

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
MESTRADO EM EDUCAÇÃO
LINHA DE PESQUISA: HISTÓRIA E HISTORIOGRAFIA DA
EDUCAÇÃO**

**O TEATRO MARINGAENSE SOB A PERSPECTIVA DA IMPRENSA
LOCAL (1976-1977)**

ANA ROBERTA MARCONE DE ARAUJO

**MARINGÁ
2021**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
MESTRADO EM EDUCAÇÃO
LINHA DE PESQUISA: HISTÓRIA E HISTORIOGRAFIA DA EDUCAÇÃO**

**O TEATRO MARINGAENSE SOB A PERSPECTIVA DA IMPRENSA LOCAL
(1976-1977)**

Dissertação apresentada por Ana Roberta Marcone de Araujo ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual de Maringá, como um dos requisitos para a obtenção do título de Mestra em Educação.

Linha de Pesquisa: História e historiografia da Educação.

Orientadora:

Prof^(a). Dra.: Elaine Rodrigues

**MARINGÁ
2021**

FICHA CATALOGRÁFICA

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

A663t

Araujo, Ana Roberta Marcone de

O teatro maringaense sob a perspectiva da imprensa local (1976-1977) / Ana Roberta Marcone de Araujo. -- Maringá, PR, 2021.

101 f.

Orientadora: Profa. Dra. Elaine Rodrigues.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Pedagogia, Programa de Pós-Graduação em Educação, 2021.

CDD 23.ed. 792.098162

Rosana de Souza Costa de Oliveira - 9/1366

ANA ROBERTA MARCONE DE ARAUJO

**O TEATRO MARINGAENSE SOB A PERSPECTIVA DA IMPRENSA LOCAL
(1976-1977)**

BANCA EXAMINADORA

Prof^(a). Dra.: Elaine Rodrigues – UEM

Prof. Dr. Ricardo Augusto de Lima – UEL – Londrina

Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory – UEM

06/05/2021

AGRADECIMENTOS

A Deus e meus anjos pela saúde, proteção e força.

À professora Elaine Rodrigues, pela orientação, carinho e conselhos.

Aos professores Alexandre Flory e Ricardo Augusto de Lima que participaram da banca de qualificação do trabalho, pela valiosa contribuição para conclusão da pesquisa.

À minha família, principalmente meu pai, meu confidente e braço direito na pesquisa.

Ao meu marido, Vinicius, pelo companheirismo.

Aos meus amigos, por todo o apoio durante a trajetória da pesquisa.

ARAUJO, Ana Roberta Marccone de. **O TEATRO MARINGAENSE SOB A PERSPECTIVA DA IMPRENSA LOCAL (1976-1977)**. Nº DE FOLHAS: 103. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Maringá. Orientadora: Dra.: Elaine Rodrigues. Maringá, 2021.

RESUMO

Esta pesquisa tem o objetivo de investigar a história do teatro maringaense, de junho de 1976 a setembro de 1977, período selecionado em virtude dos registros históricos encontrados no município de Maringá. O estudo desenvolve uma análise das publicações do O Diário do Norte do Paraná e do Folhetim CENA. Na tentativa de compreender o movimento teatral 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 o movimento teatral? Na primeira seção, discute-se o uso de fontes históricas e apresenta-se o jornal O Diário como documento selecionado. Na segunda seção, justifica-se a importância do teatro como forma de expressão artística. Na terceira e quarta, expõem-se as categorias: Festivais, Cursos de teatro, Construção da Casa da Cultura de Maringá e subsede da FITAP, as quais foram selecionadas nas matérias dos impressos. Na última seção, analisam-se as convergências e controvérsias do movimento teatral encontradas no O Diário e no Folhetim CENA.

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

ARAUJO, Ana Roberta Marcone. **O TEATRO MARINGAENSE SOB A PERSPECTIVA DA IMPRENSA LOCAL (1976-1977)**. Nº DE FOLHAS: 103. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Maringá. Orientadora: Elaine Rodrigues. Maringá, 2021.

ABSTRACT

This research has as its purpose to investigate the history of theatre in Maringá (Paraná, Brazil), from July 1976 to September 1977, period of time chosen due to the historical records found at the city of Maringá. This study develops an analysis of the newspaper “O Diário do Norte do Paraná” and the journal “Folhetim CENA”. In order to understand the theatrical 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? At the first section, we discuss the use of historical sources and we present the “Diário” as a selected document. At the second section we warrant the importance of theater as a mean of expression. At the third and fourth sections, we expose the categories: Festivals, Theater Courses, the construction of the Casa da Cultura de Maringá (Maringá’s House of Culture) and the sub-head office of FITAP, which were also chosen to be described in journal’s printed reviews. At our last section, we will analyse the convergences and controversies of the theatrical movement found in the journals previously mentioned.

Key words: History of education, Press, Culture, Theater in Maringá.

LISTA DE SIGLAS

AI-5	ATO INSTITUCIONAL NÚMERO 5
AMTA	AGREMIÇÃO MARINGAENSE DE TEATRO AMADOR
CAC	CENTRO DE AÇÃO CULTURAL
CAPES SUPERIOR	COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR
CNTD	COMPANHIA NACIONAL DE TEATRO E DIVERSÕES
CRISJOBEL	CRISTÃOS JOVENS DA VILA ISABEL
COPEL	COMPANHIA PARANAENSE DE ENERGIA ELÉTRICA
DAICT	DIRETÓRIO ACADÊMICO DO INSTITUTO DE CIÊNCIAS EXATAS E TECNOLÓGICAS
DFSP	DELEGACIA FEDERAL DE SEGURANÇA PÚBLICA
DOPS	DEPARTAMENTO DE ORDEM POLÍTICA E SOCIAL
FENATA	FEDERAÇÃO NACIONAL DE TEATRO AMADOR
FILO	FESTIVAL INTERNACIONAL DE LONDRINA
FIT PARANÁ	FESTIVAL ITINERANTE DE TEATRO AMADOR DO NORTE DO ESTADO DO PARANÁ
FITAP	FEDERAÇÃO INDEPENDENTE DE TEATRO AMADOR DO PARANÁ
GETA	GRUPO EXPERIÊNCIA DE TEATRO AMADOR
GRITA	GRUPO INDEPENDENTE DE TEATRO AMADOR
GRUPAPE	GRUPO DE TEATRO INFANTIL DA UPAPE
MEC	MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
ONU	ORGANIZAÇÃO DA NAÇÕES UNIDAS

TBC	TEATRO BRASILEIRO DE COMÉDIA
SNT	SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO
TEB	TEATRO DO ESTUDANTE DO BRASIL
TEC	TEATRO DE COMUNICAÇÃO
TMC	TEATRO MARINGAENSE DE COMÉDIA
TEMI	TEATRO MARINGAENSE INDEPENDENTE
TEP	TEATRO EDUCACIONAL POPULAR
TEU	TEATRO DO ESTUDANTE UNIVERSITÁRIO DE CURITIBA-PR
UEL	UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA
UEM	UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
UNESCO	ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E CULTURA
UNIMAR	UNIVERSIDADE MARINGAENSE

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	13
1.1 Fontes históricas e a imprensa:	16
1.2 O Jornal O Diário do Norte do Paraná.....	25
2. BREVE PANORAMA DO TEATRO BRASILEIRO.....	31
2.1 O teatro no período militar 1964 a 1985.....	36
3. O TEATRO MARINGAENSE 1976-1977.....	45
3.1. Os festivais da região e as participações dos grupos maringaenses.....	55
3.2. Os cursos de teatro em Maringá.....	60
4. 1977: CONQUISTAS DO MOVIMENTO TEATRAL MARINGAENSE.....	64
4.1 A “construção” da Casa da Cultura.....	64
4.2 Temporada de Verão.....	68
4.3 A subsede da FITAP.....	70
4.4 O Folhetim CENA.....	73
5. O DIÁRIO E O CENA: CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS.....	80
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	98
REFERÊNCIAS.....	101

Memorial

Sou formada em Artes Cênicas – Licenciatura Plena em Teatro pela Universidade Estadual de Maringá. Atualmente, ministro a disciplina de Arte e aulas de Teatro em colégios particulares e integro o corpo docente do curso de Pedagogia do Centro Universitário Cidade Verde, de Maringá. Em 2019, para dar continuidade à minha formação, ingressei no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual de Maringá.

No projeto inicial, existia a intenção em investigar a historicidade da disciplina de Arte nas escolas, por ser uma temática que convivo no dia a dia como professora, no entanto, as disciplinas cursadas possibilitaram o acesso a novos conhecimentos. Essa fase instigou-me a retornar a uma antiga paixão de pesquisa, vivenciada na graduação: o teatro e a ditadura militar no Brasil (1964-1985).

Na graduação de Artes Cênicas, no terceiro ano do curso (2016), um dos trabalhos solicitados foi a direção de uma cena com temática e estética livres. A temática por mim escolhida foi a tortura, no período da ditadura militar, no Brasil. Com o apoio dos professores, atores e pessoas que sofreram a tortura, pesquisei, elaborei o texto e dirigi a cena “Em tempo”, em tempo de discutir, de falar, de se posicionar e por que não, de investigar? Vivência que muito influenciou meu desenvolvimento, como pessoa e como um ser político e acadêmico.

Essa memória da prática potencializou meu interesse e encorajou-me para apresentar a intenção de pesquisa à Prof.^a Dr.^a. Elaine Rodrigues e, após reflexões, decidi, a princípio, investigar a historicidade do teatro no período de 1964-1985.

Para encontrar as fontes, percorri vários caminhos com apoio dos meus familiares e muita energia para encontrar documentos e selecioná-los, fui à Curitiba a procura deles e investiguei alguns locais na cidade de Maringá.

No percurso da pesquisa e sistematização de dados, tive que me reinventar como pessoa, como pós-graduanda e como trabalhadora. A crise sanitária exigiu outras formas de comportamento, entre elas, formas de pesquisar. Os encontros entre mim e a professora Elaine passaram a ser on-line, assim como o trabalho realizado na educação remota, com aulas ao vivo. Pelas situações vistas e vividas nos campos econômico, político, social e científico, estamos “em tempo” de

pesquisar, em tempo de debater e em tempo de valorizar as pesquisas em todas áreas acadêmicas.

Introdução

Essa pesquisa foi desenvolvida no Programa de Pós-graduação da Universidade Estadual de Maringá e objetiva investigar a história do teatro maringaense por meio da imprensa local. O recorte temporal de junho de 1976 a setembro de 1977 foi selecionado em virtude de dois fatos relevantes que marcaram a história do teatro maringaense: a Lei Municipal 12/06/1976, a qual declarou o grupo TEMI, grupo de teatro amador, como de utilidade pública e a criação do Folhetim CENA em 1977.

Buscamos, inicialmente, teses, artigos, livros e jornais que abordam o teatro durante o regime militar (1964-1985). No banco da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), encontramos a dissertação *Arte e política: o teatro como prática de liberdade Curitiba (1950-1978)* de Reginaldo Cerqueira que discute o teatro paranaense por meio dos jornais de Curitiba-Pr. Entramos em contato com o autor para obter informações acerca das fontes e locais de pesquisa, que gentilmente indicou alguns locais. A seguir, dirigimo-nos à Curitiba-Pr, para pesquisar nos acervos da Biblioteca Pública do Paraná e na Casa da Memória da cidade.

Em um segundo momento, direcionamos a busca para o Arquivo Público do Estado do Paraná, onde encontramos jornais, recortes, revistas e pastas de arquivos do Departamento de Ordem Política e Social da época. Nesta, encontramos materiais que tratavam dos movimentos de teatro desenvolvidos no Estado do Paraná e documentos referentes à repressão às atividades artísticas e à perseguição ao grupo de Teatro Universitário (TEU). Esses documentos encontrados em Curitiba, auxiliaram-nos a entender a complexidade do movimento teatral além da cidade de Maringá e região, como no Estado do Paraná, especificamente na capital.

Após a coleta de dados em Curitiba, era necessário encontrar materiais para trabalharmos com o teatro maringaense, já que esse era o objetivo inicial da pesquisa, entretanto, faltavam as fontes para concretizar a escolha. Dessa forma, entramos em contato com a Prefeitura Municipal de Maringá, a fim de verificar a existência de obras bibliográficas ou documentos que tratassem do tema. Após o contato, dirigimo-nos à Secretaria da Educação e encaminhamo-nos para a Biblioteca Municipal. Lá,

sugeriram que nos dirigíssemos ao Patrimônio Histórico de Maringá, localizado no Teatro Calil Haddad, o maior teatro da cidade. No Patrimônio Histórico do Município de Maringá, encontramos alguns documentos – principalmente jornais – que retrataram fatos relacionados ao movimento teatral no período pesquisado. Três jornais de Maringá registraram o movimento teatral da cidade, no período de 1964 a 1985 e estão preservados no Patrimônio Histórico do Município, são eles: A Folha do Norte do Paraná, O Diário do Norte do Paraná e O Jornal de Maringá.

Nesse primeiro momento, tivemos contato com a obra *História artística e cultural de Maringá 1936-1990*, financiada pela própria Prefeitura e com seu autor, o historiador João Laércio Lopes Leal¹. Na oportunidade, informalmente, o historiador Leal destacou a importância do movimento teatral da cidade no período da Ditadura Militar. Segundo ele, a década de 1970 pode ser considerada a época na qual o teatro maringaense mais cresceu e se fortaleceu. Escolhemos o jornal O Diário do Norte do Paraná como fonte principal da pesquisa, pela sua importância na história da imprensa local e pelo número de materiais publicados acerca do teatro em 1976-1977. Anos tão sombrios para os intelectuais e artistas que se posicionavam contra o regime militar.

A cidade de Maringá, onde esse estudo foi desenvolvido, foi fundada em 1947 e emancipada em 1951. Sua localização em um espaço plano facilitou o planejamento urbano. E assim, tornou-se um dos principais centros econômicos do Norte do Estado do Paraná. A arte esteve presente na escolha do nome da cidade, pois a composição da canção “Maringá”, de Joubert de Carvalho, em 1931, foi a inspiração. Pela arte, pela música, surgiu a Cidade Canção.

Na década de 1970, o teatro maringaense foi marcado por grandes acontecimentos, tais como: cursos teatrais, formação de vários grupos de teatro amador, realização de festivais, fundação da subseção da Federação Independente de Teatro Amador do Paraná (FITAP), publicação do Folhetim CENA, aprovação da Lei Municipal 12/06/1976, declarou que o grupo Teatro Maringaense Independente (TEMI) como de utilidade pública e pela luta dos artistas por um espaço para expor e praticar a arte na cidade.

¹ João Laércio Lopes Leal é funcionário público e historiador da Divisão de Patrimônio Histórico da Secretaria de Cultura de Maringá.

Essa efervescência cultural protagonizada pelos grupos de teatro amadores no período de maior endurecimento do regime militar, conduziu-nos a optar por esse recorte. Dois fatos que nos chamaram a atenção nesse movimento foram a aprovação da Lei Municipal 12/06/1976 que declarou o grupo TEMI como de utilidade pública e a criação do Folhetim CENA, imprensa alternativa desenvolvida pelos grupos amadores, em 1977, em pleno período de censura ao teatro brasileiro.

Com a hipótese de que o movimento teatral maringaense foi expressão de resistência, nesse período, as perguntas que nos moveram foram: Como a imprensa maringaense retratou o teatro da época? Qual foi a contribuição dos impressos para com o movimento teatral?

Para a realização da investigação, coletamos documentos históricos, entre eles, destacamos o jornal *O Diário do Norte do Paraná* e o Folhetim CENA. O jornal possibilitou-nos compreender a trajetória do teatro maringaense, o contexto histórico e político no qual o movimento teatral estava inserido, bem como de que forma o movimento teatral foi tratado em suas publicações, nos anos 1976 e 1977. Tendo em vista que a imprensa institucional é permeada por múltiplas vozes e algumas possuem maior força e interferem na definição dos conteúdos das publicações, buscamos também o Folhetim CENA, escrito por membros dos grupos de teatro amador de Maringá, logo, conhecemos as representações desses artistas em relação ao teatro maringaense.

Chartier (1991) afirma que as representações são alteradas dependendo do local que se encontram, pois 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.

Além disso, apoiamos a pesquisa bibliográfica acerca do jornal na obra *O Diário do Norte do Paraná – A saga vitoriosa de um jornal a serviço da cidadania*, de Rogério Recco e Antônio Roberto de Paula, publicada em 2009. Para compreendermos o movimento cênico maringaense, exploramos a obra *História Artística e Cultural de Maringá 1936-1990* do historiador Leal (2016), na qual o autor traça um panorama das atividades artísticas de Maringá.

De acordo com Machado (2010) & Rodrigues (2010, p. 256): “[...] ao lidar com a imprensa, como fonte histórica, ao pesquisador impõe-se a tarefa de articulá-la à problemática no interior do campo de luta social no qual emerge ou emergiu”. Isto é,

o espaço social, político e econômico no qual os temas abordados pelos jornais merecem atenção por parte do pesquisador, pois há um motivo para aquele tema ter sido explorado.

Na primeira e na segunda seções, destacamos os conceitos históricos das fontes utilizadas, expomos também o conjunto de dados que nos auxiliaram na discussão. Na terceira seção, traçamos um panorama geral do teatro maringaense, categorizando alguns acontecimentos principais como festivais e cursos nos anos de 1976 e 1977. Contemplamos os grupos existentes, suas ações na cidade e destacamos os festivais e cursos reportados nas notas do O Diário.

Já na quarta seção, abordamos o teatro no primeiro semestre do ano de 1977. A organização dessa seção, contempla outras ações dos grupos de teatro amador: as reuniões e os debates para a construção da Casa da Cultura, a criação da subseção da Federação Independente de Teatro Amador Paranaense e as propostas de festivais pela prefeitura. Nessa seção, cotejamos, também, o Folhetim CENA, impresso alternativo organizado no período estudado, com a intenção de compreender a representação dos próprios artistas referente ao movimento teatral.

Na última seção, apresentamos considerações dos impressos selecionados, a fim de tecer panoramas culturais estabelecidos pelo autor, Stuart Hall (2016). Nela, iremos discutir, sobre o conjunto das práticas sociais que se expressam em um grupo formando sua cultura para, assim, compreendermos a história do teatro maringaense sob o olhar da imprensa jornalística e suas contribuições.

1.1 Fontes históricas e a imprensa:

É necessário então, entender as perspectivas históricas sobre as fontes e documentos. Fontes aqui entendidas como conjunto de documentos selecionados pelo historiador durante sua pesquisa. E documentos compreendidos como vestígios do passado.

Anteriormente, compreendia-se que os documentos possuíam limite, quase que uma “data de validade”, sendo assim, os progressos históricos tornavam-se limitados. Graças aos debates protagonizados pelos historiadores acerca das bases epistemológicas adotadas na historiografia tradicional, nos anos iniciais do século XX, as possibilidades da história aumentaram. Neste instante, buscava-se uma história com abertura para novos questionamentos e problematizações (LUCA, 2012).

Dessa forma, de acordo com Luca (2012), algumas características históricas anteriores se alteraram. Abandonando a necessidade de glorificar os grandes homens e suas realizações e eliminando o olhar estreito que pairava o documento, abriu-se frente à cronologia dos dados e fatos, pois, neste momento, era necessário abordar outros fenômenos, como a discussão sobre o coletivo e os povos, indo além do temporal. Sendo assim, a investigação do imaginário foi explorada e com isso, estava-se substituindo a história narrativa.

A concepção anterior ao movimento *Annales*, acerca do documento, circunscrevia-se aos limites dos textos oficiais reconhecidos como portadores da verdade. De acordo com Melo (2010), os pesquisadores afirmavam que, não havendo documentos, não havia como fazer história. Luca, (2012, p. 16), expõe que a historiografia tradicional² pautava-se

[...] pela precisão vocabular, predileção pelo político, apego aos documentos, crença na possibilidade de um conhecimento objetivo, do qual o sujeito guardaria distância e autonomia em relação ao que pretendia compreender, aspectos que se aliavam ao paradoxal perfilar dessa história, auto proclamada neutra e objetiva, ao lado dos ideais, dos valores e das tarefas do regime republicano.

Nos anos de 1920, com a *Escola dos Annales*³, os historiadores ampliaram o conceito de documento para a exploração na pesquisa histórica. De acordo com Luca (2012), era possível utilizar instrumentos próprios e aumentar os campos para que fosse elaborado um conhecimento a ser compreendido socialmente. A partir de então,

Tudo que antes era coletado como objeto de colecionador, de estátuas a pequenos objetos de uso cotidiano, passou a ser considerado não mais algo para o simples deleite, mas uma fonte de informação, capaz de trazer novos dados, indisponíveis nos documentos escritos (FUNARI, 2008, p. 85).

Melo (2010) discute os ensinamentos desenvolvidos por pesquisadores no

² A metodologia tradicional de se fazer história na qual considerava apenas os documentos oficiais para a investigação. Sem abrir frentes para perguntas por considerá-los portadores de verdade absoluta.

³ Um movimento historiográfico ocorrido, na primeira metade do século XX, que alterou as possibilidades sobre a pesquisa histórica. Composto de várias gerações e frentes de representantes os quais elaboraram um novo conceito e metodologias para estudar e fazer história.

movimento *Annales* que aponta a possibilidade de investigar-se por meio de outros documentos. Para ele, se não houver os documentos escritos, ainda assim, pode-se fazer história. Será trabalho do historiador transformar o fazer da pesquisa, utilizando outras possibilidades para realizá-la.

Novas preocupações, a exemplo dos estudos sobre as camadas populares e os excluídos (a chamada história vista de baixo), das discussões sobre gênero (e não mais sobre sexo, com sua conotação biológica), das mudanças na escala de observação com a micro história, das problemáticas colocadas pela abordagem centrada no conceito de cultura, do renovado interesse pela biografia e registros dos indivíduos comuns, das escritas de si, da história oral e das possibilidades abertas pelas imagens, fixas ou em movimento, enfim a cada mudança mobilizou-se um conjunto de vestígios do passado que antes não integravam o horizonte dos historiadores (LUCA, 2012, p. 18)

Dessa forma, abriu-se frente para a nova história, uma história de todos para todos, a fim de que pudessem ser investigadas novas frentes de pensamento. A concepção antiga da história encerrava a tarefa do historiador quando ele considerava que havia descoberto todos os documentos, respectivamente, organizando-os. Porém, considera-se, desde a nova concepção história, que esta visão limitada e esgotante é ingênua (LUCA, 2012).

Machado (2017) & Rodrigues (2017) ponderam que na historiografia da educação, os pesquisadores, por muito tempo, recorreram a documentos oficiais para escrever a História da Educação, entretanto, os debates acerca de como fazer história renovaram o campo de investigação desse fenômeno histórico “[...] os pesquisadores foram alargando e diversificando suas fontes e suas abordagens, passando assim a gizar de maneira distinta a pesquisa historiográfica” (MACHADO & RODRIGUES, 2017, p. 254)

Em consonância com as autoras, Vieira (2007) ressalta que as críticas arroladas acerca da História da Educação também apontam para a ampliação do conceito de fonte. Decorrente dessa outra perspectiva metodológica, no campo dos historiadores da educação, o documento contempla toda e qualquer peça que obtém informações sobre o passado histórico e educativo.

Com o reconhecimento e a aceitação das peças que expressam informações do passado na pesquisa educacional, surgiu a tendência metodológica de classificar

os documentos de acordo com a sua natureza. Melo (2010) destaca a proposta de Júlio Ruiz Berrio, em *El metodo historico en la investigacion historica de la educacion* que ordena os documentos escolares em 7 grupos: documentos escritos, documentos sonoros, documentos pictóricos, documentos audiovisuais, documentos arquitetônicos, documentos mobiliários e documentos de utilidade escolar. As classificações que abrangem os documentos orais, escritos e arqueológicos podem ser incluídas às anteriores.

O autor pondera também que, além dessa organização, não se pode desconsiderar a classificação das fontes definidas pelo historiador para realizar a pesquisa. São primárias ou secundárias devido a aproximação direta ou indireta com os fatos históricos.

Primárias seriam aquelas fontes produzidas por observadores ou participantes diretos dos fatos e cujos testemunhos seriam supostamente fiéis à verdade. *Secundárias*, por seu termo, seriam as fontes com informações prestadas, de maneira indireta, por autores que não foram testemunhas presenciais do acontecido (MELO, 2010, p. 17).

Lopes & Galvão (2001) destacam que a seleção já ocorreu em algum momento do passado, sendo necessário estar explícito ao historiador. Ao escrever o material ou arquivá-lo, quem o fez já selecionou o que desejava.

Após a seleção e a classificação das fontes, o pesquisador deverá delimitar o campo de estudo e a concepção teórica que orienta o objeto. Os autores advertem que apenas colocar os documentos selecionados sobre a mesa e categorizá-los não é o suficiente, porque é necessário definir uma hipótese para atingir os objetivos da pesquisa histórica. Essa não pode ser vista inicialmente como verdadeira pelo pesquisador, pois, se assim a conceber, a seleção de documentos pode ocorrer de forma que apenas contribua para referendar o que ele determinou anteriormente, sem investigar profundamente outros questionamentos (LAPUENTE, 2016).

Melo (2010) ressalta que a investigação de caráter histórico se realiza com o apoio de fatos, dados e informações contidas nos documentos. Dessa forma, o pesquisador deve desvendar a mensagem para encontrar seus fatos e em outros momentos, o pesquisador deve deixar os fatos falarem.

Além disso, o autor pondera que durante a análise de textos na pesquisa histórica, o pesquisador precisa compreender o documento como portador de discurso, o qual não pode ser considerado como algo transparente. Ainda, chama a atenção para a possibilidade de as fontes selecionadas possuírem erros, enganos, interpolações, alterações, falsificações etc., em virtude da ideologia ou da paixão de seu autor. Dessa forma, o historiador não pode se submeter à sua fonte acreditando que nela está a verdade “[...] antes de tudo, ser historiador exige que se desconfie das fontes, das intenções de quem as produziu, somente entendidas com o olhar crítico e a correta contextualização do documento que se tem em mãos” (BACELLAR, 2008, p. 64).

É importante que o historiador pergunte para sua fonte - para seu conjunto de documentos selecionados - não apenas uma vez ou por uma única pergunta, na tentativa de não deixar nenhuma pergunta sequer “passar”, pois os documentos só falam quando são interrogados, independentemente de sua exploração por parte de outros historiadores. Contudo, é preciso compreender que sempre poderão haver novas perguntas. Nenhum documento se esgota, a história sempre pode ser reescrita, dependendo do problema apresentado e as fontes históricas selecionadas. Não basta fichar o documento escolhido, é necessário discutir o que há nele. Dessa forma, a fonte irá se “comportar” de acordo com os questionamentos do pesquisador (LOPES & GALVÃO, 2001).

O conjunto de documentos selecionados foram produzidos em um contexto sócio-político, por alguém que ocupou ou ocupa determinado lugar social, portanto, não são neutros. Compreende-se, dessa forma, que o historiador não pode comportar-se passivamente e nem ser imparcial, afinal, o documento também não o é.

O documento não é inócuo. É antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio (LE GOFF, 1984, p.11).

Sendo assim, faz parte do quebra-cabeça da história, decorrente dessa observação. De acordo com Melo (2010), só quando integrada ao social é que a

existência da fonte fará sentido. Não basta, então, o historiador buscar os fatos, dados e informações históricas de determinado tempo. Ele precisa articular esses elementos a uma rede maior de relações na qual está incluída. Localizar e classificar as fontes com as quais trabalha e analisar o conteúdo possibilita ao historiador o conhecimento do momento histórico em que a fonte foi produzida.

Após superar as etapas metodológicas apresentadas, o pesquisador estará preparado para a identificação e conhecimento dos fragmentos do passado, relacionando os documentos e as informações como fontes históricas.

O reconhecimento dos jornais como fontes históricas é recente no campo da historiografia e resultado dos debates acerca das fontes históricas e decisões oriundas da *Escola de Annales*, embora a exploração do jornal como fonte de investigação ocorreu com maior destaque, a partir das décadas de 1960 e 1970 (RODRIGUES, 2010).

Luca (2012) destaca que anteriormente, até se podia fazer história sobre a imprensa, mas os historiadores relutavam em escrevê-la por meio da imprensa. Lapuente (2016, p. 14) corrobora esclarecendo que isso se devia ao receio dos “[...] historiadores que, até pouco tempo, não confiavam nos meios jornalísticos como documentos para as suas pesquisas, embora também já houvesse trabalhos consagrados que utilizavam os periódicos como fonte”.

Para Capelato (1988), o periódico que antigamente era visto com desconfiança e suspeição por parte de historiadores, hoje é considerado fonte significativa para o estudo de um período.

A historiografia teve um ganho importante com o uso de jornais. A queda do fetichismo do documento, substituído por uma análise crítica, criou um leque amplo de fontes de pesquisa, e, dentre essas, o uso do jornal garantiu nas últimas décadas uma fonte de consulta usada por muitos trabalhos (LAPUENTE, 2016, p. 26).

A imprensa é uma das fontes na qual a pluralidade de vozes se manifesta em um conjunto mais amplo do que o esperado. Sua aproximação dos acontecimentos, com um caráter às vezes polêmico e as intervenções decorrentes na realidade são características próprias e, ao se tornar um documento reconhecido para ser estudado como fonte, agrega-nos um “estatuto único” de seu olhar histórico (VIEIRA, 2007).

Nos jornais estão postos aspectos significativos da vida dos nossos antepassados, eles expressam os fatos e as representações da sociedade ou de determinado grupo social. Pelo jornal, consegue-se recuperar suas lutas, ideais, compromissos e interesses. O jornal é um “Manancial dos mais férteis para o conhecimento do passado, a imprensa possibilita ao historiador acompanhar o percurso dos homens através dos tempos” (CAPELATO, 1988, p. 13). Neles estão presentes os registros e os comentários que possibilitam a compreensão do período histórico e facilitam ou possibilitam produzir a História. É necessário entender “[...] as fontes em seus contextos, perceber que algumas imprecisões demonstram os interesses de quem as escreveu” (BACELLAR, 2008, p. 64). Por isso, podem demonstrar correntes de distintos interesses.

Capelato (1988) também 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.

Condizente a isso, Lapuente (2016) propõe ao pesquisador um olhar investigativo às questões externas ao jornal, tais como: crise econômica, crise política, crise sanitária, censura etc, por poderem influenciar os meios de comunicação “[...] tanto para a omissão de informações quanto por tentativas de burlar ou denunciar algum tipo de controle externo” (LAPUENTE, 2016, p. 17). Logo, é necessário considerar o contexto social a ser investigado.

O jornal, entendido como potente mecanismo de produção de memória, deve ser problematizado de tal forma que o texto jornalístico seja interpretado como enunciado, isto é, como intervenção que visa demarcar e fixar formas de pensar que se expressam como valores, juízos, modos de classificação, enfim, justificativas para a ação social (VIEIRA, 2007, p. 14).

Nos jornais estão presentes os registros e os comentários que participam da leitura da história. Para Capelato (1988), o jornal é um espaço de disputas, então, ao historiador cabe a tarefa de reconstituir “[...] os lances e peripécias dessa batalha cotidiana na qual estão envolvidas múltiplas personagens” (CAPELATO, 1988, p. 13).

A ampla visão que a imprensa constrói da vida social, política e econômica é o que chama a atenção dos historiadores, nela estão presentes:

[...] dos personagens ilustres aos anônimos, do plano público ao privado, do político ao econômico, do cotidiano ao evento, da segurança pública às esferas cultural e educacional. Nela encontramos os projetos políticos e visões de mundo e vislumbramos, em ampla medida, a complexidade dos conflitos e das experiências sociais (VIEIRA, 2007, p. 13).

Na obra *Imprensa e História do Brasil*, Capelato (1988) considera que a empresa jornalística coloca no mercado um produto específico, a mercadoria política. “Nesse tipo de negócio há dois aspectos a se levar em conta – o público e o privado (o público relaciona-se ao aspecto político; o privado, ao empresarial)” (CAPELATO, 1988, p. 18).

O jornal não é constituído somente por uma pessoa. É composto por vários sujeitos dotados ou não de poder. Os que possuem poder definem os conteúdos e as formas da publicação, que determinaram o curso das escritas noticiadas, seus objetivos e conteúdo. Por isso, é importante situar o processo social da produção dos textos desenvolvidos, sendo o jornal um produtor de memória, como afirma Vieira (2007), é preciso encará-lo como tal, dessa forma, encontramos as justificativas para as ações sociais realizadas.

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 existentes 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.

No caso do jornal, de acordo com o Vieira (2007), para o leitor comum, por

exemplo, o periódico é visto como um suporte de acesso à informação. Já para as instâncias jurídicas do Estado, ele é um serviço privado, mas com responsabilidades públicas. Para as forças políticas ele é um protagonista relevante nas relações de poder, contribuindo para manter ou alterar as mesmas. Agora, para seus proprietários, conforme expressam nos editoriais, o jornal é um suporte que existe para dar voz à opinião pública.

O jornal é concebido por aqueles que o produzem como um veículo de comunicação imparcial, marcado pela objetividade de suas publicações. Para esses, “[...] a notícia é a expressão de uma realidade que se supõe como fato objetivo narrada de forma isenta pelos profissionais do jornalismo” (VIEIRA, 2007, p. 16). Para os sujeitos engajados na luta política, religiosa e moral, em situações específicas, o jornal é visto como tendencioso. Entretanto,

[...] as questões que se impõem não estão associadas às ideias de verdadeiro ou falso, da imprensa dizer ou não à verdade, mas sim no entendimento dos motivos que a levaram a defender determinadas teses, bem como no desvelamento das estratégias discursivas mobilizadas para sustentá-las e, assim, persuadir o seu público leitor (VIEIRA, 2007, p. 16).

Portanto, ao pesquisador é relegada a tarefa de desvelar as estratégias discursivas selecionadas, para dar veracidade às informações veiculadas. De início, para o historiador compreender a participação de um jornal na história deve fazer algumas indagações: Como foi fundado? Por que foi fundado? Quem são os proprietários? Qual o lugar social que ocupam seus proprietários? Qual a posição política dos proprietários? A quem se dirige? Qual setor da população assinava-o? Quais os recursos utilizados na batalha pela conquista dos corações e mentes? Quem são as pessoas que produzem os conteúdos diários e reportagens que são ou não publicadas? Qual o lugar social que ocupam? Qual a posição política que defendem? Qual o contexto sócio-político em que os conteúdos foram produzidos?

Nessa perspectiva, compreender o contexto de produção da notícia ou reportagem e o contexto social da época auxiliam na compreensão da história por meio do jornal. E assim, o pesquisador, de acordo com Bacellar (2008, p. 71) está pronto para: “[...] justapor documentos, relacionar texto e contexto, estabelecer constantes, identificar mudanças e permanências e produzir um trabalho de História”.

Nesse sentido, na tentativa de responder às questões acima elencadas, abordamos, no próximo item, aspectos históricos do jornal – O Diário do Norte do Paraná – desde a sua fundação, em 29 de junho de 1974, até a sua falência, em 15 de abril de 2019.

1.2 Jornal O Diário do Norte do Paraná

Em Maringá, na década de 1970, havia três jornais de grande circulação: o Jornal de Maringá (atualmente Jornal do Povo), A Folha do Norte e O Diário do Norte do Paraná. O Jornal de Maringá foi o primeiro a circular na cidade em 1952. A Folha do Norte foi criada em 1962 por Dom Jaime Luiz Coelho, primeiro Arcebispo de Maringá, considerado por historiadores como um jornal conservador e de cunho religioso, que desejava proteger a sociedade do comunismo. Além dos jornais existentes, Maringá contava com quatro emissoras de rádio.

Em 1974, o país estava sob o regime militar, cujo Presidente da República era o general Ernesto Geisel. O Paraná era governado por Jayme Canet Junior e o município de Maringá tinha como chefe do poder Executivo Silvio Magalhães Barros⁴, todos alinhados à mesma corrente ideológica.

Maringá completava 27 anos de emancipação político-administrativa e contava com uma população de 125 mil habitantes. Sua economia era baseada na cultura do café, produto que mais gerava emprego na época. A cidade passava por transformações significativas no campo estrutural, religioso e educacional. No campo estrutural, houve a substituição de paralelepípedos da Avenida Brasil por pavimentação asfáltica e a construção da Perimetral Sul. No campo religioso, conclusão da Catedral Metropolitana em 1972 e no campo educacional, o início das atividades acadêmicas da Universidade Estadual de Maringá (RECCO & DE PAULA, 2009).

Nesse contexto, o O Diário do Norte do Paraná foi fundado em consequência a uma discordância entre Joaquim Dutra⁵, repórter da Folha do Norte do Paraná e

⁴ Silvio Magalhães Barros foi um político do estado do Paraná, empresário e aviador. Foi o 6º prefeito de Maringá nos períodos de 1973 a 1977.

⁵ Joaquim Dutra era paulista e integrava a equipe da Rádio Cultura em Maringá, antes de começar sua carreira no jornalismo.

Dom Jaime Luiz Coelho⁶, fundador desse jornal. Na ocasião, Dutra tentou modernizar o jornal pela aquisição de uma máquina *off set*, a qual provocaria uma mudança brusca no jornal, porém isso não fazia parte dos planos do Bispo. Segundo Recco & De Paula (2009), na concepção de Dutra, o bispo temia perder o controle do jornal. No entanto, como Joaquim Dutra já havia investido US\$ 100 mil na aquisição da impressora e impossibilitado pelo bispo de utilizar na Folha do Norte do Paraná, Dutra traçou um novo plano para utilizar o equipamento, a fundação de um outro jornal.

O jornalista convidou alguns amigos que trabalhavam em uma rádio, seu irmão, João Dutra⁷, Samuel Silveira⁸, Carlos Piovezan⁹ e outros investidores para criar, em 1974, O Diário do Norte do Paraná, o primeiro jornal do interior do Paraná a utilizar *off set*.

A primeira edição categorizada como edição pioneira do O Diário conta com setenta páginas e foi patrocinada por sessenta e dois anunciantes. As notícias abordam sinteticamente fatos relevantes e rotineiros ocorridos na cidade (RECCO & DE PAULA, 2009). A intenção da publicação é possibilitar aos leitores o conhecimento do contexto histórico, social e econômico do município de Maringá.

Nessa edição, foram abordados fatos ocorridos na cidade, na década de 1960 e início da década de 1970, além de assuntos atuais, tais como: a retirada das charretes de circulação do centro da cidade, a grande utilidade do telefone nos seus oitenta e nove anos, a independência da cidade, a relação da Vila Operária com a cidade, a Universidade Estadual de Maringá, o Horto Florestal, os milagres atribuídos à Nossa Senhora do Bosque, o maior assalto da história da cidade praticado por Luiz Gastão Vidal de Freitas, em 11 de novembro de 1973, o assassinato de Clodimar Pedrosa Lô¹⁰, em 22 de novembro de 1967, a crise da agricultura paranaense, os problemas sociais decorrentes da mecanização agrícola, cultura etc.

Na edição, a publicação que muito nos interessou foi: *Maringá, Cultura Ano Zero*. Nessa coluna, a crítica está direcionada às autoridades enfatizando a falta de

⁶ Dom Jaime Luiz Coelho foi o primeiro bispo e arcebispo de Maringá e participou de forma fundamental da história de Maringá.

⁷ João Dutra era irmão de Joaquim e residia em Arapongas.

⁸ Samuel Silveira era um radialista profissional, um dos responsáveis por criar a Rádio Cultura de Maringá

⁹ Carlos Piovezan Filho iniciou na Rádio Cultura como funcionário e depois se tornou-se sócio.

¹⁰ Clodimar Pedrosa Lô era um nordestino que trabalhava no Palace Hotel em Maringá. Foi acusado de furto por um hóspede e assassinado por policiais, no ano de 1967.

incentivo para a área cultural. O Diário, também, chama a atenção para o desinteresse da população pela cultura, citando como exemplo o show de Caetano Veloso e Chico Buarque, pois o público se comportou de forma apática, o que desapontou os artistas. Em contrapartida, na coluna social, assinada por Frank Silva está destacada a tentativa do Clube Olímpico e acadêmicos da UEM em promover na cidade um show com os Secos e Molhados.

De maneira geral, a organização do jornal contempla em sua primeira parte informações sobre o mundo, sobre o Brasil e em seguida as mais importantes da região, como a coluna policial, que ocupa uma página inteira, depois estão as informações sobre o futebol, com colunas distintas de vários escritores, o que resumia em pelo menos duas páginas as informações sobre os jogos.

O esforço dos proprietários e editores para alcançar o público maringaense com o lançamento da primeira edição de valor histórico, não foi reconhecido e o número de leitores continuava tímido.

Passaram-se dias, semanas e meses. O Diário tentava emplacar e garantir espaço, mas o desafio se revelava grandioso, possivelmente até maior do que imaginavam os seus investidores. Com mentalidade fortemente arraigada às tradições e de certo modo refratária às novidades, Maringá demorava a assimilar o novo jornal que precisaria de muito tempo para consolidar-se (RECCO & DE PAULA, 2009, p. 31).

O novo folhetim não conseguia conquistar o coração dos leitores e, por consequência, o número de assinantes era reduzido. Além disso, o poder público municipal não aceitava conceder ao O Diário verbas de publicidade, pois, não nutria simpatia por Joaquim Dutra. Essa situação resultava em problemas administrativos e financeiros, porém o idealizador do folhetim não desistia.

Aos poucos, O Diário foi sendo aceito pela comunidade, mas a crise econômica que atingiu o Paraná, a partir de 1975, em decorrência da “geada negra”, também atingiu o mercado publicitário, o que culminou na decisão por parte de Joaquim Dutra e sócios, de colocar o jornal à venda. Eles venderam alguns maquinários e o capital da empresa foi adquirido por três sócios, a citar: Enésio Gomes Tristão, Altamir Vinheski e Edson Coelho Castilho. Para dar continuidade às publicações, esses sócios fundaram a Editora Central e com o apoio de Dutra deram

continuidade às publicações. Dutra adquiriu uma impressora e alugou para os novos proprietários, pois ele gostava muito do jornal.

Em 5 de outubro de 1976, Enésio Gomes deixou a sociedade. Vendeu 25% de sua participação na empresa a Frank Silva e 8% para Altamir Vinheski. Em 28 de fevereiro de 1977, inicia-se a “Era Pozza”. Ramires Pozza tornou-se sócio majoritário da empresa jornalística. Ramires “[...] era um ativo e corajoso militante político de oposição, estava sendo muito visado pelos militares e isso trazia problemas para o jornal” (RECCO & DE PAULA, 2009, p. 48). Pozza era ignorado por João Paulino Vieira Filho, prefeito de Maringá, e por Jayme Cannet Junior, governador do Estado do Paraná.

No segundo semestre de 1976, o jornalista Laércio Souto Maior, recém libertado de sua última prisão política, assumiu a chefia de redação do O Diário. Uma das exigências de Laércio para assumir o cargo era a da autonomia sobre as matérias veiculadas “[...] afetasse quem afetasse, nenhum dos três sócios interfeririam na redação que seria uma espécie de território livre” (RECCO & DE PAULA, 2009, p. 48). Dessa forma, com a concordância dos sócios e, principalmente de Ramires Pozza, o maior acionista da empresa, Souto Maior tornou-se responsável pela redação do jornal “[...] Ramires assumiu todos os riscos de manter à frente do mais importante jornal da cidade um marxista que por três vezes tinha sido preso pela ditadura militar” (RECCO & DE PAULA, 2009, p. 50). Outra exigência comentada, era o anonimato ao liberar as edições, para não “problematizar” tanto.

O jornalista Souto Maior relatou que a equipe formada era composta por “[...] jovens idealistas das mais variadas tendências, a imprensa maringaense viveu um dos momentos mais bonitos e afirmativos de sua história” (RECCO & DE PAULA, 2009, p. 50).

A partir desse momento, O Diário assumiu uma postura de resistência à ditadura militar e de defesa dos direitos da coletividade: “Durante oito meses, O Diário do Norte do Paraná parecia um jornal alternativo. Foi, com certeza, naquele período, o único jornal paranaense de oposição à ditadura” (RECCO & DE PAULA, 2009, p. 50).

No âmbito do município, O Diário realizou várias campanhas em defesa dos direitos dos munícipes, entre elas, a luta contra os proprietários de frigoríficos e uma fábrica de derivados de ossos que exalava mal cheiro pela cidade. No âmbito

nacional, destacamos duas matérias de resistência ao regime militar “Accioly Neto: Essa ARENA que está aí é servil, incapaz e está afastando do povo” (15/07/1977) e “Força policial mobilizada para proibir debates sobre a Constituinte e direitos humanos em Londrina”. Era um jornal que incomodava os conservadores e empresários que não respeitavam os direitos da população, pois ao serem expostos pelo jornal “[...] imediatamente procuravam os diretores do jornal para impedir a veiculação de novas matérias” (RECCO & DE PAULA, 2009, p. 50).

No entanto, “a primavera” do O Diário durou apenas cinco meses, de março a julho de 1977. Em decorrência da matéria contra a Arena – Aliança Renovadora Nacional –, partido do governador Jayme Canet Junior, Ramires Pozza não teve condições de continuar com as publicações e a equipe que protagonizava a linha política de oposição e libertária do jornal: “Ficou evidente que o próprio governador interferiu direta ou indiretamente pedindo nossa cabeça ao senhor Provino Pozza, pai do Ramires [...]” (RECCO & DE PAULA, 2009, p. 54).

Ramires Pozza decidiu vender sua parte da empresa jornalística para Franklin Vieira da Silva e mudar-se de cidade, pois “[...] o exército mandava duas ou três patrulhas para buscá-lo toda semana” (RECCO & DE PAULA, 2009, p. 60). Essa arbitrariedade cometida pelos militares contra a imprensa e explicada por Capelato (1998), a autora preconiza que a imprensa é uma força política o que faz com que políticos e poderosos a utilizem e, ao mesmo tempo, a temam, por isso, financiam, vigiam, controlam e punem quando o espectro político adotado por um veículo de comunicação não lhes agrada.

Frank Silva, para superar os problemas financeiros e de aceitação do jornal por parte da elite, dos políticos do município e do Estado, filiou-se à ARENA, partido da situação nos âmbitos municipal, estadual e nacional. Com isso, conseguiu apoio do prefeito municipal, João Paulino Vieira Filho e do governador Jayme Canet Junior. Com esse apoio “[...] o espectro do oposicionismo radical desaparecera [...]” (RECCO & DE PAULA, 2009, p. 63) e O Diário de Frank Silvia conquistou representatividade na cidade e região. Por cerca de quatro décadas, O Diário equilibrou as forças políticas do município e da região e contribuiu para que os políticos conservadores ascendessem ao poder.

Atualmente, O Diário do Norte do Paraná encontra-se fechado, conforme a declaração de falência publicada em 15 de abril de 2019. Durante os anos em que O

Diário do Norte do Paraná desenvolveu suas atividades no município, principalmente após 1976, a cultura ocupou espaço significativo em suas páginas.

2. BREVE PANORAMA DO TEATRO BRASILEIRO

Nesta seção, abordamos o teatro e sua importância na sociedade. Optamos, dessa forma, pela explicitação de sua gênese e de sua função social ao longo do tempo. O que é o teatro? Um palco? Um grupo? Uma peça? Uma plateia? Sua definição em palavras, talvez, as mais adequadas: resistir e ressignificar. Isso porque:

O teatro inúmeras vezes parece uma expressão em crise. Em certas épocas quase perde o sentido. Em outras é perseguido. Às vezes refugia-se em pequenas salas escuras, às vezes sai para as ruas e redescobre a luz do Sol. Sua função social tem sido constantemente redefinida. Desde muitos séculos antes de nossa era até hoje nunca deixou de existir: há algum impulso no homem, desde seus primórdios, que necessita deste instrumento de diversão e conhecimento, prazer denúncia (PEIXOTO, 1984, p. 7).

Peixoto (1984) na obra *O que é teatro?* considera que ele pode ser útil para construir uma sociedade democrática, com um pensamento e uma ação crítica. De acordo com esse autor:

O teatro conserva, através dos tempos, uma série de elementos que o distinguem enquanto expressão artística. É verdade que muitos às vezes são esquecidos ou, circunstancialmente, relegados a segundo plano, para, em novas condições, voltarem a ser recuperados. O teatro tem uma história específica, capítulo essencial da história da produção cultural da humanidade. Nesta trajetória o que mais tem sido modificado é o próprio significado da atividade teatral: sua função social. Constantemente redefinida, na teoria e na prática, esta função social tem provocado alterações substantivas na maneira de conceber e realizar teatro (PEIXOTO, 1984, p. 11).

Peixoto (1980) afirma que o teatro costuma buscar em si mesmo, mesmo com tantas alterações em sua forma de praticar. Mesmo o novo nascendo do velho, as mudanças ocorrem. Na verdade, para o autor “[...] o teatro nasce no instante em que o homem primitivo coloca e tira sua máscara diante do espectador” (PEIXOTO, 1980, p. 13). O teatro é a arte milenar que deve ser entendida em sua transformação diária, mas também vista por sua história, formação e passado

Nenhuma forma teatral, nenhum anfiteatro é tão novo que não tenha analogia no passado. O teatro como provocador? O teatro em crise? Nenhuma dessas questões ou problemas são especificamente modernos: todos surgiram no passado. O teatro pulsa de vida e sempre foi vulnerável às enfermidades da vida (BERTHOLD, 2001, p.1).

O teatro é coletivo e precisa ser visto como tal para sua construção, seja primitivo, tradicional, moderno ou contemporâneo, auxiliando as pessoas para o drama ser desenvolvido. Sendo assim, é nas transformações pessoais provocadas, por meio do desenvolvimento desse drama, que se encontra o teatro, no primitivo do cotidiano dramático, interpretado por Berthold (2001) como a raiz do teatro.

No Brasil, inicialmente, o teatro foi utilizado pelos jesuítas como instrumento para catequizar os indígenas. O teatro, aqui praticado nos anos de 1500, foi amador com finalidades religiosas e desenvolvido pelos missionários da recém-fundada Companhia de Jesus. De acordo com Décio Almeida Prado (2012), se compreendermos o teatro, de forma “estável” com palco, escritores, atores e público, apenas teremos teatro no Brasil anos após a Independência, sendo assim, na terceira década do século XIX. Para o autor, o teatro jesuíta até então “[...] não possuía caráter oficial, não fazia parte dos órgãos do governo, mas, como se vê, mantinha com ele relações de subordinação e respeito” (PRADO, 2012, p. 49). Uma vez que a sua intenção era substituir as crenças indígenas e inserir um novo código moral.

As artes, de forma geral, eram integradas à Igreja, o que era corriqueiro na época pela ligação em seu desenvolvimento social. Após a ruptura entre os jesuítas e a igreja, no século XIX, a produção teatral no Brasil ganha consistência. Susana Kíst (2012, p. 75) defende a necessidade de identificar as raízes portuguesas no teatro brasileiro, pois “[...] ajuda a localizar um gosto comum em ambos os países: o gosto que está situado na origem do teatro mais popular da época, ou seja, o melodrama de temática sentimental”. Além do melodrama, o romantismo e o realismo foram gêneros desenvolvidos no teatro brasileiro.

O realismo no teatro brasileiro permaneceu como uma grande referência aos dramaturgos, o teatro ainda era visto como uma escola de costumes e moral para alguns e seguia as escolas francesas. Porém, nas últimas três décadas do século

XIX, o teatro de entretenimento se destacou, ganhando força do público. De acordo com Marta Morais da Costa (2012, p. 335): “A passagem do século XIX ao XX tem como principal homem de teatro Artur Azevedo, atestando a permanência do teatro ligeiro, das formas do teatro cômico e musicado que contemplam as expectativas do público menos sofisticado [...]”.

Essa forma de fazer teatro é considerada como precursora da era pré-moderna, no século XX, da arte teatral brasileira. Nessa época, o teatro brasileiro era desenvolvido por algumas companhias estrangeiras, como os italianos que se apresentavam no litoral do país, por exemplo. Paralelamente a essa movimentação, se desenvolviam os grupos amadores, justamente à margem dos profissionais, fazendo aquilo que os mesmos não faziam. Eram atividades teatrais desenvolvidas em grêmios e associações, que propiciavam entretenimento e se preocupavam com a reflexão sobre o cotidiano (TORRES & VIEIRA, 2012).

Para o desenvolvimento do teatro pré-moderno, eram necessários os recursos materiais e financeiros, assim, de acordo com Níobe Abreu Peixoto (2013, p. 371) uma série de iniciativas foram desencadeadas:

[...] por órgãos oficiais, empresários ou escritores - com objetivos diversos, mas convergentes: incentivar a dramaturgia nacional, divulgando e promovendo a obra dos nossos autores; dotar a cidade de um edifício teatral semelhante aos que existiam em Paris; criar uma escola de teatro para formar artistas dramáticos; exhibir teatro clássico ao ar livre para uma plateia numerosa; fundar uma associação para garantir os direitos autorais dos dramaturgos.

Os primeiros anos do século XX são considerados por pesquisadores como de mudanças sociais, as quais refletiram também na cena dramática. Nesse período, o movimento artístico estava se organizando cada vez mais no palco e no texto, na tentativa de explicar, em cena, o Brasil, seu povo e seus costumes de uma forma popular, cômica e crítica. De acordo com Claudia Braga (2012, p. 410) “O ponto de vista da dramaturgia do período, no entanto, ultrapassa a simples crítica ao exagerado estrangeirismo no comportamento autóctone, passando a uma postura de valorização do "produto nacional" em todas as instâncias”. E é a partir dessa valorização que o teatro moderno nacional ganha forças, além de modificar seus temas, a própria dramaturgia se transforma na defesa da língua pátria.

O desejo da modernização e da nacionalidade era premente, mas uma questão se impunha: como fazer? Praticamente, era necessário ligar o novo ao velho e desenvolver uma mistura, sem copiar o de fora. Segundo Neyde Veneziano (2012, p. 437):

Pois foi exatamente durante os anos de 1920 que o teatro de revista encontrou e divulgou sua fórmula tipicamente brasileira. Naquela época, a população do Rio de Janeiro crescia, impulsionada pela industrialização. A ligação entre teatro de revista e a música popular estreitava-se cada vez mais, pois o teatro exercia o papel de divulgador da música popular, já que o rádio só seria instalado e popularizado tempos depois.

Com isso, a década de 1920 tornou-se marcante, intensa e expressiva para a arte teatral. Passou por diversas etapas e projeções para os meios de produção da arte, como por exemplo: representação sem a presença do ponto, valorização da iluminação na linguagem cênica, além de novas concepções para escrita. Em 1937, o Serviço Nacional de Teatro (SNT) é criado, assim as companhias que lhe foram subvencionadas pelo governo federal, necessitavam seguir o estatuto desenvolvido. Dessa forma, o ofício do encenador foi reconhecido institucionalmente (TORRES, 2012).

A Semana de 1922¹¹ abriu frente para diversas experimentações artísticas, mas de acordo com Nanci Fernandes (2013), o teatro profissional estava estagnado. Estavam aproveitando o sucesso do teatro de revista¹² e das comédias de costumes¹³, fazendo com que os escritores não conseguissem se desenvolver além disso. O teatro estava centrado na figura do primeiro-ator e a dramaturgia estava limitada, assim como os temas e a forma estética.

O teatro profissional nas décadas de 1920 e 1930, ignorando ou fazendo pouco caso das conquistas modernistas das outras artes, como a literatura, a pintura, a música e a escultura, não viu sua

¹¹ A Semana de Arte Moderna aconteceu em 1922, no Teatro Municipal de São Paulo. O evento reuniu diversas propostas artísticas, desde pinturas, recital de poesias, apresentações musicais, entre outros. A proposta era um rompimento com a arte acadêmica, a fim de inaugurar o movimento modernista no Brasil.

¹² Gênero teatral de grande popularidade à época, abordava aspectos do cotidiano de forma crítica humorada.

¹³ Gênero teatral irônico e espirituoso que, também, abordava os costumes da sociedade com diálogos vivos e característicos.

hegemonia ser ameaçada e continuou a desenvolver o tipo de trabalho que agradava o seu público fiel. Os grandes astros, primeiros-atores e geralmente donos das companhias dramáticas, conquistaram um prestígio que parecia inabalável. O repertório que apresentavam ia ao encontro das expectativas dos espectadores, de modo que as transformações desejadas por intelectuais ou artistas ligados ao espírito moderno pareciam um sonho distante (FERNANDES, 2013, p. 57).

A modernização ainda não havia se concretizado, apenas tateado o movimento e realizado algumas mudanças. Isso aconteceu pelo medo dos grupos profissionais, já que os mesmos precisavam de um patrocínio e a estética e a dramaturgia estavam sendo apreciadas por um certo público. Dessa forma, não havia muito espaço para se alterar e perder o que já havia sido conquistado, de acordo com Fernandes (2013, p. 57), isso possibilitou novas aberturas para um novo teatro: “O amadorismo, como forma de teatro alternativo, com preocupações artísticas e nada comerciais, surge nesse contexto e constrói as bases sobre as quais se edificará a nossa modernidade teatral”. Sendo assim, é na efervescência amadora que o movimento teatral moderno se efetiva.

Para Maria Thereza Vargas (2013) foi justamente a possibilidade de tentar errar e acertar que colaborou com o movimento amador da época, o que não era admitido no teatro profissional. Fazendo com que, a partir de 1938, os amadores que já existiam no Brasil, desenvolvessem um processo organizado na arte teatral pelo país todo.

Os grupos amadores cumpriram esse papel, amando 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 (BRANDÃO, 2013, p. 80).

Foi, nesse período fértil, segundo Fernandes (2013), que o nosso teatro ganhou forças. Impulsionado pelo teatro amador, os grupos compostos por jovens artistas contestavam a hegemonia de grupos como 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, organizaram-se e edificaram a modernidade teatral.

Ziembinski solidificou o trabalho de Os Comediantes da mesma forma que Paschoal Carlos Magno foi a alma do TEB e suas manifestações posteriores. Esses dois grupos, devido ao sucesso e divulgação de suas atividades, motivaram, em capitais ou cidades interioranas, não só o surgimento de associações amadorísticas, como renovaram e deram ânimo às já existentes. Muitas organizações mandaram vir dos centros mais adiantados teatralmente diretores experientes, que dirigindo ou promovendo encontros e palestras fortaleceram a atividade teatral (VARGAS, 2013, p. 104).

Os Comediantes ou o TEB foram exemplos de inspiração, grupos surgiram em diferentes localidades e o ator amador começou a ser mais apto em sua dramaturgia. Tudo isso pelas formações que eram propostas pelos grupos. As tendências estéticas eram diversas, Vargas (2013) destaca que as regiões do país eram expressas no amadorismo, cada um era ligado à sua terra, à sua cultura.

No Brasil, o que se deve nomear como voga moderna durou algum tempo; persistiu até fins dos anos de 1960, início da década de 1970. O marco de esgarçamento da tendência teria sido o tropicalismo, a disposição para aceitar a "tropicalidade", digamos a pobreza, a cafonice, o transbordamento emocional, a rusticidade de meios e de construções, que arrastou o bom-mocismo nacional. Entre as duas balizas - os anos de 1940 e os anos de 1960 - poderiam ser situados o teatro moderno brasileiro [...] (BRANDÃO, 2013, p. 81).

Com esse pequeno panorama acerca da arte teatral, de seus elementos, de seus participantes, de seus temas, de suas localidades e sua função social, conseguimos compreender o teatro brasileiro e sua formação até a década de 1960.

2.1 O teatro no período militar 1964 a 1985

Agora, faz-senecessário abordar alguns fatos da historicidade do teatro

brasileiro no período militar, pois “[...] nunca se explica plenamente um fenômeno histórico fora do estudo do seu momento” (BLOCH, 2001, p. 60).

Os militares promoveram em 31 de março e primeiro de abril de 1964 o golpe de Estado e governaram o país por vinte e um anos (1964-1985). Esses anos foram marcados por ataques aos direitos democráticos e atos violentos de repressão dos opositores ao regime, entre esses, “[...] às agremiações políticas e sindicais, pela cassação de mandatos, pela censura às manifestações culturais e aos meios de comunicação e, principalmente pela revogação da Constituição de 1946” (ARAÚJO, 2014, p. 24-25).

Entre as manifestações culturais censuradas, o teatro foi “[...] erigido num dos inimigos públicos mais declarados, e, por conseguinte, tratado com sistemática desconfiança, hostilidade, e não raras vezes com brutalidade” (MICHALSKI, 1979, p. 8-9), mesmo dramaturgos e atores não explicitando em suas obras a vertente política oposicionista ao regime que os influenciava.

Michalski (1979) expõe que a mentalidade concebida, em 1964, era a moralista e a censura era um instrumento que visava “corrigir” as situações vistas como perturbadoras da ordem social. Rodrigues (2012) corrobora com Michalski (1979) quando expõe que os militares e seus seguidores justificavam o regime ditatorial como necessário para a manutenção da ordem moral e dos bons costumes.

Por que os militares perseguiram a arte dramática? Segundo Michalski (1979) isso ocorreu – equivocadamente – pelo medo da disseminação de ideias, as quais 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. Compreende-se, então, o porquê das duras medidas adotadas pelos militares para repreender toda e qualquer manifestação artística que fugisse à ordem moral em voga.

Como síntese desses pronunciamentos, digno de ficar na História como um exemplo sintomático dos tempos que atravessamos, merece ser registrado um recado do General Juvêncio Façanha, dado, em 1967, aos homens de cinema e de teatro: “ou vocês mudam

ou acabam”. A mesma autoridade não hesitaria em declarar que “a classe teatral só tem intelectualóides, pés sujos, desvairados e vagabundas que entendem de tudo, menos de teatro” (MICHALSKI, 1979, p. 24).

Assim como declara o autor, a luta de resistência desses setores auxiliou também na união dos grupos, na coletividade e na consciência durante os quinze anos. Como já comentamos, assim como os outros setores que discordavam do regime militar ficaram anestesiados no início do golpe, os artistas também ficaram. De acordo com Michalski (1979), em meados de 1965, a classe artística começou a protestar. Em maio desse ano, ocorreu a prisão da atriz Isolda Costa após realizar uma leitura, no início da apresentação da peça *Electra*¹⁴, da declaração dos acontecimentos da República Dominicana.

A partir de então, peças como *O Berço do Herói*¹⁵, de Dias Gomes, começaram a ser censuradas. Os artistas começaram a escrever manifestos e cartas, até mesmo para o Presidente da República, nas quais denunciavam a censura que os espetáculos vinham sofrendo e as prisões arbitrárias realizadas contra artistas, além disso, protestavam contra a falta da liberdade de expressão: “Castelo Branco telefonou pessoalmente a Tônia Carrero, desmentindo os rumores sobre pretensas intenções do governo de endurecer a sua política em relação à censura de espetáculos teatrais” (MICHALSKI, 1979, p. 36).

Evidentemente que essa promessa não foi cumprida. Os artistas do Rio de Janeiro ainda escreveram à UNESCO mostrando as suas preocupações em relação à falta de liberdade artística. Situação essa que desrespeitava os parâmetros da Organização das Nações Unidas (ONU):

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).

¹⁴ *Electra* é uma peça teatral escrita na Grécia Antiga por Sófocles. Ela gera debates de poder que intrigaram a censura na época, mesmo sendo uma tragédia clássica a sua força é atemporal.

¹⁵ *Berço do Herói* é uma peça que critica e debate a criação do mito heroico na tentativa de desconstruí-lo socialmente.

Com todas as cartas, manifestos e até mobilização nas ruas dos grandes centros, os governantes acenaram em ceder as pressões e declararam que no Ministério da Justiça um grupo ficaria responsável por tecer uma proposta mais liberal de censura. Assim como sabemos, historicamente isso não se concretizou, mas não se pode tirar a vitória dessa classe, como declara o autor. Em um dos últimos momentos de protesto em São Paulo, anterior ao AI-5, a repreensão ficou mais severa na apresentação da coletânea *Primeira Feira Paulista de Opinião*¹⁶, conforme disserta Michalski (1979).

No dia da apresentação desse espetáculo, os artistas foram avisados dos 71 cortes realizados pela censura. Cacilda Becker, à época, era a Presidente da Comissão Estadual de Teatro e acompanhada de Ruth Escobar e Maria Della Costa subiu ao palco, declarou ser contra a censura e responsabilizou-se pelo espetáculo, na presença dos agentes censores que compunham a plateia:

A representação na íntegra de *Primeira Feira Paulista de Opinião* é um ato de rebeldia e de desobediência civil. Trata-se de um protesto definitivo dos homens livres de teatro contra a censura de Brasília, que fez 71 cortes nas seis peças. Não aceitamos mais a censura centralizada, que tolhe nossas ações e impede nosso trabalho. Conclamamos o povo a defender a liberdade de expressão artística e queremos que sejam de imediato postas em prática as novas determinações do grupo de trabalho nomeado pelo Ministro Gama e Silva para rever a legislação da censura. Não aceitamos mais o adiamento governamental, arcaremos com a responsabilidade deste ato, que é legítimo e honroso. O espetáculo vai começar (MICHALSKI, 1979, p. 38-39).

Com o que restava de esperança e resistência da classe, o presidente da República Costa e Silva, no dia 13 de dezembro de 1968, decretou o AI-5 que pôs fim a organização da classe artística e, por consequência, os manifestos foram cessados.

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,

¹⁶ Foi um conjunto de peças organizado por grandes artistas, que debateram a situação crítica do Brasil e resistiram a censura do regime militar.

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 na maioria dos países do Ocidente. 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, também não ficaram ao largo da censura.

O arraigado conservadorismo dos setores repressivos se sentiria logo terrivelmente chocado pela liberdade formal dos espetáculos de vanguarda, pela sua atitude irreverente em relação aos padrões convencionais de decoro, pela utilização da nudez como recurso significativo da linguagem cênica, pelo uso assumido do palavrão, pela sua atitude agressiva em relação ao público (MICHALSKI, 1979, p. 15-16).

Em 1968, os militares endureceram o regime em virtude da mobilização de políticos, trabalhadores, intelectuais, professores e artistas, o qual ocorreu a partir de 1965, pela redemocratização do país. Essa mobilização era inspirada pela onda de protestos ocorrentes 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, 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.

No teatro, dramaturgos e atores também produziram e encenaram espetáculos de forte cunho político cuja tônica era contestar o regime ditatorial e reivindicar a redemocratização do país “[...] Millor Fernandes, José Celso Martinez, Oduvaldo Viana Filho (Vianinha), Chico Buarque e outros foram responsáveis por

espetáculos como *Show Opinião*¹⁷, *Liberdade-Liberdade*¹⁸ e *Roda Viva*¹⁹ (GERMANO, 1994, p. 116).

Essas manifestações culturais foram proibidas e os teatros (Ruth Escobar, SP – 16 e 22/07/1968 e o Teatro de Opinião, SP – 08/1968) foram invadidos pelos militares. Michalski (1979, p. 17) expõe que “[...] em pelo menos um caso, o de *Roda Viva*, chegaram a consumir-se duas agressões físicas ao elenco, com requintes de covardia e ferocidade...”. Os militares utilizaram-se de métodos mais sofisticados na aplicação da censura, extrapolando os parâmetros definidos no Artigo 41 do Decreto nº 20.493 de 24 de janeiro de 1946.

Os órgãos censores, no período, eram dispostos no âmbito nacional e estadual, isto é, o escritório central da Censura Federal localizava-se em Brasília e as delegações regionais nos Estados, conforme expõe Michalski (1979, p. 30):

Na primeira etapa pós-64, 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 e semiamadores atuantes 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. É o que ocorreu, na cidade de Curitiba-Pr, com o grupo Teatro do Estudante Universitário (TEU) de Curitiba-Pr e com a peça *Navalha na carne*²⁰ de Plínio Marcos.

¹⁷ É um espetáculo musical dirigido por Augusto Boal que entoava canções de protesto e passava emblemáticas mensagens de resistência.

¹⁸ *Liberdade-Liberdade* é uma peça teatral que como o próprio nome diz exalta a liberdade. A apresentação de 1965 tinha por objetivo demonstrar a situação da repressão em diversos contextos.

¹⁹ *Roda viva* é uma peça teatral escrita por Chico Buarque, no final de 1967, estreou sob direção de José Celso Corrêa. Em uma das apresentações, os artistas foram agredidos e o cenário foi depredado por pessoas ligadas à “caça aos comunistas”. Na peça, o personagem principal decidiu mudar de nome para agradar ao público, mostrando a manipulação da indústria em relação a sociedade de consumo. As ironias e a agressividade no texto desagradaram a censura.

²⁰ *Navalha na carne* é uma peça que expõe a crueldade da dominação, das injustiças e da miséria. Com personagens e conflitos que incomodavam o regime militar, a peça foi extremamente censurada.

O TEU foi impedido pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) de apresentar a peça *Terror e miséria no 3º Reich*²¹ de Bertolt Brecht, pelo fato de conter a saudação nazista “Heil Hitler” e outras expressões tais como: “sou nazista até os ossos”. No entanto, essa arbitrariedade não intimidou os membros do TEU, porque recorreram ao escritório regional do Departamento de Polícia Federal para reivindicar a liberação da peça. No pedido de liberação está posto que “[...] por razões não explicitadas, o DOPS houve por bem, com intuito de censurar, dilacerar, inverter, mutilar, e adulterar a peça *Terror e Miséria do 3º Reich* prejudicando o seu sentido” (Diário do Paraná, 23/03/1967). Além dessa iniciativa de resistência à censura, o grupo publicou um manifesto de protesto no qual denunciaram a arbitrariedade cometida pelo DOPS. Como essa manifestação parece não ter ecoado nos ouvidos das autoridades, os estudantes decidiram apresentar a peça em outros espaços da universidade para um público seletivo.

A peça *O Pequeno Solitário* do dramaturgo W. Rio Apa, foi impedida de ser apresentada no Teatro Guaíra. Os censores locais forjaram um laudo técnico alegando que o teatro apresentava problemas elétricos, o que impossibilitaria a apresentação. Essa violação do direito à expressão artística provocou reação imediata da classe, a qual conhecia as reais intenções dos censores e do governador do Paraná: impedir a apresentação da peça *Navalha da carne* de Plínio Marcos, o dramaturgo mais censurado durante o período ditatorial.

Atores de teatro, artistas plásticos, escritores, universitários, entre outros, recorreram da decisão junto ao DOPS, denunciando e acusando o governo do Estado do Paraná, Paulo Cruz Pimentel de ser conivente com os censores que elaboraram o laudo técnico mentiroso das condições de funcionamento do teatro Guaíra, conforme consta no documento de denúncia apresentado ao DOPS,

[...] o governo portou-se “conivente com a censura local, interditou em rápida manobra de gabinete o Teatro Guaíra, cancelando a temporada da peça “O Pequeno Solitário” de W. Rio Apa, visando uma justificativa para impedir a representação da obra de Plínio Marcos “Navalha na Carne”, já liberada pela censura federal (ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO PARANÁ, p. 05).

²¹ *Terror e Miséria no 3º Reich* é uma obra do dramaturgo Brecht que expõe o domínio nazista e expõe a situação dos trabalhadores, das casas operárias, dos campos de concentração, expondo o terror social de viver no domínio nazista.

Esse ato de força motivou a classe artística a denunciar e desmascarar o governo do Estado do Paraná por meio de uma greve, com o intuito de paralisar todas as atividades artísticas do Estado.

Convocamos todos aqueles que mantêm a certeza de que a liberdade da palavra e a verdade são essenciais à vida humana, para participarem da concentração de protesto em frente ao Teatro Guaíra, 2ª feira, dia 30 de setembro, às 17 horas, com a presença de Paulo Autran e Tônia Carreiro (ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO PARANÁ, p. 05).

Pelo que vimos, os instrumentos adotados pela classe artística de Curitiba para contestar as ações arbitrárias do governo do Estado contra o teatro foram de suma importância para expressar o sentimento dos que prezavam pela liberdade de expressão por meio da arte teatral. Esses artistas marcaram, pela resistência ao governo ditatorial e aos instrumentos de censura, a história do teatro brasileiro e tornaram-se referência de luta entre os artistas nacionais.

As informações do DOPS, as quais tivemos acesso no Arquivo Público do Estado do Paraná, referem-se até o ano 1967, inferimos, então, que após o AI-5 o movimento de resistência da classe artística de Curitiba-Pr também se encolheu, assim como ocorreu nos grandes centros.

Muitos artistas, assim como outros brasileiros, foram perseguidos, alguns torturados, outros mortos, outros deixaram o país para não serem mortos e outros foram expulsos a mando do governo militar. Apenas no fim de 1973 foi possível encontrar a retomada mais efetiva da luta dos artistas em favor do teatro que, de acordo com o autor de *Palco Amordaçado*, nunca mais foi a mesma: amorteceu.

No interior do Paraná, especificamente em Maringá, encontramos grupos que estavam constantemente lutando para apresentar sua arte. Conseguimos estudá-los, especialmente, por conta das matérias, notícias e notas emitidas no jornal O Diário.

Precisamos destacar novamente que a fonte primordial da pesquisa é o jornal, tratado aqui como documento histórico. O Diário, nos anos de 1976 e 1977, pelo menos uma vez na semana, destacou o teatro maringaense realizado pelos grupos de amadores. Isso se dava por meio de uma pequena nota, um texto de opinião, uma

notícia ou uma reportagem. A análise das edições publicadas nos anos 1976 e 1977, contribuíram para a abordagem histórica do movimento teatral de Maringá ocorrido no período. Além dele, a potencialidade do folhetim CENA nos guia para uma análise mais precisa.

A movimentação teatral manifestada pelas apresentações de peças, pela realização de festivais e realização de cursos obteve o reconhecimento social e também o reconhecimento do O Diário, o qual evidenciava os trabalhos dos grupos de teatro em suas publicações. Por isso, ao classificar os textos do jornal, selecionamos por categorias: Festivais, cursos, apresentações, conquistas de verbas e grupos atuantes no ano de 1976 e 1977. A seguir abordamos, as publicações do O Diário acerca do movimento teatral de Maringá, no período, para melhor compreendê-lo.

3. O TEATRO MARINGAENSE – 1976 - 1977

A movimentação teatral da cidade de Maringá- Pr inicia-se, na década de 1950, com a chegada na cidade do jovem Calil Haddad²² e a sua vontade de criar um grupo de teatro amador na cidade. De acordo com o historiador Leal (2016), Haddad iniciou uma amizade com Victor Andreatta²³, o qual lhe ensinou as técnicas de 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, 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).

Os grupos formados, nessa época, não contavam com o patrocínio financeiro do poder público municipal ou privado e nem com espaço para realizar o trabalho artístico. Essas dificuldades não impediram os avanços do movimento teatral de Maringá, assim como ocorria em todo país, pois mesmo sob forte repressão, os grupos de teatro amador surgiam aqui e ali. O movimento ganhou projeção no período do regime militar (1964-1985).

Na década de 1970, na área cênica da cidade de Maringá, foram realizadas várias atividades, entre elas: festivais e cursos. Um outro fenômeno observado nesse período, foi o da formação de grupos de teatro amador. Leal (2016, p. 164) salienta que a formação de grupos de teatro amador na cidade foi impulsionada pelo Festival

²² Calil Haddad foi pioneiro na cidade de Maringá em 1946 e tornou-se um dos maiores nomes do teatro em maringaense. O maior teatro do norte do Paraná carrega o nome do pioneiro.

²³ Victor Andreatta era um alemão radicado no Brasil. Ator e diretor artístico chegou a trabalhar com alfaiataria para garantir o sustento.

Universitário de Londrina²⁴.

Essa movimentação liderada por estudantes da Universidade Estadual de Maringá e por estudantes secundaristas (Ensino Médio) remete-nos às contribuições teóricas de 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”.

Nos anos estudados, a cidade de Maringá contava com doze grupos de teatro, segundo as publicações do O Diário: GRITA, TEMI, TEC, UNIMAR, GRUPAPE, PERERÊ, CRISJOBEL, AMTA, GETA, NOSSO TEMPO, MUNDIAL e ASAS DO VENTO. Como desenvolvemos no capítulo *Breve panorama do teatro brasileiro*, os grupos amadores foram fundamentais para a consolidação do teatro que temos hoje. Os grupos criados em Maringá são reflexos do movimento desenvolvido a partir de 1940, de grande destaque em centros como Rio de Janeiro, São Paulo e Pernambuco: o movimento amador

[...] aqui abordado está na base do que hoje possuímos de mais avançado: a disseminação, pelo país, de escolas e cursos teatrais, seja na universidade ou fora dela, seja para suprimento da mídia, da televisão ou do cinema, a atestar a pujança do teatro na nossa vida cultural. Revendo a trajetória dos movimentos amadores cariocas, paulistas e pernambucanos, que cumpriram de forma digna uma maneira muito própria e autêntica de produzir e escrever teatro, somos levados a pensar numa convergência em direção a uma fase sólida e fundante - o ativo que emerge sem dúvida perfaz o contorno de um teatro íntegro e total, que reflete amadurecimento e vigor. (FERNANDES, 2013, p. 80).

Essa configuração estética desenvolvida pelos artistas amadores nos possibilitou um teatro atuante e coletivo. Nessa realidade, os grupos não dividiam as funções de forma hierárquica ou tomavam decisões dessa maneira. Era um teatro não comercial, que pretendia difundir a cultura com a participação da sociedade. Esse reflexo nacional inspirou os maringaenses a produzirem, em sua maioria, o teatro amador, como local para formação social, debates, reflexões e propostas.

Os grupos, em sua maioria, não contavam com financiamento público ou privado para realizar suas atividades, desenvolvendo-as de acordo com suas

²⁴ 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 FILO. O Festival ocorre até hoje na cidade de Londrina, houve alguns hiatos por questões políticas e de patrocínio.

possibilidades de espaço, cenário, equipamentos e disponibilidade de tempo dos participantes, pois a maioria era estudante ou trabalhador.

Em 1975, o jornal O Diário destacou em uma notícia que o prefeito Silvio Barros incentivaria o teatro amador em Maringá, nos anos de 1976, oficializando os grupos existentes. Porém, em 28 de julho de 1976, o jornal publicou uma nota na qual informava que a oficialização dos grupos de teatro, por parte da prefeitura, não ocorrera como prometido pelo representante do poder Executivo. Nessa mesma nota, foi exposto que, em 1975, houve muito entusiasmo entre os participantes dos grupos de teatro amador, professores e estudantes, o que já não se observou em 1976, “Muito se falou em oficializar quantos grupos teatrais fossem necessários em nossa cidade. Mas tudo não passou de mera motivação” (O DIÁRIO, 28/7/1976). Salientamos que o ano de 1976 era o ano das eleições municipais.

É necessário então reconhecer que, mesmo a maioria não recebendo incentivo do poder público municipal, os grupos de teatro amador fortaleceram o movimento teatral de Maringá e conquistaram um espaço cultural na sociedade, em um período de repressão à arte, por parte dos governos militares. Dessa forma, a seguir, destacamos alguns aspectos da história desses grupos.

Iniciamos, então, com o Grupo Independente de Teatro Amador (GRITA) coordenado por Jonas Lourenço. O grupo foi criado, em 1974, após a realização do primeiro Congresso Regional de Teatro Amador da região, realizado na cidade de Maringá e promovido pela Universidade Estadual de Maringá. Em 1975, o GRITA apresentou a peça *Deus Ihe Pague*, de Joracy Camargo, no FILO.

Participou, também, do primeiro Festival Itinerante de Teatro Amador (FIT) do Norte do Estado do Paraná realizado em Umuarama. O festival foi realizado no período de 04/09 a 26/09/1976 e O Diário publicou uma nota informando que os grupos da cidade de Maringá iriam participar. No dia 01/09/1976, são publicadas pelo jornal duas notas diferentes sobre o GRITA, uma em que ele aborda a peça *O homem que enganou o diabo e ainda pediu troco*, dirigida pelo “jovem Moscardi” e outra que ressalta, mais uma vez, a importância da participação do GRITA como representante da cidade de Maringá. A publicação de duas matérias demonstra o interesse do jornal pela promoção do GRITA na cidade.

O GRITA – Grupo Independente de Teatro Amador de Maringá, estará participando do Festival de Teatro em Umuarama, que se inicia sábado à noite. Durante o Festival, o GRITA fará a apresentação da peça “O homem que enganou o diabo e ainda pediu troco”, cuja direção estará a cargo do jovem Moscardi. Segundo ele a encenação deverá ser feita no domingo, à tarde, por ocasião do desenvolvimento dos debates (O DIÁRIO, 01/09/1976).

A participação do GRITA no FIT foi muito aclamada e exaltada pelo jornal. E em 1977, os comentários do O Diário sobre o grupo foram iniciados pelas publicações referentes às participações nas reuniões nas quais os artistas discutiam a construção da Casa da Cultura em Maringá, a preparação e a realização da Temporada de Verão (festival de teatro de Maringá patrocinado pela Secretaria de Cultura e Turismo) e na participação do grupo na subsede da FITAP, que promovera encontros com os grupos.

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) (O DIÁRIO, 19/04/1977).

Em 1977, foi realizado o II FIT, em Cascavel- Pr. O GRITA apresentou a peça *O menino* de Domingo Pelegrini Junior. O jornal, em 19/06/1977, anunciou a participação do grupo e informou que a peça já estava montada. Além dessa publicação, o jornal noticiou uma outra aparição do grupo na Semana de Arte da cidade de Paranavaí, cuja peça *O menino* também foi apresentada.

O segundo grupo destacado aqui é o Teatro Maringaense Independente (TEMI), idealizado e organizado por Tadeu Moacir Lima. Sua fundação deu-se por conta da dissolução parcial de outro grupo maringaense: Agremiação Maringaense de Teatro Amador (AMTA). O TEMI era categorizado como um grupo de teatro rebelde, pois expressava sua arte de forma crítica ao sistema político da época. De acordo com Leal (2016, p. 164).

O idealizador e organizador do TEMI foi Tadeu Moacir Lima, um rapaz de 21 anos de idade, estudante e militante socialista. Filho de Cícínio Lima e Cleonice Rodrigues Lima, nasceu em Londrina/OR, em 1950, e veio, ainda criança, para Maringá. Desempenha funções

de poeta, dramaturgo e desenhista. Mesmo contendo em seu DNA os genes da oposição e crítica ao status quo, o TEMI participou das comemorações de Jubileu de Prata de Maringá, em 1972.

O grupo participou de festivais como o FILO, o FIT, da Semana da Arte em Paranavaí, entre outros eventos. O grupo, segundo o autor Leal (2016), era muito criticado pela sociedade por ter um caráter rebelde com tom inconformado.

Embora sendo visto dessa forma, o TEMI 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 Silvio Barros. Segundo 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.

O nosso recorte, como já citado, deu-se pela relevância de um grupo teatral em plena ditadura militar, tempo no qual a arte teatral era vista como inimiga do regime e, por consequência, alvo de censura, ser reconhecido pela câmara municipal como de utilidade pública.

O grupo recebeu críticas de setores da sociedade, as quais estão expressas no O Diário. O jornal expõe o fato de o TEMI tornar-se de “utilidade pública”, dizendo que mesmo o grupo estando se “desintegrando” e parado há alguns meses, conseguiu a aprovação da lei.

Apesar de estar com suas atividades paralisadas há mais de dois meses, o grupo de Teatro TEMI conseguiu o que pretendia há muito tempo: foi aprovado na Câmara Municipal o projeto que o torna de “utilidade pública”. A Lei já foi sancionada pelo prefeito Silvio Barros e a entidade passará a constar inclusive no orçamento do Município, recebendo todos os demais benefícios constantes na lei. O pessoal que formava o TEMI está indo embora da cidade. Mas, alguns dos integrantes ficarão e já estão iniciando um movimento para reativar o grupo (O DIÁRIO, 12/06/1976).

Compreendemos que para o grupo ter conquistado o reconhecimento legal, necessariamente praticou anteriormente atividades relevantes e, se parou suas atividades por três meses, como especifica o jornal, houve algum motivo.

O grupo TEMI, embora sem apresentação de peça, participou ativamente do I Festival Itinerante de Teatro Amador (FIT), em setembro de 1976. Além das apresentações teatrais, o festival contemplava a realização de palestras, grupos de estudo e debates.

Aberto ontem o Festival de Teatro em Umuarama

O programa de hoje à tarde consta propostas de trabalho, funções de teatro e teatro amador e para encerrar as atividades do dia serão apresentadas peças teatrais a cargo dos grupos participantes. Maringá está participando do encontro com os Grupos TEMI - Teatro Maringaense Independente, GRITA – Grupo Independente de Teatro Amador e pelo TEC Teatro de Comunicação (O DIÁRIO, 04/09/1976).

Após a participação no festival amador, em novembro de 1976, o TEMI, juntamente com outras organizações, tentou trazer o grupo Taroncon para a apresentações em Maringá.

A seguir, o grupo marcou participação nas reuniões de organização da Temporada de Verão, da criação da subsede da FITAP e das reuniões para a construção da Casa da Cultura. No FIT, após a liberação dos órgãos censores, o TEMI apresentou a peça *Os pequenos burgueses* de Maximo Gorki.

Mesmo com a redução dos participantes, o TEMI permaneceu ativo realizando apresentações e participando dos encontros da FITAP e da Semana da Arte de Paranavaí, com o teatro poesia. No O Diário está posto que o grupo faria, na noite, uma montagem experimental chamada de “Teatro Poesia”. O texto escolhido foi o poema adaptado *Nosso tempo* de Carlos Drummond de Andrade. Segundo o O Diário, o grupo participou também de cursos de dicção e interpretação oferecidos pela Secretaria da Cultura, durante a preparação da Temporada de Verão.

Em junho de 1977, os dissidentes do TEMI formaram um outro grupo, o Nosso Tempo.

Grupo Teatro do Nosso Tempo é o novo grupo de teatro amador de Maringá. Sua fundação, com aprovação dos estatutos e eleição da primeira diretoria ocorrerá na noite de hoje, numa das salas do Instituto de Educação de Maringá, cedida pela direção para as reuniões da nova entidade. Esse grupo surgiu com o desligamento de alguns integrantes do TEMI – Teatro Maringaense Independente – e através da iniciativa de estudantes secundários (O DIÁRIO, 01/06/1977).

O grupo rapidamente ocupou os locais culturais da cidade, passou a ter

espaço no jornal e desenvolveu uma outra experiência: o teatro de quadrinhos²⁵. Essa nova técnica foi apresentada pelo grupo no segundo encontro da subsede da FITAP, conforme exposto entusiasticamente pelo jornal.

O grupo Teatro de Comunicação e Expressão (TEC) se destacou com a apresentação no FILO, em 1975, e participação no Festival Itinerante de Teatro realizado em Umuarama. Em outubro, o grupo apresentou, no Teatro Guaíra, a peça *O juiz de paz na roça* de Martins Pena.

O TEC – Teatro Comunicação de Maringá, estará hoje na cidade de Guaíra, oportunidade em que apresentará a peça “Juiz de Paz na Roça”, do autor Martins Pena. A referida peça é conhecida em todo o País e o TEC, em convênio com o Movimento Brasileiro de Alfabetização, já a apresentou em todo o Estado. Para os próximos dias, o TEC estará apresentando esta mesma peça em diversas cidades da região, segundo informações de sua diretoria (O DIÁRIO, 24/10/1976).

O Diário destacou que o elenco era formado só por estudantes. O líder do grupo acentua que é difícil o reconhecimento do trabalho cênico, em virtude dos jovens não poderem dedicar-se integralmente à arte teatral. O grupo, assim como os outros grupos de teatro amador, participou ativamente das reuniões e cursos que tratavam do teatro em Maringá, no ano de 1977.

O grupo Universidade Maringaense (Unimar) era um grupo ligado à Universidade Estadual de Maringá e formado por estudantes de diversos cursos, como Engenharia Química, Processamento de Dados, Engenharia Civil, Direito etc. O grupo Unimar participava ativamente das atividades promovidas pela FITAP e dos festivais realizados na região, entre esses, participou da edição do FILO, em 1975.

O professor Péricles, um dos pioneiros a trabalhar com teatro infantil em Maringá, em entrevista ao O Diário, em 29/09/1977, destacou que

[...] acadêmicos fundaram o Grupo Unimar e agora, dia primeiro próximo (sábado), vão levar a cena no Cine Peduti, em sessões às 14 e 16 horas, minha peça “Uma Vaquinha do Outro Mundo” que eu

²⁵ Tipo de teatro que visa utilizar imagens. É definido por pesquisadores como um estilo dentro do teatro de imagens.

considero muito boa e que foi resultado da fusão de três diferentes historietas (O DIÁRIO, 29/09/1977).

Vale ressaltar que a UEM possui o Teatro Universitário criado na década de 1980 para uso da comunidade interna e externa. Nele, são realizados cursos, festivais e apresentações de peças. Podemos afirmar que o grupo Unimar, formado por estudantes na época, foi de extrema importância para a formação cultural da universidade.

O GRUPAPE era um grupo formado por professores da Unidade Polo de Ação da Pé Escola (UPAPE) e, de acordo com O Diário, o objetivo era desenvolver uma cultura comunitária. O grupo é destacado com relevância nas notícias do jornal, desde 1976, pela apresentação de peças voltadas para o público infantil, principalmente na Semana da Criança. Entre as peças encenadas pelo grupo destacamos *A cigarra e a formiga*. Na época, O Diário tinha uma página com “cartilhas de desenhos” na qual eram publicados desenhos de crianças e uma delas fez o desenho para divulgar a peça.

Em 1977, o grupo deu continuidade às apresentações de espetáculos voltados para o público infantil. O Diário empenhou grande apoio ao grupo, por meio da divulgação da peça.

Ensinem seus filhos a gostarem de teatro, desde pequenos. E você pode começar neste domingo, levando as crianças para assistirem à peça infantil CCÓ E FIFI (adaptação da história infantil <<Os coelhinhos e a Páscoa >>, de Maria Thereza Cunha Giacomo). A apresentação da peça será feita pelo GRUPAPE-Grupo de Teatro Infantil da UPAPE. Os personagens da história são interpretados por alunos e professores da UPAPE, sob a direção de Norma Deffune Leandro [...] A apresentação acontecerá neste domingo, dia 03, às 10:00 horas, no Cine Horizonte (O DIÁRIO, 01/04/1977).

Em setembro de 1977, o GRUPAPE foi agregado à Agremiação Maringaense de Teatro Amador (AMTA), grupo pioneiro do teatro maringaense, fundado em 1963 pelo teatrólogo Oscar Leandro, passando a ser denominado como AMTA-APP-UPAPE.

As atividades do AMTA estavam escassas após a apresentação da peça “Vagão sem leite”, no FILO, em 1971. Leal (2016, p.163) expõe que:

Parece que um elemento deflagrador ou contribuidor da gênese do teatro questionador foi a apresentação da AMTA – Agremiação Maringaense de Teatro Amador, em 1971, no Festival Universitário de Teatro de Londrina. A peça encenada foi “Vagão Sem Leito”, dirigida e escrita por Oscar Leandro. Dono de ótica conservadora, chegando, muitas vezes ao limite do reacionarismo e, com uma montagem não muito estruturada, a participação do grupo foi duramente atacada e desqualificada pelos organizadores e pelo público do evento, atingindo as raias da intolerância, falta de ética e crueldade. O impacto da detonação foi tal que, ao retornar para Maringá, o grupo se dissolveu.

Por decorrência dessa apresentação, o AMTA não chegou a 1976 com a sua formação original, pois alguns integrantes saíram e formaram o TEMI. Em algumas notícias, o jornal confundiu AMTA com “Anta”, mas, em nota, apresentou as desculpas e corrigiu o erro.

O Grupo PERERÊ, outro grupo formado nessa década, tinha também o foco no teatro infantil e era formado por professores do Centro de Criatividade Municipal. De acordo com Leal (2016), o espaço surgiu, em 1976, durante o mandato do prefeito Silvio Barros e hoje é denominado Centro de Ação Cultural (CAC). Um dos trabalhos apresentados pelo grupo à época, foi de autoria do professor Péricles de Souza Lima.

No início da programação, o grupo Pererê, formado por professoras do Centro de Criatividade Municipal apresentou a leitura da peça “Auto do Juquita, Cuca e Lobisomem”, do autor maringaense Péricles de Souza Lima. O grupo tem como proposição de trabalho a encenação de peças infantis (O DIÁRIO, 19/05/1977).

O Centro de Criatividade promoveu, em julho de 1977, a terceira exposição infantil, tendo como objetivo incentivar a criatividade e a livre expressão da criança. Uma das apresentações da semana foi do grupo Pererê com a peça *Auto do Juquiá, Cuca e Lobisomem*.

Há também o Grupo Experiência de Teatro Amador (GETA) dirigido pela professora Guiomar. Seu destaque nas páginas do jornal, ocorreu na Temporada de Verão promovida pela Secretária da Cultura e Turismo de Maringá, no ano de 1977. Segundo O Diário, o GETA apresentou a peça *Gata Borracheira*.

“*Gata Borradeira*”, a peça teatral a ser encenada no último dia 25, às 15 horas, no Cine Horizonte, quando iniciada a “Temporada de Verão”, em promoção da Secretaria de Cultura e Turismo do Município. A peça será levada a palco pelo Grupo GETA – Grupo Experiência de Teatro Amador. Uniu-se à Secretaria de Cultura nesta promoção o SNT – Serviço Nacional de Teatro – ficando, entretanto, a realização a cargo da FITAP – Federação Independente de Teatro Amador e Grupos de Teatro Amadores de Maringá (O DIÁRIO, 18/09/1977).

O grupo Cristãos Jovens da Vila Isabel (CRISJOBEL) era um grupo ligado a uma paróquia que explorava, em seus trabalhos, temas religiosos os quais agradavam ao público dos bairros periféricos. O grupo participou do FIT e dos encontros da subsede. Em um deles, apresentou um trabalho intitulado *A vida de Jesus Cristo até a morte* o qual recebeu muitos elogios em virtude do caráter religioso adotado:

Peça encenada pelo grupo CRISJOBEL deu mostras de um trabalho que vem sendo feito pelos grupos da periferia da cidade. O CRISJOBEL nasceu de um grupo de jovens de uma paróquia, onde se propunham realizar trabalhos religiosos. Entretanto, o grupo está prestes a montar a peça “Chove no Molhado”, de Oscar Leandro (O DIÁRIO, 19/05/1977).

O grupo MUNDIAL, penúltimo a ser destacado aqui, teve participação significativa nas reuniões e encontros promovidos pela FITAP e das reuniões de organização da Temporada de Verão. No primeiro encontro da FITAP, por exemplo, “O grupo MUNDIAL apresentou um trabalho próprio intitulado “Corpo, vida e momentos”, abordando o mistério da vida” (O DIÁRIO, 19/05/1977). Além dessas atividades, o grupo foi reconhecido por sua participação no II Festival Itinerante de Teatro Amador.

Por fim, destacamos o grupo Asa do Vento, um grupo pertencente à Fundação Companhia Paranaense de Energia Elétrica (COPEL). O grupo conquistou o reconhecimento do trabalho desenvolvido na cidade de Maringá em virtude do cunho educativo adotado em suas peças. Em parceria com a fornecedora de energia elétrica, o grupo apresentou uma peça cujo tema era o da prevenção de cuidados em relação à segurança no trabalho. A peça foi escrita em 1955, mas segundo O Diário, seu conteúdo permanecia atual e necessário para ser discutido, pois fazia uma crítica à falta de segurança no trabalho, os medos e os deveres a serem

cumpridos.

Amanhã, às 15 horas, no Cine Peduti, será apresentada a peça “Do tamanho de um defunto”, em promoção da Secretaria de Cultura e Turismo do Município. A peça vai ser encenada pelo Grupo “Asa do Vento”, que se apresenta de maneira elogiável a cada vez que mostra ao público a referida peça. Millôr Fernandes, é o autor da peça, escrita em 1955 e os artistas que a encenarão são pertencentes à COPEL-Companhia Paranaense de Energia Elétrica [...] O que os telespectadores verão é uma peça que se encena e enquadra no aspecto mais assumido do teatro brasileiro – a comédia de costumes (O DIÁRIO, 23/09/1977).

Esse trabalho, pelo que observamos, em relação às publicações de O Diário, foi o último que o grupo realizou na cidade no período estudado.

De acordo com Lopes Leal (2016), havia um outro grupo em Maringá no ano de 1977, o grupo Teatro Educacional Popular (TEP), formado por jovens de uma escola.

Composto por alunos do Colégio Vital Brasil, os seis integrantes se apresentaram na subsede por ocasião do III Encontro Mensal dos Grupos. O diretor do TEP foi Francisco Orlando Cecconi e o diretor artístico foi Delson Rodrigues. Apesar da presença de estudantes da referida escola, o grupo era autônomo, sem vínculos institucionais com o educandário (LEAL, 2016, p.166).

O autor ressalta, também, que o grupo tinha a pretensão de atingir outros estudantes da cidade e da região com o seu trabalho. Todos os grupos registrados aqui foram pesquisados em nossas fontes; alguns, com informações rasas, talvez por não serem muito atuantes, talvez pela falta de publicações dos jornais. Porém, cada grupo representa uma parcela, mesmo que pequena, da sociedade, de seus participantes, constituindo a cultura maringaense. Agora, vamos analisar as postagens do O Diário relacionadas aos festivais e cursos desenvolvidos no período selecionado.

3.1 Os festivais da região e a participação dos grupos maringaenses:

Para tratar dos cursos e festivais realizados, nos anos de 1976 e 1977,

utilizamos algumas publicações de 1974 e 1975 de O Diário. Em 1974, ocorreu, em Maringá, o Primeiro Congresso Norte Paranaense de Teatro Amador, promovido pela UEM e UEL. O Congresso contou com a participação de vinte e três grupos de teatro amador que, além de participar das conferências e grupos de estudos, apresentaram novos trabalhos.

O congresso impulsionou a formação de novos grupos na cidade e região, entre esses, destacamos o grupo GRITA.

Com o advento da FENATA- Federação Nacional de Teatro Amador, toda a responsabilidade de promoções neste nível, foram transferidas para aquele órgão. Assim aconteceu com o Festival de Londrina no mês de julho último, com a parte seletiva, que por sinal originou diversos protestos por parte dos participantes.

Outro ponto importante neste ano, é o problema do orçamento da Universidade Estadual de Maringá, uma séria crise financeira pode comprometer o Congresso deste ano, ou seja, a UEM, não dispõe de recursos para realizar tal promoção Segundo o professor Cruz, do DECI, devido a esses problemas, o Segundo Congresso Norte Paranaense de Teatro Amador em Maringá, praticamente está totalmente na dependência da FENATA que poderia, tanto realizar a promoção sob seu patrocínio, como financiá-la através da UEM (O Diário, 13/08/1975).

O Diário expõe que o congresso realizado no ano anterior foi de suma importância para o movimento cultural da cidade, principalmente para incentivar os grupos de teatro amador existente e a formação de novos grupos.

Conseguiu-se no último congresso, importantes resultados no setor teatral de Maringá, criou-se novos grupos, incentivou-se muito os já existentes e proporcionou de certa forma um intercâmbio regional entre os grupos nortes paranaenses. Depois do período de um ano, há uma grande necessidade de renovar os ânimos, de mais um “empurrãozinho” no teatro Maringaense, que começa a desapontar pouco a pouco (O DIÁRIO, 13/08/1975).

Outro festival importante para o desenvolvimento teatral, na cidade, foi o FILO, por conta da participação dos grupos no período em análise. Em 1975, muitos grupos maringaenses se apresentaram no Festival de Londrina. Entre esses, destacamos a participação do GRITA, do TEC e do UNIMAR cujas apresentações foram bastante elogiadas.

Segundo a coordenadora da Regional Sul de Teatro, Neusa Consagrante, o grupo demonstrou-se num dos mais bem estruturados de Maringá, com amplas possibilidades para o futuro. Nota-se que o GRITA surgiu por ocasião da 1º Congresso Regional de Teatro Amador, promovido pela UEM no ano passado, o que vem demonstrar, antes de tudo, a importância que promoções daquela espécie representam para a cidade.

Os outros dois grupos, apresentaram-se no dia seguinte, quinta feira. O TEC levou ao palco, a peça “DESGRAÇAS DE UMA CRIANÇA”, com a direção de Jair Ribeiro Neves. O trabalho foi muito aplaudido e apreciado pelo público londrinense. O UNIMAR apresentou “O ASSALTO”, que teve algumas críticas pela montagem e pelo texto (O DIÁRIO, 03/08/75).

Sendo assim, a movimentação teatral ocorrida em 1975 colaborou com os anos seguintes, mas em 1976, a forma de organização do FILO é modificada drasticamente pelos seus organizadores. O festival foi transformado em um “Festival Infantil”, segundo o jornal. Nesse ano, a organização esteve sob a responsabilidade da Coordenação dos Assuntos Culturais da UEL – Universidade Estadual de Londrina.

Em Londrina, começa amanhã o IX Festival Universitário de Teatro de Londrina que a partir deste ano, apresentará apenas peças infantis. A abertura será às 16 horas, com a apresentação da peça “Locomoc e Milllipilli”, pelo teatro de Comédia do Paraná. No domingo, às 10 horas, o grupo Teatro do Estudante de Paranaíba vai apresentar “Pluft, o Fantasminha” e às 16 horas, a peça será “Cão com Gato”, pelo grupo Luzes - teatro Laboratório de Curitiba. E durante a semana até o dia 31, serão apresentadas as peças: “O dia em que choveu doce”, pelo Grupo Estadus (sic) de Curitiba; “A Bruxinha que era boa”, pelo conjunto de Amadores de Teatro de Jacarezinho; “O rei Salomão e a Rainha de Sabá” pelo teatro estudante do Paraná; “Mari Minhoca”, pelos grupos Teatro Experimental Decisão, Teatro Universitário Rocha Pombo e núcleo de Londrina; “A revolta dos brinquedos” pelo grupo universitário de Paranaíba. Durante o congresso haverá cursos de teatro na educação, pesquisa de som e utilização da música na expressão dramática, dramaturgia infantil e teatro de bonecos (O DIÁRIO, 23/07/1976).

Inferimos que a realização de um festival com peças voltadas somente para crianças deve-se à orientação política da coordenação do festival e inferimos, também, que o formato do festival desviaria a atenção dos censores. No entanto, nos títulos das peças estão subentendidas críticas ao regime militar, como por exemplo,

as presentes na peça *Revolta dos brinquedos*.

Reconhecemos a relevância da realização de um festival voltado para o público infantil que, além do entretenimento e da ampliação da cultura das crianças, fomenta a formação de plateias. No entanto, ponderamos que o formato adotado, naquele ano, colocou à margem outros gêneros da arte dramática, o que muito interessava aos dirigentes autoritários do país, naquele período.

Ponderamos, também, que o movimento teatral da Região Norte foi muito prejudicado em 1976, em virtude do novo formato do festival de Londrina, pois os grupos de teatro amador que não atenderam aos critérios adotados pelos organizadores perderam o espaço para apresentar seus trabalhos.

Para que esses grupos pudessem apresentar suas peças, na tentativa de superar “[...] o prejuízo causado pela coordenação de Assuntos Culturais da UEL de Londrina, órgão que transformou o Festival Universitário numa amostra de peças infantis” (O Diário, 25/08/1976), alguns grupos tomaram a iniciativa de organizar o I Festival Itinerante de Teatro Amador em Umuarama.

O FIT aconteceu pela primeira vez em Umuarama, entre os dias 03 e 07 de setembro de 1976, por promoção do Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal, do grupo teatral GRUTACA, Jornal Primeiro Ato, dos órgãos ligados ao teatro e incentivadores locais como: FAFIU, DACA e Sesc. Na primeira edição do festival, puderam se inscrever todos os grupos de teatro amador da região Norte do Estado nas categorias com ou sem apresentação de espetáculos. No entanto, as apresentações dependiam da liberação por parte dos órgãos censores e pelo SABAT.

O Festival promoveu, segundo O Diário, palestras, cursos, debates e atividades formativas, afim de possibilitar a troca de experiência entre os participantes e fortalecer a infraestrutura do Teatro Amador Regional. Os grupos de Maringá que participaram do primeiro FIT foram: TEMI, TEC e GRITA.

No ano de 1977, entre os dias 24 e 31 de julho, em Cascavel-Pr, a FITAP– Federação Independente de Teatro Amador do Paraná, realizou o segundo FIT “[...] é um festival totalmente promovido por grupos de teatro sem a ingerência de pessoas estranhas à arte teatral” (O Diário, 21/05/1977). Nessa segunda edição do festival, observamos que a participação dos grupos maringaenses em relação à primeira edição do festival foi maior. Entre os grupos participantes, destacamos o TEMI, o

GRITA, o MUNDIAL, o PERERÊ e o CRISJOBEL. Segundo O Diário, o TEMI apresentou a peça *Os Pequenos Burgueses* de Máximo Gorki e o GRITA apresentou a peça *O menino* de Domingos Pelegrini Junior.

O FIT é, ainda, uma oportunidade de se mostrar (sic) o que os grupos vêm fazendo ou pretende fazer. É, enfim, uma oportunidade de se debater as coisas boas e, principalmente, as coisas que ainda dificultam o nosso trabalho (O DIÁRIO, 21/05/1977).

O II FIT, ocorreu em 1977, além das apresentações, foi palco para uma discussão muito importante: a falta da valorização do teatro infantil em relação ao teatro para adultos, reiteramos que essa informação foi postada em forma de destaque pelo O Diário com uma reportagem completa. Ronaldo Garcia, membro do grupo de pesquisas teatrais de Curitiba, levantou a discussão sobre a falta de cursos para a formação de atores para o teatro infantil.

Outros participantes do festival apoiaram a iniciativa de Ronaldo Garcia, então, organizaram uma comissão para estudar o caso e enviar um documento ao Serviço Nacional de Teatro. Ronaldo comentou sobre um Encontro Nacional de Teatro Infantil que já havia realizado em Curitiba e incentivou para que se organizasse uma Associação de Teatro Infantil. Destacou que a maioria dos prêmios são destinados para o teatro adulto, pouco contemplando o teatro infantil e relembrou a importância de as crianças usufruírem da linguagem teatral “A discriminação existe entre o teatro infantil e o adulto, sendo que o primeiro, na maioria das vezes é relegado a segundo plano” (O DIÁRIO, 28/07/1977).

O pesquisador ressalta que no próprio festival ocorria a discriminação com o teatro infantil pelo fato da programação de cursos não contemplar esse gênero.

Ronaldo recebeu apoio imediato de diversos outros elementos de teatro adulto e infantil, que sugeriram formar-se no FIT, uma comissão para estudar o caso, encarregada também de redigir um documento neste sentido, que deverá também ser enviado, além de toda a imprensa nacional, ao Serviço Nacional de Teatro (O DIÁRIO, 28/07/1977).

Nessa oportunidade, os participantes decidiram também iniciar a organização da Associação Paranaense de Teatro Infantil. Essas decisões foram relevantes para

o desenvolvimento do teatro infantil na região Norte do Estado, principalmente para o movimento teatral de Maringá que em vários momentos de sua história valorizou esse gênero. Valorização essa, que se deu por interesse de grupos, professores e pelo poder público municipal.

3.2. Os cursos de teatro em Maringá

Em 1975, a Secretaria de Cultura e Turismo promoveu, no Colégio Paraná, um curso de teatro. O curso ocorreu nos períodos matutino e noturno. Foi ministrado por Iremar Maciel de Brito do Rio de Janeiro e era destinado a professores, atores e interessados na arte teatral, de acordo com O Diário (03/07/1975): “Este treinamento abrange dois aspectos distintos: formação do professor e formação do ator, os quais são abordados simultaneamente durante todo desenrolar das atividades”. O curso era prático e dialógico, isto é, desenvolvido por meio de exercícios teatrais seguidos de comentários e debates. Atividades que poderiam ser realizadas, posteriormente, pelos grupos de teatro amador ou por professores e alunos nas escolas.

Na cerimônia de entrega dos certificados, a secretária da cultura afirmou que o prefeito Silvio Barros incluiu, no orçamento de 1976, os recursos financeiros para a construção de um espaço teatral que seria um palco ambulante, além de uma quantia a ser repassada ao Cine Maringá a fim de adequá-lo para apresentações teatrais.

Para 1976, serão incluídas no orçamento analítico do Município, verbas da Secretaria de Cultura, para a compra de uma carreta onde será montado um palco ambulante que viajará, com um completo cenário e vestuário, para vários recantos de nossa cidade (O Diário, 09/07/1975).

No entanto, os compromissos assumidos pela Secretária de Cultura e Turismo durante a cerimônia de formatura do curso de teatro não se efetivaram, assim como não se efetivaram os compromissos assumidos por outros gestores de cultura do município. Decorrente disso, em 1976, O Diário retoma o tema da oficialização dos grupos, tece críticas aos artistas e sugere que os dirigentes municipais executem ou assumam:

Foram tantos os comentários sobre a oficialização de Grupos Teatrais nos estabelecimentos de ensino de Maringá, que muita gente se entusiasmou demais e está vivendo até hoje somente de entusiasmo. Gente que entende de teatro esteve em Maringá ministrando cursos, para membros, de grupos de teatro, alunos e professores. O último curso foi promovido há pouco tempo pela DACI- Diretoria de Assuntos Culturais, da Universidade Estadual de Maringá. E o que se viu foi um fracasso total com uma minoria comparecendo ao local para tomar parte, obter novos conhecimentos sobre o teatro. Nem mesmo aqueles que empolgados falavam na oficialização de grupos teatrais, compareceram. Então está faltando o exemplo, dos que ostentam cargos, à frente de órgãos, que reúnem condições de levar adiante, não o pensamento de fundas (sic) nas escolas de Maringá grupos de teatro, mas de executar ideias. No ano passado o escritor Hilton Carlos de Araújo, do Rio de Janeiro, lançou o livro intitulado “Teatro na Educação”, e começou em todo o Brasil movimentos de incentivos que os alunos aderissem ao teatro. Hilton esteve em Maringá, ministrou cursos que foi sucesso, todos estavam motivados, muito se falava em oficializar quantos grupos teatrais forem necessários em nossa cidade. Mas tudo não passou de mera motivação (O DIÁRIO, 28/07/1976).

Nessa manifestação do O Diário, podemos ver outros cursos que foram desenvolvidos nos anos de 1975 ou 1976, anterior ao nosso recorte, porém desejamos destacar um curso que ocorreu no período selecionado, realizado pela Universidade Estadual de Maringá, em setembro de 1976, voltado para estudantes de teatro, com duração de dez dias. A intenção dos organizadores era oportunizar aos estudantes o conhecimento da arte teatral

Encerram-se hoje no DAICET – Diretório Acadêmico do Instituto de Ciências Exatas e Tecnológicas, da Universidade Estadual de Maringá, as inscrições para o Curso de Teatro. O referido curso será ministrado nos próximos dias, e segundo o presidente do DAICET, não serão cobradas taxas, visando dar oportunidade aos estudantes universitários condições de obterem conhecimentos sobre a importante arte que é o teatro (O DIÁRIO, 28/09/1976).

Com isso, podemos analisar os esforços da UEM, naquele período, em promover a inserção dos estudantes nas artes cênicas. Por ser um curso gratuito poderia ter sido mais divulgado na imprensa, já que o próprio impresso cobrou mais apoio de outras instituições.

Pelo o que observamos, até então, eram os jovens que fomentavam a cultura teatral de Maringá. Em agosto de 1976, O Diário publicou uma pequena nota dizendo que um grupo de jovens iria para o Rio de Janeiro estudar teatro e pretendiam voltar

para colocar em prática os aprendizados. Nessa nota, o editor não especificou quem são esses jovens, se eram participantes de um grupo de teatro já existente em Maringá como TEMI ou GRITA, ou independentes que se reuniram para ir aos estudos

Outra conquista importante para a cultura durante aqueles anos, foi o Programa de Interiorização da Cultura promovido pelo governo estadual e desenvolvido pela Secretaria do Estado de Educação e Cultura. Em Maringá, o programa foi desenvolvido, entre os dias 28 de setembro a 02 de outubro de 1977, contemplando a realização de cursos de cada especialização, palestras, debates, exposições, música, literatura, artes plásticas e dramáticas.

A Secretaria de Estado de Educação e Cultura, através de sua Diretoria de Assuntos Culturais, e em colaboração com a Secretaria de Cultura e Turismo do Município, fará realizar [sic] em Maringá entre os dias 28 de setembro e 2 de outubro, o “Programa de Interiorização da Cultura”, que está sendo levado pelo SEEC a todas as cidades polo do Estado. O programa, já elaborado, consta de cursos, palestras, debates e exposições acerca de assuntos relativos à música, artes plásticas, literatura, arte dramática e correlatos. Entre os cursos que estão sendo ministrados conta um de fotografia, um de artes plásticas (pintura vitrificada, plastificação, pintura a frio em peças de cerâmica, pintura em vidro e técnica para a confecção de bonecos), um de introdução à arte dramática, um de pintura e um de formação de agentes para cultura (O DIÁRIO, 18/9/1977).

A descentralização da cultura é relevante para sua expansão, não é possível avançarmos culturalmente se só priorizarmos os investimentos públicos na arte em uma região ou ainda no centro da cidade. O fato do Estado desenvolver um programa dessa natureza nos faz crer na possibilidade de expandir o conhecimento artístico e cultural para um número maior de pessoas.

Os festivais e os cursos desenvolvidos em Maringá ou região com a participação dos grupos maringaenses, ajudam-nos a compreender como era a movimentação teatral na época. No entanto, é no segundo semestre de 1976 que o movimento teatral conquistou benefícios significativos para a sua continuidade. Entre esses benefícios, citamos a Lei Municipal 12/06/1976, que reconheceu o grupo TEMI como de utilidade pública.

Na próxima seção, enfatizamos outras publicações do jornal referentes ao

teatro em 1977, as quais contribuíram para melhor compreender a história do teatro maringaense.

4. 1977: CONQUISTAS DO MOVIMENTO TEATRAL MARINGAENSE

Essa seção foi subdividida em três partes, primeiro temos as publicações do O Diário sobre os debates para a construção da Casa da Cultura e seus desdobramentos. Em seguida, analisamos as publicações referentes à temporada de verão organizada pelo poder público e apoiada pela Federação Independente de Teatro Amador do Paraná, a qual terá seu espaço na pesquisa diante do estabelecimento da subsede em Maringá. E por fim, abordamos o Folhetim CENA desenvolvido no ano de 1977 pelos artistas locais.

O primeiro semestre de 1977 foi marcado por conquistas no teatro maringaense, os artistas estavam se organizando, cada vez mais, para conquistar respeito e apoio da população. Em 1977, o município de Maringá passou a ser administrado por João Paulino Vieira Filho, eleito prefeito nas eleições de 1976, o qual indicou para ocupar o cargo de Secretário da Cultura e Turismo, José Cruz Filho. Pelo o que constatamos em O Diário, esses gestores, demonstraram, inicialmente, em sua gestão, apreço pela arte teatral e respeito aos artistas locais.

Esse comportamento político despertou nos artistas boas expectativas as quais resultaram na organização da classe para retomar, junto ao poder público, a reivindicação de um espaço público para apresentações.

4.1 A “construção” da Casa da Cultura

As reivindicações da população para a construção de um espaço para o teatro maringaense datam de antes de 1976, assim como as promessas dos prefeitos que governaram Maringá. Em 1965, A Folha do Norte do Paraná registra em uma nota que

Está sendo formada uma comissão que irá pedir ao prefeito Luiz de Carvalho a construção de um salão, pelo menos provisório, para funcionamento do Teatro Municipal, que já se torna uma necessidade inadiável em Maringá (FOLHA DO NORTE, 14/09/65).

Estudantes e diretores de grupos de teatro e representantes do Clube da Fotografia e do Cineclube organizaram um comitê e apresentaram a reivindicação da

construção da casa da cultura ao professor Renato Bernardi, então deputado estadual.

Após receber o documento, o secretário organizou um encontro para debater acerca da construção do espaço. Desse encontro, participaram quarenta pessoas, sendo a maioria representantes de grupos de teatro, porém o tratamento dado à questão no início da gestão de João Paulino Vieira Filho, já não era o mesmo “[...] o entusiasmo inicial dos primeiros iniciadores não foi arrefecido” (O Diário, 20/02/1977). O secretário informou que a prefeitura não dispunha de verbas para a construção da casa e que só seria possível construí-la caso o Ministério da Educação e Cultura (MEC) viabilizasse. Além disso, afirmou que “[...] a reivindicação deve ser levada diretamente ao Ministério da Educação e Cultura” (O Diário, 20/02/1977).

Para sustentar os argumentos da reivindicação, o secretário sugeriu aos grupos a produção de um relatório, pontuando as atividades desenvolvidas e as dificuldades para a sua realização. Esses dados também serviram para organizar o histórico do movimento cultural de Maringá, o qual não se tem conhecimento sobre sua efetivação (O DIÁRIO, 25/02/1977).

Apesar do desencanto dos presentes com a administração, Moacir Lima, artista e representante do comitê, ponderou que um dos pontos importantes da reunião 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 reunião, o Secretário de Cultura apresentou outras propostas à classe artística: construir o edifício teatral ou transformar o Cine Clube Maringá em Cineteatro.

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 Cineteatro 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).

A intenção de transformar o Cine Maringá em Cineteatro existe desde a gestão do Silvio Barros, sendo assim, nada de novo. A Casa da Cultura, segundo informações do secretário em reunião com representantes do MEC, deveria ser analisada somente após a construção do Teatro Municipal.

[...] quanto ao assunto de “Casa da Cultura” também foi debatido com a mesma autoridade. A informação é de que ele poderá ser examinado após a implantação do Teatro Municipal, por que assim será mais fácil aparelhar o Teatro com os equipamentos necessários, como, por exemplo, sala de piano para recitais, setor de artes plásticas, biblioteca especializada, que poderá ser doada pelo Instituto Nacional do Livro (O DIÁRIO, 04/08/1977).

Manoel Diegues Junior, diretor do Serviço Nacional de Teatro (SNT), afirmou que a reforma de um cinema para sua transformação em um teatro, seria mais fácil do que a construção de um novo espaço. Isso facilitaria para o município obter a liberação de verbas juntos aos órgãos competentes.

Compreendemos, então, que o projeto inicial de construção de um espaço para abrigar as apresentações artísticas sofreu, ao longo dos anos, várias alterações e que essas alterações coincidem com a mudança dos governos municipal, estadual e federal.

A criação do Cineteatro é uma ideia antiga dos diretores daquela casa de espetáculos. Disse ainda o professor que as exibições de filmes continuariam normalmente, mas o Município teria prioridade a duas apresentações de peças semanalmente. No Rio, o titular da SCT, manteve contatos com Manoel Diegues Júnior, diretor geral do Serviço Nacional de Teatro; com o presidente da Fundação Nacional de Arte e com um dos diretores do Instituto Nacional de Música. Diegues Júnior demonstrou boa vontade em atender à reivindicação do Secretário de Cultura de Maringá (O DIÁRIO 07/08/1977).

Maringá, nessa época, possuía quatro cinemas e nas páginas de O Diário o debate recaiu sobre a definição do cinema a ser transformado em Cineteatro, pois três deles localizavam-se na região central de Maringá. O Diário, na ocasião, defendeu que o cinema a ser transformado deveria ser o Cine Horizonte, localizado

na Vila Operária, bairro onde residiam os trabalhadores da cidade.

[...] é importante que levemos o teatro onde o povo frequenta, e, nada melhor para isso que o Cine Horizonte, na Vila Operária. Não temos procuração do sr. Antonio Del Grossi para propor isso, nem sabemos se a ele interessa esse tipo de negócio. Porém, sabemos que o Cine Horizonte quase nada necessita para servir como teatro, pois tem o palco com boa profundidade, camarins e iluminação. Algumas poucas adaptações no sistema de iluminação e sistema de mudanças de cenários poderão transformá-lo em eventual teatro, e o que é o mais importante, um verdadeiro teatro para o povo. Se a pequena verba do SNT é destinada à divulgação da cultura teatral, estará assim a administração municipal bem cumprindo essa determinação social [sic] (O DIÁRIO, 14/08/1977).

Essa ponderação arrolada no editorial do O Diário não faz eco aos ouvidos dos homens e mulheres do poder público municipal, pois em setembro de 1977, o engenheiro agrônomo Anibal Bianchini propõe à prefeitura transformar o Bosque II em um Centro Convivência Cultural a fim de possibilitar aos grupos teatrais, corais e artistas de modo geral expressar sua arte ao ar livre. Segundo ele, seria uma maneira de desenvolver mais “facilmente” a arte.

Com a transformação do Bosque dois em um centro cultural, grupos de teatro, corais, grupos folclóricos e artistas de modo geral, terão um local próprio para desenvolver e mostrar seus trabalhos. Esse plano que muito beneficiará a população de Maringá, é mais um valioso projeto da plataforma administrativa do Prefeito João Paulino Vieira Filho. E, acreditem, o Centro de Convivência, terá muito mais valor do que a própria casa de cultura que esteve na eminência de ser instalada na cidade, por que trata-se de um ambiente ao ar livre e com palcos, onde torna-se mais fácil para o artista desenvolver sua arte (O DIÁRIO, 10/09/1977).

Como vimos, a intenção de construir a Casa da Cultura partiu dos estudantes, grupos de teatro amador, Cine Clube, Clube da Fotografia com apoio do deputado Renato Bernardi. A princípio, a reivindicação conseguiu respaldo da administração municipal, representada pelo prefeito João Paulino Vieira Filho. Os dirigentes municipais da época não tinham clareza em relação às demandas dos grupos naquele momento, porém tiveram a oportunidade de conhecê-las, por meio dos relatórios produzidos pelos grupos, cuja promessa era envidar os esforços para

atendê-las.

As necessidades vivenciadas pelos grupos referiam-se à falta de espaço para reuniões, cursos, estudos, ensaios, apresentações, entre outras. Essas demandas seriam supridas com a construção da casa da cultura, no entanto, a ideia oriunda do meio artístico de Maringá foi descartada. Em seu lugar, os dirigentes municipais e representantes do MEC apresentaram a possibilidade de transformação de um cinema em cineteatro, depois a possibilidade de construção de um teatro e, por último, a construção do centro de convivência no Bosque II. Dessa forma, as decisões foram tomadas de forma vertical e as demandas dos grupos não foram contempladas naquele momento.

4.2 Temporada de Verão

Em março de 1977, o Secretário de Cultura manifestou a intenção de realizar a Temporada de Verão com espetáculos produzidos por grupos de teatro amador da cidade com financiamento público municipal. Em uma reportagem que pretendia discutir a cultura, O Diário relatou como foi a reunião da 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).

Expôs que os representantes do TEMI, TEC, MUNDIAL, GRUPAPE, GRITA e AMTA participaram da reunião. Posteriormente, no jornal foi publicado um editorial com o título “E agora gente, nossa cultura vai ou não tomar novos rumos?”.

Sentindo que não se pode mais continuar de braços cruzados e ter-se que importar gente para propiciar espetáculos ao público, autoridades do município e pessoas ligadas à cultura de Maringá, começaram a trabalhar. Chegou a hora de reativar a nossa cultura, não mais privilégio desse ou daquele, mas sim

uma questão de honra para todos, afinal de contas os nossos valores têm que receber apoio. A Secretaria de Cultura e Turismo do município, na pessoa secretário José Joaquim da Cruz Filho, está mais preocupado com a nossa cultura, do que, talvez, as próprias pessoas que integram grupos culturais. A meta fundamental daquela pasta é dar todo o apoio necessário, para que os grupos de teatro amador se levantem, e que os artistas da cidade sintam que estão sendo valorizados (O DIÁRIO, 05/03/1977).

Na reunião, após a exposição do secretário, os presentes decidiram que em 45 dias, os grupos deveriam retornar com propostas de peças. Também, decidiu-se que a secretaria custearia um curso ministrado pela professora Guiomar, atriz de referência em Maringá, presente na reunião. O diretor/professor Oscar Leandro e a professora Célia também estavam presentes na reunião. O primeiro, um dos pioneiros do trabalho teatral em Maringá, galgava de grande representatividade cultural.

A reunião foi iniciada com a apresentação de um plano por parte do Secretário, que visa a realização da Temporada de Verão. Os grupos teriam todo período de inverno para se prepararem e então a partir do princípio do verão começariam a tomar parte da Temporada, apresentando peças nos quatro quadrantes de Maringá. [...] A Secretaria de Cultura custeará todas as despesas de guarda-roupa, cenário e outras, para que Maringá realmente venha ser dinâmica, vibrante [...] durante o encontro que durou mais de uma hora, os membros do teatro amador maringaense e os professores (bastante entendidos em teatro) trocaram muitas ideias e ao final todos foram unânimes em dar às mãos e lutar pela nossa cultura (O DIÁRIO, 05/03/1977).

Em junho de 1977, O Diário abordou novamente o assunto Temporada de Verão, afinal, essa havia sido confirmada pelo secretário. Um cinema estaria à disposição para as apresentações das peças. Outras notas são emitidas, notificando que os cursos divulgados estavam ocorrendo.

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).

Em setembro, a temporada teve início com a apresentação do grupo da professora Guiomar, o GETA. O Diário divulgou que a Temporada de Verão era promovida pela Secretaria de Cultura, pela subsede da FITAP – financiada pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT) – e pelos grupos de teatro amador da cidade. A temporada teve quatro meses de duração, duas apresentações no mês e contava com mais de cinco peças inscritas naquele momento. De acordo com O Diário (20/09/1977): “Tem início no próximo dia 25 a “Temporada de Verão” em promoção da Secretaria de Cultura e Turismo do Município, com a intencionalidade de proporcionar o incentivo ao teatro amador em Maringá”.

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 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 Folhetim CENA.

A realização da Temporada de Verão, patrocinada pela prefeitura, com cursos preparatórios na época da censura às atividades artísticas, pode ser considerada como ação relevante conquistada pelo movimento do teatro de Maringá que no período estudado se mostrou resistente as arbitrariedades dos governos vigentes.

4.3 A subsede da FITAP

A Federação Independente de Teatro Amador do Paraná (FITAP), no fim da década de 1970, começou a expandir nas regiões o seu trabalho, para assim, alinhar com os grupos amadores uma força teatral no Paraná. A organização das subsedes em várias regiões objetivava 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.

Mais um passo importante dado pelos grupos de teatro amador de Maringá, no ano de 1977, foi a criação da subsede da FITAP.

Os primeiros detalhes para a instalação em Maringá da subsede de Teatro Amador do Paraná (FITAP), foram discutidos na noite do último domingo, no subsolo da Biblioteca Pública, em reunião dos grupos teatrais da cidade (O DIÁRIO, 19/04/1977).

Em Maringá, os grupos se reuniam mensalmente para trocas de experiências. Nas reuniões os grupos apresentavam 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 subsede pelo fato de intensificar o intercâmbio entre os grupos da cidade e da região, conforme destacou O Diário em notícia veiculada a respeito do primeiro encontro, destacou que:

[...] 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).

Desse primeiro encontro, vários grupos realizaram apresentações de trabalhos, entre eles: o grupo PERERÊ, a leitura da peça *O Auto do Juquinha, Cuca e Lobisomem*; CRISJOBEL, a peça *Vida de Jesus Cristo até a morte*; grupo TEMI, duas montagens de teatro poesia como exercício de preparação do ator; o grupo MUNDIAL, um novo trabalho de autoria própria: *Corpo, vida e momentos*; grupo TEP de Paranaíba apresentou uma improvisação. Haviam os grupos de Londrina GENTE e META, ambos apresentaram trabalhos relacionados à proposta de Augusto Boal.

Além dessa atividade, os grupos apresentavam os planos de trabalho e organizavam ações coletivas, tais como: a participação no FIT de 1977 e a elaboração do “jornal primeiro ato” cuja responsabilidade era de todas as subsedes.

Em primeiro de junho de 1977, foi realizado o segundo encontro. Além da participação dos grupos da cidade e região, desse encontro, participaram a professora Joana Lopes e o escritor Domingos Pellegrini Junior.

Domingos Pelegrini Júnior, escritor paranaense, virá para o encontro com proposta de trabalho coletivo com os presentes e Joana Lopes, professora e jornalista de Londrina dará uma palestra sobre “teatro na educação”, assunto muito interessante principalmente para professores, que deverão instruir os estudantes desde o primário, visando um maior esclarecimento sobre o teatro ou a cultura brasileira (O DIÁRIO, 26/06/1977).

Novas experiências cênicas foram compartilhadas, nesse encontro, como por exemplo: o teatro de quadrinhos desenvolvido pelo grupo Nosso Tempo, grupo recém fundado em Maringá, no período.

As trocas de experiências e as atividades realizadas pela subsele cumpriram as metas do presidente Apolo Teodoro, como registra o historiador Leal (2016). A FITAP e a subsele 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 encontrem organizados para desenvolver o trabalho de teatro com perspectivas de um mundo novo e de uma sociedade mais justa” (LEAL, 2016, p. 167).

De acordo com o historiador Leal (2016), a subsede perdeu a força e ficou “órfã” no fim de 1970. Mas voltou à cena, em 1982, quando ocorreu a reestruturação por grupo na cidade. Além do desenvolvimento dos encontros estabelecidos na criação da subsede, outro acordo foi a criação de um Folhetim para a divulgação do movimento teatral, que analisaremos no próximo tópico.

4.4 O Folhetim CENA

Em 1977, como vimos, os grupos de teatro amador e o Cine Clube criaram a subsede da FITAP 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).

O CENA se insere 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.

Dessa forma, consideramos relevante, nesta pesquisa, cotejar o CENA a fim de conhecer o movimento teatral na perspectiva dos próprios sujeitos. A imprensa como fonte possui várias versões da realidade, já que quem a domina o faz de acordo com sua ideologia e motivação, por isso, não pode ser considerada como verdade única ou instrumento único que espelha os fatos, assim como o são. Ao analisarmos o CENA, confirmamos essa assertiva.

O Folhetim foi organizado para registrar as atividades teatrais realizadas na cidade de Maringá e região e, também, ser o suporte de manifestação política e cultural dos artistas. Apolo Mario Theodoro, então presidente estadual da FITAP, declarou que o Folhetim possibilitaria à FITAP expor suas

expectativas de atuação no Paraná. Afirmou, também, que o CENA era: “Um boletim com feições próprias, e que procura colocar em discussão todas as divergências contradições e entraves do teatro em Maringá” (LEAL, 2016, p. 166).

Para custear a impressão do Folhetim, os idealizadores solicitavam aos participantes dos grupos uma colaboração simbólica em dinheiro. Esses, além do folhetim, recebiam uma coletânea de poemas.

Na edição de número 02²⁶, publicada após cinco meses da criação da subsede, o CENA expõe a falta de diálogo entre um grupo e outro de teatro, as divergências de Jonas Lourenço, representante do grupo GRITA e Oscar Leandro, responsável pelo extinto AMTA, com o conselho de representantes da subsede, entrevistas e depoimentos com outros participantes acerca do comportamento dos dois atores, programação dos grupos e a questão da construção da Casa da Cultura.

Nessa edição, o informativo enfatiza as divergências de Jonas Lourenço e Oscar Leandro com o conselho de representantes da subsede. Segundo o editorial, elas ocorriam em virtude de os representantes envolvidos não concordarem com a realização dos encontros dos grupos de teatro amador promovidos, embora a realização deles tenha sido decidida pela maioria, por considerarem desnecessários. O conselho de representantes, por outro lado, discordava dessa opinião, pois acreditavam que os encontros eram importantes para as trocas de experiências e contribuía para o fortalecimento do teatro amador na cidade.

Consideramos salutar qualquer forma de divergência, pois a oposição entre coisas, ideias, pessoas, é algo que jamais deixará as preocupações humanas; a oposição é a tônica do homem. É por assim dizer, o seu diapasão, o seu regulador neurovegetativo, a única forma dele defender seus direitos humanos. Mas essa concepção tão brasileira da vida, não foi usufruída pelas duas pessoas mais representativas da intolerância em nosso meio de teatro local: Luiz Leandro, responsável pelo extinto AMTA e Jonas Lourenço, do Grita. As

²⁶ A edição número 02 é a única que tivemos acesso, a partir do acervo do historiador João Laércio Lopes Leal. É possível que o CENA tenha sido finalizado na segunda edição.

palavras que empregaram para a definição de suas posições diante da federação estão de pleno acordo entre si, embora não haja maior afinidade entre os dois, não se constituindo se quer uma oposição a “camarilha dirigente”, a “panela dirigente”; ou seja, o conselho de representantes. Quem se opõe e se recusa a discutir suas ideias, foge a um compromisso. E citamos mais uma vez, o nome de Jonas Lourenço, pois o mesmo faz parte de um grupo em plena atividade. Ele não concorda com algo, todas sabem. Mas ao invés de lutar pelo que acha direito assume a posição mais cômoda que poderia imaginar: retira-se de cena, do debate aberto (CENA, 25/09/1977).

Como visto, os conselheiros não se incomodavam com as divergências de ideias, mas se incomodavam com falta de debates. Isso demonstra atitudes democráticas na forma de condução da subsede. Na seção destinada às entrevistas com outros representantes de grupos, observamos que a forma de organização adotada pelos conselheiros, no que diz respeito à realização dos encontros entre grupos, era bem aceita entre a maioria dos participantes.

O que os conselheiros da subsede buscavam com a realização dos encontros era, acima de tudo, de acordo com o CENA, a união dos grupos para debater os problemas enfrentados por cada um deles e buscar soluções.

O presidente da FITAP, Apolo Teodoro, declara também, que a intenção da federação era desenvolver um trabalho coletivo com perspectivas de um “mundo novo” que estava sendo criado a partir das ações desenvolvidas.

[...] é fundamental dizer que essas perspectivas do trabalho só irão se concretizar à medida que tomemos consciência da importância de estarmos agrupados, unidos, em torno de uma entidade de classe. Todos os trabalhadores em comum têm problemas comuns. Problemas esses que mais facilmente serão resolvidos se o atacarmos da forma global. Por isso, todos os trabalhadores procuram se agrupar em torno de seus sindicatos de classe, apesar de toda descaracterização que os sindicatos sofreram nos últimos anos. Por que não nos considerarmos trabalhadores do teatro e fortalecermos a nossa entidade de classe? Nos dias de hoje é fundamental a gente estar juntos e organizados (CENA, 24/09/1977).

Por meio da seção que trata da programação dos trabalhos dos grupos, pudemos conhecer um pouco mais da história de alguns grupos de teatro amador existentes na época. A edição pautou os grupos TEP, TEMI e PERERÊ

Na busca que realizamos em O Diário, não encontramos sequer uma nota a respeito do grupo TEP, mas encontramos no CENA. Nele está posto que o grupo era formado por alunos do colégio e sua intenção era construir um trabalho, atingindo de forma direta os estudantes, apresentando seus trabalhos em escolas da região.

O TEMI, segundo o Folhetim, desenvolvia um trabalho teatral com a intenção de aproximar o teatro do povo. Esse grupo foi contemplado com a lei de utilidade pública do município.

Do grupo PERERÊ, o Folhetim destaca sua nova peça *Andar Sem Parar de Transformar* que foi apresentada no Centro de Criatividade, local de origem do grupo. Segundo O CENA, a apresentação prendeu a atenção das crianças e dos adultos em virtude da técnica utilizada pelos atores no manuseio dos bonecos.

Além disso, relembra a discussão no FIT da necessidade de apresentações de peças infantis com muita desenvoltura para o movimento, a alegria e as cores entreterem os pequenos. Por fim, é destacada a necessidade de um local mais adequado para a apresentação da peça. Cada vez mais, o PERERÊ tinha capacidade de avançar na época.

Uma das participantes do grupo TEMI foi entrevistada para falar sobre o texto apresentado no último encontro, um texto adaptado de uma crônica de Augusto Boal sobre a censura na imprensa. Edna, do TEMI, comenta que, se o jornal tiver censura demais, torna-se inativo e desinteressante para o público, porém duvida muito que mesmo sem censura algum jornal publicaria tudo que desejasse, sem simbolismos ou artifícios, já que a censura da imprensa poderia impedir. Podemos nos alinhar a Edna e dizer que a imprensa é censurada por quem consome, por quem anuncia, por quem governa, já que sem todos seus aliados, não se constitui imprensa com poder, então mesmo sem censura prévia da época, são poucos jornais que seriam considerados “rebeldes”.

A “mentalidade” do jornal foi formada, segundo os critérios dantes impostos pela censura e a conscientização do que seja liberdade de imprensa requer o amadurecimento que não houve. O certo e o errado, a visão amadurecida das coisas as observações e pensamentos dentro da liberdade responsável,

são preconceitos, conceitos pré-estabelecidos que passam a atuar em lugar da censura federal, e agir da mesma maneira castrante junto às realidades a serem relatadas (CENA, 24/09/1977).

O discurso da Edna, tão atual, nos guia para essa análise, sobre a autocensura que a própria imprensa prega. Todas? Não, algumas ainda são resistentes, mas podem acabar justamente por serem.

Pelo visto, os encontros realizados pela subsede eram dinâmicos e atendiam aos interesses de uma classe artística amadora com necessidade de se afirmar nas artes cênicas. Nos encontros, como vimos, além das trocas de experiências, eram realizados cursos e palestras, contudo, mesmo assim, enfrentavam o problema do esvaziamento dos encontros.

Após o II Encontro, caiu muito o interesse dos grupos em participar, trazer trabalhos, propostas de trabalho. É preciso melhorar” dessa forma, falou o Nilton, do “Nosso Tempo”, abrindo a avaliação do III Encontro. Osvaldo, esposo de Rose, do Pererê, elemento sempre presente nos encontros, disse: “Há necessidade de saber se a maioria dos grupos de Maringá está participando da subsede caso contrário, ela não é representativa. É necessário esclarecer mais a situação. Será falta de interesse? (CENA, 25/09/1977).

Alguns participantes não concordavam com a realização dos encontros mensalmente, outros não concordavam com a vinda de pessoas de outras cidades para ministrar os cursos e outros não concordavam com o fato de os encontros serem restritos para participantes de grupos de teatro. Uma das saídas encontradas pelos conselheiros para evitar o esvaziamento dos encontros foi convidar os grupos que não participavam das reuniões ou que participavam esporadicamente. A partir dessa iniciativa, o grupo de teatro do Colégio Gastão Vidigal passou a participar dos encontros.

Além das trocas de experiências, cursos e palestras, os conselheiros e os representantes dos grupos realizavam debates acerca dos problemas de cada grupo. Um dos problemas que a maioria enfrentava, referia-se à falta de espaço para ensaios, estudos e apresentações. Como os dirigentes da cultura das esferas municipal, estadual e federal não chegavam a um consenso para a

viabilização de um espaço para esses fins, os artistas se valeram do folhetim para denunciar o descaso do poder público.

O conselho pediu uma sede, uma simples sala em um ponto central da cidade, onde se pudesse instalar a Subsede, 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).

Entretanto, os grupos não se calaram, diferentemente do que a prefeitura demonstrou com as promessas, organizaram-se e cumpriram seus ideais. Foram ativos e resistentes.

Ao fim ao cabo de todo esse tempo, de todas essas discussões, o conselho de representantes da Subsede da FITAP em Maringá, decidiu ir às últimas consequências e denunciar o oportunismo da prefeitura municipal de Maringá, na pessoa do secretário de Cultura, Cruz Filho. Além disto, o conselho não mais negociará, não mais procurará a Secretaria de Cultura. Se Cruz quiser, que procure o conselho, que ninguém é de ferro (CENA, 24/09/1977).

Além da promessa não cumprida com relação à construção da casa da cultura, o poder público municipal, representado pelo secretário da cultura, Cruz Filho, era criticado pelo fato de não atender à reivindicação de transformar um cinema de Maringá em cineteatro.

Além do mais, quando da apresentação do projeto Cineteatro 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).

Quanto à realização da Temporada de Verão, os representantes expressavam discordância para com os promotores. A discordância incidia sobre a forma de arrecadação dos recursos, logo que, segundo eles, o lucro seria destinado para o cinema, porém 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)). Além do mais, o conselho propôs que a temporada fosse realizada no Instituto Estadual de Educação e não no cinema, pelo fato de o ambiente ser mais adequado, mas relatam que isso nem sempre foi aceito pelo conselho.

As publicações do CENA demonstram a realidade do movimento teatral, expõem as contradições entre grupos e principalmente denunciam a falta de interesse do poder público em concretizar os anseios da categoria.

5. O DIÁRIO E O CENA: CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS

No percurso da pesquisa, abordamos o movimento teatral de Maringá por meio das publicações do O Diário do Norte do Paraná e do Folhetim CENA. Nessa seção, discutimos questões exploradas pelos dois impressos, acerca da cultura e do movimento teatral, com a intenção de traçar as convergências e as divergências em suas publicações.

O conceito de cultura, ao longo do tempo, sofreu ressignificações. Anteriormente, a cultura abrangia as obras consideradas eruditas, quais sejam, as literárias, as músicas, as plásticas, as filosóficas etc. Em tempos recentes, passou também a contemplar as manifestações artísticas e as práticas de lazer e entretenimento produzidas no dia a dia pelas pessoas, embora categorizadas como “cultura de massa” ou “cultura popular”.

Para Hall (2016), o conjunto das práticas sociais expressam um significado tanto para quem as realiza quanto para quem as observa. Em decorrência dessa concepção, compreende-se que os indivíduos pertencem à mesma cultura, pois “[...] interpretam o mundo de maneira semelhante e podem expressar seus pensamentos e sentimentos de forma que um compreenda o outro” (HALL, 2007, p. 20). O que importa, então, nessa concepção, é o significado que as pessoas atribuem à prática social.

As práticas realizadas na sociedade geram efeitos culturais. São as práticas culturais que diferenciam o homem biológico na vida social e, assim, os identifica pela noção de pertencimento a determinado grupo. Podemos nos questionar como isso pode acontecer, a partir das reflexões de Harari (2011) referente à capacidade de uma pessoa jogar futebol. Nascemos para jogar futebol? Biologicamente, nosso corpo, é projetado para o jogo? Ou melhor, é projetado para um jogo que necessita de colaboração e regras? O autor consegue explicar, em síntese, porque isso acontece e o que nos diferencia de outros animais.

A evolução não dotou os humanos com a capacidade de jogar futebol. É verdade, produziu pernas para chutar, cotovelos para cometer faltas e bocas para xingar, mas tudo o que isso nos permite fazer é, talvez, praticar chutes de pênalti sozinhos. Para participar de um jogo com estranhos que encontramos no pátio da escola em uma tarde qualquer, precisamos não só trabalhar em conjunto com dez

companheiros de equipe que possivelmente nunca encontramos antes como também saber que os onze jogadores do time oposto estão jogando conforme as mesmas regras. Outros animais que se envolvem em agressão ritualizada com estranhos o fazem em grande parte por instinto – cachorrinhos do mundo inteiro têm as regras da brincadeira de luta gravadas em seus genes. Mas os adolescentes humanos não têm genes para o futebol. E, no entanto, podem jogar com completos estranhos porque todos aprenderam um conjunto idêntico de ideias sobre futebol. Essas ideias são totalmente imaginárias, mas, se todos as conhecem, podemos jogar (HARARI, 2011, p.123).

No início da história da humanidade, os homens e as mulheres primitivas não tinham pretensão nenhuma de chegar onde chegamos, escrever um livro ou ir para lua. Mas foi a partir do século XV, com a Revolução Científica, segundo Harari (2011) que os humanos conquistaram novas habilidades e foram capazes de transmitir informações em um nível maior. Começaram, então, a planejar ações mais complexas, a cooperarem com pessoas estranhas (como vimos no futebol) e por fim, talvez o mais importante, a comunicarem-se cada vez mais, ampliando, assim, os hábitos culturais.

A cultura está associada à construção de aspectos da vida social, tanto na identidade, quanto na atuação social da pessoa para a organização de sua prática. No instante em que a construção dos sentidos ocorre, a ação social ganha um significado,

[...] não em si mesma, mas em razão dos muitos e variados sistemas de significado que os seres humanos utilizam para definir o que significam as coisas e para codificar, organizar e regular sua conduta uns em relação aos outros. Estes sistemas ou códigos de significado dão sentido às nossas ações. Eles nos permitem interpretar significativamente as ações alheias. Tomados em seu conjunto, eles constituem nossas "culturas". Contribuem para assegurar que toda ação social é "cultural", que todas as práticas sociais expressam ou comunicam um significado e, neste sentido, são práticas de significação (HALL, 1997, p. 16).

As pessoas partilham e integram a mesma cultura, segundo o autor, quando interpretam o mundo de maneira semelhante. Isso não quer dizer que as práticas sociais não se diferenciem em um mesmo espaço social, pois dependem da necessidade ou intencionalidade dos grupos, afinal, possuem formas diferentes de se expressar. Esse fenômeno pode ser constatado nas temáticas abordadas pelos grupos de teatro amador que estudamos, pertencentes à mesma região que

representavam a cultura de forma diferente, como é o caso dos grupos CRISJOBEL e TEP. O grupo CRISJOBEL era voltado para o contexto religioso e abordava esses pontos em sua trajetória, o grupo TEP era voltado para o contexto estudantil.

Hall (2007) afirma, também, que a cultura é um elemento dinâmico e imprevisível da sociedade, alterando-se, diante das lutas pelo poder na chamada política cultural. Nessa trama de interesse pela política cultural, destaca-se a mídia, instituição vista, por muitos, como grande influenciadora nas questões sociais e do estado.

A mídia é uma instituição fundamental na infraestrutura material das sociedades modernas, pois, como mediadora dessas sociedades, possibilita a interação das pessoas com o mundo econômico, político e social. É um dos principais meios de circulação das ideias e imagens produzidas nas sociedades. Hall (2016) destaca que a mídia é uma das grandes portadoras e condutoras para a formação da cultura: “A mídia produz amplos efeitos na sociedade, relacionados a um determinado tipo de poder que se exerce no processo de administração da visibilidade pública midiático-imagética” (HALL, 2016, p. 11).

A mídia mobiliza as instituições e as pessoas para o acesso à cultura, por meio das mensagens verbais e não-verbais que veicula.

A cultura está presente nas vozes e imagens incorpóreas que nos interpelam das telas, nos postos de gasolina. Ela é um elemento-chave no modo como o meio ambiente doméstico é atrelado, pelo consumo, às tendências e modas mundiais. É trazida para dentro de nossos lares através dos esportes e das revistas esportivas, que frequentemente vendem uma imagem de íntima associação ao "lugar" e ao local através da cultura do futebol contemporâneo (HALL, 1997, p. 22).

Assim, a grande mídia e os grupos culturais nos direcionam ao que consumir e quando consumir, de acordo com Harari (2011, p. 120) “Todo comercial de televisão é mais uma pequena lenda sobre como consumir algum produto ou serviço tornará a vida melhor”. Alguém nos vende os serviços como imprescindíveis para nossas vidas, alguém relaciona a felicidade ao consumismo ou ainda, à falta desse. Esse alguém é participante de um grupo cultural, que direciona a produção de hábitos e práticas sociais.

Entendemos, nessa perspectiva, que o jornal O Diário do Norte do Paraná é um dos produtores de cultura e atuou de forma significativa na década de 1970 para impulsionar o desenvolvimento urbano da cidade de Maringá, aliado ao desenvolvimento cultural.

O teatro deve ser considerado em função da construção da sociedade e da sua transformação na verdadeira sociedade humana como trabalho que leva os pensadores a compreenderem que suas vidas privadas e suas ações individuais são determinadas pelo mundo que os cerca. A arte deve ajudar a transparecer a realidade do nosso tempo para ajudar homens a compreenderem o passado, o presente e a entenderem o futuro. Concluimos: o teatro como expressão das artes, continua sendo, apesar da concorrência opulenta da televisão e cinema, o laboratório de ideias de interesse coletivo, comportamento do homem e da sua educação moral (O DIÁRIO, 17/10/1976).

A arte teatral em voga na cidade na década de 1970 foi uma das áreas mais evidenciadas pelo jornal, sendo, muitas vezes, confundida com a cultura em sua amplitude. Isso se deve ao potencial do movimento teatral da cidade. O Diário, ora tecia críticas à classe artística e aos grupos, ora incentivava-os.

O Diário por ocasião da realização de um Ciclo de Palestras promovido pela UEM, cujo tema era o teatro, denunciou a fragilidade da cultura da região do movimento teatral de Maringá, pela falta de interesse dos professores e membros dos grupos de teatro amador da cidade. A culpa pela pouca participação das pessoas recaiu sobre aqueles que fazem arte, mesmo que se desdobrassem e sacrificassem-se para produzir cultura no município.

A palavra é muito feia, mas na realidade, resultou em fracasso o ciclo de palestras sobre teatro promovido pela Diretoria de Assuntos Culturais e Intercâmbio da Universidade Estadual de Maringá. O professor Armando Maranhão veio de Curitiba para falar a professores e integrantes de grupos teatrais, mas acabou sendo ouvido apenas por alguns alunos do Colégio Gastão Vidigal. Segundo ele, foram convidados vários professores de educação artística e integrantes de grupos teatrais da cidade. O desinteresse é tão grande assim – não houve nenhuma tempestade aqui ontem -, ou a divulgação foi falha? Talvez os professores não tenham sido esclarecidos devidamente (O DIÁRIO, 06/06/1976).

Observamos que O Diário não cita a falta de apoio do poder público municipal que, ao longo do tempo, fez várias promessas, já comentadas nesse texto, mas não

as concretizou, como a regulamentação dos grupos de teatro amador prometida, em 1976, durante o mandato do prefeito Silvio Barros.

Em outra publicação, ao divulgar o concurso estadual de Música, Poesia e Oratória, realizado na cidade de Santa Fé-Pr, O Diário responsabilizou os estudantes pela não realização de atividades culturais na cidade e poupou o poder público municipal.

MARINGÁ NÃO PROMOVE

Estudantes de muitas cidades do Estado do Paraná, estarão em Santa Fé no dia de hoje para participar e prestigiar o Concurso Estadual de Música, Poesia e Oratória. A cidade estará em festa a partir da chegada dos visitantes, que ocorrerá esta manhã. A UESSF está recebendo elogios pela promoção, cujo sucesso já está assegurado. Enquanto isso Maringá vai perdendo até para Santa Fé, em termos de promoções culturais. E as lideranças estudantis? Pois é, os líderes estudantis maringaenses, representados por uma classe que pouco faz benefício do estudantado, abstém-se quando ouvem falar em grandes promoções como a de Santa Fé que se realiza logo mais à noite (O DIÁRIO, 24/07/1976).

Em outubro de 1976, O Diário publicou em um de seus editoriais um texto cujo título é “Por que teatro? ”. Nele, realiza uma reflexão acerca da importância da arte teatral para o desenvolvimento humano e para a cidade, as transformações que ela pode fazer para o município, o auxílio na compreensão do passado e construção do futuro e finaliza dizendo que apesar da concorrência com o cinema e a televisão, o teatro ainda continua sendo fonte de ideias de interesse coletivo e comportamento humano moral. Para Laraia (2001), a cultura pode definir o homem mais que a própria genética, pois esse homem age conforme seus padrões culturais, os quais são cumulativos diante das gerações familiares. A acumulação, para o autor, pode limitar ou estimular novas ações criativas para o sujeito.

Como vimos, grupos da mesma região podem ter formas diferentes de manifestar a arte. Laraia (2001) corrobora com isso e aborda que as respostas culturais desses grupos serão diferentes, e, caso, aconteça alguma alteração no ambiente, pode resultar em alterações também no comportamento e na ordem social-cultural dos grupos. Sendo assim, o interesse de propor uma nova experiência para a população é ir além da cultura estabelecida anteriormente, possibilitando novas ações e práticas sociais para os grupos, o que pode colaborar para as alterações culturais.

Podemos perceber que um grupo responsável pelo jornal desejava trabalhar com a cultura maringense, principalmente, o teatro, vendo-o como uma arte transformadora da realidade. Essa relação do O Diário com o fomento à cultura, como percebemos durante o texto, já existe há algum tempo, porém, a valorização do trabalho dos artistas e grupos de teatro amador não é contemplada de forma contundente em suas publicações.

O Diário assumiu uma postura mais contundente na divulgação da arte teatral e das atividades culturais promovidas pela prefeitura, a partir do segundo semestre de 1976, quando o jornalista Laércio Souto Maior assumiu o cargo de editor. No entanto, em um dos editoriais, o jornal demonstra apoio ao poder público municipal, esquecendo-se dos interesses dos grupos de teatro. O Diário elogia a postura da gestão do secretário Cruz Filho, enaltece apenas a cultura de 1966 a 1972 desenvolvida em Maringá, mas, em contrapartida, lembra que não fora construído nenhum espaço adequado para o teatro até então, ou ainda, uma “cultura sólida”.

O povo acordou. O poder político está dando total incentivo e apoio a todos os jovens e adultos ligados à cultura, estão dando as mãos e unidos começaram a trabalhar para reerguer a cultura de Maringá. [...]. Sentindo que não se pode mais continuar de braços cruzados e ter-se que importar gente para propiciar espetáculos ao público, as autoridades do município e pessoas ligadas à cultura de Maringá, começaram a trabalhar. Chegou a hora: reativar a nossa cultura, não mais privilegio desse ou daquele, mas sim uma questão de honra para todos, afinal de contas os nossos valores têm que receber apoio. [...] Trazer de volta o brilhantismo que imperava a nossa cultura e dar valor a quem de direito mereça, é a importante meta da Secretaria de Cultura. Os movimentos que estão sendo feitos estão dando bons resultados, vez que já está sendo verificada uma união e grande interesse por parte da gente de Maringá (O DIÁRIO, 05/03/1977).

É possível compreender que O Diário estava enaltecendo o poder público para conseguir verbas. Na época, o Diário publicava para a prefeitura, mas não era remunerado por discordâncias ideológicas. De acordo com Recco & Paula (2009, p. 54) Provínio Pozza, pai do sócio majoritário do jornal na época, disse: “Nós compramos o jornal para abrir portas e o Laércio está fechando todas”.

Sem dúvidas, os grupos amadores remavam contra a maré para conseguir fincar o teatro em Maringá. Os membros dos grupos não viviam unicamente e exclusivamente do teatro, possuíam outros empregos ou estudos para desenvolver a

arte como já exposto pelo próprio O Diário em outras publicações. Com isso, podemos perceber que faltava à “cultura” de Maringá apoio do poder público, esse que de acordo com O Diário, estava comprometido a ajudar a “levantar” a cultura maringaense, tal qual já estava sim construída, porém não era reconhecida como deveria ser, talvez por não produzir só aquilo que as instituições desejavam. Pelas suas práticas sociais, como intitula Hall (2016) não estar regulamentadas como o esperado.

Vejam, a partir das publicações do ano anterior de 1976, a cultura maringaense já não existia? Se estamos falando de cultura e essa é determinada pela prática social, os grupos maringaenses já desenvolviam ações significativas no campo cultural, porém essa não era vista pelo jornal que era conduzido por interesses políticos. Qual era a cultura ideal para eles? Como a cultura deveria ser praticada? Os grupos já se comunicavam e a comunicação, para Laraia (2001) é um processo cultural, desenvolvido pelo homem. Havia cultura, mas qual era o questionamento do O Diário?

Em um dos seus editoriais, é possível ver um novo posicionamento do jornal em relação à cultura. Ele conclama as instituições para que apoiem a cultura de Maringá, desde a prefeitura com leis de apoio, os empresários, a UEM e a própria imprensa.

Cultura e alienação

Infelizmente, em Maringá, tudo que é ligado à cultura, tem vida efêmera. Talvez por que, refletindo as oportunidades oferecidas pela excepcional riqueza gerada pelas terras roxas através das lavouras de café, soja, milho, trigo, algodão...; de uma pecuária florescente, um comércio poderoso, e uma indústria ainda engatinhando, mas com perspectiva de crescimento das mais alvissareiras; a população maringaense volta-se totalmente para o afã de conquistar um enriquecimento, rápido e fácil, esquecendo e relegando a um segundo plano inexpressível, os aspectos culturais que nos países mais adiantados do mundo é sinônimo de civilização e progresso.

Repudiamos o argumento que ainda é cedo; pois a cidade é menina. Não aceitamos este posicionamento dominante na comunidade de que a cidade, tendo só trinta anos de existência, não sedimentou o substrato que estratificará, definitivamente, o mundo do saber em Maringá. Centro geo-educacional de uma vasta região, sediando uma moderna universidade com milhares de estudantes e centenas de professores de alto nível, nossa cidade sente falta de um ambiente mais arejado em termos intelectuais. Existe um desafio permanente pairando nos ares de Maringá no setor intelectual, cultural e científico.

Apesar do pessimismo do editorial, convocamos todos os maringaenses a incentivarem com unhas e dentes, o ainda minúsculo movimento cultural e literário da nossa cidade. O esforço comum só bons frutos trará. O poder executivo municipal através das verbas da secretaria de cultura; o poder legislativo votando leis de amparo as entidades lítero-culturais; a UEM, os empresários, a imprensa, todos sem exceção, podem e devem dedicar-se a incentivar a cultura em Maringá, para que seus habitantes, paralelo a trepidante faina diária pela sobrevivência e em busca do enriquecimento, atuem também neste setor, libertando-se da alienação e contribuindo para o prestígio de Maringá no panorama nacional (O DIÁRIO, 03/05/1977).

Essas considerações corroboram com as ideias de Hall (2016) de que a cultura ocupa grande importância na sociedade moderna e as instituições desejam ter-lhe o poder, embora, as práticas sociais realizadas pelos grupos maringaenses não eram consideradas pelas instituições. O que é necessário compreender, é que assim como o autor aborda, não há apenas uma forma de ser, não há, ou melhor, não deveria ter, um modo predominante, então, não há como o jornal dizer que Maringá acordou da alienação, se em nossas pesquisas, comprovamos a ocorrência de manifestações artísticas há muito tempo, no caso do teatro, desde 1950.

O Diário, quando a movimentação cultural era potencializada, destacava as ações realizadas e emitia sua opinião. Mas quando ocorria alguma situação que o veículo não concordava ou não apoiava problematizava de forma negativa a ação e desprestigiava os envolvidos, principalmente os artistas. Em muitos momentos exaltava os grupos profissionais de fora como grupos excelentes para Maringá aprender, desprestigiando, dessa forma, os grupos amadores da cidade que tentavam sobreviver na década de 1970.

Novo sucesso em Maringá

Após o sucesso de Golpe Sujo onde atuou ao lado de Jardel Filho, Maria Della Costa mostrou novamente ao maringaense sua capacidade de interpretação teatral, na peça A Mala, trabalhando com Leandro Vilar. A Secretaria de Cultura e Turismo do Município deu a Maringá com a promoção desta peça, a oportunidade de mais um espetáculo a nível, de capital. [...] O titular da Secretaria de Cultura e Turismo, professor Cruz, afirmou a propósito da apresentação desta peça, que outras promoções deste nível virão, para difundir de maneira mais intensa o teatro. Paralelamente está sendo incrementado o estímulo aos grupos teatrais na cidade, com o intuito de também possuímos um teatro mais ativo e que proporcione boa influência de público aos espetáculos. Para tanto, o palco do Cine Maringá está a disposição – segundo o professor Cruz – dos grupos de teatro para suas apresentações (O DIÁRIO, 12/06/1977).

Embora, O Diário comungue de uma concepção de teatro para o povo, conforme visto em suas publicações anteriores, nessa notícia, ele valoriza a arte teatral das grandes companhias, cujo público atingido era formado pela classe abastada.

A matéria, se analisada isoladamente, poderá levar o leitor a inferir que a arte dos grupos maringaenses era inferior à arte dos grupos dos grandes centros, considerada excelente pelo jornal. Os grupos amadores não pararam de trabalhar, principalmente no ano de 1977, em virtude da construção da subsede da FITAP e dos encontros mensais de teatro, porém não recebiam a valorização adequada pela imprensa.

Ainda no ano de 1977, por ocasião da criação do CENA, folhetim elaborado pelos grupos de teatro amador de Maringá ligados à FITAP, O Diário manifestou seu apoio à iniciativa dos grupos “Apoio deste matutino ao seu trabalho, abrindo suas páginas à divulgação de tudo o que diz respeito a teatro em Maringá e região” (25/06/1977). Por quais motivos apoiaria um jornal que iria expor as impressões dos próprios artistas em suas publicações? Talvez por medo? Por alterações de visões? Para Hall (2016), o poder e a luta são resignificados quando se encontram em um texto plural, pois passam a ser cada vez mais simbólicos. Dessa forma, a cultura é um elemento dinâmico e imprevisível na história. São esses significados culturais que podem mediar as práticas sociais.

O Diário abordou ainda, em seu editorial, a relevância do teatro, exaltou o potencial dos jovens atores e conclamou as autoridades para que apoiassem o movimento artístico protagonizado por esses artistas. Ressaltamos que a chamada para as autoridades e a exaltação aos artistas, ocorreu em poucos momentos em suas publicações.

Esta juventude que em toda parte do país, com esforço sobre humano, tenazmente, a golpes de audácia e desprendimento ímpar, realiza um trabalho extraordinário de renovação nesta arte milenar, e que fotografa para os pôsteres os dramáticos acontecimentos sociais e políticos de uma época ou de um povo. É preciso que todas as camadas sociais da população emprestem o mais entusiástico apoio aos soldados desta verdadeira campanha para o soerguimento do teatro em nossa região. Que as autoridades vão ao encontro desses jovens idealistas e os incentivem e os ajudem moral e materialmente

para que consigam chegar a bom termo na tarefa que se propuseram. E, que estes jovens cruzados do teatro, também procurem as nossas autoridades e órgãos financeiros que podem e devem ajudá-los nesta ingente e estafante tarefa de levar cultura ao nível do povo, que tanto necessita de luzes e conhecimentos. Aproveitando o ensejo da presença de tantos grupos de teatro reunidos em nossa cidade para, ao desejar-lhes sucesso em seus empreendimentos, oferecer o mais entusiástico apoio deste matutino ao seu trabalho, abrindo suas páginas à divulgação de tudo o que diz respeito a teatro em Maringá e região (O DIÁRIO, 25/06/1977).

Com as publicações do Folhetim CENA, é possível analisar as divergências publicadas pelos dois impressos. Capelato (1988) pondera que o historiador deve estar atento à construção do fato jornalístico, precisa compreender que nele, além dos aspectos objetivos e subjetivos, estão presentes as particularidades da produção jornalística e os interesses do jornal. O jornal está inserido em uma arena de luta permeada por interesses diversos que influenciam as publicações.

O que está escrito nele nem sempre é relato fidedigno, pois há nos bastidores de sua reportagem, muitas vezes a defesa de um posicionamento político, de um poder econômico, e uma causa social de um alcance a um público alvo etc (LAPUENTE, 2016, p. 18).

Com isso, compreendemos que os interesses representados pelos dois folhetins eram diferentes.

Como dito, nos anos estudados – 1976 e 1977 – mais evidentemente em 1977, na “primavera” do O Diário, entre março a julho desse ano, o editorial estava em posse de Laércio Souto Maior, militante de causas populares, o qual assumia a postura do “doa a quem doer, vamos publicar”. Porém, tal primavera durou pouco, pois ficou insustentável, como já comentado, a presença de Souto Maior pela edição no jornal. Ele foi obrigado a finalizar seus trabalhos por interferência governamental. Por mais que em 1976, existam relatos dessa nova postura em O Diário, o aumento das publicações em relação ao teatro deu-se em 1977.

Até então, podemos constatar que O Diário poderia ser um impresso alternativo na cidade, em relação aos outros jornais, porque auxiliou na luta em defesa dos direitos sociais no período ditadura, como Recco (2009) & Paula (2009) abordam em seu livro.

Quando abordamos o CENA, há controvérsias, pois no Folhetim estão expressos os descontentamentos dos artistas em relação ao poder público, os quais em nenhum momento foram notícias em O Diário.

Percebemos que toda ênfase e o apoio dispensados pelo O Diário ao trabalho à frente da Secretaria do professor, Senhor Secretário da Cultura, Cruz e Filho, estava em discordância com a opinião dos participantes dos grupos de teatro amador. De acordo com Galvão (2001) & Lopes (2001), ao analisarmos tipos de jornais distintos para reconstruir a história do Brasil, por exemplo, os dados lá encontrados não contêm os mesmos fatos, nem as mesmas versões da história, sendo assim, em quem confiar com dados tão díspares?

Há várias possibilidades, ao analisarmos tais impressos, nessa pesquisa, O Diário, no período da sua “primavera”, foi um jornal que tentou expor algumas notícias questionando as arbitrariedades dos militares, porém como já afirma Capelato (1988), os poderes públicos sempre brigaram com as mídias por conta das publicações, as quais podiam ou não concordar com suas determinações. O Diário manifestou em vários momentos um interesse pela arte, mas pelo fato de tradicionalmente os jornais estarem a serviço da elite, não se comportava de acordo com as expectativas dos artistas. Isso pode ser reconhecido nas poucas publicações nas quais responsabiliza o poder público pela falta de investimento na cultura.

Contudo, o interesse do poder público pela arte em alguns momentos pode ser considerado como tentativa de 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. Agora, imagine esse mesmo teatro, organizado e financiado com dinheiro para a criação artística em plena ditadura militar.

Retomemos ao posicionamento de O Diário sobre a construção da Casa da Cultura. Desde o início do movimento de reivindicação pela construção, O Diário destacou a realização das reuniões e divulgou em 20/02/1977 a primeira reunião. Após alguns meses, a pauta ainda estava em aberto e sem conclusões à vista

CASA DA CULTURA

Quanto à criação da Casa da Cultura em Maringá, que já foi amplamente divulgado pela imprensa maringaense, o professor Cruz afirmou que será realizada este mês uma reunião com os interessados em sua construção. Nesta reunião serão solicitados os últimos documentos necessários para serem encaminhados já no próximo mês, ao Ministério de Educação e Cultura, doador da verba para a construção da Casa da Cultura (O DIÁRIO, 16/06/1977).

Em 16/09/1977, O Diário divulgou uma outra notícia que trata da construção da casa da cultura, isto é, da mudança de direcionamento por parte do poder público municipal, sem tecer nenhuma crítica à forma como foram processadas e a quem as processou. O que se pode inferir é que o jornal era afinadíssimo ao poder público, participando do jogo político, comprovando dessa maneira, com o que afirmamos acima, com relação aos entrelaçamentos entre as instituições de poder.

No início da administração do Prefeito João Paulino Vieira Filho, falou-se na instalação em Maringá, da Casa da Cultura. Agora uma ideia mais brilhante foi dada pelo Engenheiro Agrônomo Anibal Biachini da Rocha, de transformar o Bosque número dois num Centro de Convivência Cultural. Se o projeto for aprovado o Ministério de Educação e Cultura já se dispôs a liberar uma verba de um bilhão dos antigos para instalação do importante Centro de Cultura (O DIÁRIO, 16/09/1977).

Esse redirecionamento da proposta inicial sem a participação da classe artística maringaense, inevitavelmente, gerou um desconforto entre os artistas e a prefeitura. Eles estavam tentando diálogo com as autoridades enquanto elas estavam tecendo promessas e tomando decisões contrárias. No entanto, o jornal O Diário escondeu essa movimentação dos seus leitores. Porém, com o Folhetim CENA em mãos é possível identificar o desconforto e as reivindicações da classe diante das decisões tomadas pelas autoridades.

O movimento de teatro de Maringá tem lutado diariamente, junto ao poder público a fim 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).

Os anseios e as reivindicações da classe artística foram desconsiderados, bem como todo o esforço empreendido por ela para conquistar um espaço para construir e realizar sua arte. Entretanto, essas mudanças de encaminhamento por parte do poder público resultaram no rompimento com a classe artística ligada à FITAP.

Ao fim ao cabo de todo esse tempo, de todas essas discussões, o conselho de representantes da Subsede da FITAP em Maringá, decidiu ir às últimas conseqüências e denunciar o oportunismo da prefeitura municipal de Maringá, na pessoa do secretário de Cultura, Cruz Filho. Além disto, o conselho não mais negociará, não mais procurará a Secretaria da Cultura. Se Cruz quiser, que procure o conselho, que ninguém é de ferro (CENA, 24/09/1977).

Os grupos de teatro amador também se posicionaram contra a uma outra proposta da prefeitura, qual seja, a transformação de um cinema da cidade em Cineteatro:

Além do mais, quando da apresentação do projeto Cineteatro a nós, colocamos claramente ao senhor Cruz que tal projeto só pode prejudicar o teatro... o senhor Cruz fez ouvidos 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).

O Diário apoiou, também, essa proposta e via-a como um projeto simples de execução e, até sugeriu qual cinema deveria ser transformado, pensando em sua adaptação e é claro, na população. Novamente, os que produziam cultura não foram ouvidos, porque suas práticas sociais não eram importantes diante dos interesses da elite maringaense.

Por que os anseios dos grupos amadores não eram atendidos? Enquanto editores, governantes, engenheiros entre outros representantes tentavam ensinar como o artista maringaense deveria fazer teatro, os grupos de teatro amador lutavam para conquistar o mínimo: uma sala para reuniões.

Os grupos pleiteavam ao menos

[...] uma sede, uma simples sala em um ponto central da cidade, onde se pudesse instalar a Subsede, 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).

Todas essas informações foram retiradas do Folhetim CENA, conforme as citações em tela, sem essa parte da investigação teríamos uma história totalmente diferente a contar.

Em relação à abordagem dos impressos com os grupos maringauenses, o jornal O Diário, demonstrou em alguns momentos uma preferência pelo grupo GRITA. Essa preferência fica evidente em 1976, quando o grupo TEMI conquistou o reconhecimento de Utilidade Pública, por meio da Lei Municipal 12/06/1976, o jornal expressou-se questionando o fato e indicando um outro grupo para obter o benefício.

Apesar de estar com suas atividades paralisadas há mais de dois meses, o grupo de Teatro TEMI conseguiu o que pretendia há muito tempo [...] recebendo todos os demais benefícios constantes na lei [...]. É um dos poucos da cidade e tem agora tudo para continuar, mesmo porque há outros grupos – ou pelo menos um, o GRITA – que sobrevive praticamente sozinho. O GRITA está tentando a peça “O homem que enganou o diabo... e ainda pediu troco” ou algo assim (O DIÁRIO, 12/06/1976).

No texto sobre o benefício conquistado pelo TEMI, O Diário noticia a conquista do grupo, porém inclui o grupo GRITA na nota e manifesta-se favoravelmente para que ele seja, também, contemplado. Obviamente que o ideal seria que os grupos atuantes fossem reconhecidos como de utilidade pública, conquistando o financiamento público por parte da prefeitura. Ao valorizar um grupo e desmerecer aquele que conquistou o reconhecimento de utilidade pública, O Diário coloca-se contrariamente ao desenvolvimento da cultura local. Essa pode ser considerada a primeira vez que O Diário “privilegiou” o grupo GRITA.

Quando os outros grupos “desapareciam” ou não participavam de alguma atividade artística, o jornal criticava, porém não dispensava o mesmo tratamento quando se tratava do GRITA. O exemplo pode ser visto na citação abaixo, quando expõe sobre a saída de alguns membros do TEMI na nota: “O pessoal que formava o TEMI está indo embora da cidade. Mas, alguns dos integrantes ficarão e já estão iniciando um movimento para reativar o grupo” (O DIÁRIO, 12/06/1976). Então mesmo em uma situação “comemorativa”, não havia apoio ao grupo beneficiado.

Consideramos que isso se deve a linha ideológica do TEMI vista como rebelde e de tom inconformado com a atuação política da época.

Em 1977, como abordamos, aconteceram reuniões para a criação da subsede da FITAP em Maringá e nessas reuniões foi aprovada a realização de encontros mensais para troca de experiência entre os grupos. Cada grupo se ofereceu para apresentar um trabalho que estava em processo, o GRITA, por exemplo, se colocou à disposição para apresentar a peça “O menino” escrita por Domingos Pelegrini Junior, pudemos conhecer essa situação devido à publicação do jornal, em 19/04/1977, na qual destaca os encontros que foram decididos e as propostas dos grupos.

No dia 19/05/1977, ocorreu o primeiro encontro e O Diário descreve a participação dos grupos detalhadamente, mas quando aborda a participação do GRITA, pondera que: “O grupo Grita, por motivos particulares acabou não apresentando sua peça “O Menino” conforme estava no programa” (19/05/1977). Coincidentemente essa mesma situação ocorreu no segundo encontro e o O Diário justifica novamente: “O grupo Grita (Grupo Independente de Teatro Amador) não pode se apresentar por falta de vários elementos. Estava programada a apresentação da peça “O Menino” de Domingo Pelegrini Junior” (29/06/1977).

Se observássemos essas matérias isoladas, provavelmente poderíamos supor que essa informação foi passada pelos grupos para o jornal, ou ainda, que ele por gostar do trabalho do grupo, quis justificar a sua ausência. Mas ao termos acesso ao CENA, constatamos que a realidade era diferente. No CENA, os artistas se manifestam dizendo que o GRITA não abria frente para o diálogo e isso era o que causava a sua falta nos encontros.

Após quase cinco meses de Subsede da Fitap em Maringá, após a realização de três Encontros Mensais, surgem as primeiras divergências dentro do movimento de teatro amador. Mas, é uma pena que os “opositores” se retirem da arena, da luta de ideias. Consideramos salutar qualquer forma de divergência, pois a oposição entre coisas, ideias, pessoas, é algo que jamais deixará as preocupações humanas; a oposição é a tônica do homem. É por assim dizer, o seu diapasão, o seu regulador neuro-vegetativo, a única forma dele defender seus direitos humanos. Mas essa concepção tão brasileira da vida, não foi usufruída pelas duas pessoas mais representativas da intolerância em nosso meio de teatro local: Luiz Leandro, responsável pelo extinto AMTA e Jonas Lourenço, do Grita. As palavras que empregaram para a definição de suas posições diante da federação estão de pleno acordo entre si, embora não haja maior

afinidade entre os dois, não se constituindo se quer uma oposição a “camarilha dirigente”, a “panela dirigente”; ou seja, o conselho de representantes. Quem se opõe e se recusa a discutir suas ideias, foge a um compromisso. E citamos mais uma vez, o nome de Jonas Lourenço, pois o mesmo faz parte de um grupo em plena atividade. Ele não concorda com algo, todos sabem. Mas ao invés de lutar pelo que acha direito assume a posição mais cômoda que poderia imaginar: retire-se de cena, do debate aberto (CENA, 25/09/1977).

As faltas do grupo GRITA nos encontros não eram apenas “imprevistos”, falta de elementos ou problemas pessoais, eram relacionadas a problemas internos dos grupos que envolviam discordâncias em relação aos encontros. Claro que O Diário poderia alegar não saber dessa situação ou que a mesma foi escondida do jornal, mas como foi divulgado no CENA não haveria tantos motivos para isso. Por isso, é possível inferir que O Diário não divulgou tais questões do GRITA para não macular a imagem do grupo perante aos leitores.

O CENA, mesmo que apenas com o acesso a uma edição, nos ajuda a entender o outro lado da moeda. Assim como descrevemos em nossa fundamentação teórica, a imprensa como fonte possui várias versões da realidade, porque quem a domina possui uma ideologia e uma motivação, por isso, o que está escrito em um jornal não pode ser considerado como verdade única. Esse comportamento de impressos nos impulsiona a recorrer a Hall (2016) que preconiza que as publicações selecionadas para divulgação envidam a regulamentar a cultura.

Notamos que O Diário retratava uma parte da história, pois explicitava aos leitores, às vezes, versões reais dos fatos e, às vezes, versões distantes dos fatos, já que a narrativa jornalística obedece aos interesses políticos e econômicos.

Ao revisitar o teatro maringense, no período de 1976-1977, vemos que o movimento teatral da década foi inspirador para os trabalhos nos anos seguintes. De acordo com Eduardo Montagnari²⁷, criador do projeto da Oficina de Teatro-UEM, ainda em 1986, não fora criado um espaço para o teatro, mas graças aos movimentos desenvolvidos, havia sede e necessidade:

Foi com a convicção dessa necessidade, com a intenção de servir àqueles que buscam no teatro uma possibilidade de renovação pessoal, como recomenda Peter Brook, e também com o firme

²⁷ Eduardo Montagnari foi diretor de promoção e difusão cultural na UEM, em 1986. Além disso, desenvolveu trabalhos importantes no teatro universitário de Maringá.

propósito de criar um espaço de contraposição ao esquema estabelecido dentro e fora das nossas universidades que em 1987 formalizei o projeto que materializou a Oficina de Teatro-UEM (MONTAGNARI, 1999, p. 10).

Com essa ação, a partir de então, os grupos não necessitavam mais brigar toda hora por um espaço, ou ainda, não precisavam mais inventar espaços para a arte teatral. Montagnari (1999) destaca que a partir da criação da Oficina de Teatro-UEM, começaram a surgir novos espaços para se fazer teatro, contudo ainda, faltava o que discutimos desde o princípio: apoio e incentivo do poder público. Os espaços foram criados, mas de acordo com o autor “ [...] não foi acompanhado, nem de longe, pela efetiva e necessária articulação de uma política capaz de dinamizá-los com criatividade e competência” (MONTAGNARI, 1999, p.14). Assim, tornava-se necessário, ainda, inventar soluções para viabilizar projetos.

O que percebemos então, é que mesmo com espaços, projetos de incentivo e novos governantes prometendo incentivar as manifestações artísticas, ainda houve falta de interesse dos gestores públicos para cumprir as promessas na década de 1980. O que deixou os grupos amadores, fora dos grandes centros, com necessidade, ainda de lutar pelas questões culturais da cidade.

Atualmente, Maringá, a cidade que ganhou o nome da canção, que iniciou suas manifestações artísticas por meio do Circo, que foi palco de criação de diversos grupos, conta com seis teatros equipados. A intenção de uma edificação teatral grandiosa, discutida aqui anteriormente, pelas notícias do jornal, só se materializou em 1996 com a inauguração do teatro Calil Haddad, considerado o maior teatro do norte do Paraná.

Esse expressivo número de espaços teatrais, para uma cidade que até bem pouco tempo não tinha nenhum, não foi acompanhado por uma vontade política cultural de igual teor e com interesse e competência suficientes para torná-los realidades vivas, operantes: centros convergentes e irradiadores de cultura na cidade e região. Comprova esse cenário, o triste desenho traçado pela utilização do Cine Teatro Plaza e pela administração do Teatro Calil Haddad. O primeiro – depois da luta de artistas para impedir que o lugar, no centro da cidade, um antigo cinema, Cine Plaza, se tornasse mais uma loja comercial – vive no abandono, deteriorando-se e sendo subversivo, na maior parte do tempo, a objetivos e atividades outras [...]. Um melancólico destino que começa a ser igualmente experimentado pelo Teatro Calil Haddad. Esse imponente teatro, de 800 lugares, antiga

ambição da cidade, empresta, até o momento, sua pompa e circunstância, no mais das vezes, apenas à realização de convenções, reuniões clubistas, formaturas ou, quando muito, durante os festejos de aniversário da cidade, a apresentações de produtos que estão bem distantes das finalidades próprias de um organismo e de um patrimônio público que precisa e deve responder com dignidade e criatividade às necessidades culturais – plurais – dos cidadãos (MONTAGNARI, 1999, p. 38).

Percebe-se que a hegemonia cultural das práticas sociais estudadas por Hall (2007) continuam na cidade, os grupos que desejavam espaços, necessitaram lutar e quando conquistaram, enfrentaram burocracias para usá-los ou aluguéis altos. Já outras classes sociais, obtinham o aval do poder público facilmente para exercer outras atividades, em detrimento das artísticas. Esse esquecia mais uma vez do seu objetivo principal com as edificações: movimentar a cultura maringense com os seus representantes locais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Nessa pesquisa, abordamos a história 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 descoberta, por meio dos jornais locais da época, da existência de vários grupos de teatro amador na cidade de Maringá-Pr e o fato de um desses grupos ter sido reconhecido como de utilidade pública municipal. Além desses, um outro fato que nos chamou a atenção, foi a publicação do Folhetim CENA, após a instalação da subsede da FITAP na cidade.

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 em virtude das arbitrariedades cometidas pelos militares contra os artistas, os grupos e o teatro, além da falta de incentivo público.

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.

Destacamos que a formação de grupos de teatro amador não ocorreu apenas no interior do Paraná. A explosão de grupos de teatro amador, na época, em Maringá, é um reflexo do que acontecia no restante do país. Podemos dizer que na Cidade Canção demorou para que isso acontecesse, já que a consolidação dos grupos amadores nos grandes centros ocorreu a partir de 1940. O importante é ressaltar como a configuração nacional possibilitou novas manifestações artísticas e de resistência no interior do país, colocando em evidência a importância da cultura e da expressão artística como forma de resistência.

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 da cidade. No entanto, observamos que, possivelmente, o jornal para proteger os representantes do poder público municipal e de suas promessas não concretizadas, aborda questões postas pelo movimento acerca de suas necessidades de forma superficial e desprovida de avaliação crítica. Os prefeitos e dirigentes de cultura destacados no período, 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, por ocasião da realização do Festival de Verão, com relação à forma de arrecadação dos recursos. Ainda, descobrimos as divergências entre os próprios grupos de teatro amador.

É possível perceber como os artistas não eram ouvidos, nem pelo poder público, nem pela imprensa institucional. Para O Diário, a cultura de Maringá ainda deveria ser institucionalizada, embora sabemos, que já havia um movimento cultural na cidade, porém não era como o jornal desejava. Havia um distanciamento entre as práticas sociais que formam a cultura e as concepções de cultura posta no O Diário. Por conta disso, em alguns momentos, os trabalhos dos artistas eram desconsiderados pela imprensa local.

Nossa compreensão a respeito da imprensa como conjunto documental, situa-se 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 publicados por um jornal não são inquestionáveis. Entre os fatos e as notícias há, muitas vezes, distâncias que merecem ser analisadas.

As notícias do jornal são escritas por alguém situado dentro de um grupo com práticas sociais idênticas aos seus ideais culturais. Sendo assim, as expressões dos fatos estão em torno de um determinado grupo social e seus interesses. Por exemplo, se a nossa proposta inicial, na pesquisa, fosse estudar o teatro maringaense por meio da grande imprensa, mais precisamente do jornal O Diário, teríamos conclusões diferentes do que temos hoje. Mas ao termos em mãos o Folhetim CENA, imprensa alternativa, conseguimos ir além das notícias vinculadas a interesses políticos, ampliando assim, o nosso olhar sobre o processo de construção social e cultural que ali aconteceu.

Infelizmente, não conseguimos abranger mais sobre a cultura maringaense, na década 1970, por conta das fontes, mas destacamos que, atualmente, a cultura maringaense possui diversas leis municipais de incentivo cultural. A cidade também possui diversos espaços para os artistas se manifestarem e fazerem teatro. E, isso tudo, graças as ações desenvolvidas pelos grupos amadores na cidade nos anos estudados, anos que os atuantes precisaram resistir, debater e propor formas de diálogos com os representantes do poder público. Que os grupos atuais, da cidade de Maringá, inspirem-se e façam um teatro para o povo, para a cultura, um teatro educacional, de resistência e político. Um teatro para incomodar, debater e discutir situações que, ainda, estão em tempo.

REFERÊNCIAS

- ARAUJO, José Luiz. **A democratização da educação no município de Sarandi, Paraná**: As diretrizes educacionais do governo do PT (2001-2008). Marília, 2014.
- BACELLAR, Carlos. Uso e mau uso dos arquivos. In **Fontes históricas**. / Carla Bassanezi Pinsky, (organizadora). — 2.ed., — São Paulo: Contexto, 2008.
- BRAGA, Claudia. A Retomada da Comédia de Costumes. **História do teatro brasileiro, volume I**: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012. P. 403 – 416
- BRANDÃO, Tania. 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.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- CAPELATO, Maria Helena. **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.
- COSTA, Marta Morais da. Uma Dramaturgia Eclética. In: FARIA, J. R. **História do teatro brasileiro, volume I**: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012. p. 335 - 357
- FARIA, João Roberto. **História do teatro brasileiro, volume I**: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XXI. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.
- FARIA, João Roberto. **História do teatro brasileiro, volume 2**: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.
- FAUSTO, B. **História do Brasil**. 12 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.
- FERNANDES, Nanci. 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.

FUNARI, Pedro Paulo. Os historiadores e a cultura material. In **Fontes históricas**. / Carla Bassanezi Pinsky, (organizadora). — 2.ed., — São Paulo: Contexto, 2008.

GERMANO, J. W. Estado militar e educação no Brasil. 2 ed. São Paulo: Cortez, 1994.

HALL, Stuart. **A centralidade da Cultura**: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. Educação e realidade – 22(2): 15 – 46, julho/dezembro. 1977

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós modernidade**. 11. ed. -Rio de Janeiro: DP&A, 2007.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC – RIO: Apicuri, 2016

HARARI, Yuval. **Sapiens** – Uma breve história da humanidade. Coleção L&PM, 2011.

KIST, Susana. A Tragédia e o Melodrama. In: FARIA, J. R. **História do teatro brasileiro, volume I**: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012. p. 75 – 93

LAPUENTE, Rafael Saraiva. **A imprensa como fonte**: apontamentos teóricos metodológicos iniciais acerca da utilização do periódico impresso na pesquisa histórica. Bilros, Fortaleza, v. 4, n. 6, p. 11-29, jan.- jun. 2016.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. 14.ed. — Rio de Janeiro: Jorge "Zahar Ed., 2001

LEAL, João Laércio Lopes. **História Artística e Cultural de Maringá**. Maringá: Imprima Conosco, 2016.

LE GOFF, Jacques. **Documento/Monumento**. 1984

LOPES, Eliane Marta Teixeira; GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. **História da Educação**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

LUCA, Tânia Regina de. **Notas sobre os historiadores e suas fontes**. MÉTIS: história & cultura – v. 11, n. 21, p. 13-21, jan./jun. 2012.

MACHADO, Maria Cristina; RODRIGUES, Elaine. Conversas sobre fontes. In **História da educação, matrizes interpretativas e internacionalização** / José Gonçalves Gondra, Maria Cristina Gomes Machado, Regina Helena Silva Simões, organização. – Vitória: EDUFES, 2017.

MAIA, Sidclay Ferreira. História da Educação – resenha. ATOS DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO – PPGE/ME FURB ISSN 1809– 0354 v. 4, nº 1, p. 141-146, jan./abr. 2009

MELO, José Joaquim Pereira. Fontes e métodos: sua importância na descoberta das heranças educacionais. In **Fontes e métodos em história da educação**. /

Organizadores: Célio Juvenal Costa, Joaquim José Pereira Melo, Luiz Hermenegildo Fabiano. – Dourados, MS: Ed. UFGD, 2010.

MICHALSKI, Yan. **O palco amordaçado**. Avenir Editora Limitada, 1979. Rio de Janeiro.

MONTAGNARI, Eduardo. **Teatro Universitário em Cenas**: referências e experiências. Maringá: Eduem, 1999.

PEIXOTO, Fernando. **O que é teatro**. Brasiliense. 1984

PEIXOTO, Níobe. Iniciativas e Realizações Teatrais no Rio de Janeiro. **História do teatro brasileiro, volume I**: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012. p. 371 – 387

PRADO, Décio. As raízes do teatro brasileiro. In: FARIA, J. R. **História do teatro brasileiro, volume I**: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012. P. 39 – 51

RECCO, Rogério; De PAULA, Antonio Roberto. **O Diário – 35 anos de História**. Maringá: Coan, 2009.

RODRIGUES, Elaine. A imprensa pedagógica como fonte, tema e objeto para a história da educação. In **Fontes e métodos em história da educação**. / Organizadores: Célio Juvenal Costa, Joaquim José Pereira Melo, Luiz Hermenegildo Fabiano. – Dourados, MS: Ed. UFGD, 2010.

RODRIGUES, Elaine. **A (Re) Invenção da Educação no Paraná**: apropriações do discurso democrático (1980 – 1990). Maringá: Eduem, 2012.

OLIVEIRA, Marcus Aurélio Taborda. **Cinco estudos em História e historiografia da Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

TORRES, Walter; VIEIRA, Francisco. Artistas e Companhias Dramáticas Estrangeiras no Brasil. **História do teatro brasileiro, volume I**: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012. p. 388 – 402

TORRES, Walter. Os Ensaíadores e as Encenações. **História do teatro brasileiro, volume I**: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012. P. 479 - 496

VARGAS, Maria. 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.

VENEZIADO, Neyde. O Teatro de Revista. **História do teatro brasileiro, volume I**: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012. P. 436 – 454