



Universidade Federal do Pará
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia
Linha de Pesquisa: Arte, Cultura, Religião e Linguagens

MARIA ROSA CUNHA DA COSTA

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

Belém – Pará

2023

MARIA ROSA CUNHA DA COSTA

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

Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia da Universidade Federal do Pará (PPHIST/UFPA).

Orientador: Prof.º. Dr.º. Agenor Sarraf Pacheco.

Belém – Pará

2023

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

C837a Costa, Maria Rosa Cunha da.
Abrem-se as cortinas : arte, política e o teatro experimental na trajetória do grupo Cena Aberta em Belém (1976-1990) / Maria Rosa Cunha da Costa. — 2023.
151 f. : il. color.

Orientador(a): Prof. Dr. Agenor Sarraf Pacheco
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-
Graduação em História, Belém, 2023.

1. Teatro experimental. 2. Cena Aberta. 3. Memória. I.
Título.

CDD 792.0904

“Aprender uma lição sem dor não tem significado, isso porque as pessoas não conseguem obter nada sem sacrificar alguma coisa. Mas quando elas superam as dificuldades e conseguem o que querem, as pessoas conquistam um coração forte que não perde para nada. Um coração forte como aço.”

(Hiromu Arakawa, Full Metal Alchemist, 2010)

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço ao meu papai e minha mamãe, **Otávio Gerhardt e Cristina Azevedo**, que sempre me apoiaram em todas as decisões da minha vida, ensinaram-me a ser gentil e paciente com os outros e, principalmente, comigo mesma. É uma honra ser a filha caçula de vocês dois. Obrigada por estarem sempre ao meu lado, meus gordinhos favoritos.

Agradeço à minha irmã, **Marina Santos**, minha melhor amiga e confidente, por todo o apoio nesta pesquisa e pela ajuda nos momentos de maior caos. Minha ex-colega de quarto, obrigada por todos os jogos, os sushis e conversas. Obrigada por aguentar minhas impaciências.

Agradeço ao meu amor e melhor amigo, **Sérgio Murillo**, que por sinal agora é meu noivo. Obrigada por me apoiar em todas as decisões malucas que eu tomo e por ficar ao meu lado dizendo que tudo vai ficar bem e fazer de tudo pra isso acontecer mesmo. Obrigada por todos os cafés da manhã na cama. Amo você e nossos gatinhos bagunceiros, Lasanha e Pipi.

Agradeço também ao meu amigo, **Luis Augusto**, por ter me incentivado a seguir em frente com esta pesquisa e me puxado pela mão (literalmente) para fazermos a inscrição. Sem você nada disso seria possível. Obrigada por tanto carinho e apoio nessa trajetória, Louis. Obrigada por ser tão maluco quanto eu.

E a todos meus amigos e amigas, agradeço por toda a paciência, com destaque para **Juliana Valle** que mesmo distante geograficamente me acompanhou nesse processo. Agradeço também aos amigos **Oton Luna, Bruno Neves e Daniel Lapola** e todo mundo que tirou um tempinho pra ouvir minhas lamentações.

Em especial, agradeço ao meu orientador, **Agenor Sarraf Pacheco** por toda excelência e paciência nas orientações. Obrigada pelo carinho e sensibilidade, professor, e por não me deixar desistir.

Agradeço e dedico também a pesquisa aos meus entrevistados: **Marton Maués, Ailson Braga, Margaret Refkalefsky, Cezar Machado, Miguel Chikaoka, Anibal Pacha e Aldrin Figueiredo**. Sem eles, não seria possível a escrita da pesquisa. Obrigada por compartilharem suas memórias comigo.

Por fim, e não menos importante, agradeço a todas e todos do teatro e das artes cênicas, aos quais peço licença para usar a seguinte expressão e dar início ao trabalho: Evoé!

RESUMO

Esta pesquisa se propõe a compreender o teatro experimental contemporâneo em Belém, a partir da experiência de formação do grupo Cena Aberta, durante a década de 1970 até o final dos anos 80, do século XX. Marcado pela forte expressão corporal em cena, o grupo Cena Aberta encontra-se dentro de um recorte temporal de discussões, movimentos e pressões pelo fim da ditadura. Sendo assim, buscou-se descortinar o “não dito” deste movimento cênico e perceber as relações entre o teatro e a sociedade, distanciando-se de abordagens dicotomizadas. O teatro, nesta investigação, emerge como uma arte subjetiva de representação e ressignificação da própria sociedade. A narrativa foi construída com as memórias orais, escritas e imagéticas do grupo Cena Aberta, transitando pela construção, amadurecimento e luta política desse grupo que marcou a história do teatro experimental em Belém. Para isto, buscou-se dialogar com conceitos da memória, da cultura e da arte como modos de vida em sua totalidade, além de perceber as redes e práticas coletivas dos “mundos da arte” presentes no grupo, para só assim, compreender como o Cena Aberta se configurou como um espaço de luta política da categoria do teatro experimental.

Palavras Chave: Cena Aberta; Teatro experimental; Memória.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – “O Quarto de Empregada” de Roberto Freire (1976)	34
FIGURA 2 – Zélia Amador de Deus, no espetáculo “O Quarto de empregada” (1976)	38
FIGURA 3 – Margaret Refkalefsky e Zélia Amador de Deus no Theatro da Paz (1976)	38
FIGURA 4 – “Torturas de um coração” (1977) texto de Ariano Suassuna	42
FIGURA 5 – Elenco de “Angelica” (1977) texto de Lygia Bojunga.....	45
FIGURA 6 – Espetáculo “A Paixão de Ajuricaba” texto de Márcio Souza, no Anfiteatro da Praça da República (1978)	47
FIGURA 7 – Espetáculo “A Paixão de Ajuricaba” (1978)	48
FIGURA 8 – Espetáculo “Morte e Vida Severina” (1978) texto de João Cabral de Melo Neto	50
FIGURA 9 – Espetáculo “A Greve ou Eles Não Usam Black-tie” (1979) texto de Gianfrancesco Guarnieri	52
FIGURA 10 – Beth Mendes e André Genú em “A Greve ou Eles Não Usam Black-tie” (1979)	52
FIGURA 11 – Teatro Experimental Waldemar Henrique (1986) pela desapropriação do prédio	58
FIGURA 12 – Luis Otávio Barata no espetáculo “A Fábrica de Chocolates” (1980/81) texto de Mário Prata.....	66
FIGURA 13 – Espetáculo “O Palácio dos Urubus” (1983)	76
FIGURA 14 – Cena inicial da peça “Theastai Theatron” (1983) texto de Luís Otávio Barata e TCA.....	90
FIGURA 15 – “Theastai Theatron” (1983), cena dos elásticos.....	93
FIGURA 16 - Marton Maués no corte “Pássaro de fogo”, na peça “Theastai Theatron” (1983)	94
FIGURA 17 – Marton Maués e a boneca, “Theastai Theatron” (1983)	98
FIGURA 18 – “Theastai Theatron” (1983), cena da crucificação.....	99
FIGURA 19 – “Theastai Theatron” (1983), uma mulher Cristo sendo crucificada	102
FIGURA 20 – Espetáculo “Trontea Staithea” (1984)	106
FIGURA 21 – Cartaz da peça “Genet- O Palhaço de Deus” (1988)	115
FIGURA 22 – Peça “Genet- O Palhaço de Deus” (1988)	124

FIGURA 23 – Espetáculo “Posição pela carne” (1989)	127
FIGURA 24 – Toda verdadeira linguagem é incompreensível. Espetáculo “Posição pela carne” (1989)	128
FIGURA 25 – Espetáculo “Posição pela carne” (1989)	129
FIGURA 26 – Espetáculo “Posição pela carne” (1989)	130
FIGURA 27 – Bonecos no espetáculo “Posição pela carne” (1989)	132
FIGURA 28 – Espetáculo “Posição pela carne” (1989)	133
FIGURA 29 – Cartaz do espetáculo “Em nome do amor” (1990)	134
FIGURA 30 – Folha do espetáculo “Em nome do amor” (1990)	135
FIGURA 31 – Espetáculo “Em nome do amor” (1990)	136
FIGURA 32 – Espetáculo “Em nome do amor” (1990)	137
FIGURA 33 – Espetáculo “Em nome do amor” (1990)	137
FIGURA 34 – Espetáculo “A mulher dilacerada” (1989).....	139

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 – Tabela de espetáculos montados pelo Cena Aberta 39

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. PARTE I – O TEATRO MATERIALIZADO: O Cena Aberta está na rua!	21
1.1. Os percursos da pesquisa	22
1.2. Memória, arte e cultura.....	23
1.3. A cena artística em Belém	28
1.4. O Teatro Cena Aberta.....	32
1.5. O início de um teatro político	45
1.6. A construção de um palco político: O Teatro Experimental Waldemar Henrique	53
1.7. Os conflitos no mundo da arte	60
1.8. Da “Fábrica de Chocolates” ao “Palácio dos Urubus”	65
2. PARTE II – O TEATRO REPRESENTADO: O corpo que se faz verbo	79
2.1. A experiência corporal entra em cena	81
2.2. Antonin Artaud e o Teatro da Crueldade.....	82
2.3. A polêmica “Theastai Theatron”	85
2.4. A inversão das palavras: “Tronthea Staithea”	104
2.5. Genet e o início da Trilogia Marginal	108
2.6. “Posição pela carne” e “Em nome do amor”	126
2.7. A trajetória chega ao fim	138
CONSIDERAÇÕES FINAIS: AS CORTINAS SE FECHAM	142
FONTES	146
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	149

INTRODUÇÃO

O teatro é a arte do diálogo, dos movimentos, das representações e de intencionalidades. Compreender esta manifestação cênica é conversar com o contexto e a cultura de uma determinada sociedade. Tal qual as expressões artísticas da fotografia, do cinema ou os gêneros literários, o teatro também pode ser entendido como uma representação da realidade de algo encenado, “não dito” ou “inventado”. Por meio de uma peça ou uma expressão corporal é possível ler e traduzir uma realidade enquanto fonte histórica, permitindo, por conseguinte, novas possibilidades cognitivas. Interpretar uma peça permite novas formas de se ver um período por outros olhares. O teatro configura-se, então, como linguagem do cotidiano, sendo possível observar que papel social esse teatro exerce, uma vez que as representações cênicas abrangem a cultura, o social e o político em uma sociedade.

As artes cênicas, no entanto, só são apreendidas dentro de um processo que se modifica e se reconfigura em cada momento específico. Essas representações dialogam com o contexto, com a cultura e com os diferentes sujeitos em torno desse momento, fazendo-se importante entender, portanto, as nuances do teatro enquanto arte, manifestação cênica e ação política.

Partindo desta premissa, o presente trabalho tem como problemática principal discutir de que forma podemos compreender o teatro experimental contemporâneo em Belém, a partir da experiência de formação do grupo Cena Aberta durante as décadas de 1970 até o final dos anos 80, do século XX, buscando descortinar como se constituiu este movimento cênico e perceber as relações entre o teatro e a sociedade. Objetiva-se analisar a trajetória de formação, desenvolvimento, luta política e memória desse grupo que marcou a história do teatro experimental em Belém.

Desse modo, para atingir o objetivo central da dissertação e entender este processo cênico, a pesquisa foi dividida em duas partes por conta das diferentes formas de se pensar e fazer teatro do grupo: antes e depois da polêmica peça “Theastai Theatron”, marco na trajetória do Cena Aberta. Com isso, foram elaborados dois objetivos específicos que se pretende alcançar ao longo desta pesquisa. A primeira parte (1976 - 1983) busca compreender o Cena Aberta em seus anos iniciais de formação e pretende responder como o grupo se configurou espaço físico de luta da categoria do teatro experimental, passando pelos palcos do Anfiteatro da Praça da República e, posteriormente, em 1979, no palco do Teatro Experimental Waldemar Henrique.

Na segunda parte (1983 -1990), objetiva-se desvelar qual a relevância da expressão corporal do teatro experimental nos anos finais de atuação do Cena Aberta, relevados na peça “Theastai Theatron” (1983) e na Trilogia Marginal, como vai ser denominada os espetáculos “Genet, o palhaço de Deus” (1988), “Posição pela Carne” (1989) e “Em nome do Amor” (1990).

Estas perguntas 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, as peças e as expressões corporais são possíveis de interpretações, permitindo, por conseguinte, novas possibilidades cognitivas, novos olhares e novas formas de se ver um período. Ginzburg (2007) ao falar destas expressões artísticas, 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.

O teatro, nesta investigação, emerge como uma arte subjetiva de representação e ressignificação da própria sociedade. As representações cênicas relacionam-se com as próprias representações existentes na sociedade, logo falar do teatro paraense é falar da própria cidade de Belém e dos elementos que a envolvem. Deste modo, o teatro torna-se parte de processo histórico e manifestação da própria cultura e sociedade paraense que, abrangendo outras formas e manifestações cênicas, modificou-se ao longo do tempo. É possível observar a articulação de diferentes formas cênicas e manifestações teatrais se moldando e se modificando, dependendo de quem a utiliza e por qual motivo.

Ao falar de teatro e artes cênicas em geral e, até mesmo, do próprio termo “teatro”, remete-se logo ao seu desenvolvimento na civilização romana e, posteriormente, em direção à Grécia Antiga. Entretanto, como afirma Ariano Suassuna, as manifestações cênicas não se limitam somente à cultura ocidental, levando em consideração que “o teatro não começa na Grécia, é o teatro grego que começa na Grécia.”¹

A segunda metade do século XX marca o surgimento do teatro contemporâneo em Belém, com as representações cênicas se modificando a partir das transformações do próprio contexto da cidade, no qual diferentes formas cênicas estão inseridas e dialogam entre si, ora se complementando ora se distanciando. As artes cênicas e as apresentações teatrais começam a se reconfigurar com as construções tradicionais provenientes de um teatro burguês europeu, os grandes espetáculos elitistas e em uma produção mais popular e regional dos teatros populares e de rua (como os regionalismos e as manifestações populares regionais, como os Pássaros Juninos de Belém, os Cordões de Boi e as Pastorinhas)². As tradições de um teatro

¹ SUASSUNA, Ariano Apud CARVALHO, Sérgio de. Um certo conceito de teatro. *Revista USP*, São Paulo, n.49, p. 169-175, março/maio 2001.

² Sobre os cordões de bichos e outras manifestações regionais, ver a respeito em: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. O teatro que o povo cria. Belém: Secult, 1997; e REFKALEFSKY, Margaret. Pássaros... bordando

européu se encontram presentes e fazem relação com o contexto da cidade de Belém, com as manifestações cênicas estrangeiras, dialogando com o teatro nacional e regional, reconfigurando ainda mais o saber e o fazer cênico.

Dentro deste cenário de transformações, na década de 1970, 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, como o próprio nome sugere, 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.

A trajetória do grupo Cena Aberta tem início em 1976 com a estreia da peça “O Quarto de Empregada” e continua em atuação até o final da década de 80 com suas montagens, espetáculos e dramatizações, conforme pode ser visto nas memórias dos atores e atrizes que participaram do grupo e nos jornais da época. A experiência cênica do grupo experimental Cena Aberta revela uma trajetória de luta política específica do teatro amador paraense.

Em suas apresentações, verifica-se a existência 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 da fala e, para além disso, traz à tona diferentes temáticas e abordagens que foram vistos presentes no fazer cênico do grupo Cena Aberta (BEZERRA, 2010).

Deste modo, o Cena Aberta ao pensar sobre o espaço físico do palco criava e montava os espetáculos trazendo à tona a utilização do corpo no palco. 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.

Portanto, a grande questão buscada aqui neste trabalho será a de trazer uma leitura do movimento cênico experimental a partir da construção da narrativa da trajetória do Cena Aberta, em aspectos mais detalhados. Para isto, é necessário descortinar os fazeres e saberes cênicos deste grupo, atravessando a memória dos atores e dos processos de criação e montagem das peças, bem como os diferentes palcos e espetáculos, tendo em mente os aspectos da cenografia,

sonhos: função dramática do figurino no teatro dos pássaros em Belém do Pará. Belém: Instituto de Arte do Pará, 2001. 191 p. (Caderno IAP).

luz, sonoplastia e outros sujeitos envolvidos nestas atividades, e por fim compreender também as relações construídas com a plateia, a imprensa e a censura.

O ponto de partida desta pesquisa nasceu de uma motivação pessoal. Na graduação, a convite de um amigo, fui assistir à um espetáculo no Teatro Universitário Claudio Barradas e, ao final da peça, comecei a refletir sobre como o teatro, uma representação da realidade, pode dizer tanto de um lugar. Sendo assim, então, como historiadores poderiam trabalhar o teatro como objeto de estudo? Logo, voltei-me para oficinas e cursos de teatro, aproximando-me do tema e, ao fazer isto, encontrei-me com o modo de fazer teatro experimental do grupo Cena Aberta. Desde então, comecei a pesquisar de que forma faziam teatro, como eram as peças, o processo, os encontros culturais, os diálogos do grupo e os movimentos cênicos e teatrais em Belém e que interpretações podem ser feitas a partir do “não dito” das expressões corporais.

A seguinte pesquisa com a qual trabalho foi resultado do projeto construído para o processo de seleção de mestrado. Em 2020, adentrei na turma de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia (PPHIST-UFPA) e este projeto desde então tem sofrido mudanças, afeiando-se a novas possibilidades e discussões. Inicialmente sofreu mudanças com as disciplinas cursadas e especialmente no que tange a conceitos sobre arte cultura nos textos de Hobsbawm, Paul Ricoeur, Reinhart Koselleck, Marc Bloch e Ginzburg, Raymond Williams, Bourdieu, Howard Becker e Edward Thompson. Outras questões tomaram forma na pesquisa a partir também das Linhas de Pesquisa como novas possibilidades, do grupo de pesquisa GECA, das apresentações em eventos científicos e das contribuições do Prof. Dr. Agenor Sarraf Pacheco com as orientações nos Seminários de Dissertação. Estas orientações conduziram melhor a pesquisa para o campo dos Estudos Culturais e da História Oral sob perspectivas de Alessandro Portelli e Ronald Grele, e de teóricos da memória como Maurice Halbwachs Le Goff e Ecléa Bosi. Portanto, alguns conceitos e debates teórico-metodológicos iniciais foram pesquisados a partir dessas contribuições.

A motivação historiográfica pelo tema se deu através das leituras feitas dentro da bibliografia acadêmica dos trabalhos que abordavam o movimento cênico no âmbito nacional. O movimento experimental nas artes cênicas está ocorrendo em todo o contexto local e nacional, com as atividades na arte e no teatro acontecendo em outras regiões que estão influenciando e sendo influenciadas a todo o momento (PATRIOTA, 2012). Neste sentido, existem outras experiências teatrais no Brasil, como os movimentos teatrais de São Paulo: Teatro Paulista do Estudante (TPE), Teatro de Arena, Teatro Oficina, Centro Popular de Cultura (CPC), Grupo Opinião, nos quais dramaturgos como Augusto Boal, Zé Celso e Gianfrancesco Guarnieri estão presentes e estão sendo lidos e observados pelos dramaturgos do Brasil, e no

caso desta pesquisa em Belém no Cena Aberta. O Cena Aberta é a experiência paraense do que também está acontecendo em todo o Brasil. O grupo é um marco histórico imprescindível não só para a história do teatro, mas para a história artística da cidade de Belém.

A própria divisão desta pesquisa é marcada também pela relação do grupo com estas efervescentes correntes teatrais nacionais. No primeiro momento, durante os anos iniciais de formação, a experimentação do Cena Aberta recebe grande influência das correntes artísticas cênicas do Teatro de Arena de São Paulo e, conseqüentemente, do teatro épico de Bertolt Brecht. Além disso, já na década de 1970, os conceitos do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal também podem ser observados no fazer teatral desta primeira conjuntura de fazer teatro do Cena Aberta. Na segunda parte, o amadurecimento do grupo é marcado principalmente pelas peças autorais, entretanto, tem como alicerce as ideias e concepções do Teatro da crueldade de Antonin Artaud, um teatro marcado pela linguagem corporal com as provocações do corpo despido que assume o papel principal em cena.

É importante ressaltar que esta pesquisa encontra-se inserida dentro de um movimento de trabalhos acadêmicos que trazem para a cena o teatro contemporâneo como objeto de estudo para a investigação historiográfica. Contextualizar esta pesquisa dentro do campo das artes cênicas e destacar a conexão com os demais estudos de intelectuais nesse domínio torna-se uma abordagem crucial para situar esta pesquisa em seu contexto acadêmico e para mostrar como ela se insere nas tendências da pesquisa das artes cênicas contemporâneas.

A partir disso, foi feito um levantamento da história do Cena Aberta dos autores (principalmente das artes cênicas e do teatro) que já pesquisaram o Cena Aberta, para compreender suas abordagens e suas linhas de pensamento para assim pensar e discutir em como construiria a pesquisa. Autores como Denis Bezerra com “Memórias cênicas: poéticas teatrais na cidade de Belém,(1957-1990)” e “Vanguardismos e Modernidades: cenas teatrais em Belém do Pará (1941-1968)”, Suzane Pereira, com “Tradição e contemporaneidade na cena amazônica: o espetáculo Ver de Ver-o-Peso do Grupo Experiência (2004)”, Giovana Miglio do Carmo com “O Cena Aberta na construção do Teatro Contemporâneo em Belém do Pará”, Karine Jansen com “O Teatro Contemporâneo no Pará: Conceitos, Memórias e Histórias”, Michele Campos de Miranda em “Performance da plenitude e performance da ausência: vida/obra de Luís Otávio Barata na cena de Belém”, Kauan Amora Nunes com “A Nau Queer: uma genealogia da sexualidade no teatro de Luís Otávio Barata (1980-1990)”, Valéria Frota de Andrade com seus trabalhos intitulados “Com a cara lavada e a mala nas costas: memórias e identidades na trajetória do Usina Contemporânea de Teatro (1989-2011)” e “Poéticas do afeto no teatro de grupo: trânsitos e alianças entre os criadores no teatro de Belém do Pará (1976-

2016)”. Ainda o trabalho “O Teatro Cacuri: narrativas de vida e cenografia amazônica” (2012), de Walter Chile, e o trabalho “Benedito Nunes, estudante de Direito: a formação do filósofo na Faculdade de Direito do Pará (1948-1952)” (2021), de Victor Russo Fróes Rodrigues.

Para, então, diferenciar esta pesquisa das demais, o enfoque permanece na trajetória do Cena Aberta em si e o que ela representa não só para o movimento artístico, mas, também para a historiografia. O grupo a mesmo tempo em que elabora uma crítica à cidade de Belém é também produto da cidade de Belém. A luta política do grupo Cena Aberta representa experiência paraense singular de um contexto específico para as artes. A construção e existência do grupo é própria resposta às transformações da cidade e ao regime ditatorial vigente.

O recorte temporal analisado acompanha a própria trajetória do Cena Aberta, portanto, tem início em 1976 até a peça final do grupo em 1990. Este contexto 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).

Para Novaes (2004), vão emergir no palco do teatro da década de 1970 novas propostas culturais dentro do movimento cênico. Segundo Rosangela Patriota (2012), os grupos de teatro que surgem na década de 70 são frutos de projetos que se confrontaram no decorrer do processo como um todo, portanto o Cena Aberta precisa ser compreendido por meio de demandas anteriores de outros grupos de teatro nacional e local, pois “no que diz respeito à atividade teatral, essa não pode ser analisada sem se considerar as ideias e as atuações de Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal e José Celso Martinez Corrêa, em particular as que tiveram em voga entre 1967 e 1968” (PATRIOTA, 2012).

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”³. A história é, portanto, uma escolha e uma busca⁴

³ BLOCH, 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.

⁴ *Idem*, p.24

e esta pesquisa historiográfica buscou levar em consideração as subjetividades do próprio Cena Aberta como grupo composto por diferentes indivíduos e das fontes mapeadas e analisadas.

Deste modo, o seguinte trabalho foi arquitetado a partir da pesquisa documental das memórias orais, escritas e imagéticas do grupo Cena Aberta, entendendo que estas memórias surgem à luz dos interesses do tempo presente.

A pesquisa de campo contou com a realização de entrevistas com atores e atrizes que compunham o Cena Aberta ou são relacionados com o período (1976-1990). Os entrevistados da pesquisa foram Marton Maués, Ailson Braga, Margaret Refkalefsky, Cezar Machado, Miguel Chikaoka, Anibal Pacha e Aldrin Figueiredo. Após as entrevistas foi feita a transcrição e neste momento foi separado as falas em eixos temáticos em assuntos e peças mencionadas em ordem cronológica para posteriormente o diálogo com essas memórias na escrita da pesquisa.

Buscou-se, acima de tudo, ouvir e entender as memórias reconstruídas desses sujeitos, observar em suas falas os momentos rememorados de um período anterior e de suas experiências pessoais e coletivas. As perguntas feitas nas entrevistas seguiram uma linha cronológica a partir dos anos 70 com o surgimento do grupo e seguindo a trajetória das produções e montagens do Cena Aberta. Entretanto a entrevista foi feita também de maneira aberta, tendo em mente as nuances e lembranças que o entrevistado quis trazer à tona, rememorando-as, mesmo que fora da ordem cronológica. Apesar dos entrevistados encontrarem-se inseridos dentro de um mesmo contexto e alguns atores até mesmo dentro do grupo Cena Aberta, algumas perguntas realizadas dependem também da pessoa entrevistada, sendo específicas para cada um. Por exemplo para Marton Maués focou-se, em certo momento da entrevista em sua produção sobre o grupo Palhaços Trovadores.

Como metodologia para a realização de entrevistas utilizou-se a História Oral. Este campo teórico 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). Para isto, debrucei-me nos historiadores orais, com a leitura dos trabalhos de Alessandro Portelli, Ronald Grele e Alistair Thomson para compreender os métodos de realização das entrevistas, das novas abordagens dos documentos orais e, conseqüentemente, para o desenvolvimento da pesquisa histórica.

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 na grande imprensa, possibilitando novas interpretações por meio da fala de alguém que vivenciou e literalmente entrou em cena. E orientada pela História Oral buscou-se nas

entrevistas os entre olhares para compreendermos as dimensões do grupo Cena Aberta, que de acordo com Portelli (2001), considera existir sempre um diálogo entre o que dizem os entrevistados e o historiador/pesquisador.

Tratar de memórias enquanto fonte oral perpassa por questões éticas e epistemológicas, conforme considera o professor da Universidade de Sussex, Alistair Thomson em seu estudo “Recompondo a memória: Questões sobre a relação entre a História Oral e as memórias” (1997). Na ocasião desta pesquisa, foi optado por uma entrevista que deixasse o sujeito mais à vontade para recordar, lembrar e contar a narrativa pelos fios de suas lembranças. Depois, voltamos para as perguntas do roteiro da entrevista. Com o uso da entrevista semiestruturada, foi possível perceber em muitos momentos que as narrativas de um sujeito se repetiam de formas diferentes porque foram lembradas de novo: no início da entrevista e no momento da pergunta. Nessa ocasião, alguns entrevistados acabavam lembrando de novos detalhes ou da ordem cronológica, ou seja, novas memórias se desencadearam por terem sido provocados em momentos diferentes.

O desafio de lidar com fontes orais também cabe ao entrevistador/pesquisador em colocar as narrativas em ordem cronológica, com base nos documentos textuais. Os jornais e os periódicos da Hemeroteca Digital foram utilizados também como guia para precisão dos dias dos espetáculos anunciados, e tendo isso como base, foi confrontado com as narrativas das entrevistas.

Para a construção das memórias escritas sobre o Cena Aberta, a pesquisa inclinou-se em compreender as experiências do Cena Aberta a partir dos periódicos *O Liberal* (1976-1988), que podem ser encontrados na Biblioteca Pública Arthur Vianna, no Centro Cultural e Turístico Tancredo Neves (CENTUR). Entretanto essa parte da pesquisa de campo teve atrasos por conta do fechamento do CENTUR em função da pandemia do Covid-19. Além disso, também foram utilizados os arquivos disponíveis na Hemeroteca digital: os periódicos disponíveis do *O Diário do Pará* do final da década de 1980, alguns exemplares do jornal *O Liberal* e algumas notícias avulsas sobre o Cena Aberta encontradas em periódicos fora do Pará como no Jornal *A Luta Democrática: Um jornal de luta feito por homens que lutam e pelos que não podem lutar* (1978) do Rio de Janeiro, o *Ciência e Cultura* (1980) de São Paulo e o *Correio Braziliense* (1979, 1980) do Distrito Federal. Em relação aos periódicos encontrados na Hemeroteca digital alguns desafios são percebidos durante a realização desta pesquisa por conta das lacunas entre os anos dos jornais digitalizados.

Contudo, é importante lembrar 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. 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. Estas questões serão melhor discutidas no seguimento desta pesquisa, em conversa com a historicidade dos jornais e as notícias publicadas sobre o grupo Cena Aberta, entendendo a construção das fontes históricas escritas e as discussões da imprensa e do jornal a partir do trabalho de Tânia Regina de Luca.

Pesquisou-se também fontes nos arquivos públicos da Divisão de Segurança e Informações da Polícia Federal, disponíveis no SIAN, acerca de informações a respeito da censura de peças que podem ter relação com o grupo ou com a categoria do teatro durante as produções da década de 70 e 80.

Para as memórias imagéticas, foi compilado um acervo de fotos, das fotografias do período disponibilizadas no blog “O Palhaço de Deus”, organizado pela Michele Campos de Miranda e as fotos da Galeria Kamara Kó, do fotógrafo Miguel Chikaoka, ambos disponíveis em plataformas digitais. Objetiva-se compreender como a fotografia pode ser usada como fonte para a visualização das peças e montagens no palco e nos bastidores, utilizando como metodologia para as memórias visuais os textos de Ana Maria Mauad, Le Goff e Boris Kossoy.

Um dos pontos mais importantes quando falamos de História é como trabalhamos os conceitos na pesquisa historiográfica. Para Koselleck (1992), todo conceito é uma palavra que tem um significado que remete a conteúdos, ideias e usos sociais. Portanto, para a elaboração desta pesquisa debruçei-me em conceitos chaves da memória, da cultura e das artes para discutir o teatro do grupo Cena Aberta.

Para os conceitos da memória, a pesquisa debruçou-se sobre as concepções da memória individual e coletiva, por meio dos trabalhos dos teóricos da memória como Maurice Halbwachs, Le Goff, Ecléa Bosi e Michael Pollak, para discutirmos e explorarmos vigorosamente as fronteiras das narrativas sobre o grupo.

Referente aos conceitos de arte e cultura, este estudo conversa com os conceitos pensados e escritos pelo sociólogo inglês Raymond Williams, que entende arte e cultura como modos de vida e modos de luta em sua totalidade. Sendo assim, a história do Cena Aberta está envolta no cotidiano, nos saberes e fazeres da cidade, à medida que se entende a cultura como todo modo de vida, em seus costumes, tradições, valores, modos de consumo, tudo aquilo que os seres humanos fazem é cultura (WILLIAMS, 1983).

O teatro do grupo Cena Aberta começa, então, a ser construído em torno de muitos desses aspectos artísticos e culturais, abordando novas temáticas e representações, inaugurando um novo saber e fazer cênico que, muitas vezes, entraram em choque com a realidade paraense da época.

Além disso, 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 Howard 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 obras. As obras de arte são produzidas a partir da cooperação e troca entre os integrantes do grupo dentro das convenções compartilhadas destes mundos da arte. Sendo assim, busca-se também 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, através dos conceitos encontrados na obra “Mundos da Arte” (2010), de Howard S. Becker.

Durante seus anos de trajetória o teatro Cena Aberta contou com uma rede de atrizes e atores que compunham o grupo, além de técnicos, produtores, músicos, fotógrafos e críticos de arte que transitavam e se relacionavam por entre as manifestações cênicas. À vista disso, é possível afirmar que a própria formação e atuação do grupo só se é possível por meio de uma estrutura de sentimento criada entre os membros, pelos seus modos de sentir e pelos valores compartilhados pelo grupo.

Sendo assim, as ideias e as atividades compartilhadas entre o grupo foram elementos de sua amizade, contribuindo diretamente para a sua formação e distinção como grupo. Raymond Williams ratifica “a importância desses grupos como um fato social e cultural geral, no que realizam e nos seus modos de realização podem nos dizer sobre as sociedades com as quais eles estabelecem ligações” (WILLIAMS, 1999, p. 140).

O Cena Aberta foi um grupo com muitas nuances no qual circularam artistas, atores, atrizes, fotógrafos, repórteres, estudantes e que segundo Ginzburg (2007), é possível compreender e discutir os fios da trajetória do grupo e os rastros dos movimentos cênicos deste período, as subjetividades das narrativas construídas, para entender a complexidade do

movimento teatral e seus desdobramentos até hoje na memória e na história da cidade de Belém. Conversar com as memórias de Belém a partir da experiência de vida das atrizes e atores que rondam a trajetória do Cena Aberta é conversar com a memória individual e coletiva destes sujeitos históricos, do grupo e do cenário que circulam.

Sendo assim, a pesquisa encontra-se dividida em duas partes, da seguinte forma: **“PARTE I - O TEATRO MATERIALIZADO: O Cena Aberta está na rua!”**, que busca discutir a construção do Cena Aberta em seus anos iniciais no anfiteatro da Praça da República, abordando a cena artística em Belém e o início de um teatro político, discutindo a luta pela categoria do teatro por um palco específico para o experimento até a inauguração do Teatro Experimental Waldemar Henrique, bem como os conflitos do mundo da arte que surgem nessa construção; e a **“PARTE II O TEATRO REPRESENTADO: O corpo que se faz verbo”**, que compreende a relevância do teatro experimental do corpo nas peças finais do grupo Cena Aberta e suas polêmicas peças “Theastai Theatron” e os espetáculos da A Trilogia Marginal, até seus anos finais de atuação, com a dissolução do grupo.

A divisão da pesquisa segue a própria trajetória do grupo e as diferentes fases do Cena Aberta e assim como uma peça teatral a história do Cena Aberta tem personagens, atos, cenas, diálogos e cenários que atravessam os caminhos da memória, dos atores e atrizes, das peças, do público e da própria cidade de Belém. Sendo assim, respeitável público, se ajeitem em suas cadeiras que o espetáculo vai começar.

PARTE I:

O TEATRO MATERIALIZADO: O Cena Aberta está na rua!

“As cortinas se abrem! Os artistas estão em cena nos palcos, nas comunidades interioranas e nas ruas. Todo lugar em que o teatro se materializa é palco!”
(LOURENÇO, 2016).

1.1. Os percursos da pesquisa

Nesta primeira parte, objetiva-se compreender os anos iniciais de formação do grupo Cena Aberta e a relevância das peças do teatro experimental, percebendo de que forma o Cena Aberta criou e montou seus espetáculos de 1976 até 1983, nos palcos do Anfiteatro da Praça da República e no Teatro Experimental Waldemar Henrique.

Devido à ausência de um palco específico para estes grupos cênicos, o Cena Aberta apropria-se do palco de rua do Anfiteatro da Praça da República e dá início à sua trajetória marcada de lutas políticas em suas peças, temáticas e performances experimentais. Inicialmente, neste capítulo, é apresentado uma breve historiografia dos processos do teatro contemporâneo, com a criação do Norte Teatro Escola do Pará e o movimento do Teatro dos Estudantes, para entendermos a existência de uma forte corrente artística no contexto paraense anterior ao Cena Aberta. A formação do teatro experimental contemporâneo na cena de Belém surge a partir de diferentes conjunturas teatrais já existentes no contexto da cidade, portanto, compreendê-lo significa perceber a existência não somente de um teatro paraense, mas sim de diferentes teatros que dialogam em torno do período que se busca estudar. Já em 1979, a categoria do teatro leva, finalmente, à inauguração do Teatro Experimental Waldemar Henrique, local que se materializa como um espaço físico da luta da categoria do teatro experimental do grupo Cena Aberta.

Diante disso, um prelúdio torna-se necessário: ao conversar com a maneira de se fazer teatro do Cena Aberta é possível observar o diálogo com o teatro épico de Bertolt Brecht e, conseqüentemente, com o Teatro de Arena de São Paulo, com a influência de dramaturgos como Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Além da montagem de peças do Teatro de Arena, é possível verificar a intensa presença destas correntes teatrais na escolha de temas e provocações do Cena Aberta.

O percurso da pesquisa está organizado em ordem cronológica, seguindo a própria trajetória do grupo, analisando os diferentes documentos históricos das memórias orais, visuais e escritas para responder qual a relevância do movimento cênico do grupo Cena Aberta em seus anos iniciais de formação no Anfiteatro da Praça da República e na construção do palco do Teatro Waldemar Henrique.

Para responder essa pergunta, mergulhei nas memórias da atriz Margaret Refkalefsky, membro fundadora do grupo, do fotógrafo Miguel Chikaoka, do arquiteto e ator, Cezar Machado, do professor, cenógrafo e ator, Anibal Pacha, e do ator e escritor, Ailson Braga. Debrucei nas memórias desses sujeitos para construir as narrativas iniciais do Cena Aberta, à luz dos principais intelectuais da História Oral como Alessandro Portelli e Ronald Grele,

fundamentando a pesquisa nos conceitos de memória de Maurice Halbwachs, Le Goff, Ecléa Bosi e Michael Pollak.

As fotografias dos espetáculos foram retiradas do Blog “O palhaço de deus”, de Michele Campos de Miranda e da Kamara Kó Galeria, de Miguel Chikaoka, buscando desvendar as relações entre história e fotografia, compreendendo a composição da fotografia no processo histórico do grupo e utilizando como metodologia para as memórias visuais os textos de Ana Maria Mauad e Boris Kossoy.

Para as memórias escritas utilizou-se primeiramente os documentos encontrados no Arquivo Nacional, referentes ao Serviço Nacional de Informações (SNI) e ainda nos periódicos do *Correio Braziliense* de 1979, no *Ciência e Cultura* de 1980, de São Paulo, ambos disponíveis na Hemeroteca Digital. Outros periódicos utilizados das décadas de 1970 e 1980 foram as notícias do *O Liberal* encontrados na Biblioteca pública Arthur Vianna, e do *O Diário do Pará*, disponíveis na Hemeroteca Digital.

Além dos espaços do Anfiteatro da Praça da República e do Teatro Experimental Waldemar Henrique, foram discutidos, também, outros espaços físicos de encontro de artistas como o Bar do Parque, na praça da República, e o Bar 3x4, situado na Praça Ferro de Engomar, verificados nas falas dos entrevistados.

Para isto, primeiramente, os conceitos de memória, arte e cultura serão aprofundados para compreender o teatro e suas múltiplas expressões, interpretando o Cena Aberta e seu processo de construção cênica dentro do contexto da década de 1970 e como se relacionam com o cenário cultural, social e político da sociedade.

1.2. Memória, arte e cultura

A memória, em sua definição mais geral, “corresponde muito habitualmente a um processo parcial e limitado de lembrar fatos passados, ou aquilo que um indivíduo representa como passado” (BARROS, 2011). José D’ Assunção Barros (2011), nos lembra que o conceito de memória surge dentro dos estudos biológicos apenas um fenômeno de atualização mecânica de vestígios. Subsequentemente, no século XX, a memória também começa a ser um conceito para as ciências humanas e, principalmente, a partir de estudos nas áreas da psicologia, a memória vai sendo compreendida como um processo mais complexo até finalmente chegar nas ciências humanas e sociais. Em 1950, com a publicação do livro “A Memória Coletiva”, de Halbwachs, a memória em relação com as áreas das ciências humanas e sociais começa a se transformar e exercer um papel essencial dentro da pesquisa histórica (HALBWACHS, 1990).

Para Halbwachs (1990), a memória individual é construída a partir das referências e lembranças próprias de um grupo específico, portanto, refere-se à memória coletiva, pois nós nos apoiamos no testemunho para fortalecer, debilitar ou complementar as informações do passado, porém estas lembranças não se apoiam somente no individual, mas também sobre a lembrança dos outros e na experiência compartilhada pelo indivíduo e pelo coletivo.

Cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, pois toda memória individual é escrita em um momento social e coletivo. Diante disso, observa-se que as memórias individuais estão sempre marcadas socialmente e de forma dinâmica. Uma cena individual do passado pode parecer que não nem nada a suprimir nem a acrescentar até o momento que é confrontada com as memórias de outra pessoa do mesmo grupo que vivenciou ou participou dessa mesma cena: a ordem dos relatos pode mudar, podem surgir contradições e até mesmo pode ocorrer uma mudança no sentido geral do evento pois “é impossível que duas pessoas que viram o mesmo fato, quando o narram algum tempo depois, o reproduzam com traços idênticos”.⁵

Diante disso, surge um comentário importante para a construção da pesquisa e do trabalho com fontes orais. Foi possível perceber em muitos momentos das entrevistas realizadas a preocupação do próprio entrevistado em relembrar os acontecimentos. Alguns dos sujeitos comentavam sobre alguma falha cronológica em lembrar dos fatos que estão sendo rememorados, chegando a se desculpar por não lembrar certas datas específicas ou ainda ressaltando em sua fala, de que certo fato pode está sendo colocado de forma equivocada na linha do tempo da trajetória do grupo Cena Aberta. Em certo momento da entrevista cheguei até ser questionada por Ailson Braga, que me perguntou:

“Tá gravando ainda? Olha memórias importantíssimas não podem se perder!”

Esse esclarecimento, por parte dos atores, possivelmente é, em grande medida, por esses entrevistados específicos que falam sobre o Cena Aberta serem estudiosos em outras áreas das artes cênicas, trabalhando como professores da Universidade Federal por exemplo, e também por já terem realizado outras entrevistas sobre o mesmo assunto de outros autores que já pesquisaram o Cena, visto no levantamento historiográfico do grupo.

Portanto, acredito que essa autoconsciência acerca dos desafios da memória e da rememoração e talvez a atenção em torno disso seja uma condição única desses indivíduos que tem conhecimento de que são memória viva do Cena Aberta, e de certa forma conseguem se

⁵HALBWACHS, M. A *Memória coletiva*. Trad. de Laurent Léon Schaffter. São Paulo, Vértice/Revista dos Tribunais, 1990. Tradução de: La mémoire collective, p. 75.

identificam e fazem parte da identidade, da trajetória e das memórias do Cena. Além disso, este cuidado pode significar que esses sujeitos sabem que a história sobre o grupo perpassa nessas memórias individuais e coletivas construídas sobre o Cena.

Ressalta-se também que os grupos estão vinculados a um espaço físico e as memórias coletivas se desenvolvem num quadro espacial. As imagens espaciais desempenham um papel essencial na memória coletiva uma vez que “os grupos dos quais falamos até aqui estão naturalmente ligados a um lugar, porque é o fato de estarem próximos no espaço que criou entre seus membros relações sociais”.⁶ Deste modo, as contribuições que Halbwachs pontua são necessárias para entendermos a condição da memória.

É possível notar também a preocupação com a memória do grupo Cena Aberta posteriormente, com a atenção em compilar e manter um acervo do grupo. Em suas memórias, Margaret Refkalefsky, uma das atrizes entrevistadas, comenta que a construção de um projeto de acervo teve muitos atrasos, porque alguns documentos não retornavam a ela e à Zélia Amador de Deus⁷, depois de emprestarem para outros pesquisadores. Fio-me que esta preocupação aos documentos, além da situação da pandemia, não a tenham permitido o empréstimo à esta pesquisa com fotografias e reportagens de jornais, além das disponíveis online. Atualmente, Margaret Refkalefsky juntamente com César Machado estão participando de um projeto em andamento para finalizar o acervo do grupo Cena Aberta dentro da Escola de Teatro da Universidade Federal do Pará, que ficará disponível, segundo Margaret, para futuros pesquisadores do tema.

Um ponto importante de discussão já havia sido objeto de reflexão de Maurice Halbwachs, é encontrado no verbete de Le Goff, no qual somos apresentados ao conceito de Pierre Nora sobre os “lugares de memória”, onde a memória se estabelece. Esses lugares de memória coletivos são: topográficos (arquivos, as bibliotecas e os museus); monumentais (cemitérios ou as arquiteturas) simbólicos (comemorações, as peregrinações, os aniversários ou os emblemas) e lugares funcionais (manuais, as autobiografias). (LE GOFF, 1990, p. 467). Existem ainda os verdadeiros lugares da história, os lugares por trás dos lugares, os criadores e

⁶ *Idem*, p. 139.

⁷ Zélia Amador de Deus é atriz, diretora de teatro, professora universitária e militante dos direitos da população negra. É uma das fundadoras do Centro de Estudos e Defesa do Negro do Pará. Fez parte da Cruzada Mariana quando estudou no Instituto Catarina Labouré e do grupo de jovens da Paróquia São Sebastião. Participou do movimento secundarista e da Ação Popular (AP) até o momento que essa organização se fundiu com o Partido Comunista Brasileiro (PCB). Atuou em defesa do reconhecimento e titulação das terras das comunidades quilombolas no Pará e foi uma das representantes do Brasil na Conferência de Durban, da Organização das Nações Unidas (ONU), em 2001. Na Universidade Federal do Pará, foi atuante na defesa das ações afirmativas para negros e em parceria com outros professores, fundou o Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros (NEAB) e o Grupo de Estudos Afro-amazônico (GEAM/UFPA).

os denominadores da memória coletiva que são os “Estados, meios sociais e políticos, comunidades de experiências históricas ou de gerações, levadas a constituir os seus arquivos em função dos usos diferentes que fazem da memória”.⁸

No caso desta pesquisa, a cidade de Belém é o cenário no qual os palcos, no modo literal, são pensados, montados e ensaiados os espetáculos: o Teatro da Paz, o Anfiteatro da Praça da República e o Teatro Experimental Waldemar Henrique. Além disso existem também os espaços de lazer e vivência coletiva, como o Bar do Parque e o Bar 3x4. É dentro destes espaços físicos que circulam as figuras e sujeitos importantes das artes, do teatro, dos jornais e da Universidade, configurando-se num ponto de encontro crucial para o movimento artístico da cidade. É interessante observar por meio das fichas técnicas das peças do Cena Aberta que esses sujeitos (como Henrique da Paz, Claudio Barradas, Miguel Chikaoka, Marton Maués, César Machado dentre tantos outros), circulam também por diferentes grupos teatrais (grupo Cuíra, grupo Experiência, grupo Cabanos) que coexistem e em demais peças que estão sendo montadas, seja como diretor, ator, figurinista, cenógrafo, fotógrafo, entre outras atividades. Esta circulação de atores e atrizes constrói uma rede de laços e afetos de permanentes transformações, como aponta Valéria Frota de Andrade:

“Minha hipótese é que existe uma rede de afetos entre os criadores no teatro de grupo em Belém, através da qual se constituíram diferentes modos de grupalidade e poéticas desde a década de 1970, sobretudo a partir dos três coletivos – Gruta, Experiência e Cena Aberta – e das diversas influências e conexões pessoais, seja por meio de identificações, derivações ou rompimentos. Através do rastreamento dos caminhos de encenadores pelos grupos de teatro, busquei observar de que maneira foram afetados pelos encontros, e como tais encontros reverberaram na construção das trajetórias individual e coletiva.”⁹

Essas redes de afeto podem ser observadas em muitos momentos das entrevistas, como ao perguntar sobre os ensaios e os dias de apresentação, Cezar Machado relembra com afeição que “existia um clima muito legal no grupo”¹⁰, pois a integração entre os membros era construída dentro e fora do teatro.

Entram em cena para a análise desta pesquisa os conceitos de arte e cultura pensados e escritos pelo sociólogo galês, Raymond Williams. Em “Keywords: A Vocabulary of Culture and Society” (1983), Raymond Williams entende que a cultura deve ser pensada como modos de vida e modos de luta em sua totalidade, envolvendo noções não só materiais, mas também

⁸ LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 1990, p. 467.

⁹ ANDRADE, Valéria Frota de. *Poéticas do afeto no teatro de grupo: Trânsitos e alianças entre os criadores no teatro de Belém do Pará (1976 – 2016)*. 2020. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020, p. 35.

¹⁰ Cezar Machado é arquiteto, ator e já foi administrador do Teatro Experimental Waldemar Henrique. Entrevista realizada dia 07/07/21 via Google Meet.

simbólicas nos campos dos sentimentos e do subjetivo. Portanto, o estudo da cultura envolve as dimensões de acordo com os valores que diferentes grupos atribuem às dimensões visíveis e sensíveis.

Sendo assim, a história do Cena Aberta está envolta no cotidiano, nos saberes e fazeres da cidade, à medida que se entende a cultura como todo modo de vida, em seus costumes, tradições, valores, modos de consumo, produção, circulação e significados, ou seja, tudo aquilo que os seres humanos fazem é cultura (WILLIAMS, 1983). 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). 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).

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

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. Cultura relaciona-se com à sociedade, com arte e com todos os procedimentos econômicos e políticos da vida social. A arte e a cultural são compreendidos como fenômenos coletivos, uma vez que “a interação de todos os participantes produz um sentimento partilhado de valor daquilo que produzem coletivamente”.¹¹

O teatro do grupo Cena Aberta começa, então, a ser construído em torno de muitos desses aspectos artísticos e culturais, abordando novas temáticas e representações, inaugurando um novo saber e fazer cênico que muitas vezes entraram em choque com a realidade paraense da época.

¹¹ BECKER, Howard. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010, p. 57.

Outro conceito importante para a discussão do Cena Aberta torna-se relevante: o Cena Aberta enquanto “grupo cultural”. Sendo assim, se faz uso novamente do autor Raymond Williams. Em seu texto “A Fração Bloomsbury” (1999), Williams faz um estudo do que ele chama de “grupo cultural”: um grupo de intelectuais da Inglaterra das primeiras décadas do século XX que realizam debates e mobilizações de culto à formação intelectual, culto das artes, e partir disso criticam à burguesia inglesa.

O autor faz uma análise sociológica desses grupos culturais, focando seu estudo no grupo “Bloomsbury” e qual sua significação social, cultural e seu valores compartilhados. Os grupos culturais são, portanto, determinados sujeitos, representativos de uma parcela da sociedade pertencente à elite da Inglaterra que representavam esses hábitos e valores compartilhados (WILLIAMS, 1999).

Essa categoria sociológica desenvolvida pelo intelectual galês torna-se importante para a pesquisa como um método de análise do Cena Aberta enquanto grupo cultural. A importância de ver o grupo cultural, como se veem, como gostariam de ser apresentados e, ao mesmo tempo, analisar esses termos e suas significações sociais e culturais. Ou seja, compreender estes conceitos nos mostra como podemos observar o grupo que compõe o Cena, os princípios que unem o grupo e os valores e sentimentos compartilhados.

O grupo Cena Aberta atuou (literalmente) em meio a essas relações e atingiu o cenário teatral paraense com peças e espetáculos de caráter muitas vezes grotescos e desconfortáveis para a plateia, com a utilização de elementos estéticos do corpo nu e da sexualidade. E assim como a Fração Bloomsbury de Williams, o Cena Aberta compartilhava de ideias e valores de crítica à sociedade da cidade de Belém e, ao mesmo tempo, encontravam-se inseridos nela (WILLIAMS, 1999).

1.3.A cena artística em Belém

Como afirma Karine Jansen (2009), o teatro contemporâneo em Belém esteve estritamente ligado aos grupos de teatro experimental. No início do século XX, conforme explica Giovana Míglia, se inicia no cenário paraense a articulação da construção de um teatro contemporâneo, com a efervescência de diferentes formas cênicas que se encontravam:

“Inseridas num contexto sociocultural tradicionalista, influenciado pela cultura burguesa europeia, de exacerbado puritanismo cristão e ideais de raça e gênero, formas tradicionais e inovadoras da prática teatral dialogam, nem sempre de forma

harmoniosa, ora se opondo, ora se complementando, num intenso fluxo criativo que se tornara característico do período.”¹²

Observam-se as dramatizações e os espetáculos inseridos em um contexto social e cultural paraense específico de diversas transformações, no qual as formas artísticas tradicionais e inovadoras salientam as representações cênicas híbridas vinculando o teatro com o cenário social e político paraense. O teatro, por se configurar como uma linguagem e representação do cotidiano, torna possível o diálogo do cenário paraense com o cotidiano da cultura paraense, uma vez que as representações cênicas exercem um papel social que abrangem a cultura, o social e o político de um contexto. Relacionado a isto, verifica-se também a importância de compreender as artes cênicas atreladas aos costumes populares dos cenários, onde os espetáculos e as dramatizações relacionam-se diretamente com a cultura e com o público.

As artes cênicas vinculadas ao contexto paraense começam a se configurar na década de 1970 em um teatro experimental amador, que permitiu inovações teatrais muito mais voltadas para a expressão corporal e de movimentos, sobrepondo-se à arte do diálogo, e, além disso, diferentes temáticas e abordagens que foram vistos presentes no fazer cênico do grupo Cena Aberta.

Karine Jansen define “teatro amador”¹³ 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:

“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 poucos orçamentos com uma atuação efetiva na encenação; o encontro da tradição com as possibilidades dos avanços tecnológicos (...)”¹⁴

¹² 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, p. 1.

¹³ JANSEN, Karine. O teatro contemporâneo no Pará: Conceitos, memórias e histórias. *Revista Ensaio Geral*, n. 2, v1, p. 87-98, Belém, jul/dez, 2009.

¹⁴ *Idem*, p. 89.

É, então, que surge em 1976 o grupo de teatro Cena Aberta e permanece vigente até o final da década de 1980. Inicialmente o Cena Aberta foi pensado e 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”¹⁵.

Neste momento torna-se imprescindível compreender o contexto anterior ao grupo Cena Aberta e como estavam dispostos os grupos teatrais da década de 1960 do século XX. Aqui não é intenção definir todos os aspectos da historicidade do teatro, mas principalmente percebê-lo dentro da historiografia do teatro e como processo dentro das artes cênicas, portanto perceber o Cena Aberta a partir dessa lógica significa entender como essas manifestações artísticas marcaram o início de um teatro contemporâneo em Belém.

Marc Bloch (2001) em “Apologia à História ou o Ofício do Historiador” (2001) ressalta sobre o problema da obsessão embriogênica na pesquisa historiográfica e a incansável busca pelas origens dos acontecimentos. Entretanto, ressalta-se que a intenção desta pesquisa não é buscar as origens de todos os movimentos cênicos de Belém, mas perceber de que forma o Cena Aberta vai se construir neste período, uma vez que estes acontecimentos se entrelaçam. Indicar as diferentes conjunturas teatrais existentes no contexto da cidade de Belém anteriores ao Cena Aberta revelam a existência não somente de um teatro paraense, mas sim de diferentes teatros que dialogam em torno do período que se busca estudar. Em suma, em concordância com Bloch “nunca se explica plenamente um fenômeno histórico fora do estudo do seu momento.”¹⁶

Entre as décadas de 1940 e 1950, segundo Bezerra (2008), a produção artística em Belém passou a ser movimentada e transformada pelos chamados de “Os Novos” ou “Turma do Central”¹⁷, que começam a transformar o cenário artístico do Pará. O grupo dos *Novos* caracterizava-se por um grupo de intelectuais vanguardistas que liam e traduziam obras literárias estrangeiras, interpretando-as e relacionando com leituras nacionais e regionais, com a finalidade de modernizar as letras paraenses.¹⁸

¹⁵ BEZERRA, José Denis de Oliveira. *Memórias cênicas: poéticas teatrais na cidade de Belém (1957-1990)*. (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Curso de Mestrado em Letras, Belém, 2010, p. 90.

¹⁶ BLOCH, Marc. *Apologia da História, ou, O ofício de historiador*. Prefácio: Jacques Le Goff; Apresentação à edição brasileira: Lilia Moritz; Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p.60.

¹⁷ O nome “Turma do Central” surgiu devido a tradição deste grupo em se reunir nas proximidades do Central Hotel, chamado de Café Central, situado na AV. Presidente Vargas, no centro comercial da capital paraense. Sobre o assunto ver: CANGUSSU, Dawson Soares. *O epicentro do Hotel Central: arte e literatura em Belém do Pará, 1946-1951*. Dissertação de Mestrado. Belém, PPHIST/UFPA, 2008.

¹⁸ BEZERRA, José Denis de Oliveira. *Vanguardismos e modernidades: a criação do serviço de teatro da Universidade do Pará (1957-1970)*. XXVII Simpósio Nacional de História: conhecimento histórico e diálogo social. Natal, RN, 2013.

Neste contexto, de acordo com Bezerra, formado a partir de alguns atores da Turma do Central, surge em 1957 o grupo de vanguarda Norte Teatro Escola do Pará (NTEP), pensando e transformando as manifestações cênicas a partir de leituras literárias e estéticas baseadas em modelos europeus. O NTEP era constituído por intelectuais com práticas de leituras e obras literárias desde a educação básica inclusive o contato com línguas estrangeiras, portanto era habitual ao grupo, a tradução e encenação de textos e peças cênicas internacionais. Os encontros e as socializações do NTEP se davam, também, pela leitura de poesias e peças onde as discussões circulavam pelo grupo de forma com que começasse a ser construídas interpretações e experiências em coletivo, a partir da tradução dessas obras de origem europeia (BEZERRA, 2013).

No entanto, antes mesmo da criação do Norte Teatro Escola do Pará tem-se o importante movimento do Teatro dos Estudantes que desde 1919, segundo Karine Jansen (2009), deixou marcas no movimento cênico teatral da cidade. Esse movimento do Teatro dos Estudantes, retorna mais forte à cena na década de 1940 até por volta da década de 1950, sob direção de Margarida Schiwazzappa, que também participará da direção do Norte Teatro Escola.

Desse modo, o grupo do NTEP relacionado ao movimento do Teatro de Estudantes surge “com a finalidade de fazer teatro, da iniciativa própria de jovens que viam na arte uma forma de debater sobre a condição humana, além de expandir as relações do grupo do qual faziam parte”¹⁹.

A partir do movimento do NTEP em seus anos de existência de 1957 a 1962, o cenário paraense começa a se articular para a criação de um lugar específico para formação e especialização de atores, surgindo em maio de 1962 o Serviço de Teatro da Universidade do Pará²⁰ (STUP). O STUP começa, em seus primeiros anos de existência, também a apresentar e encenar peças tanto de cunho estrangeiro (Hamlet, a Megera Domada, Sonho de uma Noite de Verão, o Mercador de Veneza) e, também, de peças de natureza nacional, como o Leonor de Mendonça, de Gonçalves Dias, mantendo, neste sentido, ainda a tradição do grupo Norte Teatro Escola do Pará.

Os grupos até aqui apresentados (grupos dos Novos, o Teatro dos Estudantes, NTEP, STUP) bem como seus costumes, suas formas de fazer teatro e a própria postura que assumem neste momento estão sendo vistos de uma forma geral, uma vez que não se objetiva aqui discorrer em detalhes sobre estes grupos, mas os perceber enquanto um movimento artístico, que dialoga com o teatro e as formas de representação nacional e internacional.

¹⁹ *Idem*, p. 5.

²⁰ Atualmente, Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará.

Diante dessas considerações, o objetivo aqui formular duas reflexões principais: primeiramente a existência de uma forte corrente artística presente no contexto paraense. Os grupos cênicos têm como prática explorar tanto dramaturgias internacionais, quanto nacionais para a criação e realização das peças teatrais. Ou seja, as artes cênicas já se encontram presentes no cenário da cidade de Belém, mantendo uma tradição teatral baseada na relação entre o teatro mais clássico com leituras nacionais e regionais.

A outra reflexão é que os grupos teatrais acima citados considerados de “vanguarda” são importantes para entender quais movimentos teatrais circulam por Belém e, conseqüentemente, verificar as implicações desses na arte cênica posterior a eles. É imprescindível as considerações sobre estes grupos de teatro das décadas de 1940 e 1950, uma vez que podem ser considerados pioneiros de um teatro contemporâneo paraense. E é por meio da compreensão do que representaram esses grupos que se buscou compreender o teatro e as manifestações cênicas da década de 1970.

O século XX demarca um processo em que o cenário artístico paraense começa a se remodelar. Observa-se, também, ainda por meio desta lógica como que as tradições de um teatro europeu se encontram presentes e fazem relação com o contexto da cidade de Belém, com as manifestações cênicas estrangeiras dialogando com o teatro nacional e regional, reconfigurando ainda mais o saber e o fazer cênico. Conforme podemos verificar, são décadas de um crescimento da arte no Brasil. As manifestações artísticas vinham transformando o cenário sociocultural de Belém desde as apresentações do Norte Teatro Escola em 1957, trazendo mudanças no teatro do contexto paraense. É finalmente a partir da década de 1970 que inauguram diversos grupos de teatros experimentais como o grupo de Teatro Cena Aberta, criado por ex-alunos da Escola de Teatro da UFPA, seguindo essas tradições e inovações acima citados, conforme veremos adiante.

1.4. O Teatro Cena Aberta

Segundo Margaret Refkalefsky neste primeiro momento, os ex-alunos da Escola de Teatro da UFPA tinham como o intuito manter as apresentações teatrais posteriores a Escola de Teatro, pois já vinham de uma proposta de como fazer teatro em Belém. É então, que em meados dos anos 1970, juntam-se as atrizes Margaret Refkalesky e Zélia Amador de Deus para a criação de um novo grupo de teatro: o GRUPAÇÃO. Sob direção das atrizes, este grupo começa a montar um espetáculo, se reunindo no espaço do teatro em que o Claudio Barradas era responsável:

“Começamos a montar um espetáculo muito complicado porque era “O Interrogatório”, do Peter Weiss e esse interrogatório combinava muito com a época que nós estávamos durante a ditadura. Esse espetáculo relata o depoimento das testemunhas dos campos de concentração. A gente achou que era porreta fazer aquilo.”²¹

O espetáculo era uma proposta de encenar a obra “O Interrogatório” do diretor e novelista alemão Peter Weiss, pois, segundo Margaret, a montagem da peça e as denúncias contidas nas temáticas dos campos de concentração nazista revelariam também aberturas para se discutir as barbáries do regime militar vigente na cidade da Belém. Entretanto, o espetáculo por conter uma complexidade de personagens, causou a saída dos artistas da montagem da peça, que ainda estava em fase de ensaio.

Após passar a frustração da não execução do espetáculo, Margaret Refkalesky e Zélia Amador de Deus, que no momento moravam juntas, decidem formar outro grupo de teatro. Com isso, juntam-se com mais dois amigos, Walter Bandeira e Luis Otávio Barata, e juntos, os quatro, finalmente decidem inaugurar o teatro experimental Cena Aberta em 1976.

É interessante destacar que o afeto existente entre as atrizes e atores nesse momento inicial já revela que esta escolha de grupo não é em vão, todos os sujeitos se relacionam por um vínculo de amizade que se entrelaça nos encontros deste grupo. É possível observar a rede de afetos²² que surge e dialoga com o ofício do teatro e as parcerias artísticas que se misturam com as parcerias da vida (ANDRADE, 2020).

Segundo Margaret, no teatro é importante existir equilíbrio e doação para o espetáculo acontecer. A parceria e o equilíbrio das relações afetivas são salientados na fala abaixo:

“Porque o teatro é um negócio que permite que você, do menor ao maior papel, tenha uma colaboração. É uma arte coletiva, muito coletiva, (...) eu acho que o que é legal do teatro é esse coletivo, essa reunião, esse objetivo em comum que são poucas coisas dessa vida que a gente consegue reunir as pessoas por uma coisa assim. Então vira um permanente, a gente passa as vezes meses ensaiando uma peça pra ter o que? 2, 3, 10 apresentações daí e olhe lá se consegue isso. Então ele (o teatro) é um negócio que você coloca toda a sua energia, todo sua capacidade, você entra com tudo, então é muito coletivo e muito forte em termos das relações que formam entre as pessoas.”²³

O ofício do teatro, conforme podemos observar, permite a elaboração de uma obra de arte coletiva. O produto final da peça só é possível por meio da atividade coletiva de todos os membros do grupo, do menor ao maior papel em cena. A reunião destes quatro amigos para a

²¹ Margaret Refkalesky, atriz, professora e membro fundadora do Grupo de Teatro Cena Aberta. Entrevista realizada dia 01/07/21 via Google Meet.

²² Sobre o assunto ver mais em: ANDRADE, Valéria Frota de. *Poéticas do afeto no teatro de grupo: Trânsitos e alianças entre os criadores no teatro de Belém do Pará (1976 – 2016)*. 2020. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

²³ Margaret Refkalesky, atriz, professora e membro fundadora do Grupo de Teatro Cena Aberta. Entrevista realizada dia 01/07/21 via Google Meet.

formação do Cena Aberta expõe não somente as vivências individuais de suas trajetórias, como deixa claro que as experiências coletivas e a circulação dos relacionamentos afetivos ocorrem dentro da montagem dos espetáculos.

A primeira encenação apresentada pelo grupo foi a obra “Quarto de Empregada” texto de Roberto Freire, e estreou em 21 de novembro de 1976 nos palcos do Theatro da Paz, com direção de Luis Otávio Barata, juntamente com Zélia Amador de Deus e Margaret Refkalefsky. A peça “Quarto de Empregada” retrata a vida de duas empregadas domésticas, Rosa, que é negra, e Suely, que é branca, dividindo um mesmo quarto onde dormem na casa em que trabalham. É neste espaço que são revelados os diálogos da luta de classes presente na vida dessas personagens (MIRANDA, 2010).

Além da temática, observa-se que a montagem do grupo Cena Aberta já modifica o fazer teatral, trazendo o público próximo ao palco e tornando-o parte da cena, dividindo o espaço entre palco e público e deixando de lado os acentos laterais, diferente de como eram apresentadas as peças, até então, no Theatro da Paz, ou seja, o fazer teatral já começa a ser diferenciado.



FIGURA 1 - “O Quarto de Empregada” de Roberto Freire (1976)
 Fonte: Blog “O Palhaço de Deus” da Michele Campo de Miranda.

Na fotografia acima (FIGURA 1), pode-se observar o Theatro da Paz completamente modificado em cena, com a criação de um palco dentro do próprio espaço do da Paz. Este palco é exclusivamente criação do Cena Aberta para a montagem do espetáculo e traz elementos estéticos cenográficos únicos. Segundo Margaret, o cenário do quarto das empregadas fora construído a partir das portas do local que trabalhava, que na época do espetáculo passava por

uma reforma. Margaret trabalhava como assistente social e pediu todas as portas trocadas na reforma que, a partir de então, foram colocadas na parte de trás do cenário da peça “Quarto de Empregada.”

Por não conseguirem arcar com os altos valores cobrados pela casa de espetáculos, o grupo eliminou o uso da bilheteria e montou a entrada do público não pela entrada principal do Theatro da Paz e sim por trás, com o público passando pelos bastidores, pelas coxias e pelos cabos de luz do da Paz. Lá foi montado uma bilheteria improvisada cobrando um valor simbólico pelo ingresso (MIRANDA, 2010).

Portanto, já se observam as diversas modificações em torno das artes cênicas propostas pelo grupo. A quebra do formato proposto do Theatro da Paz, já aponta uma nova forma de se fazer teatro do Cena Aberta. Neste momento a discussão mergulha no diálogo entre o fazer teatral do grupo com as correntes cênicas de Bertolt Brecht que influenciaram também o Teatro de Arena e o Teatro do Oprimido de Augusto Boal. O Teatro de Arena vai se apropriar das particularidades do gênero épico de Brecht para o teatro, como o destaque para as esferas da política e da vida pública. E assim como o Teatro de Arena de São Paulo, o Cena Aberta, em muitos momentos, consome e ressignifica essa nova maneira de se fazer teatro. Sendo assim, o teatro do Cena Aberta se pauta no teatro do Brecht, e mais ainda no Teatro de Arena, ao absorver esses métodos, ideias, fazeres, saberes e influências desses teatros, se transformando e consolidando sua própria maneira de fazer teatro.

Bertolt Brecht foi um pensador, dramaturgo, crítico político alemão que nasceu no final do século XIX, responsável por juntar política, marxismo e expressionismo na sua forma de se fazer teatro. A principal característica do teatro épico²⁴ de Brecht é a ruptura com o antigo teatro declamatório e dramático aristotélico, trazendo à cena esse caráter político e social. Brecht não queria que o teatro fosse um “espelho” que retratasse a realidade, mas sim um martelo na sociedade alemã, pois o teatro de Brecht tinha como proposta fazer o espectador refletir sobre o que ele está assistindo.

Para Furtado (1995), o teatro brechtiano deixou um legado cênico marcado pela oposição, pela resistência, pela contradição em cena, pela purgação catártica do espectador e pela atitude crítica do mesmo. Essa configuração de teatro começa a ser vista no cenário do

²⁴ É importante ressaltar que o “épico” não se refere à estrutural teatral clássica de Aristóteles com as divisões dos gêneros entre literários lírico, épico e dramático, mas sim o teatro épico que aborda assuntos da dimensão da vida política, rompendo com as antigas imposições aristotélicas. Sobre o assunto ver mais em: FURTADO, Marli Terezinha. *Bertolt Brecht e o Teatro Épico*. Universidade Federal de Santa Catarina. Revista Fragmentos. Vol.5, n. 1, pp. 9-19, 1995.

Cena Aberta, com destaque para a esfera do político com temas e engajamentos com o público que o teatro dramático não era capaz de possibilitar.

O teatro épico de Brecht vai influenciar também as correntes cênicas teatrais de São Paulo, com destaque ao Teatro de Arena, com a criação de peças teatrais e elementos cênicos que vão ser também realizados pelo grupo Cena Aberta.

O Teatro de Arena para além da denominação do espaço físico de um palco ao centro rodeado pela plateia, nomeia uma das casas de teatro mais importantes para a historiografia das artes cênicas. Ainda nos anos 1950, a ideia do Teatro de Arena surge de uma preocupação dos críticos teatrais pela ausência de casas de espetáculos acessíveis aos grupos. A preocupação com a cena brasileira teatral começa a ser colocada em debate e a solução encontrada foi uma proposta de um teatro com baixos custos e adaptações de espetáculos do cotidiano, do popular, com conteúdo políticos e sociais que tratavam da experiência nacional, surgindo por fim o Teatro de Arena em 1953 em São Paulo, sob direção do dramaturgo, ator e diretor José Renato (SILVA, 2002).

Deste modo, a criação do Teatro de Arena teve sua maior influência dentro das dimensões do teatro político de Bertold Brecht, marcado por um texto dramático, com os atores com mais liberdade dentro do palco, com atores que faziam muitos personagens e pela aproximação do palco com a plateia. O Teatro de Arena teve muitas fases, porém salienta-se aqui sobretudo a característica desse teatro em evidenciar a experiência e a interpretação brasileira.

Se nos primeiros anos o Teatro de Arena fundamentou-se em autores estrangeiros, nos anos seguintes, o Arena criou uma proposta inovadora de um seminário de dramaturgia: uma espécie de laboratório de interpretação no qual desenvolveu e incentivou a dramaturgia brasileira com a criação de um novo estilo de arte que representasse as preocupações, as necessidades sociais e os padrões do Brasil, bem como capacitou outros profissionais na área técnica do Teatro de Arena. Logo, estes seminários tiveram como ponto fundamental serem nacionalistas, podendo ter nas peças algumas influencias internacionais ou não, mas frisando personagens brasileiros, métodos de interpretação e pensamentos do cotidiano brasileiro. Como pode ser observado em muitas peças montadas pelo Arena, como a peça “Eles não usam Black-tie” (1958) de Gianfrancesco Guarnieri, que falava de problemas sociais resultados da industrialização e dos movimentos grevistas de reivindicações por melhores salários da comunidade carioca. Outras peças também retratam a experiência nacional como os musicais ‘Arena conta Zumbi’, de 1965, e o Musical “Arena conta Tiradentes”, de 1967. Estas peças, como veremos ao longo desta pesquisa, vão ser montadas pelo Cena Aberta.

Posto isso, os temas nacionais de sonhos, esperanças, aspirações, de lutas por melhores condições de vida, o choque de classes urbanas carentes e os problemas vividos pelos proletários dos grandes centros urbanos brasileiros são temas recorrentes nas peças montadas pelo Arena e, portanto, são temáticas presentes no fazer do grupo Cena Aberta, além de coincidir com o momento específico no qual se encontra o Cena, com todas as manifestações políticas da história que o Brasil estava vivendo, como a repressão e a censura do governo ditatorial.

No caso da nossa própria experiência, é possível observar no teatro do Cena Aberta essa influência do Teatro de Arena, e mais ainda com a utilização de textos nacionais e locais, apresentando-se como uma vivência teatral única e local.

É importante salientar que para além do Teatro de Arena aqui explorado em referência ao Cena Aberta, existem também outras formas, estéticas, grupos e teatros diferentes que se encontram presentes no cenário nacional, como é o caso do Teatro de Oficina Uzya Uzona ou o teatro Galpão que possuem estéticas distintas dos demais casos acima analisados. No caso do Teatro Oficina, por exemplo, destaca-se o diálogo e o encontro físico com a plateia, no qual os atores avançavam sobre o público e o tornava parte da cena, às vezes realizadas até de maneira agressiva. Entretanto, a pretensão aqui não é a de elaborar todas estas formas teatrais, mas sim, entender que de forma direta ou indireta estes teatros estão influenciando os demais grupos e casas de espetáculos presentes, tanto nacionalmente quanto em contexto local.

Após o Teatro de Arena, já nos anos 1970 consolidou-se o como método contemporâneo o Teatro do Oprimido, desenvolvido por Augusto Boal, dentro deste contexto pós o decreto do Ato Institucional Nº 5 (AI-5) e a prisão, perseguição e o exílio de diretores, atores e autores de teatro. O objetivo do Teatro do Oprimido era a democratização dos meios de produção teatral, desenvolvendo a percepção de mundo do artista e do espectador. Portanto, para Boal, o teatro deveria ser um modo de perceber o mundo pela transformação social e pela possibilidade de expressão de qualquer pessoa. Para Boal, o Teatro do Oprimido deveria também permitir o envolvimento, julgamento e protagonismo do espectador. Dentro deste teatro, o espectador tem o poder de transformar a cena, pois ele deixa de ser um mero espectador e passa a ser um sujeito atuante capaz de alterar a ação dramática do palco.

Assim como já se fazia no Teatro de Arena e no teatro épico de Brecht, no método do Teatro do Oprimido tudo se transforma em uma ação, as cenas retratam temas plausíveis do cotidiano, das coisas simples da vida e das práticas do dia a dia. Dentre algumas características do Teatro do Oprimido, estão alguns jogos teatrais e estilos de teatro que podem ser observados no teatro do Cena Aberta. Essas ramificações estéticas do cotidiano estão presentes no fazer

teatral do Cena Aberta, como vimos acima no espetáculo “O Quarto de Empregada.” Essas temáticas do cotidiano revelam as discussões e as relações de poder e do embate entre as classes do oprimido e do opressor.

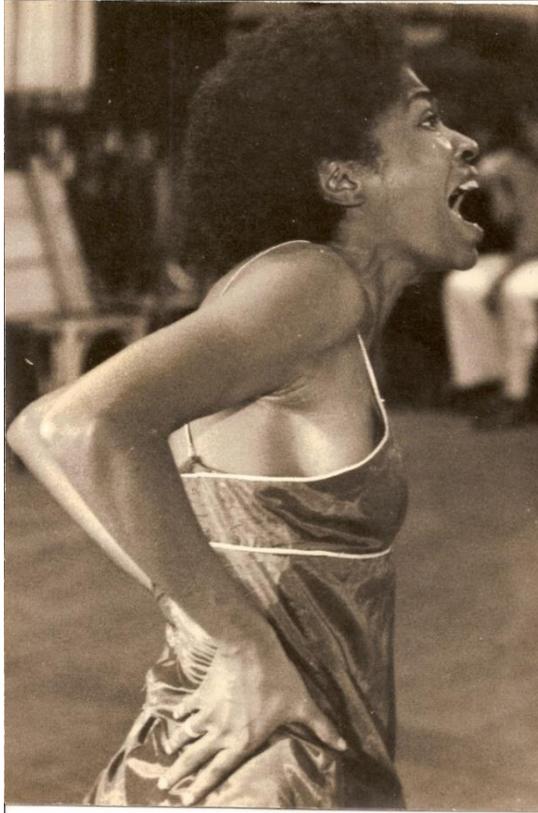


FIGURA 2 – Zélia Amador de Deus, no espetáculo “O Quarto de empregada” (1976).
Fonte: Blog “O Palhaço de Deus” da Michele Campos de Miranda.



FIGURA 3 – Margaret Refkalefsky e Zélia Amador de Deus no Teatro da Paz (1976). Fonte: Blog “O Palhaço de Deus” da Michele Campos de Miranda.

As fotografias acima revelam importantes elementos dentro da cena, pois em ambas as figuras (FIGURA 2 e 3) é possível ver a personagem da atriz Zélia Amador de Deus gritando. A mensagem fotográfica em cena, segundo Ana Maria Mauad (1996), parece expor o conflito das personagens em cena e a temática das condições de trabalho das empregadas, dentro do espaço do quarto que dividem. Além disso, na figura 3, além da possível discussão entre as personagens na cena, algumas sombras na frente da fotografia evidenciam o público que as assiste. A plateia está tão próxima da cena que chegaram a serem fotografadas de forma não proposital.

Essa aproximação do palco com a plateia e a evidencia do texto “Quarto de Empregada” com a luta de classes e os problemas sociais manifesta a intimidade do Cena Aberta com o teatro político e social de Brecht, e com um teatro de interpretação brasileira do Teatro de Arena. E ainda elucida o posicionamento político do grupo Cena Aberta dentro do ponto de vista de Brecht, uma vez que “não ter partido, em arte, significa apenas pertencer ao partido dominante”²⁵. Em outras palavras, arte também é uma escolha política, e essa escolha de temas já evidencia o teatro do Cena.

Segundo Bezerra, após o “Quarto de Empregada”, o grupo Cena Aberta continuou a montagem de outras peças, apresentando dramaturgias diversas com obras de Ariano Suassuna, João Cabral De Melo Neto com “Morte e vida Severina” e Martins Pena com “O Inglês maquinista”, adaptando também outras peças e obras estrangeiras e regionais. Abaixo encontra-se uma tabela construída dos espetáculos do Cena Aberta, com as peças montadas, a autoria original dos textos, o local das apresentações e o ano da montagem.

ESPETÁCULOS DO GRUPO CENA ABERTA			
Peças	Autoria do texto	Local de apresentação	Ano de montagem
Quarto de Empregada	Roberto Freire (1958)	Theatro da Paz	1976
Angélica	Lygia Bojunga (1975)	Anfiteatro da Praça da República	1977
Torturas de um Coração	Ariano Suassuna (1950)	Anfiteatro da Praça da República	1977

²⁵ BRECHT apud COUTINHO, 2019, p.5.

O Inglês Maquinista	Martins Pena (1871)	Anfiteatro da Praça da República	1977
A Lenda do Vale da Lua	João das Neves	Anfiteatro da Praça da República	1978
Morte e Vida Severina	João Cabral de Melo Neto (1955)	Anfiteatro da Praça da República	1978
George Dandin	Molière (1668)	Anfiteatro da Praça da República	1978
A Paixão de Ajuricaba	Márcio Souza (1974)	anfiteatro da Praça da República/ Teatro Experimental Waldemar Henrique/ Sala Martins Pena (Brasília)	1978/79
A vingança do Carapanã Atômico	Edney Azancoth	Anfiteatro da Praça da República	1979
A Greve ou Eles não usam Black-Tie	Gianfrancesco Guarnieri (1955)	Anfiteatro da Praça da República	1979/80
Cena Aberta conta Zumbi	Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri (1965)	Teatro Experimental Waldemar Henrique	1979
A Maravilhosa História do Sapo Tarô-Bequê	Márcio Souza (1975)	Anfiteatro da Praça da República	1980
Fábrica de Chocolates	Mario Prata (1979)	Teatro Experimental Waldemar Henrique	1980/81
O Auto da Compadecida	Ariano Suassuna (1955)		1981
Palácio dos Urubus ou Concerto de Dificuldades em quatro Estações	Ricardo Meireles (1975)	Teatro Experimental Waldemar Henrique	1982/83
Theastai Theatron	Luis Otavio Barata e Teatro Cena Aberta	Teatro Experimental Waldemar Henrique/ Ginásio da Universidade Federal do Pará/ Festival Brasileiro de Teatro Amador (Recife)	1983
Tronthea Staithea	Luis Otavio Barata e Teatro Cena Aberta	Teatro Experimental Waldemar Henrique	1983/84

Quintino: o outro lado da Sacanagem	Teatro Cena Aberta	Teatro Experimental Waldemar Henrique/ Regiões/ Municípios interioranos no Pará	1985
Genet, o palhaço de Deus	Luis Otavio Barata e Teatro Cena Aberta	Teatro Experimental Waldemar Henrique	1988
Posição pela Carne	Luis Otavio Barata e Teatro Cena Aberta	Teatro Experimental Waldemar Henrique	1989
Em Nome do Amor	Luis Otavio Barata e Teatro Cena Aberta	Teatro Experimental Waldemar Henrique	1990
A Mulher Dilacerada	adaptação de contos escritos por Simone de Beauvoir (1967)	Teatro Experimental Waldemar Henrique	1990/91

TABELA 1 – *Espetáculos montados pelo Cena Aberta.*
 Autoria: Maria Rosa Cunha da Costa, 2022

A construção desta tabela com as diferentes temáticas teatrais e os palcos distintos de montagem, ajuda-nos a visualizar os vinte dois espetáculos apresentados pelo Cena Aberta ao longo de sua trajetória, de 1976 até 1990.

Principalmente pelas dificuldades de se apresentarem no Theatro da Paz, além dos altos custos, e a ausência de um espaço específico para o teatro experimental, o grupo Cena Aberta volta suas montagens para o Anfiteatro da Praça da República, no qual ensaiavam, discutiam e apresentavam suas peças para diferentes tipos de públicos que circulavam pela Praça da República.

Neste ponto surgem duas compreensões principais: o público e o espaço físico habitado. Primeiramente, a plateia surge como sujeito que assiste e participa ativamente deste teatro. A realização de uma peça não ocorre sem a presença do espectador e, neste caso, na figura abaixo (FIGURA 4) é possível observar os sujeitos na plateia na montagem da peça “Torturas de um coração”, texto de Ariano Suassuna, encenado pelo Cena Aberta no Anfiteatro da Praça da República, em junho de 1977.

É importante destacar que a fotografia aqui pode ser interpretada como um dos documentos para compreender os bastidores da trajetória do Cena Aberta uma vez que a

fotografia “faz um convite ao seu desvendamento.”²⁶ Percebe-se na imagem a existência de crianças, jovens e adultos assistindo a esses espetáculos, e no meio do palco algumas crianças correndo durante a apresentação do Cena. Isso aponta que o público não apenas interage com a cena, mas, ao mesmo tempo, o espetáculo só é possível por meio do público que a assiste e, além disso, a plateia modifica a obra de arte e é modificada por ela em cada dia de apresentação (BECKER, 2010).



FIGURA 4 – “Torturas de um coração” (1977) texto de Ariano Suassuna.
Fonte: Blog “O Palhaço de Deus”

Outro ponto importante pode ser indicado a partir do texto em forma de cordel retirado do mesmo espetáculo, evidenciando as dificuldades em torno do Cena Aberta em se apresentar no Theatro da Paz e as críticas acerca disso:

“Quem conta a história é um grupo do Pará / Chamado de Cena Aberta vale a pena respeitar / O teatro vai pra rua que na rua é seu lugar / Enquanto não tem teatro Da Paz em paz ficará / Melhor é rir de graça bater palma e curtir / Cena Aberta dando festa pro povo se divertir.”²⁷

O texto em cordel acima evidência o palco de rua como espaço físico que o teatro do Cena Aberta se materializa como espaço de luta. A rua, ou o palco da rua, é o local no qual o

²⁶ SÔNEGO, Márcio Jesus Ferreira. A Fotografia como Fonte Histórica. Revista *Historiæ*, Rio Grande, 2010, p.115.

²⁷ Texto em forma de cordel extraído do programa do espetáculo “Torturas de Um Coração”, 03 de junho de 1977.

Cena Aberta pertence e se identifica, mas, ao mesmo tempo, faz críticas da inatividade do Theatro da Paz, que não está em funcionamento.

O espaço físico do Anfiteatro da Praça da República começa a se materializar cada vez mais como um espaço de luta da categoria do teatro experimental que reivindicava pela existência de um espaço específico para suas montagens. Esta luta vai levar à criação de um local em 1979, como veremos com o decorrer desta pesquisa, mas essas críticas e pequenos acontecimentos já demonstram que os processos na história não iniciam de modo inesperado, mas os desdobramentos do teatro estão acontecendo a todo o tempo. E neste caso, o teatro experimental do grupo Cena Aberta já lutava por seu espaço.

O espaço físico do palco de rua possibilitou também para o Cena Aberta a observação enquanto elemento essencial para a montagem das peças, dentro de uma perspectiva do teatro épico de Brecht. Brecht destaca a significância da observação das situações cotidianas diversas na rua: os vizinhos, as brigas, os bêbados na rua, os vendedores, o acidente de carro. Essa observação dentro da corrente teatral épica de Brecht e do Teatro de Arena, traz a cena indivíduos considerados “invisíveis” e cenas que naturalmente são ignoradas na sociedade. Conforme confirma Coutinho:

“O olhar atento ao outro, sensível aos detalhes e nuances, é a matéria-prima de todo o trabalho de representação. Voltado mais uma vez para o ator, Brecht recomenda: “Tu, ator, deves, antes de todas as outras artes, dominar a arte da observação. Pois o importante não é qual a tua aparência, mas sim o que viste e mostras. Interessante é aquilo que sabes. Serás observado para saber se sabes bem observar” (BRECHT, 1999, p. 161). O objetivo para o ator não deve ser imitar com precisão o gesto ou fala do personagem da vida real, aquele quem observa na rua, mas entender a ação dele em sua complexidade, marcada necessariamente por intenções e significados.”²⁸

Para Brecht, a observação, portanto, revela-se como modelo para o trabalho de criação do ator. Para conseguir atingir o objetivo de interpretar o personagem do papel indicado, os atores devem olhar e refletir sobre as pessoas que observam, para ir além do caricato apresentado, sobretudo dos artistas de teatro que utilizam a rua como palco, como é o caso do Cena Aberta em suas montagens iniciais no Anfiteatro da Praça da República.

A teoria brechtiana, conforme discorre Coutinho (2019), não se apresenta como um método, “mas como uma provocação, um estímulo às atividades intermináveis de prática e reflexão”²⁹. Logo, a análise aqui feita sugere que as atividades do teatro épico de Brecht podem

²⁸ COUTINHO, Eduardo Sales. *Brecht e o trabalho de ator/atriz: seguir as pistas para uma atuação épica*. ENECULT: encontros de estudos multidisciplinares em cultura. Ano. XV. Salvador, ago. 2019, p. 4.

²⁹ *Idem*, p. 11.

ser vistas no fazer do Cena Aberta, não como um modelo a ser seguido, mas encontra-se presente no papel do ator, na forma de lidar com a plateia e nas montagens das peças.

Outra característica do teatro épico é a metamorfose da cena: o espetáculo pode ser transformado a qualquer momento, pois depende também da ação/reação da plateia. No teatro de Brecht os personagens tem a autoridade de interromper a ação e se dirigir diretamente ao público, comentando ou ironizando alguma situação em cena. Logo, o teatro épico fomenta a lucidez do espectador durante o espetáculo. Além disso, o ator, dentro da perspectiva do teatro épico, não é fixo, mas dentro deste processo é capaz de transformar a si e ao e ao mundo.

Seguindo a trajetória do grupo, ainda em 1977 com o dinheiro arrecadado das peças anteriores, o grupo inicia a montagem do espetáculo “Angélica”, texto de Lydia Bojunga. Apesar da montagem do espetáculo ser de caráter infantil, a abordagem dos textos de Lygia Bojunga perpassa por temáticas sérias, contadas de formas diferentes. O espetáculo “Angélica” montado pelo Cena Aberta com adaptações de Zélia Amador de Deus era um espetáculo sobre a desmitificação do mito da cegonha e foi apresentado também no Anfiteatro da Praça da República porque coincidiu exatamente no período que o Theatro da Paz foi fechado pra reforma, uma vez que, como destaca Margaret Refkalefsky:

“O Theatro da Paz era basicamente o único teatro que tinha aqui em Belém, que não tem muitos. Tinha o Theatro da Paz, tinha o teatro do Sesi, que o Claudio Barradas coordenava com o grupo do Sesi (...) naquela altura o que mais que tinha de teatro? Nada mais. Tinha algumas coisas que a gente improvisava, a improvisação que os Pássaros faziam no São Cristóvão, tinha o colégio Nazaré, tinha algumas coisas assim de auditórios (...)”³⁰

Conforme discorre Margaret, existiam outros teatros em Belém, além do Theatro da Paz, como o Teatro do Sesi e os auditórios de colégios particulares, mas os grupos também improvisavam seus próprios palcos e teatros, como a tradição dos Cordões de Bois e Pássaros Juninos, nas ruas.

Todo o processo de montagem da peça desde as leituras dos textos, os ensaios e até as apresentações foram feitos na Praça da República. Margaret comenta na entrevista a presença de crianças que observavam os ensaios e acabavam decorando as falas dos artistas, conforme vemos abaixo:

“A gente começava desde a leitura do texto na Praça da República, tanto é que era muito gozado que os molequinhos que rondam lá pela Praça, pelo menos naquela altura rondavam por lá pela Praça da República, eram um problema. Eles adiantavam o texto pra gente, eles decoravam o texto! Ficavam assistindo os ensaios, e eles

³⁰ Margaret Refkalefsky, atriz, professora e membro fundadora do Grupo de Teatro Cena Aberta. Entrevista realizada dia 01/07/21 via Google Meet.

decoravam o texto. Quando a gente, se desse uma pausa mínima pra dar a resposta, eles entravam! Era muito legal.”³¹



FIGURA 5 – Elenco de “Angelica” (1977). Marizeth Ramos, Theo Jordy, Cláudio Lobato, Luis Otávio Barata, Zélia Amador, Lia Oliveira, Walter Bandeira, Bronzeado, Oswaldo Freitas Jr., Uriel Melo, Marcos Maranhão, e Zezé Rocha. Texto de Lygia Bojunga.
Fonte: Blog “O Palhaço de Deus.”

Portanto, o palco do Anfiteatro da Praça da República, mesmo que tenha surgido como alternativa para o teatro experimental do Cena Aberta, acabou se tornando parte da história do grupo. A não separação entre a plateia e a cena no palco de rua, acabou por aproximar o público ainda mais dos espetáculos e das próprias criações e ensaios do Cena Aberta, marcando sua trajetória e reputação na cena artística de Belém.

1.5. O início de um teatro político

Por conseguinte, o grupo mantém suas apresentações no Anfiteatro da Praça da República com as apresentações da peça “A Paixão de Ajuricaba” em 1978 e ainda em 1979. O texto do amazonense Márcio Souza foi adaptado para a montagem do espetáculo e traz consigo debates políticos e culturais das discussões sobre o “Decreto de Emancipação do Índio” de 1978 e ainda denuncia a questão dos conflitos agrários no Pará, a questão da territorialidade e das complicações das construções de grandes hidrelétricas no Pará (MIRANDA, 2010).

Como destaca Poliene Bicalho (2019), dentro do processo histórico do Movimento Indígena no Brasil um dos principais acontecimentos que marcaram o protagonismo indígena

³¹ *Idem.*

na luta por direitos foi o Decreto de Emancipação de 1978.³² A discussão sobre o assunto da emancipação começou em janeiro de 1975 no governo do general Ernesto Geisel, entretanto, a proposta do Decreto de Emancipação de 1978 sofreu resistências tanto do movimento indígena quanto de alguns segmentos da sociedade civil que prestavam apoio ao movimento indígena, “principalmente porque havia a desconfiança de que a posse sobre as terras tradicionalmente ocupadas poderia não mais estar assegurada às coletividades a partir do ato emancipatório.”³³

Esse período caracteriza um marco da participação política do Cena Aberta e sua associação com outras entidades como a Associação Regional dos Sociólogos do Pará, a Associação Brasileira de Antropologia do Pará e o Grupo de Apoio ao Índio. Como podemos verificar a partir dos documentos das Divisões de Segurança e Informações (DSI) do Arquivo Nacional, da Assessoria de Segurança e Informações da Fundação Nacional do Índio, ao montar os espetáculos da peça “A Paixão de Ajuricaba”, o grupo Cena Aberta em sua carta manifesto:

“Aproveita a oportunidade “para REPUDIAR a ideia de EMANCIPAÇÃO DO ÍNDIO POR DECRETO e a inoportunidade da "emancipação" que se pretendia fazer, considerando as condições concretas em que vivem as populações indígenas.”³⁴

O texto de Marcio Souza revela o massacre das populações indígenas pelos portugueses, expondo as guerras, as chacinas, as emboscadas, os fuzilamentos, as torturas, o assassinato de líderes indígenas, e ainda a transmissão de uma epidemia de varíola transmitida pelos soldados portugueses. Na obra, o chefe Ajuricaba liderou as tribos do rio Negro na guerra contra os colonialistas portugueses e, com isso, coordenou a mais completa guerra de resistência e libertação da área (COSTA, 2012).

As temáticas da peça expõem ao público algumas questões que afligiam as populações indígenas brasileiras, e assim como Ajuricaba contestou as mazelas do colonialismo do século XVIII, o grupo Cena Aberta e as entidades associadas, lutavam junto ao movimento indígena “pelo direito do índio em permanecer índio.”³⁵

³² Sobre o assunto do Decreto de Emancipação de 1978 ver mais em: BICALHO, Poliene. Resistir era preciso: O Decreto de Emancipação de 1978, os povos indígenas e a sociedade civil no Brasil. *Topoi (Rio J.)* 20 (40). Jan-abr., 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2237-101X02004007>. Acesso dia 03 maio, 2022.

³³ MAURO, Victor Ferri. Participação de indígenas Terena na resistência à emancipação da tutela durante a ditadura militar. *Tellus*, Campo Grande, MS, ano 19, n. 40, p. 73-102, set./dez. 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.20435/tellus.v19i39.608>. Acesso em 03 maio. 2022.

³⁴ ARQUIVO NACIONAL (Brasil). Carta Manifesto do Grupo Cena Aberta. Fundação Nacional do Índio. Assessoria de Segurança de Informações. BR DFANBSB AA3. Ministério Público Federal (São Paulo). 1968-2000, p. 205.

³⁵ *Idem*, p. 204.

Este espetáculo quando apresentado no anfiteatro da Praça da República tinha como cenário apenas um mapa do Brasil pintado no chão, demarcando territórios indígenas, conforme presente na figura (FIGURA 6) abaixo. (MIRANDA, 2010).



FIGURA 6 – Espetáculo “A Paixão de Ajuricaba” texto de Márcio Souza, no Anfiteatro da Praça da República (1978).

Fonte: Blog “O Palhaço de Deus”

A fotografia acima (FIGURA 6), apresenta ainda o uso circular do espaço pelo grupo. Segundo Michele Campos de Miranda, o uso do círculo demarcaria e manteria a energia utilizada dentro deste palco ritualístico e performático, por se tratar de uma temática que abrange estes aspectos. No teatro, os cenários, os figurinos, as músicas e os cartazes de apresentação também são elementos épicos, pois informam uma época, um lugar, quais as classes sociais presentes e outras características, portanto, a cenografia e o figurino são elementos épicos explicativos dentro de uma estética brechiniana, conforme podemos observar nas figuras.



FIGURA 7 - Espetáculo “A Paixão de Ajuricaba” (1978).
 Fonte: Blog “O Palhaço de Deus”

A peça “A paixão de Ajuricaba” foi encenada posteriormente também no palco do Teatro Experimental Waldemar Henrique, conforme é visto na fotografia acima (FIGURA 7), com o ator Henrique da Paz³⁶ no papel de Ajuricaba.

Pela relevância do tema e suas reverberações, o grupo Cena Aberta com a peça “A Paixão de Ajuricaba” foi convidado para se apresentar em uma temporada na Sala Martins Pena do Teatro Nacional, em Brasília, no ano de 1979, participando das comemorações da reinauguração do Teatro Nacional da Fundação Cultural do Distrito Federal.

As reportagens de abril de 1979 do Jornal *Correio Braziliense*, expõem o caráter político do grupo ao falar que o Cena Aberta fazia “do teatro um veículo de discussão de ideias como forma de despertar a consciência crítica do espectador”³⁷. Nas matérias de abril de 1979 é possível observar o elenco do Cena em Brasília:

“A montagem é de responsabilidade do grupo Cena Aberta em Belém e reúne uma equipe de 10 atores, técnicos, antropólogos e sociólogos. São eles o diretor do espetáculo: Cleodon Gondin; o cenógrafo Luis Otavio Barata; os atores Walter

³⁶ Henrique da Paz (1949-2021) foi ator, diretor, dramaturgo e fundador do grupo de teatro Gruta, em 1967 com um grupo de jovens de Icoaraci. Também atuou no cinema, como no filme “Órfãos do Eldorado” ao lado de Dira Paes e Daniel Oliveira, e em óperas, como “Viúva Alegre” e “La Serva Padrona”. Contracenou e dirigiu grandes nomes da dramaturgia local, como Geraldo Sales, Zê Charone, Cláudio Barradas e trabalhou com o teatro do Cena Aberta, ao lado de Luis Otavio Barata e Zélia Amador de Deus.

³⁷ DE MORAIS, Edson Guedes. Aqui, como em Belém do Pará: a Paixão de Ajuricaba. Notícia de *Correio Braziliense*, Brasília, abril, 1979. Edição: 05905. Caderno Teatro, p. 4. Disponível na Hemeroteca Digital.

Bandeira, o Manau (também responsável pela orientação vocal); Henrique da Paz, o Ajuricaba. Rosa da Paz, Inhambu; Sidney Pinõn, o Comandante, Luís Carlos Silva, o irmão Carmelita; e Oscar Reis, o Dieorá. Além dos antropólogos Roberta Cortes e Heraldo Maues, que representam a Associação Regional de Sociólogos, o Grupo de Apoio ao Índio e a Associação Brasileira de Antropologia – PA”³⁸.

A reportagem revela também o que já poderia se esperar do teatro experimental amador do Cena Aberta a partir dos trabalhos realizados, até então, e ainda a inexistência em Belém de uma casa de espetáculos além do Theatro da Paz que novamente estava fechado para reformas. Segundo a fala do secretário de Estado de Cultura Desportos e Turismo, Olavo Lyra Maia³⁹, Belém fecha para reformas o Theatro da Paz, a única casa de espetáculos, oferecendo como alternativa locais inadequados para a prática teatral. Ironicamente, como continua a notícia, é visto que foram situações como esta que conduziram o grupo Cena Aberta ao seu ponto forte, isto é, ao contato direto com o espectador sem as limitações de plateias.

Ainda no Jornal *Correio Braziliense* de 4 de abril de 1979, vemos a notícia de que “quem assistir ao espetáculo receberá do Grupo Cena Aberta uma carta-manifesto onde protesta contra a emancipação do índio por decreto”⁴⁰, com a carta manifesto na íntegra publicada no Jornal. Esta carta é a mesma encontrada no Arquivo Nacional acima mencionada, que passou pela Assessoria de Segurança de Informações.

Uma informação interessante se faz presente, anos mais tarde já em março de 1980, com a matéria também do Jornal *Correio Braziliense*⁴¹, que mostra que um manifesto está sendo assinado por treze entidades de classe, que convida todos os brasileiros de norte a sul do país a se unirem à luta em apoio às comunidades indígenas, após um evento ocorrido em Belém, revelando o preconceito para com 30 jovens das etnias Tukano e Maku, que agrediu a Constituição Federal e o Estatuto do Índio. Dentre as entidades que assinam o documento estão o Grupo de Apoio ao Índio, Associação Brasileira de Antropologia, Associação dos Docentes da UFPA, Associação Regional de Sociólogos, o comitê Paraense de Anistia, o Conselho Indigenista Missionário, a União Nacional dos Estudantes, e o grupo de teatro Cena Aberta.

O periódico *Ciência e Cultura*, de São Paulo, informou também a “participação do Cena Aberta na Semana do Índio”⁴², ocorrida de 14 a 20 abril em Belém, promovida pelo Museu

³⁸ DE MORAIS, Edson Guedes. Aqui, como em Belém do Pará: a Paixão de Ajuricaba. Notícia de *Correio Braziliense*, Brasília, abril, 1979. Edição: 05905. Caderno Teatro, p. 4. Disponível na Hemeroteca Digital.

³⁹ *Idem*, p. 4.

⁴⁰ CAETANO, Maria do Rosario. Paixão de Ajuricaba: a questão indígena em debate. Notícia de *Correio Braziliense*, Brasília, 5 abril, 1979. Edição: 05907. Caderno Dois. Disponível na Hemeroteca Digital.

⁴¹ Manifesto chama à luta pelos índios. Notícia de *Correio Braziliense*, Brasília, 11 março, 1980. Caderno Nacional, p. 8. Edição: 0624. Disponível na Hemeroteca Digital.

⁴² Semana do Índio. Notícia de “Ciência e Cultura”. Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência. São Paulo, julho, 1980. Volume 32, Número 7, p. 972. Disponível na Hemeroteca Digital.

Paraense Emilio Goeldi em Associação com as entidades acima citados e também com a Comissão Pastoral da Terra, Sociedade dos Direitos Humanos, Associação Paraense de Críticos Cinematográficos e Embrafilme. Essas reportagens, até o momento expostas nesta pesquisa ratificam as especificidades do Grupo Cena Aberta, seu posicionamento político e as vicissitudes das lutas da categoria junto ao movimento indígena, perpassando por reivindicações próprias de um espaço específico e como neste período o Cena Aberta está sendo reconhecido e destacado para fora de Belém.

Já em março de 1978, é montado e apresentado o espetáculo “Morte e Vida Severina”, texto de João Cabral de Melo Neto, encenado no Anfiteatro da Praça da República, com direção, visual e figurino de Luis Otávio Barata.



FIGURA 8 – *Espectáculo “Morte e Vida Severina” (1978) texto de João Cabral de Melo Neto.*
Fonte: Blog “O Palhaço de Deus”

O Anfiteatro da Praça República, conforme exposto acima (FIGURA 8), apresenta o espetáculo “Morte e Vida Severina”. A intenção da fotografia possivelmente era a de destacar os personagens em cena, mas acaba (intencionalmente ou não) revelando, também, os espectadores atentos à cena. O palco mescla os atores com a plateia, quase não sendo possível separar quem está realmente em cena e quem apenas está assistindo, pois parecem todos no mesmo plano. Essa dimensão do palco de rua do Anfiteatro da Praça da República, acaba por trazer a plateia para mais próxima da execução da obra de arte, uma característica do teatro épico brechtiano que só foi possível também pela configuração deste palco de rua.

Um ano depois, em 1979, o Cena Aberta apresenta “A Greve ou Eles não usam Black-Tie”, um texto de Gianfrancesco Guarnieri. A peça original “Eles não usam Black-Tie” foi

escrita em 1955 e encenada em 1958 pelo Teatro de Arena em São Paulo, ficando 10 meses em cartaz. A peça traz à tona a temática das greves e lutas operárias dentro de um contexto marcado por movimentos populares trabalhistas (LIMA, 2014). E esse caráter político de engajamento vai acompanhar a montagem da peça pelo Cena Aberta, surgindo em meio a manifestações políticas e sociais em bairros da periferia de Belém (MIRANDA, 2010). Conforme discorre Miranda:

“Numa postura inspirada no Teatro do Oprimido de Augusto Boal, o mínimo de recursos era utilizado para facilitar a mobilidade do espetáculo. Uma série de apresentações foram realizadas nos fins de semana, sempre seguidas de debates, nos bairros periféricos do Utinga, Guamá, Jurunas, Una, dentre outros, em parceria com a Associação dos Bairros de Belém, organização que reunia então onze associações comunitárias; os motivos eram a falta de água, a miséria e as condições precárias de habitação e assistência social. De terça a sexta-feira, o espetáculo estava sendo apresentado no anfiteatro da Praça da República. Além dos bairros, o Cena Aberta ainda se apresentou no campus da UFPA para um público compostos por funcionários federais em greve. A direção foi de Henrique da Paz. Com apenas quatro anos de existência, o TCA já figurava na cidade como um grupo de repertório com uma identidade claramente política.”⁴³

Segundo Miranda (2010), o Cena Aberta em seus apenas quatro anos de existência já se revelava como um dos sublimes grupos de teatro experimental amador, fervilhando o movimento cênico na cidade de Belém. Tragando do Teatro do Oprimido de Augusto Boal, a performance do “A Greve ou Eles não usam Black-Tie”, contou com o mínimo de elementos no palco, evidenciando o ator como componente principal na realização da cena.

Com direção de Henrique da Paz, o espetáculo traz consigo também outra característica importante do modo de se fazer artes cênicas do Teatro de Arena, na tendência das montagens serem dirigidas e encenadas pelos próprios integrantes do grupo. O ator tem força e liberdade dentro deste palco e este espetáculo continua rompendo com um teatro mais clássico e evidenciando uma experiência única paraense.

⁴³ MIRANDA, Michele Campos de. *Performance da plenitude e performance da ausência: vida-obra de Luís Otávio Barata na cena de Belém*. Rio de Janeiro: Unirio. 2010, p. 91.



FIGURA 9 – Espetáculo “A Greve ou Eles Não Usam Black-tie” (1979) texto de Gianfrancesco Guarnieri.
Fonte: Blog “O Palhaço de Deus”.



© Miguel Chikaoka

Beth Mendes e André Genú em “Eles não usam Black Tie” de Gianfrancesco Guarnieri. A plateia era espontânea, de passantes ou frequentadores da praça. Grupo Cena Aberta. Direção: Henrique da Paz. Anfiteatro da Praça da República, Belém/PA – 1980

FIGURA 10 – Beth Mendes e André Genú em “A Greve ou Eles Não Usam Black-tie” (1979).
Fonte: Kamara Kó Galeria: Miguel Chikaoka.

A imagem acima (FIGURA 10), retirada da Kamara Kó Galeria e fotografada por Miguel Chikaoka, revela figuras interessantes na Praça da República. A intenção da fotografia é apresentar também a plateia, uma vez que a atriz Beth Mendes e o ator André Genú não estão focados no centro da imagem. A intenção de Miguel Chikaoka era também de mostrar quem estava assistindo a este teatro. Dentre crianças e frequentadores da praça, o público do Cena Aberta era composto por uma plateia espontânea, pois é possível verificar as bicicletas de pessoas que provavelmente estavam passando pela praça e notaram a realização da peça.

É neste momento que Miguel Chikaoka, mais um personagem da historiografia dos movimentos teatrais, encontra com o grupo Cena Aberta e passa a narrar suas memórias:

“E aqui (em Belém) quando eu comecei a fotografar então encontro esses grupos, inclusive um dos primeiros momentos foi exatamente o grupo Cena Aberta, que encenava no Anfiteatro da praça da República a peça do Gianfrancesco Guarnieri, que era o “Eles não usam Black-Tie”, mas eu não sabia que grupo era, eu fotografei porque eles estavam lá encenando. Na verdade, eu cai nesse lugar né, muitas coisas iam acontecendo e claro depois eu comecei a entender a programação e ia atrás da própria programação e fotografava. E foi assim que eu comecei aqui, então, a partir daí, logo dos anos de 1980 que começo a fotografar e aí não paro mais de acompanhar essa cena.”⁴⁴

O Cena Aberta é o primeiro grupo que Miguel Chikaoka se encontra quando começa a fotografar a cena artística em Belém, exatamente nos ensaios da peça “Eles não usam Black-Tie”, em 1979. Este encontro, que se dá por um acaso, posteriormente vira rotina para Chikaoka, que começa a acompanhar a programação destes grupos de teatro experimental com o intuito de fotografá-los.

Neste mesmo ano é finalmente inaugurado o Teatro Experimental Waldemar Henrique no dia 17 de setembro de 1979 com algumas dificuldades técnicas (ainda sem equipamento de som e refrigeração). Nos meses de outubro e novembro de 1979 a casa de espetáculos conta com a apresentação de três espetáculos do Cena Aberta: “A Vingança do Carapanã Atômico”, “A Paixão de Ajuricaba” e “Cena Aberta Conta Zumbi”. (MIRANDA, 2010).

Do Norte Teatro Escola do Pará à apropriação do Anfiteatro da Praça da República, os anos iniciais de formação do grupo Cena Aberta foram marcados pelas lutas políticas em suas peças, temáticas e performances experimentais. Sendo assim, no início dos anos 80, outro palco entra em cena e se constrói como espaço físico de luta pelos movimentos cênicos na cidade de Belém: o Teatro Experimental Waldemar Henrique.

1.6. A construção de um palco político: O Teatro Experimental Waldemar Henrique

“Todo teatro é político, até mesmo quando há nele a recusa do político.”⁴⁵

Como podemos perceber até o momento desta pesquisa, durante as montagens das peças o Cena Aberta já havia iniciado a luta pela existência de uma casa de apresentações específicas para o teatro experimental. A construção do palco do Teatro Experimental Waldemar Henrique, em 1979, se configurou como um espaço físico de luta da categoria do teatro experimental do Cena Aberta. Logo, compreender a importância do Waldemar Henrique como espaço único de teatro experimental, além de expor as críticas para o Teatro da Paz, traz à tona a luta da própria categoria do teatro.

⁴⁴Miguel Chikaoka, fotógrafo e educador. Trabalhou também como repórter fotográfico para o Jornal Resistencia. Entrevista realizada dia 14/07/21 via Google Meet.

⁴⁵ BARATA, Luis Otavio, 2003.

A importância de conhecer o espaço físico habitado deste palco traz consigo também uma série de questões para a categoria do teatro. Pretende-se entender como as peças teatrais começam a ser apresentadas e configuradas no palco do Waldemar Henrique à luz dos conceitos dos Mundos da Arte, de Howard Becker, percebendo as vicissitudes das montagens dos espetáculos, no palco disputado pelos grupos de teatro experimental.

Debrucei novamente nas narrativas de Cezar Machado, Margaret Refkalefsky, Miguel Chikaoka e agora, também, nas memórias do professor, cenógrafo e ator Anibal Pacha, e do ator e escritor Ailson Braga, novos personagens que entram em cena neste momento da pesquisa e trajetória do grupo. Neste momento, veremos como os documentos orais, traduzido aqui nas entrevistas realizadas, se deparam com desafios da pesquisa e da escrita da história.

O Cena Aberta ao pensar sobre o espaço visual e espacial do Waldemar Henrique criava e montava os espetáculos trazendo à tona a utilização do corpo no palco. 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. Deste modo, por volta da década de 1980, no espaço do Teatro Experimental Waldemar Henrique, 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. Para isto, antes de falarmos deste palco, precisamos esclarecer algumas questões em relação ao espaço físico deste (s) palco (s) e seus processos em torno desta luta e construção.

Ao falar da construção e do percurso da pesquisa, o filósofo francês Paul Ricoeur (2007) ressalta o espaço físico (local ou lugar) habitado pelos sujeitos na narrativa histórica. Para o autor, o espaço habitado da operação histórica é o local que se deslocam os protagonistas e os acontecimentos, sendo importante de ser analisado pela pesquisa historiográfica. Portanto, o primeiro ponto importante a ser ressaltado é a importância de conhecer e dialogar com o espaço em que o grupo Cena Aberta se encontrou inserido durante sua época de atuação, com o intuito de compreender quais as relações culturais existentes entre palco e teatro, tendo em vista que é no cenário do palco em que o teatro se materializa como representação.

No palco que se observam as minúcias das representações e manifestações cênicas, das peças, das pessoas, das dinâmicas, dos improvisos, das construções coletivas, do grupo de amigos. É no espaço do palco Waldemar Henrique que o teatro do grupo Cena Aberta vai se materializar como espaço de organização, produção, distribuição e conexões e das atividades coletivas (BECKER, 2010).

Verifica-se que o palco do Teatro Experimental 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”.⁴⁶

A cidade de Belém nos anos 80 é marcada pela forte presença do movimento teatral, dos grupos de teatro amador e dos espaços físicos dos palcos, como relembra César Machado:

“Na época, Belém tinha um movimento teatral bem maior e bem mais atuante que hoje, inclusive de grupos. Acho que dessa época, o Cena Aberta, o Experiência, o Gruta, o Cuíra e o Palha, também já existiam. Todo esse movimento girava em torno do teatro Waldemar Henrique que é a casa do teatro amador de Belém, praticamente o único lugar, porque na época e até hoje, um grupo amador se apresentar no Theatro da Paz é muito difícil, também em função da dimensão que ele tem.”⁴⁷

Para César, o movimento teatral nos anos de 1980 estava mais ativo em comparação com as produções atuais, com a coexistência de diferentes grupos de teatro experimental além do Cena Aberta, como o Teatro Experiência, o Teatro Gruta, o Teatro Cuíra e o Teatro Palha. Todo esse movimento teatral circulava em torno do Waldemar Henrique, o único local específico para o teatro amador experimental, pois a dimensão e o enfoque do Theatro da Paz, não se adequavam para os grupos amadores experimentais.

Por volta de 1978 iniciam as negociações para que o pavilhão da Praça da República torne-se o espaço voltado para o teatro experimental e com as medidas de restauração e adaptação do prédio. Salles comenta que:

“No dia 1º de maio, o contrato de locação foi assinado por cinco anos. Assim, dez dias depois, puderam ser iniciadas as obras do futuro Teatro Experimental Waldemar Henrique do Pará, uma homenagem ao maestro Waldemar Henrique, o grande compositor amazônico, autor de inúmeras trilhas sonoras para peças teatrais”⁴⁸

O pavilhão da Praça da República começa a ser pensado como futuro local para o Teatro Experimental, levando o nome como homenagem ao maestro, compositor e autor amazônico Waldemar Henrique.

⁴⁶ 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.

⁴⁷ César Machado, arquiteto, ator, e administrou o Teatro Experimental Waldemar Henrique. Entrevista realizada dia 07/07/21 via Google Meet.

⁴⁸ Teatro Experimental Waldemar Henrique. Belém: SECULT, 1997, p.23.

Nos periódicos do *O Liberal* de março de 1978 já é possível verificar um planejamento em relação ao espaço que vai se tornar o Teatro Waldemar Henrique. conforme se observa a seguir:

“A Secretaria da Cultura aguarda somente o pronunciamento da Associação Comercial do Pará liberando o prédio local onde funciona a Caixa Econômica na Praça da República em que poderá funcionar um teatro de bolso, desafogando assim, a única casa de espetáculos existente na terra, que é o Teatro da Paz. A resposta não imediata da Associação prende-se ao fato de funcionar, naquele prédio, uma agência de turismo e uma loja especializada em artesanato regional com contratos estabelecidos por muitos anos”⁴⁹

A Secretaria de Cultura esperava somente a aprovação da Associação Comercial do Pará para liberação e o funcionamento do prédio, onde funciona a Caixa Econômica na Praça da República, para se tornar uma casa de espetáculos. A pretensão era deste Teatro ser como um teatro de bolso, em comparação a proporção do Teatro da Paz. Entretanto, esta situação não havia sido imediatamente aprovada, pois no momento da decisão, ocupava naquele prédio uma agência de turismo e uma loja especializada em artesanato regional, ambas em funcionamento.

É na gestão do secretário de Estado de Cultura Desportos e Turismo, Olavo Lyra Maia, que começa a finalmente se serem atendidas as demandas dos grupos cênicos amadores. De acordo com César Machado, ex-diretor do Teatro Experimental Waldemar Henrique, convidou-se o cenógrafo Luiz Carlos Ripper, na época diretor da Oficina Pernambuco de Oliveira da FUNDACEN – Fundação Nacional de Artes Cênicas, para planejar e adaptar este espaço para que funcionasse como teatro. O projeto de adaptação, entretanto sofreu diversas mudanças e muito se foi mudado e descaracterizado do projeto original, segundo César Machado que tem o projeto original do Teatro Waldemar Henrique. De princípio foi preservado o piso de taco de madeira preto e amarelo, mas depois se substituiu pelo piso de tábua corrida, mais ideal para o teatro.

As obras de adaptação e ajuste do edifício finalizam no ano de 1979 e 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 experimental começa a “abrir as cortinas” para a materialização do teatro experimental do grupo Cena Aberta. 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,

⁴⁹ Notícias: Teatro. *O Liberal*, Belém, 04 março, 1978, p. 4. Biblioteca pública Arthur Vianna.

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).

Após sua inauguração o Teatro Waldemar Henrique, na época, vai ter sua pauta muito disputada entre os grupos de teatro. De acordo com Cézár, os grupos tinham pouco tempo dentro do espaço experimental. Por exemplo os grupos tinham em torno de dois a três dias para entrar no teatro nos dias que o teatro não funcionava, na segunda, na terça e na quarta, para estreiar na quarta feira mesmo, e ficar até domingo em apresentação e por fim desmontar tudo. Cezar critica esse pouco tempo dentro de “um espaço que se diz experimental”.

“Deveria dar mais tempo para que o grupo pudesse experimentar. E que se aquele espaço fosse totalmente dedicado pro teatro como deveria ser, deveria deixar cada grupo um mês: 15 dias pra preparar o espetáculo e 15 dias pra apresentar, seria ótimo porém isso não acontece.”⁵⁰

Para Cézár, seria fundamental que o espaço do Waldemar Henrique fosse completamente dedicado para o teatro, com os grupos experimentais ocupando o espaço por mais dias, com ensaios além dos dias de apresentação. Como destaca a fala de Cézár Machado, a inauguração do Waldemar Henrique:

“Foi uma grande luta da categoria esse espaço, se ele existe hoje é muito pela luta da categoria de teatro e muita pela luta do Cena Aberta. Tanto que grande parte do período que o Cena Aberta ficou na rua, ocupando o Anfiteatro da Praça, era pra protestar contra a falta de espaço e pra pedir que fosse criado um espaço para os artistas amadores da terra porque não tinha. O Theatro da Paz, além de ser inacessível o custo, tinha toda aquela pompa que em geral os diretores que iam pro Theatro da Paz não queriam nem ver a cara de artista amador lá dentro, era inviável pelo tamanho, pelo custo mas que até se podia, a gente criticava muito, porque se podia achar um meio termo disso.”⁵¹

Cézár Machado afirma que a existência do Teatro Waldemar Henrique se deu em grande medida pela luta de grupos teatro, com destaque especial ao Cena Aberta. Para Cézár, a ocupação do Anfiteatro da Praça da República pelo Cena pode ser considerada uma forma que o grupo articulou suas montagens para, também, protestar a falta de um espaço único para o teatro experimental.

O contexto em torno da criação desse espaço voltado para os grupos experimentais demonstra possivelmente que as artes da cidade de Belém não estavam isoladas do resto da sociedade, uma vez que existe toda essa luta para a conquista de um espaço específico para esses grupos artísticos, bem como também os próprios jornais salientavam a necessidade da

⁵⁰Cezar Machado, arquiteto, ator, e administrou o Teatro Experimental Waldemar Henrique. Entrevista realizada dia 07/07/21 via Google Meet.

⁵¹*Idem.*

criação de um espaço específico. Diante disso, buscou-se compreender não somente a criação desse palco, mas o que o mesmo significou para os grupos experimentais da década de 1970, bem como luta e a demanda de um lugar para as apresentações de peças. Antes da inauguração deste espaço e até mesmo das reivindicações dos grupos cênicos experimentais, observa-se a existência de uma roupagem burocrática em torno do Theatro da Paz. Conforme se verifica nos periódicos da época, o Theatro da Paz era o espaço em que eram apresentados a maioria dos espetáculos paraenses, entretanto este espaço constantemente era fechado devido a reformas.

Entretanto, mesmo após a inauguração em 1979 do Teatro Experimental Waldemar Henrique, o mesmo vai apresentar uma série de questões para a categoria do teatro, sendo também o cenário de muitas lutas pela ocupação do prédio, conforme observado na FIGURA 11.

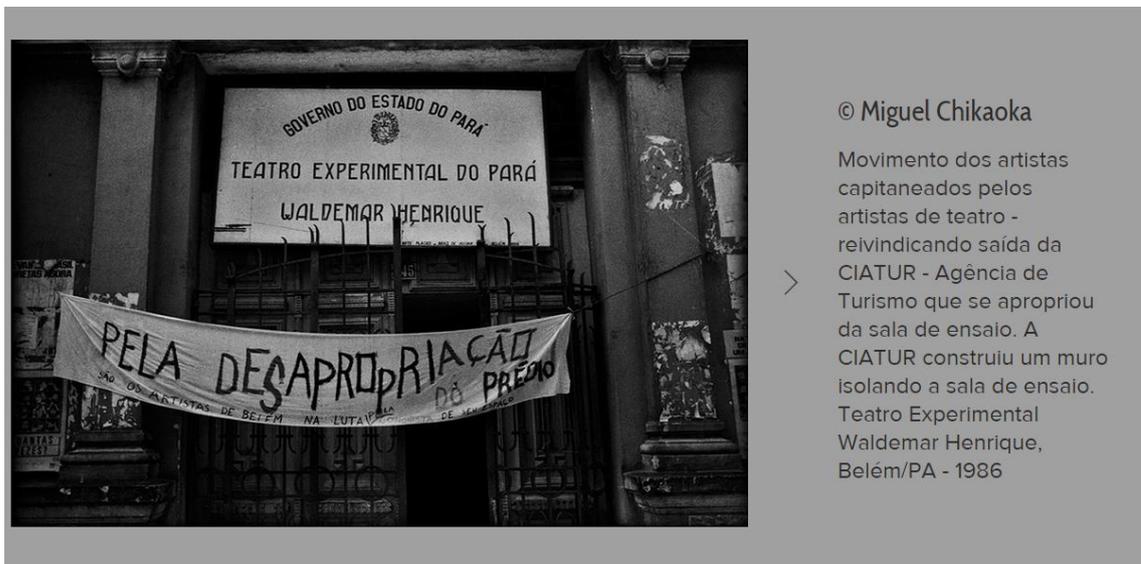


FIGURA 11 - Teatro Experimental Waldemar Henrique (1986), pela desapropriação do prédio.
Fonte: Kamara Kó Galeria

Cezar Machado realça em sua fala sobre a luta de desapropriação do prédio. A Companhia de Turismo CIATUR se apropriou do espaço, ocupando a lateral e metade do hall de entrada do prédio. É nesse momento que a categoria de teatro quebra a parede com marretas, como forma de protestar contra a apropriação indevida da CIATUR no espaço que foi lutado e construído para o teatro experimental. Já Margaret Refkalefsky relembra que em sua narrativa que o conflito foi com a PARATUR:

“Teve a briga com a PARATUR porque a PARATUR ocupava a frente do teatro, expulsamos a PARATUR quebraram, foi uma confusão, quebraram o muro que a PARATUR separava metade daquele hall de entrada do Waldemar e nós tivemos o

primeiro diretor do teatro WH que foi eleito pelas três categorias então isso foi um progresso muito grande em termo de teatro.”⁵²

Percebe-se, como relembra Margaret e Cézár, que houve também a luta das categorias em escolherem um diretor para o Waldemar Henrique. Segundo a categoria, escolher um diretor seria justo com a própria categoria de teatro, ao invés de qualquer pessoa imposta pela Secretaria de Cultura. Cézár Machado foi o primeiro e único diretor eleito desta forma. O diretor funcionaria junto do conselho administrativo do teatro formado por representantes das categorias de teatro, dança e música. Esse conselho era quem deveria dar as diretrizes para o diretor, porque o diretor na verdade, é simplesmente o administrador daquele espaço. Segundo Cézár:

“O diretor é quem gerencia o pessoal que trabalha, desde a limpeza, a organização, os horários, a manutenção. É papel do diretor em tomar conta da manutenção dos equipamentos, como lâmpadas queimadas, cabos e mesas de som que precisam de reparo. Já o conselho, seria de pessoas elegidas, deveria organizar uma outra parte do teatro em como que as categorias ocupariam esse espaço, em que bases, como seria distribuída as pautas, como seria a ocupação, quantos dias um grupo poderia ficar lá pra trabalhar em seu espetáculo, isso tudo seria trabalho do Conselho que definiria e passaria pro diretor. Isso que deveria acontecer e que na verdade não existe mais nem estatuto. Hoje o secretário nomeia quem ele quer pra lá, o teatro passa por reformas que acho que eles não sabem nem que existem o projeto original, nem pedem nem verificam nada, vão colocando, tirando coisas que não deveriam tirar e colocando outras que não deveriam ser colocadas e eu acho um desrespeito total. Mas assim como a categoria hoje não é organizada, não é unida, ela não pode fazer nada, o máximo que pode ser feito é falar sobre o assunto. E assim eu acho que foi o espaço mais importante pra que o teatro daqui tomasse à proporção que tomou, o reconhecimento que tomou.”⁵³

Para Cézár, o trabalho do diretor do Teatro, portanto, deveria ser voltado para o gerenciamento do espaço, como a organização, limpeza, horários de funcionamento e manutenções em geral. Já o gerenciamento dos dias de espetáculo, dos ensaios ou de que forma este espaço poderia ser ocupado pelos grupos, deveria ser de responsabilidade do Conselho do Teatro. Ainda sobre a apropriação do espaço do Teatro Waldemar Henrique, Cezar Machado em sua fala pensa que “este espaço deveria ser totalmente dedicado ao teatro porque ele foi concebido pelo teatro, e talvez a dança que tem um pouco a ver”.⁵⁴

A criação do Waldemar Henrique inaugura a maneira de se pensar e fazer teatro experimental na cena em Belém, mas, ao mesmo tempo a apropriação deste palco começa revelar os confrontos existentes dentro dos mundos da arte cênica.

⁵²Margaret Refkalefsky, atriz e membro fundadora do Grupo de Teatro Cena Aberta. Entrevista realizada dia 01/07/21 via Google Meet.

⁵³Cezar Machado, arquiteto, ator, e administrou o Teatro Experimental Waldemar Henrique. Entrevista realizada dia 07/07/21 via Google Meet.

⁵⁴*Idem.*

1.7. Os conflitos no mundo da arte

Se anteriormente a inexistência de um palco específico para os grupos cênicos trazia à tona problemas estruturais da cena em Belém, agora com o Teatro Waldemar Henrique surgem novas complexidades para estes grupos. A existência de outros grupos de teatro (experimental ou não) demonstra de acordo com Becker (2010) mais uma vez as vicissitudes dos mundos da arte nas montagens dos espetáculos, nos palcos disputados por esses grupos e nos editais lançados pelo governo e secretarias de educação.

Os editais para apresentação no Teatro Waldemar Henrique perpassam por burocracias e políticas de instituições financiadoras, com os projetos dos grupos passando por critérios para serem aprovados ou recusados para a execução de uma peça. Bem como também a existência de órgãos patrocinadores de projetos contemplados ou a existência de empresas que patrocinam os espetáculos para descontar os impostos das mesmas. A existência dessas burocracias revela as nuances dentro dos movimentos cênicos teatrais e possíveis rivalidades entre os grupos.

Além disso, é possível perceber em alguns momentos discretos das entrevistas que existiram algumas brigas entre os sujeitos dentro do próprio grupo Cena Aberta e também com outros grupos de teatro. Na década de 1980, também, fica evidente a rivalidade existente entre Claudio Barradas e o Luis Otavio Barata, por suas diferentes maneiras de direção. Neste momento, não há pretensão de discorrer com profundidade sobre este conflito entre os dramaturgos, mas observa-los como exemplos das desavenças existentes no cenário artístico. As disputas nos mundos da arte para Becker são comuns de acontecer, uma vez que:

“Num mundo da arte organizado, são muitos os estilos e os movimentos que rivalizam entre si numa disputa pela maior atenção, procurando que as suas obras sejam expostas, publicadas ou executadas nos locais onde o público costuma acorrer. Como o sistema de distribuição de um mundo da arte tem uma capacidade limitada, não pode apresentar todas as obras e movimentos artísticos, nem pode, portanto, dar a todos a hipótese de recolherem os benefícios de uma apresentação ao público. Os grupos disputam entre si o acesso a essas vantagens expondo os motivos lógicos das suas reivindicações.”⁵⁵

Conforme discorre Becker, no mundo da arte organizado, o sistema de distribuição de uma obra de arte ocorre de forma desigual, pois um mundo de arte é incapaz de conseguir reproduzir todas as obras de arte e movimentos artísticos simultaneamente e com as mesmas condições de exposição e execução. Logo, partindo desta premissa, vão existir momentos de rivalidades entre os grupos pela demanda de melhores locais para suas obras de arte serem materializadas.

⁵⁵ BECKER, Howard. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010, p. 129.

No caso do Cena Aberta, essas rivalidades podem ter sido amenizadas ao longo dos anos pela memória dentro das narrativas dos entrevistados, como pode ser observado em alguns momentos falas como quando há alguma estranheza ou discordância de ideias, ou pelo distanciamento de sujeitos que já foram amigos. Apesar de discutirmos nesta pesquisa sobre os processos de elaboração de uma obra de arte e as desavenças naturais que surgem entre os artistas, estes depoimentos não foram colocados como exemplo, a pedido dos entrevistados, mas é importante citá-los dentro do trabalho com memórias e das vicissitudes da História Oral.

Em outra dimensão, Margaret Refkalefsky, em sua fala, retrata a importante participação política do Cena Aberta com a reivindicação e construção do espaço do Teatro Experimental Waldemar Henrique, e também da luta da categoria do teatro com Federação de Teatro Amador do Pará ⁵⁶, juntamente com a Associação de Músicos, Letristas e Intérpretes do Pará (CLIMA) e da Associação da Dança.

“O Waldemar Henrique era um espaço basicamente do teatro, apesar da gente dividir o espaço. Nessa época que eu era presidente da Assembleia Geral e coordenava a Assembleia Geral era uma festa. Quando abria a pauta sobre a divisão do espaço do teatro, todos os grupos vieram com suas propostas, cada uma vinha com sua proposta e colocava qual era o período que você queria, por quantos dias, portanto era uma situação muito ativa e muito importante. Hoje em dia quando eu passo pela Praça da República eu olho o Waldemar Henrique a semana inteira fechado, dá uma dó porque já houve épocas em que o WH funcionava de terça a domingo ou era ensaio ou era apresentação ou era qualquer coisa.” ⁵⁷

Com isso, observa-se diferentes formas de criações e manifestações cênicas de diferentes grupos que ora se contrapõem e se distanciam e ora se juntam e dialogam, portanto, a existência de “teatros”, sujeitos e públicos que transitam por este cenário. Percebe-se, também, a existência de uma cadeia de cooperações, uma vez que nem tudo é realizado somente pelo Cena Aberta, mas sim por um grupo técnico nos bastidores do Waldemar Henrique, além dos atores que circulam por entre esses diferentes grupos de teatro existentes (BECKER, 2010, p. 46).

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

⁵⁶A FETAPA (Federação de Teatro Amador do Pará) inaugurada em 1976, passou a se chamar FESAT (Federação Estadual dos Atores, Autores e Técnicos de Teatro), em 1979. Segundo a fala de Margaret o Cena Aberta em certo momento vai ser expulso da FESAT.

⁵⁷ Margaret Refkalefsky, atriz e membro fundadora do Grupo de Teatro Cena Aberta. Entrevista realizada dia 01/07/21 via Google Meet.

relacionam-se com as próprias representações existentes na sociedade, logo falar do teatro paraense é falar da própria cidade de Belém e dos elementos que a envolvem.

Um ponto importante a ser ressaltado diante esta discussão sobre o Waldemar Henrique são as vicissitudes e os impedimentos que envolvem o mesmo e a relação que mantém com o Theatro da Paz neste contexto e com o grupo experimental Cena Aberta. Primeiramente, a história até aqui discutida sobre o Teatro Experimental não tem por objetivo achar todas as origens para seu surgimento, mas sim buscar entender o teatro Waldemar Henrique como parte do processo dos movimentos artísticos, mais especificamente teatrais, do contexto paraense.

Diante disso, buscou-se compreender não somente a criação desse palco como vimos, mas o que o mesmo significou para os grupos experimentais da década de 1970 e 80, bem como luta e a demanda de um lugar para as apresentações de peças.

Antes da inauguração deste espaço e até mesmo das reivindicações dos grupos cênicos experimentais, observa-se a existência de uma roupagem burocrática em torno do Theatro da Paz. Conforme se verifica nos periódicos da época, o Theatro da Paz era o espaço em que eram apresentados a maioria dos espetáculos paraenses, entretanto este espaço constantemente era fechado devido a reformas. Esta afirmação pode ser observada no periódico do jornal *O Liberal* de 1976 que noticia que “já marcado para o dia 6 de dezembro o fechamento do Teatro da Paz para realização de reformas, assim como instalação de central de refrigeração.”⁵⁸

Por conseguinte, observa-se também já sete anos depois, em 1983, a seguinte notícia do jornal *O Liberal*:

“Aproveitando um período de quatro dias durante os quais não houve espetáculos, a diretora do Teatro da Paz, professora Guilhermina Nasser, providenciou a realização de serviços de reforço do palco daquela casa de espetáculos, visando já à apresentação do Festival de dança Popular do Japão, amanhã à noite. (...)”⁵⁹

O Theatro da Paz, portanto, além de passar constantemente por reformas estruturais, possivelmente dava preferência a espetáculos internacionais ou até mesmo nacionais no lugar das manifestações regionais da cidade, como pode ser observado nos periódicos da época. Isso se deve ao próprio espaço do da Paz ser lido como parte de uma cultura dita “de elite”.

Neste sentido, outra questão importante também pode ser observada a partir dos periódicos do mês de maio do jornal *O Liberal* de 1983, existência de uma burocracia em torno da liberação de um espetáculo teatral no Theatro da Paz. Segundo a notícia do jornal *O Liberal*:

⁵⁸ SANTOS, Vera Cardoso de. “Artes e Artistas” notícia de *O Liberal*, 17 novembro, 1976. Caderno Vera, p. 9. Biblioteca pública Arthur Vianna.

⁵⁹ “Concluídas as obras de reforço do palco do Teatro da Paz” notícia de *O Liberal*, maio, 1983. Biblioteca pública Arthur Vianna.

“Quem chega ao Teatro da Paz para assistir uma apresentação, não pode imaginar as dificuldades porque tem que passar o produtor para conseguir a liberação do espetáculo. No caso do Balé Folclórico Russo, que estreou ontem à noite no TP, Carlinhos Correa teve que percorrer todos os caminhos da burocracia até ver o show liberado (...)”⁶⁰

O processo de liberação de uma peça, como pontua a notícia do *O Liberal*, inicia na sede da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, passando para pagar prefeitura Municipal de Belém para obter um Alvará do Secretário de Segurança do Estado e por fim também procurar o Chefe do Serviço de Censura e Departamento de Polícia Federal do Pará para conseguir permissão para apresentar a peça. Somente depois de reservar, portanto, o espaço do Theatro e despachar o processo pelo Departamento de Cultura, que o espetáculo poderia começar a ser ensaiado e montado, além também da participação da direção e serviço do próprio Theatro da Paz, em torno dos processos de liberação. Portanto, há ainda as dificuldades burocráticas a serem resolvidas pelos interessados em apresentar espetáculos no local.

Diante disso, observa-se diferentes formas de criações e manifestações cênicas de diferentes grupos que ora se contrapõem e se distanciam e ora se juntam e dialogam, portanto, a existência de “teatros”, sujeitos e públicos que transitam por este cenário. Percebe-se, também, a existência de uma cadeia de cooperações, uma vez que nem tudo é realizado somente pelo Cena Aberta, mas sim por um grupo técnico nos bastidores do Waldemar Henrique, além dos atores que circulam por entre esses diferentes grupos de teatro existentes (BECKER, 2010, p. 46).

Ao longo do desenvolvimento desta pesquisa, o teatro Waldemar Henrique foi tratado como um espaço *alternativo* em comparação com o Theatro da Paz, até o momento da entrevista concedida por Anibal Pacha, que esclareceu a relevância deste local não como um local alternativo, mas um teatro em toda sua potência:

“Mas ele é o espaço hoje ainda muito importante, porque não é um espaço alternativo, é um espaço na sua potência, eu vou para lá porque eu quero ir para lá e não pode ser um espaço que eu não tenho para onde ir, por isso eu vou pro Waldemar. É um espaço que precisa ser cada vez mais importante dizer “eu quero conversar com esse espaço”. E não teve muita conversa e ainda não tem muita conversa do que seria aquele espaço. Eu quando entrava lá, eu vivi naquele teatro muito tempo, minha carreira toda lá, eu vivia naquele teatro, os espetáculos que eu mais amei na minha vida eu assisti lá.”⁶¹

⁶⁰ “Pelos rumos da liberação de um espetáculo teatral” notícia de *O Liberal*, Belém, maio, 1983. Caderno Lazer, p. 5. Biblioteca pública Arthur Vianna.

⁶¹ Anibal Pacha, professor, cenógrafo e ator. Entrevista realizada dia 28/03/22 na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUPA).

Desta forma, o Teatro Waldemar Henrique pode ter surgido em comparação ao Da Paz, pela urgência e luta de um local alternativo a única casa de apresentações em Belém, mas depois de inaugurado tornou-se um espaço excepcional para o movimento cênico e para a própria história do teatro, no qual circularam (e ainda circulam) atores, atrizes, artistas, fotógrafos, jornalistas, diretores, cenógrafos, estudantes e quem mais tiver interesse em adentrar no abrir das cortinas do Waldemar Henrique.

Outro espaço físico de encontro de artistas do Cena Aberta foi verificado nas falas dos entrevistados como o Bar do Parque⁶², situado também na Praça da República. Miguel Chikaoka, César Machado e Ailson Braga destacam em suas falas os encontros, discussões e convites que surgiram pelo Luis Otavio Barata no Bar do Parque. Chikaoka revela que circulou entre o Waldemar Henrique, o Anfiteatro da Praça da República e o Theatro da Paz, fotografando esses espaços e suas diferentes características da cena teatral em Belém. Com isso, acaba conhecendo os diferentes grupos de teatro existentes, conversando com os atores e diretores e acompanhou os processos de montagem e realização dos espetáculos.

“E eu fotografava, às vezes, momentos fora da cena mesmo, convivía com eles nesses espaços de convivência como o Bar do Parque. As pessoas ensaiavam e depois passavam lá pra tomar uma cervejinha ou pra comer e conversar, ou propriamente depois da peça se encontravam lá. Então, eu me envolvi muito com os processos, inclusive de momentos de discussão, de discutir o teatro, discutir o fazer teatral, do ponto de vista político mesmo da organização e tudo mais. E também nessa fase inicial de construção de uma peça, de montagem de uma peça, de participar, de ler, de participar no sentido de acompanhar a leitura de texto, leitura dramática e tal como exercício já de composição de uma peça, de uma montagem de uma peça, onde os atores protagonizam esses processos”⁶³

Em seu depoimento, Miguel Chikaoka relembra a importância dos espaços de convivência, para além da cena teatral, como o Bar do Parque e o Bar 3X4. Depois dos ensaios no Waldemar Henrique, os artistas tiravam seus intervalos e iam comer algo e beber uma “cervejinha” nesses ambientes, e dentro desse meio de circulação de ideias, surgiam as mais diversas temáticas entre os sujeitos do movimento artístico paraense, com discussões voltadas para as organizações das peças, as apresentações, os processos cênicos e ainda como fazer teatro do ponto de vista político.

Pelo Cena Aberta não ser classificado como teatro profissional, e sim amador, qualquer sujeito poderia participar das montagens e, de acordo com a entrevista de César Machado⁶⁴,

⁶²Outro espaço também citado na entrevista com Cezar Machado é o Bar 3x4, na Praça Ferro de Engomar, frequentado por muitos artistas da época.

⁶³Miguel Chikaoka, fotógrafo e educador. Trabalhou também como repórter fotográfico para o Jornal Resistencia. Entrevista realizada dia 14/07/21 via Google Meet.

⁶⁴Cezar Machado, arquiteto, ator, e administrou o Teatro Experimental Waldemar Henrique. Entrevista realizada dia 07/07/21 via Google Meet.

Luis Otávio tinha essa fama e mania de sentar no Bar do Parque e convidar as pessoas que passavam ou transitavam nesses espaços. Segundo Cezar, qualquer pessoa que passava na rua Luis Otavio perguntava “vem cá, a senhora quer fazer teatro?”

É, ademais, nessas circunstâncias, conforme explica Ailson Braga, que Luis Otavio Barata, após o ver atuando, o conhece e o eventualmente o chama para participar do Cena Aberta.

“O Luis Otavio Barata vai ver o espetáculo e sai falando umas coisas do espetáculo que ele era contra. Nessa época, eu comecei a frequentar o Bar do Parque, eu ia pra beber uma cerveja, pra assistir ao espetáculo, e ver os próprios ensaios dos espetáculos do Cena Aberta antes de tudo isso acontecer, antes de 81. Um dia o Luis Otavio me convida para beber com ele dizendo “vamos beber, senta aí”. Eu não esqueço uma fala do Luis Otavio, ele disse assim “hoje tu não tens dinheiro para pagar, mas um dia tu vais ter e eu não, e um dia tu vais pagar cerveja para mim” e isso realmente, essa profecia se realizou anos depois.”⁶⁵

Ailson Braga frequentemente assistia aos ensaios do Cena Aberta no Anfiteatro da Praça da República, como o ensaio do “O Sapo Tarô-Bequê” e da “A paixão de Ajuricaba”. Em certo momento, dentro desses espaços de convivência, o escritor se depara com o diretor Luis Otavio Barata e, finalmente entra para a formação do Cena Aberta.

“O Cena Aberta ensaiava no Anfiteatro da Praça da República, eu não sabia disso na época, eu soube depois. E o Cena Aberta ensaiava no Anfiteatro porque não tinha lugar pra ensaiar na cidade e não tinha teatro pra se apresentar na cidade. O Cena Aberta foi um grupo pioneiro sob vários aspectos, e um dos aspectos foi essa, sempre essa posição política: fazer teatro é um ato político. Luís Otavio Barata sempre dizia essa frase. E aí eu via e eu ficava encantado com isso. Eu digo ‘porra, você faz teatro de rua, de frente pra todo mundo’, quer dizer claro que é na frente de todo mundo, mas sim não precisa ir para o palco, assim de madeira, aquele palco que a gente vai pro teatro né, aqui é essa coisa livre, você se posiciona diferente”.⁶⁶

1.8. Da “Fábrica de Chocolates” ao “Palácio dos Urubus”

Já em 1981, também no Teatro Experimental Waldemar Henrique, o Cena monta o espetáculo “Fábrica de Chocolates” de Mario Prata, com elenco composto de Beth Lucena, Oscar Reis, André Genú, Henrique da Paz, Oscar Reis e direção de Luis Otavio Barata.

⁶⁵Ailson Braga, ator e escritor. Entrevista realizada dia 29/06/21 na Imprensa Oficial do Estado (IOE).

⁶⁶*Idem.*

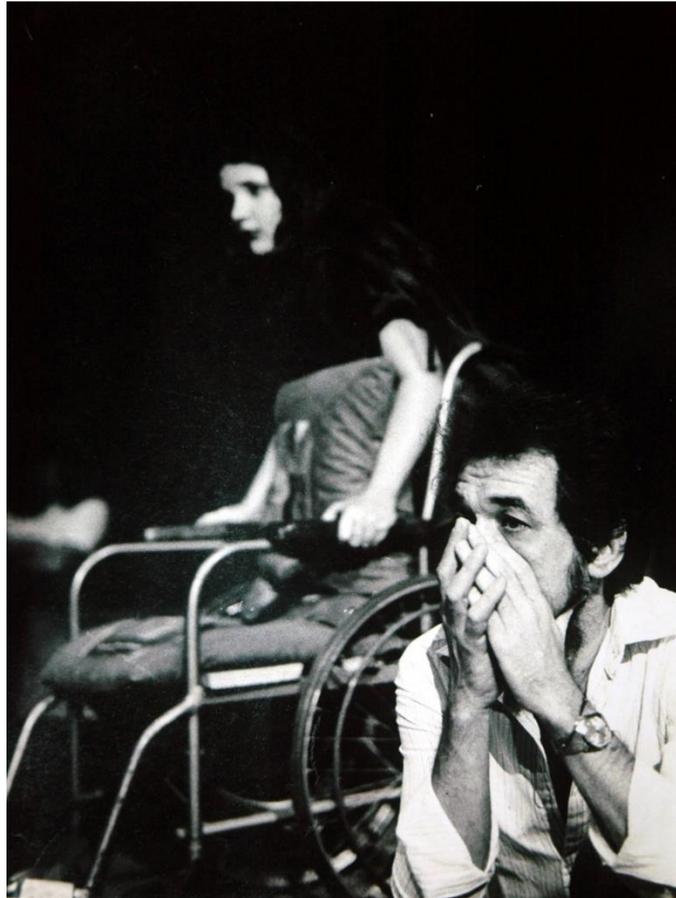


FIGURA 12 – Luis Otávio Barata no espetáculo “A Fábrica de Chocolates” (1980/81) texto de Mário Prata.
 Fonte: Blog “O Palhaço de Deus”

A fotografia (FIGURA 12) destaca o diretor do Cena Aberta e uma das figuras mais ilustres da cena em Belém, Luis Otávio Barata nos bastidores do espetáculo “A Fábrica de Chocolates” no Teatro Experimental Waldemar Henrique, no início da década de 1980. O texto original de Mário Prata foi escrito em 1979 e fala sobre a tortura e perseguição da ditadura militar no Brasil do ponto de vista dos torturadores. Além da rotina dos torturadores, a peça expõe o funcionamento do aparelho militar após a morte de um operário de uma fábrica de chocolate sob tortura e como o órgão repressor precisa forjar essa morte como suicídio e não assassinato. A peça é referente à morte do jornalista Vladimir Herzog, em 1975.

Nesta ocasião da pesquisa, faz-se necessário discorrer mais sobre os órgãos responsáveis pela censura das peças de teatro neste contexto do regime vigente. Durante a ditadura, a censura do teatro foi um dos mecanismos utilizados pelo regime autoritário como aparato repressivo e ideológico de controle da população, com o órgão da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP). Entretanto, o cerceamento das artes já existia antes mesmo do regime ditatorial vigente. Em 1939, durante o Estado Novo, este papel da censura estava nas mãos do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que foi o órgão responsável pelos serviços de

publicidade e propaganda além de exercer a censura da imprensa e das diversões públicas em todo o território nacional, no governo Vargas. (SOUZA, 2009).

Em dezembro de 1945, à serviço do governo brasileiro e vinculado ao Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP), criou-se o Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP), funcionando com o objetivo de censurar as manifestações artísticas (teatro, dança, cinema e rádio) de conteúdo atentatório da moral e dos bons costumes da família brasileira. (SOUZA, 2009).

Todavia, o regime ditatorial foi o responsável por ressignificar essas práticas de censura do SCDP, analisadas de acordo com os interesses do próprio sistema vigente. Em 1972, o Serviço de Censura de Diversões Públicas transforma-se, então, em Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP). Neste caso, o órgão oficial de censura passou também a atuar contra manifestações consideradas subversivas, de alegorias comunistas ou que poderiam ameaçar a estrutura e segurança nacional.

Além disso, a partir de 1977, ocorreu o processo de centralização deste órgão da censura para a capital federal, em Brasília. Ou seja, os grupos artísticos não mais levavam suas produções à um órgão estadual para serem avaliados, e sim eram obrigados a enviar suas produções à Brasília, diminuindo assim, conseqüentemente, os diálogos entre os grupos artísticos e o órgão oficial, outro aspecto dentro dos conflitos dos mundos da arte, de Becker.

O processo da censura das manifestações cênicas ocorria da seguinte forma: após o grupo enviar cópias do texto da apresentação para o órgão oficial, a censura avaliaria o conteúdo, a partir das categorias de moralidade e política. A censura poderia ser voltada às questões morais como a nudez (principalmente a feminina) ou a temas como racismo estrutural, homossexualidade e divórcio. Ou também, o texto poderia ser restringido por questões políticas se em seu conteúdo apresentava críticas, sátiras ou apologias contrárias ao sistema capitalista ou ao regime ditatorial vigente. A censura poderia restringir a faixa etária das peças e fazer cortes de texto, tanto de palavras e páginas e até mesmo obras inteiras chegavam a ser totalmente proibidas. Se, por exemplo, antes de 1977 uma palavra obscena era censurada com a justificativa de que atentava contra a moralidade, agora, na ditadura, esta mesma palavra pode ser censurada e visto como ameaça comunista, dependendo do cunho político no qual se encontrava presente.

Interditar um texto teatral trazia para os grupos cênicos conseqüências irreparáveis, pois devido à distância física, a censura poderia demorar meses para dar a autorização do texto ou da montagem teatral. Neste caso, o grupo poderia manter suas práticas teatrais, mas na hora da estreia sempre existia a possibilidade do órgão de censura proibir a peça, trazendo prejuízos

financeiros aos grupos, problema este que também traz à tona distanciamentos e conflitos na execução de uma obra de arte de acordo com a perspectiva de Becker (2010).

Utilizando-se de censores treinados para identificar esses elementos, conforme podemos observar no texto “A censura política da Divisão de Censura de Diversões Públicas à música de protesto no Brasil”, de Amilton Justo de Souza, o DCDP (antigo SCDP) visava, portanto, limpar, proibir manifestações contrárias a imagem que queriam passar. Durante os anos de atuação destes grupos de teatro experimental, a ditadura operou com a lógica da doutrina de segurança nacional e procuravam identificar o inimigo interno comunista, ou seja, no campo teatral busca-se extinguir peças que tinham esse tipo de mensagem.

Dentre as manifestações artísticas de interesses da censura, destaca-se que o teatro passou a ser maior alvo do órgão oficial, por se tratar de uma arte de presença, com contato intrínseco entre a obra de arte (peça) e o espectador (público). A plateia dos espetáculos de teatro era composta majoritariamente de jovens universitários, estudantes classe média do meio urbano. Portanto, além da plateia ser vista como ameaça ao regime, para os censores, o contato entre o artista e a plateia poderia disseminar de forma mais rápida o possível conteúdo subversivo das peças, além de permitir o diálogo direto do palco com o artista e vice-versa.

Para além dos meios “legais” de censura, com as práticas do serviço da censura, a ditadura tinha também outras formas de perseguir os artistas, por meio das forças de segurança com ameaças, exílios, agressões e prisões de artistas. Esta estrutura de censura seguiu legalizada e em funcionamento até 1988 com a Constituição Federal.⁶⁷

Dando continuidade, a peça “Fábrica de Chocolate” pôde ser encontrada no Arquivo Nacional, nos documentos de distribuição e processamento do Serviço Nacional de Informações (SNI) de 1981. Foram encontrados quatro documentos referentes à liberação do espetáculo “Fábrica de Chocolates” pelo grupo Cena Aberta, considerada como “propaganda adversa”. Primeiramente, os documentos salientam a complexidade do processo de liberação das peças e os certificados e garantias a serem cumpridos. Além disso e *principalmente* o caráter de censura dentro do governo vigente e o combate do governo às manifestações teatrais contestatórias.

O primeiro documento, do Serviço Nacional de Informações (SNI) – Agência de Belém, apresenta documentos assinados e carimbados pelo SNI, em 31 de março de 81. Tratando a

⁶⁷ Sobre o assunto ler mais em: CARNEIRO, Ana Marília. *Signos da Política, representações da subversão: a Divisão de Censura às Diversões Públicas na ditadura militar brasileira*. Dissertação de Mestrado em História. Programa de Pós Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais. (UFMG). Belo Horizonte, 2013.

montagem da peça “Fábrica de Chocolates” como assunto de “PROPAGANDA ADVERSA”, conforme lê-se a seguir:

“A propósito, a apresentação teatral terá o patrocínio da Secretaria Municipal de Educação Cultura (SEMEC), Secretaria de Estado e Cultura Desportos e Turismo (SECDT), com subvenções do Serviço Nacional de Teatro (SNT), Ministério da Educação e Cultura (MEC) através do Departamento de Assuntos Culturais (DAC) e FUNARTE. Verifica-se, assim, que os militantes comunistas da área, tem-se valido dos mais variados instrumentos para desenvolverem suas atividades contestatórias e darem seguimento ao trabalho de doutrinação político-ideológico. Através da arte teatral, buscam, agora, indispor a opinião pública contra a atuação dos órgãos de Segurança e Informações, divulgando, de forma tendenciosa e provocativa, uma peça versando sobre "tortura.", aproveitando-se das favorabilidades concedidas pelo Governo para o desenvolvimento, cultural do povo brasileiro.”⁶⁸

Constata-se o intuito do governo em mostrar as artes cênicas como uma “doutrinação político ideológica”. Este combate se dá possivelmente por causa temática da tortura na ditadura que parece visivelmente sensível aos órgãos governamentais responsáveis do governo ainda vigente. Além disso, o arquivo traz ainda uma crítica do grupo Cena Aberta por estar se “aproveitando” do dinheiro público para “indispor” a opinião pública.

O segundo documento refere-se a uma lista de manifestações de contestação ao regime e é datado de 30 de maio de 1981, e assinado e carimbado pelo SNI - Agência Central em 05 de maio do mesmo ano, classificados como confidencial. Esta ficha de distribuição e processamento de documentos traz como assunto os “fatores que influem na formação moral e social e da opinião pública brasileira”⁶⁹, expondo de que forma esses documentos estariam “contribuindo na formação e orientação da opinião pública, de maneira contrária à política governamental, facilitando a exibição de assuntos contrários à moral e aos bons costumes assim como aos temas políticos”.⁷⁰

O documento traz ainda a informação que a encenação da peça “A Fábrica de Chocolate” pelo Cena Aberta teve a colaboração da Sociedade Paraense de Defesa dos Direitos Humanos (SPDDH) organização em que “militam as principais lideranças comunistas do Pará”⁷¹. O conteúdo da peça é então analisado segundo as considerações do próprio autor Mário Prata, e ainda da intenção do Cena Aberta em revisitar este tema não como forma de “revanchismo”,

⁶⁸ARQUIVO NACIONAL (Brasil). *Propaganda Adversa*. Serviço Nacional de Informações (SNI) -Agência Belém. 31 de março de 1981.

⁶⁹ARQUIVO NACIONAL (Brasil). *Ficha de Distribuição e Processamento de Documentos: Manifestações de Contestação ao Regime*. Ministério da Justiça. Divisão de Segurança e Informações. Serviço Nacional de Informações (SNI) -Agência Central, 30 de abril de 1981.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*

mas de estudar esse capítulo da história do Brasil ainda pouco discutido, com a questão da denúncia de suicídios forjados nas prisões. Esse arquivo traz ainda o intuito do grupo em:

“mostrar, ao início de cada sessão, o depoimento de uma pessoa que “tenha sido torturada” no Brasil, começando com o de Izabel Marques Tavares Cunha, ex-militante do APML do B, casada com Humberto Rocha Cunha, também ex-militante da APML do B, e presidente da SPDDH”.⁷²

O trecho acima foi retirado na íntegra do documento e faz o uso de aspas no trecho “tenha sido torturada”, aspas estas que, intencionalmente ou não, expõem uma imprecisão na fala. A razão pela utilização das aspas no documento oficial do Serviço Nacional de Informações pode demonstrar a incerteza, por parte do SNI, da tortura das pessoas citadas, portanto, duvidando do depoimento de Humberto Cunha e Izabel Cunha.

O terceiro documento, datado de 30 de abril de 1981 trata-se de um informe do Ministério da Justiça – Departamento de Polícia Federal Centro de Informações com o assunto “Peça Teatral ‘Fábrica De Chocolate’ de Mario Prata”. O documento faz menção ao texto original da peça, submetido para apreciação do Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP), em 11 setembro de 1979. O documento parece tratar de um compilado dos certificados, assinaturas e verificações de outubro de 80 para liberação da peça ao Cena Aberta com seu representante legal na pessoa de Luiz Otavio Castelo Branco Barata. Após o encaminhamento de três exemplares do texto “Fábrica de Chocolate”, em outubro de 80, o espetáculo é liberado com cortes, com certificados e formulários para liberação da peça. Em anexo, tem-se um trecho de uma cena do espetáculo, sinalizado o corte, carimbado pelo SCDP, em um diálogo entre as personagens Rosemary e Baseado, sobre um deles ter se higienizado com uma bandeira do Brasil, de forma pejorativa (“limpou a bunda com a bandeirinha do Brasil”⁷³).

Por fim, o quarto documento encontrado é datado de 30 de julho de 1981, também do SNI - Agência Belém, de caráter confidencial com o assunto “Ligações no processo subversivo”, o qual encontra-se mais uma vez a encenação da peça “Fábrica de Chocolate” como “manifestações de interesse para as organizações subversivas”⁷⁴. O documento trata além do Cena Aberta, de outras manifestações, ligações, sindicatos, entidades estudantis, religiosas ou culturais que podem estar “ligadas com organizações internacionais de frente comunista”⁷⁵, a nível regional e de acordo com o SNI “as entidades da área, devido a seus níveis regionais,

⁷² *Ibid.*, p. 52.

⁷³ *Ibid.*, p. 52.

⁷⁴ ARQUIVO NACIONAL (Brasil). *Ligações no processo subversivo*. Serviço Nacional de Informações (SNI) - Agência Belém. 30 jul., 1981.

⁷⁵ *Ibid.*

permaneceram mantendo contatos com organizações internacionais de frente comunista, através de suas congêneres localizadas no Sul do país.”⁷⁶

Nesta mesma montagem, Luis Otavio Barata construiu um muro de verdade na cena, com tijolos e cimento no cenário, trazendo à tona a experimentação na cenografia e na direção de arte, marcando as montagens no grupo (MIRANDA, 2009, p. 138). Além disso, Walter Bandeira construiu uma máquina de tortura que dava choque e também a colocou em cena. Infelizmente o cenário do “Fábrica de Chocolates” foi destruído após a instauração de caixas acústicas pela Secretaria de Estado de Cultura, Desporto e Turismo - SECDET⁷⁷, sem a autorização do Conselho Administrativo do Teatro Waldemar Henrique. (CARMO, 2016, p.75).

Outro documento encontrado fora os anexos do Jornal *Resistência*, edições n. 24 e n. 25, apreendidos pelo Serviço Nacional de Informações em maio de 1981. A notícia do jornal refere-se mais uma vez a montagem da peça “Fábrica de Chocolate”, entre os dias 3 a 30 abril pelo grupo Cena Aberta, como é possível ler a seguir:

“Inspirada na morte do jornalista Wladimir Herzog e do operário Manoel Fiel Filho, a peça denuncia a violência e a barbaridade das câmaras de torturas do regime militar brasileiro. Na montagem do ‘Cena Aberta’, a peça inicia com os depoimentos dos membros da SPDDH, Humberto e Isabel Cunha, ambos torturados nos porões da ditadura, entre 1971 e 1972.”⁷⁸

A peça, tendo como base as notícias da morte do jornalista Wladimir Herzog e do operário Manoel Fiel Filho, denuncia as violências e as barbaridades do regime militar vigente. Conforme visto acima, a pretensão do grupo Cena Aberta era de trazer no início do espetáculo os depoimentos das torturas sofridas nos porões da ditadura, de Humberto Cunha e Isabel Cunha, membros da Sociedade Paraense de Defesa dos Direitos Humanos (SPDDH). Nas páginas 7, 8 e 9, o jornal traz ainda o depoimento na íntegra do engenheiro agrônomo Humberto Rocha Cunha, no qual se refere acima. As páginas trazem o olhar de Humberto Cunha, que em 1969, foi denunciado e obrigado a viver na clandestinidade, e ainda os sequestros e torturas vivenciadas, denunciando as barbaridades sanguinárias no governo de Médici.

Mesmo com essas adversidades, o Cena Aberta já se configurava como um dos grupos de teatro amador experimental mais relevantes para a cidade de Belém, construindo cada vez mais seu caráter engajado e transformando-se em uma espécie de escola informal de teatro

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Secretaria de Estado de Cultura, Desporto e Turismo (SECDET) foi criada em 1975 e após reformulação, em 1987, torna-se Secretaria de Estado e Cultura (SECULT).

⁷⁸ ARQUIVO NACIONAL (Brasil). “Propaganda Adversa – Jornal *Resistência*, da Sociedade Paraense de Defesa dos Direitos Humanos”. Serviço Nacional de Informações: Agência de Belém. Belém/PA, 12 maio, 1981, p.12.

amador, na qual muitos atores e atrizes circulavam e construía suas formações artísticas, adquirindo experiências nos palcos e nas montagens do Cena Aberta. Conforme verifica-se na fala de Margaret isso se deu principalmente devido algumas complicações na Escola de Teatro:

“Quando a Escola pegou fogo, ela começou a funcionar em muitas casas improvisadas. Além disso, a Escola de Teatro também teve o problema do regime de crédito da Universidade, que a Escola de Teatro virou eletiva então passava gente por lá que só queria aproveitar o centro da cidade para fazer uma disciplina e pronto, tá entendendo? Fazia uma disciplina de expressão corporal ou qualquer outra para cumprir os créditos. Então de gente que era de teatro mesmo tinha muita pouca, então nessa época a Escola de Teatro estava assim bem decadente”.⁷⁹

Neste momento, segundo Margaret, não existiam muitos lugares para se fazer teatro na cidade, portanto os grupos de teatro experimental estavam à mercê de locais improvisados. A Escola de Teatro, neste mesmo período, passou por um período no qual as atividades foram interrompidas temporariamente, logo, o grupo Cena Aberta começou a se destacar como uma escola de teatro para realização das performances artística da cidade. Margaret continua:

“Nesse período, o Cena Aberta era uma loucura de ter espetáculos muito badalados, com muita divulgação, muito público: muita gente que queria entrar no grupo e entrava. Os atores ‘ah eu quero fazer teatro’. Entrava e sempre se arranjava um papel pra ele. Então o Cena virou quase que uma escola informal e isso foi muito importante, muita gente depois que fez teatro, quase que se formou pelo Cena Aberta. Teve as suas experiências de teatro no Cena Aberta. Pra ter uma ideia, teve uma época que a Escola de Teatro estava numa sala lá em cima no Vadião. Depois de muitos problemas, a escola já chegou nesta situação. Depois, a Escola alugou uma casa lá na Praça Brasil, depois ganhou uma sede provisória em frente ao Museu Emílio Goeldi e depois foi para o lugar onde ela tá hoje atualmente. E eu sei porque eu sou da Universidade e nessa altura eu era pró-reitora de extensão da Universidade”.⁸⁰

Conforme a Escola de Teatro tentava se restabelecer, segundo Margaret, o Cena Aberta conquista maior espaço na cena, com seus espetáculos e montagens sendo amplamente divulgados e, por ser tratar de um teatro amador e experimental, qualquer indivíduo que tivesse interesse poderia participar. É nesta perspectiva que mais um personagem entra em cena: César Machado, arquiteto, ator membro do Cena Aberta e ex-diretor do Teatro Experimental Waldemar Henrique. César afirma em suas memórias o funcionamento do Cena Aberta e de outros grupos concomitantes da época, como verdadeiras escolas de teatro amador:

“E o Cena Aberta aliás, como vários grupos também, não é só o Cena Aberta, funcionaram como parte da formação dos atores. As pessoas do teatro vinham desses grupos, apesar de já existir a Escola de Teatro. Porque durante muito tempo também a Escola de Teatro da Universidade foi desestruturada, ficando um bom tempo desestruturada e até quase fechada. Depois que ela retornou, foi se reestruturando e

⁷⁹ Margaret Refkalefsky, atriz, professora e membro fundadora do Grupo de Teatro Cena Aberta. Entrevista realizada dia 01/07/21 via Google Meet.

⁸⁰ *Idem.*

hoje ela tem uma importância dentro do cenário da cidade. Ela conseguiu recuperar isso, mas durante muito tempo ela não existiu, ela resistiu.”⁸¹

César, assim como Margaret, confirma a desestruturação por um tempo da Escola de Teatro e a emergência dos grupos de teatro amador na cidade, formando atrizes e atores. Conforme discorre César, a Escola de Teatro chega quase a ser fechada, mas retorna aos poucos com suas atividades e resiste até hoje como uma das importantes instituições da cidade de Belém, e um espaço político também de luta, pesquisa, arte, conhecimentos e vivências.

O fazer teatral do grupo Cena Aberta manteve sua trajetória com diversas montagens e espetáculos ao longo da década de 80, a partir dos jornais *O Liberal* e o *O Diário do Pará*. Também foram encontrados documentos do Arquivo Nacional, com anexos do Jornal *Resistência*, com duas matérias sobre o Cena Aberta, uma de Jeanne Marie, na qual Cleodon Gondin menciona o Cena como parte importante do processo de união de artistas, bem como as propostas de organização da categoria. Para Cleodon, esse trabalho de viabilizar esta união de artistas acontece “dia a dia, corajosamente”⁸², dando relevância para o trabalho realizado com o Cena Aberta. A outra notícia informa sobre a montagem da peça “O Auto da Compadecida”, texto de Ariano Suassuna, em cartaz até 15 de dezembro de 1981. Com direção de Henrique da Paz, figurino de Luis Otávio, a peça, segundo a notícia, já teria sido montada em outubro no Waldemar Henrique e apresentada no Congresso Estudantil da UFPA e também no IEP.

Ainda em novembro do mesmo ano, a peça tomou parte da III Mostra Paraense de Teatro Amador também no Teatro Experimental Waldemar Henrique. Além disso, de acordo com a reportagem, a montagem iria participar da Manifestação do Dia Mundial dos Direitos Humanos. A montagem pelo grupo Cena Aberta pode ser vista de forma diferenciada de outras montagens do mesmo texto:

“A montagem comemora cinco anos de “Cena Aberta”, e traz uma visão bem diferente de outras montagens anteriores, isto é, uma visão bastante progressista do texto. Os atores fazem do palco o camarim. Tentando, assim, desmistificar o ator que sempre saiu do escuro para o centro das luzes e colocá-lo mais perto do público, como é mostrado várias vezes durante o decorrer do espetáculo. Os atores representam palhaços, que por sua vez representam os personagens.”⁸³

⁸¹ Cezar Machado, arquiteto, ator, e administrou o Teatro Experimental Waldemar Henrique. Entrevista realizada dia 07/07/21 via Google Meet.

⁸² ARQUIVO NACIONAL (Brasil). MARIE, Jeanne. “Nossos artistas fora do palco.” Notícia do *Jornal Resistência*. Ano IV, n. 32. Serviço Nacional de Informações: Agência de Belém. 14 dez., 1981, Belém/PA, p.17.

⁸³ ARQUIVO NACIONAL (Brasil). “O Auto da Compadecida”. Notícia do *Jornal Resistência*. Ano IV, n. 32. Serviço Nacional de Informações: Agência de Belém. 14 dez., 1981, Belém/PA, p.18.

A peça “A Fábrica de Chocolate” marcou os cinco anos de existência do grupo e mais uma vez, traz o ator para o centro da obra de arte e próximo ao público, mantendo este diálogo entre ator e espectador. Estes exemplares do Jornal Resistência, entretanto, foram detidos pelo Serviço Nacional de Informações em 14 de dezembro de 1981, classificados como “propaganda adversa”, de ordem confidencial.

O próximo espetáculo apresentado pelo Cena Aberta, “O Palácio dos Urubus” (1983), pode se ser visto por meio do jornal *O Liberal* em 1983, na montagem da peça no teatro Waldemar Henrique, sendo exibida de 02 de junho até 19 de junho, conforme consta a seguir:

“Bastante entusiasmado com a nova montagem, o elenco passou ontem e anteontem o texto ajeitando este ou aquele detalhe que ainda não estava de acordo com as propostas de Luis Otavio Barata e do próprio grupo (...)”.⁸⁴

O grupo Cena Aberta traz a montagem da peça “O Palácio dos Urubus” também no Waldemar Henrique, sendo exibida de 02 de junho até 19 de junho, conforme o jornal *O Liberal*. O espetáculo “O Palácio dos Urubus- ou Concerto de Dificuldades em quatro Estações” já havia sido exibido em 1982, e traz consigo “críticas e denúncias” como o próprio Luis Otavio Barata posiciona para a coluna do jornal *O Liberal* da década de 80:

“(...) Inicialmente, Barata explicou que ‘O Palácio dos Urubus’ não está separado de ‘Concerto de Dificuldades em quatro Estações’ uma vez que uma está na outra, não sendo possível separar um trabalho e colocá-lo à parte. Assim, discutindo problemas que ‘entravam o teatro amador do Pará por causa da visão vesga dos mandatários’, Luis Otávio Barata apresenta as quatro estações: ‘a primeira mostra os problemas de produção, a segunda o autoritarismo da direção, a terceira a política cultural e a última a relação grupo x trabalho’ (...) Bastante entusiasmado com a nova montagem, o elenco passou ontem e anteontem o texto ajeitando este ou aquele detalhe que ainda não estava de acordo com as propostas de Luis Otavio Barata e do próprio grupo (...)”.⁸⁵

O texto original de Ricardo Meireles trata de um decadente regime monárquico vigente em uma fictícia ilha tropical. A adaptação da peça feita pelo Cena Aberta traz à tona ao público as dificuldades enfrentadas pelo teatro amador, denunciando problemas na montagem, nos ensaios e na execução dos espetáculos além da persistência em manter um espetáculo na cidade de Belém. Michele Campos de Miranda reitera que

“As quatro dificuldades apresentadas no tema discutiam em público os problemas que o teatro amador enfrentava para montar e manter um espetáculo, que abrangem: formação e manutenção de um elenco; a difícil relação do elenco com o diretor; a

⁸⁴ “O Palácio dos Urubus volta ao Experimental” notícia de *O Liberal*, Belém, 02 jun, 1983. Caderno Lazer, p. 5. Biblioteca pública Arthur Vianna.

⁸⁵ “‘O Palácio dos Urubus’ volta ao Experimental” notícia de *O Liberal*, Belém, 02 jun., 1983. Caderno Lazer, p. 5. Biblioteca pública Arthur Vianna.

dificuldade de se conseguir espaços para ensaios; e a expectativa do grupo quanto ao resultado do trabalho”.⁸⁶

O subtítulo da peça “Concerto de Dificuldades em quatro Estações”, conforme explica Michele Campos, manifesta ao público os obstáculos artísticos em se pensar, montar e manter um espetáculo de forma geral, desde a composição do elenco, ensaios e dias de apresentação. Isto demonstra, mais uma vez, a complexidade da execução das obras de arte dentro dos mundos da arte.

Em 1982, o espetáculo foi apresentado na IV Mostra de Teatro Amador do Pará, realizado em conjunta da Federação Estadual de Atores, Autores e Técnicos de Teatro (FETAP), do Instituto Nacional de Artes Cênicas do MEC e da Secretaria Municipal de Educação e Cultura (CARMO, 2016). Durante a peça os atores começam a interagir com o público, mostrando com isso novamente o fazer teatral diferenciado do Cena Aberta. A continuação do espetáculo, segundo Barata na entrevista ao *O Liberal*, deve se seguir a partir desta interação com a plateia com as discussões relativas aos temas e dificuldades do teatro, podendo ou não atrasar o espetáculo, dependendo se a plateia quer continuar as discussões ou a peça.

Percebe-se também neste contexto, a existência de outros grupos de teatro amador paraense⁸⁷ junto com diversos espetáculos sendo divulgados no jornal *O Liberal* no período de abril até junho de 1983. No jornal de 04 junho, por exemplo, tem-se a peça “Palácio dos Urubus” do Cena Aberta sendo divulgada juntamente com o espetáculo “Grito de Cada Um, Grito de Todos Nós”, do grupo Gents-Pa, exibido no Sesc. Para, além disso, concomitantemente à divulgação das artes cênicas amadoras, verifica-se ainda na mesma coluna do jornal, a publicação da peça teatral “Doce Deleite”⁸⁸ no Theatro da Paz, revelando assim a presença de um teatro que não pode ser caracterizado como homogêneo, uma vez que se faz presente em diferentes grupos, espetáculos, espaços e formas.

Observa-se, a partir deste exemplo de espetáculo, a configuração do teatro Waldemar Henrique em um espaço muito mais cultural e popular, proporcionando o encontro de diferentes grupos sociais, culturais e econômicos dentro das produções, ensaios e espetáculos das manifestações cênicas paraenses.

⁸⁶ MIRANDA, Michele Campos de. *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, p.93.

⁸⁷ “Teatro amador com duas peças no fim de semana” notícia de *O Liberal*, Belém, 04 jun, 1983. Caderno Lazer, p.5. Biblioteca pública Arthur Vianna.

⁸⁸ “Doce Deleite leva bom público ao Teatro da Paz” notícia de *O Liberal*, Belém, 04 jun, 1983. Caderno Lazer, p.5. Biblioteca pública Arthur Vianna.

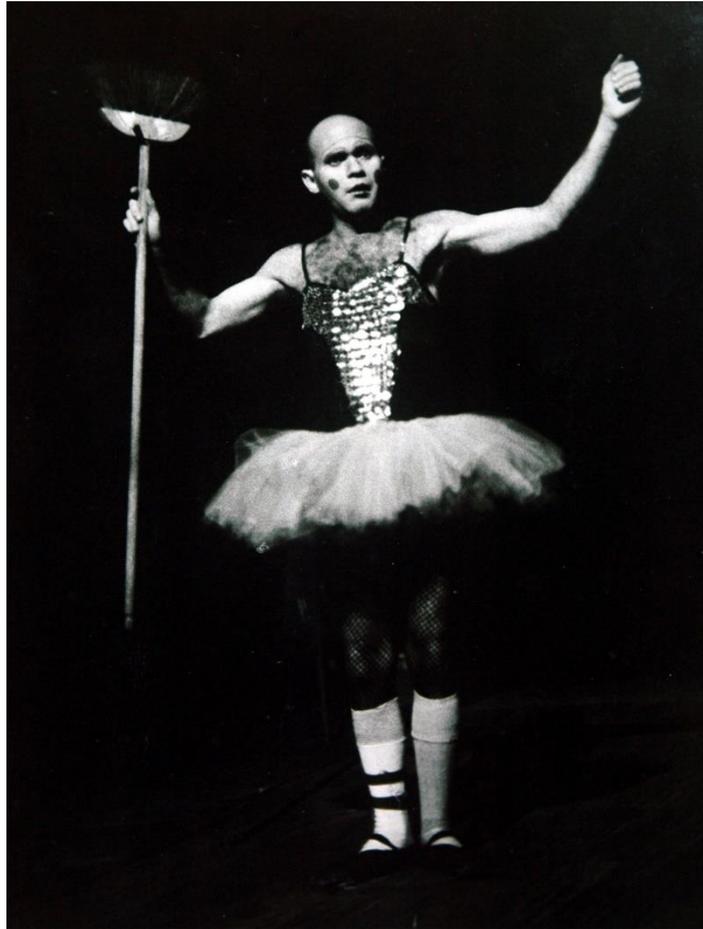


FIGURA 13 – Espetáculo “O Palácio dos Urubus” (1983). Ator: Luiz Carlos França.
Fonte: Blog “O Palhaço de Deus”

Por conseguinte, a montagem do espetáculo “O Palácio dos Urubus”, do grupo, continua sendo divulgada no jornal⁸⁹ sendo exibido diariamente no teatro Waldemar Henrique, como mostra o jornal *O Liberal*⁹⁰. Há ainda, também no mesmo período, divulgações sobre outras atividades acontecendo no teatro Waldemar Henrique, dos grupos cênicos Folgado de Caruaru e Cuíra⁹¹. As montagens dos referentes grupos no teatro Experimental voltavam-se para produções infantis, como pode ser visto na divulgação das peças “Zapt & Zupt, Traques e Truques Prá Manter o Verde Vivo” e “De Pé a Pé não Vamos a Pé”, e outros trabalhos produzidos no período de abril a junho.

⁸⁹ “Palácio dos urubus permanece em cartaz no Experimental WH” notícia de *O Liberal*, Belém, 07 jun, 1983. Caderno Lazer, p.5. Biblioteca pública Arthur Vianna.

⁹⁰ Notícias: coluna teatro. *O Liberal*, Belém, 10 jun, 1983. Caderno Lazer, p. 5. Biblioteca pública Arthur Vianna; Notícias: Teatro. *O Liberal*, Belém, 14 jun, 1983. Caderno Lazer, p. 5. Biblioteca pública Arthur Vianna; Notícias: Teatro. *O Liberal*, Belém, 15 jun, 1983. Caderno Lazer, p. 5. Biblioteca pública Arthur Vianna; Notícias: Teatro. *O Liberal*, Belém, 17 jun, 1983. Caderno Lazer, p. 5. Biblioteca pública Arthur Vianna.

⁹¹ “Peças para criança no Experimental” notícia de *O Liberal*, Belém, 11 jun, 1983. Caderno Lazer, p. 5. Biblioteca pública Arthur Vianna.

Observa-se, a partir deste exemplo de espetáculo, a configuração do teatro Waldemar Henrique em um espaço consolidado e muito mais cultural, proporcionando o encontro de diferentes grupos sociais dentro das produções, ensaios e espetáculos das manifestações cênicas paraenses.

Assim, o próprio grupo Cena Aberta se deparou com essas diferentes formas do teatro que, assim como a cultura, se reinventava a todo o momento, mesclando as vertentes clássicas com as populares e regionais, marcando o movimento teatral na cidade. Neste sentido, é possível compreender o teatro enquanto expressão e manifestação da cultura, com o Cena Aberta provocando um choque nas construções e nos valores tradicionais existentes tanto na sociedade quanto nas próprias artes cênicas, sendo assim “Barata despiu seu pensamento, através dos corpos nus, que falam e reagem por eles mesmos”.⁹²

Philippe Ariés (1988) em sua pesquisa defende a tese de é importante comunicar ao leitor da descoberta dos lugares, dos odores, cores e sensações das coisas na pesquisa historiográfica com ambição de tornar a pesquisa sensível aos leitores. Neste caso, conhecer o Teatro Waldemar Henrique como espaço habitado é descortinar as nuances para além dos espetáculos, percebendo os sentidos os odores, as redes de conexões, os detalhes, as relações, as trocas, em suma a circulação dos atores e sujeitos sociais e dos movimentos artísticos na cidade de Belém.

E além disso, conhecer a dialogar com os espaços físicos habitados possibilita também a conversa com distintas realidades e episódios de encontros que fazem também parte dos cenários dos movimentos cênicos de Belém e do Cena Aberta, que se descortinam nas narrativas construídas por entre as memórias dos entrevistados.

As abordagens de temáticas nacionais com montagens de peças que tratavam realidades brasileiras, os atores com mais liberdade dentro do palco e que faziam muitos personagens e a aproximação do palco com a plateia vão ser características que vão marcar as peças do Cena, neste período inicial. Apesar dessas ideias serem mantidas no fazer teatral do Cena em toda sua trajetória, é nesse primeiro momento de atuação que o grupo foi atravessado pelas influências de teatros do Teatro de Arena, do teatro épico de Brecht e das metodologias do Teatro do Oprimido de Boal. A ruptura com o teatro clássico vai marcar a fase inicial do teatro experimental do grupo.

O grupo Cena Aberta atuou literalmente em meio essas relações e atingiu durante o cenário teatral paraense com peças que dialogavam com a plateia e traziam à cena temas

⁹² 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, p. 148.

importantes para serem discutidos. Neste primeiro momento, o Cena Aberta começou a se posicionar politicamente e a partir de então começa a articular espetáculos de caráter muitas vezes grotescos e desconfortáveis para a plateia, com a utilização de elementos estéticos do corpo nu e da sexualidade, como veremos a diante ilustrado na polêmica peça “Theastai Theatron”(1983) e posteriormente na Trilogia Marginal (1988-1990).

PARTE II:

O TEATRO REPRESENTADO:

O corpo que se faz verbo

“Eu creio que a primeira função do teatro seja dividir. E se ele, teatro, consegue dividir, nasce daí o entusiasmo que por sua vez, gera a militância e o compromisso – tanto para quem faz, como para quem o assiste” (Luis Otavio Barata, diretor do Cena Aberta)

Na noite de abril em 1983, a lua brilhava no céu da Praça da República como se soubesse que algo grandioso estava para acontecer. Entre crianças brincando e ambulantes circulando, uma fila se formava em frente ao Teatro Experimental Waldemar Henrique. Mas, ao adentrar na casa de espetáculos, o contraste era evidente. Por que lá dentro estava tão escuro? À medida que a música começava, a visão do espectador se adaptava à escuridão e em sua frente poderia se ver uma enorme cortina de jornais colados um sob o outro. Uma parede de jornal que separava o público do palco. A sonoplastia dava início à peça que ninguém conseguia enxergar. Era o sinal de que algo estava errado e a inquietação tomava conta dos espectadores. Os murmúrios invadiam o espaço. É então que alguém resmungava que vai fazer um furo nos jornais para ver do outro lado. Outra voz indaga se realmente era uma boa ideia. Subitamente uma voz grita:

— Rasguei o jornal! Eles estão do outro lado!

O pequeno furo do jornal logo torna-se plural e, nesse instante, todos da plateia rasgam a parede, revelando o que estava por trás todo este tempo. Era um código e o público decifrou. A Cena estava Aberta. A Theastai Theatron havia começado.

2.1. A experiência corporal entra em cena

Os anos 80 vão ser marcados pelas ilustres montagens das peças finais do grupo Cena Aberta. As montagens abrem cortinas para as experimentações estéticas do grupo dentro de um teatro que permitia a inovação da cena de Belém. Nesta segunda parte, objetiva-se responder de que forma o Cena Aberta criou e montou seus espetáculos a partir da expressão corporal do teatro experimental em seus anos finais de atuação (1983 -1990), atingindo o clímax dos seus anos de trajetória.

Para responder à esta questão, foram analisadas as nuances da expressão corporal do teatro experimental a partir dos espetáculos finais do grupo. O teatro Cena Aberta começa a construir suas montagens autorais no auge do fazer experimental da década de 1980, do século XX, invadidas pelo pensamento do Teatro da Crueldade de Antonin Artaud. A linguagem cênica é marcada pela poética do corpo. A fala se torna dispensável, um mero acessório na linguagem teatral. Neste momento, o corpo toma o lugar da narrativa e se faz verbo. Tudo é expresso pelo corpo dos atores, despídos e expostos no palco.

Primeiramente, pretende-se evidenciar a montagem da excêntrica criação coletiva “Theastai Theatron”, de 1983 e da criação da peça satírica “Tronthea Staithea”, de 1984. E por fim, entra em destaque na trajetória do Cena Aberta, a Trilogia Marginal, como vai ser denominada os três espetáculos finais: “Genet, o palhaço de Deus” (1988), “Posição pela Carne” (1989) e “Em nome do Amor” (1990).

Para isto, Margaret Refkalefsky e Cezar Machado, entram mais uma vez em cena para a construção dessas narrativas. Além disso, mergulhei nas memórias de atores que participaram ativamente da elaboração e execução destas peças: o ator e professor, Marton Maués, o ator e escritor, Ailson Braga e o cenógrafo e ator, Anibal Pacha.

Conversar com as memórias de Belém a partir da experiência de vida das atrizes e atores que rondam a trajetória do Cena Aberta é conversar com a memória individual e coletiva destes sujeitos históricos, do grupo e do cenário que circulam. Logo, para construção deste capítulo, busquei refletir sobre a função social da memória e as questões em torno das memórias individuais e coletivas que se formam do Cena Aberta, a partir das reflexões de Maurice Halbwachs, Le Goff, Ecléa Bosi e Michael Pollak. Como metodologia para isso, manteve-se o diálogo com Alessandro Portelli, Ronald Grele e Alistair Thomson para pensar os caminhos de como trabalhar com a História Oral.

Neste momento, foram utilizados ainda os periódicos da década de 1980 do *O Liberal*, disponíveis na Biblioteca Pública Arthur Vianna e os periódicos dispostos na Hemeroteca

Digital, do *O Diário do Pará*. E, também, como memórias escritas, foram analisados os documentos do Arquivo Nacional, da Divisão de Segurança e Informações. E novamente como documentos visuais, as fotografias utilizadas foram retiradas do blog “O palhaço de Deus” e da Kamara Kó Galeria, disponíveis em plataformas digitais.

Objetiva-se compreender os anos finais do grupo Cena Aberta a partir da experiencial corporal dos modos de pensar a composição das peças e montagens. Tendo isto em mente, pretende-se discutir e interpretar qual público assiste a esse teatro, a partir de contribuições de Howard Becker e Pierre Bourdieu sobre a concepção das obras de arte. Neste momento, também, os conceitos de arte e cultura de Raymond Williams auxiliam mais uma vez na compreensão dos fenômenos do movimento cênico e o próprio teatro contemporâneo experimental.

2.2. Antonin Artaud e o Teatro da Crueldade

Todavia, antes de dar prosseguimento a pesquisa, torna-se necessário discutir as ideias de Antonin Artaud para entender de que formas as peças finais do Cena Aberta vão ser configuradas dentro desta perspectiva do Teatro da Crueldade.

Falar de Antonin Artaud é falar do mundo metafísico, das coisas abstratas e da desconstrução do corpo do ator. A maneira de ser entender e fazer teatro para Artaud é também um modo de ver e sentir a vida. Esta característica também se refere à própria trajetória de vida de Antonin Artaud e também reflete no fazer teatral do Cena Aberta e dos atores e atrizes do grupo.

Antonin Artaud (1896-1948) foi um poeta, dramaturgo francês do início do século XX. que trouxe em seus escritos temáticas da loucura, do delírio, do corpo e da palavra. Reformou a maneira de se fazer teatro e propunha uma ideia nova para as artes cênicas: O Teatro da Crueldade.

O Teatro da crueldade é um teatro contemporâneo que surge na França que rompe com as regras do teatro naturalista de Stanislavisk (COELHO, 2020). A principal diferença é em como esse teatro era feito, não mais pela mente racional, mas sim pelos sentidos, por isso as apresentações iam além do palco das casas de espetáculo e deveria ir para as ruas, para os comércios, para as fábricas. Todo lugar poderia ser uma peça de teatro. O objetivo era sair do padrão e das limitações para que teatro fosse um espaço de entrega, reconstrução e interação com o público. Sair do palco e ir às ruas é uma característica da forma de se fazer teatro contemporâneo.

É interessante observar que, não intencionalmente, o Cena Aberta acabou por circular em diferentes tipos de palcos e conseqüente conheceu linguagens diversas nestes cenários e desenvolveu uma forma única de se fazer teatro em Belém.

Sob grande influência surrealista, o Teatro da crueldade de Artaud propõe um processo dentro do corpo do ator e das apresentações que deveriam ser realizados pela dor, de formas drásticas, violentas e grotescas por isso o nome: crueldade. Este modo de pensar, para Artaud era como a peste, ou seja, o contato com o teatro seria uma crise que poderia ser concluído na morte ou na cura.

Além disso, para Artaud, o corpo, a escrita e a palavra são elementos complexos dentro do Teatro da crueldade. A palavra se transforma e vai além dos conceitos, rompe seus significados, se desfaz a todo momento. Conforme Wilson Coelho (2020), a palavra em relação ao teatro ou a literatura, em Artaud, refere-se à poética no sentido de criação. E dentro desta perspectiva, a corpo se faz verbo, ou seja, o corpo do ator é quem “fala”. O corpo do ator, para Artaud, é um corpo sensível que precisa projetar e expandir nas peças teatrais, ocupando um papel de linguagem, que pode também ser desfeita e reconstruída.

Disto isto, ambos (palavra e corpo) são onustos de uma intencionalidade que rompe e transcende os significados convencionais. Esse novo comportamento das palavras e do corpo em movimento criam uma linguagem que é única no teatro.

Dentro do Teatro da Crueldade, ressalta-se também os elementos que apontam sua dimensão política, conforme apresenta Cabral em seu texto intitulado “O Teatro da Crueldade de Antonin Artaud: A dimensão política na vida” (2013). Ao analisar o Teatro da Crueldade em relação com a Taanteatro Companhia⁹³ (ou Teatro Coreográfico de Tensões), Cabral revela elementos e desdobramentos do Teatro da Crueldade que também podem ser identificados no fazer teatral do Cena Aberta.

Conforme discorre Cabral (2013), a proposta do Teatro da crueldade de Artaud envolve-se em um processo de luta constante contra o corpo organizado, uma vez que, para Artaud, deveria haver uma desconstrução do pensar, do agir e do sentir. Em outras palavras, o teatro de Artaud é carregado de uma desconstrução do próprio corpo, dos gestos, das falas, e até mesmo da vida. O corpo, dentro deste processo estético cênico, desempenha este papel de interromper as normas e o sistemas disciplinadores, sendo assim, a interrupção do corpo e do indivíduo habitual se desdobra em outras formas de existências e resistências dentro do teatro. Essas novas experiências e vivências podem ser visualizadas de acordo com Cabral:

⁹³ A Taanteatro Companhia surgiu em 1991 com sede na cidade de São Paulo.

“O Teatro de Artaud corrobora com esse mesmo radicalismo ao nos fazer perceber outras leituras da realidade, desempenha o que talvez seja sua função principal, de abrir espaço para o imaginário, abrir os olhos para aquilo que permanece exceção em toda regra, para o que foi deixado de lado, o que não foi levantado, o que não se ergueu e por isso representa uma reivindicação”.⁹⁴

As desconstruções dentro do processo cênico começam primeiramente com a transgressão de si próprio e depois do outro. Este pensamento não era fundamental somente para Artaud, mas para Luis Otavio Barata, que também escolheu romper com um teatro clássico e expôs o corpo em descobrimento e desconstrução de si próprio e do outro, por meio da experimentação em cena. O corpo para além das palavras, deve falar por gestos, articulações e signos pensados durante o processo cênico. Como reitera Cabral “o ator não refaria duas vezes o mesmo gesto, mas faria gestos, rompendo com a inercia e brutalizando as formas, alcançando através da destruição dessas formas o que delas sobreviveria.”⁹⁵

O Teatro da Crueldade não remete apenas à uma forma social de se fazer teatro, mas sim refere-se à própria angustia humana, ao ódio, às loucuras, aos delírios e por fim, diz respeito à própria vida. Antonin Artaud buscava o sentido da vida no teatro uma vez que o teatro transforma o próprio movimento da vida:

“A relação entre vida e teatro possui um sentido primordial para Artaud e seu Teatro da Crueldade, era por meio dele que o artista francês via e vivenciava a possibilidade de transformação ou se quiser de deformação de um corpo institucionalizado.”⁹⁶

Para Artaud era preciso acreditar que por meio do teatro e da transfiguração do corpo cênico, era possível perceber o sentido da vida. Dito isto, o Teatro da crueldade desempenha o papel de expor os embates de corpos e forças contra o corpo institucionalizado (do Estado, da igreja e da família).

“Talvez, fosse essa a grande luta de Artaud, a recusa a uma segmentaridade dura que imporia uma imagem prévia do que seja um pensamento, um corpo, um modelo a ser seguido que conduziria o ser a um modo de existir. Ou seja, não possibilitando outros modos de experimentos da vida, ceceando a possibilidade do ser de viver outros possíveis. Por isso, ele tinha como projeto uma encenação que fizesse com que o espectador fosse submetido a um tratamento de choque emotivo, de maneira a libertá-lo do domínio discursivo e lógico para encontrar uma vivência imediata, uma experiência estética e ética original.”⁹⁷

O Teatro da crueldade era, para Artaud, um grito de protesto contra as formas de criação que aprisionam o homem e o corpo. Sendo assim, as provocações na obra de Artaud, apontam

⁹⁴ CABRAL, Judson Forlan Gonzaga. *O Teatro da Crueldade de Antonin Artaud: A dimensão política na vida*. ANPUH. XXVII Simpósio Nacional de História, Conhecimento histórico e diálogo nacional. Natal, jul. 2013, p. 5.

⁹⁵ *Idem*, p. 6.

⁹⁶ *Idem*, p. 8.

⁹⁷ *Idem*, p. 12.

um teatro engajado marcado pela resistência artística do corpo. Não é por acaso que o corpo se torna foco no Teatro da Crueldade de Artaud, uma vez que é no corpo do ator que se interceptam os fluxos, as relações interpessoais, os movimentos e as expressões. Para Artaud, era necessário “imoralizar” este corpo e rejeitar os códigos socioculturais e físicos impostos. Sendo assim, a profanação do corpo domesticado e comportado permitiria o ator vivenciar esta forma de teatro e vida por meio da experimentação. Este corpo e este teatro estão a todo o momento sendo formados por símbolos e esperam que o público dialogue com eles. Todavia, para além de dialogar com a plateia, a intenção no Teatro da crueldade, passa agora a ser de provocar o espectador e fazê-lo investigar e questionar o que está assistindo e o que significa esses signos em cena.

O Teatro da crueldade recusa um teatro que utiliza a palavra como linguagem principal em cena, logo, o corpo assume o papel de palavra. É por meio da linguagem corporal que os artistas buscam além de uma nova forma de se fazer teatro, um modo sensível de vida.

A política nesse “novo” teatro não estaria mais no conteúdo, mas na forma. No como esse conteúdo se materializaria. Ao rebaixarem o texto e, por conseguinte, a palavra para o mesmo patamar que os outros elementos, eles buscavam atingir o público não mais pelo viés racional, mas pelo sensível. Buscavam compartilhar uma experiência ao invés de representar. Eles viam que a palavra não mais conseguia dar conta de expressar toda intensidade gestada no processo criativo, que ela vinha carregada de imagem que apaziguava a recepção. Eles rompiam com uma comunicação racional para atingir o mais íntimo do ser.⁹⁸

Esta forma de se pensar as peças e montagens vai marcar os anos finais da trajetória do grupo Cena Aberta, trazendo à tona elementos do Teatro da Crueldade de Artaud, com ênfase na poética do corpo como linguagem principal em cena e com o pensamento de qual o propósito deste teatro, salientando o saber e fazer teatral do grupo dentro do contexto do final dos anos 1980.

2.3. A polêmica “Theastai Theatron”

A peça “Theastai Theatron” estreia em abril de 1983, no Teatro Experimental Waldemar Henrique e marca a presença da expressão corporal nas cenas por meio das poéticas sexuais do corpo nu, com os atores e atrizes despídos no palco se relacionando pelo toque. Embasado em leituras de Antonin Artaud, a peça traz consigo abordagens da família, da sexualidade, da

⁹⁸ *Idem*, p. 17.

religião, da política e era “o prenúncio do que estava por vir, a *trilogia marginal*”.⁹⁹ Ailson Braga relembra que:

“Fizemos vários espetáculos juntos e vamos fazer este espetáculo no Cena Aberta que chama “Theastai Theatron” que mudou a minha vida e eu acho que é um marco no teatro paraense. Eu acho que é antes e depois do “Theastai” no teatro paraense porque ele vem pra discutir”.¹⁰⁰

No ano de 1983, o Cena Aberta já era conhecido na cidade de Belém, conforme percebido ao longo dos seus anos de existência, entretanto é nessa montagem em questão que o Cena Aberta (re)define toda a história do teatro experimental amador em Belém, pois existe o antes da realização da peça e como vão se dispor os movimentos cênicos e o próprio Cena Aberta posteriormente à Theastai.

Primeiramente, ao analisar a etimologia das palavras “theastai” e “theatron” tem-se que a palavra grega teatro (theatron) se origina no verbo theastai que significa “ver, olhar, contemplar”. A junção destas duas palavras que origina o *teatro* expressa-se em “lugar onde se vê”, ou seja, o lugar de onde se contempla. Neste instante, a escolha de nomes e a montagem desta peça revelam as pretensões do grupo, sua coletividade e a interação com a plateia.

Marton Maués começou a assistir os espetáculos do Cena Aberta e é convidado por Luis Otavio para trabalhar na montagem do “Theastai”, que segundo o próprio Maués o espetáculo de maior relevância para o grupo:

“Esse espetáculo eu considero um dos espetáculos mais importantes da década de 1980, é o espetáculo que pra mim é o mais importante dessa época do grupo Cena Aberta e o mais importante do cenário mesmo do teatro de Belém”.¹⁰¹

Sendo um dos espetáculos mais importantes da trajetória do Cena, o elenco contava com atores e atrizes como Marton Maués, Henrique da Paz, Ailson Braga, André Genú, Sérgio Henrique, Savio Chaul, Zélia Amador de Deus, Márcia Macedo (fez uma pequena participação), e Claudia Mendonça que posteriormente saiu da peça porque a família não a deixou participar, segundo o relato dos entrevistados.

A montagem de direção de Luis Otavio Barata, trazia a cena ideias e propostas de um teatro mais centrado no ator, que o ator fosse uma espécie de um ser possuído pelo teatro, no sentindo de expor suas verdades e que essa verdade fosse visceral, fizesse parte do corpo e da

⁹⁹ A trilogia marginal refere-se aos três espetáculos do Cena Aberta: “Genet, o palhaço de Deus”, “Posição pela Carne” e “Em nome do Amor”. MIRANDA, Michele Campos de. *Performance da plenitude e performance da ausência: vida-obra de Luís Otávio Barata na cena de Belém*. Rio de Janeiro: Unirio. 2010.

¹⁰⁰ Ailson Braga, ator e escritor. Entrevista realizada dia 29/06/21 na IOE.

¹⁰¹ 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.

vida do ator. As ideias de Antonin Artaud para o Cena Aberta trouxeram para o teatro e para a cena a proposta de um corpo mais vigoroso, e um tratamento diferente com a palavra diferente já que o texto não era o principal em cena, mas o ator podia criar seu próprio texto e dizê-lo de outra maneira, diferente do teatro declamatório tradicional europeu.

Antonin Artaud ressalva a importância da voz que ator, a voz não permitia somente a fala, mas sim a voz poderia ser usada como um instrumento maior, criando maneiras de se falar, com os sons dos gritos, dos urros, produzidos de uma forma mais energética, espontânea e vigorosa. Deste modo, voltemos a atenção na voz do entrevistado Marton Maués sobre a peça “Theastai Theatron” de 1983:

“Então a ideia era essa de utilização do corpo, sem palavra, um teatro que prescindisse da palavra, que a palavra não fosse imprescindível. E a ideia do corpo exposto, o corpo mesmo sacralizado, desnudo. Então era uma coisa que a gente entrava na sala e a primeira coisa que fazíamos era tirar a roupa e isso foi se tornando uma prática. No início, causou um certo estranhamento, mas depois a gente já estava tão tranquilo com o processo que ensaiávamos o tempo inteiro sem roupa e assim as cenas foram sendo criadas, com a gente improvisando e experimentando. O Luis Otavio trazia as propostas e a gente ia criando cenas soltas e o espetáculo foi girando em torno dessa coisa da descoberta de si, da descoberta do outro e fato de que você tinha que romper alguma coisa né dentro de si e fora de si para ir de contra ao outro e pro fim indo de contra o outro você estava indo ao encontro de si mesmo também. Então jogava um pouco com isso e trabalhava as coisas sobre a repressão.”¹⁰²

O corpo deveria manter-se exposto no palco revelando o espetáculo por meio das expressões do corpo despido. Como relembra Marton, no início da montagem do espetáculo, houve um certo estranhamento dos atores nos ensaios, pois a proposta das cenas era feita com os atores nus. De forma natural, com os ensaios, os atores começaram transpassar as barreiras da timidez e começaram a montagem da peça. A ideia do espetáculo era a utilização do corpo no centro da cena, sem palavras. A intenção era de um teatro, nas palavras de Marton, no qual a linguagem não fosse necessária, portanto, era fundamental expressar, para além das palavras, somente com o corpo.

Em razão disto, o grupo passou a ensaiar a expressão corporal com o bailarino Sidney Ribeiro¹⁰³, chamado pelo Luis Otavio para preparação corporal nas cenas. A ideia era de os atores conseguirem colocar o corpo na posição que alcançasse o que queriam dizer.

“Um dos pontos fortes do Theasthai Theatron era a expressão corporal dos atores, porque não tinha palavra então você tinha que realmente colocar no corpo todas as coisas. Eram cenas que não haviam uma ligação direta, uma vez que cada cena contava uma história em si, não obrigatoriamente uma história muito fácil de você entender. Eram cenas muito carregadas de simbolismo e tinha humor e drama também (...) E

¹⁰² 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.

¹⁰³ Sidney Ribeiro é bailarino e fundador da companhia Sidney Ballet Batuque, em Paris, França.

havia todo um trabalho, não era aquela coisa doida de ‘ah hoje eu faço com esse e amanhã com aquele’. Não. Era tudo marcado, tudo ensaiado. Claro que parecia tudo muito natural pro público, mas todo dia acontecia a mesma coisa, era tudo ensaiado. Até mesmo a música que foi pensada para as cenas seguia um roteiro.”¹⁰⁴

Às vezes de forma simbólica e metafórica, às vezes mais direta e evidente, as cenas, segundo Marton, não tinham ligações diretas entre si. A peça girava em torno de cenas soltas que contavam, cada uma, uma história. Apesar de parecer natural para o público, Marton reitera que todo o espetáculo fora pensado de forma determinada, com a sonoplastia demarcada e cada ator em seu devido lugar em todas as sessões.

Ailson Braga relembra que as discussões do grupo e, principalmente, de Luis Otavio Barata giravam em torno de montar uma peça pra discutir e criticar o período vigente e desafiar a censura com a nudez do espetáculo. Entretanto, a primeira dificuldade encontrada pelo grupo antes mesmo da peça começar a ser realizada foi a procura por uma atriz que aceitasse a nudez no palco.

“Ficou difícil a gente primeiro arrumar uma atriz disposta a fazer, porque a única atriz que topou fazer, a família prometeu interna-la no hospício se ela fizesse o espetáculo. Então, depois a gente arrumou a atriz para fazer, mas ela não tirava a roupa. Aí então ficamos no elenco dos homens: Eu (Ailson Braga), Henrique da Paz, André Genu, Márton Maués, Sérgio Henriques e Sávio Chaul.”¹⁰⁵

O elenco da Theastai contava com a maioria de atores homens, pois, devido à nudez presente no espetáculo, Ailson conta da dificuldade de uma atriz mulher em aparecer despida no palco. A “Theastai Theatron” foi criada a partir das ideias do Luis Otávio, mas nasceu também das discussões que ocorriam entre os atores e atrizes, portanto essa montagem nasce de uma criação coletiva do Cena Aberta.

“Foi uma criação coletiva, todos tiveram alguma ideia e que colocaram ali naquele espetáculo. Teve inclusive uma cena que foi toda criada por mim, então assim, o Luis Otávio apontava, mas nós criávamos a cena, então foi criação coletiva. Por uma questão de respeito diz-se que é uma dramaturgia de Luis Otávio, mas na verdade a encenação era mais do Luis Otávio e a direção obviamente era da Zélia Amador de Deus. A Zélia era a pessoa que realmente colocava a mão na massa.”¹⁰⁶

No início do espetáculo, 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. Anibal Pacha conta que frequentava o Waldemar Henrique:

¹⁰⁴ Ailson Braga, ator e escritor. Entrevista realizada dia 29/06/21 na IOE.

¹⁰⁵ *Idem.*

¹⁰⁶ *Idem.*

“Eu achava lindo, aquele teatro, tudo que tinha lá, Alzira Power assistiu lá, assisti muita coisa no Waldemar Henrique porque era um teatro de vanguarda, era um teatro que me mostravam coisas diferentes do Teatro da Paz, que eram ‘ah que bacana’. No Waldemar Henrique sempre me alterava, o Cena Aberta, o Experiência, o Sinhá, o Teatro Ver-o-peso estreou lá, teve muitas coisas que eram trabalhos de experimentação de coisas diferentes que assim que, o Theastai por exemplo a gente entrava estava plateia aqui era só jornal, a gente não via palco era uma parede de jornal, o espetáculo começava e tu não assistia nada e aí tu eras obrigado a rasgar o jornal para poder assistir. Furava o jornal e o público entendia o código, e começava a rasgar o jornal e o espetáculo estava acontecendo já faz muito tempo do outro lado. Esse teatro, esse espetáculo rompe esse lugar de um público que fica quieto, isso que eu gosto”.¹⁰⁷

Neste momento, o Teatro Waldemar Henrique apresentava diferentes trabalhos do Cena Aberta, do Teatro Experiência, do Sinhá, do Teatro Ver-o-peso, e de outros teatros existentes. É neste contexto de produtividade artística de 1983 que o Cena Aberta estreia a peça “Theastai Theatron”.

Quando o espetáculo começava, a plateia não via nada além de uma cortina de jornais que formavam uma parede separando o palco do Waldemar Henrique dos espectadores (FIGURA 14). Quando a sonoplastia tomava conta do lugar, a plateia ficava sem entender do porquê de não poderem assistir ao espetáculo que teria começado. Nesse momento de inquietação, a plateia tomava a iniciativa de rasgar os jornais para tentar ver do outro lado. E ao mesmo tempo, os atores dentro do palco faziam o mesmo. Finalmente, quando todos os jornais são rasgados que de fato o espetáculo tem início. O código de decifrar a obra de arte foi um dos marcos mais insólitos propostos pelo teatro do Cena Aberta. O público ao decifrar o código e fazer parte da cena, sai do seu caráter de observador para participante, uma vez que a obra de arte só tem início com a atitude do público em rasgar os jornais. Maués sobre o espetáculo “Theastai” afirma que:

“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 estava 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”.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Anibal Pacha, cenógrafo e ator. Entrevista realizada dia 28/03/22 na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUPA).

¹⁰⁸ 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.

Esta cortina de jornais era rompida de forma gradual, acompanhando a curiosidade do público. Logo depois a cena de rasgar os jornais, os atores do outro lado no palco começavam outra cena do encontro. Marton comenta que esta cena de encontro era também uma cena de reconhecimento, expresso apenas pela poética do corpo. Reconhecimento, primeiramente de si próprio e também do outro, os outros atores em cena.

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 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.

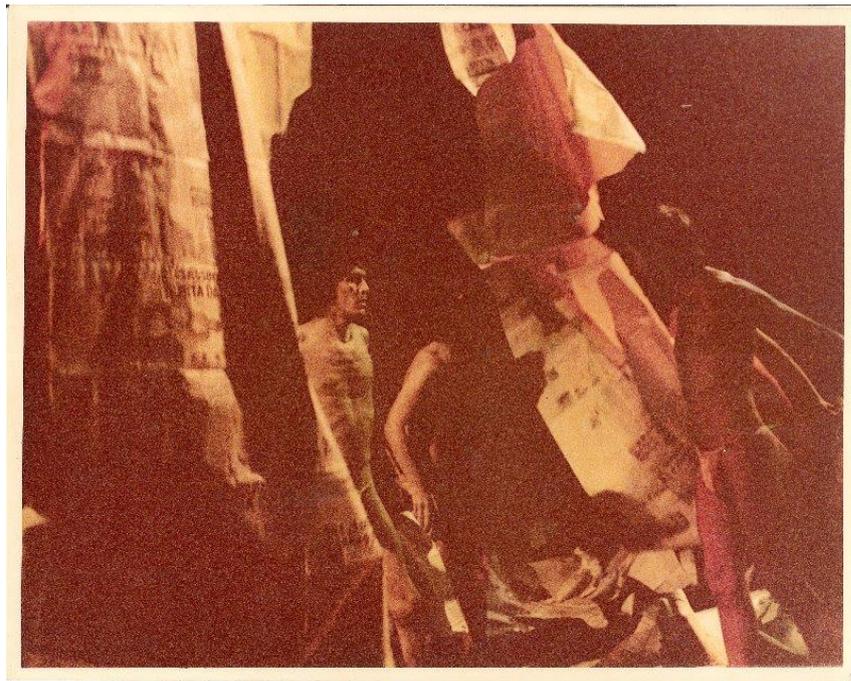


FIGURA 14 – Cena inicial da peça “Theastai Theatron” (1983) texto de Luis Otávio Barata e TCA.
 Fonte: Blog “O Palhaço de Deus”

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.”¹⁰⁹

A utilização do corpo nu nos ensaios e espetáculos é um dos pontos que mostra a criação em coletividade do grupo e a construção de uma rede de vínculos, sentimentos e ideias que passam de um “estranhamento” a tornarem-se uma parte “tranquila” da rotina dos ensaios, como visto acima. Isso só se é possível pela existência de um vínculo de intimidade entre os atores que despidos relacionam-se pelo toque.

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.

Ailson Braga em sua narrativa discorre sobre a primeira noite do espetáculo e a inquietação não só do público, mas do próprio elenco. Para Luis Otávio Barata, só deveria assistir ao espetáculo o público que rasgasse o jornal, caso contrário, os atores deveriam avançar com o espetáculo. A primeira cena dos jornais só iria ocorrer se a plateia decifrasse o código de rasgar os jornais, portanto a excitação ocorria também do outro lado da parede de jornal, mostrando mais uma vez este diálogo e confiança entre público e o grupo dentro de uma obra de arte (BECKER, 2010). Ailson relembra de discutir essa preocupação do elenco com o diretor:

“A primeira cena a gente perguntou pro Luis Otávio ‘e se ninguém rasgar?’ Porque o Luis dizia assim: ‘só assiste quem rasgar, porque a gente quer mexer também com plateia’. Isso nunca tinha acontecido no teatro aqui, as pessoas iam, sentavam e assistiam ao espetáculo, podia até ser o maior escandaloso que fosse, mas elas estavam aqui no lugar de plateia imóvel. E o Luis Otávio disse ‘só assiste quem rasgar, quem não rasgar não vai assistir’ e a gente ‘sim, a gente vai fazer o espetáculo tudo pra parede?’ e ele disse ‘sim’.”¹¹⁰

Ailson Braga conta ainda que quem cortava e coloca todos os jornais era o próprio elenco do grupo em todos os dias de espetáculo, chegando horas antes da apresentação e passavam uma hora confeccionando a parede de jornais para a primeira cena do “Theastai”. Esta memória de Ailson revela mais uma vez a relação entre as criações coletivas do grupo e a rede de cooperações entre os sujeitos presentes. Como pode-se observar em Becker (2010), a obra de arte nasce das redes de cooperações dos sujeitos. É desta cooperação que a obra de arte

¹⁰⁹ BECKER, Howard. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010, p. 57.

¹¹⁰ Ailson Braga, ator e escritor. Entrevista realizada dia 29/06/21 na IOE.

acontece e continua existindo, uma vez que a arte é um fenômeno de atividade coletiva. Mais uma vez, é na interação de todos os participantes do grupo que se produz um sentimento partilhado de valor daquilo que produzem coletivamente. Para Becker:

“Nessa perspectiva, a interação de todos os participantes produz um sentimento partilhado de valor daquilo que produzem coletivamente. A apreciação comum das convenções partilhadas e o apoio mútuo que dispensam entre si, convencem os participantes de que aquilo que fazem tem valor. E se eles agem tendo a <arte> como referente, a conjugação dos seus esforços dá-lhes a certeza de produzirem obras de arte dignas deste nome.”¹¹¹

A construção coletiva e a interação dos participantes, segundo Becker, produz um sentimento de valor compartilhado do grupo. O que o Cena Aberta produz em conjunto e apoio mútuo ocasiona o prestígio do trabalho final, ou seja, da peça.

Outra cena importante dentro da montagem da peça era a “Cena dos Elásticos”, conforme observa-se na FIGURA 15, abaixo. Nesta cena, os atores eram presos por elásticos grandes e a ideia girava em torno de tentar lutar utilizando apenas o corpo sem palavras para se desvincular do elástico. Na cena, os sujeitos ao tentarem fugir eram puxados de volta pelo elástico e conforme a sonoplastia forte ia aumentando, crescia também a dramaticidade até finalmente todos caírem no chão, exaustos. Esta cena, segundo os entrevistados, causou uma inquietação na plateia e nas apresentações seguintes algumas pessoas do público invadiam a cena e soltaram os atores dos elásticos. Maués lembra que a primeira vez que isto aconteceu os atores não sabiam o que fazer e tiveram que improvisar: o primeiro ator solto correu em liberdade, subindo pelas escadas do Waldemar Henrique:

“Quando o primeiro ator foi solto dos elásticos, ele conseguiu andar mais pelo espaço e correu, fugiu e subiu as escadas do Waldemar Henrique assim e foi embora da cena. Aí a gente já começou a usar essa, nos fugíamos porque, o espaço do teatro era vazio, as cadeiras eram colocadas nas laterais, embaixo da estrutura do mezanino, então não passava dali, dando acesso livre à escada. A gente podia subir e correr por cima e isso criou também um clima bem interessante né, o ruído da corrida lá em cima, a imagem de você em fuga, então gerava mais uma ideia de que você precisa também do outro. A gente jogava muito com essa coisa da alteridade, você precisa do outro, o outro é que está te vendo, o outro é que te liberta e você precisa do outro pra se libertar e o outro pra se ver também.”¹¹²

Após um dos atores ser solto tão rapidamente pela plateia inquieta, começa a correr pelo Teatro Waldemar Henrique, modificando a cena ensaiada anteriormente pelo grupo, uma vez que após a intervenção do público, os atores precisaram improvisar alternativas para a continuidade do episódio. A “cena dos elásticos” modificada pela plateia revela que, mais uma

¹¹¹ BECKER, Howard. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010, p. 57.

¹¹² 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.

vez, a realização de uma peça não ocorre sem a presença do espectador que aprecia e reage: 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).

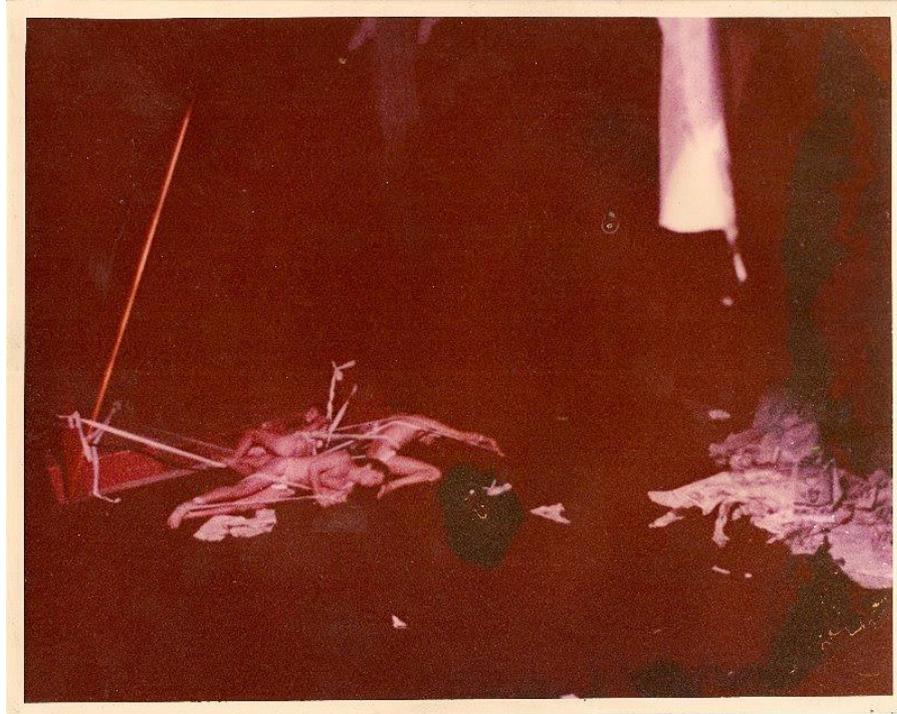


FIGURA 15 - “*Theastai Theatron*” (1983), *cena dos elásticos*.
Fonte: Blog “*O Palhaço de Deus*”

A “Cena dos Elásticos” era uma cena programada para ser longa acompanhando a música e a dramaticidade, como relembra Ailson Braga. Todavia, em uma noite do espetáculo alguém da plateia soltou os atores cedo demais, portanto com a intervenção do público a cena foi interrompida antecipadamente e os atores precisaram improvisar agilmente um desfecho:

“Pensando nisso a gente começou a fazer coisas além do que era ensaiado, como abraçar e agradecer a pessoa que soltou os elásticos, e colocar a pessoa no lugar, aplaudir. E em uma noite foi muito bonito isso, nunca esqueço. Égua, era uma coisa assim, foi a que primeira vez, como a gente não sabia direito o que fazer então ninguém teve a iniciativa de sair correndo pelas escadas e ficou apenas parado e a pessoa que soltou o ator começou a chorar. O elenco foi lá e fez um abraço coletivo, dançamos tipo uma ciranda com ele, e todos da plateia enlouqueceram, todo mundo levantou e aplaudiu, foi um negócio assim, sabe quando você sente que isso nunca vai acontecer de novo? Era uma energia tão louca, tão fantástica, a gente chegava no teatro e víamos que se formavam filas para entram. A gente fazia as vezes dois espetáculos por noite”¹¹³

¹¹³ Ailson Braga, ator e escritor. Entrevista realizada dia 29/06/21 na IOE.

Outra cena da peça intitulada “Cena do Trânsito”, lembrada com afeto por Ailson Braga, realizava-se com todos os atores atravessando uma faixa de pedestre em câmera lenta enquanto a sonoplastia invadia o espaço, e um por um os atores iam desfalecendo em cena.

“Égua era muito lindo, porque era tão bem ensaiado, era tão bem feito que parecia que você estava vendo uma projeção em câmera lenta com os atores todos, a gente ensaiou por horas aquilo. Horas sem fim (...) Égua era muito lindo, eu fico emocionado de lembrar, era um espetáculo muito lindo, tinha umas cenas super poéticas”¹¹⁴

Além das cenas principais a peça “Theastai” contava também com os cortes: pequenas intervenções que aconteciam entre as cenas, geralmente feitos por um só ator, para preparar outra cena grande, como é o caso da FIGURA 16, no corte “Pássaro de fogo” executada por Marton Maués:

“Eu fazia um deles que era fazia uma espécie de um pássaro que levantava o vô. Tinha só um pano amarelo amarrado aqui e um verde aqui. Era um pouco uma metáfora do Brasil que tentava voar e não conseguia sair do solo. Ainda vivíamos a ditadura então esses espetáculos por ser concebido dessa forma com todos os atores nus né ele foi censurado.”¹¹⁵

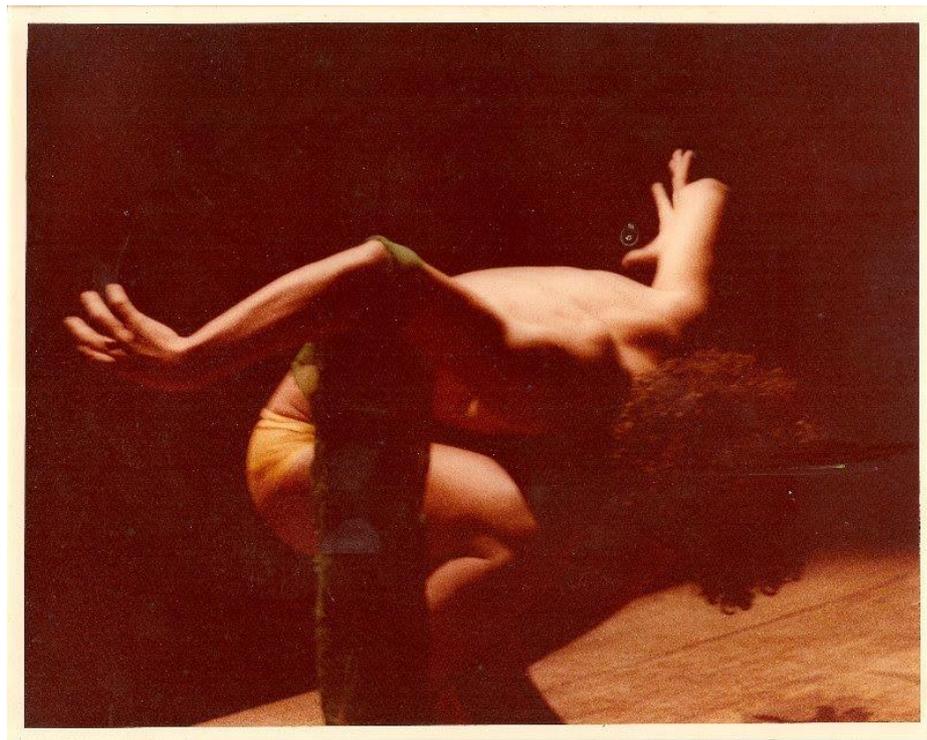


FIGURA 16 - Marton Maués no corte “Pássaro de fogo”, na peça “Theastai Theatron” (1983).
Fonte: Blog “O Palhaço de Deus”

¹¹⁴ Ailson Braga, ator e escritor. Entrevista realizada dia 29/06/21 na IOE.

¹¹⁵ 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.

O corte “Pássaro de Fogo”, encenado por Marton Maués, continha uma proposta metafórica: o ator no centro no palco envolto com um pano amarelo e um verde, fazia com o corpo o papel de um pássaro que tentava voar. A figura, vestida com cores que simbolizavam a bandeira do Brasil, representava o próprio país que tentava, neste contexto de ditadura, se erguer, levantar voo e subir, mas não conseguia.

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 “Theastai Theatron”, ainda em 1983.

O censura da peça foi ocasionada devido à nudez, entretanto, este impedimento 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:

“Todos os espetáculos de teatro ensaiavam e antes da estreia faziam um ensaio pra uma censora que também às vezes era uma comissão (...). Ela e seus auxiliares eram representantes da Polícia Federal no Estado. No nosso caso, era uma senhora chamada Mirthes 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’. Aí, claro, sempre vinha alguém, e pro final já vinha um monte de gente e isso foi muito interessante né.”¹¹⁶

As falas se referem a censora Doutora Mirthes Nabuco de Oliveira Pontes, uma figura dualmente complexa e importante dentro da historiografia do teatro, uma vez que foi a responsável pela censura de muitos espetáculos do Cena Aberta, mas ao mesmo tempo ocasionadora das mudanças no fazer das expressões corporais do grupo e consequentemente das artes cênicas. Os espetáculos eram apresentados para a censora junto com a Comissão e seus auxiliares, com figuras representantes da Polícia Federal no Estado.

O Cena Aberta, conforme as narrativas de Marton, fazia suas apresentações para a censura antes da estreia dos espetáculos. A censura Mirthes e a comissão de representantes da Polícia Federal que a acompanhavam, tinham a função de liberar ou censurar os espetáculos. Caso a peça fosse aprovada, os censores decidiam também os cortes que deveriam ser feitos

¹¹⁶ *Idem.*

para a liberação. De acordo com Marton, as apresentações da peça “Theastai” 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:

“Quando ia começar a última cena, nós liamos um protesto. Essa cena, que era uma cena grande, era uma cena de crucificação e tudo feito com o corpo. Na época tinha um movimento estudantil muito grande que era a base da nossa plateia e dava apoio muito forte ao grupo.”¹¹⁷

O grupo mantém as apresentações da “Theastai” com os rolos de atadura, até a última cena do espetáculo, no qual, por decisão do Luis Otavio Barata, o grupo passa a ler um manifesto contra a censura dos espetáculos artísticos. A censura acontecia ademais nos dias de apresentação, conforme prossegue Ailson Braga:

“Todos os dias tinha alguém da Polícia Federal que pagava o ingresso e ia disfarçado, pagava o ingresso como público comum pra assistir nossos espetáculos e fazia um relatório. A nossa plateia era de todo jeito. Tinha os estudantes, era uma época que, em 1985 começou a abertura política no Brasil. Então nessa nem a abertura política no Brasil existe ainda, era a ditadura mesmo, não era braba igual da década de 70 e pouco, já tinha dado uma ‘afrouxadinha’, mas era ditadura, tinha censura.”

Anibal Pacha conta que como público, assistir ao “Theastai” no Teatro Waldemar Henrique foi fundamental para sua formação e que esta relação do espetáculo com a plateia é indispensável para a execução da obra de arte:

“Eu não acredito no espetáculo que eu enclausure as pessoas na plateia e (eu) me isolo no palco. Eu assisto, admiro algumas coisas, mas não é o teatro que eu faço: de enclausurar a plateia, não existe para mim, por conta desse meu princípio. Aprendi lá que a plateia está viva em cena, a plateia interfere na cena mesmo que ela esteja quieta. Cada espetáculo é diferente do outro dia, não existe nada igual, é uma obra de arte extremamente efêmera porque ela é a própria natureza de nascimento e morte, é a vida, é o ser humano. Porque ela nasce naquele dia ela morre naquele mesmo dia, não existe mais nada, ela completou seu período de vida. Essa é a estrutura do teatro, a peça morre quando termina tudo e no dia seguinte ela nasce de novo, totalmente diferente, em outro lugar, em outro ser, porque até mesmo o teu corpo é diferente no outro dia.”¹¹⁸

¹¹⁷ *Idem.*

¹¹⁸ Anibal Pacha, cenógrafo e ator. Entrevista realizada dia 28/03/22 na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUPA).

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.”¹¹⁹

Bourdieu (2007) desenvolve sua tese de que somente é possível tirar real ou maior proveito das obras de arte pessoas que tem o processo de formação educacional sólido, ou seja, tem um capital simbólico que habilita os sujeitos a identificar, interpretar e traduzir os códigos dos artistas. No caso do Cena Aberta, segundo Marton e Ailson Braga, a maioria do público que assistia aos espetáculos eram estudantes da Universidade, da turma de psicologia, sociologia, filosofia, história, estudos da religião. Contava também alunos que faziam parte do movimento estudantil (DCE) e ainda professores da Universidade com suas respectivas turmas. Conforme percebemos os espectadores reagiam às apresentações do Cena: escolhiam rasgar os jornais e cortar o tapa-sexo. A plateia ao mesmo tempo que se chocava com as cenas, também participa e admira e contempla o espetáculo.

“Não sei te dizer assim se todo mundo saia satisfeito, entendeu? Era uma peça que deveria e dava um nó na cabeça das pessoas. Muita gente voltava para reassistir, conheço gente que hoje falo com pessoas que falam ‘nossa depois que eu assisti essa peça minha cabeça pirou e tal, passei a assistir mais teatro, mudou minha vida’ ou então ‘resolvi fazer teatro a partir daí’ porque essa peça não dava as coisas muito mastigadas pro público, não tinha uma história sendo contada, não tinha essa linearidade”¹²⁰

A “Theastai” não seguia uma linearidade e através da expressão do corpo no lugar da palavra, as cenas eram cabíveis de diferentes interpretações e perspectivas do contexto vigente da época. O posicionamento político do grupo sustentou a construção de novos universos de representações, códigos e percepções das peças. Além disso, a participação do público trouxe um cenário inédito da conceção de uma peça teatral, uma vez que “toda obra é elabora duas vezes: pelo criador e pelo espectador, ou melhor ainda, pela sociedade a que pertence o espectador”¹²¹

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, revelando relações e trocas entre os sujeitos, as criações coletivas, a plateia, os estranhamentos, os

¹¹⁹ 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, p. 71.

¹²⁰ 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.

¹²¹ 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, p.76.

sentimentos compartilhados, mostrando olhares para o cenário de Belém, por entre esse espaço físico habitado (RICOEUR, 2007).

Outra cena contava com a interação do ator Marton Maués e uma boneca de pano confeccionada por Walter Bandeira, para assumir o papel da atriz que, de acordo com Ailson Braga, não pôde participar do espetáculo porque iria ser internada pelos pais se assim o fizesse. A boneca era amarrada no teto no teatro Waldemar Henrique e tinha o papel de noiva do Marton Maués e em cena, após serem declarados casados, apenas com a expressão corporal de outro ator, tinham relações no palco, (FIGURA 17) ao mesmo tempo que a mãe da noiva, interpretada por Henrique da Paz chorava ao presenciar tudo.

“O finado Walter Bandeira fez uma boneca, criou uma boneca do tamanho até um pouco exagerado do natural que nós amarrávamos com uns pesos no teto do Waldemar Henrique. Tinha um casamento que tá todo mundo vestido também, eu vestido com uma capa, pessoal achava que eu era o Conde Drácula, (...) então essa cena era super engraçada e ao mesmo tempo a Igreja ficou louca porque era uma cena maluca.”¹²²



FIGURA 17 - Marton Maués e a boneca, “Theastai Theatron” (1983)
Fonte: Blog “O Palhaço de Deus”

A cena final do espetáculo era a “Cena da Crucificação” realizada somente com o corpo dos atores: o ator que fazia o Cristo vinha carregando a Cruz, que também era um ator, até chegar no tablado do palco. Nesse momento, então, a Cruz abria os braços e o Cristo era pregado nesta Cruz. A cena era realizada com os atores Henrique da Paz (a Cruz), Ailson Braga (o Cristo crucificado) e André Genú, conforme exposto na FIGURA 18. Neste momento:

¹²² Ailson Braga, ator e escritor. Entrevista realizada dia 29/06/21 na IOE.

“Entrava uma cena que a Marcinha fazia que era a única atriz que estava vestida no espetáculo, que ela só fazia isso. Ela vinha, entrava e jogava catchup nele (no Cristo) aqui assim, que era o sangue né, era colocado uma coroa de espinhos, não era de espinhos, era de tecido, mas uma coroa vermelha. Aí vinha uma cena que era eu que fazia, que era um pouco a representação da 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 nós, era o Ailson Braga que fazia o Cristo, o Henrique daPaz fazia a cruz e era esse grupo que morou junto depois. O Ailson, foi a partir daí que passamos a morar juntos, nós tínhamos muita intimidade e eu beijava mesmo ele na boca, era beijo de língua isso na época era uma coisa muito chocante.”¹²³



FIGURA 18 – “Theastai Theatron” (1983), cena da crucificação.
Henrique da Paz, Ailson Braga e André Genú
Fonte: Blog “O Palhaço de Deus”.

Na fotografia percebemos que quem coroa a personagem de Cristo é o ator André Genú e na narrativa de Marton quem realizou este papel foi a atriz Márcia Macedo. Essa alteração de personagens verificada, provavelmente se dá porque a memória de Maués é de um dia de apresentação diferente do dia da fotografia tirada acima.

A “Cena da Crucificação” era composta pela interação dos atores, se relacionando pelo toque do corpo a todo o momento. Após a crucificação do ator que representava Cristo (Ailson Braga), nas memórias de Marton, a atriz Márcia Macedo entrava em cena e jogava ketchup para encenar o sangue no Cristo e o coroava com uma coroa de espinhos cenográfica, produzida pelo próprio elenco do Cena. Após isto, Marton entrava em cena representando Maria Madalena,

¹²³ 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.

limpava as feridas de Cristo, o beijava e mantinha relações sexuais com ele e logo depois também com o ator que representava a Cruz (Henrique da Paz).

As narrativas acima revelam mais uma vez a intimidade do grupo e as redes de afeto e amizades criadas entre os sujeitos em cena, neste caso de Henrique da Paz, Marton Maués e Ailson Braga que chegam a morar juntos depois desse espetáculo. De acordo com Andrade (2020), esta intimidade se constrói a partir das interações dos sujeitos no grupo em cooperação, visto que essas performances em conjunto superam o ofício do teatro e se transformam em parceria de vida. Para Andrade (2020):

“Os grupos, por sua vez, criados a partir de afinidades diversas, tendem a constituir espaços de formação individual, ao mesmo tempo em que ganham as feições resultantes das várias colaborações. As constantes afetações entre seus membros vão tramando ninhos no qual são gestados os modos de trabalho, os princípios éticos e estéticos, os acordos, as noções comuns, os interesses e até mesmo os conflitos. Ninhos onde podem se demorar, permanecendo continuamente, ou mesmo alçar outros voos e retornar. Ninhos nos quais nascem parcerias que quase sempre juntam o ofício e a intimidade, transformando-se em parcerias afetivas.”¹²⁴

Para Andrade, a interação e colaboração em cena entre os atores tende a construir afinidades e redes de afeto entre os membros do grupo. Amizades, paixões, admirações e até mesmo conflitos circulam pelos espaços em comum, os quais nascem parcerias de vida a partir do ofício do teatro.

O *Cena Aberta*, então, caracteriza-se como um grupo específico composto e organizado por sujeitos históricos específicos com suas trajetórias e trilhas que se cruzaram no grupo e a partir deste ponto em comum construíram suas redes de afetos, conexões e amizades, em concordância com as narrativas testemunhadas nos depoimentos orais. Marton Maués conta que sua relação com Otavio Barata era muito boa, de frequentar seu apartamento, tão mencionado em muitas entrevistas realizadas.

“Eu era de frequentar direto o apartamento dele, tinha um apartamento pequenininho, era um kitnet aqui no Manuel Pinto da Silva que era um espaço muito interessante, onde tomávamos muito café as vezes matávamos a fome, dividíamos uma macarronada, e era também matávamos muito também a fome de conhecimento. Ele era um grande intelectual tinha um conhecimento enorme e revolucionário, pensamento revolucionário mesmo (...) Era uma esquerda aberta, era homossexual assumido, viril lutador da causa então pensava muito sobre isso, então era uma esquerda bem mais pra frente né pensando as coisas do comportamento.”¹²⁵

¹²⁴ ANDRADE, Valéria Frota de. *Poéticas do afeto no teatro de grupo*: Trânsitos e alianças entre os criadores no teatro de Belém do Pará (1976 – 2016). 2020. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020, p. 26.

¹²⁵ 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.

O apartamento de Luis Otavio Barata torna-se também um espaço físico habitado comum para os artistas, conforme podemos verificar na narrativa de Marton acima. Outro momento que revela a relação fraternal entre os atores é ainda durante a cena da crucificação como relata Ailson Braga:

“A gente dava um beijão na boca de língua e não tinha essa história de beijo técnico embora fossemos irmãos praticamente, nunca tivemos nada de sexual. Metade de Belém achava que a gente tinha caso, a outra metade tinha certeza, mas na verdade a gente nunca teve nada.”¹²⁶

Luis Otavio, enquanto diretor, posteriormente, propõe trocar o ator Ailson Braga como Cristo, colocando uma Cristo Mulher em cena (FIGURA 19), pensando em representar o quanto a mulher seria uma figura crucificada na sociedade, trazendo à tona essas discursões em torno da mulher. Este acontecimento, de acordo com as narrativas, gera o posicionamento contrário de membros da Igreja e da Assembleia Legislativa do Pará, com padres e deputados se posicionando contra a montagem cênica. De certa forma, essa polêmica pode ter gerado uma propaganda a mais para o grupo, de modo que as pessoas na cidade começaram a querer entender e assistir do que se tratava a montagem em questão. Ailson Braga conta que a Assembleia Legislativa do Estado realiza uma união de repúdio à depravação do espetáculo, que segundo os deputados que assinaram: o espetáculo em questão, degenera todos os valores morais cristãos da juventude e deveria ser proibido. E o mesmo acontece com o pároco da Basílica Nossa Senhora de Nazaré, da época que pede a excomunhão dos sujeitos que participavam do grupo devido ao caráter “profano” da montagem.

“Nunca esqueço disso, tinha um padre que chamava Padre Bambrilla, e pediu nossa excomunhão, principalmente pra mim, pediu a minha excomunhão pro Vaticano! Pro Papa! Pedido oficial de excomunhão então pra tu teres uma ideia assim, a gente saia no jornal as pessoas comentavam ‘égua não, não ia ver, mas agora vou ver essa depravação! Eu quero já ver!’. Algumas pessoas iam pra ver a depravação.”¹²⁷

A reação da Igreja com a forte nudez na peça “Theastai”, como testemunha Ailson, fora a de pedir a excomunhão dos membros do grupo, episódio este que provavelmente levou mais pessoas a terem o interesse de presenciar o que estava sendo realizado no Waldemar Henrique. O nudismo era um dos fatores que mais chamava a atenção da cidade para o Cena Aberta.

“Houve isso de outras pessoas escreverem sobre as peças, os padres se pronunciando e toda uma discussão sendo levantada em jornais, durante as apresentações, depois das apresentações. Foi um espetáculo que teve uma importância muito grande, não só por trazer esses temas e discutir esses temas e causar esse desconforto e essa discussão, mas esteticamente o espetáculo vinha com uma proposta de estética

¹²⁶ Ailson Braga, ator e escritor. Entrevista realizada dia 29/06/21 na IOE.

¹²⁷ *Idem*.

completamente diferente, transgressora, contemporânea, com uma visão a frente do que muita coisa e que vinha sendo feita pelo Brasil. Mas poucas coisas tinham sido feitas já dentro dessa linha experimental, então era também um momento que você não falava em teatro físico no Brasil, um teatro que fizesse esse tipo de coisa que abdicasse da palavra, eu acho que é um espetáculo revolucionário no âmbito mesmo nacional. Infelizmente foi visto só aqui, e uma vez em Recife, mas tinha essa força, essa visão a frente, essa visão contemporânea.”¹²⁸



FIGURA 19- “Theastai Theatron” (1983), uma mulher Cristo sendo crucificada.
André Genú, Claudinha e Henrique da Paz.
Fonte: Blog “O Palhaço de Deus

Uma reportagem de 24 de abril de 1984 do jornal *O Diário do Pará*, comenta os espetáculos que estavam de passagem na cidade de Belém, com “Cena Aberta rerepresentando ‘Theastai Theatron’ no Teatro Waldemar Henrique.”¹²⁹ Outra notícia também de abril de 1984, do *O Diário do Pará* traz o comentário de Acyr Castro, jornalista, crítico e escritor, a respeito do embate entre o Cena Aberta e a censura. Acyr Castro, até esta oportunidade, de acordo com o periódico, ainda não havia tido a oportunidade de assistir ao espetáculo “Theastai” por questão

¹²⁸ 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.

¹²⁹ “De Passagem”. Notícia de *O Diário do Pará*, Caderno Sociedade. Belém, 24 abril, 1984, p. 7. Disponível na Hemeroteca Digital.

de tempo pessoal, porém, de acordo com ele repudiava a ideia de censurar os movimentos artísticos.

“Nem preciso ter assistido. Isso não impede que eu esclareça uma verdade: a de que sou radicalmente contrário a qualquer censura. Não vejo nenhuma legitimidade censurar o que seja, muito menos artisticamente, em regimes abertos e de responsabilidade democrática (...) a censura política como a de costumes ou qualquer outra me repugna (...)”¹³⁰

Depois de uma série de apresentações, Luis Otavio decide também fazer o espetáculo na íntegra com todos os atores nus no palco, sem as censuras do tapa-sexo. O Cena Aberta opta também por ler o protesto no início do espetáculo, portanto, as tesouras para cortar o tapa-sexo vão ser oferecidas também antes de começar a peça. A apresentação do espetáculo, na íntegra, com os atores e atrizes nus no palco, ocasionou, de acordo com Marton, a detenção da atriz Zélia Amador de Deus e do diretor Luis Otavio Barata.

“Foi quando nós conseguimos fazer o espetáculo na íntegra pela primeira vez, mas assim tinha polícia o tempo inteiro, chegaram a ser detidos, entendeu? Chama advogado, a gente tinha articulação com advogado o tempo inteiro pra soltar Zélia, soltar Luis Otavio, nós os atores não fomos presos em nenhum momento. Mas também depois que nós fizemos isso a censura vem e embarga o espetáculo de vez então nós desobedecemos realmente.”¹³¹

O espetáculo foi apresentado ainda no Ginásio da Universidade Federal do Pará, durante a greve dos professores da universidade, sendo montado na íntegra com a presença novamente dos corpos nus no palco. Esta apresentação marcou a cidade de Belém e, segundo Ailson Braga, a própria Universidade Federal foi chamada para prestar esclarecimento uma vez que o relatório de Brasília definiu o Cena Aberta como um “bando de subversivos loucos e perigosos”. Durante seu relato, Ailson recorda que em certos momentos foi aconselhado a não andar sozinho na rua e descreve o medo que sentiu nessa ocasião:

“Eu tinha medo da polícia invadir a nossa casa e a gente ser preso, mas era um medo real né, (...) e a gente começou a andar realmente tudo junto, a gente não saía mais né, eu tinha que sair cedo pra trabalhar, eu saía morrendo de medo. Eu tinha um medo.”¹³²

Sobre a apresentação no Ginásio da UFPA, o jornal *O Diário do Pará* de 15 de maio de 1984¹³³ relata da “situação ruim em que se encontram não só os professores, mas todos os

¹³⁰ LANA, “Contra a Censura”. Notícia de *O Diário do Pará*, Caderno Sociedade. Belém, 29 abril, 1984, p. 11. Disponível na Hemeroteca Digital.

¹³¹ 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.

¹³² Ailson Braga, ator e escritor. Entrevista realizada dia 29/06/21 na IOE.

¹³³ “UFPA pára por melhor salário”. Notícia de *O Diário do Pará*. Caderno Cidade. Belém, 15 maio, 1984. Disponível na Hemeroteca Digital.

trabalhadores brasileiros” dentro deste cenário de greve. A organização da apresentação da “Theastai” no Ginásio da UFPA, assim como outros debates e atividades culturais foi pensada para “manter os professores e os alunos dentro da Universidade”. A notícia da censurada peça “Theastai” é anunciada sem censura na próxima quarta-feira no Ginásio do Campus, que por ser executada com os atores nus em cena foi “considerada imoral”. A peça é mais uma vez anunciada um dia depois em 16 de maio de 1984¹³⁴, na programação da greve, elaborada conjuntamente pelos alunos e professores.

Depois em 1984, o espetáculo sai de Belém e se apresenta em Recife no Festival Brasileiro de Teatro Amador, também com a liberação da censura para ser apresentado em sua totalidade.

“Quando nós chegamos em Recife havia uma comitiva da Polícia Federal nos esperando e nós fomos avisados que nós teríamos que apresentar para a Polícia Federal todo o espetáculo. Haviam espetáculos do país inteiro nestes dias mas nenhum apresentou para censura, todos elas já tinham um certificado de censura, igual nós tínhamos também, mas nós tivemos que fazer um único espetáculo, que teve apresentação para censura no Recife e corria o risco de não ser apresentado por causa da censura de lá”.¹³⁵

A intenção do grupo era apresentar mais uma vez o espetáculo em Belém tendo em mãos a liberação de Recife, entretanto a montagem, os ensaios, o trabalho do corpo e as apresentações foram feitos de forma intensa durante um ano e por fim o espetáculo “Theastai” se esgota totalmente.

2.4. A inversão das palavras: “Tronthea Staithea”

Todavia, outro momento importante na trajetória do grupo ocorreu após o embargo da peça “Theastai Theatron”. Já em 1984, uma adaptação foi feita invertendo as sílabas e criando a peça “Tronthea Staithea”. A peça “Tronthea Staithea” (1984) traz uma linguagem cênica performática que além da linguagem do corpo sem os textos narrativos encontra-se presente também uma sátira em relação à censura da peça “Theastai”. A montagem da “Tronthea Staithea” é a resposta e o posicionamento do grupo para com a censura, a partir de uma grande sátira e brincadeiras no palco:

“Quando ela (a censora) embarga o espetáculo, a gente se reúne e resolve fazer um espetáculo que criticasse à censura. Portanto nós fizemos um outro pequeno espetáculo em uma semana, bem debochado mesmo. Inclusive, chamamos a atriz Wlad Lima e ela era vestida como se ela fosse a censora na peça, então tudo que nós fazíamos ela ficava sempre sentada numa cadeira, ela levantava e nos ameaçava e nós

¹³⁴ “Todo mundo parou na Universidade Federal”. Notícia de *O Diário do Pará*. Caderno Cidade. Belém, 16 maio, 1984. Disponível na Hemeroteca Digital.

¹³⁵ Ailson Braga, ator e escritor. Entrevista realizada dia 29/06/21 na IOE.

corríamos, então, tinham algumas brincadeiras né, com cenas do espetáculo (Theastai) e coisas novas que nós criamos que eram referências das cenas mas fizemos de modo diferente (...) e fizemos esse espetáculo que ela liberou e foi muito engraçado porque nós tínhamos que apresentar pra ela e após a apresentação ela falou ‘Beleza dessa vez esse não tem nenhum problema só tenho uma coisa pra observar: eu não sou tão gorda assim’ ela disse no final sabe? ‘Vocês me colocaram’, ela disse, quer dizer, ela mesma se reconheceu perfeitamente, reconheceu que nós estávamos fazendo um deboche, uma sátira de toda situação, e uma crítica à ela principalmente e disso saiu esse comentário bem interessante da parte dela.”¹³⁶

Em apenas uma semana o grupo montou a peça “Tronthea Staithea”, em 1984. A montagem era para além do sarcasmo, uma crítica a toda a articulação da censura dos movimentos artísticos. As cenas do espetáculo “Tronthea Staithea” tinham como referência as cenas clássicas do “Theastai”, mas exibidas de maneiras singulares. A atriz Wlad Lima¹³⁷ participa do espetáculo fazendo o papel da censora dona Mirthes e durante todas as cenas, a personagem de Wlad, proibia, perseguia e ameaçava o elenco, como forma de sátira ao embargo da “Theastai” e às atividades da censora.

¹³⁶ *Idem.*

¹³⁷ Wlad Lima é atriz, diretora, cenógrafa e pesquisadora de teatro na cidade de Belém do Pará. Possui doutorado e mestrado em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia PPGAC/UFBA. Na Universidade Federal do Pará, atuou como professora do Curso Técnico de Formação de Ator, na Licenciatura em Teatro, nos Mestrados em Artes (acadêmico e profissional) e no Doutorado em Artes do PPGArtes - Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte. Coordenou o Projeto de Pesquisa Existências Poéticas, registrada no Grupo de Pesquisa GEPETU - Grupo de Estudo, Pesquisa e Experimentação em Teatro e Universidade. Coordenou o Projeto de Extensão da ETDUFPA intitulado Clínicas do Sensível - Consultório Dramático e Laboratórios Vivenciais Imersivas em Artes. Na categoria artística atuou como colaboradora no Grupo Cuíra do Pará e diretora artística do Coletivas Xoxós, e também com o Programa "Poética Criatura" dando acompanhamento em processos de pesquisa em arte, processos de criação e a escuta sensível das dores psíquicas.



FIGURA 20- Espetáculo “Tronthea Staithea” (1984).
 Fonte: Blog “O Palhaço de Deus”

A notícia do *O Diário do Pará*, de 12 de junho de 1984, ratifica o início da temporada da peça “Tronthea Staithea” no teatro Waldemar Henrique, às 21h deste mesmo dia. A temporada desta peça, segundo a notícia, ficaria de forma rápida em cartaz até somente o dia 21 de junho. E ainda, a notícia traz que “o espetáculo foi idealizado coletivamente pelo grupo que “analisou e assimilou o ato censor que aconteceu sobre a peça ‘Theastai Theatron’.”¹³⁸ A mesma notícia se repete dia 14 de junho¹³⁹, com informações sobre a direção e montagem da peça: direção de Zélia Amador de Deus, com elenco composto por Marton Maués, Ailson Braga, Heloísa Marques, Sérgio Henriques, Henrique da Paz, Marcia Macedo, Wlad Lima e Claudio de Barros. Ainda, a iluminação do espetáculo estava a cargo de Ivan Mendonça e Fernando Costa, e a pesquisa musical e a sonoplastia de Fernando Pina. E por fim a idealização do espetáculo de Luis Otávio Barata.

Na notícia do *O Diário do Pará*, do Caderno Política de 15 de junho de 1984, traz o pensionamento contrário do Vereador Humberto Cunha, do PMDB, em relação à Censura Federal, um órgão segundo ele “nefasto, agregado a Polícia Federal e que tem provocado protestos de toda a sociedade brasileira”. O vereador ainda numerou diversos casos em que “a

¹³⁸ “W. Henrique com peça do Cena Aberta”. Notícia de *O Diário do Pará*. Caderno Cidade. Belém, 12 jun., 1984. Disponível na Hemeroteca Digital.

¹³⁹ “Cena Aberta”. Notícia de *O Diário do Pará*. Caderno Bairros. Belém, 14 jun., 1984, p. 3. Disponível na Hemeroteca Digital.

tesoura da censura agiu impiedosamente”, como a arte no Pará, exemplificando o caso do grupo Cena Aberta. Para Humberto, “o grupo faz bom teatro e tanto que pode se orgulhar de ser um dos mais solicitados para apresentação de peças como ‘o Palácio dos Urubus’, em outros Estados”. Além disso, a notícia relembra um momento que o jornalista Cleodon Gondin, foi chamado para depor na Polícia Federal sendo “humilhado” pelo superintendente do órgão. O posicionamento de Humberto Cunha recebeu apertes favoráveis do vereador Teobaldo Reis, que declarou que “o problema da censura é velho e começou com a ditadura que está aí” e finalizou protestando contra a perseguição do Cena Aberta:

“Em sua opinião, a Censura age às avessas pois ataca quando o tema serve para esclarecimento da opinião pública, mas ‘deixa correr frouxo’ quando se trata de deseducar como seja, o caso da exposição e compra de revistas pornográficas, livremente, por menores de dezoito anos.”¹⁴⁰

Ailson relembra das cenas de “Tronthea Staithea” em sua narrativa. Na primeira cena do espetáculo, os atores saíam de uma espécie de “ovo de jornal”, e iam rasgando por partes, lembrando a cena inicial da “Theastai Theatron”. Os atores então, após saírem dos ovos de jornais se reconheciam pelo toque e a cena dava continuidade, entretanto este espetáculo vai ser marcado pela forte crítica do grupo ao embargo da “Theastai”, por meio de uma identidade estética e visual única. Todas as cenas eram interrompidas ou mesmo destruídas por uma mulher que representava a censora, representada pela atriz Wlad Lima.

“E assim, várias cenas se passavam assim no Tronthea e foi um espetáculo de vida muito curta porque realmente a gente chegou no momento em que não tinha mais o mesmo apelo do Theastai e a gente não podia apresentar, porque estava totalmente proibido, mas de qualquer maneira eu acho que foi um fechamento muito bacana, pra nós porque deu para nós o pensamento: vocês nos calaram, no entanto, a gente continua gritando”¹⁴¹

Por fim, o Theastai se esgota definitivamente, com todos os seus desdobramentos e nuances e em concordância com Ailson Braga este espetáculo:

“Indevelmente mexeu com a cultura de Belém do Pará, mexeu com a moral de Belém do Pará, mexeu com a juventude, mexeu com a minha vida, com a vida de quem fez e com a vida de quem assistiu. Eu acho que esse é um espetáculo que faz falta hoje em dia principalmente no momento que a gente tá vivendo. Hoje em dia, acho que faz muita falta.”¹⁴²

¹⁴⁰ “Humberto critica a P. Federal.” Notícia de *O Diário do Pará*. Caderno Política. Belém, 15 de jun., 1984. Disponível na Hemeroteca Digital.

¹⁴¹ Ailson Braga, ator e escritor. Entrevista realizada dia 29/06/21 na IOE.

¹⁴² Ailson Braga, ator e escritor. Entrevista realizada dia 29/06/21 na IOE.

Indubitavelmente, as peças de 1983 e 1984 do Cena transformação o cenário da cidade de Belém, entretanto, em contraste a toda essa produção cultural até agora vista, foi encontrado também uma crítica às produções culturais na notícia do jornal *O Diário do Pará* do dia 1 de janeiro de 1985. O caderno especial revela que o Teatro Paraense em 1984 foi “regular”, fazendo uma retrospectiva das montagens realizadas. Segundo a reportagem, as artes no Pará nos anos 1984 estavam “sobrevivendo aos trancos e barrancos”, uma vez que não foram oferecidas grandes montagens em 1984 em comparação com o ano de 1983. Além disso, ainda há novamente a crítica de que o único espaço aberto neste período fora o Waldemar Henrique, já que o Theatro da paz “é fechado para a maioria dos trabalhos amadores e seu acesso é restrito apenas à grupos que possuem alguma estabilidade e às produções de fora”. Na reportagem é visto que:

“Apesar de novos espetáculos, a maioria dos grupos apresentou trabalhos comuns às suas propostas, poucos buscaram inovar e mostrar ao público de Belém (que está ficando cada vez mais exigente) trabalhos mais refinados e cuidadosos.”¹⁴³

A notícia ainda espera que “além do surgimento de novos grupos, os atuais melhorem a qualidade do nível dos espetáculos” e ainda a necessidade dos órgãos oficiais voltados cultura darem maior apoio a estes grupos. Essa notícia, todavia, apesar de ser uma crítica, acaba por ressaltar ainda mais a efervescência dos movimentos cênicos e expectativa da cena em Belém em presenciar esses trabalhos em desenvolvimento.

A idealização dos espetáculos “Theastai Theatron” e “Tronthea Staithea” evidenciam a maneira pela qual o Cena Aberta se transformou e adaptou suas peças após o impedimento e a censura do movimento cênico, declarando a todo momento, nas palavras de Ailson Braga: “vocês nos calaram, no entanto, continuamos gritando!” A partir da cena completamente remodelada, o seguinte questionamento surge: seria possível outros espetáculos do Cena Aberta que fervilhassem o cenário de Belém nos anos a seguir?

2.5. Genet e o início da Trilogia Marginal

O Cena Aberta continuou suas montagens de peças em meados da década de 1980, como a peça “Quintino: O outro lado da sacanagem”, em 1985. A peça, com adaptação do Cena Aberta, conta a história de Quintino e expõe as desigualdades sociais no interior da Amazônia. Neste momento, Margaret Refkalefsky retorna ao Cena e relembra sua participação na primeira montagem do espetáculo:

¹⁴³ “Teatro Paraense em 84 foi regular”. Notícia de *O Diário do Pará*. Caderno Especial. Belém, 1 jan., 1985. Disponível na Hemeroteca Digital.

“O que que eles (o grupo Cena Aberta) montaram, os espetáculos vamos dizer de protesto que foram montados: Morte e Vida Severina, Fábrica de Chocolate, vários espetáculos, Cena Aberta Conta Zumbi. Um monte de espetáculos que foram numa fase de protesto do Cena Aberta tá. Eu ainda participei do Quintino. (...) Tu conhece a história do Quintino né? Se tu não conheces quando tu entrares nesse espetáculo tu vai ver que é um espetáculo que é eterna injustiça no campo do Pará, da Amazônia. Então, o Quintino foi um cara que foi injustiçado, enganado na área que ele morava e plantava, a área foi roubada pelos grileiros e ele saiu para ser o justiceiro e depois assassinaram ele. O que é interessante é o que o Quintino depois que ele morreu ele virou uma espécie de Lampião Amazônida. Sabe aquela questão do pessoal que vê o padrinho Cícero no interior, que vê o Lampião? (...) A transfiguração do mito? Durante muito tempo que a população da região dizia que tinha visto Quintino, era uma pessoa que defendia os interesses da população seria este Lampião Amazônida.”
144

Como afirma Margaret, a montagem traz como temática a trajetória de Quintino que, mesmo após a morte, fora associado aos interesses da população como uma espécie de Lampião da Amazônia. O espetáculo “Quintino” também vai ser caracterizado como uma peça de protesto do Cena Aberta, pois expõe as injustiças na Amazônia, sofridas pelo personagem.

Nas notícias do Jornal *O Diário do Pará*¹⁴⁵ foram observadas críticas ao Luis Otavio Barata de Acyr Castro em dezembro de 1986. E ainda, durante os meses de dezembro a fevereiro de 1986 e 1987, é noticiado os ensaios da remontagem da peça “Quintino, o Outro Lado da Sacanagem” que estava programada para ser apresentada em Abaetetuba e na Colônia Nova (conhecida por Km 12), relatadas pelo jornalista Cleodon Gondin. Já em dezembro de 1986, as apresentações começam e trazem para a cena abordagens dos problemas fundiários. Esta remontagem do grupo Cena Aberta, segundo o jornal, foi patrocinada pelo convênio entre o Ministério da Reforma Agrária (Mirad) e o Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacen), e ao longo do mês de janeiro vai apresentando-se nos municípios de Caeté e Tucuruí, com bons comentários dos públicos visitados. Já em Colônia Nova “os lavradores se assustaram com o linguajar do grupo”. E posteriormente a peça iria ainda ser montada na Zona Bragantina e no Município de Viseu. Já no final de janeiro, o espetáculo ao retornar à Belém, é montado em Castanhal, e em Inhangapi, também a convite dos Sindicatos dos Trabalhadores Rurais. Em fevereiro, o grupo retorna a Bragança com a mesma montagem.

Em 1988, outro espetáculo entra em destaque na trajetória do Cena Aberta: a peça “Genet, o palhaço de Deus”. É o início da insólita Trilogia Marginal, como vai ser denominada os três espetáculos do Cena Aberta: “Genet, o palhaço de Deus” (1988), “Posição pela Carne” (1989) e “Em nome do Amor” (1990). Esta denominação surge em 2010, por Michele Campos

¹⁴⁴ Margaret, atriz e membro fundadora do Grupo de Teatro Cena Aberta. Entrevista realizada dia 01/07/21 via Google Meet.

¹⁴⁵ Notícia de *O Diário do Pará*. Belém, dez.-fev., 1986-1987. Disponível na Hemeroteca Digital.

de Miranda em seu trabalho intitulado “Performance da plenitude e performance da ausência: vida-obra de Luís Otávio Barata na cena de Belém”. Para Miranda, estas três obras se referem “a ‘maneira marginal de amar’, especialmente voltada ao submundo homossexual.”¹⁴⁶

Neste momento torna-se fundamental ter em vista que, sobretudo depois da peça “Theastai Treatron”, o grupo Cena Aberta já havia adquirido certa fama por sua ousadia e os desdobramentos polêmicos na cena da cidade de Belém. Cezar Machado relembra que:

“O ‘Genet’ foi o primeiro. Depois foi ‘Posição pela Carne’, depois ‘Em Nome do Amor’. E esses três espetáculos as pessoas chamam muito de trilogia, Trilogia do Cena Aberta, são espetáculos que ficaram muito famosos assim. Eles talvez seguiram um pouco uma linha, algumas pessoas viram uma ligação entre eles, não sei se, eu acho, nem foi uma coisa pensada pelo Luis Otávio, mas como foram espetáculos muito impactantes na cena cultural do teatro em Belém, até hoje as pessoas falam na trilogia. Acho que na verdade começou com Theastai Theatron, que foi um espetáculo, então esses espetáculos anteriores ao Genet que foi o Theastai Theatron e o Tronthea Staintea que eles já vinham nessa linha aqui igual como foram esses outros três espetáculos, mas esses outros três espetáculos ficaram bem mais marcados na cena”.

¹⁴⁷

Apesar de inicialmente não terem sido pensado enquanto uma Trilogia, por Luis Otavio Barata, os espetáculos impactaram a cena artística da cidade. Ainda em julho de 1987, o jornalista Cleodon Gondin já anunciava nas páginas do *O Diário do Pará*, que Luis Otavio Barata estava compilando textos de Jean Genet e já havia dado início aos trabalhos de montagem do espetáculo em questão. O jornalista comenta que por se tratar do Cena Aberta e de Luis Otavio Barata “pode-se esperar pauleira da braba”, e segue:

“Aliás, o próprio diretor do Cena Aberta, afirma que depois da estreia, teremos provavelmente um verdadeiro escândalo pelo qual o famoso grupo teatral correrá o risco de ser definitivamente execrado pela sociedade brasileira”¹⁴⁸

Mesmo antes da estreia, Luis Otavio já afirmava nas notícias do provável escândalo que a peça provocaria na cidade. A peça “Genet, o palhaço de Deus” (1987-1988) foi construída a partir de recortes de romances de Genet misturados com referências de Nietzsche, Jean Genet, Antonin Artaud, com adaptações do Luis Otavio Barata, que no palco do Waldemar Henrique apresentava cenas fortes para época como, por exemplo, a discussão sobre a homoafetividade representada no palco, falando da própria vida de Genet.

¹⁴⁶ MIRANDA, Michele Campos de. *Performance da plenitude e performance da ausência: vida-obra de Luís Otávio Barata na cena de Belém*. Rio de Janeiro: Unirio. 2010, p. 104.

¹⁴⁷ Cezar Machado, arquiteto, ator, e administrou o Teatro Experimental Waldemar Henrique. Entrevista realizada dia 07/07/21 via Google Meet.

¹⁴⁸ GONDIN, Cleodon. “Teatrália”. Notícia de *O Diário do Pará*. Caderno D. Belém.14, jul., 1987. Disponível na Hemeroteca Digital, p. 7.

César Machado relembra que em Belém já circulavam rumores que o Cena Aberta estava planejando montar o espetáculo sobre Genet, e é neste momento frequentando o Bar 3x4, situado na praça Ferro de Engomar, que César é chamado por Luis Otavio para participar do grupo.

“Na verdade, começou a rolar aquele buchicho, como falavam, que o Luis Otavio ia montar um espetáculo sobre o Genet. Naquela época essas coisas tinham mais repercussão né, não sei porque. Não sei se porque a cidade era menor ou se era de uma outra forma que as coisas se propagavam, mas todo mundo começou a comentar então era muito esperado isso. Eles estavam começando a ensaiar. Aí um amigo me apresentou pro Luis Otávio Barata e ele perguntou se eu não queria entrar, se eu não tinha interesse e curiosidade em participar e foi assim entrei no grupo.”¹⁴⁹

Nos anos de 1987, portanto, o Cena já era considerado um famoso e insólito grupo de teatro experimental. Cezar afirma que os rumores sobre o espetáculo “Genet” circulavam nos locais mais frequentados dos artistas, como o Bar da Parque e o Bar 3X4. É nestes espaços em comuns, que Luis Otavio Barata convida Cezar Machado para ingressar ao Cena Aberta.

O elenco de “Genet”, como relembra Cezar Machado, contava com mais de 20 sujeitos, entre atores e atrizes, e ainda pessoas sem muita ou nenhuma experiência com teatro, que Luis Otavio costumava chamar para a montagem da peça, como foi o caso de César. Esta atitude causou atritos entre os membros do Cena Aberta ainda durante o processo de construção do espetáculo.

“Isso causou um certo atrito, na época, porque o Luis Otávio gostava de convidar pessoas que não tinham experiência e até pela própria temática do espetáculo, pela própria proposta do espetáculo não era fácil conseguir gente que topasse fazer o espetáculo tanto que muita gente que começou a ensaiar não apresentou, não fez o espetáculo, foi saindo no meio do processo né. Algumas pessoas mais experientes saíram. Luis Otávio convidava pessoas que não tinham nenhuma experiência, como me convidou né. Mas tinham pessoas que já tinham bastante experiência, tinha o Henrique da Paz, o Marton Maués, tinha o Eusébio Pessoa, o Ronaldo Faial. Tinha um personagem que era uma cigana que era feito por uma atriz bem antiga de Belém que o Luis Otavio convidou, que era a Iara Brasil, uma senhora, que ela acabou só fazendo a primeira temporada, depois ela não se adaptou né.”¹⁵⁰

O encontro de artistas mais experientes com pessoas comuns que tinham pouca ou nenhuma experiência com a arte do teatro despertou conflitos entre os membros do grupo, com algumas pessoas saindo ainda durante os ensaios da peça. As desavenças e desacordos entre os sujeitos ocorriam durante a montagem da peça, pois todos participavam ativamente da criação coletiva, o que gerava conflito de opiniões a todo o momento. Isto porque, como continua César

¹⁴⁹ Cezar Machado, arquiteto, ator, e administrou o Teatro Experimental Waldemar Henrique. Entrevista realizada dia 07/07/21 via Google Meet.

¹⁵⁰ *Idem.*

Machado, apesar da proposta, da concepção e do espetáculo serem de autoria de Luis Otavio, figura mais importante do Cena Aberta, todos do grupo participavam também da criação e execução das cenas, marcando novamente o caráter de criação coletiva dentro do grupo.

Este processo de montagem dos ensaios foi feito principalmente a partir das obras do filósofo francês Jean Genet, como “Nossa Senhora das Flores” (1943), “O Milagre da Rosa” (1946), “Querelle” (1947) e “Diário de um Ladrão” (1949), conforme discorre Cezar:

“Ele (Luis Otavio) dizia que era uma criação coletiva. O processo basicamente era como eram baseados nos livros do Genet, não era nenhum espetáculo do teatro, nenhuma peça que ele escreveu, eram nos livros, basicamente Querelle, Em Nome da Rosa, Diário de um Ladrão e Nossa Senhora das Flores. Então ele distribuía alguns exemplares pro elenco ler e a gente ia se revezando. Depois ele selecionava as cenas que ele queria e dependendo da cena e da quantidade de atores, por exemplo se era uma cena que precisava de 3 atores dividia em vários grupos de três atores e cada um fazia a cena do jeito que queria. Ele ia pinçando os textos, ia pinçando as ideias que as pessoas apresentavam pra montar a cena final, ia vendo qual ator que se encaixava melhor naquela cena e a gente passou um bom tempo nesse processo. E daí a gente montou o Genet em seis ou sete meses, foi o processo longo de ensaio, a gente passou um bom tempo nesse processo de fazer laboratório.”¹⁵¹

O processo de elaboração de “Genet” começa com a leituras das obras de Genet. Primeiramente, os exemplares das obras eram todos lidos por todos do elenco e, em seguida, Luis Otavio escolhia as cenas principais que iriam ser pensadas e construídas coletivamente, nos ensaios da peça. Assim, o elenco era dividido em vários grupos compostos por três atores que compunham a cena à sua maneira. Depois da apresentação de cada grupo, o diretor escolhia as cenas que queria e selecionava o melhor ator para cada cena. Cezar Machado conta que os atores saíam dos ensaios e iam diretamente para o apartamento de Luis Otávio para continuar a elaboração da cenografia e da montagem.

“Eu me integrei muito ao grupo, já cheguei e foi uma integração total assim, eu participava das discussões desde o início e eu comecei a participar dessa parte, eu discutia com o Luis o espetáculo, dava opinião, eu me tornei quase uma espécie de liderança do grupo também, junto com algumas outras pessoas. Era eu, Walter Machado, um núcleo que pensava o grupo vamos dizer assim, junto com o Luis. Que era o Sávio Chaul, Walter Machado, Ronaldo Faial e eu. Que a gente discutia com o Luis, conversava mais, a gente conversava fora dali daquele ambiente geral porque também tinha o elenco que na verdade participava ali dos ensaios e da festa, então eu me integrei.”¹⁵²

Cezar afirma que se integrou totalmente ao grupo, tornando-se nesse ponto, umas das lideranças notáveis do Cena Aberta, juntamente com Luis Otavio, Sávio Chaul, Walter Bandeira, e Ronaldo Faial. Esse núcleo se reunia muitas vezes no apartamento de Luis Otavio

¹⁵¹ *Idem.*

¹⁵² *Idem.*

e discutiam assuntos para além das propostas cênicas, mas uma vez revelando as afeições construídas pelos integrantes que ultrapassam (ou perpassam) o lado profissional.

A elaboração de “Genet” só foi possível por esse saber e fazer cênico coletivo do grupo Cena Aberta, desde a definições das cenas, as leituras em grupo e a elaboração do cenário, figurino e adereços. O processo, por exemplo das flores de papel crepom, ou ainda as costuras e os adereços de cabeça utilizadas no espetáculo, eram feitas pelo próprio elenco, com orientação de Luis Otavio. Em uma das cenas finais de “Genet”, se eram utilizados frutas e vinho, e alguém do elenco sempre precisava comprar para todos os dias de espetáculo, caracterizando “trabalho fora da cena, que era todo mundo que fazia.”¹⁵³ É novamente nesse espaço físico habitado, que vão transitar atores, atrizes, cenógrafos, fotógrafos, em suma, a classe de artistas da cena em Belém. Essa circulação de muitos artistas é comum dentro do processo de uma obra de artes uma vez que “todo o trabalho artístico, tal como toda atividade humana, envolve a atividade conjugada de um determinado número, normalmente um grande número de pessoas”¹⁵⁴ Essa cooperação, como já vimos, é o que faz a obra de arte surgir e continuar existindo.

É neste contexto no qual circulam todas essas pessoas que Anibal Pacha entra em cena e relembra que entrou no teatro ao ser convidado para fotografar e realizar o cartaz de “Genet, o palhaço de Deus” conforme pode ser observado na FIGURA 21. Nesta ocasião, Anibal Pacha já conhecia tanto o Cena Aberta, quanto o diretor Luis Otavio, pois era frequentador assíduo do Waldemar Henrique.

Anibal Pacha discorre que, neste momento Cezar Machado, que já fazia parte do grupo, o avisou da urgência do Cena por um fotógrafo para o espetáculo “Genet”, que Anibal concordou em fotografar. O encontro de Anibal com Luis Otavio se deu, novamente, no notório apartamento de Luis Otavio, que no momento deste episódio, reunia atores, atrizes e artistas em geral costurando, bordando e construindo o espetáculo.

Neste momento, o relato de Anibal Pacha, revela também mais uma vez os afetos que circulam por entre os sujeitos dentro da realização de uma obra de arte, e neste caso mostra como a vida desses atores ultrapassam o ofício do teatro e ao mesmo tempo se cruzam, como de maneira mais adequada é narrado nas memórias de Anibal.

“Eu posso ter um lugar da minha fala em que as coisas não são muito setorizadas porque tudo se mistura muito: vida e arte. Para mim é um marco importantíssimo em que eu consigo perceber nesse meu chegar, dentro do que eu chamo do fazer teatral

¹⁵³ Cezar Machado, arquiteto, ator, e administrou o Teatro Experimental Waldemar Henrique. Entrevista realizada dia 07/07/21 via Google Meet.

¹⁵⁴ BECKER, Howard. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010, p. 27.

em que eu descobro que a arte cada vez mais é minha vida, e que a coisa tá muito misturada, amores, paixão, fazer, arte, criação tudo. Tudo nesse momento na minha vida se amplia”¹⁵⁵

Anibal Pacha evidencia em sua narrativa a integração da sua vida pessoal com o teatro: é no fazer teatral que descobre sua vida, suas paixões, seus amores e criações. Anibal prossegue falando desse primeiro momento de encontro no apartamento de Luis Otavio e do processo elaboração do cartaz de “Genet”:

“E aí disse ‘caraca, Luis Otavio Barata’ ele estava no processo do Genet o palhaço de Deus e ele pediu para eu fazer a foto do cartaz. A foto do cartaz eram dois atores, dois homens se beijando na boca. Genet o palhaço de Deus é inspirado na obra do Genet, uma dramaturgia feito de compilação com a obra do Genet, partes de Nietzsche, uma mistura de Luis Otavio Barata, todos esses pensadores, esses filósofos, escritores juntos. E aí ele disse ‘Anibal, quero isso aqui’ e eu lá mesmo na sala dele, num cantinho tinha um refletor assim dessas luzes que é de cima assim, dentro de um negócio assim coloquei os dois se beijando e fiz a foto e ele ficou alucinado pela foto. E a foto foi que saiu em cartaz. Ele ficou alucinado pela foto e eu fiquei alucinado por eles, comecei a frequentar o ensaio.”¹⁵⁶

Neste mesmo dia do encontro, Anibal em sua narrativa lembra que, preparou a sala do apartamento com refletores de luz, colocou dois atores se beijando no centro e tirou a fotografia que com aprovação de Luis Otavio Barata, tornou-se realmente o cartaz da peça (FIGURA 21).

¹⁵⁵ *Idem.*

¹⁵⁶ *Idem.*

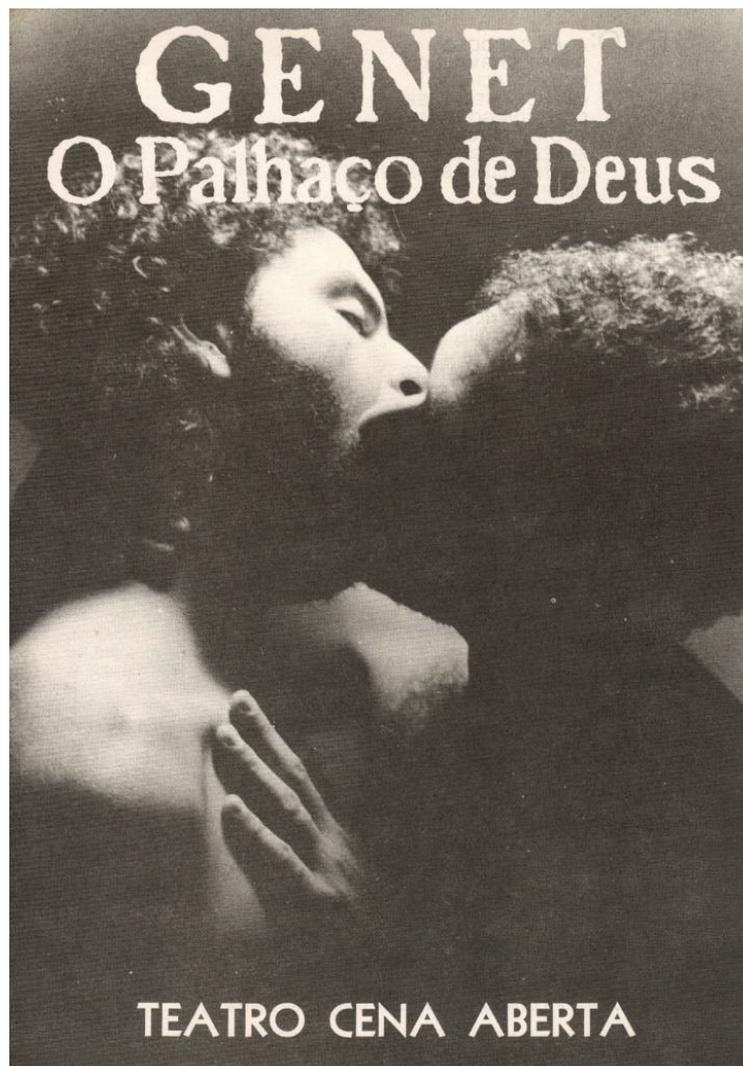


FIGURA 21 – Cartaz da peça “Genet- O Palhaço de Deus” (1988).
 Fonte: Blog “O Palhaço de Deus”

A partir das fotografias tiradas do espetáculo bem como todo o processo de preparo e execução de “Genet” foram transformados em um documentário em vídeo, como relembra Anibal Pacha, que tinha já na época experiência em edição de vídeo, mídia e propaganda. Esse vídeo- documentário, no dia de estreia da peça foi montado no hall de entrada, juntamente com fotografias tiradas do processo. Anibal relembra que foi “uma exposição louca que era tudo com luz negra que era como se fosse uma boate”. Entretanto, esse vídeo- documentário foi perdido ao longo dos anos, existindo somente as fotos deste processo e do espetáculo.

Ainda durante as montagens e ensaios da peça “Genet”, foi possível observar, segundo a entrevista, a pretensão de Luis Otavio Barata em buscar por meio do teatro experimental a mistura de atores e não-atores durante os espetáculos. Barata buscou a inclusão por exemplos de travestis e prostitutas para atuarem juntamente com os atores do Cena Aberta. Os “não atores” faziam personagens que contavam e representavam suas próprias narrativas de vida. Neste sentido, Barata colocou esses grupos em cena:

“(...) como forma intencional de experimentar, coletando histórias e narrativas de vida, onde, mais que personagens, essas figuras marginais representavam muitas vezes a si mesmas, propondo que sua experiência de vida cotidiana fosse a matéria-prima para a cena: travestis, veados, cafetões, ladrões e putas, provocavam um choque nos padrões e comportamentos considerados morais”¹⁵⁷

A utilização de figuras “marginalizadas” em cena como forma de experimentar as narrativas de vida destes sujeitos se deu por conta do surgimento intenso destes personagens, na década anterior à peça. No contexto dos anos 70, conforme nos lembra Eder Sader, é possível perceber o movimento de novos atores sociais¹⁵⁸ urbanos no contexto paraense, como por exemplo, a figura da mulher mais forte nas relações de trabalho, pessoais exercendo trabalhos informais como ambulantes, ou ainda a figura de moradores de rua. Um dos prováveis motivos que demonstram o aparecimento desses grupos sociais são, de acordo com Fernando Veloso, os processos de urbanização e industrialização presentes na conjuntura da década de 1970.

O que ficou conhecido como “Milagre Econômico Brasileiro”¹⁵⁹, gerando mobilidade geográfica e social, e conseqüentemente o aparecimento de representações populares no cenário urbano, tanto de trabalho (formais e não formais) como também do próprio espaço público. Esses atores sociais, de acordo com João Pinto Furtado, começam a “ganhar nova dimensão na cena pública, que se expressa também na produção cultural do período”¹⁶⁰. Nota-se que o Cena Aberta adaptou sua produção cultural em relação com esses atores sociais que estavam surgindo e alguns grupos sociais (marginalizados ou não) passam a ser colocados *literalmente* em cena.

Visto isso, não é à toa que estes novos personagens entram em cena no cenário da cidade de Belém e no cenário do palco do teatro. Portanto, no lugar de um ator retratar um ou uma travesti ou ainda uma atriz se caracterizar e fingir ser uma prostituta, Luis Otavio colocou travestis e prostitutas para representar esses próprios grupos sociais. Ou seja, a representatividade desses grupos sociais marginalizados passa a ser colocada em cena.

Como vimos na primeira parte desta pesquisa (Parte I; capítulo 1.7. Os Conflitos no mundo da arte) por se tratar de um teatro amador, qualquer sujeito poderia fazer teatro, desta forma, portanto, Luis Otavio chamou estes sujeitos da Praça da República e os colocou no

¹⁵⁷ MIRANDA, Michele Campos de. Luís Otávio Barata: por uma cena aberta e política no Pará. *Revista Ensaio Geral*. n. 2, v. 1, Belém: ETDUFFPA, 2009, p. 145.

¹⁵⁸ Sobre o assunto ver: SADER, Eder. *Quando novos personagens entraram em cena*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

¹⁵⁹ Sobre o Milagre Econômico ver mais em: VELOSO, Fernando A.; VILLELA, André, GIAMBIAGI, Fabio. *Determinantes do “Milagre” Econômico Brasileiro (1968-1973): uma análise empírica*. Rio de Janeiro, n. 2, v. 62, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbe/v62n2/06.pdf>. Acesso em: 24 nov. 2016.

¹⁶⁰ FURTADO, João Pinto. *Engajamento político e resistência cultural em múltiplos registros: sobre “transe”, “trânsito”, política e marginalidade urbana nas décadas de 1960 a 1990*. In: 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, p. 230.

espetáculo de “Genet”. Na cena era feito um protesto que, segundo Anibal, era a própria demonstração “da vida entrando na arte”, trazendo os problemas do cotidiano e vivência desses atores sociais para dentro do espetáculo. Anibal ainda salienta em sua narrativa:

“O Cena Aberta tinha uma coisa doida do Luis Otávio que ele dizia que qualquer podia fazer teatro, tanto que ele pegava o pessoal na rua e dizia ‘tu queres fazer teatro?’ e colocava. Os outros atores todos ficavam putos né porque dava uma descompensada na cena que a gente sabia, o espetáculo ficava meio, mas era exatamente isso que o Luis Otavio queria trazer”¹⁶¹

Contudo, observa-se que esse encontro entre atores e não atores causou um estranhamento tanto da plateia ao assistir às peças, mas também e primeiramente dos próprios atores do Cena Aberta como se pode verificar novamente na fala a seguir:

“Aí o Cena aberta ia montar o espetáculo sobre o Genet, nós começamos a ensaiar esse espetáculo, mas aí eram várias pessoas assim, e o Luis Otávio começou a cada vez que a gente ia ensaiar tinham pessoas novas. Ele ia trazendo as pessoas da Praça da República, umas figuras estranhas aí a gente começou talvez um pouco de preconceito, receio mesmo nosso. Tinham travestis, figuras mesmo de programa da praça. Não era exatamente, da minha parte não era exatamente um preconceito com o fato deles serem travestis ou garotos de programa, mas era um teatro, uma coisa que a gente se tocava demais, era muito íntimo né. Então era estranho, dê repente uma pessoa estranha ali né. Tinha nudismo que era uma coisa muito forte no Cena Aberta, a coisa de se tocar de pele, e a gente via umas figuras meio né com feridas com coisas aí é muito também já entrava numa parte um pouco relativa à saúde né, da nossa parte. Algumas pessoas foram saindo depois nós, eu e o Henrique da Paz resolvemos sair foi aí que a gente retomou o Gruta. Começamos as atividades no Gruta.”¹⁶²

A cada ensaio novo, Luis Otavio trazia mais sujeitos “da Praça” para frequentar e montar o espetáculo, que resultou na saída de algumas pessoas da peça, dentre elas Marton Maués, conforme afirma em seu depoimento.

O uso de pessoas “da Praça” nos espetáculos, como pode ser visto na fala de Marton, demonstra visível estranhamento causado pelo encontro dos atores com as pessoas comuns que provavelmente moravam ou circulavam na Praça da República. Este estranhamento observado na fala de Marton, abre um leque de discussões e interpretações em relação ao grupo cultural. Margaret Refkalefsky também lembra deste período, que esteve longe das atividades do Cena Aberta e não vivenciou isso de fato, mas achou a situação do Luis Otávio em chamar as pessoas “meio complicado” para o grupo em si. Para Miranda (2010):

“Toda essa experiência direta com o público transeunte foi fundamental no momento em que o Cena Aberta voltou a se apresentar em espaços fechados. A arquitetura, o cheiro e o ambiente dos becos, suas gírias, aquilo que é impróprio de se falar ou mostrar publicamente, seria exacerbado no espaço fechado. É a partir daí que surge a

¹⁶¹ Anibal Pacha, cenógrafo e ator. Entrevista realizada dia 28/03/22 na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUPA).

¹⁶² Entrevista realizada com Marton Maués no dia 22/06/2016, em sua residência.

necessidade de trabalhar ainda mais com não atores, com qualquer um que quisesse partilhar da experimentação desse homem.”¹⁶³

A narrativa de Marton e o breve comentário Margaret entra em contraste com a coletividade do grupo ou pelo menos do diretor Luis Otávio, mostrando desconforto também de outros integrantes do grupo que resolveram sair do elenco. Entretanto, é necessário ter em mente que apesar de ser um grupo, dentro do Cena Aberta existia um campo de interação de sujeitos com instâncias de capital simbólico diferentes (BOURDIEU, 2007). Estamos tratando de um grupo de indivíduos distintos, com ideias e oposições, que pensam igual em alguns momentos e em outras situações podem divergir (BECKER, 2010). E partir do momento que o grupo não compartilha mais das mesmas ideias, o grupo se desfaz.

Faz se aqui necessária, novamente, à discussão sobre a entrevista realizada com o ator Marton Maués. O estranhamento observado na 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 e subjetiva do passado que foi provocada no entrevistado. A História Oral, portanto:

“Centra-se na memória humana e sua capacidade de rememorar o passado enquanto testemunha do vivido. Podemos entender a memória como a presença do passado, como uma construção psíquica e intelectual de fragmentos representativos desse mesmo passado, nunca em sua totalidade, mas parciais em decorrência dos estímulos para a sua seleção. Não é somente a lembrança de um certo indivíduo, mas de um indivíduo inserido em um contexto familiar ou social, por exemplo (...)”¹⁶⁴

Esta memória é acima de tudo, subjetiva e seletiva, na qual a narrativa também foi estimulada passando por transformações e mudanças por meio dos elementos constitutivos da memória. A transformações desses elementos, segundo Michael Pollak podem ser entendidas:

“Em primeiro lugar, são os acontecimentos vividos pessoalmente. Em segundo lugar, são acontecimentos que eu chamaria de "vividos por tabela", ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou, mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. Se formos mais longe, esses acontecimentos vividos por tabela vêm se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço- tempo de uma pessoa ou de um grupo (...)”¹⁶⁵

¹⁶³ MIRANDA, Michele Campos de. *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, p. 104.

¹⁶⁴ 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.

¹⁶⁵ POLLAK, Michael. *Memória e Identidade Social*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212, p. 2.

Perto da estreia do espetáculo, Marton Maués, relata que Luis Otávio o contactou para pedir assistência na preparação dos textos:

“Perto da estreia o Cena Aberta, o Luis Otávio veio nos chamar pedir uma espécie de um socorro mesmo, pedindo que nós voltássemos acho que umas duas semanas da estreia porque tinham muitos textos e textos interessantes e ele não tinha os atores pra dar esses textos com força e, modéstia à parte nesse caso eu e Henrique nós somos muito bons disso né, nós éramos atores muito que tínhamos um domínio muito grande da fala, da palavra e do entendimento do texto também. Nós estávamos perto de estrear nosso primeiro espetáculo com o Gruta também, que chamava “Cínicas e Cênicas” aí nós ‘Ah, vamos’ fizemos né, eu fui, mas eu disse assim ‘eu vou escolher o que eu vou fazer, como vou fazer’. Nós fizemos algumas cenas juntos eu e ele. O espetáculo era um recorte de romances do Jean Genet misturado com outros textos de Nietzsche, de Artaud umas coisas umas misturas assim. O Luis Otávio fazia coisas muito bonitas não se se não lembro se também tinham textos dele, ele escrevia também muito bem. Enfim, fizemos o Genet, foi um espetáculo que teve muita polêmica, muito sucesso”.

166

Luis Otavio Barata antes da estreia do espetáculo recorre à ajuda de Marton e Henrique da Paz para preparação do texto com o resto do elenco, que retornam ao grupo como suporte para a construção de algumas das cenas do espetáculo. Marton continua:

“Fiz esse espetáculo no Cena Aberta e é no Genet que eu realmente rompo com o Cena Aberta e ia ter uma viagem e ia ter umas apresentações e era uma coisa meio sem cachê e eu disse ‘ah, não, não faço, tô precisando de grana e eu não estou mais na fase de ficar fazendo esse tipo de teatro’. Tive um rompimento mesmo com o diretor, continuamos amigos, mas aí eu segui um caminho pra trabalhar só com o Gruta. O Henrique ainda fez durante um tempo, mas nós seguimos nossa história com o Gruta.”¹⁶⁷

Para Marton Maués, a escolha em romper definitivamente com o Cena Aberta perpassou, também, por questões financeiras, pois segundo o próprio ator, a realização do espetáculo “Genet” neste momento ocorreria sem pagamento. Neste ponto, borbulham as particularidades dos mundos da arte de Becker (2010), na relação entre o capital e a obra de arte. Quanto tratamos da arte e das obras de arte realizadas, estas se entrecruzam no subjetivo e sentimental dos sujeitos e de modo geral, não são associadas pelo grande público enquanto forma de trabalho, ou seja, o objetivo da obra de arte se distanciaria do capital enquanto forma de se adquirir dinheiro. O que não significa dizer que trabalhar com teatro é trabalhar sem ganhar dinheiro, uma vez que todos estes movimentos cênicos estão inseridos dentro de uma sociedade capitalista. Portanto, a fala de Maués destaca a questão do cachê da peça e a importância do pagamento para os atores em seus ofícios nas artes cênicas.

¹⁶⁶ 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.

¹⁶⁷ *Idem*.

Por conseguinte, a peça “Genet” passou ainda pelo processo de censura, como relata Cézár Machado.

“É, estava na fase da abertura, mas ainda existia a censura nos espetáculos. A gente fazia a sessão, a censora era a uma senhora chamada Mirthes, dona Mirthes, muito temida. Ela foi assistir, mas como era um espetáculo que existia muita nudez, um espetáculo que tinha muito a questão da sexualidade, do gênero. Ainda não existia esse termo, ‘diversidade de gênero’ essas coisas, não se usava, mas a pauta era essa na época. Praticamente ela não viu, ela levou um assessor dela e ela ficou o tempo todo de olho baixo, de cabeça baixa, olho fechado e o assessor dela narrava o espetáculo pra ela. Acho que como já estava muito no final da ditadura, não tinha mais força pra nada né o espetáculo foi liberado, mas a gente teve que passar por esse constrangimento. Na verdade, nem foi um constrangimento porque a gente se divertia muito.”¹⁶⁸

O final dos anos de 1980 já se caracteriza pela abertura política, com discussões, movimentos e pressões pelo fim da ditadura, ou seja, existem vários movimentos destoantes acontecendo no cenário tanto nacional quanto local, especialmente das categorias de arte. Entretanto (e principalmente) por apresentar nudez nas apresentações, o espetáculo “Genet” também é censurado. Para Cézár, a força da censura já havia enfraquecido, mas ainda assim o grupo é exigido a apresentar-se para censura.

Anibal Pacha narra que no dia que a censora, dona Mirthes, foi assistir ao espetáculo, o grupo apresentou-o de forma toda alterada, com todos usando tapa-sexo e em um momento durante a sessão de apresentação para a censura, Anibal conta que estava filmando todo este processo de longe e percebeu a Dona Mirthes dormindo ao assistir a sessão. Anibal relembra ainda que chegou a levar o texto de “Genet” para a censura carimbar e aprovar a apresentação no teatro, sendo este um dos últimos textos a precisarem do carimbo de aprovação da censura para a sessão do espetáculo.

Conforme observado nas narrativas das entrevistas, o público do Cena Aberta ainda era composto por muitos estudantes da universidade, e ainda sujeitos que se relacionavam com a arte de forma geral, como pessoas da música, da fotografia, das artes visuais e do cinema. Além disso, o Cena Aberta era amplamente divulgado nos jornais da época, uma vez que Luis Otavio e outros membros do Cena Aberta, como Cleodon Gondin e Marton Maués, tinham trabalhado em redação dos jornais ou tinham conhecidos que trabalhavam.

“Todo mundo assistia todo mundo. O próprio pessoal que fazia teatro, mas tinha também um outro público. E a gente se virava pra divulgar, naquela época não tinha internet não tinha rede social, tinha jornal né. E os jornais daquela época tanto o Liberal quanto o Diário do Pará eles davam muito apoio e eles tinham os Cadernos de

¹⁶⁸ Cezar Machado, arquiteto, ator, e administrou o Teatro Experimental Waldemar Henrique. Entrevista realizada dia 07/07/21 via Google Meet.

Cultura e eles davam destaques, tanto que a gente tem os nossos arquivos assim, reportagens de página inteira, página inteira de jornal que eles davam. E a gente ia pra programa, acho que já tinha TV Cultura naquela época, Sem Censura. A gente dava um jeito, a gente chegava a atrair assim um bom público, mas acho que basicamente era muito assim, gente da Universidade, gente ligada à arte, gente ligada à cultura”¹⁶⁹

A divulgação das peças se dava sobretudo nos destaques dos cadernos de Cultura dos jornais *O Liberal*, *O Diário do Pará* e também no jornal alternativo *Resistência*. Anibal Pacha conta que além das divulgações em jornais impressos, o Cena Aberta adquiriu espaço na televisão, quando por meio do seu trabalho com propaganda na TV, conseguiu chamadas dos horários e datas dos espetáculos do Cena. Outra forma de divulgação de “Genet” foram também os panfletos, que os próprios atores saíam distribuindo nas ruas. Além disso, e/ou principalmente, o grupo contava com as divulgações boca-a-boca que ocorriam antes ou mesmo após os espetáculos. As pessoas saíam da peça “Genet” comentando sobre a peça e nos dias seguintes o espetáculo lotou. A primeira sessão, como relembra Anibal, teve as portas do teatro arrombadas.

“Nós tivemos na primeira sessão portas arrombadas de tanta gente e aí não parou mais. Toda a sessão era superlotada. Até porque é um tema que falava muito de muitas coisas, sobre sexualidade, sobre a homossexualidade, sobre paixão, sobre o amor, sobre vida, sobre esperança, sobre resistência. Uma série de coisas sabe, então era assim na época e o Cena Aberta foi um dos grupos responsáveis por esse teatro”.¹⁷⁰

O Teatro Waldemar Henrique lotou as sessões, nas primeiras noites do espetáculo, pois a repercussão do espetáculo já havia se iniciado muito antes do dia de estreia. Existia no cenário de Belém, a organização da categoria do teatro pelo espaço do Waldemar Henrique, neste momento, representada pelos feitos do Cena Aberta. Cézar Machado, em sua narrativa, relembra também das primeiras noites do espetáculo:

“A porta do teatro lotado porque naquela época as coisas repercutiam muito, então todo mundo esperava o espetáculo do Cena Aberta. No dia da estreia, aquela praça na frente do teatro estava lotada, não deu pra quem quis entrar no teatro. Esse espetáculo foi um sucesso. Muitas vezes nós fizemos duas sessões nos finais de semana, uma mais cedo e uma mais tarde porque era lotado. Tinha gente que ia todo dia ver. Não sei se era porque estava todo mundo nu ou não.”¹⁷¹

O teatro Waldemar Henrique por ter surgido da luta dos movimentos cênicos, cobrava valores baixos para a bilheteria e isto o tornava acessível para os grupos apresentarem suas

¹⁶⁹ Cezar Machado, arquiteto, ator, e administrou o Teatro Experimental Waldemar Henrique. Entrevista realizada dia 07/07/21 via Google Meet.

¹⁷⁰ Anibal Pacha, cenógrafo e ator. Entrevista realizada dia 28/03/22 na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUPA).

¹⁷¹ Cezar Machado, arquiteto, ator, e administrou o Teatro Experimental Waldemar Henrique. Entrevista realizada dia 07/07/21 via Google Meet.

obras de arte. Para Cezar Machado, nesta época o movimento político das pessoas e das organizações da categoria do teatro eram bem maiores em comparação aos dias atuais, “praticamente inexistente a inclusive a nível nacional”.¹⁷²

“Era uma luta eterna naquele tempo. Então, como era a gente que fazia tudo, a gente tinha que chegar cedo, tinha que organizar as coisas, tinha que separar, tinha que deixar tudo prontinho pro espetáculo acontecer, se tinha que ter gente pra bilheteria se tinha que ter algum contra regra a gente tinha que arranjar né.”¹⁷³

Existia ainda, neste momento a Confederação Nacional de Teatro Amador (CONFENATA), que reunia todas as Federações dos Estados, com congressos e encontros anuais, a exemplo disto o Festival que ocorria de dois em dois anos, o Festival Nacional de Teatro Amador. Já em Belém os movimentos cênicos amadores eram representados pela FESAT: Federação Estadual de Atores, Autores e Técnicos de Teatro. Cezar Machado relembra que em Belém existia a disputa dos grupos não só pelo poder dentro da categoria de teatro, enquanto classe, mas também as disputas para apresentarem suas montagens no Festival de Teatro Amador.

“O Cena Aberta, ele sempre foi muito protagonista nessa questão de levar as causas políticas à categoria, de se colocar à frente na discussão com os órgãos públicos, com a própria categoria, com a sociedade e com todo mundo. Cena Aberta sempre foi um grupo que se posicionou politicamente muito forte inclusive dá pra ver pela história dele, pelos espetáculos que ele montou. E durante um certo tempo, o Cena pegou um bom período que ainda existia uma forte presença da ditadura né (...) então ainda pegou um bom período de censura e tudo mais.”¹⁷⁴

Cezar Machado conta que enquanto diretor do Waldemar Henrique em Belém tinha esse trabalho de assistir, acompanhar e organizar as amostras para o Festival Brasileiro de Teatro. Era organizado uma amostra competitiva entre os grupos de teatro amador e os jurados escolhiam a montagem para se apresentar no Festival. Em 1988, “Genet” vai ser escolhido para apresentar no Festival Brasileiro de Teatro Amador em Brasília.

“Em 1988 foi o Genet pra Brasília. Acho que já em 90 foi o Gruta, com “Caosconcadicáfica”. Antes do Genet, eu acho que 1970 ou 1980 foi o Cuíra com o espetáculo “Lá em Hiroshima logo após a bomba”. Quer dizer, havia um revezamento. Unia todos os atores dos estados do Brasil, a gente tinha um intercâmbio muito grande e o Cena Aberta era muito conhecido nacionalmente, e era aguardado os espetáculos do Cena Aberta quando ele aparecia nos festivais. Então, eu tinha que assistir, tinha que acompanhar. Quando eu fui diretor do Waldemar Henrique, então, ainda mais porque eu vivia lá.”¹⁷⁵

¹⁷² *Idem.*

¹⁷³ *Idem.*

¹⁷⁴ *Idem.*

¹⁷⁵ *Idem.*

Foi encontrado durante a realização desta pesquisa um documento do Arquivo Nacional citando a peça “Genet, o palhaço de Deus”. O documento refere-se ao Ministério da Previdência e Assistência Social, de caráter confidencial da Divisão de Segurança e Informações, datado de maio de 1989. Neste documento encontra-se em anexo um exemplar do Festival Brasileiro de Teatro Amador de 1988 (FBTA/88), da Casa do Teatro Amador do MinC (Ministério da Cultura) de Brasília. Este exemplar do FBTA/88 menciona no caderno Espetáculos 1988, dentre muitos espetáculos, a peça “Genet, o Palhaço de Deus”, com algumas observações acerca da montagem e realização pelo grupo Cena Aberta, com data marcada para o espetáculo no Teatro Nacional de Brasília, na Sala Martins Penna. O caráter polêmico da peça e os pensamentos de Genet a respeito de amor entre os homens, marginalidade, delinquência e santidade são novamente levantados pelo periódico e ainda traz a citação do professor da UFPA, Ernani Chaves, a respeito do espetáculo:

“Segundo o filósofo Ernani Chaves, professor da UFPA, ‘se ler Genet significa um constante combate com os preconceitos do leitor, encená-lo constitui um desafio maior: desafio estético existencial e político, numa circunstância histórica onde é necessário resistir para que o corpo, a sexualidade e o desejo não venham a significar apenas e exclusivamente uma caixa de preservativos.’”¹⁷⁶

¹⁷⁶ARQUIVO NACIONAL (Brasil). Casa do Teatro Amador MinC. Ministério da Previdência e Assistência Social. Divisão de Segurança e Informações. Informe n°. 0105, DSI/MPAS, 11, maio, 1989, p. 13.

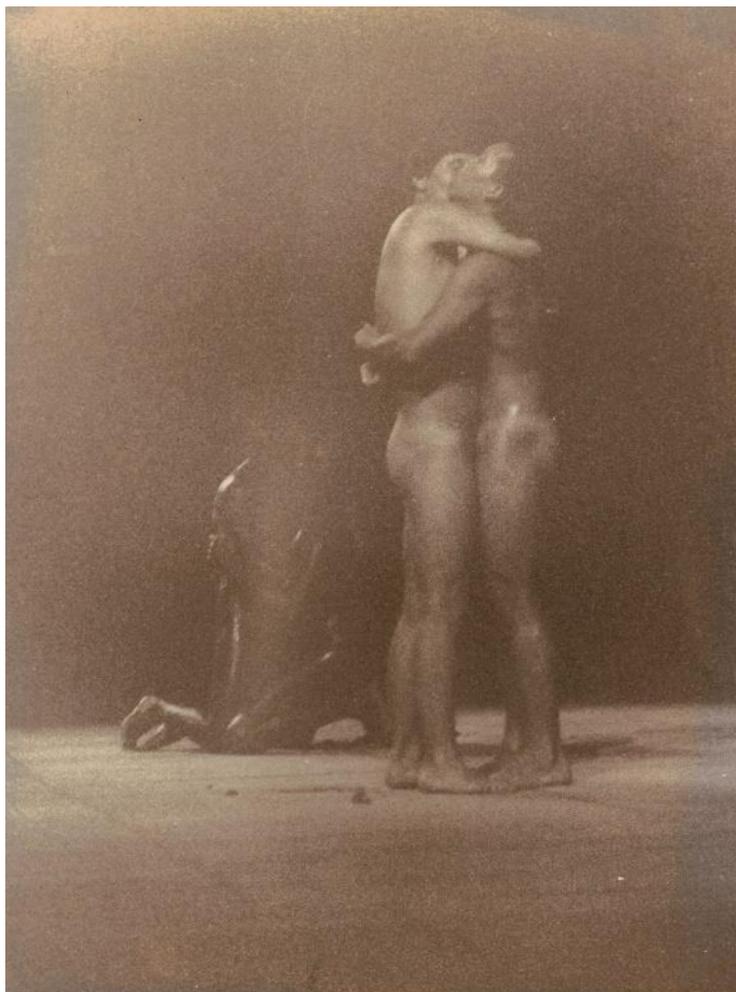


FIGURA 22 – Peça “Genet- O Palhaço de Deus” (1988).
 Fonte: Blog “O Palhaço de Deus”

Contar a história de Genet utilizando o corpo era uma forma de resistência e luta na discussão das temáticas do corpo, do desejo e da sexualidade. Para Ernani Chaves, encenar a peça “Genet” significava combater os preconceitos estéticos, existenciais e políticos presentes na sociedade.

O exemplar do FBTA/88 em anexo, traz ainda nas próximas páginas do mesmo documento a notícia intitulada “Miscelânea, o Pannel Cênico do FBTA/88”, escrita por Romildo Moreira, que traz uma análise crítica dos espetáculos apresentados no FBTA/88, levando em consideração as distintas realidades do fazer teatral de cada estado brasileiro. Romildo Moreira traz ainda a preocupação com a separação entre os espetáculos para crianças e os espetáculos para adultos das montagens teatrais no qual a peça “Genet, O Palhaço de Deus”, apresentado pelo Grupo Cena Aberta, é definida como um caso à parte, considerada “um espetáculo pernóstico e espevitado”. A crítica segue a seguir:

“A obra de Genet é ousada, transgressora dos padrões machistas e inquietadora aos poderosos criadores dos conceitos e preconceitos. Enquanto isso, o espetáculo é tão

somente a reunião de situações ditas marginais, sem nenhum aprofundamento crítico ao que leva a estas situações, e de resultado cênico muito desagradável pelo excesso de apelações tais como nudismo e atos sexuais.”¹⁷⁷

O interessante ainda deste documento ultrapassa a crítica da montagem acima citada, em como as artes cênicas estão também envoltas em cenários burocráticas e políticas, no qual circulam outros sujeitos e órgãos públicos do Estado. Ressalta-se, na leitura deste documento a preocupação do Divisão de Segurança e Informações para a realização do Festival Brasileiro de Teatro Amador de 1988, definindo a organização do festival negativamente como “petistas militantes”. O documento da DSI explica a fundação em Brasília da Casa do Teatro Amador pelo Ministério da Cultura, e expõe que “os idealizadores e gestores da iniciativa, estariam menos interessados em atividades artísticas e mais em (atividades) político-partidárias, ligadas, no caso, ao PT (Partido dos Trabalhadores).”¹⁷⁸

De acordo com o documento, o Festival inicialmente era para ter se realizado na Bahia, entretanto a Secretaria de Cultura não conseguiu verbas o suficiente para bancá-lo. Nessa ocasião a Fundação Nacional das Artes Cênicas (FUNDACEN) após conseguir patrocínio da Fundação Banco do Brasil, sugeriu ao Distrito Federal e ao Governador José Aparecido, Ministro da Cultura, a construção da Casa do Teatro Amador. Entretanto o objetivo do DSI neste registro é expor os órgãos organizadores do teatro amador como “petistas militantes”:

“O Ministro José Aparecido talvez não saiba que os Dirigentes da CONFENATA são todos PETISTAS militantes... (...) Acreditamos que o Ministro José Aparecido deve repensar a força que está dando na construção de um QUARTEL do PT em plena Capital Federal.”¹⁷⁹

Durante a realização e apresentação desta pesquisa em seminários, foi possível conversar com o Prof. Dr. Aldrin Moura Figueiredo, da Universidade Federal do Pará, que teve a oportunidade de assistir ao espetáculo “Genet”, em meados dos anos 1980. O objetivo aqui em trazer este relato é trazer o outro olhar para a cena: o do espectador. Na época, Aldrin ainda era aluno da Universidade e assistiu ao espetáculo juntamente com o Prof. Ernani Chaves, Prof. de Filosofia da UFPA, que foi chamado pelo Luis Otávio para discutir filosofia. De acordo com Miranda (2010):

“Especialmente na trilogia, algumas pessoas entravam para ajudar, dar um aquecimento, fazer algum jogo, como Cláudio Barros e Miguel Santa Brígida, assim

¹⁷⁷ ARQUIVO NACIONAL (Brasil). Casa do Teatro Amador MinC. Ministério da Previdência e Assistência Social. Divisão de Segurança e Informações. Informe n°. 0105, DSI/MPAS, 11, maio, 1989, p. 15.

¹⁷⁸ ARQUIVO NACIONAL (Brasil). Casa do Teatro Amador MinC. Ministério da Previdência e Assistência Social. Divisão de Segurança e Informações. Informe n°. 0105, DSI/MPAS, 11, maio, 1989, p. 4.

¹⁷⁹ ARQUIVO NACIONAL (Brasil). Casa do Teatro Amador MinC. Ministério da Previdência e Assistência Social. Divisão de Segurança e Informações. Informe n°. 0105, DSI/MPAS, 11, maio, 1989, p. 4.

como já havia sido feito em outras montagens, como em “Theastai Theatron” com Sidney Ribeiro, ou ainda discussões teóricas, com foi o caso do professor de Filosofia Ernani Chaves, quando foi debater o pensamento de Foucault.”¹⁸⁰

Aldrin Figueiredo descreve que, ao seu olhar de estudante, as peças do Cena Aberta eram parte de um “universo *underground* da cidade”:

“Na época de 1987-88, a gente estava no processo de redemocratização, então aquele ambiente naquele momento era um espaço de liberdade das artes. No meu olhar de 17, 18 anos aquele movimento teatral misturava o que era proibido e o que era permitido. Era um espaço que tinham muitos intelectuais, muitos jovens e muitos alunos. Era um ambiente universitário e a imagem que o espetáculo trazia era de um espetáculo do corpo, da carne, do sexo no sentido bem amplo da sexualidade, eu lia dessa forma.”¹⁸¹

Para Aldrin Figueiredo, a cenografia e a sonoplastia do espetáculo já preparavam o espectador para o que estava por vir, dando contraste à realidade: no palco tudo era diferente do que era palpável e ao mesmo tempo real. No ponto de vista de Aldrin “era um teatro que confrontava com o teatro que a gente estava acostumado a ver”, como continua:

“Porque tem toda a iluminação, tem o frio da sala do espetáculo, os corpos nus, os figurinos chocantes. Aquela ambiente tinha um contraste muito grande com a realidade. Quer dizer, ele tinha os elementos da realidade mundana, mas ao mesmo tempo tratados como espetáculo. É realmente muito interessante. E para as pessoas que viram essas peças, foi um assunto para conversar na roda de amigos, posteriormente. Também aqueles espetáculos possibilitaram ver pessoas conhecidas ali nuas e daquelas pessoas nuas não terem vergonha. Tudo que a peça narrava na perspectiva de uma pessoa bem jovem era impressionante. E ao mesmo tempo toda a questão da liberdade, a questão da mulher, a questão da censura, a questão dos traumas e dos tabus.”¹⁸²

O espetáculo de “Genet, o palhaço de Deus”, portanto, trazia elementos da performance do corpo, da representação do desejo e da homossexualidade, a partir da obra de Jean Genet que perpassavam os próprios pensamentos de Luis Otavio Barata. A polêmica peça inicia também a Trilogia Marginal, conforme a continuidade da pesquisa.

2.6. “Posição pela Carne” e “Em nome do Amor”

Já em 1989, é montado o segundo espetáculo da Trilogia Marginal: “Posição pela Carne”. O espetáculo é construído de forma mais rápida, diferente de “Genet”. Entretanto, como lembra César Machado, o processo anterior ao espetáculo foi complexo: inicialmente o objetivo de Luis Otavio era montar um espetáculo baseado nos livros do escritor francês François

¹⁸⁰ MIRANDA, Michele Campos de. *Performance da plenitude e performance da ausência: vida-obra de Luís Otávio Barata na cena de Belém*. Rio de Janeiro: Unirio. 2010, p. 108.

¹⁸¹ Aldrin Moura de Figueiredo é professor da Faculdade de História da UFPA. Graduado em História (UFPA, 1989), especialista em Antropologia Social (UFPA, 1993), Mestre e Doutor em História (UNICAMP, 1996, 2001). Entrevista informal realizada no dia 07 de dezembro de 2021.

¹⁸² *Idem*.

Rabelais, na história dos gigantes Pantagruel e Gargântua, do romance escrito no século XVI, “A vida de Gargântua e de Pantagruel”. Todavia, conforme os ensaios foram acontecendo a montagem não foi desenvolvida por ser um espetáculo baseado em leituras muito complexas e Luis Otavio encarrega a direção à Anibal Pacha.

“Não deu certo e a gente ensaiou. O Luis Otávio não estava à frente desse espetáculo, ele delegou a direção pra outra pessoa, mas não deu certo (a adaptação da história dos gigantes), não consegui, até porque era um texto muito difícil esses dois livros, eram textos da Idade Média, ninguém entendia direito qual era a proposta na verdade”¹⁸³

A montagem voltou-se então para a adaptação do texto “Heliogábalo” (1934), de Antonin Artaud. A obra traz história do imperador Heliogábalo, considerado transgênero dentro da História Romana. Portanto, “enfocando mais uma vez a sexualidade e a homossexualidade, agora ao lado da loucura, da consciência, e da existência”¹⁸⁴.

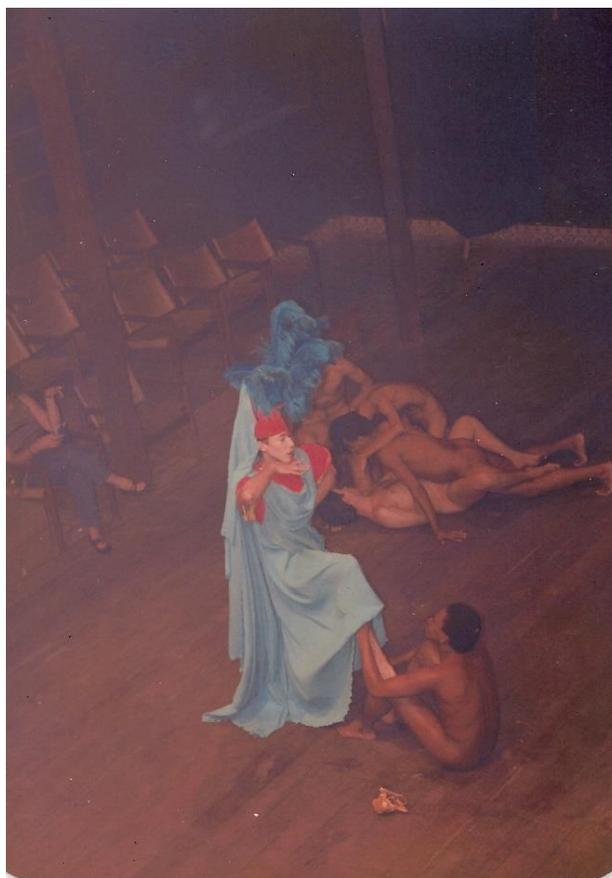


FIGURA 23 – Espetáculo “Posição pela carne” (1989)
Fonte: Blog “O Palhaço de Deus”

¹⁸³ Cezar Machado, arquiteto, ator, e administrou o Teatro Experimental Waldemar Henrique. Entrevista realizada dia 07/07/21 via Google Meet.

¹⁸⁴ CARMO, Giovana Miglio do. *Teatro Cena Aberta e Grupo Cuíra do Pará: Processos de Transformação entre permanências e descontinuidades no Teatro Contemporâneo da cidade de Belém de 1976 a 2012*. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2016, p. 89.

A imagem acima (FIGURA 23) expõe, mais uma vez, os elementos inerentes do fazer teatral do Cena Aberta, com o elenco despido no palco do Waldemar Henrique, com exceção de um personagem de figurino. A cena principal em destaque aparece em evidência no centro da imagem, ao mesmo tempo que é possível observar outros atores nus mantendo relações. A fotografia, relewa ainda pela forma que foi tirada, a disposição das cadeiras do público do Teatro Experimental, com o palco sendo utilizando no centro.

Outra fotografia do espetáculo “Posição pela Carne” apresenta, em sua composição, um ator segurando uma bandeira com os seguintes dizeres: “Toda verdadeira linguagem é incompreensível”, conforme observado abaixo (FIGURA 24).



FIGURA 24 – *Toda verdadeira linguagem é incompreensível.*
 Espetáculo “Posição pela carne” (1989)
 Fonte: Blog “O Palhaço de Deus”

A frase foi retirada do poema Ci-Gît (Aqui Jaz), de autoria de Antonin Artaud, em sua obra “Ci-Gît précède de la culture indienne” (1947). Em seus textos, Artaud apresenta outra vez novas maneiras de se utilizar a linguagem, dentro do teatro e da literatura.

*Toda verdadeira linguagem
 é incompreensível
 como a bofetada
 do claque-dente;
 ou o claque (bordel)
 do fêmur dentado (em sangue)*
 (ARTAUD, 1989, p. 95).

A crueldade e a vida, Deus e a loucura dentro das obras de Artaud que vem à tona dentro dos pensamentos de Artaud são fronteiras que se cruzam e são formas de linguagem para além

da palavra. Para Coelho, “aquilo que Artaud persegue, no sentido de sua essencialização, está presente em todas as formas com que ele se manifesta, uma poética do pensamento, do Espírito que resulta dos atritos da carne, da existência.”¹⁸⁵

“Eu não concebo nenhuma obra separada da vida. Eu não gosto da criação separada. Eu não concebo tampouco o espírito como separado de si próprio. Cada uma das minhas obras, cada um dos planos de mim mesmo, cada uma das florações glaciais de minha alma interior baba sobre mim. Eu me reencontro tanto em uma carta escrita para explicar a contração íntima de meu ser e a castração insensata de minha vida, quanto em um ensaio que é exterior a mim mesmo, e que se me aparece como uma gravidez indiferente de meu espírito.”¹⁸⁶

Até mesmo os silêncios e os gritos, para Artaud, são carregados de significados. O grito está associado diretamente com a dor de existir, por exemplo. As imagens abaixo (FIGURA 25 e FIGURA 26) expõem estas características do Teatro da Crueldade de Artaud, conforme é possível observar o ator no palco gritando, amarrado em panos brancos como se fossem uma camisa de força que o acorrenta, durante a cena do espetáculo “Posição pela Carne”.



FIGURA 25 – Espetáculo “Posição pela carne” (1989)

¹⁸⁵ COELHO, Wilson. *A palavra em Artaud ou a carne que se faz verbo*. Ephemera Journal, vol. 3, nº 4, Jan./Abr. 2020, p. 42.

¹⁸⁶ ARTAUD, 2004, p. 207 apud COELHO, 2020.

Fonte: Blog “O Palhaço de Deus”



FIGURA 26 – Espetáculo “Posição pela carne” (1989)
Fonte: Blog “O Palhaço de Deus”

As imagens acima evidenciam a forma de como apresentar este teatro e a proposta do grupo em fazer o espectador refletir sobre o que ele está assistindo. O Cena Aberta tinha como objetivo de fazer a plateia pensar sobre os problemas das temáticas abordadas e tirar o próprio aprendizado diante a situação da peça. Anibal conta que é por meio das leituras da Trilogia do Cena Aberta que ele encontra autores como o Nietzsche, Artaud, Genet, Brecht e começa a discutir o que o teatro lhe proporcionou em relação à sua própria trajetória singular, suas relações com o mundo e com as pessoas e com o próprio teatro enquanto arte.

A coletividade da obra de arte entra mais uma vez em cena. E o espaço de convivência e trânsito de artistas ocorre, de acordo com a narrativa, no espaço do Bar 3x4. Nos anos 80, Anibal discorre que antes mesmo de entrar no Cena Aberta frequentava o Bar 3x4 e descreve que “era um bar de artistas em que cineastas, fotógrafos, artistas plásticos, e o povo de teatro descia do Waldemar Henrique para se juntar”. Essa coletividade é expressa por meio da narrativa de Anibal Pacha abaixo:

“Também descobri que sempre tem um prazer, pelo menos nos grupos que participo. Você sempre tem muito prazer, pois é tudo misturado. Acaba uns se apaixonando pelos outros, uns ficando com os outros, têm um afeto muito forte. Afetividade no sentido não de eu ser afetado, mas no sentido do carinho, do cuidado. Do mesmo jeito que tu brigas com a pessoa, no dia seguinte tu tá beijando essa pessoa porque isso acontece na relação, tu não ficas ‘de mal a morte’ com as pessoas para sempre. Muitas

vezes quando a gente brigava com uma pessoa, sempre falávamos: ‘olha, estou de mal a morte, não quero mais falar contigo’. Isso não existe no teatro, pelo menos na minha vivência. Mesmo as pessoas que você não tem afinidade, ainda tem um convívio, tem uma troca, porque a gente entende o outro. Sabe, esse entender o outro eu acho que é uma coisa que eu tirei do teatro de entender, porque a gente tem que entender muito personagem, tem que ler muito personagem. Tem que entender uma coisa que nem existe ainda, mas que tem que construir. Então, entender é um dos tópicos importantes para quem quer trazer o teatro para sua vida.”¹⁸⁷

Outra vez, a arte cênica e as paixões subjetivas se articulam na trajetória dos membros do Cena Aberta. As redes de afeto se cruzam a todo o momento e, como reitera Anibal, no teatro o ofício e o prazer estão misturados, ora em harmonia, ora em conflito.

Por conseguinte, Anibal narra sua experiência enquanto diretor do espetáculo. Primeiramente, sua participação foi na construção do figurino e cenografia para o grupo Gruta, do Henrique da Paz e do Marton Maués. Já no Cena Aberta, Luis Otavio passa a direção de “Posição pela Carne” para Anibal Pacha, mas conforme lembra Anibal, Luis Otavio continuou participando das discussões em torno da criação e direção da peça, orientando Anibal.

“Depois que eu entrei no grupo ele quis que eu dirigisse ‘Genet o palhaço de Deus’ e ‘Posição pela carne’. Ele disse ‘tu vai ficar agora sozinho na direção’ mas, na verdade, ele estava super por trás de tudo. Depois da peça ‘Em nome do amor’ que fechou a trilogia, Luis Otavio foi embora, foi para São Paulo. O Cena Aberta pra mim me provocou leituras que eu nunca li e provocou mundos que eu não conhecia antes.”¹⁸⁸

E continua o entrevistado:

“O Luis Otávio me empurrou a direção do Posição pela Carne como está lá registrado no cartaz e no programa que eu fui diretor do Posição pela Carne, mas era ele que estava atrás, ele quem escrevia. Eu levava toda noite no apartamento dele, dava todo o relatório de tudo que acontecia nos ensaios, porque ele não ia pro ensaio ele só mandava o texto por mim e a gente trabalhava. Eu ensaiava e ele orientava. Posso dizer que foi minha primeira direção foi a peça Posição pela Carne, mas fui muito monitorado pelo Luis. Enfim foi uma direção dele, mas foi uma experimentação que ele me fez diretor nesse momento, com criação dele. Ele dizia ‘olha, Anibal, o que tu pensas disso? Faz isso, faz desta forma’ eram os papos que eu fazia com ele lá na casa dele depois do ensaio.”¹⁸⁹

Mesmo estando a frente do espetáculo, enquanto diretor, Anibal Pacha afirma que, Luis Otavio Barata também estava também organizando a montagem. Neste momento, Luis Otavio não comparecia aos ensaios, mas Anibal o expunha dos acontecimentos diários, durante seus encontros. Os dois conversavam e entravam em consentimento em relação à direção da peça.

Além disso, dentro do palco do Teatro da crueldade, existe um sistema de instrumentos não textuais que também são explorados nos mundos da arte de Becker: dança, sons, luz,

¹⁸⁷ Anibal Pacha, cenógrafo e ator. Entrevista realizada dia 28/03/22 na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUPA).

¹⁸⁸ *Idem.*

¹⁸⁹ *Idem.*

figurino, objetos, cenários. Estes elementos não verbais também vão sendo agregados no modo de fazer teatro do Cena Aberta. A montagem, por exemplo, contava também com muitos elementos do teatro de bonecos, referência dos trabalhos de Anibal Pacha, que trouxe para a cena, grandes personagens bonecos construídos para a composição completa da leitura visual do espetáculo “Posição pela Carne”, como observado na fotografia abaixo (FIGURA 27).



FIGURA 27 – Bonecos no espetáculo “Posição pela carne” (1989)
Fonte: Blog “O Palhaço de Deus”

O espetáculo “Posição pela Carne” marca a forte autonomia do corpo dos atores em cena, com a linguagem corporal sendo a todo momento a essência do que quer ser pronunciado não com palavras ditas, mas pela expressão corporal além dos demais objetos em cena como placas, o figurino e os bonecos. Além disto, destaca-se, mais uma vez, as leituras que Luis Otavio Barata tinha dos pensamentos de Antonin Artaud, conforme é visto na figura a seguir (FIGURA 28), um ator despido no palco mantendo relações com uma cruz que está envelopada de jornais. Logo, uma nova provocação e desconstrução deste corpo e do que significa profaná-lo dentro da cena.



FIGURA 28 – *Espectáculo “Posição pela carne” (1989)*
Fonte: Blog “O Palhaço de Deus”

Já em 1990, no último espetáculo da Trilogia Marginal “Em nome do Amor” (1990), com Luis Otavio Barata à frente do Cena Aberta, com apoio da Fundação Cultural Tancredo Neves, Secretaria de Educação de Cultura (SECULT) e Fundação Cultural de Belém (FUNBEL), conforme observado no cartaz a seguir (FIGURA 29).

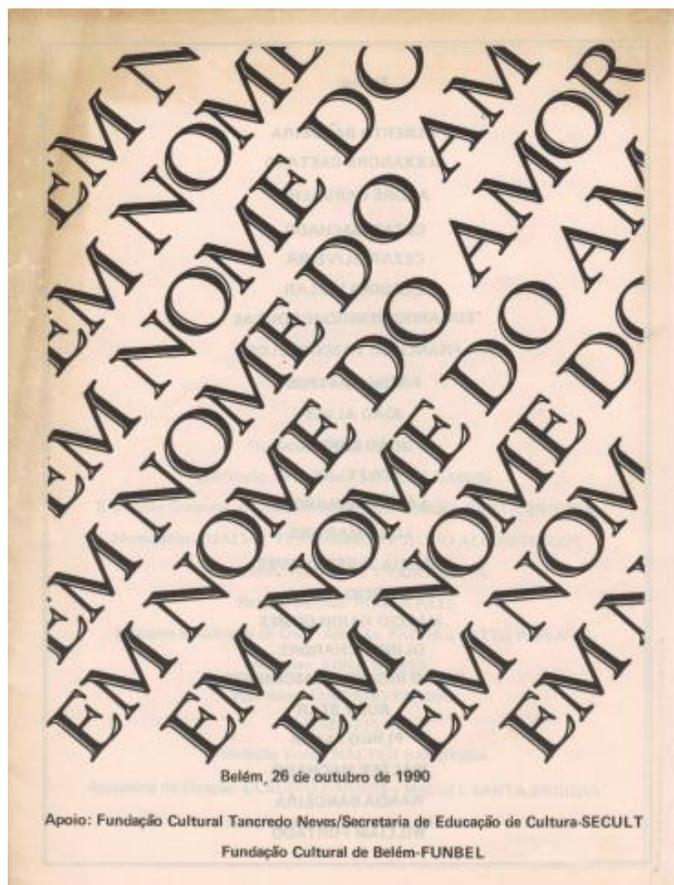


FIGURA 29 – Cartaz do espetáculo “Em nome do amor” (1990)
 Fonte: Blog “O Palhaço de Deus”

O espetáculo foi montado a partir dos evangelhos sinópticos, evangelhos banidos da Igreja, que relatavam a história de Jesus Cristo expondo um caráter mais humanizado de Cristo como sua relação com Maria Madalena, com diversas temáticas que relavam questões da sexualidade e religiosidade. A montagem da peça buscava, com isso, questionar os valores cristões tradicionais, e apresentava figuras de Jesus, do Diabo e do profeta Zaratustra dentro de uma peça carnavalesca.

“E então o Luis Otavio já vinha com os textos, com os textos das cenas mais ou menos mais organizado e a gente montava esses laboratórios pra ele ver, foi o espetáculo bem mais elaborado inclusive na questão do ator, da prática do ator, do trabalho de ator em cena, porque contou também com a, o Luís Otavio chamou o Miguel Santa Brígida¹⁹⁰ em alguns momentos pra fazer algumas coisas com a gente. O trabalho de voz sempre era feito pelo Walter Bandeira.”¹⁹¹

¹⁹⁰ Miguel Santa Brígida é professor da Escola de Teatro da UFPA. Possui graduação em Jornalismo pela UFPA, Mestrado e Doutorado em Artes Cênicas pela UFBA, e pós-doutorado em Artes Cênicas pela Unirio. É fundador e diretor da companhia Atores Contemporâneos.

¹⁹¹ Cezar Machado, arquiteto, ator, e administrou o Teatro Experimental Waldemar Henrique. Entrevista realizada dia 07/07/21 via Google Meet.



FIGURA 30 – Folha do espetáculo “Em nome do amor” (1990)
Fonte: Blog “O Palhaço de Deus”

Além do nome dos apoiadores, na folha do cartaz do espetáculo apresentada acima lê-se nas palavras de Luis Otavio Barata seu posicionamento político e o propósito do teatro tanto para quem o faz quanto para quem o assiste. Barata refere-se ao fazer teatral do Cena no sentido de dimensão política e compromisso com a luta do corpo organizado e a desconstrução do pensar, do agir e do sentir, dentro da proposta do corpo de Antonin Artaud.



FIGURA 31- Encontro entre Jesus-Orixá e Zaratustra.
Espetáculo “Em nome do amor” (1990)
Fonte: Blog “O Palhaço de Deus”

A peça final da Trilogia Marginal, “Em nome do Amor”, traz consigo elementos cênicos com as principais características do fazer teatral do grupo Cena Aberta, conforme observado nas figuras abaixo (FIGURA 32 e FIGURA 33). O teatro do Cena Aberta fomenta a lucidez do espectador durante o espetáculo, no qual o ator não é fixo, mas dentro deste processo é capaz de transformar a si e ao e ao mundo, por intermédio do corpo.

Dentro da perspectiva deste teatro, mais uma vez, torna-se evidente as ideias propostas por Artaud de um teatro que rompe com as regras do teatro clássico e é feito por desconstruções da carne. As apresentações vão ser ilustradas pelo corpo que se transforma e vai além dos conceitos, rompe seus significados e se desfaz a todo momento. O corpo sensível se faz verbo e fala, se expressa e se compromete. O corpo carrega a intencionalidade e vai além dos significados convencionais, elucidando um novo comportamento e uma nova forma de se dizer a mesma coisa.

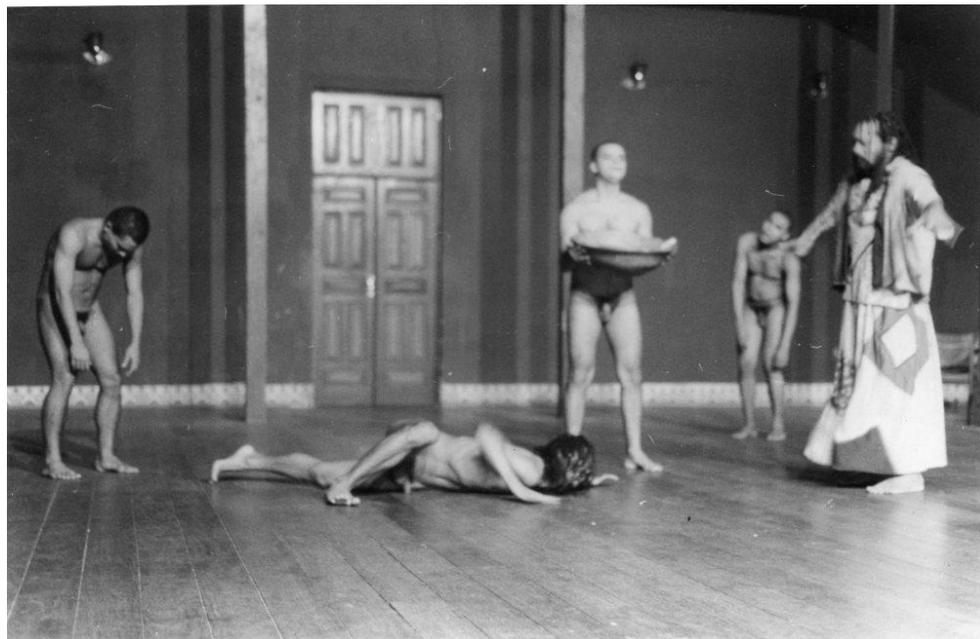


FIGURA 32- Espetáculo “Em nome do amor” (1990)
Fonte: Blog “O Palhaço de Deus”



FIGURA 33- Espetáculo “Em nome do amor” (1990)
Fonte: Blog “O Palhaço de Deus”

Depois da montagem dos três espetáculos, já no início dos anos 1990, a Trilogia Marginal chega ao seu fim, assim como a própria história do grupo Cena Aberta. Nas palavras de César Machado, as temáticas e performances do corpo nos espetáculos da Trilogia Marginal haviam na verdade sido primeiramente expostos durante a montagem da “Theastai Theatron”, ainda em 1983. Desde então, o Cena Aberta já havia atingido a maturidade cênica e transformando-se num dos grupos de teatro amador experimental mais controversos e célebres da cidade de Belém. Para César:

“Foram espetáculos muito impactantes na cena cultural do teatro em Belém, até hoje as pessoas falam na trilogia. Acho que na verdade começou com Theastai Theatron, que foi um espetáculo, então esses espetáculos anteriores ao Genet que foi o Theastai Theatron e o Tronthea Staintea que eles já vinham nessa linha aqui que foram esses outros três espetáculos, mas esses outros três espetáculos ficaram bem mais marcados né”¹⁹²

O caráter mais engajado e polêmico do grupo, desde a construção e o embargo da “Theastai” até a criação das três últimas peças no início dos anos de 1990, marcaram a cena do teatro paraense. Por meio das memórias dos atores e atrizes, que perpassaram a trajetória do grupo, foi possível construir a narrativas do saber e fazer cênico do Cena Aberta.

2.7. A trajetória chega ao fim

Em 1991, ainda pelo nome Teatro Cena Aberta, é montado o espetáculo “A Mulher Dilacerada”, adaptação de contos escritos por Simone de Beauvoir, com Margareth Refkalefsky de volta ao grupo, direção de Cezar Machado e figurino de Luis Otavio Barata. A fotografia do espetáculo pode ser observada abaixo na FIGURA 34. Em seu depoimento Margaret se recorda que:

“Anos depois e tudo mais, depois de todos os problemas que se tem um grupo com muita gente, com muitas vaidades, com muitos egos que o teatro tem, eu voltei e fiz o espetáculo que foi ‘A Mulher Dilacerada’ que o César me dirigiu pelo Cena Aberta. Foi o último espetáculo que o Cena Aberta fez e o Luis ainda fez o figurino. Depois o Luis Otávio foi embora e tem toda uma longa história. São 22 espetáculos que o Cena Aberta fez dos quais eu participei de 4, os três primeiros que nós começamos, Quarto de Empregada, Angélica e Torturas de um coração e depois participei infelizmente do encerramento do grupo que era só eu que estava afim de fazer. O grupo estava disperso, o Luis ainda fez o figurino, mas eu e o César fizemos esse espetáculo, discutimos com Luis o texto e fizemos o espetáculo, o espetáculo foi um espetáculo muito querido”.¹⁹³

¹⁹² Cezar Machado, arquiteto, ator, e administrou o Teatro Experimental Waldemar Henrique. Entrevista realizada dia 07/07/21 via Google Meet.

¹⁹³ Margaret Refkalefsky, atriz, professora e membro fundadora do Grupo de Teatro Cena Aberta. Entrevista realizada dia 01/07/21 via Google Meet.



FIGURA 34 – Espetáculo “A Mulher Dilacerada” (1991)

Nesta montagem, Luis Otavio Barata participou somente da produção do figurino do espetáculo, auxiliando Margaret e Cezar, pelo nome do Teatro Cena Aberta. Todavia, como afirma Margaret:

“As coisas funcionam, eu acho que você enquanto funcionou, funcionou muito bem para mim, depois que não funcionou eu fui me embora. Acho que é sempre assim: você tem que se sentir dentro, participante, membro daquele negócio você tem que sentir uma parte do grupo, você tem que se sentir totalmente integrada não dá para você ficar pela metade, não dá. Por que as pessoas não te aceitam ou tu não consegues aceitar as pessoas, e aí a coisa não funciona.”¹⁹⁴

A figura de Luis Otavio Barata para a cena de Belém, neste contexto tão específico de lutas políticas, foi um dos motivos pelo qual o dramaturgo ficou tão associado à liderança do Cena Aberta. Talvez, esta mesma associação (Cena Aberta -Luis Otavio Barata) possa ter sido o motivo pelo qual com sua partida à São Paulo o grupo ter se desfeito. Sobre sua relação com Luis Otavio, Anibal Pacha comenta que:

“O Luis Otávio era uma pessoa muito criativa, uma pessoa muito fora do seu tempo sabe e eu acho que isso ele se sentiu muito assim no finalzinho sabe, tanto que ele foi embora daqui porque ele percebia que não era mais o lugar dele, isso a minha visão tá. Uma visão muito também particular, dele uma pessoa muito querida, muito querida e como eu fui conquistando meu espaço com Luis Otávio que era uma pessoa difícil de amizade, era uma pessoa, que eu não posso me considerar amigo dele, não sei nem se ele me considerava mais um carinho no olhar quando a gente estava próximo, era um carinho muito grande, sabe?”¹⁹⁵

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ Anibal Pacha, cenógrafo e ator. Entrevista realizada dia 28/03/22 na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUPA).

Depois da montagem da peça “A Mulher Dilacerada”, Luis Otavio Barata se muda definitivamente para São Paulo, deixando para trás, em Belém, o grupo Cena Aberta, o acervo do grupo que estava em processo de construção e até mesmo as amizades. Cezar Machado discorre que “hoje o grupo definitivamente foi enterrado pela receita federal.”¹⁹⁶

Com a ida de Luis Otavio Barata, a figura principal do Cena Aberta, para São Paulo, o grupo permaneceu inativo até definitivamente deixar de existir, como relembra Cezar, resistindo hoje nas memórias dos integrantes do grupo.

Nesta oportunidade, ao longo da trajetória do Cena Aberta, foi possível perceber as distintas fases que o grupo atravessou. A fase mais inicial, ainda no Anfiteatro da Praça da República trazendo para cena o experimental já diferenciando dos movimentos cênicos até então. A fase de luta por um espaço experimental próprio para a categoria de teatro, juntamente com o início das vicissitudes da censura dos espetáculos, tornando-se praticamente uma escola de teatro amador. A partir da “Theasthai” a fase mais polêmica e engajada do grupo, compilando protestos e temáticas complexas, e por fim acompanhando esta fase final a excêntrica Trilogia Marginal, com os sentimentos e corpos expostos no palco. Cezar Machado conclui que:

“Eu acho assim o Cena Aberta foi realmente um dos grupos mais importantes durante o tempo que atuou em vários aspectos, se tu pegares toda a trajetória do Cena Aberta né, tu vais ver que tiveram várias fases né, teve essa fase mais política, tu vais ver até pelos espetáculos que ele montou, teve o tempo que ele ficou na rua que a luta qual era? Era a luta por um espaço. Teve a fase mais política que ele montou espetáculos como “Eles não usam Black-tie” por causa da ditadura, “Fábrica de chocolate” e outros. E depois teve essa fase do Cena Aberta, por exemplo hoje a discussão de ideologia de gênero, de gênero e tudo mais e isso era uma coisa que a gente fazia naquela época, não com esses termos que ainda não existiam, não com essa clareza, mas a gente já lutava por isso naquela época então a trajetória do Cena Aberta é uma trajetória muito importante realmente precisa ser resgatada, é importante.”¹⁹⁷

Sendo um dos grupos de teatro experimental mais importantes do movimento cênico paraense, o Teatro Cena Aberta conclui, portanto, permanentemente suas atividades no início dos anos 90. Antes mesmo do seu encerramento já podemos observar a criação de outros grupos de teatro assim como outras de redes de conexões e afetos se formando. A criação de novos grupos significa dizer que novas narrativas se constroem e diferentes caminhos são tomados para estes sujeitos.

¹⁹⁶ Cezar Machado, arquiteto, ator, e administrou o Teatro Experimental Waldemar Henrique. Entrevista realizada dia 07/07/21 via Google Meet.

¹⁹⁷ Cezar Machado, arquiteto, ator, e administrou o Teatro Experimental Waldemar Henrique. Entrevista realizada dia 07/07/21 via Google Meet.

As memórias aqui analisadas, desde a pretensão de amigos em criar um grupo para manter as apresentações da Escola de Teatro, passando por lutas da categoria do teatro, processos de censura, a luta por um espaço para o teatro experimental, e até, por fim, a ida de Luis Otavio Barata e anos mais tarde seu falecimento em São Paulo, contam apenas uma parte da história do Cena Aberta. Essas memórias e histórias aqui interpretadas se cruzam, e perpassam por amizades, romances e afetos que compõem também a história do teatro em Belém do Pará.

Esta pesquisa buscou dar conta descortinar a o teatro experimental contemporâneo em Belém, a partir da experiência de formação, desenvolvimento e luta política do grupo Cena Aberta durante as décadas de 1970 até o final dos anos 80 do século XX, compreendendo as relações entre o teatro e a sociedade. Transitar por este período de 1976 até 1990 só foi possível pois esse grupo literalmente deixou a Cena Aberta para a histografia, para a pesquisa e para as artes, marcando a história do teatro em Belém.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: FECHAM-SE AS CORTINAS?

Por meio 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 e 1990.

Compreender as possíveis relações entre a arte, cultura, teatro e sociedade é perceber as nuances que envolvem essas temáticas. O teatro, bem como as outras manifestações artísticas, não só faz parte do âmbito sociocultural de um determinado contexto, mas, além disso, permite interpretações sobre o mesmo, transformando a sociedade e sendo transformado por ela a todo tempo.

O presente trabalho teve como objetivo principal responder de que forma podemos compreender o teatro experimental contemporâneo em Belém, a partir da experiência de formação do grupo Cena Aberta durante as décadas de 1970 até o final dos anos 80 do século XX, buscando descortinar o “não dito” deste movimento cênico e compreender as relações entre o teatro e a sociedade. Acompanhando um contexto nacional, nos seus anos iniciais de formação, o Cena Aberta mergulhou nas correntes teatrais do teatro épico de Brecht, rompendo com as amarras de um teatro clássico e espelhou-se na forma cênica do Teatro Arena de São Paulo. Além de flertar com o Teatro do Oprimido de Augusto Boal, o grupo evidenciou dramaturgos nacionais e locais em suas montagens de caráter político. Já no segundo momento, alcançando sua maturidade, o Cena Aberta com suas peças autorais dialogou diretamente com as ideias da loucura, do delírio e da poética do corpo de Antonin Artaud, em seu Teatro da Crueldade.

Deste modo, buscou-se entender os saberes e fazeres desse processo cênico e analisar a trajetória de formação, desenvolvimento e luta política desse grupo que marcou a história do teatro em Belém.

As peças demonstram particularidades que foram até aqui apresentadas e discutidas historicamente, como as escolhas das temáticas das peças, as representatividades de grupos marginalizados, a poética do corpo nu e dos movimentos. É, portanto, desse modo, que esse movimento (e momento) artístico iniciado na década de 1970 pode e deve ser entendido aqui, acima de tudo, como parte de um processo e, conseqüentemente, que esse espaço do grupo Cena Aberta pode ser visto como local de luta do teatro. O Cena Aberta foi um grupo com muitas nuances no qual circularam artistas, atores, fotógrafos, repórteres e que, segundo Ginzburg (2007), é possível compreender e discutir os fios da trajetória do grupo e os rastros dos movimentos cênicos deste período para entender a complexidade do movimento teatral e seus

desdobramentos até hoje na memória e na história da cidade de Belém. Deste modo, por fim, o trabalho buscou oferecer uma perspectiva dos movimentos cênicos experimentais, tendo em vista as diferentes leituras e interpretações existentes entre teatro e sociedade.

Esta pesquisa só foi possível pelas memórias das narrativas dos entrevistados. Marton Maués trouxe para cena seu depoimento solene e único. Ailson Braga com sua jocosidade singular trouxe um olhar diferente para as redes de conexões entre os atores. Margaret Refkalefsky encaminhou a historiografia do grupo com graciosidade por entre as linhas da construção, desdobramentos e memória. Miguel Chikaoka nos permitiu o olhar por entre as lentes fotográficas de um período borbulhante das artes. Cezar Machado expôs os relatos burocráticos mais complexos com sua perspectiva portentosa. E finalmente, Anibal Pacha, apresentou nos com delicadeza e humanidade novos conceitos sobre o grupo Cena Aberta e as memórias em torno do mesmo.

O trabalho com fontes orais possibilita a geração de novas histórias com base nas experiências vividas por indivíduos do grupo, entretanto perpassa por questões desafiadoras dentro da construção de uma narrativa histórica. Um dos desafios encontrados são os silêncios, os bloqueios e os dilemas éticos gerados pelas entrevistas. Para os profissionais da História Oral o dilema de contestar fontes ou criar histórias polêmicas envolvem aspectos mais delicados, uma vez que existe um relacionamento pessoal do entrevistador com as fontes. É preciso ter cautela e sensibilidade na realização da entrevista obedecendo o bem estar do entrevistado antes dos interesses da pesquisa. (THOMSON, 1997).

Dialogando com trabalho de Alistair Thomson, no estudo “Recompondo a memória: Questões sobre a relação entre a História Oral e as memórias” (1997), utilizei-me da metodologia da História Oral para discutir esta experiência do Cena. Thomson (1997) destaca em sua obra o desenvolvimento de métodos de entrevistas e abordagens dos documentos orais para a pesquisa histórica, com destaque o valor das reminiscências dentro das entrevistas sob ponto de vista social. Ao se referir as reminiscências durante as entrevistas realizadas em sua pesquisa surgem as relações entre as experiências dos sujeitos, as narrativas construídas e as memórias pessoais e coletivas, tendo como foco neste momento as relações interpessoais do Cena Aberta. Para Thomson, a importância das reminiscências trazidas à tona nas entrevistas demonstra ainda que os silêncios do testemunho oral “podem revelar, de forma mais ampla, a natureza e os significados da experiência e as maneiras como retrabalhamos nossas reminiscências sobre o passado durante toda a vida.”¹⁹⁸

¹⁹⁸ THOMSON, Alistair. *Recompondo a memória: Questões sobre a relação entre a História Oral e as memórias*. Proj. História. São Paulo, (15), abr., 1997, p. 67.

Pressionar os entrevistados poderia afetar a relação e a linha tênue de confiança entre o entrevistador e entrevistado e conseqüentemente a elaboração da fonte oral. É preciso cautela e sensibilidade durante a realização das entrevistas, obedecendo o bem estar do entrevistado antes dos interesses da própria pesquisa.

Destaco aqui um momento, durante a realização das entrevistas, que perpassa pelos desafios de lidar com as fontes orais e expõe conflitos dentro do mundo das artes e do ofício do teatro. Nas situações optei por não invadir o espaço dos entrevistados e não expor o assunto específico em si, mas sim proponho aqui discutir esses bloqueios e nuances da pesquisa, dentro das abordagens e desafios da História Oral.

Em certo momento da entrevista, um dos sujeitos pediu para parar a gravação durante o processo e me confidenciou uma memória dolorosa. A escolha em não expor este documento também faz parte do processo de trabalhar com a História Oral e respeitar o sigilo e a relação entre o entrevistador e o entrevistado. Expor essa memória em questão seria quebrar este contrato.

É possível perceber que as memórias dos sujeitos entrevistados são registros subjetivos carregados de intencionalidade. Neste jogo de “esquecimento e lembrança” dois pontos devem ser abordados sobre o relato dos entrevistados: primeiramente recolher os registros históricos orais não é uma experiência neutra, a memória sobre o Cena Aberta foi rememorada por meio da entrevista, o que significa dizer que a experiência dos atores foi revisitada novamente conforme as perguntas eram feitas, portanto, foi rememorada e passou por transformações tanto pessoais (subjetivas), quanto das memórias do Cena (coletivas).

E, além disso, o segundo ponto perpassa pelo próprio ato de não lembrar, entendido aqui como recorte dessa memória do sujeito entrevistado, ou seja, a “memória não é simplesmente um exercício de lembranças; há muitas formas de lembrar e diferentes razões por que nós queremos (ou não queremos) lembrar”¹⁹⁹.

Os relatos das entrevistas não são somente subjetivos, mas fazem parte da coletividade do grupo Cena Aberta e assim como qualquer outro documento, não pode ser lido como única verdade possível, mas sim como uma interpretação deste período. Deste modo, percebe-se algumas particularidades de um provável posicionamento distintos do grupo enquanto atores do Cena Aberta, possível por meio da História Oral, mas que não integra o ponto de vista e a concepção de todos no grupo.

¹⁹⁹ 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.

Finalmente o espetáculo chega ao seu fim e as cortinas da trajetória do Cena Aberta se fecham nestas considerações finais da pesquisa, mas se fecham apenas por enquanto, pois as reflexões que aqui foram contempladas revelam pensamentos e diálogos que despertam o abrir de outras cortinas para a história do teatro, para as artes cênicas e para a historiografia.

FONTES

Entrevistas

Ailson Braga, ator e escritor. Entrevista realizada dia 29/06/21 na IOE.

Cezar Machado, arquiteto, ator, e administrou o Teatro Experimental Waldemar Henrique. Entrevista realizada dia 07/07/21 via Google Meet.

Margaret Refkalefsky, atriz e membro fundadora do Grupo de Teatro Cena Aberta. Entrevista realizada dia 01/07/21 via Google Meet.

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.

Miguel Chikaoka, fotógrafo e educador. Entrevista realizada dia 14/07/21 via Google Meet.

Anibal Pacha, cenógrafo e ator. Entrevista realizada dia 28/03/22 na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUPA).

Periódicos da Hemeroteca Digital

A Luta Democrática: um jornal de luta feito por homens que lutam pelos que não podem lutar (RJ) (1978).

CAETANO, Maria do Rosario. “Paixão de Ajuricaba: a questão indígena em debate”. Notícia de *Correio Braziliense*, Brasília, 5 abril, 1979. Edição: 05907. Caderno Dois. Disponível na Hemeroteca Digital.

“Cena Aberta”. Notícia de *O Diário do Pará*. Caderno Bairros. Belém, 14 jun., 1984, p. 3. Disponível na Hemeroteca Digital.

DE MORAIS, Edson Guedes. “Aqui, como em Belém do Pará: a Paixão de Ajuricaba”. Notícia de *Correio Braziliense*, Brasília, abril, 1979. Edição: 05905. Caderno Teatro, p. 4. Disponível na Hemeroteca Digital.

“De Passagem”. Notícia de *O Diário do Pará*, Caderno Sociedade. Belém, 24 abril, 1984, p. 7. Disponível na Hemeroteca Digital.

“Elenco de Ajuricaba protesta contra a Emancipação do Índio por decreto”. Notícia de *Correio Braziliense*, Brasília, 4 abril, 1979. Edição: 05906. Caderno Teatro, p.3. Disponível na Hemeroteca Digital.

GONDIN, Cleodon. “Teatrália”. Notícia de *O Diário do Pará*. Caderno D. Belém 14, jul., 1987. Disponível na Hemeroteca Digital, p. 7.

“Humberto critica a P. Federal.” Notícia de *O Diário do Pará*. Caderno Política. Belém, 15 de jun., 1984. Disponível na Hemeroteca Digital.

LANA, “Contra a Censura”. Notícia de *O Diário do Pará*, Caderno Sociedade. Belém, 29 abril, 1984, p. 11. Disponível na Hemeroteca Digital.

“Manifesto chama à luta pelos índios”. Notícia de *Correio Braziliense*, Brasília, 11 março, 1980. Caderno Nacional, p. 8. Edição: 0624. Disponível na Hemeroteca Digital.

Notícia de *O Diário do Pará*. Belém, dez.-fev., 1986-1987. Disponível na Hemeroteca Digital.

“Semana do Índio”. Notícia de *Ciência e Cultura*. Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência. São Paulo, julho, 1980. Volume 32, Número 7, p. 972. Disponível na Hemeroteca Digital.

“Teatro Paraense em 84 foi regular”. Notícia de *O Diário do Pará*. Caderno Especial. Belém, 1 jan., 1985. Disponível na Hemeroteca Digital.

“Todo mundo parou na Universidade Federal”. Notícia de *O Diário do Pará*. Caderno Cidade. Belém, 16 maio, 1984. Disponível na Hemeroteca Digital.

“UFPa pára por melhor salário”. Notícia de *O Diário do Pará*. Caderno Cidade. Belém, 15 maio, 1984. Disponível na Hemeroteca Digital.

“W. Henrique com peça do Cena Aberta”. Notícia de *O Diário do Pará*. Caderno Cidade. Belém, 12 jun., 1984. Disponível na Hemeroteca Digital.

Periódicos da Biblioteca Pública Arthur Vianna

Jornal “Diário do Pará” do final da década de 1980.

“Atores voltaram atrás e encenaram a ‘Via Sacra’” notícia de *O Liberal*, Belém, 02 abril, 1983, p. 2. Biblioteca pública Arthur Vianna.

Campos, A. “Páscoa” notícia de *O Liberal*, Belém, abril, 1983. Biblioteca pública Arthur Vianna.

“Concluídas as obras de reforço do palco do Teatro da Paz” notícia de *O Liberal*, maio, 1983. Biblioteca pública Arthur Vianna.

“Doce Deleite leva bom público ao Teatro da Paz” notícia de *O Liberal*, Belém, 04 jun., 1983. Caderno Lazer, p.5. Biblioteca pública Arthur Vianna.

Notícia: Coluna teatro. *O Liberal*, Belém, 28 novembro, 1976. Caderno Vera, p. 4. Biblioteca pública Arthur Vianna.

Notícia: Coluna teatro. *O Liberal*, Belém, 03 junho, 1977. Caderno Local, p. 4. Biblioteca pública Arthur Vianna.

Notícias: Teatro. *O Liberal*, Belém, 04 março, 1978, p. 4. Biblioteca pública Arthur Vianna.

Notícias: coluna teatro. *O Liberal*, Belém, 10 jun., 1983. Caderno Lazer, p. 5. Biblioteca pública Arthur Vianna.

Notícias: Teatro. *O Liberal*, Belém, 14 jun., 1983. Caderno Lazer, p. 5. Biblioteca pública Arthur Vianna.

Notícias: Teatro. *O Liberal*, Belém, 15 jun., 1983. Caderno Lazer, p. 5. Biblioteca pública Arthur Vianna.

Notícias: Teatro. *O Liberal*, Belém, 17 jun., 1983. Caderno Lazer, p. 5. Biblioteca pública Arthur Vianna.

SANTOS, Vera Cardoso de. “Artes e Artistas” notícia de *O Liberal*, 17 novembro, 1976. Caderno Vera, p. 9. Biblioteca pública Arthur Vianna.

“O Palácio dos Urubus’ volta ao Experimental” notícia de *O Liberal*, Belém, 02 jun., 1983. Caderno Lazer, p. 5. Biblioteca pública Arthur Vianna.

“Palácio dos urubus permanece em cartaz no Experimental WH” notícia de *O Liberal*, Belém, 07 jun., 1983. Caderno Lazer, p.5. Biblioteca pública Arthur Vianna.

“Papa pede o triunfo do bem do mundo” notícia de *O Liberal*, Belém, 02 abril, 1983, p. 8-10. Biblioteca pública Arthur Vianna.

“Peças para criança no Experimental” notícia de *O Liberal*, Belém, 11 jun., 1983. Caderno Lazer, p. 5. Biblioteca pública Arthur Vianna.

“Pelos rumos da liberação de um espetáculo teatral” notícia de *O Liberal*, Belém, maio, 1983. Caderno Lazer, p. 5. Biblioteca pública Arthur Vianna.

“Teatro amador com duas peças no fim de semana” notícia de *O Liberal*, Belém, 04 jun., 1983. Caderno Lazer, p.5. Biblioteca pública Arthur Vianna.

SIAN

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). *Casa do Teatro Amador do MinC*. Ministério da Previdência e Assistência Social, Divisão de Segurança e Informações. Informe n°. 0105, DSI/MPAS, 11 maio, 1989.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). *Carta Manifesto do Grupo Cena Aberta*. Fundação Nacional do Índio. Assessoria de Segurança de Informações. BR DFANBSB AA3. Ministério Público Federal (São Paulo). 1968-2000, p. 205.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). *Ficha de Distribuição e Processamento de Documentos: Manifestações de Contestação ao Regime*. Ministério da Justiça. Divisão de Segurança e Informações. Serviço Nacional de Informações (SNI) -Agência Central, 30 de abril de 1981.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). MARIE, Jeanne. “Nossos artistas fora do palco.” Notícia do *Jornal Resistência*. Ano IV, n. 32. Serviço Nacional de Informações: Agência de Belém. 14 dez., 1981, Belém/PA, p.17.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). *Propaganda Adversa*. Serviço Nacional de Informações (SNI) -Agência Belém. 31 de março de 1981.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). *Propaganda Adversa – Jornal Resistência*, da Sociedade Paraense de Defesa dos Direitos Humanos. Serviço Nacional de Informações: Agência de Belém. Belém/PA, 12 maio, 1981, p.12.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). *Ligações no processo subversivo*. Serviço Nacional de Informações (SNI) -Agência Belém. 30 jul., 1981.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). “O Auto da Compadecida”. Notícia do *Jornal Resistência*. Ano IV, n. 32. Serviço Nacional de Informações: Agência de Belém. 14 dez., 1981, Belém/PA, p.18.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). *Peça Teatral ‘Fábrica De Chocolate’ de Mario Prata*. Ministério da Justiça – Departamento de Polícia Federal Centro de Informações. 30 de abril de 1981.

Fotografias

Blog “O palhaço de Deus” disponível em: <https://opalhacodedeus.wordpress.com/>

Kamara Kó Galeria disponível em: <https://www.kamarakogaleria.com.br/>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARIÉS, Philippe. Prefácio. In: ARIÉS, Philippe. *A criança e a vida familiar no Antigo Regime*. Lisboa: Relógio D'Água, 1988, pp. 09-31.
- ANDRADE, Valéria Frota de. *Com a cara lavada e a mala nas costas: Memórias e Identidades na Trajetória do Usina Contemporânea de Teatro*. Texto de Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Federal do Pará, 2012.
- _____. *Poéticas do afeto no teatro de grupo: Trânsitos e alianças entre os criadores no teatro de Belém do Pará (1976 – 2016)*. 2020. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.
- BARROS, José D' Assunção. Memória e História: uma discussão conceitual. *Tempos Históricos*, vol. 15, 2011, p. 317-343.
- 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.
- BICALHO, Poliene. *Resistir era preciso: O Decreto de Emancipação de 1978, os povos indígenas e a sociedade civil no Brasil*. Topoi (Rio J.) 20 (40) • Jan-Apr. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2237-101X02004007>. Acesso dia 03 maio, 2022.
- 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.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 11-92.
- 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.
- BURKE, Peter. *A escola dos Annales (1929-1989)*. São Paulo, Unesp, 1991.
- _____. *Cultura popular na Idade Moderna*. Trad. Denise Bottmann. 2. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *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.
- _____. *Teatro Cena Aberta e Grupo Cuíra do Pará: Processos de Transformação entre permanências e descontinuidades no Teatro Contemporâneo da cidade de Belém de 1976 a 2012*. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2016.
- CABRAL, Judson Forlan Gonzaga. *O Teatro da Crueldade de Antonin Artaud: A dimensão política na vida*. ANPUH. XXVII Simpósio Nacional de História, Conhecimento histórico e diálogo nacional. Natal, jul. 2013.

- CARVALHO, Sérgio de. Um certo conceito de teatro. *Revista USP*, São Paulo, n.49, p. 169-175, março/maio 2001.
- CAVALCANTI, Erinaldo; PETIT, Pere; JÚNIOR, Dornival Venâncio Ramos. *Entre-vistas com o professor Alessandro Portelli*. Escritas, Vol. 10. n. 1. 2018.
- COELHO, Wilson. *A palavra em Artaud ou a carne que se faz verbo*. *Ephemera Journal*, vol. 3, nº 4, Jan./Abr. 2020.
- COUTINHO, Eduardo Sales. *Brecht e o trabalho de ator/atriz: seguir as pistas para uma atuação épica*. ENECULT: encontros de estudos multidisciplinares em cultura. Ano. XV. Salvador, ago. 2019.
- ÉLERES, Paraguassú. *Teatro de vanguarda: o Norte Teatro Escola do Pará e os festivais de teatro de estudantes*, Recife, Santos, Brasília, Porto Alegre (1958 a 1962). Belém: Paka-Tatu, 2008.
- FURTADO, Marli Terezinha. *Bertolt Brecht e o Teatro Épico*. Universidade Federal de Santa Catarina. *Revista Fragmentos*. Vol.5, n. 1.pp. 9-19, 1995.
- 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.
- HALBWACHS, M. *A Memória coletiva*. Trad. de Laurent Léon Schaffter. São Paulo, Vértice/Revista dos Tribunais, 1990. Tradução de: La mémoire collective.
- HOBBSAWM, Eric. *O artista se torna pop: nossa cultura em explosão*. In: - -, *Tempos Fraturados: cultura e sociedade no século XX*. São Paulo: Cia das Letras, 2013, p. 299-309.
- _____. *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.
- LIMA, Marcelo Fernando. Eles não usam Black-Tie e Rasga Coração: Uma leitura a partir da ética. *Revista Letras*. UTFPR - CURITIBA. v.16, n. 19, jul./dez, 2014.
- 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*. Rio de Janeiro: Unirio. 2010.
- _____. *Performance da plenitude e performance da ausência: vida-obra de Luís*
- MIRANDA, Rita Alves. Estudos sobre Bertolt Brecht. *Existência e Arte* (Revista Eletrônica do Grupo PET). Ciências Humanas, Estética da Universidade Federal de São João Del-Rei. Ano VII, n. VI, jan-dez, 2011.
- MAURO, Victor Ferri. Participação de indígenas Terena na resistência à emancipação da tutela durante a ditadura militar. *Tellus*, Campo Grande, MS, ano 19, n. 40, p. 73-102, set./dez. 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.20435/tellus.v19i39.608>. Acesso em 03 maio. 2022.
- NUNES, Maria Sylvia. *Universidade e Shakespeare*. In: UFPA 50 ANOS: Relatos de uma trajetória. Organização Alex Fiúza de Mello. Belém: EDUFPA, 2007, p.191-192.

- OLIVEIRA, Francisco de. *Teatro e poder na Grécia*. Universidade de Coimbra, HVMANITAS, Vol XLV, 1993.
- PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- _____. *Teatro em movimento*. São Paulo: Hucitec, 1989.
- PIGNARRE, Robert. *História do teatro*. Lisboa, PT: Publicações Europa-América, S/D.
- PORTELLI, Alessandro. *Ensaio de história oral*. São Paulo: Letra e Voz, 2010.
- _____. Um trabalho de relação: observações sobre a história oral. *Revista Trilhas da História*. Três Lagoas, v.7, nº13 jul-dez, 2017. p.182-195.
- 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.
- SILVA, Armando Sérgio da. *Diálogos sobre Teatro*. 2 ed. São Paulo: EDUSP, 2002.
- SOUZA, Amilton Justo de. *A censura política da Divisão de Censura de Diversões Públicas à música de protesto no Brasil (1969-1974)*. Simpósio Nacional de História, ANPUH, XXV. Fortaleza, 2009.
- THOMSON, Alistair. *Recompondo a memória: Questões sobre a relação entre a História Oral e as memórias*. Proj. História. São Paulo, (15), abr., 1997.
- 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).