

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

ABREM-SE AS CORTINAS: arte, política e o teatro experimental do grupo Cena Aberta em Belém (1976-1990)

Maria Rosa Cunha da Costa¹
Universidade Federal do Pará (UFPA)
marinncosta@gmail.com

INTRODUÇÃO

O teatro é a arte do diálogo, dos movimentos e das representações, sendo possível a partir dele compreender o contexto e a cultura de uma determinada sociedade. A história do teatro, segundo Berthold (2004), inicia a partir do momento em que surge no homem primitivo a necessidade de exteriorizar sensações e se comunicar com o corpo por meio de articulações, atos e representações. O teatro configura-se, então, como linguagem do cotidiano, sendo possível observar o papel social que esse teatro exerce, uma vez que as representações cênicas abrangem a cultura, o social e o político de um contexto.

O presente trabalho tem como objetivo principal compreender as relações entre o teatro e a sociedade. Por meio de uma peça ou uma expressão corporal é possível ler e traduzir uma realidade permitindo, por conseguinte, novas possibilidades cognitivas, novos olhares e novas formas de se ver um período. Sendo assim, a seguinte pesquisa se debruçou sobre a trajetória do grupo Cena Aberta e suas interpretações e relações com o contexto da cidade de Belém durante as décadas de 1970 até o final dos anos 1980.

Primeiramente, o recorte temporal analisado está estritamente ligado ao processo de distensão do governo Geisel por volta de 1974 e o processo de redemocratização do governo Figueiredo, a partir de 1979. A política de distensão tinha como proposta uma lenta, gradual e controlada transição para a democracia (REIS, 2004). Neste período começam as discussões, movimentos e pressões pelo fim da ditadura, ou seja, existem vários movimentos destoantes acontecendo no cenário tanto nacional quanto local. É preciso ter isto em mente, para situar o momento específico no qual o grupo analisado se encontra inserido, para entender as nuances e possíveis contradições, distanciando-se de abordagens dicotomizadas (HUNT, 1992).

A trajetória do grupo tem início em 1976 com a estreia da peça “Quarto de Empregada” e continua em atuação até o início dos anos 90 com suas montagens,

¹Mestranda em História pela Universidade Federal do Pará (PPGHIST).

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

2

espetáculos e dramatizações, conforme pode ser visto no jornal “O Liberal” e “Diário do Pará” da época. Em suas apresentações, verifica-se a existência e o início do teatro “contemporâneo experimental” em Belém, no qual as representações artísticas são feitas muito mais através de gestos e articulações no lugar de falas e narrativas, proporcionando novas aberturas e perspectivas para a dramaturgia nacional e local dentro do contexto de possibilidade de censura social e política. A expressão corporal e de movimentos sobrepõe-se à arte do diálogo e, para além disso, traz à tona diferentes temáticas e abordagens que foram vistos presentes no fazer cênico do grupo Cena Aberta (BEZERRA, 2010).

O ponto de partida deste trabalho teve início com o grupo Cena Aberta e de que forma faziam teatro: como eram as peças, o processo, os encontros culturais, os diálogos do grupo e o cenário no período do recorte temporal (1976-1990). A partir disso, surgem algumas perguntas: de que forma os movimentos cênicos e teatrais em Belém dialogam com a cidade? Como podem traduzir uma realidade? Que interpretações podem ser feitas a partir do “não dito” das expressões corporais? Quem está assistindo a este teatro? Como era a censura dos movimentos artísticos na ditadura? De que forma a população e o próprio governo local e federal reagiam aos espetáculos? Que atores, literalmente, estamos tratando?

Estas perguntas iniciais impulsionam a pesquisa e permitem descortinar as relações entre teatro e sociedade. O teatro se caracteriza como uma manifestação artística inventada ou fictícia, sendo assim, torna-se relevante discutir esta afirmativa.

Ginzburg (2007) ao falar das expressões artísticas, como a fotografia, o cinema ou os gêneros literários, chama a atenção para o novo modo de ver, contar e pensar destas “inovações expressivas”. A arte propõe ao seu público cenas tratáveis como metáforas, que são construídas e precisam ser decifradas. Indubitavelmente, como discorre Ginzburg (2007), é importante distinguir realidade de ficção, mas ao mesmo tempo aprender a reconhecer quando uma se entrelaça na outra.

Tal qual as expressões artísticas supracitadas, o teatro também pode ser entendido como algo encenado, “não dito” ou “inventado”, por ser uma representação da realidade. Por meio de uma peça ou uma expressão corporal é possível ler e traduzir uma realidade do mesmo jeito que qualquer fonte, permitindo, por conseguinte, novas possibilidades cognitivas, como formas de se ver um período por outros olhares.

O TEATRO ENTRA EM CENA

O conjunto das representações cênicas, como as dramatizações e os espetáculos, bem como as outras manifestações artísticas, não existem apenas por existir. As artes, aqui traduzidas no teatro, foram pensadas e construídas por sujeitos e são ligadas a espaços e momentos específicos (BECKER, 2010).

As artes cênicas sempre estiveram presentes no contexto amazônico², entretanto, estas representações não eram analisadas pela história do teatro e pela própria historiografia. Somente a partir do final do século XX o teatro torna-se objeto de estudo, passando a ser problematizado e estudado pelos historiadores. Essa mudança decorre, em grande medida, da própria transformação verificada no fazer historiográfico.

A pesquisa historiográfica, até então se, restringia a abordagens mais tradicionais e narrativas com as correntes Positivista e Historicista do século XVIII e XIX. Propunha-se uma história a partir de documentos oficiais que eram lidos sem problematização dos mesmos e buscavam por verdades históricas, como se fosse possível reconstruir uma história exatamente como aconteceu. Não obstante, nas décadas de 10 e 20 do século XX surge na França com Lucien Febvre e Marc Bloch a revista dos “Annales” inaugurando um novo fazer historiográfico, ou seja, este cenário é considerado, segundo Le Goff, (2003), o “ato que fez nascer a nova história”.

² O teatro paraense teve seu surgimento no período colonial com os missionários jesuítas na capitania do Grão-Pará. O teatro missionário visava à evangelização e conversão indígena com o auxílio de outras manifestações artísticas (como a música e a dança), tornando mais acessível ou natural à absorção de costumes e práticas religiosas para os nativos. Mais sobre o assunto ver em: SALLES, Vicente. *Épocas do teatro no Grão Pará ou apresentação do Teatro de Época*. Tomo I. Belém: UFPA, 1994.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

4

Principalmente partir da década de 1980, a terceira geração da escola dos Annales³ apresenta uma proposta de inovação historiográfica que traz novas abordagens, problemas e objetos para a historiografia. A inauguração da Nova História inovou a historiografia com a possibilidade do diálogo com outras Ciências Humanas e com as novas perspectivas e abordagens de temáticas que antes não eram consideradas pela historiografia “tradicional”.

Nessa perspectiva amplia-se significativamente a possibilidade temática, sendo possível tornar como objeto de estudo para a pesquisa historiografia as mentalidades, as festas, os aspectos do cotidiano e outras abordagens que antes se encontravam ausentes na pesquisa. A história das artes cênicas insere-se nesse quadro de transformações sobre o fazer histórico.

Esta pesquisa, portanto, buscou estar alinhada a essas novas perspectivas teóricas, que propõe a análise de grupos sociais e suas manifestações artísticas e culturais, como elementos importantes de diálogo e interpretação política e social. Por meio de teóricos e seus conceitos como Marc Bloch, Jacques Le Goff, Peter Burke, Carlo Ginzburg, Raymond Williams e outros autores, propomos nesta oportunidade verificar estes aspectos, a partir do estudo do grupo Cena Aberta e da própria década de 1970 e 80 em Belém.

A inovações historiográficas propostas pelos Annales e pela Nova História possibilitaram uma “revolução documental”: um leque de possibilidades das fontes documentais e de métodos para a pesquisa historiográfica, como o uso de periódicos e jornais e da utilização da História Oral. O diálogo com documentos busca interpretações que as fontes documentais podem dizer, tendo em mente que foram produzidas por (ou para) alguém em determinado contexto, portanto são carregadas de intencionalidade, que podem ser analisadas e interpretadas pelo pesquisador (BLOCH, 2001).

³ Sobre o assunto, ver mais em: BURKE, Peter. *A escola dos Annales (1929-1989)*. São paulo, Unesp, 1991; REIS José Carlos. *Escola dos Annales: a inovação em História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

5

A pesquisa inclinou-se em compreender a experiências do Cena Aberta a partir dos periódicos do Jornal “O Liberal” (1976-1988), que podem ser encontrados na Biblioteca Pública Arthur Vianna, e do Jornal “Diário do Pará” (final da década de 80), disponível na Hemeroteca Digital. Contudo, é importante lembrar que no período aqui analisado encontra-se vigente em cenário nacional a ditadura militar, portanto, a imprensa não está fora destes acontecimentos, possui seu posicionamento político em relação a este contexto, e neste caso os jornais, como meio comunicativo, foram importantes instrumentos utilizados por lideranças civis, políticas ou partidárias.

O que significa dizer que há grupos específicos não só de artistas ou dramaturgos, mas de outras pessoas relacionadas às artes cênicas, como jornalistas e críticos que se relacionavam com o teatro de forma indireta (BECKER, 2010). Por meio dos periódicos, é possível verificar as particularidades de como as notícias a respeito do teatro são abordadas e a partir disso interpretar os grupos cênicos e o próprio contexto.

O presente trabalho teve também como metodologia a entrevista realizada em 2016 com Marton Maués, ator de fez parte do elenco. Sendo assim, pretende-se o uso da História Oral como método para pesquisa historiográfica, ampliando as entrevistas. A História Oral relaciona-se diretamente com a memória, ou seja, pelos processos de lembrança e esquecimento do entrevistado, a memória é vista como uma reconstrução psíquica do passado que é provocada no entrevistado pelo entrevistador. (LE GOFF, 1994).

Com isso, propõe-se perceber as particularidades que podem aparecer das entrevistas, e com isto compreender uma vertente dos “bastidores”: por trás do que era anunciado sobre o Cena, possibilitando novas interpretações por meio da fala de alguém que vivenciou e literalmente entrou em cena.

Os processos para a criação de uma peça de teatro, desde a ideia até a execução envolvem uma série de atividades, redes e fenômenos coletivos que Becker (2010) chama de “mundos da arte”. Os mundos da arte abrangem uma rede de cooperações de técnicos, intelectuais, sujeitos, atores e o público que se relaciona com o processo de produção das

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

6

obras. Sendo assim, um dos objetivos desta pesquisa é compreender a complexidade das redes de cooperação que geram a arte, as peças e os espetáculos e o universo em torno das artes cênicas e do Cena Aberta.

Como ponto partida para início do trabalho, faz-se necessário compreender, segundo Marc Bloch, que a História não é “a ciência do passado”, mas sim, mais precisamente, a história é a ciência “dos homens, no tempo”⁴. A história é, portanto, uma escolha e uma busca⁵ e a seguinte pesquisa historiográfica proposta aqui buscou levar em consideração as subjetividades não somente das fontes, mas também do próprio Cena Aberta como grupo composto por diferentes indivíduos.

Deste modo, buscou-se entender que a história parte do presente e não do passado, e até mesmo a própria escolha desta abordagem partiu também da subjetividade da autora desta pesquisa. Em outras palavras:

“O presente bem referenciado e definido dá início ao processo fundamental do ofício de historiador: “compreender o presente pelo passado” e, correlativamente, “compreender o passado pelo presente” (BLOCH, 2001, p. 25)

ARTE, CULTURA E O TEATRO EXPERIMENTAL

O grupo de teatro Cena Aberta surge em 1976 no Pará e manteve sua trajetória com diversas montagens e espetáculos ao longo da década de 80, como pode ser vista por meio dos jornais “O Liberal” e o “Diário do Pará”. O Cena Aberta foi criado por ex-alunos da Escola de Teatro da UFPA, e conforme destaca Bezerra, “se configurou como um dos mais importantes grupos da cena contemporânea na cidade de Belém”⁶.

O Teatro Cena Aberta, bem como a maioria das montagens e peças, foi fundado, dirigido e produzido por Luís Otávio Barata, Zélia Amador de Deus e Margaret

⁴BLOCH, Marc. *Apologia da História, ou, O ofício de historiador*. Prefácio: Jacques Le Goff; Apresentação à edição brasileira: Lília Moritz; Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p. 55.

⁵ *Idem*, p. 24

⁶ BEZERRA, José Denis de Oliveira. *Memórias cênicas: poéticas teatrais na cidade de Belém (1957-1990)*, orientador, José Guilherme dos Santos Fernandes. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Curso de Mestrado em Letras, Belém, 2010, p. 90.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

7

Refkalefsky. A primeira encenação apresentada pelo grupo foi a obra “Quarto de Empregada” de Roberto Freire, montada no Teatro da Paz em 1976. Observa-se, neste primeiro momento que a montagem do grupo já modifica o fazer teatral, trazendo o público próximo ao palco e tornando-o parte da cena, deixando de lado os acentos de costa, diferente de como eram apresentadas as peças até então, ou seja, o fazer teatral já começa a ser diferenciado (BEZERRA, 2010).

O grupo Cena Aberta criava e montava os espetáculos trazendo à tona a utilização do corpo no palco: propunham no lugar de textos, de palavras ditas e de diálogos, usar a expressão corporal e a linguagem do corpo para assumir o caráter principal na cena.

O teatro e suas múltiplas expressões relacionam-se com o cenário cultural, social e político da sociedade, logo, é possível interpretar o Cena Aberta e seu processo de construção cênica dentro do contexto da década de 1970. Torna-se necessária então, a discussão sobre o termo e o teatro “experimental”.

É na década de 1970 que emerge o teatro Experimental, rompendo e modificando a cena teatral no Pará. Pavis (2009) conceitua “teatro experimental” como um movimento dos artistas que se posicionam contra as companhias que visavam ou propunham uma fórmula pronta para o teatro, ou seja, o teatro experimental visa o experimento de novas estruturas, técnicas e temáticas, para além do teatro clássico. Portanto, as artes cênicas no contexto paraense procuraram alternativas e outras possibilidades de se fazer teatro.

Ao mesmo tempo, na cena do teatro paraense, encontra-se também o “teatro amador”⁷. Karine Jansen define “teatro amador” no sentido de um teatro vinculado às artes, à sociedade e conseqüentemente ao momento artístico pela qual as artes cênicas passavam. Portanto, a expressão “teatro amador” significa almejar e lutar por um teatro de livre expressão, um teatro visionário e ao mesmo tempo engajado aos acontecimentos socioculturais de uma determinada região ou contexto. O teatro experimental amador é, então, segundo Jansen marcado pela:

⁷ JANSEN, Karine. O teatro contemporâneo no Pará: Conceitos, memórias e histórias. *Revista Ensaio Geral*, n. 2, v1, p. 87-98, Belém, jul/dez, 2009.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

8

“Experimentação do espaço cênico na relação entre palco e plateia; a substituição do texto dramático tradicional por escrituras cênicas mais flexíveis, utilizando-se absolutamente qualquer tipo de escrita como indutora para a cena; diálogo íntimo com as diversas artes (...); as diversas temáticas e discursos adotados na escritura cênica; a multiplicidade de técnicas utilizadas na preparação dos atores; a busca por uma visualidade que componha a encenação de forma que não apenas a situe em espaço, tempo e situação econômica, porém concilie os parcos orçamentos com uma atuação efetiva na encenação; o encontro da tradição com as possibilidades dos avanços tecnológicos (...)”⁸.

Deste modo, já por volta da década de 1980, no espaço do Teatro Experimental Waldemar Henrique⁹ é possível compreender que o movimento teatral na cidade de Belém, traduzido aqui no grupo Cena Aberta, se posiciona por intermédio da linguagem cênica como um grupo de teatro experimental amador.

Verifica-se que o palco do Teatro Experimental Waldemar Henrique não se caracterizava por ser uma estrutura fixa, sua construção permitia o empírico, as modificações e o experimento, que proporcionou ao Cena Aberta a possibilidade de “investigar o significado cultural do espaço, para capturar seu potencial dramático de uso e repensar o espetáculo como um sistema baseado no vocabulário visual e espacial”¹⁰. Em outras palavras, o grupo experimental propunha no lugar de textos, de palavras ditas e de diálogos, usar a “expressão corporal” e a linguagem do corpo para assumir o caráter principal na cena.

⁸ *Idem*, p. 89.

⁹ O Teatro Experimental Waldemar Henrique, conforme Salles (1997), inaugura-se dia 17 de setembro de 1979, com a peça “A história do juiz”, do grupo cênico Grupo de Teatro Amador Arte Nossa durante o período de 18 a 23 de setembro. Neste mesmo ano foram apresentados mais de vinte espetáculos e o teatro e a inauguração do Waldemar Henrique possibilitou a existência de novas e diferentes formas cênicas para o teatro experimental do grupo Cena Aberta e de muitos outros grupos existentes, como o Grupo de Teatro Amador Arte Nossa, o Gruta, o Experiência, o Estúdio de Pesquisas Artísticas (EPA), e o teatro Equipe do Pará (BEZERRA, 2010). Sobre o assunto ver mais em: SALLES, Vicente. *O retábulo de Waldemar Henrique*. Teatro Experimental Waldemar Henrique. Belém: SECULT, 1997.

¹⁰ URSSI, Nelson José. *A linguagem cenográfica*. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Programa de Pós Graduação da Área de Artes Cênicas, São Paulo, 2006, p.16.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

9

Nesse ponto, a partir do teatro experimental e amador do Grupo Cena Aberta e das transformações sociais no mundo contemporâneo, torna-se necessário o debate e a discussão sobre conceitos fundamentais nos campos das artes e das manifestações artísticas. Os conceitos sobre arte e cultura e suas relações vão ser pensados e escritos pelo sociólogo inglês Raymond Williams.

Inicialmente, no texto “The Long Revolution” (1965) e no verbete “Arte” (2007), Raymond Williams expõe o conceito de arte enquanto expressão cultural sublime, e constrói a historiografia do conceito de arte e as transformações enquanto elemento simbólico interligado social e culturalmente.

A palavra arte encontra diversos significados em vários períodos distintos. Arte apresenta-se em alguns momentos na dualidade entre o que era real e o que era ficção/imitação. Em grande medida era associada à artistas e artesãos, posteriormente é aplicada no currículo das universidades medievais, estando relacionada à gramática lógica e novamente seu desenvolvimento muda e arte vincula-se à estética e a cultura (WILLIAMS, 2007).

Arte então começa a ser vista enquanto criação e comunicação, que ao mesmo tempo faz parte do processo da sociedade, ou seja, é reflexo da sociedade, mas também é transformada e transforma essa realidade.

“Art is ratified in the end by that fact of creativity in all our living. Everything we see and do, the whole structure of our relationships and Institutions depends, finally, on the effort of learning, description and communication”. (WILLIAMS, 1968, p. 53).

Relacionado às manifestações artísticas tem-se a cultura. Raymond propõe três definições de cultura: a cultura enquanto processo ideal de perfeição humana; cultura no sentido de trabalho imaginativo e intelectual; e, por fim, a cultura segundo a antropologia enquanto descrição de modo de vida particular (WILLIAMS, 1965).

O autor supracitado afirma que é na interligação desses conceitos e na complexidade desse processo que se encontram os estudos sobre a cultura. Cultura relaciona-se com à sociedade, com arte e com todos os procedimentos econômicos e

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

10

políticos da vida social. Os conceitos de arte e cultura podem ser compreendidos como fenômenos coletivos, uma vez que “a interação de todos os participantes produz um sentimento partilhado de valor daquilo que produzem coletivamente” (BECKER, 2010, p. 57).

Williams compreende a cultura enquanto força produtiva da sociedade. Sendo assim a cultura é o campo no qual é organizado essas relações no modo de vida, é como a sociedade é concebida e vivida pelas pessoas (WILLIAMS, 2001). Para entender a complexidade da cultura enquanto processo que acontece em todos os sujeitos, Raymond cita Young para afirmar que “the brain of each one of us literally create his or her own world” (WILLIAMS, 1965, p. 32).

Para Raymond Williams cultura é um processo complexo e as manifestações artísticas não estão à mercê das transformações da sociedade, uma vez que toda manifestação artística está ligada a uma conjuntura de poder (WILLIAMS, 1965).

Neste ponto, observa-se a interrelação entre arte e cultura: conceitos de construções sociológicas contemporâneas resultantes da disputa de poder que existem na sociedade, portanto são campos de disputas simbólicas. Cultura não é apenas um substrato imaginário que está na superestrutura das relações sociais, cultura é o plano simbólico que permeia as relações sociais. E as artes, não apenas refletem a sociedade, mas também criam parâmetros de percepção no qual transforma a realidade e é transformada por ela. Podemos observar a seguir:

“Art reflects its society (...) but also art creates by new perceptions and reponses elements which the society as such is not able to realize. If we compare art with its Society we find a series os real relationships showing its deeps and central connections with the rest of the general life” (WILLIAMS, 1968, p. 86).

Diante disso, a discussão volta-se para as manifestações artísticas do Cena Aberta. O teatro do grupo começa então a ser construído em torno de muitos desses aspectos artísticos e culturais, abordando novas temáticas e representações, inaugurando um novo

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

11

saber e fazer cênico que muitas vezes entraram em choque com a realidade paraense da época.

Ressalta-se o caráter relevante da polêmica peça “Theasthai Theatron” (1983), conforme podemos verificar na entrevista realizada com Marton Maués em 2016, que atuou no Cena Aberta. A peça “Theasthai Theatron” estreia em 1983 e identifica-se a presença da expressão corporal nas cenas por meio das poéticas sexuais do corpo nu, com os atores e atrizes despidos no palco se relacionando pelo toque.

No início do espetáculo, segundo Maués, o grupo utilizava de recursos cênicos para provocar no público esse sentimento de inquietação e dúvida, ou seja, levar o espectador ao encontro e confronto com os acontecimentos da cena de modo a deixar o público próximo ao que se está apresentando. Como afirma Maués sobre o espetáculo “Theasthai”:

“Quando começava o espetáculo, que entrava a música e as luzes começavam a se acender, o público não via nada, só via uma parede de jornal na frente dele que era algo que no escuro ele começava a tocar e fazer um barulho e ele não entendia se ele podia romper aquilo ou não, ainda. Quando inicia o espetáculo, né, é um código de que alguma coisa está começando e aí os espectadores já estavam agoniados e essa tensão, né, aumentava e eles começavam a rasgar devagar pra ver se o que que tava acontecendo ali e de repente eles rompiam, essa cortina de papel, rasgavam tudo e começavam a ver que os atores estavam ali de frente também pra uma parede e nós fazíamos uma cena toda com o corpo de começar a escutar o outro que estava do outro lado até nós rompermos, né, a cortina e tinha uma cena de encontro de toque de reconhecimento do outro que também era reconhecimento de si. Essa era a primeira cena do espetáculo. E o espetáculo era todo dividido em cenas assim”¹¹.

No início do espetáculo a cena do “rasgar os jornais” pode significar literalmente “rasgar” os veículos comunicativos de mídias, ou seja, uma crítica aos jornais e à imprensa, que poderiam estar relacionados com a ditadura, no sentido de propaganda ou de notícias forjadas ou manipuladas. E é somente após “abrir a cortina de jornais” que se pode ver o espetáculo ou ver “a realidade” uma vez que os jornais impediam literalmente

¹¹ Marton Maués, professor na Escola de Teatro da Universidade Federal do Pará e fundador do grupo “Palhaços Trovadores”. Entrevista realizada no dia 22/06/2016 em sua residência.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

12

a visão clara dos espectadores. E por fim, os próprios atores ao romperem com suas paredes de jornais, encontram o outro e reconhecem a si mesmos.

O grupo além de temáticas que abordavam a homossexualidade, as poéticas sexuais do corpo nu, trouxe para a cena também peças de negação de valores e morais conservadores, sendo assim, algumas de suas peças foram censurados como é o caso do embargo da peça “Theasthai Theatron” (1983).

O censura da peça devido à nudez, trouxe para o grupo a alternativa de apresentá-la cobrindo as regiões expostas com tapa-sexos. A modificação feita pelo grupo, devido a censura, revela a construção de uma nova narrativa estética. O Cena Aberta produz uma nova mensagem e uma nova forma de apresentação visto que se as condições mudam, as convenções dos artistas evoluem também (BECKER, 2010, p. 78). Como continua o entrevistado:

“Ainda vivíamos a ditadura então esse espetáculo por ser concebido dessa forma com todos os atores nus, né, ele foi censurado porque na época (...) todos os espetáculos de teatro ensaiavam e antes da estreia faziam um ensaio pra uma censora que às vezes era uma comissão (...). Ela e seus auxiliares eram representantes da Polícia Federal no estado. No nosso caso, era uma senhora chamada Mirtes (...) e ela não liberou o espetáculo, ela proibiu a nudez. Na verdade, o espetáculo ela disse que liberaria se nós usássemos tapa-sexo aí nós dissemos “tudo bem a gente vai botar um tapa-sexo” aí fizemos a estreia do espetáculo (mas) depois, além de ler o protesto, nós dávamos uma tesoura pro público e dizíamos que no final nós achávamos que o público que tinha que decidir o que ele veria ou não veria, não uma censora. Então oferecíamos uma tesoura: “vocês decidem”. Ai, claro, sempre vinha alguém, e pro final já vinha um monte de gente e isso foi muito interessante né (...)”¹²

De acordo com Maués, as apresentações da peça que fora censurada começaram a ser feitas com rolos de ataduras em torno das partes íntimas dos atores, como uma espécie de tanga servindo de tapa-sexo. Ressaltam-se aqui, por entre a fala do entrevistado, que as construções culturais do grupo se relacionam mais uma vez com o âmbito do cenário político:

¹² *Idem.*

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

13

“Quando ia começar a última cena, nós liamos um protesto, (...) essa cena, que era uma cena grande, que era uma cena de crucificação (...) e tudo feito com o corpo, o Cristo vinha carregando uma cruz que era um ator, essa cruz quando chegava lá em cima abria os braços o Cristo era pregado nessa cruz e vinha um outro e pregava Cristo nessa cruz. Entrava [uma atriz] e vinha, entrava e jogava catchup nele assim, que era o sangue né (...). Aí vinha uma cena que era eu que fazia que era um pouco a representação de Maria Madalena, eu entrava com um pano vermelho de 40 metros limpava as chagas de Cristo e fazia sexo com ele, na cruz era uma cena muito louca(..)E eu beijava mesmo ele na boca, era beijo de língua isso na época era uma coisa muito chocante. E gostavam também né. Na época tinha um movimento estudantil muito grande era a base da nossa plateia que dava apoio assim muito forte(...)”¹³

A partir disso, outro ponto entra em cena: que público assiste a esse teatro? De acordo com Pierre Bourdieu, as obras de arte são simbólicas e “não existem como tal a não ser para quem detenha os meios de apropriar-se dela, ou seja, decifrá-la.” (BOURDIEU, 2007, p.71).

No caso do Cena Aberta, segundo Maués, a maioria do público que assistia aos espetáculos eram estudantes e faziam parte do movimento estudantil e conforme percebemos os estudantes reagiam às apresentações do Cena: escolhiam rasgar os jornais e cortar o tapa-sexo.

A realização de uma peça não ocorre sem a presença do espectador e neste caso, o público não apenas interage com a cena, mas ao mesmo tempo o espetáculo só é possível por meio do público, a plateia modifica a obra de arte e é modificada por ela (BECKER, 2010). Sendo assim, percebe-se esse provável posicionamento político junto ao grupo e que fazem parte desse mesmo ambiente e universo de representações, códigos e percepção das peças. Além de que “toda obra é elaborada duas vezes: pelo criador e pelo espectador, ou melhor ainda, pela sociedade a que pertence o espectador” (BOURDIEU, 2007, p. 76).

As peças são parte da construção fictícia do grupo Cena Aberta, no entanto sua função social e cultural vai além: os espetáculos descortinam nuances de um período,

¹³ *Idem.*

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

14

revelando relações e trocas entre os sujeitos, as criações coletivas, a plateia, os estranhamentos, os sentimentos compartilhados, mostrando olhares para o cenário de Belém, por entre esse espaço físico habitado (RICOEUR, 2007).

A expressão corporal utilizando a poética do corpo sem palavra, muitas vezes desnudo, o uso da voz, a espontaneidade nas leituras dos textos passa a serem características feitas de modos inovadores, experimentais e coletivos. As cenas são resultado da interação dos atores, portanto trata-se de um trabalho cooperativo dentro da rede de interações dos mundos da arte uma vez que “a interação de todos os participantes produz um sentimento partilhado de valor daquilo que produzem coletivamente” (BECKER, 2010, p. 57).

As montagens e realizações das peças valorizavam a linguagem do corpo sobre a linguagem narrativa, utilizando o corpo como instrumento de comunicação e representação. Ou seja, a corporeidade e a exploração do corpo nu no palco se mesclavam com as temáticas da sexualidade e religião apresentando um quadro de mudanças e novas formas de se criar e desenvolver as artes cênicas paraenses.

Por fim, ressalta-se que a fala de Maués pode ser compreendido por meio da metodologia da História Oral. A entrevista realizada relaciona-se diretamente com memória, ou seja, pelos processos de lembrança e esquecimento do entrevistado. A memória é vista, portanto como uma reconstrução psíquica subjetiva e coletiva do passado que foi provocada no entrevistado. A entrevista realizada, portanto, pode ser entendida como um fragmento representativo do passado que “não é somente a lembrança de um certo indivíduo, mas de um indivíduo inserido em um contexto familiar ou social, por exemplo”¹⁴

¹⁴ MATOS, Júlia Silveira; SENNA, Adriana Kivanski de. *História oral como fonte: problemas e métodos*. Rio Grande, p. 96. Disponível em: <https://www.seer.furg.br/hist/article/viewFile/2395/1286>. Acesso em: 30 nov., 2016.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

15

Em outras palavras, esta memória é acima de tudo, subjetiva e seletiva, na qual a fala de Maués também foi estimulada passando por transformações e mudanças por meio dos elementos constitutivos da memória.

Portanto foi possível perceber que a narrativa conduzida por Maués é um registro subjetivo e coletivo carregado de intencionalidade¹⁵. O relato de Maués não é só subjetivo, mas faz parte da coletividade do grupo Cena Aberta e assim como qualquer outro documento, não pode ser lido como a única verdade, mas como uma interpretação. Deste modo percebe-se algumas particularidades de um provável posicionamento do grupo na visão dele como ator do Cena Aberta, possível por meio da História Oral.

O grupo Cena Aberta atuou literalmente em meio essas relações e atingiu o cenário teatral paraense e compartilhava de ideias e valores de crítica à sociedade da cidade de Belém e ao mesmo tempo encontravam-se inseridos nela (WILLIAMS, 1999).

FECHAM-SE AS CORTINAS: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através das peças e dos espetáculos de caráter muitas vezes grotescos e desconfortáveis para a plateia, com a utilização de elementos estéticos do corpo nu, da sexualidade e outras vezes a utilização de personagens de cunho popular, o grupo Cena Aberta atingiu o cenário teatral paraense durante as décadas de 1970 a 1990.

¹⁵ Neste jogo de “esquecimento e lembrança” dois pontos devem ser abordados sobre o relato do entrevistado: primeiramente recolher os registros históricos orais não é uma experiência neutra, a memória do Maués sobre o Cena Aberta foi rememorada por meio da entrevista, o que significa dizer que a experiência dele foi revisitada novamente conforme as perguntas eram feitas, portanto, foi rememorada e passou por transformações tanto pessoais tanto das memórias coletivas do Cena. Além disso, até o próprio ato de não lembrar pode ser entendido aqui como recorte dessa memória do sujeito entrevistado, ou seja, a “memória não é simplesmente um exercício de lembranças; há muitas formas de rememorar e diferentes razões por que nós queremos (ou não queremos) rememorar”. Sobre o assunto ver mais em: Fentress e Wickham, 1992; Tonkin, 1991 *apud* ERRANTE, Antoinette. *Mas Afinal, a Memória é de quem? Histórias Oraís e modos de lembrar e contar*. História da educação, p. 143. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/asphe/article/viewFile/30143/pdf>. Acesso em: 29 nov. 2016.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

16

O presente trabalho teve como objetivo principal compreender as relações entre a arte, cultural, teatro e sociedade, percebendo as nuances que envolvem essas temáticas. O teatro, bem como as outras manifestações artísticas, não só fazem parte do âmbito sociocultural de um determinado contexto, mas, além disso, permitem interpretações sobre o mesmo, transformando a sociedade e sendo transformado por ela a todo tempo.

Deste modo, por fim, o trabalho buscou oferecer uma perspectiva de leitura sobre a cidade de Belém por meio do teatro e das artes cênicas, tendo em vista as diferentes leituras e interpretações existentes entre teatro e sociedade e como este teatro foi produzido, reproduzido e ressignificado neste contexto.

FONTES

Entrevista

Marton Maués, professor na Escola de Teatro da Universidade Federal do Pará e fundador do grupo “Palhaços Trovadores”. Entrevista realizada no dia 22/06/2016 em sua residência.

Periódicos

Jornal “O Diário do Pará” do final da década de 1980. Disponível na Hemeroteca Digital.
Jornal “O Liberal” da década de 1980. Disponível na Biblioteca pública Arthur Vianna (Caderno Lazer/ Caderno Local).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BECKER, Howard. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010 (pp. 27-151)
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BEZERRA, José Denis de Oliveira. Cartografia das memórias teatrais na cidade de Belém (1957-1990). *Anais do II Seminário Brasileiro de Poéticas Oraís: métodos, acervos, cartografias* (Parte 2). Universidade do Estado da Bahia, ago-set 2011.
- _____. *Memórias cênicas: poéticas teatrais na cidade de Belém (1957-1990)*, Belém: IAP, 2013.
- _____. *Vanguardismos e modernidades: a criação do serviço de teatro da Universidade do Pará (1957-1970)*. Belém: Ufpa, 2013.
- BLOCH, Marc Leopold Benjamin. *Apologia da história ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BOURDIEU, Pierre. *Obras culturais e disposição culta*. In: BOURDIEU, P.; DARBEL, A. Amor pela Arte: os museus de arte na Europa e seu público. São Paulo / Porto Alegre: EDUSP / Zouk, 2007.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

17

- BURKE, Peter. *A escola dos Annales (1929-1989)*. São paulo, Unesp, 1991.
- _____. *O que é História Cultural*. Trad. Sergio Góes de Paula. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005.
- CARMO, Giovana Miglio do. *O cena aberta na construção do teatro contemporâneo em Belém do Pará*. XXVIII Simpósio nacional de História. Lugares dos historiadores: velhos e novos desafios. Florianópolis, SC, 2015.
- GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros. Verdadeiro, falso, fictício*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- HOBBSAWM, Eric. “Para onde vão as artes” In: - -, *Tempos Fraturados: cultura e sociedade no século XX*. São Paulo: Cia das Letras, 2013, p. 27-38.
- HUNT, Lynn. *Apresentação: história, cultura e texto*. In: HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- JANSEN, Karine. O teatro contemporâneo no Pará: Conceitos, memórias e histórias. *Revista Ensaio Geral*, n. 2, v1, p. 87-98, Belém, jul/dez, 2009.
- KOSELLECK, Reinhart. Uma história dos Conceitos: problemas teóricos e práticos. *Estudos Históricos*, vol. 5, n. 10, 1992, pp. 134-146.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 1994.
- LUCA, Tânia Regina. *A história dos, nos e por meio dos periódicos*. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.
- MIRANDA, Michele Campos de. Luís Otávio Barata: por uma cena aberta e política no Pará. *Revista Ensaio Geral*. n. 2, v. 1, Belém: ETDUFPA, 2009.
- _____. *Performance da plenitude e performance da ausência: vida/obra de Luís Otávio Barata na cena de Belém*. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro: UNIRIO, Programa de Pós Graduação do Centro de Letras e Artes, CLA, 2010.
- REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). *O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru, SP:Edusc, 2004.
- REIS, Daniel Aarão. *A ditadura faz cinquenta anos: história e cultura política nacional-estadista*. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. RIO DE JANEIRO: ZAHAR, 2014.
- REIS José Carlos. *Escola dos Annales: a inovação em História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.
- RICOEUR, Paul. *Fase Documental: A Memória Arquivada*. In: RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007, pp. 155- 192.
- SALLES, Vicente. *Épocas do teatro no Grão Pará ou apresentação do Teatro de Época*. Tomo I. Belém: UFPA, 1994.
- _____. *Épocas do teatro no Grão Pará ou apresentação do Teatro de Época*. Tomo II. Belém: UFPA, 1994.
- _____. *O retábulo de Waldemar Henrique*. Teatro Experimental Waldemar Henrique. Belém: SECULT, 1997.

**ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História
Rio de Janeiro/RJ, 2021**

18

WILLIAMS, Raymond. *A Fração Bloomsbury*. Plural. Sociologia, USP, São Paulo, 6: 139-168, 1º sem. 1999.

_____. *Arte*. In: *Palavras-Chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *Hegemonia*. In: - -, *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____. *The Long Revolution*. London: Pelican Books, 1965 (pp. 19-88).