

Representações da Liberdade: Teatro e Política em Curitiba (1964-1978)

Reginaldo Cerqueira Sousa *

Resumo: A presente comunicação, parte da dissertação da pesquisa de mestrado, investiga a relação teatro e política em Curitiba de 1964 a 1978. Compreende o período de vigência da ditadura militar caracterizado pela institucionalização, por parte do Estado, da violência sob variadas formas, sendo destacada aqui a censura ao teatro. Assim, procuramos entender as práticas teatrais e os diferentes modos de resistência ao arbítrio e as formas como tais práticas se constituíram em espaços de sociabilidade nos quais era possível a circulação de informações, a realização de debates políticos, o fortalecimento dos laços de amizade entre os militantes numa época em que o país estava sob a égide da repressão.

Palavras-chave: teatro, política, ditadura militar.

Abstract: This communication, part of the dissertation research for a Master's degree, investigates the relationship between drama and politics in Curitiba from 1964 to 1978. It includes the period of military dictatorship characterized by the state's institutionalization of violence in various forms, in particular, the censorship of theater. In doing so, we seek to understand theatrical practices and the different types of resistance, and how these practices are formed in social spaces where the information was circulated, policy was discussed, and where the bonds of friendship between militants were strengthened at a time when the country was suffering from repression.

Keywords: theater, politics, military dictatorship.

Os diálogos entre História e Teatro, nos últimos anos, têm resultado em importantes pesquisas históricas e alargado a própria área de produção historiográfica. Porém, não é de hoje que o deslocamento das preocupações dos historiadores tem provocado mutações na concepção, e maneira de construção, do saber histórico. As mudanças por que passou a historiografia francesa, com os *Annales*, no decorrer da primeira metade do século XX, e aquelas efetuadas em fins da década de 1960, com a *Nouvelle Histoire*, certamente contribuirão para outras visibilidades no campo da historiografia.

Na introdução do livro, *A escrita da história*, Burke (1992:7-37), esboça os traços significativos presentes nesta historiografia que, desde Marc Bloch e Lucien Febvre, apresentava oposição ao “paradigma” tradicional da história do século XIX. Diante da visão essencialmente política, a nova história propôs o interesse por toda a atividade humana e a preocupação com a análise das estruturas, em contraposição à narrativa apenas dos acontecimentos. Enquanto o “paradigma” tradicional centrava-se nos grandes homens e em documentos que expressavam o ponto de vista oficial, a nova história voltou-se para as

* Mestrando em História Universidade Federal do Paraná: orientadora Prof. Dra. Judite M. B. Trindade.

pessoas comuns e às experiências sociais, examinando um número maior de evidências. Se, para o “paradigma” tradicional, a história pautava-se na objetividade e neutralidade, para nova história a proposta girava em torno da interdisciplinaridade numa perspectiva de articulação de outras interpretações.

No entanto, pensar a historiografia a partir da década de 1970, significa perceber que esta não passou incólume ao pensamento do filósofo francês, Michel Foucault (REAGO, 1995:67-82). O impacto causado por ele ao pensar as bases epistemológicas das formas de discurso, e as maneiras de concebê-lo, gerou desconforto entre os historiadores. Provocou um desconcerto no modelo de pensamento cuja necessidade de totalidade deliberava uma hegemonia. Esta perspectiva não havia sido abdicada pelos *Annales*. Embora promovessem a abrangência de temáticas, não abandonaram totalmente as questões de ordem estrutural perceptíveis na longa duração (LUCA, 2006:112).

O filósofo, ao contrário, centrou sua reflexão epistemológica no entendimento do discurso de poder e da história desse discurso sobre nossos corpos (GRISSET, 1984:59-64). O deslocamento do modelo de visão de mundo da qual as relações econômicas, as classes e os conflitos, a idéia de temporalidade seqüencial e dialética, as estruturas davam a base do conhecimento, para a desconstrução, a descontinuidade e a dispersão, esteve presente no pensamento foucaultiano (RAGO, 1995:73). Para Foucault (2007:3-20), a descontinuidade permitia individualizar os domínios e quebrar as unidades estabelecidas como verdades homogêneas. Em razão disso, opôs-se à noção de história quantitativa, economicista, linear e de ausência de mobilidade, para marcar as rupturas nas formas de pensamento das sociedades modernas.

Compreendeu o discurso enquanto práticas determinadas que, por meio das relações estabelecidas, constituem o objeto (FOUCAULT, 2007:51-52). Segundo Veyne (1982:159), “o objeto não é senão o correlato da prática, não existe antes dela. O que é feito, o objeto, se explica pelo que foi o fazer em cada momento da história.” Isso implicou pensar o objeto como construção do discurso e, aos historiadores, à atenção ao discurso, à maneira pela qual o objeto histórico é produzido discursivamente e à narrativa que constroem ou reproduzem (RAGO, 2007:11).

A história passou a ser entendida enquanto discurso e, como tal, constituído nas relações de poder e moldado segundo visões de mundo, interesses e ideologias (JENKINS, 2007:51-52). Assim, os conceitos dados como imutáveis foram vistos sob a perspectiva de sua historicidade e a maneira pela qual estabeleceram noções de verdade eram agora criticados e questionados.

Essa visão permitiu pensar a história do teatro tendo em mente o pluralismo simbólico com o qual essa linguagem artística interage e a noção de que seu significado transforma-se, simultaneamente, com o grupo social no qual está inserido (CHARTIER, 2003:68). A partir dessas considerações, outras interpretações podem ser pensadas acerca da história do teatro no Brasil, particularmente sobre memória construída no século XX que, para Fernando Peixoto (1981, p. 115), “padece de um erro dos mais graves, pois, salvo raríssimas exceções, refere-se exclusivamente ao que aconteceu em São Paulo e Rio de Janeiro.” A história do teatro brasileiro tem nesses referenciais, e nos agentes teatrais inscritos nesse ambiente, os pilares responsáveis pela composição de uma temporalidade que ordenou cronologicamente e hierarquizou experiências estéticas (PATRIOTA, 2008:39).

Munido desses pressupostos, nossa análise procura entender as práticas teatrais em Curitiba nos anos de 1964 a 1978. Compreende o período de vigência da ditadura militar, fase sombria de nossa história recente caracterizada pela repressão, censura política, violência, sob variadas formas, torturas e, inclusive, mortes. Inscreve-se, nesse momento, o avanço da indústria de bens culturais, a busca por outras experimentações estéticas e, no campo da cultura, a oposição e resistência ao Estado de Arbítrio.

Curitiba não esteve aquém desse processo. Na década de 1950, sofreu os efeitos das transformações provocadas pelo desenvolvimentismo da época e, com o golpe, ajustou-se às pressões federais aderindo à tecnoburocracia e à política coercitiva imposta pela ditadura (MAGALHÃES, 2001:64-85). No campo das artes, os atores sociais dialogaram com diferentes tendências estéticas, políticas, ideológicas e, do mesmo modo, as práticas teatrais, de acordo com Costa (1995:199-200), contemplaram o político, o comercial, o amador e o profissional, por meio de uma temática variada e de acordo com as preocupações com o contexto histórico, político, social e cultural do período.

Em maio de 1961, por exemplo, a Delegacia de Ordem Política e Social (DOPS), registra, em um dos seus relatórios, a preocupação com a montagem da peça *Subterrâneos da Cidade*, de Walmor Marcelino, apresentada pelo Teatro Popular do Paraná (TPP), no palco do Teatro Guaíra. As inquietações das autoridades referiram-se ao fato da peça ter abordado o mundo do operariado, as lutas desse segmento social e as dificuldades sofridas no trabalho devido à exploração por parte dos patrões.

Entretanto, no evento, a princípio organizado para confraternização entre os grandes sindicatos da cidade em comemoração ao Dia do Trabalho, não se cogitava a realização de um debate, preparado pelos trabalhadores, sobre a crise econômica e, menos ainda, a participação de um grupo teatral adepto de idéias marxistas. A inserção desses elementos preocupou os

empresários responsáveis pela denúncia efetuada à DOPS. Porém, a ação do TPP já constava nos laudos policiais por causa das mensagens comunistas levadas aos bairros periféricos onde se concentrava a maioria do operariado curitibano.

O episódio evidencia o tipo de inimigo, no início dos anos de 1960, a ser combatido pelas instituições do Estado. Inscreve-se no contexto de intensa participação política, de discussões em torno da realidade do país e de crescimento dos movimentos de esquerda, mobilizados pela perspectiva revolucionária. Tais questões deixaram em estado de alerta alguns setores sociais, de caráter mais conservador, da sociedade brasileira.

Em Curitiba, grupos esquerdistas compostos por intelectuais, jornalistas, profissionais liberais e estudantes, estiveram à frente da tarefa de “conscientização” do papel político das camadas populares. O TPP correspondeu a essa expectativa. Após transformar-se na Sociedade de Arte Popular (SAP), converte-se, em meio a contradições entre seus membros, no primeiro Centro Popular de Cultura do Paraná, em 1962. Por meio do teatro, discutiu temas políticos e assumiu projetos de mobilização, alfabetização e educação popular dos trabalhadores e do contingente populacional que se aglomerava na capital paranaense na época.

O reverso desse processo veio, em 1964, com o golpe militar. Gradativamente, os militares levaram à militarização do sistema estatal e à readequação da estrutura burocrática do Estado para a centralização em nível federal (CODATO, 2004:11-36), causando a desarticulação dos movimentos até então comprometidos com as camadas populares e a restrição da atuação da “classe política”. Em Curitiba, diante do contexto de fechamento dos espaços de participação política, o campo da cultura, constituiu-se num ambiente no qual os atores sociais puderam fazer oposição ao arbítrio. Em um deles nasceu o Teatro de Bonecos Dadá, formado pela necessidade de se manter o apreço pelo teatro e de reunir os ex-cepecistas dispersos pela ditadura.

Em espaços improvisados nas casas dos próprios membros do grupo articulou-se o debate político e a discussão de conteúdos proibidos em outras esferas da sociedade. A linguagem de títeres era, inclusive, um atrativo para o público infantil. O encerramento das atividades deu-se pela invasão brutal organizada pela polícia em um dos locais de reuniões. A justificativa para tal atitude baseou-se na idéia de que ali se ensinava conteúdo comunista às crianças. O episódio, na época, foi narrado e criticado na crônica de Stanislaw Ponte Preta (2006:50-51), sob o título de *o Garotinho Corrupto*.

Situa-se ainda nessa perspectiva de oposição, o grupo Escala-Laboratório. Criado por membros da extinta SAP, objetivavam um teatro mais elaborado, com maior estrutura

artesanal e sentido racional. Por isso, priorizou-se o diálogo mais consistente com outros segmentos artísticos incluindo aí ações voltadas à intervenção na realidade, por meio de práticas concretas dos seus atores. Para atingir o propósito, os artistas deveriam constantemente explorar suas capacidades físicas e criativas e pesquisar formas novas de atuação que usassem diferentes tipos de expressividade.

Nota-se, nas temáticas e imagens usadas pelo grupo, a intenção de restabelecer os laços, quebrados a partir do golpe, com as camadas populares. Índícios desse aspecto foi o diálogo com a dramaturgia do Nordeste na montagem de *Chapéu de sebo*, texto de Francisco Pereira da Silva. A peça foi um modo de pensar Curitiba, questionar problemas sócio-políticos e manter oposição ao crescente teatro de caráter comercial e elitista.

Isso, porém, não representou obstáculo para uma aproximação do Escala com patrocinadores financeiros. Estes enxergavam no crescente público estudantil, ávido pela cultura de esquerda, um consumidor em potencial, enquanto o grupo encontrava, nessa relação, brechas para que os espetáculos fossem montados e vistos por outros segmentos sociais, sem acesso a montagens teatrais. Essa configuração não significou completa adesão ao mercado e nem eliminava as ações de resistência. Podem ser lidas como estratégias para retomar, sob outros parâmetros, a perspectiva de um teatro crítico.

Simultaneamente a tais práticas, articularam-se grupos teatrais de estudantes em encontros que aconteciam em pequenas salas improvisadas, nas casas estudantis, comuns em Curitiba, nos diretórios ou em salões paroquiais. Tais espaços tornaram-se pontos de ebulição teatral por meio de ensaios, debates, montagens e leituras dramáticas. Serviam também como veículo de confraternização e meio de manter laços de amizade entre o segmento estudantil. Por essas razões, estavam sob vigilância constante dos militares. Os locais e os conteúdos de reuniões deveriam ser previamente comunicados à DOPS. Em resposta a essa atitude, as indefinições quanto aos espaços de encontros, por parte dos estudantes, permitia continuidade das atividades teatrais e causava transtorno aos agentes da censura.

Quanto às montagens, nota-se a inserção de temas variados. Porém, a maioria era construída em laboratório pelo uso da colagem.¹ Apropriando-se de poesias, letras musicais, entre outros textos, a temática da liberdade e democracia costurava, num feixe de reivindicações, as inquietações estudantis num período conturbado da história brasileira. Outra faceta desse aspecto, diz respeito à recorrência à literatura do Movimento Modernista Brasileiro.

1 Consistia na utilização de partes de textos de diferentes autores para criar de um novo texto. As atividades eram realizadas em laboratórios teatrais no qual a participação das pessoas envolvidas era fundamental.

Ao investigarmos os conteúdos das montagens, logo identificamos aproximação aos escritores e poetas modernistas. A relação aí estabelecida correspondeu às mudanças ocorridas a partir da segunda metade da década de 1960, em que a retomada de outros referenciais estéticos condizia aos anseios dos estudantes que procuravam, naquele momento, distanciar-se dos padrões culturais e estéticos até então configurados.

É bom lembrar que durante esse período a hegemonia do Partido Comunista orientou o modelo de “herança cultural” a ser aceito pelos militantes do partido (RUBIM, 1989:552-565). Nesse sentido, a ênfase dada ao projeto de “conscientização política” conduziu à aceitabilidade de temas direcionados ao engajamento e à ligação com o “povo”. Com a implosão da “grande família comunista”, esse modelo sofreu questionamentos após 1964 (NAPOLITANO, 2004:276). Outras formas de ação política inscreveram-se no contexto nacional por meio da crítica cultural e comportamental. Nesse sentido, compreende-se que a atuação dos estudantes estendeu-se, não somente à oposição ao Estado de Arbítrio, mas à atitude conservadora, em alguns momentos, presente na sociedade curitibana.

O quadro torna-se complexo em dezembro de 1968. Os militares promulgam o Ato Institucional nº 5 ocasionando o recrudescimento da repressão. Desarticulam-se organizações estudantis, boa parcela dos grupos teatrais, a partir desse momento, faz uso da linguagem metafórica para escapar da censura e manter diálogo com o espectador. Incluem-se no contexto as altas taxas de crescimento econômico, o avanço da indústria cultural, a profissionalização teatral, concomitantemente à concentração populacional nas favelas e periferias das grandes cidades. Porém, na década de 1970, simultaneamente a esse processo, vieram as inquietações estéticas e outras maneiras de fazer oposição.

Se, por um lado, o estado ditatorial definiu-se como agente de modernização, propulsor de uma nova ordem social, incorporando, inclusive, o discurso “nacional-popular”, por outro, promoveu um “desencantamento duplo do mundo”, por meio de uma racionalidade imersa na dimensão coercitiva (ORTIZ, 1988:151-159). Além dessas contradições, encontramos, na cena teatral em Curitiba, a autocrítica dos agentes teatrais frente a seus posicionamentos políticos, ideológicos e às transformações por que passava o teatro. Uma delas diz respeito aos incentivos econômicos, por meio de recursos públicos, à cultura.

Nota-se, nesses financiamentos de espetáculos, que, em certos casos, eles contemplavam textos escritos, ou dirigidos, por dramaturgos engajados. Essa situação justapôs discursos distintos, tanto dos agentes do governo militar quanto dos seus opositores.

Para estes, por exemplo, montar *Arena Conta Tiradentes*,² de Boal e Guarnieri, simbolicamente, permitia dar continuidade ao desejo de redemocratização do país. Restituir, no palco, a figura do herói, no caso Tiradentes, e sua luta pela liberdade, reafirmava, naquele momento, o ideal de transformação social, levado à descrença pela repressão da década de 1960.

De outra forma, para os representantes do governo, cabia ao teatro, enquanto arte, o papel educativo, condutor do refinamento cultural do próprio homem. A figura do herói, nesse sentido, apontava para o caráter unívoco da nação dando a idéia de ausência de conflitos. Corresponde, pois, ao interesse da ditadura militar em criar um ideal de cultura homogênea estruturada de acordo com as diretrizes da Lei de Segurança Nacional. Essa lógica enquadrava as vontades políticas dos governos locais aos propósitos estabelecidos pelos militares.

Quanto ao tema da profissionalização da cena teatral, a historiografia sobre o teatro identifica o momento como o mais produtivo no cenário de Curitiba. O aparecimento de uma “dramaturgia paranaense”, a criação de novas companhias e a divisão do trabalho no teatro por meio de um corpo técnico direcionado às áreas de iluminação, sonoplastia, figurino e cenografia, foram, de acordo com essa visão, os fatores responsáveis por essa dinamização. Esse ponto de vista privilegiou também o sentido evolutivo da dramaturgia paranaense alcançado pelo intercâmbio com as tendências artísticas oriundas do eixo Rio-São Paulo.

No entanto, a transformação efetivada em Curitiba por meio de projetos de modernização, e o que resultou desse processo, evidenciou o aparecimento de uma “nova sensibilidade”. Aos atores, inseridos nessa dinâmica, cabia recheiar as revistas programas de suas peças de referenciais qualitativos: o número de prêmios adquiridos pelos espetáculos, os elogios das críticas sobre a peça, a equipe técnica qualificada e os cursos por que passaram ao longo da carreira. Um “currículo” elaborado atestava qualidade e eficiência ao espetáculo.

Diante do quadro exposto, como pensar o posicionamento dos agentes teatrais cujos referenciais encontravam ressonância ainda na década de 1960? Ainda, qual a responsabilidade dos jovens atores que, mesmo sendo fruto de uma geração nascida sob a égide da ditadura militar, não participou das lutas contra o arbítrio? Obviamente as respostas a tais questões exigem tempo maior de elaboração e, mesmo assim, não se esgotam as possibilidades de reflexões acerca do tema. Primeiramente, é importante entender que as relações estabelecidas entre agentes teatrais e as configurações apresentadas pela sociedade, naquele momento, deram-se de variadas formas e não convergiram para um projeto

2 Montado, em 1972, pela Produção de Paula Sá, sob direção de Oraci Gemba, contou com apoio financeiro da Prefeitura de Curitiba, por ocasião da inauguração do Teatro Paiol.

homogêneo de ação. Entretanto, os espaços ocupados por cada agente teatral correspondeu a um modo de intervenção no meio social.

Um exemplo evidente ocorreu nas práticas do ator José Maria Santos. Formado, em fins dos anos de 1950, na Escola de Arte Dramática do SESI, em Curitiba, onde teve contato com a dramaturgia de Guarnieri, Boal, Vianinha, Ariano Suassuna, Dias Gomes, Brecht, entre outros, construiu carreira artista tornando-se, na década de 1970, um dos atores importantes da Capital paranaense. Como ator profissional fundou a Companhia Dramática Independente e atuou em performances significativas juntamente com a atriz Lala Schneider. Tais atuações lhe renderam convite para dirigir, em 1972, o então Teatro Experimental da Escola Técnica Federal (TETEF), grupo criado para contemplar o ensino da arte e as atividades extracurriculares dos alunos da Escola Técnica.

Entre o ano de sua criação a 1978, o grupo apresentou importantes textos da dramaturgia brasileira das décadas de 1950 e 1960, entre os quais estão o *Auto da Compadecida*, de Suassuna, *Chapetuba F. C.*, de Vianinha, *O pagador de Promessas* e *A invasão*, de Dias Gomes. Esses textos trouxeram na sua concepção uma reflexão, sob focos diferentes, da realidade do Brasil. Não há dúvida que a escolha deles esteve impregnada das visões de mundo, das inquietações e das angústias do próprio diretor. Apropria-se dessa dramaturgia para pensar, juntamente com os alunos, a sociedade curitibana.

Podemos, então, identificar, nesses campos de atuação, um jogo de relações. Primeiro, um grupo teatral que, embora estivesse sob constante vigilância da censura, ainda mais se tratando de uma instituição federal, não se furtou de promover o debate político num ambiente em que a racionalidade técnica condizia aos interesses de um regime político em criar uma sociedade baseada em princípios tecnocratas e alinhada aos anseios econômicos da época. Em seguida, as ações de um diretor-ator, inserido num contexto profissional, porém, não totalmente absorvido por esse processo. Serviu-se dele para, de outro modo, marcar seu ato de protesto. Por meio disso, proporcionou aos jovens atores, e alunos, espaços de debate e reflexões acerca da sociedade, das aflições da juventude e de temas políticos, caros à época.

Diante destas questões, podemos compreender, apropriando-se da idéia de Ansart (1978:106-108), que tais ações operaram-se fora de uma ideologia codificada, que demandava coerção e hegemonia, para pensar, ou inventar, outro modelo de sociedade onde os atos simbólicos, desejos, as esperanças coletivas e os fins a serem alcançados importam mais que os preceitos e as normas estabelecidas.

Se, por um lado, a perseguição política, a repressão e a censura eram realidade, conforme vimos, cotidianamente presente na vida dos agentes teatrais comprometidos com as

lutas pelas liberdades democráticas, por outro, também foram constantes as estratégias para burlar as mazelas impostas pela ditadura. Nesse sentido, as experiências de resistência no campo da cultura e da arte funcionaram como elementos de recomposição do espaço público esgarçado da política (NAPOLITANO, 2004:275).

Recorremos, para pensar tal processo, ao conceito foucaultiano de *heterotopia*. A idéia corresponde à capacidade que certos espaços possuem, por meio das relações dos sujeitos neles inseridos, de se estabelecer outros tipos de vivências. Enquanto a utopia aponta para posicionamentos sem um lugar “real” deixando para o amanhã a realização do sonho e do desejo, algo impossível se vivenciar no calor do presente, no “agora”, no cotidiano, a heterotopia conduz a um lugar “real” onde há a possibilidade de experimentar e vivenciar práticas e relações diferentes e diversas (FOUCAULT, 2006:411-422). Trilhamos esse caminho para refletir as práticas dos agentes teatrais curitibanos na época da ditadura militar.

Às interdições impostas à sociedade, os agentes teatrais propuseram a criação de ambientes alternativos nos quais os debates, reflexões políticas e criações artísticas tornam-se possibilidades. Traduziram-se, esses pequenos espaços, em vínculos afetivos no qual as sociabilidades constituíram-se em laços de solidariedade por meio de um circuito de informações, de uma “rede de recados” entre seus membros, em oposição ao controle social.

Para combater os “pequenos focos” de irradiação política, os militares muniram-se de aparato, institucionalmente constituído, por meio de órgãos oficiais de coerção e repressão. A rede de informantes responsáveis pelas denúncias dos suspeitos de crime contra o Estado representava um desses sistemas (MAGALHÃES, 1997:1-10). Formavam-se, assim, ramificações de micro-poderes que, de acordo com Foucault (1979:182), consistia, como princípio, na sujeição ao sistema político, pois são nas extremidades onde o poder é efetivamente exercido, torna-se capilar.

Entretanto, tais elementos não inibiram totalmente os agentes teatrais. Estes encontraram no calor dos pequenos grupos um meio de reconstruir o espaço público, que é o lugar do debate político, da constituição de identidade e da ação coletiva. Nestes espaços perceberam que, em momentos tão sombrios como aquele apresentado pela ditadura, mesmo assim, a liberdade não bateu em retirada (TEU, 1967).

Bibliografia

- ANSART, P. **Ideologias, conflitos e poder**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
- BURKE, P. Abertura: a Nova História, seu passado e seu futuro. In: _____. **A escrita da história**. São Paulo: UNESP, 1992.
- CHARTIER, R. **À beira da falésia, a história entre certezas e inquietudes**. Porto Alegre: UFRGS, 2003.
- CODATO, A. N. O golpe de 1964 e o regime de 1968: aspectos conjunturais e variáveis históricas. **História: Questões e Debates**, Curitiba, n. 40, p. 11-36, jan./jun., 2004.
- COSTA, M. M. da; FRANZ, M.; HENNINGS, E. O teatro em Curitiba no período de 1961 a 1970 – I. **Letras**, Curitiba-PR, n. 44, p. 199-229, 1995.
- FOUCAULT, M. Outros espaços. In: _____. **Ditos e escritos**. Estética: literatura e pintura, música e cinema (volume III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- _____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- _____. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- GRISSET, A. Foucault, um projeto histórico. In: LE GOFF, J. *et al.* **A nova história**. Lisboa: Edições 70, 1984.
- JENKINS, K. **A história repensada**. São Paulo: Contexto, 2007.
- LUCA, T. R. de. Fontes impressas: História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, C. B. (Org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2006.
- MAGALHÃES, M. D. B. de. A lógica da suspeição: sobre os aparelhos repressivos à época da ditadura militar no Brasil. **Revista Brasileira de História**, v. 17, n. 34, São Paulo, 1997. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo>. Acesso em: 22/05/2008.
- _____. **Paraná: política e governo**. Curitiba: SEED, 2001.
- NAPOLITANO, M. O “tesouro perdido”: a resistência no campo da cultura (Brasil 1969/1976). In: DUARTE, A. **A banalização da violência: atualização do pensamento de Hannah Arendt**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2004a.
- ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- PATRIOTA, R. O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica. In: PEIXOTO, F.; PATRIOTA, R.; RAMOS, A. F. (Orgs.). **A história invade a cena**. São Paulo: Hucitec, 2008.
- PONTE PRETA, S. **FEBEAPÁ: festival de besteiras que assola o país**. Rio de Janeiro: Agir, 2006.
- RAGO, M. O efeito-Foucault na historiografia brasileira. **Tempo Social; Rev. Sociol. USP**, São Paulo, 7 (1-2), p. 67-82, 1995.
- _____. A história repensada com ousadia. In: JENKINS, K. **A história repensada**. São Paulo: Contexto, 2007.
- RUBIM, A. A. C. Partido Comunista e herança cultural no Brasil. **Ciências e Cultura**, 41 (6), p. 5552-565, junho 1989.
- SCHEFFLER, I. **TUT, TECEFET, TETEF: 35 anos de Teatro na Universidade Tecnológica Federal do Paraná**. Curitiba: UTFPR, 2008.
- TEU. **De como trabalhador faz arte... E o artista pensa que é dele**. Datilografado. Curitiba, 1967.