

Canoas, v. 27, n. 1, 2022

 <http://dx.doi.org/10.18316/recc.v27i1.8525>

O movimento teatral maringaense (1976 – 1977)

The maringaense theater movement (1976 – 1977)

Ana Roberta Marcone de Araujo¹Elaine Rodrigues²

Resumo: O artigo expõe a historicidade do teatro maringaense, no período de junho de 1976 a setembro de 1977. Sua abordagem é realizada a partir das publicações do jornal O Diário do Norte do Paraná e do folhetim CENA, impresso alternativo de autoria dos grupos de teatro amador ligados à Federação Independente de Teatro Amador do Paraná (FITAP). O movimento teatral de Maringá foi aqui evidenciado em virtude da formação de vários grupos de teatro amador, pela realização de festivais, pela realização de cursos de teatro, pela criação da subsede da FITAP, pela luta dos artistas por espaço físico para se fazer teatro e pelo reconhecimento do grupo TEMI como de utilidade pública do município. Na tentativa de compreender o movimento desse período, as perguntas que mobilizaram a pesquisa foram: como O Diário do Norte do Paraná e o CENA retrataram o movimento teatral da época? Qual foi a contribuição dos impressos para com a arte teatral? Sendo assim, analisam-se as convergências e controvérsias do movimento encontradas nos impressos.

Palavras-chave: Educação; Imprensa; Cultura; Teatro Maringaense.

Abstract: This article exposes the history of theater in Maringá (city located in the State of Paraná, Brazil) between July 1976 and September 1977. This subject is approached considering the reviews from the local newspaper “O Diário do Norte do Paraná” and the local journal “Folhetim CENA”, an alternative printed journal created by the amateur theater groups connected to FITAP (Independent Amateur Theater Federation). This theatrical movement in Maringá was displayed here due to the creation of several amateur theater groups, to the organization of festivals, theater courses, the creation of a sub-head office to FITAP, to the struggle of artists when fighting for a place to develop their projects and for the recognition of TEMI Group, as a city’s public utility. ” In order to understand the movement of this period, the questions that led this research were: how did the city’s press portrayed theater at that time? What was the journal’s contribution to the theatrical movement? Thus, analyse the convergences and controversies of the movement found in the journals previously mentioned.

Keywords: Education; Press; Culture; Theater in Maringá.

- 1 Graduada em Artes Cênicas - licenciatura plena em teatro pela Universidade Estadual de Maringá, Especialista em Arte e Educação pela UNOESTE e Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Educação pela UEM.
- 2 Doutora em História e Sociedade pela Unesp/Assis/SP - Universidade Estadual Paulista - Júlio de Mesquita Filho (2002). Mestre em Educação pela UEM/PR/ Universidade Estadual de Maringá (1994). Especialista em Tecnologias Educacionais Aplicadas à Educação a Distância pelo Centro Universitário Cidade Verde (2020). Graduada em Pedagogia pela Universidade Estadual de Maringá (1987). Coordenadora do Curso de Pedagogia Presencial e EaD e ainda Psicomotricidade e Ludicidade na Educação Infantil do UniFCV/PR - Centro Universitário Cidade Verde. Professora Associada do departamento de Fundamentos da Educação da Universidade Estadual de Maringá PPE/UEM (1988 a 2019).

Introdução

O artigo em tela trata da historicidade do teatro maringaense de junho de 1976 a setembro de 1977, por meio da imprensa. Nesse período, a cidade contava com vários grupos de teatro amador que participavam de festivais, realizavam cursos de teatro e lutavam junto ao poder público municipal pela viabilização de espaço físico para se fazer teatro. Essas atividades e outros acontecimentos no campo teatral nos moveram para buscar na imprensa local a reconstrução da história do teatro de Maringá, no período. À época, a imprensa maringaense contava com três grandes jornais, são eles: A Folha do Norte do Paraná, O Diário do Norte do Paraná e O Jornal de Maringá.

A imprensa aqui é considerada uma fonte história, uma fonte cuja pluralidade de vozes se manifesta, vozes essas diferentes em um conjunto mais amplo do que o esperado. Nos suportes da imprensa, os que detêm o poder sobre eles selecionam os fatos que desejam enfatizar ou são importantes para se destacar, para que os leitores assumam uma posição política de preferência a mesma dos editores. Dessa forma, para além da comunicação e de mediadora da memória, compreendemos a imprensa como parte de uma ordenação de poder.

Capelato (1988) alerta sobre a necessidade da imprensa em agradar os corações das pessoas e conquistar poder no meio midiático, já que pode possuir mais de um centro de informação, por isso, entende-se que muitas vezes deve-se levar em conta o intuito das publicações, pois, na maioria das vezes, são produzidas para o agrado social. A busca pelo público envolve também a necessidade do lucro e a posição social da imprensa “[...] os vocabulários são escolhidos cuidadosamente para deles se extrair o máximo de efeito. Ela é uma arma de persuasão muito eficaz” (CAPELATO, 1988, p. 17). Por tudo isso, o jornal deve ser analisado com cautela. Cabe então ao pesquisador buscar a veracidade e a sustentabilidade da fonte jornalística como documento, já que ele não é uma fonte imparcial, ou ainda, um transmissor de uma verdade única.

No que concerne à pesquisa, o trabalho do pesquisador é articular os temas abordados pelos jornais e selecionados por ele ao contexto social, econômico e político no qual foram selecionados para divulgação. O pesquisador não pode desconsiderar que “Os que manejam a arma-jornal têm uma variada gama de opções entre o domínio das consciências e a liberdade” (CAPELATO, 1988, p. 13). A imprensa não se constitui como instituição de caráter sólido, isto é, seu comportamento depende das relações estabelecidas com a sociedade e da correlação de forças existente entre os agentes que nela atuam. Sua função na sociedade depende de como é vista pelas pessoas que ocupam os diversos lugares sociais e institucionais.

O jornal O Diário do Norte do Paraná foi uma das fontes principais cotejada durante o estudo em virtude de sua ampla inserção social. Esse jornal possibilitou-nos compreender a trajetória do teatro maringaense e o contexto histórico e político no qual o movimento teatral estava inserido, bem como de que forma o movimento foi tratado em suas publicações nos anos 1976 e 1977.

Já que a imprensa institucional é permeada por múltiplas vozes e algumas possuem força maior e interferem na definição dos conteúdos das publicações os quais podem ser distanciados dos fatos para garantir na sociedade outros interesses, buscamos, também, o Folhetim CENA produzido pelos artistas e dramaturgos maringaenses para registrar as atividades teatrais realizadas na cidade de Maringá e região e, também, ser o suporte de manifestação política e cultural dos artistas. Pois, como afirma Chartier (1991) as representações são alteradas dependendo do local que se encontram, é a partir das representações que

conseguimos compreender as práticas de um determinado grupo social. Tornando o que estava ausente no meio social, presente, por conta da representação.

O CENA insere-se na categoria do jornalismo alternativo cuja função é fazer o contraponto ao jornalismo hegemônico. De acordo com Capelato (1988, p. 10), os folhetins alternativos

[...] expressam projetos e reivindicações das classes trabalhadoras e grupos minoritários. Os periódicos, porta vozes desses setores da sociedade representam instrumentos de luta muito eficazes; são também fonte documental valiosa para a reconstituição da história dos movimentos sociais.

Em cada grupo social há individualidade, há uma memória, há uma história, que reconheceremos aqui na pesquisa uma história do movimento teatral permeada por vozes, poderes e representações.

Nos jornais selecionadas, O Diário do Norte do Paraná e o CENA, conseguimos traçar o panorama teatral do período 1976-1977, a partir dos fatos jornalísticos que cada grupo decidiu publicar.

O teatro brasileiro: origem, modernização e a repressão militar

O teatro constitui-se na história dos povos como elemento fundamental para sua formação cultural. No caso brasileiro, nos anos iniciais de 1500, ele foi utilizado pelos padres jesuítas, como meio para conversão do indígena à fé cristã e à religião católica. É, a partir de então, que o teatro no Brasil passou a ser realizado sob as influências europeias.

No final do século XIX, o teatro brasileiro assumiu sua própria identidade e deixou de ser utilizado como mero transmissor de uma mensagem ou de um ensinamento, como era o caso do teatro dos jesuítas. Os dramaturgos passaram a explorar em suas peças temas de caráter social para formar pessoas com capacidade para a crítica social. O Brasil estava se modernizando, se modificando e o teatro não poderia ficar de fora, pois precisava acompanhar as transformações. De acordo com a autora Tania Brandão (2013, p. 80):

Os grupos amadores cumpriram esse papel, atuando de modo decisivo no movimento de renovação do teatro nacional; seus esforços convergiram para estruturar uma fase instigante de reformulações. Na década de 1940 e início da seguinte, instaurou-se no Brasil um teatro riquíssimo no seu tríplice aspecto: dramaturgia característica e específica do povo; produção e encenação que incorporaram as técnicas e reflexões existentes nos centros mais avançados; e, por último, a formação de críticos e teóricos que acompanharam todo o processo desencadeado pelos amadores.

Foi nesse período fértil, segundo Fernandes (2013), que impulsionado pelos grupos de teatro amador, o teatro ganhou forças. Os grupos eram compostos por jovens artistas que contestavam a hegemonia de grupos como o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), identificado como um teatro para elite. Para essa autora (2013, p. 76), isso significou “[...] um novo capítulo da história do nosso teatro...”. O interesse pelo teatro nacional e moderno foi despertado em todo país após a experiência do grupo Teatro do Estudante do Brasil (TEB). Se, até então, a modernização não havia sido consumada por medo, por falta de público ou patrocínio, os grupos de teatro amador encontraram a resposta, se organizaram e modernizaram a arte teatral.

Mas a transformação e a modernização do teatro, após o século XIX, teve consequências desagradáveis também, uma delas foi o acirramento da censura. Anteriormente ao golpe militar de 1964, ela já ocorria e, vez ou outra, seus tentáculos se punham sobre as obras. A intervenção dos censores decorria de um ou

outro palavrão proferido em cena, de acordo com Michalski (1979, p. 8) “Quase sempre os incidentes eram superados sem maiores dificuldades; e de qualquer modo eles eram tão esporádicos que não faziam surgir uma preocupação permanente”.

No entanto, a partir de 31 de abril de 1964, os militares utilizaram-se dos dispositivos da censura de forma mais acentuada para impedir a abordagem dos temas sociais nos espetáculos teatrais. Na primeira etapa pós-1964, as polícias estaduais encarregavam-se das tarefas de censura em primeira instância e reuniam em suas mãos considerável dose de poder e arbítrio. Posteriormente, toda censura dos textos foi centralizada em Brasília, o que tornou sobremodo difícil aos prejudicados a defesa dos seus interesses, já que poucas produções podiam comportar nos seus orçamentos as despesas de envio de emissários à Brasília, para tentativas de entendimento ou barganha com os funcionários da censura.

Dessa forma, os que mais sofreram com essa centralização foram os grupos amadores que atuavam fora do eixo Rio-São Paulo, pois as delegações regionais ignoravam as determinações da Delegacia Federal de Segurança Pública (DFSP) órgão responsável pela liberação ou não do espetáculo.

Por que os militares perseguiram a arte dramática? Segundo Michalski (1979) isso ocorreu – equivocadamente – pelo medo da disseminação de ideias contrárias ao regime e que elas poderiam incitar a população contra o governo. Para compreender o comportamento do governo militar frente à censura, o autor destaca a organização conservadora frente a ela. Os responsáveis não lidavam com elementos artísticos, portanto, não possuíam conhecimento acerca deles e, após o golpe militar, passaram a julgar e controlar as manifestações artísticas.

A classe artística e alguns setores como partidos políticos, sindicatos e organizações que discordavam do regime militar, logo após o golpe, ficaram anestesiados, mas, em 1965, esses segmentos se reorganizam e os protestos contra o autoritarismo instaurado ganharam forças.

Os artistas começaram a escrever manifestos e cartas para as autoridades e até para o Presidente da República, nas quais denunciavam a censura que os espetáculos vinham sofrendo, as prisões arbitrárias realizadas contra artistas e protestavam contra a falta da liberdade de expressão:

A classe teatral do Brasil vem denunciar a violação da Carta da ONU que afirma a liberdade de pensamento e de criação artística, manifestada nas arbitrariedades dos órgãos da censura e na coação policial exercida contra a apresentação dos espetáculos de autores internacionais, como Gorki, Brecht e Feydeau, e escritores, poetas e compositores brasileiros. Pedimos o pronunciamento da Comissão de Defesa dos Direitos do Homem (MICHALSKI, 1979, p. 37).

Após muitas cartas e manifestações nas ruas dos grandes centros, os governantes acenaram em ceder às pressões e declararam que no Ministério da Justiça um grupo ficaria responsável por tecer uma proposta mais liberal de censura. No entanto, a repreensão ficou mais severa, conforme disserta Michalski (1979) acerca dos últimos momentos de protestos em São Paulo, imediatamente anterior ao AI 5:

A gravidade dos riscos a que qualquer assinatura oposta num abaixo-assinado ou qualquer manifestação coletiva de repúdio aos atos das autoridades expunha os respectivos responsáveis, e as medidas drásticas de intimidação, que levaram alguns expoentes da profissão, como Augusto Boal e José Celso Martinez Correia, à cadeia e ao exílio, disseminaram rapidamente um clima de medo dentro do qual nenhuma manifestação coletiva e pública era viável (MICHALSKY, 1979, p. 39).

Nesse interim, o teatro brasileiro foi influenciado pelo movimento de contracultura que ocorria nos EUA e em alguns países da Europa. Os desdobramentos das ideias desse movimento materializaram-se no campo cênico e na relação com o público. Entretanto, ainda que nem todos os espetáculos contemplassem de forma explícita uma posição política de oposição ao regime, não ficaram ao largo da censura.

Em 1968, os militares endureceram o regime, em virtude da mobilização de políticos, trabalhadores, intelectuais, professores, artistas etc., iniciada em 1965, pela redemocratização do país. Essa mobilização era inspirada pela onda de protestos que ocorriam no mundo “Em vários países, os jovens se rebelaram, embalados pelo sonho de um mundo novo” (FAUSTO, 2007, p. 477).

No Brasil, esses movimentos de resistência reverberaram nas manifestações artísticas. Na área musical, Chico Buarque de Holanda e Geraldo Vandré, Milton Nascimento, Gilberto Gil, Caetano Veloso, entre outros, por meio das canções, somavam-se aos gritos das ruas e davam o tom de resistência ao regime militar. A canção “Pra não dizer que não falei das flores” de Geraldo Vandré expressa o sentimento dos jovens contrários ao regime e passa a ser cantada em todas as manifestações populares.

Essas vozes foram caladas pelos militares, com a prisão e o exílio de alguns artistas, entre esses, Chico Buarque, Vandré, Gil e Caetano³. No entanto, a movimentação cultural não foi interrompida, pois era realizada de forma clandestina, velada ou até explícita. No norte do Paraná, na cidade de Maringá, os grupos de teatro amador, nesse contexto de arbitrariedades cometidas pelos militares, resistiram e realizaram uma movimentação teatral relevante da qual tratamos a seguir.

O movimento teatral de Maringá

As artes compõem o arcabouço dos conhecimentos das pessoas e estão presentes nos diversos agrupamentos sociais, desde uma peça teatral a uma tela de pintura. Nesse sentido, paralelamente, à formação dos povoados, os movimentos artísticos se constituem, como é o caso da cidade de Maringá/PR, fundada em 1930, cuja movimentação artística tem início, logo após a sua fundação. O movimento artístico manifestou-se, no vilarejo, em 1931, com a arte musical cujo expoente foi Joubert de Carvalho⁴ que compôs a canção “Maringá” que inspirou o nome da cidade.

Já a arte teatral iniciou-se na década de 1950, com a chegada, na cidade, do jovem Calil Haddad⁵ e a sua vontade de criar um grupo de teatro amador⁶ em Maringá. De acordo com o historiador João Laércio Lopes Leal⁷ (2016), Haddad iniciou uma amizade com Victor Andreatta⁸, esse o ensinou as técnicas de

3 Importante ressaltar que Gil e Caetano não tiveram opção ou escolha no caso do exílio, foram convidados a abandonar o país após o AI-5. Enquanto Chico, que também se exilou, já estava fora do Brasil, na Itália, a trabalho e por conta da repressão existente no país optou por continuar fora por segurança (PEZZONIA, 2019).

4 Joubert de Carvalho era de Minas Gerais, o artista dividia suas paixões entre medicina e a música. Sua canção Maringá foi a que mais rendeu direitos autorais.

5 Calil Haddad foi pioneiro na cidade de Maringá em 1946, se tornou um dos maiores nomes do teatro em Maringá. O maior teatro do norte do Paraná carrega o nome do pioneiro.

6 É o teatro praticado por pessoas que apreciam a arte, contudo não a utilizam como principal fonte de renda.

7 João Laércio Lopes Leal é funcionário público e historiador da Divisão de Patrimônio Histórico da Secretaria de Cultura de Maringá.

8 Victor Andreatta era um alemão radicado no Brasil. Ator e diretor artístico, chegou até a trabalhar com alfaiataria para garantir um sustento.

direção artística. Ele compreendia do assunto, pois dedicou grande parte da sua vida às artes circenses, além de ser diretor artístico da Rádio Cultura. A amizade entre Haddad e Andreatta foi essencial para a formação do grupo: Teatro Maringaense de Comédia (TMC), comandado por Calil Haddad. Outros grupos surgiram nessa década, na cidade, voltados para a comédia, como por exemplo: Companhia Nacional de Teatro e Diversões (CNTD).

O fomento da arte teatral em Maringá, na década de 1950, ocorreu em larga medida por conta da passagem pela cidade de companhias teatrais de renome nacional, como, por exemplo, a Companhia de Procópio Ferreira e a Companhia de Cacilda Becker. Esta última teria pronunciado a célebre frase: “Maringá é um gigante com cabeça de anão”. Não se sabe em qual contexto ou circunstância produziu tal pérola, mas que convida à reflexão (LEAL, 2016, p. 69-70).

Esses grupos não contavam com o patrocínio financeiro do poder público municipal ou outro e nem com espaço para realizar o trabalho artístico. Essas dificuldades, entretanto, não impediram a classe artística maringaense de formar outros grupos de teatro amador, assim como ocorria, à época, em todo país, os grupos de teatro amador surgiam aqui e ali.

No período militar (1964-1985), o teatro desenvolvido por grupos amadores ganhou projeção nos âmbitos nacional, estadual e municipal. Na década de 1970, ele foi marcado por grandes acontecimentos, tais como: os cursos de teatro, a formação de vários grupos de teatro amador, os festivais, a fundação da subsede da FITAP, aprovação da Lei Municipal 12/06/1976 que declarou o grupo TEMI como de utilidade pública e a luta dos artistas por um espaço para expor e praticar a arte na cidade. De acordo com Leal (2016) a formação de grupos de teatro amador na cidade foi impulsionada pelo Festival Universitário de Londrina⁹ realizado até os dias de hoje. Essa movimentação liderada por estudantes de Universidades e por estudantes secundaristas¹⁰ remete às contribuições teóricas de Fernando Peixoto (1980, p. 30): “A resposta vem dos jovens em sua maioria, e são os jovens que compõem a maioria do teatro brasileiro: um teatro nacional”. Michalski (1979) corrobora ao afirmar que esse fenômeno é a força de resposta da população jovem brasileira ao autoritarismo.

Os anos de 1976 e 1977

Na década de 1940, o teatro brasileiro foi impulsionado pela criação de dezenas de grupos de teatro amador em várias regiões do país. De acordo com Maria Thereza Vargas (2013, p. 104), os grupos

[...] surgiram, por todo o Brasil, entre estudantes ou simplesmente adeptos da arte de representar, grupos das mais variadas tendências, além dos citados grupos de Recife: o Teatro do Estudante da Paraíba, o Teatro de Amadores da Bahia, a Agremiação Goiana de Teatro, o Teatro do Estudante do Paraná, orientado por Armando Maranhão, e o Teatro do Estudante do Rio Grande do Sul, de Guilhermino César, a Comédia da Província, o Teatro de Equipe, o Teatro Universitário, sediados em Porto Alegre.

Nesse sentido, a existência de vários grupos de teatro amador da cidade de Maringá reflete o fenômeno que ocorreu em todo o país. Nos anos de 1976 e 1977, a cidade de Maringá contava com doze

9 O festival foi criado em 1968 como Festival Universitário, um pouco antes da instituição do AI 5, após um período de consolidação e resistência o Festival tornou-se internacional, assim denominou-se como FILO. O festival ocorre até hoje na cidade de Londrina. Ocorreram hiatos por questões políticas e de patrocínio.

10 Termo utilizado para designar os estudantes do segundo grau (o Ensino Médio atual).

grupos de teatro, segundo as publicações do jornal O Diário do Norte do Paraná, quais sejam: GRITA, TEMI, TEC, UNIMAR, GRUPAPE, PERERÊ, CRISJOBEL, AMTA, GETA, NOSSO TEMPO, MUNDIAL e ASAS DO VENTO.

De acordo com Maria Thereza Vargas (2013, p. 104), os grupos de teatro amador

[...] surgiram, por todo o Brasil, entre estudantes ou simplesmente adeptos da arte de representar, grupos das mais variadas tendências, além dos citados grupos de Recife: o Teatro do Estudante da Paraíba, o Teatro de Amadores da Bahia, a Agremiação Goiana de Teatro, o Teatro do Estudante do Paraná, orientado por Armando Maranhão, e o Teatro do Estudante do Rio Grande do Sul, de Guilhermino César, a Comédia da Província, o Teatro de Equipe, o Teatro Universitário, sediados em Porto Alegre.

Para ela, cada região imprimiu em seus grupos as particularidades de sua terra, de sua cultura. O que não foi diferente na cidade de Maringá. A cidade contava com diversos grupos que exploravam os gêneros infantil, comédia, religioso, poético etc.

Os grupos, em sua maioria, não contavam com o financiamento público ou privado para desenvolver suas atividades e as desenvolviam de acordo com suas possibilidades de espaço, cenário, equipamentos e disponibilidade de tempo dos participantes, pois a maioria era estudante ou trabalhador. Sendo assim, precisavam desenvolver outras atividades antes de se dedicarem integralmente ao teatro. Os grupos não eram reconhecidos pela prefeitura, de acordo com as notícias do jornal O Diário muitas promessas de reconhecimento como de utilidade pública foram feitas pelos dirigentes municipais, ao longo dos anos, mas nenhuma se concretizara, até 1976.

O grupo TEMI – Teatro Maringaense Independente, idealizado e organizado por Tadeu Moacir Lima, visto como um grupo de teatro rebelde, por criticar o sistema político da época, foi o único que conquistou o apoio da prefeitura. Foi reconhecido, no dia 12 de junho 1976, como de utilidade pública pela Câmara Municipal de Maringá, conforme Lei 1.126/1976, sancionada pelo prefeito vigente.

Segundo Lopes Leal (2016), a partir desse momento, o grupo teatral passou a fazer parte do orçamento da cidade e, segundo O Diário, iria receber todos os demais benefícios da lei.

Todos os outros grupos aqui citados participaram ativamente do movimento teatral, nos anos de 1976 e 1977. Participaram principalmente dos festivais realizados na região, nos cursos promovidos na cidade, na luta para um espaço teatral e na formação da Subsede da Federação Independente de Teatro Amador do Paraná. Na época, haviam os grupos formados por professores, outros formados por jovens religiosos, outros por jovens secundaristas e ainda outros por trabalhadores.

Na década de 1970, Maringá não contava com espaços apropriados para os ensaios e para as apresentações teatrais. Em 1965, vários debates ocorreram acerca do assunto. Nesse ano, foram apresentados projetos para a construção de teatros grandiosos, pois os expoentes postulavam que a cidade, em vista do seu desenvolvimento, merecia uma obra grandiosa para a apresentação de espetáculos. A intenção de uma edificação teatral grandiosa só se materializou com 1996 com a inauguração do teatro Calil Haddad, considerado o maior teatro do norte do Paraná.

Após os debates de 1965, o prefeito Silvio Barros, em 1975, de acordo com O Diário, prometeu um palco ambulante, com cenário e vestuário completos para estar à disposição das apresentações dos grupos. Em 1976, com a mudança do mandato político do município, outras promessas foram feitas. O prefeito

João Paulino e o Secretário da Cultura, Cruz Filho, inicialmente, prometeram apoiar a arte maringaense como merecia. Os grupos então, solicitaram a construção de uma Casa da Cultura. O prefeito João Paulino expôs que a prefeitura não dispunha de verbas para viabilizar a construção e que seria necessário recorrer ao Ministério da Educação (MEC) para buscar o financiamento.

Para a decepção dos artistas, as promessas do prefeito não foram materializadas. Apesar do desencanto deles com a administração, Moacir Lima, artista e representante do comitê, ponderou que um dos pontos importantes da solicitação foi a união da classe artística e que essa unidade poderia de fato conquistar o espaço para o desenvolvimento da arte no município:

Para ele, a reunião teve um valor histórico e é o início de uma coisa fantástica que se buscava há tempo. Deu vida, de fato, a um potencial que era latente toda a problemática dos grupos poderá ser resolvida a partir de agora, através da exposição de suas necessidades (O DIÁRIO, 20/02/1977).

Entretanto, a solução para os problemas enfrentados pelos grupos, naquele momento, estava longe de ser alcançada, pois quatro meses, após a primeira solicitação, o Secretário de Cultura apresentou outras propostas à classe artística, quais sejam, construir o edifício teatral ou transformar o Cine Clube Maringá em Cine Teatro.

O Cine Maringá poderá ser transformado em teatro pela Prefeitura Municipal de Maringá. Para tanto, uma autoridade do Ministério da Educação e Cultura, que aceitou a sugestão da criação de um Cine Teatro em Maringá, afirmou que poderá ser destinada uma verba de até um milhão de cruzeiros, conforme orçamento a ser apresentado pela Prefeitura (O DIÁRIO, 04/08/1977).

Para a classe artística, transformar um Cinema em Cine Teatro não era visto como viável. E, mesmo com todas as manifestações contrárias, a prefeitura encaminhou essa ideia, por ser considerada a mais fácil e prática. Os grupos de teatro amador reportaram a sua indignação para a prefeitura:

Além do mais, quando da apresentação do projeto Cine Teatro a nós, colocamos claramente ao senhor Cruz que tal projeto só pode prejudicar o teatro... o senhor Cruz fez ouvido de mercador às nossas argumentações e levou adiante o projeto. Quando este nos foi apresentado já estava assinado um contrato comercial entre cinema e prefeitura (CENA, 24/09/1977).

Os grupos de teatro amador intensificaram as reivindicações, em 1977, quando foi instalada a Subseção da FITAP, Federação Independente de Teatro Amador do Paraná. A organização das subseções em várias regiões objetivavam a descentralização das atividades da federação, assessorar os grupos para obtenção de recursos financeiros junto aos órgãos de fomento à arte e agregar os grupos de teatro.

Por conta da instalação da subseção, os grupos desenvolveram algumas ações para movimentar a classe artística maringaense. E a primeira resolução desse organismo representativo apontou para a criação de um jornal alternativo, “[...] espécie de órgão de informação dos grupos de teatro amador. Tal chamou-se “CENA” e contava todos os passos e movimentos que a categoria empreendia na cidade” (LEAL, 2016, p. 166).

Além dessa ação, os grupos decidiram por realizar, mensalmente, encontros da classe artística na cidade, para trocas de experiências, por meio da apresentação de trabalhos realizados ou em processo seguido de debates.

Uma outra proposta, aceita com entusiasmo pelos presentes, refere-se à promoção periódica de encontros entre os grupos para apresentação e discussão de trabalhos e experiências de teatro. O GRITA, por exemplo, já se propôs a apresentar trechos da peça que está montando “O menino”, de Domingos Pelegrini Junior, enquanto que o TEMI se dispõe a montar experiências com o teatro

jornal. E dessa forma, outros grupos podem apresentar alguma experiência, sem a preocupação de mostrar trabalho perfeito como ficou claro na reunião. A intenção é a própria integração, a troca de experiências, a crítica aberta, o que virá contribuir de forma muito profunda para o desenvolvimento dos grupos (O DIÁRIO, 19/04/1977).

Esses encontros podem ser considerados como atividade de maior importância realizada na subseção pelo fato de intensificar o intercâmbio entre os grupos da cidade e da região, conforme destaca O Diário, em notícia veiculada a respeito do primeiro encontro:

O encontro atingiu todos os seus objetivos segundo manifestaram-se os participantes ao final da programação, quando houve uma avaliação geral da promoção. Pretende-se, a partir de agora, uma melhor organização, no sentido de que todos os grupos de teatro amador da cidade e região tomem parte (O DIÁRIO, 19/05/1977).

As trocas de experiências e as atividades realizadas pela subseção cumpriram as metas do presidente Apolo Teodoro, como registra o historiador João Laércio, a FITAP e a subseção maringaense tinham o intuito de agrupar uma classe de trabalhadores, desenvolvendo um trabalho com reflexões, inquietações e dúvidas: “E que os ventos novos da democracia nos encontre organizados para desenvolver o trabalho de teatro com perspectivas de um mundo novo e de uma sociedade mais justa” (LEAL, 2016, p. 167).

No ano de 1977, além das ações realizadas pelos grupos, o poder público tentou direcionar e incentivar a arte maringaense, com a promoção do festival A Temporada de Verão.

O secretário José Joaquim da Cruz Filho, de Cultura e Turismo do Município, reuniu-se na tarde de ontem com representantes de Grupos de Teatro Amador na cidade, na oportunidade quando expôs seu plano sobre a realização da Temporada de verão, em Maringá. [...] O professor Cruz está dando o total apoio aos grupos de teatro, inclusive, anunciou que a secretaria da cultura custeará curso para membros dos grupos (O DIÁRIO, 03/03/1977).

Na reunião, decidiu-se que os grupos deveriam, no prazo de quarenta e cinco dias, apresentar as propostas de peças. A ideia partia do princípio de que os grupos teriam o inverno todo para se preparar e no início do verão estariam prontos para as apresentações. A Secretaria de Cultura se comprometeu a custear todas as despesas, desde os cenários aos figurinos. Também, decidiu-se que a secretaria custearia um curso ministrado pela professora Guiomar, atriz de referência em Maringá e que também estava presente na reunião.

[..] este programa tem duas fases, ...que no verão é que passará a fase de encenação de peças, que serão montadas em cinema da cidade e nos bairros. Isto, segundo o secretário Joaquim Cruz, deverá aprimorar o trabalho dos grupos teatrais promovendo também à população de um novo tipo de passatempo.

Na primeira etapa da Temporada de Verão já estão se desenvolvendo, os grupos de teatro da cidade – Temi, Tec, Grita, Grutemu e Pererê – estão recebendo aulas teóricas e práticas de dicção, interpretação, expressão corporal e outras técnicas que são ministradas pela professora Guiomar Pimenta, uma ex atriz de teatro, de telenovela e professora de teatro, desde março. A perspectiva de apresentação dos grupos, segundo o Joaquim Cruz, deverá ser para final de agosto (O DIÁRIO, 02/06/1977).

A temporada teve quatro meses de duração, duas apresentações no mês e contava com mais de cinco peças inscritas naquele momento. Os recursos financeiros arrecadados com a realização da temporada seriam destinados aos grupos teatrais, de acordo com informações do O Diário. Além disso, se a promoção da temporada atingisse o objetivo esperado deveria ser prorrogada. As peças foram apresentadas no cinema e nos estabelecimentos de ensino. Entretanto, a maioria das apresentações ocorria no cinema, embora os grupos insistissem que o Instituto Estadual de Educação fosse mais adequado, conforme o folheto CENA.

Enquanto a prefeitura divulgava no O Diário que os recursos arrecadados seriam destinados totalmente aos grupos, o Folhetim CENA explanou discordância sobre a forma de arrecadação dos recursos, segundo eles, o lucro seria destinado para o cinema, mas não para os grupos conforme prometido pelo secretário e divulgado amplamente pelo O Diário “[...] a prefeitura pagará CR\$ 3 por cadeira, não interessando se serão ocupadas 200, 100, 10 ou 1500” (CENA (25/09/1977)).

A realização da Temporada de Verão patrocinada pela prefeitura, ainda mais com cursos preparatórios, na época da censura, às atividades artísticas, pode ser considerada como conquista relevante do movimento do teatro de Maringá que no período estudado se mostrou resistente às arbitrariedades do governo militar.

Já o interesse do poder público em promover a Temporada de Verão era um chamariz para cooptar os grupos e acalantar a luta dos artistas, pois as autoridades sabiam o que de fato acontecia nos movimentos teatrais de resistência. Como demonstra o CENA, em Maringá havia um teatro questionador e de resistência, sem apoio do poder público, sem espaço para sua organização.

Para comprovar isso, recorreremos novamente ao CENA, o qual relata que o conselho pediu uma sede, uma simples sala em um ponto central da cidade, onde se pudesse instalar a subsede, para manter reuniões do Conselho, instalar uma biblioteca de teatro e onde os grupos pudessem realizar seus ensaios. Depois de muito “banho-maria”, o Secretário apresentou uma sala nos fundos do Cine Maringá para a sede da subsede. “Ridícula” afirmaram os representantes do conselho que lá estiveram vistoriando para dar uma resposta à secretaria (CENA, 25/09/1977). Na perspectiva dos artistas, as atitudes dos dirigentes de cultura não passavam dos limites das promessas.

O movimento de teatro de Maringá tem lutado diariamente, junto ao poder público afim de conseguir o seu local de trabalho. Após quase 5 meses de trabalho intenso, dividido entre reuniões, levantamento de locais, discussões destes, apresentação de proposta à Secretaria de Cultura, novos levantamentos com a repetição desse ciclo todo (CENA, 24/09/1977).

Mas os grupos não se calaram, eles se organizaram e deram continuidade aos trabalhos artísticos. Foram resistentes, assim como os grandes grupos teatrais dos grandes centros, como afirma Michalski (1979, p. 34):

A luta de resistência da classe teatral contra as restrições ao livre exercício da sua profissão e o tratamento muitas vezes aviltante que lhe foi dispensado por autoridades mais extremadas dignificou, ao longo destes 15 anos, a coletividade dos artistas de teatro e muito contribuiu para a sua união e para sua tomada de consciência comunitária.

Essa organização dos grupos de teatro amador foi essencial para que a arte dramática não fosse sufocada pelo regime militar assim como ocorreu com o Círculo de Cultura desenvolvido por Paulo Freire, em Angicos-Pernambuco¹¹. Nessa dimensão, encontram-se os grupos de teatro amador maringaenses que, para além disso, protagonizaram a luta por condições dignas para desenvolver a arte dramática.

11 Pela primeira vez o educador Paulo Freire colocou em prática seu método de alfabetização de adultos, que foi um grande sucesso. Mas logo após o golpe militar, os Círculos de Cultura previstos foram impedidos e assim, o Programa Nacional de Alfabetização extinto, antes mesmo de seu lançamento oficial.

Considerações Finais

Neste artigo, abordamos a historicidade do teatro maringaense de junho de 1976 a setembro de 1977, por meio do jornal O Diário do Norte do Paraná e do Folhetim CENA. Nesse período, o país estava sob a égide do regime militar iniciado em 1964 e o teatro foi um dos alvos dos ataques dos militares, por meio dos órgãos censores. Nesse contexto, o que nos motivou para desenvolver os estudos foi a existência de vários grupos de teatro amador na cidade e o fato de um desses grupos ter sido reconhecido como de utilidade pública municipal.

Pela análise das publicações do O Diário e do folhetim CENA, reconstruímos a história do movimento teatral do período, destacamos que era protagonizado por vários grupos de teatro amador e constatamos que era um movimento que promovia um teatro de resistência. Resistência em virtude do contexto político a que estava inserido.

Há de se ressaltar a relevância desses grupos por algumas razões, quais sejam: não contavam com o financiamento público ou privado, não possuíam infraestrutura para realizar ensaios e apresentações, a maioria dos atores era estudante ou trabalhador, portanto, impossibilitados de dedicação exclusiva ao teatro. Esses grupos, além de promover o teatro, embrenhavam-se nas lutas políticas junto ao poder público municipal, estadual e federal para conquistar os recursos financeiros, os espaços, materiais, enfim, os recursos necessários para o desenvolvimento do trabalho artístico.

Ressaltamos que o jornal O Diário apresenta concepções acerca das artes cênicas que coadunam com as dos dramaturgos, atores e atrizes de Maringá e destaca a efervescência cultural e as ações do movimento teatral de Maringá.

No entanto, observamos que o jornal, para proteger os representantes do poder público municipal, aborda questões postas pelo movimento acerca de suas necessidades de forma superficial e desprovida de avaliação crítica. Esses dois aspectos interagiam com a classe artística, ouviam suas reivindicações, firmavam compromissos, mas não os efetivavam, como é o caso da reivindicação da construção da casa da cultura. Da forma como O Diário aborda essa questão, o leitor é conduzido a acreditar nas promessas feitas anteriormente para justificar o não cumprimento das outras.

Diferentemente do O Diário, o folhetim CENA, além de destacar que o teatro maringaense era um teatro de resistência, expõe as contradições da relação do movimento com o poder público. Na edição analisada, destacamos a denúncia da falta de interesse do poder público em concretizar os anseios da categoria principalmente com relação à reivindicação da construção da casa da cultura. Na perspectiva dos artistas, as atitudes dos dirigentes de cultura municipal não passavam dos limites das promessas. Observamos, também, a discordância da classe artística com os dirigentes municipais de cultura, por ocasião da realização do Festival de Verão, com relação à forma de arrecadação dos recursos. Ainda, descobrimos as divergências entre os grupos de teatro amador.

Nossa compreensão a respeito da imprensa como fonte se situa além do linear, pois na abordagem dos fatos, os suportes jornalísticos o fazem de acordo com os interesses, ideologia e motivação de quem deles detém o poder. Por isso, as versões dos fatos publicadas por um jornal não são inquestionáveis. Entre os fatos e as notícias há, muitas vezes, distâncias que merecem ser analisadas.

Referências

- BRANDÃO, T. As companhias teatrais modernas. In: FARIA, J. R. **História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013. p. 80-95.
- CAPELATO, M. H. **Imprensa e história do Brasil**. Editora: Contexto, 1988.
- CHARTIER, Roger. **O mundo como representação**. Estudos Avançados, v. 5, n. 11, p. 173-191, 1 abr. 1991.
- FAUSTO, B. **História do Brasil**. - 12. ed. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2007.
- FERNANDES, N. Os grupos amadores. In: FARIA, J. R. **História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013. p. 57-79.
- LEAL, J. L. L. **História Artística e Cultural de Maringá**. Maringá: Imprima Conosco, 2016.
- MICHALSKI, Y. **O palco amordaçado**. Avenir Editora Limitada, 1979. Rio de Janeiro.
- PEIXOTO, F. **O que é teatro**. Brasiliense. 1984.
- PEZZONIA, R. **MPB Exilada: Chico, Gil e Caetano entre exílio e retorno**. ANPUH-Brasil, 30º Simpósio Nacional de História, Recife, 2019.
- VARGAS, M. A Modernização da Arte do Ator. In: FARIA, J. R. **História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013. p. 96-116.

Submetido em: 25.04.2021

Aceito em: 29.10.2021