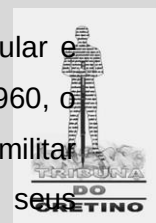


Theastai Theatron (1983), o espetáculo teatral proibido pela censura militar – Por Kauan Amora

Kauan Amora¹

Este texto tem como objetivo compreender as formas de rebeldia e de resistência no teatro paraense. Para isso, utiliza-se como objeto de análise o episódio de censura do espetáculo *Theastai Theatron*, ocorrido no contexto da Ditadura Militar brasileira. Sendo assim, o texto pretende realizar uma investigação sobre o papel do encenador na construção de uma poética espetacular de resistência, com destaque para a atuação de Zelia Amador de Deus e Luís Otávio Barata, compreendendo a encenação como categoria de análise mediada pela estética e pela política. O texto busca responder a seguinte questão: de que maneira o espetáculo *Theastai Theatron*, do grupo Cena Aberta, se inscreve na história do espetáculo paraense como prática de resistência estética e política? Como ele contribui para uma reformulação da cena contemporânea local?

Enquanto a Europa e os Estados Unidos viviam um momento de insurgência popular e rebeldia civil, provocado pela Revolução sexual que se intensificou a partir da década de 1960, o Brasil vivia um dos capítulos mais obscuros da sua história: os vinte e um anos de Ditadura militar que calou, perseguiu e torturou centenas de pessoas consideradas uma ameaça aos seus princípios. Logo, podemos compreender que, no Brasil, este sentimento de liberação sexual encontrou na Ditadura Militar uma barreira silenciadora e opressora. Então, cabe perguntar: quais são os efeitos do regime ditatorial sobre o processo de liberação sexual no seio da produção cultural brasileira? Como o episódio de censura do espetáculo *Theastai Theatron* se configurou como um marco de rebeldia na cena teatral contemporânea do Pará?



Para responder estas questões, realizarei uma leitura crítica do espetáculo do Grupo Cena Aberta em articulação com seu contexto histórico e político brasileiro, cujo episódio de censura arbitrária apenas uma semana antes de sua estreia ocasionou a encenação de outro espetáculo, *Trontea Staithea* (1984) que marcou a cena contemporânea do teatro paraense por sua posição de rebeldia e insubmissão.

Produzido pelo grupo Cena Aberta, grupo cuja atividade politicamente engajada fez avançar várias conquistas para a classe teatral da cidade, *Theastai Theatron* foi um espetáculo de 1983 que discutiu temas como a origem do teatro, relações humanas, corpo, desejo e sexualidade. Uma das suas contribuições para a história do espetáculo paraense foi a consolidação da figura do encenador como uma espécie de mediador político, aquela figura importante que está entre o público e o censor

¹ Professor substituto da Universidade Federal Rural da Amazônia. Ator, dramaturgo e encenador teatral. Autor das peças teatrais "Deus, meu deus" (2023) e "Pau a pau" (2025).

com o difícil papel de defender a integridade da obra artística contra os desmandos do regime militar. Contrapondo-se a estes paradigmas repressores da sua época, o encenador começava a se impor como forma de protesto ao ambiente político que vigorava no Brasil naquele momento, ultrapassando as barreiras da estética. No Brasil, além de Zélia Amador de Deus, Cláudio Barradas e Luís Otávio Barata, tivemos outros encenadores importantes que assumiram essa postura política, como Zé Celso, Antunes Filho, Gerald Thomas etc.

Dirigida por Zélia Amador de Deus, a obra traz no seu subversivo discurso cênico uma inovadora proposta de experimentação da linguagem teatral na cidade. Rompendo com a tradição do teatro adaptado a partir de uma literatura dramática, a obra coloca o encenador no centro da sua criação artística. Em seu artigo “Os diferentes processos de encenação e as diferentes acepções de encenador” (2009), o professor Walter Lima Torres Neto defende que a encenação teatral é a tradução de uma ideia ou de um problema nos jogos da linguagem teatral. A própria ideia ou problema reivindica a cena teatral como forma de manifestação poética. Nesse sentido, o ato de encenar é sempre falar sobre um tema, um acontecimento ou uma questão política. Todas essas questões influenciaram nas decisões estéticas e políticas da encenadora Zélia Amador de Deus e do seu assistente de direção Luís Otávio Barata.

Torres Neto realiza uma investigação sobre as transformações históricas e culturais do conceito de encenação e realiza uma diferenciação entre o ensaiador dramático, o diretor teatral e o papel do encenador. Dessa forma, em termos cronológicos, o ensaiador dramático está conectado a um período pré-moderno (até o século XX), enquanto o diretor teatral está vinculado a cena na sua fase moderna e o encenador pertence aos tempos da pós-modernidade (final do século XX) e está ligado ao que o crítico teatral alemão Hans Thies Lehmann chamou de “Teatro pós-dramático”.

Segundo Torres Neto, o ofício teatral do ensaiador dramático, que era realizado por um ator ou um cenógrafo ou mesmo o dramaturgo da companhia, remonta ao Renascimento e as características da linguagem cênica deste período, como a exacerbada racionalização do corpo e do espaço, o repertório de gêneros e a consolidação da caixa cênica advinda do teatro italiano no século XVI. Foi na transição do século XIX para o século XX que, segundo Torres Neto, surgiu o diretor teatral, aquele que seria um porta-voz do autor dramático, responsável por traduzir na linguagem do teatro aquilo que o dramaturgo escreveu com palavras, como fizeram os encenadores André Antoine e Constantin Stanislavski. Já no que diz respeito ao ofício do encenador teatral, Torres Neto aponta que as décadas de 1980 e 1990 foram fundamentais no Brasil e na Europa. No final do século XX, a cena teatral renuncia à soberania do texto dramático ou de qualquer outro núcleo ficcional. O encenador agora é o autor do espetáculo e se serve de fontes de diversas naturezas.

Em entrevista publicada em recorte de jornal sem identificação de periódico, preservado no acervo do Instituto Paulo Fonteles de Memória da Amazônia, a encenadora Zélia Amador de Deus afirmou que a escolha por uma dramaturgia fragmentada foi uma estratégia para lidar com a censura, assim, caso uma cena fosse proibida de ser levada a público, a retirada da parte não



alteraria a compreensão do todo. A encenação também optou pela renúncia da palavra por achá-la um símbolo forte em relação ao corpo. Quando se retira a palavra falada da obra cênica, a necessidade de uma história concatenada se torna dispensável e assim o teatro pode retornar às suas origens ritualísticas, religiosas e pré-verbais.

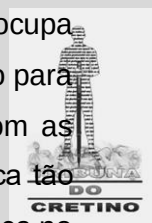
Desta forma, aos poucos, o modelo dramático tradicional, baseado no texto dramático como centro da criação, narrativa linear, personagens psicológicos e representação de um mundo ficcional, começa a ruir e o teatro deixa de ser centrado na representação pura para se tornar uma experiência mais estética e menos dramática. Assim, ele retorna às suas dimensões mais ritualísticas e espetaculares. A compreensão racional do espetáculo abre espaço para a contemplação e experiência estética.

Em seu livro “Memórias cênicas: poéticas teatrais na cidade de Belém (1957-1990)” (2013), Denis Bezerra aponta que durante este período as características principais do modo de ver e de fazer teatro em Belém eram a criação coletiva e a investigação do que ele chamou de “poética do corpo”. Para ele, outro ponto que se destaca nesse trabalho é a forte influência da Ditadura, sendo a censura militar um ponto determinante na criação cênica, ora para obedecer, ora para subverter as regras.

Inspirado nos pensamentos de Antonin Artaud e seu Teatro da Crueldade, o corpo ocupa lugar central na cena funcionando como um veículo de expressão não verbal, um instrumento para investigar as questões mais íntimas e subjetivas da condição humana, em articulação com as origens rituais do teatro. No entanto, aquilo que faz de “*Theastai Theatron*” uma obra cênica tão singular para a história recente do teatro da cidade é que ela é um marco da resistência artística no período da Ditadura Militar.

Por conter cenas de nudez utilizando histórias com temáticas bíblicas, o espetáculo foi proibido pelo Órgão da Censura Federal, pela censora Mirthes Nabuco de Oliveira Pontes. Logo após a proibição, o grupo passou a ter que se apresentar com tapa-sexo. Mesmo assim, antes do início de cada apresentação um representante lia uma carta de repúdio ao episódio de censura. Nas apresentações seguintes, o grupo resolveu se apresentar sem os referidos tapa-sexos, manter a carta de repúdio e pedir que o público assinasse um abaixo assinado se responsabilizando pelo que iria assistir. Contudo, com a pressão que a censura fez a diretoria do Teatro Experimental Waldemar Henrique, o grupo encontrou como saída temporária apresentar o espetáculo ao público no formato de “ensaios abertos” sem cobrar ingresso. No entanto, com o tumulto de pessoas que não paravam de entrar e sair do teatro para assistir ao espetáculo não demorou muito até que a direção do Teatro – na época na pessoa de Guilhermina Nasser – mandasse fechá-lo impedindo novamente as suas apresentações.

Apesar da mobilização da classe artística, do público e de parte da imprensa, a censura foi implacável. No entanto, ainda no mesmo ano, o espetáculo foi apresentado em sua versão sem cortes na quinta edição da Mostra de Teatro Amador do Pará sem maiores problemas com a censura. Empolgado com a boa recepção por parte do público, Barata resolveu realizar uma nova



temporada do espetáculo no ano seguinte, em 1984. No entanto, uma pequena alteração causou a proibição na íntegra da obra cênica: dessa vez, Jesus Cristo seria interpretado por uma mulher nua.

O objetivo era utilizar a imagem da crucificação para discutir os diversos tipos de violência as quais as mulheres estão sujeitas todos os dias. Considerada uma ofensa à religião cristã, *Theastai Theatron* ficou proibido de ir a público. Como resultado, Luís Otávio Barata reconstruiu o espetáculo em apenas uma semana, agora tomando como eixo central a própria censura sofrida, incorporando a agente Mirthes Nabuco como personagem da obra. Como a censura não se opunha a vídeos, as cenas do espetáculo proibido eram exibidas em televisores espalhados pelo teatro como forma de denúncia enquanto o público cortava com tesouras os tapa-sexos do elenco. O título do espetáculo teve suas sílabas trocadas e passou a se chamar *Trontea Staithea* (1984).

Após esse episódio, com o apoio do DCE e da ADUFPA – Associação de Docentes da UFPA, o Cena Aberta chegou a levar o espetáculo para a Universidade Federal do Pará, onde a censura não tinha poder de legislação, mesmo contra as ordens da administração universitária. Após a censura na íntegra de *Theastai Theatron*, o Cena Aberta teve apenas uma semana para criar e ensaiar um novo espetáculo, assim *Trontea Staithea* estreou no dia 04 de maio de 1984, em uma quinta-feira.

Preservando a relação frontal do palco, a encenação optou por colocar a plateia nas laterais, formando um enorme corredor. A cena inicial estimulava que o espectador abandonasse sua postura passiva de contemplação e rasgasse uma parede de jornais que o separava dos atores. Se, em *Theastai Theatron*, Zélia Amador de Deus, uma mulher preta, atravessava nua o palco inteiro usando apenas um enorme véu de noiva, em *Trontea Staithea*, a atriz Wlad Lima, uma mulher gorda, aparecia no mezanino do teatro dando ordens ao elenco que ficava abaixo dela. Representando a censora, o espetáculo compunha uma escritura cênica rebelde e subversiva.

Como podemos ver, o discurso político de *Theastai Theatron* não se restringia ao conteúdo do espetáculo, mas também se referia a forma de se fazer teatro. A investigação radical das possibilidades estéticas e políticas da encenação colocou o espetáculo na ponta de ruptura do teatro moderno paraense para a cena contemporânea e pós-dramática.

No teatro pós-dramático, conforme proposto por Hans-Thies Lehmann, observa-se um deslocamento das formas representacionais do drama para formas cênicas centradas na performatividade, na presença e na busca pelo humano. Dessa forma, o teatro deixa de se organizar prioritariamente em torno da narrativa linear e da representação de uma ação dramática e passa a se constituir como uma experiência estética que provoca os sentidos do espectador que, por sua vez, passa a ser testemunha de um ato.

Para concluir, *Theastai Theatron* e sua transformação em *Trontea Staithea* podem ser compreendidos como marcos na história do espetáculo contemporâneo paraense, não apenas por



discutirem temas de conteúdo político, mas também por promoverem uma revolução das formas de encenação, da relação com o público e dos modos de produção da cena. Assim, ao tensionar os limites entre estética e política, esses espetáculos evidenciam como a história do teatro se constrói também a partir de práticas de rebeldia e resistência que forçam a transformação do próprio conceito de espetáculo.

Março de 2026

Referências bibliográficas

BEZERRA, Denis. Memórias cênicas: poéticas teatrais da cidade de Belém do Pará (1957-1990). 1. ed. Belém: Instituto de Artes do Pará, 2013.

DEUS, Zélia Amador de. Theastai Theatron: atentado ao pudor ou arbítrio? [Entrevista]. [S.l.: s.n.], [s.d.]. Recorte de jornal. Disponível em: <https://app.docvirt.com/paulofonteles/pageid/30887> . Acesso em: 29 mar. 2026.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro Pós-dramático. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

NUNES, Kauan Amora. A censura é a lei, o teatro é a morte e a ditadura é erotismo: proibição produtiva no espetáculo teatral Theastai Theatron. In: XV - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2019, Salvador. XV - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador, Bahia, 2019. v. 1. Disponível em: <https://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-484/112096.pdf> . Acesso em: 29 mar. 2026.

Tribuna do Cretino – Vol.02-Nº02-2026 / ISSN 3086-1179

