava de livros velhos, de conteúdo teórico. Com referência ao indivíduo de nome Pedro Camargo, informa que o mesmo foi colega de Faculdade no curso de Economia da USP de José Olavo, sendo certo, que além dessas ligações de estudantes os dois eram muito amigos. A interroganda de certa feita teve oportunidade de vê-lo em companhia de "A PONSO", ou seja, GILSO LONGARETTI, ocasião que o mesmo era chamado pelo vulgo de "PABIO". Diante desse nome de guerra e da companhia de GILSO LONGARETTI, é quase certo que PEDRO CAMARGO, vulgo "PABIO", pertencia ao Setor de Inteligência da VAR, muito embora a interroganda nenhum contato possuía com ele. De certa feita, teve oportunidade de ver PEDRO CAMARGO ou "PABIO", em companhia de "A PONSO", quando, em companhia de "JOSÉ OLAVO", foram ter um contato com "A PONSO". Mesmo com a presença de PEDRO CAMARGO o ponto foi realizado, isso, antes do SACUA, quando foi discutido problemas políticos, da mesma forma como antes discutiam, quando mantinham contatos para serem discutidos problemas da organização. Deconhece de demais dados referentes a tal indivíduo, inclusive seu paradeiro ou endereço. Trata-se PEDRO CAMARGO de um rapaz de cor branca, magro e alto, idade aparente trinta anos, cabelos grisalhos e crespos. Em alguns desta Delegacia não reconheceu a pessoa de PEDRO CAMARGO nas fotografias existentes nos arquivos. Com referência a FERNANDO MANSQUITA, informa que o mesmo foi aluno da interroganda, quando se preparava para fazer vestibular de Economia. Posteriormente, ele entrou no curso de Filosofia da USP, passando a ser colega de JOSÉ OLAVO. No processo em que JOSÉ -

## SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA

## DEPENDENCIA DELEGACIA ESP. ORDEM SOCIAL

Continuação do Interrogatório de HOLLYN FERREIRA E. GUARIBARA, 6

JOSE OLAVO foi informado do qual foi absolvido, FERNANDO MESQUITA também foi absolvido, uma vez que na ação praticada por JOSE OLAVO e outros estudantes, FERNANDO MESQUITA, era um dos autores. Fernando Mesquita é gordo, bochechas vermelhas, apresentando uma vinte e cinco anos de idade, está na média, cabelos castanhos, o qual nos alguns desta Especializada não foi reconhecido pela interroganda. Num dos contactos que manteve com JAMIL, ele lhe informou que possivelmente os contactos da interroganda iria passar para um outro indivíduo da Organização, pessoa essa que ele referia-se como sendo um tal de "GARDINHO". Esse o nome de "GARDINHO", não chegou a ser realizado um contato da JAMIL não ter deixado de manter contactos com a interroganda. Não reconhece quem seja esse tal de "GARDINHO" e qual sua função na organização VAR ou VARPALMAR S. Sobre a interroganda na OBAN que esse "Gardinho", era um elemento da OBAN Estado que era para vir agir em São Paulo, mas, aqui não veio por motivos que a interroganda ignora. Essas informações ventiladas na OBAN, segundo lhe parece, por parte de "JAMIL". Com referência a JOAO QUARIN, foi seu contemporâneo de USP, tendo sido processado no mesmo inquérito que JOSE OLAVO. Retificando o item anterior, informa que esse indivíduo JOAO QUARIN, atualmente na Europa, foi seu contemporâneo de FACULDADE-USP, sendo colega de de seu espóse Ulisses Telles Guariba Neto, nada tendo que ver com política de qualquer natureza, ao que consta a interroganda, desconfiando, inclusive, o porque de na OBAN perguntas sobre esse indivíduo, naturalmente, no sentido investigatório, a fim de descobrir, digo, de descobrir se ele era ligado a qualquer organização subversiva ou terrorista. Em poder de "JAMIL", foi apreendida uma carta endereçada a interroganda por "AFONSO", procedente do Estado da Guanabara ou do Rio de Janeiro, cujo teor desconhece, pois não lhe foi dada a oportunidade de lê-la na OBAN. Num dos pontos que teve com "AFONSO", onde também se encontrava JOSE OLAVO, um outro indivíduo a quem anava "AFONSO", um tal de "ARI", rapaz de uns dezoito anos de idade, branco de formação humilde, secundarista, o qual, "AFONSO" lhe informou que estava estudando referida pessoa, pensando integrá-lo na organização, mas, hesitava por tratá-lo de um "menino", responsável, financeiramente pela casa, visto ter um irmão menor e não viúva. Ao que lhe parece "ARI" era bancário e residia num bairro periférico, pois esse era seu jeito. Posteriormente, veio a ter conhecimento que esse rapaz possuía além do nome de guerra "ARI", mais outro "GUILLERME" sendo

306/100/174

306  
28

S. D. - 16-01 - S. A. C. - S. S. P. - Mod. 31-E - 32-000

SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA  
DELEGACIA DE POLÍCIA DA CIRCUNSCRIÇÃO

## INFORMAÇÕES SOBRE A VIDA PREGRESSA DO INDICIADO

(ARTIGO 6.º ALÍNEA IX, DO C. P. P.)

Nome: HERNRY FERREIRA TELLES GUARIRA /

É filho legítimo, ilegítimo ou legitimado? sim

Teve tutores? Viveu em sua companhia? não

Frequêntou escolas? (graus obtidos) superior - Filosofia

Dá-se o indiciado ao uso de bebidas alcoólicas ou outros tóxicos? não

Já esteve internado em casa de tratamento de moléstias mentais ou congêneres?  
Quais e quando? não

É casado, desquitado ou amancebado? desquitada

É harmônica ou não a vida conjugal? proj.

Tem filhos? Quantos? São legítimos ou ilegítimos? dois legítimos

Onde reside? A casa é própria ou alugada? Trata-se de habitação coletiva?  
alugada

Onde trabalha? Qual a ocupação que lhe compete? I.A.D. ( Instituto  
Arto Decorativa - professora

Possui bens imóveis? Quantos e qual o valor? Possui depósitos em bancos,  
caixas econômicas, apólices? um apartamento

Se trabalha, quanto ganha? Cr. \$600,00 mensal

Se é desocupado, porquê? proj.

Recebe ajuda de parentes, particulares ou de instituição beneficente? não

Socorre alguém? sim, os filhos

Praticou o delito quando estava alcoolizado ou sob forte emoção? não  
não ter praticado delito algum

Já foi processado alguma vez? não

Quantas vezes e porquê? proj.

Está arrependido pela prática do crime porque responde agora, ou acha que  
a sua atitude foi premeditada e o fim alcançado estava na sua vontade?  
diz não ter praticado crime algum.

Outras observações

DEPARTAMENTO DE ORDEM  
POLÍTICA E SOCIALHeleny F. de Souza307 / 100 / 2713

São Paulo, 19 de maio de 1970

DELEGADO DE POLÍCIA

MINISTERIO DO EXERCITO  
 II - EXERCITO  
 2ª DIV DE INFANTARIA  
 - QUARTEL GENERAL -

EM 30 de abril de 1970

INFORMAÇÃO nº 307-OB



1. ASSUNTO:- ENCAMINHAMENTO DE PRÉSA
2. ORIGEM :- Operação Bandeirante
3. CLASSIFICAÇÃO:-
4. DIFUSÃO:- II Exército - 2ª DI
5. DIFUSÃO ANTERIOR
6. REFERÊNCIA:-
7. ANEXO:-
  - a) - Resumos de Declarações
  - b) - Relação de Material apreendido
  - c) - Cópia do Ofício nº 494-OB

- 1 - Segue, anexa, documentação referente a HELENY FERREIRA TELLES // GHIARIBA ("LUCY"), presa pela Operação Bandeirante por estar envolvida em subversão e terrorismo.
- 2 - "LUCY" ingressou, em Ago 69, na VAR-PALMARES (Vanguarda Armada / Revolucionária - Palmares), através seu namorado - JOSE OLAVO LEITE RIBEIRO ("MARCOS" ou "ALCIDES"). "MARCOS" foi preso pela OB e encaminhado ao DEOPS/SP; sua documentação foi encaminhada ao II Ex com a Informação nº 166-OB, de 06 Fev 70.
- 3 - Naquela "organização", "LUCY" conheceu, também, ANTONIO ROBERTO / SPINOSA ("HELIO" ou "BENTO") o qual lhe apresentou a JOSE RAIMUNDO DA COSTA ("MOISES" ou "GILBERTO").
- 4 - A pedido de JOSE RAIMUNDO DA COSTA ("MOISES" ou "GILBERTO") e, // posteriormente, a pedido de LADISLAS DOWBOR ("JAMIL" ou "NELSON"), fornecia informações sobre os presos políticos no Presídio Tira-dentes, através JOSE OLAVO LEITE RIBEIRO ("MARCOS"), o qual visitava, naquela Presídio.
- 5 - Foi incumbida por LADISLAS DOWBOR ("JAMIL" ou "NELSON") de ligar-se a CARLOS TAKAOKA, que se encontra, também, preso no Presídio / Tiradentes, a fim de solicitar ao mesmo redação de documento, em japonês, que tratava sobre o sequestro do Cônsul NOBUO OKUCHI. // "JAMIL" encontra-se preso na OB e, oportunamente, será encaminhado ao DEOPS/SP.
- 6 - "LUCY" está relacionada com as pessoas constantes da Informação / nº 289-OB, de 27 Abr 70, difundida a esse QG.
- 7 - Foi encaminhada, a 28 Abr 70, ao DEOPS/SP.

Min. Ex. - II Ex.  
 02982

22.7.70  
 JOZ 9 13669



Resumo das declarações prestadas por HELENY FERREIRA TELLES GUARIPA  
 ("GUCX") à Equipe de Interrogatório Preliminar "10" em 21 de abril/  
 de 1970 das 2150 às 0300 horas.

02963

- 1 - Filiação:- Isaac Ferreira Caetano e Pascoais Alves Ferreira.
- 2 - Residência:- Rua Ministro Godoy, nº 1196 médio (ap) - Fardinas.
- 3 - Local da prisão:- Poços de Caldas.
- 4 - Declaração o seguinte:-

Que é desquitada de ULYSSES TELLES GUARIPA, há 6 meses; que devi-  
 do a sua separação conheceu a "ZÉ OLAVO" (JOSÉ OLAVO LAMAS HERBILIO)/  
 ou "MARCOS" que era na época coordenador de inteligência da VAR-PAL-  
 MARES (sendo que o mesmo está atualmente preso no presídio Tiradentes);  
 que em agosto/setembro foi envolvida por "ZÉ OLAVO" naquela organi-  
 zação (VAR-PALMARES) sendo não exerceu função específica nas partici-  
 pava de discussões políticas como conselheira; que na época ficou en-  
 conhecendo, além de "ZÉ OLAVO", "AFONSO" ou "LOURENÇO", o qual era do  
 setor de inteligência da VAR-PALMARES e era o contato de "ZÉ OLAVO".  
 Conheceu também o "BENTO" ou "SPINOZA" e através do qual conheceu o  
 "MOISÉS"; que soube, também, naquela época que "FERNANDO MARQUINA"/  
 também fazia parte daquela organização; que após a prisão de seu na-  
 morado (ZÉ OLAVO) passou a frequentar o Presídio Tiradentes a fim de  
 visitá-lo e passou a conhecer várias prisioneiras políticas; que há 2 me-  
 ses foi procurada por "MOISÉS" (que é conhecido a declarante atra-  
 vés de ALBERT e LÚCIA, irmã de "GABRIEL"); que "MOISÉS" sondou a de-  
 clarante para saber notícias dos companheiros que tinham caído; que  
 esse encontro deu-se defronte ao IAD (Instituto de Arte e Recorrência)  
 sendo a declarante locutora comunicação visual; que "MOISÉS" queria/  
 saber do material da Fôrea Pública, se "ZÉ OLAVO" tinha "aborto" tal  
 material; que a declarante perguntou à "ZÉ OLAVO" e ela disse que  
 não sabia daquele material; que quem deveria saber de tal material,  
 era o "FÁBIO" (foto 77) PEDRO CAMARGO, que era naquela época contato  
 de "AFONSO" com o "ZÉ OLAVO" (ora da VAR); que após esses fatos "MOI-  
 SÉS" passou à declarante o ponto de LADISLAV ("JAMIL") com quem se  
 encontrou por várias vezes (tinha ponto às 2am, 4am, Sextas e Do-  
 ningos às 0900 horas de manhã) nos seguintes locais: rua Tenelheiros,  
 rua Cardoso de Almeida e Av. Rebouças, V. Ipojuca, rua Honório de Mel-  
 lo, rua Oscar Freire; que num encontro com "JAMIL" ôto pediu à de-  
 clarante que procurasse "TARAKA" no presídio de Tiradentes para que  
 ôto "TARAKA" redizisse um documento em japonês a fim de esclarecer  
 politicamente, o fracasso do sequestro do cônsul japonês / a troca /  
 por 5 prisioneiros foi cogitada pela declarante como um fracasso político  
 devido a profusão que tal fato teve e devido as condições pré-exis-  
 tentes naquela época (expo. 70, colônia japonesa no Brasil era mui-  
 to grande); que "LADISLAV" uma vez disse à declarante que iria pas-  
 sá-la para o "GORDINHO" porque iria viajar;

Continua

RESERVADO

Continuação do roteiro das declarações prestadas por MARLYNE CHILDES  
BRUNDA ("LUCY") à Comissão de Intelectualidade Preliminar "03" em  
28 de abril de 1976 das 21:50 às 02:00 horas. 02968

que LAMISIAS solicitou à declarante para que ela soubesse através dos  
 presos do Presídio Tiradentes qual o nome legal de "MARIA" ou "LAURA"  
 bem como o nome legal de "ALENCAR" pois "JAMIL" suspeitava que ambos/  
 estivessem presos e queria averiguar à respeito; que no Presídio por-  
 guntou à PAULO DE TARSO tal informação e este informou que "MARIA" ou  
 "LAURA" era GUIOMAR e estudava na Medicina da Santa Casa e que o nome  
 legal de "ALENCAR" era "RICARDO" ou "GILBERTO", e ue transitou tais  
 informes para "JAMIL" bem como a informação de que "PAULO DE TARSO" //  
 não tinha elementos para saber se os mesmos haviam caídos; que soube  
 posteriormente, que "HÉLIO RAVANCO" havia redigido um documento sobre  
 torturas no Brasil; que soube, por ouvir dizer, que "FLÁVIO IMPÉRIO"  
 também estava preso; que "MOISÉS" frequentou o apartamento de ALBERT  
 e "LÚCIA" (irmã de "CARMUTE" (MARIA DO CARMO CAMPELO DE SOUZA); que  
 "MOISÉS" é o tal "PASSARINHO" e que o material encontrado no apartamen-  
 to de "CARMUTE" era de "MOISÉS" e foi levado àquela apartamento por //  
 "ALBERT" (cunhado de "CARMUTE") devido ao medo que tomou conta de si;  
 que folhando o álbum de fotografias reconheceu as fotos. n.ºs 4 (QUAR-  
 TIM), 6 (LADISLAS), 8 (namorada de QUARTIM), 10 (knop), 14 (um rapaz /  
 de Santo André) que conheceu naquela cidade), 16 (SPINOZA), 25 (mu-  
 lher de KNAP), 37 (um rapaz de Sto André), 38 (TOLEDO), 40 (MICHAIN)  
 69 ( um preso do presídio Tiradentes), 77 (FÁBIO da VAR (PEDRO CAMAR-  
 GO) que era contato de "AFONSO" e de "ZÉ OLAVO), 42 e 128 (MOISÉS), //  
 181 (CAUCHO) e 182 (parecido com o LAMARCA); que a depoente reconhe-  
 ce a fotografia de CELSO LUNGARETTI como sendo "AFONSO"; que com os  
 outros mantidos com "JAMIL" discutiu com ele a linha de conduta que  
 a VPR deveria adotar e que a mencionada luta armada agradeceu a decla-  
 rante que consentiu em cooperar no que pudesse; que "JAMIL" solicitou  
 da declarante, em suas visitas ao presídio, que soubesse por "SPINOZA"  
 o nome legal de "MARIO JAPA" e sua possível prisão; quanto a carta en-  
 contrada entre os pertences de "LADISLAS DOWBOR" endereçada à "LU" //  
 (fls. 8) tem a declarar que possivelmente essa carta seria dirigida a  
 declarante e teria sido redigida por "AFONSO" (CELSO LUNGARETTI); que  
 o "BENTO" citado na mesma é o "SPINOZA (VAR-PALMARIS e que se encontra  
 detido no Presídio Tiradentes); que o "M" referido é "MOISÉS", "JAMIL"  
 é o LADISLAS; que a menção: "nos nomes que eu uso nos docs", refere-se  
 ao nome de "LOURENÇO"; que "CAROTO" refere-se ao filho da declarante  
 e "ALC" (refere-se ao "MARCOS" ou "ZÉ OLAVO" namorando já declarante e  
 que se encontra preso no Presídio Tiradentes.

RESERVADO

continua



RELATÓRIO DA PERQUISIÇÃO REALIZADA EM 24 DE ABRIL DE 1970, NAS 1420 HS. 02963

- 1 - Filiação - Isaac Ferreira Castano e Pascoalina Alves Ferreira
- 2 - Residência - Rua Ministro Godoy nº 1.196 - Perdizes
- 3 - Local da prisão - Fogos de Caldas
- 4 - Declarou o seguinte:

que confirma as suas declarações anteriores; acrescentando que LADISLAS BOMBOR ("OSVALDO PASTORELLI", "WILSON VILLELA DE OLIVEIRA", "NELSON", "ABELARDO" ou "JAMIL") pretendia passar a depoente para / um contato com um tal de "GORDINHO"; que esse contato não chegou a ser realizado.

ACERTADO: Acertado com LADISLAS BOMBOR ("OSVALDO PASTORELLI", "WILSON VILLELA DE OLIVEIRA", "NELSON", "ABELARDO" ou "JAMIL") esta afirmação não ter passado "GORDINHO" à depoente, pois JOSÉ RAIMUNDO DA COSTA ("GILBERTO" ou "MOISÉS") não chegou a lhe apresentar /// "GORDINHO" para que fosse passado a "LUCY".



RESERVADO

Relatório da perquisição realizada em nome de EULINE FERREIRA FERREIROS (JANE), no dia 24 de Abril de 1970.

02963

- 1 - A importância de R\$ 1.050,00 (um mil e cinqüenta e seis cruzeiros novos e oitenta cruzeiros).
- 2 - Um soldo de roupa SANTI, com pulseira de ouro.
- 3 - Um título eleitoral nº 209670.
- 4 - Uma carteira porta notas.
- 5 - Uma calça e uma camiseta.
- 6 - Um vidro de óleo JOHNSON.
- 7 - Uma mala de cor vermelha.
- 8 - Uma bolsa de cor branca.



SECRETARIA DE POLICIA

4

Continuação da pesquisa das declarações prestadas por FELIX FERREZ  
FELIX FERREZ ("FELIX") à guisa de Intelectual de Confiança "ICF"  
em 27 de abril de 1970 às 21:00 às 03:00 horas.

02963

A noção "ICF" refere-se à "Organização" (VPR); que nunca viajou para o Rio de Janeiro e nunca teve contacto com qualquer outra pessoa da VPR, na atual conjuntura, a não ser com "JAMIL" e "MOISÉS" conforme já declarou.

Acharada com "JAMIL" (LADISLAV DOWDON) confirmou integralmente suas declarações aqui prestadas.

X.X.X.X.X.X.X.X.X

W. JACARD DE LIMA  
CT/CF  
E. J. G. *Em al*  
F. J. G.

RESERVADO

DOC  
31



SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA  
DELEGACIA ESPECIALIZADA DE ORDEM SOCIAL

AUTO DE QUALIFICAÇÃO E DE INTERROGATÓRIO EM ADITAMENTO

As - quinze - - - - horas do dia sete - - - - do mês  
de agosto - - - - do ano de mil novecentos e setenta - - - -  
nesta cidade de São Paulo - - - -  
na Del Esp de Ordem Social - - - - , onde se achava o Senhor  
Dr. ALCIDES SINGILLO : : : : : : : : : : :

Delegado adjto, comigo escrivão de seu cargo, ao final assinado, compareceu  
o acusado, o qual, às perguntas da autoridade, respondeu como segue:

Qual o seu nome? HELENY FERREIRA TELLES QUARIRA  
Vulgo "Iaci"

- Qual a sua nacionalidade?
- Onde nasceu? (já qualificada nestes autos)
- Qual o seu estado civil?
- Qual a sua idade?
- Qual a sua filiação?
- Qual a sua residência?
- Qual o seu meio de vida ou profissão?
- Qual o lugar onde exerce a sua atividade?

Sabe ler e escrever?

Depois de cientificado da acusação que lhe é feita; passou o acusado  
a ser interrogado pela autoridade, respondendo o seguinte: QUE, a inter-  
roganda confirma inteiramente seu interrogatório anteriormente  
prestado neste Departamento. Esclarece a interroganda que veio  
a conhecer o terrorista HELSON LUNGARETTI através do Lauro -  
por intermédio de JOSE OLAVO LEITE RIBEIRO com quem mantém  
relações íntimas, sendo certo que a interroganda compareceu a  
vários encontros com CFLSO LUNGARETTI, em companhia de JOSE

. . . . .  
[Assinatura e Rubrica]

.....

OLAVO LEITE RIBEIRO. Durante êsse encontro, falavam sobre política de maneira geral, sendo que a interroganda também participava dessas conversas. Não é verdade que a interroganda tenha sido apresentada a LUNGARETTI por ANTONIO ROBERTO SPINOSA. Embora a interroganda conhecesse SPINOSA, desde os tempos de estudante, nega tenha sido apresentada a LUNGARETTI por tal elemento, mas sim por intermédio de JOSE OLAVO, sendo certo, por outro lado, que LUNGARETTI tinha conhecimento de que a interroganda mantinha relações de amizade com SPINOSA. A interroganda conheceu também, JOSE RAIMUNDO DA COSTA, vulgo "Moisés" integrante da VPR, conhecimento êsse que se verificou em casa de uma sua amiga, de nome LUCIA HARR, que atualmente se encontra fora do país. Esse conhecimento deu-se sem qualquer combinação prévia, pois, a interroganda, uma tarde, dirigiu-se à casa dessa amiga, de imprévisão, para jantar e lá se encontrava o citado elemento, tendo sido apresentada a êle, como sendo um primo de LUCIA, que havia chegado do Nordeste. Depois disso a interroganda somente voltou a falar com JOSE RAIMUNDO DA COSTA, vulgo "Moisés", apenas por uma vez, em companhia de JOSE OLAVO, quando "Moisés" comunicava a JOSE OLAVO que havia se verificado o "RACHA" na VAR-Palmares e que êles haviam brigado e estavam deixando a organização. Não verdade que a interroganda tivesse integrado o setor de inteligência da VPR, como consta do interrogatório de LUNGARETTI, como também não é verdade que a interroganda tivesse contatos com elementos do jornal "A RESISTÊNCIA" do Partido Comunista Brasileiro. Também não é verdade que a interroganda tenha entregue a LUNGARETTI levantamentos sobre os planos da Grande São Paulo, ou outros quaisquer levantamentos. Não é verdade que mantinha contatos com JOSE RAIMUNDO DA COSTA, vulgo "Moisés" e também nunca manteve contatos com elementos da AÇÃO POPULAR. Julga que LUNGARETTI esteja equivocado com relação à sua pessoa, ou então que esteja mentindo. Confirma inteiramente seu interrogatório anteriormente prestado, assumindo inteira responsabilidade daquilo que disse, que reflete a inteira verdade. Desconhece se JOSE OLAVO LEITE RIBEIRO mantinha contatos com a VPR antes da fusão com a COINA que denominou a organização VAR-Palmares. Nada mais disse e nem lhe foi perguntado, mandou a Autoridade encerrar êste que depois de lido e achado conforme assina com a interroganda, as testemunhas JOÃO BATISTA KLEIN e GENTIL MARICATO, ambos maiores, funcionários dêste Departamento, presentes à tomada dêste e comigo, Escrevo que o datilografei.

A.

I. Valery G. Juarez

T

T

**Anexo C** – Artigo *Teatro e comunicação*

## Teatro e Comunicação

Heleny Guariba

A teoria da comunicação contemporânea aplicada à forma de comunicação teatral é capaz de relevar alguns dos aspectos em que se debate o teatro contemporâneo e aos quais está intimamente vincula a sua possibilidade de renovação.

Tem-se dito ser Teatro um gênero em fase de superação na civilização contemporânea da imagem. Novas formas mais adequadas à comunicação de massa colocariam o teatro em aposentadoria. Tais afirmações, além de não se justificarem pela prática atual, implicam mesmo num total desconhecimento da técnica da comunicação teatral.

Longe de ser negado, o teatro tem recuperado progressivamente sua importância. As velhas formas de comunicação, estas, sim, desaparecem. A crise provocada pela concorrência do cinema e de outros meios de transmissão tem exigido esforços de repensar a forma de comunicação tradicional criticando-a descobrindo a importância do teatro **única forma cultural onde o trabalho de criação do texto, a transcrição deste em uma nova linguagem e o universo de “interpretantes” do público, se colocam materialmente em presença e interagem dinamicamente, com intensidade que não se encontra em nenhuma outra produção artística.** É nesse sentido que as formas contemporâneas de comunicação levam à descoberta, no espetáculo renovado, de sua importância. Tal renovação não se dá somente pelo trabalho do diretor.

A teoria das comunicações vem enriquecer suas possibilidades, na medida em que concorre para ressaltar no espetáculo alguns de seus aspectos fundamentais e dificuldades essenciais.

Nessa perspectiva, quão longe se situava nossa crítica teatral seja no nível jornalístico, seja em suas colocações mais teóricas, quando se pautava pelos hábitos de uma abordagem



eminentemente literária! Via de regra, se dedicava à caracterização do texto, das determinantes psico - sociais quem explicam a gênese das intenções do autor, deixando o ultimo parágrafo para um comentário da direção e da interpretação dêste ou daquele autor. "Direção correta" frase comum em nossos jornais, significa uma direção discreta que serve ao texto.

Tal ponto de vista não levava em consideração um fato básico: que a produção artística se situa num nível ideológico, isto é, é um esforço de "quase objetivação" do real e que sua riqueza advém justamente de colocar em interação o universo ideológico possível pelo texto, transcrição deste na encenação de um novo sistema de signos, construído para íntima comunhão com as ideologias do público. Abordar o teatro como fenômeno de comunicação implica em tomá-lo como o meio fundamental de colocar em interação estes elementos. Analisá-lo como uma técnica de comunicação implica em analisar a prática teatral e de como ela prepara essa interação, significa enfim fazer a exegese do trabalho de direção, iluminada por algumas das teses da teoria das comunicações.

O primeiro problema da prática teatral já está colocado como tema básico em Antoine. Trata-se de saber como o universo de signos do texto pode ser tomado pelo diretor e transcrito no espetáculo. Essa função de interpretação já revela sua posição dominante na atividade teatral, embora ainda se pretenda ignorá-la. Basta lembrar a polêmica levantada no biênio 67-68; No Brasil, quando das montagens de Jose Celso Martinez Correia ("Rei da Vela" e "Roda Viva"), a qual punha em discussão, de forma ingênua, o problema da felicidade devida ao texto. O diretor não tem condições de felicidade mesmo que pretenda tê-la.

O conteúdo do texto é captado e interpretado no nível do receptor (diretor). Esta recepção significa comentá-lo no seu universo de signos, isto é na sua própria perspectiva ideológica. O diretor não só passa a ser figura dominante na comunicação teatral, como traz a claro um

problema de ordem mais geral: o da historicidade do texto, Isto é, de como é possível a montagem de um texto do passado em nossos dias.

Em termos da teoria da comunicação, ler um texto é apreender a mensagem codificada pelas estruturas lingüística. Entretanto, há uma possibilidade de formas variadas de comentário do receptor. Porque a codificação da mensagem pelas estruturas lingüísticas põe o problema da redundância. A linguagem é redundante. Ela apenas expressa uma "quase objetivação" de nossa experiência que é produto da prática social global ("Ver G. G. Granger –" Essai pour une philosophie du style "). A redundância da língua é que impossibilita falarmos de um pretense conteúdo objetivo do texto. O texto transmite signos que são comentados pelos "interpretantes" do receptor. É este comentário, isto é, o conjunto de signos despertados pela mensagem que confere um conteúdo ao texto, como um momento da experiência do receptor. Sua ideologia, isto é sua forma precária de organização da prática, é que opera esta atribuição de significado ao texto. Isto explica, por exemplo, como novas exigências de diretores contemporâneas não se satisfazem com texto de outra época. No fundo esta incompatibilidade advém de um problema mais geral: o das mutações do campo ideológico em que foi produzido e no qual é interpretado. É conhecida a dificuldade de repertório de diretores desde Antoine, Artaud e Piscator. A prática contemporânea produz novos sistemas de signos, novas formas ideológicas, ensaios de objetivação da pratica dos quais não podemos nos desprender. Este problema se exprime no teatro contemporâneo através da posição dominante da direção... O gênero se renova pelas exigências da direção. Há o descompasso entre o avanço dessas exigências e o estado da dramaturgia. Vai ser comum em nossos dias o aparecimento de dramaturgia diretores de espetáculos.

O diretor deve ainda construir o espetáculo. Nesta construção êle utiliza uma nova linguagem: a escritura cênica.

Tentemos exprimir o que significa esta escritora cênica em termos de comunicação. Ela é um sistema de signos utilizados pelo diretor apta a despertar no público novos signos. São apelos diretos a experiência global de público, despertando um comentário, conferindo-lhe um conteúdo.

Evidentemente o texto forma o núcleo “quase objetivo” da mensagem mais a mensagem é agora muito mais ricas de sugestões. Novos elementos redundantes foram inseridos na mensagem, fazendo apelos diretos ao universo de signos do público. Cada espectador realiza seu comentário, ao assistir ao espetáculo. São milhares de universo ideológico que o captam e lhe conferem um conteúdo. Isto explica a posição dominante da direção, e sua importância, quando deve construir sistema de signos – dos quais o texto é apenas um – capaz de atuarem-nos mais variados universos ideológicos.

Questão óbvia, mas que ser ressaltada, é a da comunidade de experiência entre transmissor e receptor, sem a qual não é possível a mensagem. Isto é, a utilização de sistema de signo. Evidentemente esta experiência é produto da prática social global, que fator dominante em quem qualquer comunicação.

Um exemplo concreto no teatro: “O Cemitério dos Automóveis” de Victor Garcia. É um exemplo interessante para a elucidação destes elementos da prática teatral.

Na relação entre autor e diretor, se constitui quase como um caso limite. Arrabal cronologicamente se liga à “avant garde” européia da década de 1.985; mais ao vem a conhecer êxito junto ao público na segunda metade da década de 1.960, com o aparecimento de diretores como Lavelli e Garcia. Por condições especiais, estes diretores formavam um universo de preocupações muito semelhantes ao de Arrabal. Poderíamos mesmo dizer que seus universos ideológicos eram muito próximos. Isto porque formavam parte de um restrito círculo espanhol parisiense e mantinham como Arrabal, íntimos vínculos com aspectos ideológicos da cultura

espanhola (a êsse círculo pertencem também Bunuel e Dali). Vai daí não só uma grande proximidade ideológica entre autor e diretor, mas uma comunhão num universo de signos. Isso poderia explicar como no “Cemitério de Automóveis”, Garcia desintegrando o aspecto verbal da mensagem, logra no nível da imagem, expressar sugestões surpreendentemente próximas das preocupações do autor. O espetáculo exprime com grande clareza que os elementos ao tema constante – o pesadelo o delírio, a tortura, o prazer – são faces diferentes desta luta vital do homem Arrabal com os valores religiosos dos quais tenta em vão se desembaraçar. Seu pensamento irreverente e propositalmente blasfemo, por absurda contradição, não larga se desprender, como o de Bunuel e Dali, de um universo universalmente religioso. Daí a simbologia escolhida. O espetáculo nada mais é, em seus movimentos, que o desenrolar incessante da Via Crucis, como pano de fundo dos acontecidos e pecados humanos. Todos os elementos cênicos giram em torno desses signos. Dificilmente se encontrará melhor exemplo de uma adequação tão perfeita da linguagem cênica à obra.

Que significação, porém pode ter esta simbologia tão bem concebida por Garcia para uma platéia paulistana, composta com sua grande maioria de jovens pertencentes a uma geração laicizada e habituada a espetáculos, críticos e anticlericais?

Onde o pânico? Onde a emoção?

Desconhecemos a opinião dos quinze mil espectadores, mas a impressão é de que o efeito do espetáculo era desconcertante. Pouco, inclusive, conseguiram atribuir um conteúdo significativo aos que viram. Não houve comunidade entre os signos utilizados e a experiência de público.

Tal fato ocorre cotidianamente na produção artística contemporânea e é decorrente, não de uma incapacidade pessoal do artista, mais do estado mesmo das possibilidades de comunicação a sociedade moderna, que se define por uma infinita variedade de sistemas de signos, interagindo-

se de forma dinâmica, nos quais os diversos grupos sociais exprimem suas visões ideológicas, isto é, suas formas parciais e fragmentárias de objetivar a própria prática.

A consciência desta realidade nos leva a descobrir que a opção por um sistema, de signos não é se pensa correntemente, o diretor conscientemente ou não, escolhe dedicar o seu espetáculo a um determinado grupo ou mesmo faixa social. E é essa escolha que comanda em definitivo a construção do espetáculo. Isso se dá mesmo quando, ignorando o público pretende exprimir apenas sua subjetividade, pois ela é situada social e ideologicamente e é sempre expressão das inquietações de um grupo.

O artista não tem a alternativa de se colocar no “além do” ideológico”; sua única alternativa é decidir por repetir, ou interferir, no sistema ideológico de seu público.

Esta interferência não requer necessidade à construção de um sistema de signos totalmente novo (o que corresponde à proposta de Artaud no “*Theâtre at son double*”), mais pode ser operada na utilização com uma perspectiva crítica de um sistema comprometido com a própria forma ideológica que se quer contestar. É o método de Brecht, em “*Mahagonny*” e na “*opera dos três vinténs*” se prende a certas concepções do público, não somente escolhidas como conteúdo mais também pela maneira como são apresentados. É uma espécie de inventário de tudo o que o espectador desejava ver da vida no teatro. Mais ao mesmo tempo ele é obrigado a ver coisa que não desejaria, tais como seus desejos, não apenas apresentados, mas criticados” (“*Escrits sur Le theatre*” B. Brecht”). Um processo semelhante é operado pelo faroeste italiano sobre o americano. O aparecimento dos novos meios de comunicação veio alterar a situação do teatro de forma positiva, obrigando-o a abandonar as formas tradicionais de comunicação. O trabalho de renovação tem-se desenvolvido em dois sentidos: 1) tentativa de elaboração de uma nova escritura cênica a partir dos sistemas de signos utilizados pelos meios de comunicação de massa.

2) Esforço de aprofundamento do lado específico da comunicação teatral em contraposição às demais formas.

O primeiro aspecto vem sendo desenvolvendo de formas sistemáticas pelo diretor francês Roger Planchon no teatro e por Godard no cinema.

Planchon parte da idéia de que o espectador de hoje é formado pelo cinema. A linguagem cinematográfica é uma linguagem direta que não precisava ser aprendida o que contrasta violentamente com a escritura cênica convencional e tradicional do teatro. Há um novo modo de organização da percepção gerando pelo cinema e familiar ao homem contemporâneo. Assim, seguindo por exemplo. O procedimento do Brecht sobre a ópera, Planchon concebe um Marivaux no estilo cinemas cope americano. Cada montagem é feita a partir de um estilo que opera por sua simples utilização a referência crítica à ideologia do texto. Presentemente Planchon desenvolver paralelamente à Godard Uma interessante pesquisa da linguagem da propaganda ligada a uma crítica violenta à ideologia da sociedade de consumo francesa.

Toda a pesquisa teatral a partir da década de 1.950, tem-se concentrado na questão da natureza mesmo da comunicação teatral. A reflexão de Artaud e Brecht se acrescentam agora Grotowski, “Living Theater” e os “Happenings”.

Há algumas constantes nas concepções dessas pesquisas mais recente. Uma recusa da colaboração dos recursos das demais artes. O cenário, a sonoplastia, a iluminação, o teatro mesmo enquanto local, são postos de lado. O espetáculo se fundamenta única e exclusivamente na presença e expressão física do ator. O texto , quando existe, é destituído do seu aspecto verbal. Grotowski, por exemplo, opera o texto efetuando uma redução. Essa produção é constituída pelo este possa ter em comum com a prática global, nas suas formas místicas difundidas. Assim o espetáculo, nada mais é que uma nova forma de exprimir uma comunidade de experiência. Os sistemas de signos são transmitidos fisicamente pelo ator. As formas de

comunicação variam do ator-sacerdote que se oferece em holocausto à platéia (Grotowski) ao ator provocador que aborda fisicamente o espectador.

A separação tradicional palco – platéia desapareceu. Isto mesmo em Grotowski onde o espectador, apesar de não provocado é obrigado pela própria organização do espaço a participar do espetáculo. Ele é elemento tão constituinte deste espaço quanto o próprio ato. Em “Fausto”, por exemplo, a sala é p refeitório de um convento e o publico se assenta, à mesa com os monges. Em “kordian”, cuja ação se desenrola num asilo de alienados, a platéia se acomoda nos leitos.

No Happening e nas encenações mais recentes do Living, o teatro atinge o ponto extremo da sua possibilidade de comunicação: a proposta à platéia, de colaboração lado a lado, na produção de uma ação concreta de um acontecimento real.

Esta renovação na concepção da prática teatral revela aspectos que a teoria da comunicação tem ressaltado. O espectador nunca é passivo, pois o sistema de transmitido desperta sempre comentários do “Living” e “Happenings”, entretanto, ele passa a ser fisicamente ativo. Enfim, o espetáculo só se realiza a partir de sua convivência em entrar no jogo.

Chega-se assim ao velho ideal de interação global.