



ST 01. AS CIDADES E OS USOS DO PASSADO DIÁLOGOS COM A MEMÓRIA E A CONSTRUÇÃO DOS ESPAÇOS

36

O ESPAÇO TEATRAL COMO LUGAR DE MILITÂNCIA DURANTE A DITADURA MILITAR

*Lays Honorio Teixeira¹
José Benjamim Montenegro²*

Resumo: Entendendo que as relações também constroem espaços e que há vários usos para esses, o presente artigo tem por objetivo pensar o espaço teatral, que vai além da estrutura física, como um local de militância em meados da ditadura militar no Brasil (1964-1985). Durante os anos de chumbo vividos no Brasil, as expressões artísticas sofreram forte repressão por apresentar em seus espetáculos oposição ao regime vigente. Inúmeras peças, músicas, programas entre outros foram censurados pelos órgãos governamentais, por serem responsáveis por veicular mensagens de oposição ao governo. Dessa forma, o teatro adquire um lugar de destaque por pensar os espaços para além das relações aparentes. Como aporte teórico utilizaremos Certeau (1980) que nos auxilia a pensar sobre como o espaço adquire sentido através das relações estabelecidas no local.

Palavras-chave: Espaço. Teatro. Ditadura. Militância.

O TEATRO

Diferente do que se imagina, o teatro não surgiu na Grécia.³ Por ser uma expressão artística presente em muitas culturas, ela se desenvolveu simultaneamente em vários povos. Antes mesmo do surgimento do teatro grego, o teatro egípcio já era bastante influente, tendo sido difundido por meio da religião e do culto à Osíris e Ísis. Dali, o teatro seguiu para a Grécia, com os dramaturgos gregos que o disseminaram nos moldes que conhecemos atualmente por todo o ocidente.

Aqui no Brasil o teatro chega com os jesuítas. Normalmente não se espera que a colônia desenvolva o que a corte não tem, mas mesmo sem uma tradição forte de teatro

¹ Graduanda do curso de licenciatura em História pela Universidade Federal de Campina Grande. Bolsista no Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência.

² Graduado em Bacharelado em História pela Universidade Federal da Paraíba (1988), mestrado em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1996) e doutorado em Sociologia pela Universidade Federal da Paraíba (2007). É professor da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG) desde 1990.

³ Para mais informações, ver: MAGALHÃES JÚNIOR (1980).

em Portugal, o Brasil utilizou essa expressão artística como metodologia de ensino desde a época do descobrimento. Os índios foram os primeiros a experimentar essa prática no país, que utilizava peças teatrais como meio de catequização. Com a chegada de D. João VI e sua corte, o teatro no Brasil passa por modificações, chegando à criação do Real Teatro de São João.

Da fundação do primeiro teatro no país até a década de 1960, temporalidade analisada no texto, o teatro passou por inúmeras facetas, tornando-se mais popular e erudito ao mesmo tempo. O teatro, inúmeras vezes, aparece como uma ferramenta necessária para o homem, que sente a necessidade de se reinventar. Servindo para diversão, profissão ou denúncia, este nunca some da sociedade, evidenciando assim sua importância para as relações sociais.

Do primitivo instinto de ser outro, da necessidade do disfarce e do jogo lúdico, da vontade do homem de ver-se a si mesmo reproduzido, do ritual religioso ou profano, da magia e da mais primária imitação da natureza, o espetáculo ganhou dimensão própria (PEIXOTO, 1980, p. 28).

Contudo, com a instauração do regime militar houve o “desmantelamento”⁴ do teatro nacional nos anos 1960, assim como das outras expressões artísticas. Por mais de vinte anos, o Brasil viveu sob o comando dos militares, que ascenderam ao poder após deflagrar um golpe de Estado que se instaurou em 1º de abril de 1964. A partir desse fato, o país tomou rumos imprevistos durante os “anos de chumbo”.

Como não poderia ser diferente, o teatro, enquanto expressão artística e cultural sofreu, junto de outros segmentos sociais, as mudanças que ocorreram no país durante a ditadura militar. No entanto, não podendo passar imune aos seus efeitos, que atingiram a parte artística de forma efetiva, o momento histórico e político nacional acabou possibilitando e impulsionando mudanças que interferiram na estrutura física do teatro ao texto e à recepção social deste.

Na década de 1960, com a deflagração do golpe, o país passa por uma nova fase cultural, que sofrerá com a censura e imposição militar. É através desse ponto que o presente artigo pretende relembrar o lugar social ocupado pelo teatro enquanto ferramenta de militância.

Independente do fim para o qual foi criado, o espetáculo atinge dimensões subjetivas ao espectador. Como em um ciclo que necessita de retorno para se completar, a peça só se conclui quando o espectador recebe a mensagem. E é através do espectador que o teatro cumpre um de seus objetivos: o de informar.

Essas táticas manifestam igualmente a que ponto a inteligência é indissociável dos combates e dos prazeres cotidianos que articula, ao passo que as estratégias escondem sob cálculos objetivos a sua relação com o poder que os sustenta, guardado pelo lugar próprio ou pela instituição (CERTEAU: 1980, p. 47).

⁴ Termo utilizado por Flavio Desgranges no livro *A pedagogia do teatro: produção e dialogismo*, 2006.

Ao apresentar peças com mensagens que protestam contra o regime, as táticas descritas por Certeau que estão presentes nos atos mais comuns como ler, escrever, e incluo aqui a arte de interpretar, o teatro e seus atores se impõem contra o regime, na tentativa de burlar o sistema da censura e informar o público sobre aquilo a que eles não tinham acesso, com as táticas de dominação aplicadas aos “subversivos”. Na contramão dos revolucionários, o governo adotava estratégias capazes de conseguir da população ampla aceitação ao sistema, manipulando informações.

Durante a década de 1960, o teatro brasileiro passou por modificações que possibilitaram uma nova forma de se fazer e pensar o teatro. A partir de então, o espectador passou a ocupar um lugar de mais influência e destaque dentro da peça. Como nomeou Flávio Desgranges (2006), houve uma “desconstrução do espectador”.

“O teatro existe na sociedade e, naturalmente, a sociedade existe no teatro. Ambas as estruturas, uma parte integrante da outra, se complementam.” (PEIXOTO, 1980: 59). Através dessa maior interação do público com a arte, o teatro se torna mais vivo através da modificação/reflexão que produz na plateia. Com essa nova posição do espectador, as peças adquirem um novo caráter: a de formação política. Para além da peça, essa nova posição do teatro diante da plateia objetivava inserir o espectador como parte integrante da encenação. Dessa forma, a peça instigava o lado intelectual e crítico de quem a assistia, transmitindo assim a mensagem proposta pelos grupos.

No entanto, é importante destacar que essas mudanças ocorridas não se deram de maneira generalizada e homogênea. O momento histórico influenciou de forma decisiva para que mudanças e continuidades ocorressem no teatro nacional. Da mesma forma em que havia grupos teatrais dispostos a intervirem contra o regime utilizando a arte enquanto instrumento de protesto, havia aqueles que acreditavam numa autonomia do teatro que se desprendesse das questões políticas do momento, mas não se restringindo apenas a isso. Mas a estratégia de não levar as questões políticas para o palco, contudo, não ficou restrita às companhias de teatro. Essas, entre as companhias e autores se acentuaram no fim da década de 1960. A decretação do AI- 5⁵ dificultou ainda mais a atuação deste tipo de teatro crítico, com o aumento da censura governamental. Na verdade, alguns autores comentam sobre a efervescência cultural ocorrida às vésperas do golpe.

A produção teatral estava preocupada e engajada na luta política que se instalava com urgência de uma tomada de posição em diversos países do mundo, voltando seus trabalhos para a denúncia dos mais diferentes abusos e a reflexão acerca das necessidades imediatas desta luta (DESGRANGES, 2006, p. 54).

Além do Brasil, outros países latinos estavam sob a égide de regimes militares. Esse tipo de produção artística, permaneceu no seu lugar de arte sem deixar de construir uma crítica, demandava uma outra dinâmica de produção. Para que houvesse uma publicação ou apresentação pública de qualquer gênero, antes era necessária a

⁵ O Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968, marcou o início do período mais duro da ditadura militar (1964-1985).

autorização dos órgãos responsáveis pela censura cultural. Como meio de infringir as regras do regime, as peças passaram a utilizar ainda mais analogias e metáforas.

...DO ESPAÇO FÍSICO

As modificações ocorridas na relação espectador-ator, além de modificar as relações sociais e pessoais, interferiu na estrutura física do teatro. Para aqueles não atentos, a arquitetura do teatro pode passar despercebida ou não receber a merecida atenção. Contrariamente a isso, um dos aspectos que mais influenciam na produção e execução da peça consiste no ambiente onde esta ocorrerá. Na verdade, o ambiente está tão ligado à peça que o próprio nome, teatro, é aplicado para o local e para a expressão artística.

Percebendo essa importância, a arquitetura teatral tem sido objeto de estudos, uma vez que as companhias teatrais passaram a pensar do aperfeiçoamento do palco até eventuais substituições deste. Essas mudanças ocorridas no teatro durante a década de 1960, ao repensar o lugar do espectador, nortearam o surgimento de novas alterações no espetáculo teatral. Das décadas de 1960 a 1980, diante da censura instituída pelo regime militar, o palco passou a ser repensado e adaptado às possibilidades de apresentação. Para que ocorresse, efetivamente, uma aproximação entre os artistas e a plateia, o ambiente deveria ser outro que não o palco tradicional.

A Lílian Maria Dória (2009), mestre em literatura brasileira, em seu livro *Linguagem do teatro*, estabelece uma linha do tempo onde faz um resgate da arquitetura teatral, apresentando os principais formatos de teatro, da antiguidade até os dias de hoje. Nos propomos a apresentar alguns desses teatros, sem no entanto, ter o objetivo de seguir uma linha histórica cronológica, omitindo alguns momentos históricos, por entender que é necessário conhecer a estrutura física para depois fazer o movimento contrário, de substituição, mas sem aprofundar a análise, pois este não é o objetivo central do texto.

A autora começa com o teatro grego, berço da dramaturgia ocidental, que tinha uma forma circular que surgiu das cerimônias religiosas, entendidas como as primeiras manifestações teatrais. Este era composto originalmente por três partes principais: o *theatron*, lugar onde ficava a plateia que normalmente era composto por degraus; a *orchestra*, lugar destinado ao coro; e a *skéné*, lugar da cena. Sob influência deste, o teatro romano desenvolveu uma arquitetura baseada no teatro grego, mas com algumas diferenças, como o lugar da plateia que agora seguia uma hierarquia social.

Passando para a Idade Média, vemos aqui o quanto o teatro está associado à Igreja. Nessa época, as encenações inicialmente só poderiam ocorrer dentro das igrejas, posteriormente passando para as praças e mercados públicos. Aqueles que realizavam apresentações com temáticas não-cristãs foram excomungados do catolicismo.

No período elisabetano (1558-1603), os palcos teatrais eram mais elaborados fisicamente, sendo construídos de madeira. Até hoje a Inglaterra preserva alguns desses teatros, que chegam a ter três níveis. E como edifício teatral contemporâneo, a autora apresenta exemplos de espaços italianos, que já tinham outras possibilidades de aprimoramento de elementos essenciais à peça, como a acústica e o jogo de cena dos

autores. Sobre o Brasil, Dória apresenta os espaços alternativos, como o teatro de bonecos, que está normalmente em feiras e espaços públicos.

A partir daqui podemos pensar sobre o espaço cênico. Este é o espaço que vai além da estrutura física, estando vinculado à proposta poética da peça. A leitura também se encaixa na definição das práticas cotidianas, sendo uma forma de apropriação. “Um mundo diferente (o do leitor) se introduz no lugar do autor” (CERTEAU, 1980, p. 49). Dessa forma, a leitura feita pelo espectador da peça constrói um sentido para a mensagem veiculada. Mesmo assim, entendemos que o texto não compreende todas as dimensões desta, o espaço dialoga com a encenação, completando-se. Como o teatro sempre traz no plano de fundo um diálogo entre o indivíduo e a sociedade, os espaço cênico e físico tentam transmitir a mensagem da peça para além do texto.

Para analisar o espaço, Dória (2009) estabelece três princípios de partida: a *produção textual*, através da qual o autor se expressa; o *espaço cênico*, no qual a peça é executada; e a *recepção da plateia*, que é quando a peça atinge sua finalidade, chegando ao público.

Mas o palco, ou seja qual for o espaço de representação, estabelece, em nível de razão e emoção, uma reflexão e um diálogo vivo e revelador com a platéia, ou seja qual for o espaço dos espectadores. Incapaz de agir diretamente no processo de transformação social, age diretamente sobre os homens, que são os verdadeiros agentes da construção da vida social (PEIXOTO, 1980, p. 12).

Apesar do reinado do texto na peça, o espaço é parte essencial para o produto final. É através dele que o espetáculo adquire sua concretude, é quando as ideias saem do texto e ganham vida.

... AO ESPAÇO SIMBÓLICO

Entendendo a importância do espaço cênico, é possível pensar na readaptação e na apropriação de algumas peças dentro dos espaços possibilitados pela cidade. Para Carreira (2008) há uma associação dessa mudança de foco com a ideia do espetáculo na rua como espaço de invasão da cidade. É compreensível pensar dessa forma porque o teatro não é um espaço democrático de fato. Muitas vezes, este já foi usado como forma de ampliar a segregação social, já que o teatro ainda é visto e mantido para uma pequena parcela da população.

Seguindo esse pensamento, o teatro adquire um lugar simbólico que faz com que as peças teatrais, além de informar, mostrem-se democráticas e acessíveis. De acordo com Ricardo Cardoso (2008), havia uma ideia de teatro sem estrutura arquitetônica amplamente aceita pelos artistas dos anos 1960-70, do chamado teatro político. Alguns artistas, tanto no Brasil quanto fora dele comungavam da visão da rua como sinônimo de liberdade política, enquanto que o edifício teatro poderia ser visto como um símbolo da indústria cultural.

Mas o teatro nunca abandonou totalmente as praças, não entregou as ruas, não se ausentou das feiras populares. O que é espaço teatral

hoje? Tudo. Uma esquina, um restaurante. Um ônibus, um galpão. Até mesmo um teatro tradicional. Basicamente, duas hipóteses são possíveis: usar os espaços tradicionalmente reservados aos espetáculos ou negá-los, inventando quaisquer outros (PEIXOTO, 1980, p. 39).

Diante desse contexto político, a Paraíba não passou imune aos acontecimentos ocorridos durante a ditadura. Da mesma forma que o regime afetou os estados de outras regiões políticas do país, o nosso sofreu com as reformas governamentais. Um dos agentes políticos contra a repressão foi o teatro.

Em todo o país o teatro foi um dos segmentos mais engajados na tentativa de burlar o sistema. Várias peças em todo o país sofreram diretamente com a censura e a atuação dos Atos Institucionais, em especial o AI-5. Como exemplo, podemos citar a peça “Roda Viva”, encenada pelo Teatro de Oficina em 1968. Nessa ocasião houve uma invasão do Teatro Ruth Escobar no Rio de Janeiro. Diante da atuação efetiva do teatro enquanto instrumento de militância política, essa expressão artística chamou a atenção dos militares, tornando-se alvo constante de repressão.

No entanto, não era fácil conseguir aprovação dos órgãos de censura. Na Paraíba, Altimar Pimentel escreveu a peça “A intriga do cachorro com o gato” a ser encenada pelo Grupo de Arte Dramática do Santa Roza para a participação destes no Festival de Teatro dos Estudantes no Rio de Janeiro. Outro espetáculo teatral montado no janeiro de 1968 foi “Parai-bê-a-bá” de Paulo Pontes. Com o intuito de retratar a cultura do nosso povo, o grupo de Teatro de Arena da Paraíba, que participava em fevereiro do Festival Nacional do Teatro no Rio de Janeiro.

A arte foi utilizada como meio de contestação às práticas e discursos autoritários da época, explorando temas religiosos, políticos e culturais. A proximidade dos temas com a realidade era proposital para que o espectador recepcionasse a mensagem veiculada.

Bem como ocorreu em outras partes do país, no nosso estado também houve uma efervescência cultural durante a década de 1960, como a inauguração do Teatro Municipal Severino Cabral em Campina Grande (1963). Nessa mesma época, alguns grupos regionais foram criados com os grupos do Teatro Universitário e o Teatro de Arena.

Diante dos censores, tudo era motivo para interdição. A peça “A briga do cachorro com o gato”, encenada pelo Grupo de Arte dramática do Teatro Santa Roza, por tratar de questões sociais onde os animais assumem atitudes de homens foi suficiente para a censura interditar a peça por dois meses. Mesmo não tendo achado indícios de qualquer crítica ao governo, a peça sofreu cortes.

Desde o começo do ano 1968 não se mostrava como um ano comum. Em fevereiro já havia ocorrido dois casos de interdição relacionados ao teatro. Além da censura proibir a apresentação de uma peça em Brasília, atores foram impedidos de atuar. Após esse fato, atores do Rio de Janeiro e São Paulo decretaram greve geral como meio de manifestar a insatisfação destes. Em solidariedade aos colegas de profissão, atores e atrizes de outros estados também fizeram greve. Na capital do estado, companheiros de profissão também se solidarizarão, fazendo um protesto na praça dos Cem Reis.

Apesar da forte repressão ocorrida durante os mais de vinte anos de regime militar, o teatro e outras formas de arte, resistiram, através das táticas adotadas pelos artistas para se expressarem, aos limites impostos pela ditadura. Dessa forma, o espaço teatral, agora com seu conceito mais amplo abrangendo da rua ao palco, se impôs enquanto espaço de militância, na luta pela liberdade artística. “Podemos afirmar também que espaço teatral é, de certa maneira, o lugar da história. Cada peça de teatro é um recorte de um momento sociopolítico e revela costumes, comportamentos e estruturas dessa sociedade” (DÓRIA, 2009, p. 95). Assim sendo, ao refletir sobre as práticas teatrais da década de 1960, o teatro se insere enquanto lugar de militância política e social.

REFERÊNCIAS

CARDOSO, Ricardo José Brugger. **Inter-relações entre espaço cênico e espaço urbano** In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (Org.) – Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

CARREIRA, André. **Teatro de invasão: redefinindo a ordem da cidade.** In. LIMA, Evelyn Furquim Werneck (Org.) Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do teatro: provocação e dialogismo.** 3. ed. São Paulo: Editora Hucitec: Edições Mandacaru, 2011.

DÓRIA, Lílian Maria Fleury. **Linguagem do teatro.** Curitiba Editora Ipbex, 2009. (Coleção Metodologia do Ensino de Artes, v. 7).

JÚNIOR, Raymundo Magalhães. **Teatro.** Volume 6. Biblioteca Educação é cultura. - Rio de Janeiro: Bloch: FENAME, 1980.

LEITÃO, Rui César. **1968 – O grito de uma geração.** Campina Grande: EDUEPB, 2013.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. **Espaço teatrais de Lina Bo Bardi. Entre o Teatro Oficina e o Tetro Sesc fábrica da Pompéia.** In. LIMA, Evelyn Furquim Werneck (Org.) Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008

PEIXOTO, Fernando. **O que é teatro.** 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.