



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**



**ANA MARIA DA GAMA SANTOS**

**ESCOLA DE TEATRO E DANÇA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ:  
MEMÓRIA E HISTÓRIA DO ENSINO DO TEATRO EM BELÉM DO PARÁ (1962-1970)**



Fonte: João Sérgio Magalhães, 2019.

**BELÉM - PARÁ  
2019**

**ANA MARIA DA GAMA SANTOS**

**ESCOLA DE TEATRO E DANÇA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ:  
MEMÓRIA E HISTÓRIA DO ENSINO DO TEATRO EM BELÉM DO PARÁ (1962-1970)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, na linha de pesquisa História, Crítica e Educação em Artes, como requisito para a obtenção do título de Mestra em Artes.

**Orientador:** Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra.

BELÉM - PARÁ

2019

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

---

- S237e Santos, Ana Maria da Gama  
Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará :  
memória e história do ensino do teatro em Belém do Pará  
(1962-1970) / Ana Maria da Gama Santos. — 2019.  
216 f. : il. color.
- Orientador(a): Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra  
Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes,  
Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém,  
2019.
1. Teatro – Estudo e ensino – Belém (PA). 2. Memória. 3.  
História. 4. Escola de Teatro e Dança. 5. Universidade Federal  
do Pará. I. Título.

CDD 792.09811

---



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO  
DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE  
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos vinte e seis (26) dias do mês de Setembro do ano de dois mil e dezenove (2019), às dez (10) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, na Escola de Teatro e Dança da UFPA, sob a presidência do orientador professor doutor José Denis de Oliveira Bezerra ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de Ana Maria da Gama Santos, intitulada: **ESCOLA DE TEATRO E DANÇA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ: MEMÓRIA E HISTÓRIA DO ENSINO DO TEATRO EM BELÉM DO PARÁ (1962-1970)**, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores José Denis de Oliveira Bezerra (Presidente), Rosângela Marques de Britto (examinador interno), Ana Karine Jansen de Amorim (examinador externo), Simeí Santos Andrade (examinador externo). Dando início aos trabalhos, o professor doutor José Denis de Oliveira Bezerra, passou à palavra a mestranda, que apresentou a Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito EXCELENTE, considerando as observações da banca.

A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor José Denis de Oliveira Bezerra agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela mestranda. Belém-Pa, 26 de Setembro de 2019.

Prof. Dr. JOSÉ DENIS DE OLIVEIRA BEZERRA

José Denis de Oliveira Bezerra  
Rosângela Marques de Britto

Prof.ª Dr.ª ROSANGELA MARQUES DE BRITTO

Prof.ª Dr.ª ANA KARINE JANSEN DE AMORIM

Karine Jansen

Prof.ª Dr.ª SIMEI SANTOS ANDRADE

Simeí Santos Andrade

ANA MARIA DA GAMA SANTOS

Ana Maria da Gama Santos

*Em memória, minha mãe  
Maria de Lourdes Gonçalves da Gama,  
e meu esposo Walter Jovah Vatrín Santos Filho.*

*Ao meu amado pai Paulo Virgílio da Gama, pelo apoio, pelas orientações e por suas bênçãos diárias.*

*Aos meus filhos Brena da Gama Freitas e Yuri da Gama Santos, pelo amor incondicional, o mais profundo de todos.*

*Aos meus irmãos Paulo Sérgio Gonçalves da Gama e Carlos José Gonçalves da Gama, pelo nosso vínculo sagrado, uma dádiva de Deus por toda a vida.*

## AGRADECIMENTOS

*Primeiramente, agradeço a Deus pela força nessa jornada e determinação para a superar as dificuldades e atingir a conclusão de mais esse desafio na minha vida.*

*A Universidade Federal do Pará (UFPA) pela oportunidade em cursar Pós-Graduação, como estímulo à capacitação.*

*Ao meu orientador José Denis de Oliveira Bezerra, pela orientação do trabalho e apoio para a conquista de mais uma formação acadêmica, como Mestra em Artes.*

*Ao Professores do PPGARTES da UFPA, pelos conhecimentos repassados no curso, José Denis de Oliveira Bezerra, Rosângela Marques de Britto, João de Jesus Paes Loureiro, Líliam Barros, Orlando Franco Maneschy, Liliam Barros Cohen, Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida, Maria dos Remédios de Brito e Ana Cláudia do Amaral Leão.*

*Aos técnicos administrativos pelo apoio no percurso dos vinte e quatro meses de realização do curso: Jacqueline Estumano, Lilian Costa da Silva, Tarcísio Túlio, Elisângela Silva.*

*As técnicas da Biblioteca: Larissa Lima da Silva e Luana Maria Espíndola Araújo pela parceria durante os dois anos, em colaboração com as informações relacionadas a pesquisa.*

*Ao PERAU – Grupo de Pesquisa Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia espaço de convivência e troca de experiências entre os pesquisadores.*

*Ao meus amigos da turma de 2017, professores de diversas linguagens artísticas, pelo companheirismo: Alana Clemente Lima, Amanda Cristine Modesto Barros, Bernard da Trindade Bahia Freire, Bianca Costa Levy, Cássio Mauro Oliveira Tavernard, Diego Oliveira Quadros, Edilene do Socorro Silva da Rosa, Felipe Marcos Gonçalves Cortez, Germana de Alencar Camorim, Iam Nascimento Vasconcelos, José de Almeida Viana Junior, Juanielson Alves Silva, Juliana Bentes Nascimento, Laura Vicunha Paraense Guimarães, Luciana Borges Pinheiro, Lucian José de Souza Costa e Costa, Marckson Davi de Moraes Lisboa, Marina Trindade Cruz, Maryori Katherine Cabrita Garcia, Pablo José de Souza Mufarrej, Renan Delmont Souza Paraguassu, Renan Coelho Santos, Renan Souza d'Oliveira, Renata de Fátima da Costa Maués, Rômulo Sousa Estevam, Saulo Christ Caraveo da Silva e Juliana (Tita) Padilha de Sousa.*

*Aos professores Carlos Eugênio Marcondes de Moura e Cláudio de Souza Barradas, pela contribuição como interlocutores para a pesquisa.*

*Aos professores Simei Santos Andrade e Paulo Roberto Santana Furtado pelas indicações e empréstimos de livros sobre currículo e teatro, como contribuição para este trabalho.*

*A toda minha família, em especial ao meu amado pai, Paulo Virgílio da Gama pelo seu amor pleno, força e incentivo, e aos meus irmãos Paulo Sérgio Gonçalves da Gama e Carlos José Gonçalves da Gama, pelo carinho, apoio e torcida.*

*Aos meus filhos Brena da Gama Freitas e Yuri da Gama Santos, pelo amor incondicional e a compreensão por ocasião de minhas ausências. Meus amores eternos.*

*A Milene de Cássia Santos de Castro, Iam Nascimento Vasconcelos e Edilene do Socorro Silva da Rosa pela disponibilidade e contribuições neste estudo.*

*A todos que direta ou indiretamente contribuíram durante o percurso de minha pesquisa.*

*Obrigada!*

## RESUMO

Analisar sobre os sentidos socioculturais do ensino de artes cênicas na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA) é o ponto fundamental da presente pesquisa. O estudo objetiva compreender o processo de formação do ator e a prática de ensino de teatro na Amazônia paraense e seus sentidos históricos, através de análise documental, considerando as influências e as transformações do ensino do teatro na capital paraense, por meio da ETDUFPA, desde a sua fundação, em 1962 até o ano de 1970, trazendo a continuidade histórica do ensino para os dias atuais. O suporte metodológico envolve a pesquisa documental, por meio do levantamento de documentos oficiais produzidos pela escola; além de periódicos, fotografias e entrevistas com Carlos Eugênio Marcondes de Moura e Cláudio de Souza Barradas, professor e ex-aluno/fundador de que participaram da implementação do curso de Formação de Ator, e da trajetória da Escola de Teatro no período acima citado. Os diálogos teóricos são feitos com os estudos da memória, a partir das reflexões propostas por Halbwachs (2013), Nora (1993) e Pollak (1992); com os estudos teatrais brasileiros/paraenses de Bezerra (2013), Faria (2012), Jacobbi (2012), Magaldi (2004), Prado (2008) e Salles (1994). Assim, a presente investigação surge pela necessidade de contar essa história, devido a essas memórias estarem à margem dos estudos já realizados, e pela urgência em se debater os significados históricos da implantação de uma escola de teatro em Belém, criada para qualificar atores e atrizes da cidade. Dessa maneira, a presente pesquisa de mestrado contribuirá com a historiografia do teatro brasileiro e paraense, em diálogo com o campo do ensino de artes.

**Palavras-chave:** Teatro - Estudo e ensino em Belém (PA). História. Memória. Escola de Teatro e Dança.

## ABSTRACT

Analyzing about the socio-cultural meanings of performing arts teaching at the School of Theater and Dance of the Federal University of Pará (ETDUFPA) is the fundamental point of this research. The study aims to understand the process of actor qualification and the practice of theater teaching in the Paraense Amazon and its historical meanings, through documentary analysis, considering the influences and transformations of theater teaching in the Paraense capital, through ETDUFPA, since its foundation in 1962 until the year 1970, bringing the historical continuity of teaching to the present day. Methodological support involves documentary research, through the survey of official documents produced by the school; and periodicals, photographs and interviews with Carlos Eugênio Marcondes de Moura and Cláudio de Souza Barradas, teacher and former student / founder who participated in the implementation of the Actor Training course, and the trajectory of the School of Theater in the period mentioned above. The theoretical dialogues are made with the studies of memory, based on the reflections proposed by Halbwachs (2013), Nora (1993) and Pollak (1992); with the brazilian / paraense theatrical studies of Bezerra (2013), Faria (2012), Jacobbi (2012), Magaldi (2004), Prado (2008) and Salles (1994). Thus, the current investigation arises from the need to tell this story, because these memories are on the fringes of the studies already done, and the urgency to debate the historical meanings of the establishment of a drama school in Belém, created to qualify actors and actresses of the city. Therefore, this master's research will contribute to the historiography of Brazilian and Pará theater, in dialogue with the field of arts education.

**Keywords:** Theater - Study and teaching in Belém (PA). History. Memory. School of Theater and Dance.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 -	Apresentação no Colégio Bento XV – 1969.....	26
Imagem 2 -	Escola de Teatro e Dança – Oficina de Sapateado .....	29
Imagem 3 -	Grupo de Pássaro Bem-Te-Vi – Guardiã Sulamita Rocha .....	29
Imagem 4 -	Palhaça Branquita .....	30
Imagem 5 -	Paschoal Carlos Magno .....	49
Imagem 6 -	Margarida Schivazappa.....	52
Imagem 7 -	Os Novos, peça O Poço do Falcão.....	61
Imagem 8 -	<i>Campus</i> da UFPA - Foto aérea.....	77
Imagem 9 -	Reitor da UFPA José Rodrigues Silveira Netto.....	78
Imagem 10 -	Organograma da UFPA .....	82
Imagem 11 -	Incêndio na Escola de Teatro da UFPA.....	84
Imagem 12 -	Contrato de locação - Escola de Teatro .....	85
Imagem 13 -	Benedito Nunes.....	88
Imagem 14 -	Alberto Teixeira Coelho Bastos (Albertinho Bastos) - Ator e Diretor do Teatro Experimental de Mosqueiro.....	89
Imagem 15 -	Maria Sylvia Nunes.....	90
Imagem 16 -	Cláudio Barradas.....	91
Imagem 17 -	Fachada do Teatro Universitário Cláudio Barradas.....	94
Imagem 18 -	Homenagem dos alunos/artistas da ETDUFPA a Cláudio Barradas.....	95
Imagem 19 -	Inauguração do Serviço de Teatro Universitário - Reitor Silveira Netto em seu pronunciamento.....	97
Imagem 20 -	Inauguração do Serviço de Teatro Universitário - Discurso Benedito Nunes.....	97
Imagem 21 -	Inauguração do Serviço de Teatro Universitário – Convidados .....	98
Imagem 22 -	Inauguração do Serviço de Teatro Universitário – Coquetel.....	98
Imagem 23 -	Visita do Embaixador Paschoal Carlos Magno à UFPA.....	99
Imagem 24 -	Plateia no Auditório do SAI - 1962 - resultado do curso de Iniciação Teatral do Serviço de Teatro Universitário.....	102
Imagem 25 -	Outro ângulo da plateia no Auditório do SAI - 1962 - resultado do curso de Iniciação Teatral do Serviço de Teatro Universitário.....	103
Imagem 26 -	Ato de Criação de Curso Livre de Formação de Ator.....	110
Imagem 27 -	Resolução CONSUN/UFPA 16, de 28.11.1962.....	111
Imagem 28 -	Regimento Interno da Escola de Teatro.....	115
Imagem 29 -	Regimento da Escola de Teatro e Dança (p. 2) .....	116
Imagem 30 -	Regimento da Escola de Teatro e Dança (p. 3) .....	117

Imagem 31 -	Regimento da Escola de Teatro e Dança (p. 4) .....	118
Imagem 32 -	Regimento da escola de Teatro e Dança (p. 5) .....	119
Imagem 33 -	Portaria nº 02, de 08.03.1968 .....	120
Imagem 34 -	Comunicado de matrícula - 1968.....	121
Imagem 35 -	Edital de Inscrição para o Curso de Formação de Ator.....	122
Imagem 36 -	Convocação de candidatas – Teste de Português e de Aptidão Física .....	123
Imagem 37 -	Resultado final do Teste de Português e de Aptidão Física – 1968 .....	124
Imagem 38 -	Edital de Aviso de Provas Finais .....	125
Imagem 39 -	Grade curricular com carga horária – Curso de Formação de Ator .....	135
Imagem 40 -	Matéria Lecionada - Expressão Corporal 2ª série (a) - Meses: Maio, Junho e Agosto de 1964.....	143
Imagem 41 -	Expressão Corporal 2ª série (b) – Meses: Setembro e Outubro de 1964.....	143
Imagem 42 -	Expressão Corporal 2ª série (c) – Meses: Novembro e Dezembro 1964.....	144
Imagem 43 -	Frequência de Alberto Teixeira Coelho Bastos (Albertinho Bastos), na disciplina Expressão Corporal.....	144
Imagem 44 -	Frequência de Cláudio de Souza Barradas, na disciplina Expressão Corporal.....	145
Imagem 45 -	Conteúdo de Interpretação - 2º ano.....	146
Imagem 46 -	Conteúdo da Disciplina Estética – 2º ano.....	148
Imagem 47 -	Disciplina Estética – 3º ano.....	149
Imagem 48 -	Frequência de Walter Bandeira Gonçalves na disciplina Estética, ministrada por Benedito Nunes, em 1965.....	150
Imagem 49 -	Programa da disciplina História do Espetáculo.....	152
Imagem 50 -	Documento de encaminhamento do Plano de Trabalho para 1967 ao Magnífico Reitor .....	162
Imagem 51 -	Plano de Trabalho do Serviço de Teatro da UFPA para 1967.....	164
Imagem 52 -	Relatório sobre Seminário de Educação e Teatro Popular – Aldeia de Arcozelo, 04.08.1966 .....	169
Imagem 53 -	Matéria sobre Teatro Estável em Belém – UFPA .....	171
Imagem 54 -	Registro do Serviço de Censura – Pedreira das Almas.....	175
Imagem 55 -	Registro do Serviço de Censura – O Tartufo .....	176
Imagem 56 -	Espectáculo da Escola de Teatro e Dança, Hécuba, de Eurípedes – 1968.....	177
Imagem 57 -	Espectáculo da Escola de Teatro e Dança, Hécuba, de Eurípedes – 1968.....	178
Imagem 58 -	Espectáculo da Escola de Teatro e Dança, Hécuba, de Eurípedes – 1968.....	178
Imagem 54 -	Espectáculo da Escola de Teatro e Dança, Hécuba, de Eurípedes – 1968.....	179

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 -	Festivais que o NTEP participou.....	71
Quadro 2 -	1962 – Espetáculos como Resultado do Curso de Iniciação Teatral.....	102
Quadro 3 –	Professores e disciplinas – 1963 a 1965.....	133
Quadro 4 -	Professores e disciplinas – anos 1966 a 1968.....	134
Quadro 5 –	Disciplinas distribuídas por ano – desenho curricular de 1963.....	136
Quadro 6 -	Desenho curricular de 2019 - do curso Técnico em Teatro .....	137
Quadro 7 -	Disciplina com nomenclaturas equivalentes entre os desenhos curriculares de 1963 e 2019 .....	138
Quadro 8 -	Corpo Discente – Ingressantes dos anos de 1963, 1964, 1965, 1966 e 1967	157
Quadro 9 -	Produções Cênicas do Curso de Formação de Ator - 1963 a 1970.....	173

## **LISTA DE GRAFICOS**

Gráfico 1 -	Interessados/Inscritos no Curso de Formação de Ator.....	156
Gráfico 2 -	Matriculados/Concluintes no Curso de Formação de Ator.....	156

## LISTA DE SIGLAS

CAD	Curso de Arte Dramática
CEFET/PA	Centro Federal de Educação Tecnológica do Pará
CENTUR	Centro Cultural e Turístico Tancredo Neves / Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves
CNCT	Cadastro Nacional de Cursos Técnico
CONSAD	Conselho Superior de Administração
CONSEPE	Conselho Superior de Ensino, Pesquisa e Extensão
CONSUN	Conselho Superior Universitário
CPT	Curso Prático de Teatro
DAD	Departamento de Arte Dramática
DOU	Diário Oficial da União
EAD	Escola de Arte Dramática
ETDUFPA	Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará
ETU	Escola de Teatro da Universidade
FEFIEG	Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara
FEIERJ	Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado do Rio de Janeiro
FIEPA	Federação das Indústrias do Estado do Pará
GRD	Ginástica Rítmica Desportiva
GTE	Grupo de Teatro Experimental
GTP	Grupo de Teatro Permanente
IEP	Instituto de Educação do Pará
IESAM	Instituto de Estudos Superiores da Amazônia
IFPA	Instituto Federal do Pará
INAMPS	Instituto Nacional de Assistência Médica da Previdência Social
JCMN	João Cabral de Melo Neto
JEPs	Jogos Escolares Paraenses
LDBEN	Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional
MEC	Ministério da Educação
MOBRAL	Movimento Brasileiro de Alfabetização
NTEP	Norte Teatro Escola do Pará
PARFOR	Programa Nacional de Formação de Professores da Educação Básica
PPC	Projeto Pedagógico do Curso

PPGARTES	Programa de Pós-Graduação em Artes
PROEG	Pró-Reitoria de Ensino de Graduação
PRONATEC	Programa Nacional de Acesso ao Ensino Técnico e Emprego
PROPLAN	Pró-Reitoria de Planejamento
SAI	Sociedade Artística Internacional
SEDUC	Secretaria de Estado de Educação
SESI	Serviço Social da Indústria
SNT	Serviço Nacional de Teatro
STUP	Serviço de Teatro Universitário do Pará
TBC	Teatro Brasileiro de Comédia
TEP	Teatro do Estudante do Pará
TUCA	Teatro da Universidade Católica
UECSP	União dos Estudantes dos Cursos Secundários
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFPA	Universidade Federal do Pará
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
UNIRIO	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
USP	Universidade de São Paulo

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>18</b>
<b>1 MEMÓRIA E ARTE: EXPERIÊNCIAS INDIVIDUAIS DE UMA PESQUISADORA .....</b>	<b>24</b>
<b>2. A FORMAÇÃO DO ATOR NO TEATRO BRASILEIRO E NO AMAZÔNICO / PARAENSE: UM PANORAMA HISTÓRICO .....</b>	<b>31</b>
2.1 A formação do ator no contexto brasileiro e amazônico .....	31
2.2 João Caetano: empenho por espaços para ensino do teatro .....	42
2.3 A formação do ator: de Gomes Cardim a João Galante de Souza .....	45
2.4 A formação do ator nas práticas do teatro amador paraense (1941-1962) .....	48
2.5 Norte Teatro Escola do Pará: começo para a formação do intérprete paraense.....	60
<b>3. UMA ESCOLA DE TEATRO EM TERRITÓRIO AMAZÔNICO: FORMAÇÃO DO ATOR PARAENSE .....</b>	<b>75</b>
3.1 Universidade Federal do Pará: o alicerce para a formação da arte cênica.....	77
3.2 Do Serviço de Teatro Universitário ao Curso de Iniciação Teatral .....	83
3.3 O Curso de Formação de Ator da Escola de Teatro da UFPA.....	105
3.3.1 Normas do Serviço de Teatro Universitário: Escola de Teatro da UFPA .....	113
3.3.2 Gestão do Serviço de Teatro Universitário e da Escola de Teatro .....	126
3.3.3 Matérias e conteúdos: paralelo entre período de fundação e período atual.....	129
3.4 Plano de Trabalho: uma proposta para o ano de 1967 .....	161
3.5 Produções cênicas.....	172
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>180</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>189</b>
<b>APÊNDICE .....</b>	<b>193</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>194</b>

## INTRODUÇÃO

[...] a arte é um produto da criatividade humana, que, utilizando conhecimentos e técnicas e um estilo ou jeito todo pessoal, transmite uma experiência de vida ou uma visão de mundo, despertando emoção em quem usufrui. Quanto mais intensa essa experiência de vida e mais ampla essa visão de mundo, maior emoção a arte desperta (FEIST, 2002 *apud* FERREIRA, 2011, p. 12).

O excerto acima enuncia que a arte desperta várias emoções no ser humano e que o direciona a alguns caminhos. Dessa forma, dependendo da leitura de vida, cada indivíduo pode se permitir sentir e expor sentimentos, para que a criatividade artística aflore, independente da linguagem pela qual opte por seguir: artes visuais, dança, música e teatro.

Nesta pesquisa, o foco central é o Teatro. Não o estudo da linguagem teatral em seu fazer poético ou produção artística, mas o processo do ensino e Formação do Ator na prática do ensino do teatro na Amazônia paraense, ofertado pelo Serviço de Teatro Universitário, no período de 1962 a 1970, atual Escola de Teatro e Dança, abraçado pela história e pela memória, em um período que se estabeleceu um regime autoritário, conhecido como Golpe militar de 1964.

Como problema de pesquisa, este estudo busca entender o seguinte: como se deu a constituição do curso de Formação de Ator da Escola de Teatro e Dança da UFPA, baseado nos estudos da memória e no desenho curricular da época (década de 60) em relação ao momento atual em todo seu processo histórico?

Por outro lado, como hipótese, a reflexão, nesse recorte preciso, se dá de forma histórica e não pedagógica, considerando memórias e lembranças de alguns sujeitos, alunos/artistas, professores/artistas ou simplesmente alunos, mas que vivenciaram o período da criação e funcionamento do curso, e com isso entender, como resultado dessa formação, a contribuição para a produção teatral em Belém da década de 1960.

Cumprir dizer que já existem alguns trabalhos realizados sobre a história do teatro da ETDUFPA, que em sua maioria envolve a produção teatral ao longo de sua existência. Mesmo que trate sobre as cenas teatrais em Belém do Pará, no período de 1941 a 1968, Bezerra (2016) menciona em sua tese de doutorado pontos sobre o ensino do teatro no Serviço de Teatro Universitário da UFPA, e talvez seja o único, até o momento, que deu essa atenção ao ensino da arte cênica daquela fase. Por outro lado, a criação de espaços de ensino voltados para a implantação de curso nas artes cênicas, dentro de um contexto de educação formal, tem na história do teatro registros de inúmeras tentativas. Tais iniciativas vêm, a nível nacional, desde o século XIX, com João Caetano, chegando até o início do século XX, que começa a ter

sinais da criação de cursos preparatórios para a formação técnica de atores. Essa formação, em suas diversas alterações, estendendo-se até os dias atuais, procurou valorizar uma formação não apenas como aquisição de conteúdos teóricos e práticos para obtenção de técnicas de atuação, mas um caminho para preparação e reconhecimento desse profissional do Teatro.

Ingressei no curso de Mestrado em Artes da UFPA, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, no ano de 2017, com a intenção de trabalhar com os egressos dos cursos de Licenciatura e Técnico em Teatro, da Escola de Teatro e Dança da UFPA de 2003 a 2016. Porém, no decorrer do mestrado, ao ter contato com a disciplina *Acervos, Memórias e Cultura*, optei em mudar minha pesquisa acerca dos estudos da memória, envolvendo alguns sujeitos que participaram da criação e implantação do curso de Formação de Ator. Por conta disso, mudar o tema do trabalho de meu objeto de estudo foi necessário: *Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará: memória e história do ensino do teatro em Belém do Pará (1962-1970)*.

Produzir um trabalho escrito sobre a Escola de Teatro e Dança da UFPA é um interesse que tenho, depois de ter presenciado por alguns anos a evolução acadêmica dessa instituição. Por isso, em um primeiro momento, objetivava-se desenvolver a pesquisa a partir de 2003, quando os cursos passaram à modalidade de Técnicos, de acordo com a Portaria 219, de 29 de setembro de 2003, atendendo ao Cadastro Nacional de Cursos Técnico (CNCT). Mas, como poderia discorrer sobre o período atual de ensino dessa instituição, sem ao menos conhecer o contexto histórico desde o momento de sua origem, que se deu na década de 1960?

Nesse caso, o enfoque está voltado para o histórico e a memória do teatro brasileiro, visto que é um trabalho que apresenta como elementos centralizadores a formação e o ensino, naquele que é fundamental para a existência da cena do teatro: o ator. Dessa maneira, considerando que “a educação formal seria, pois, aquela estruturada, organizada, planejada, intencionalmente, sistemática” (LIBANEO, 2002, p. 88), apesar da modalidade livre, a Escola de Teatro e Dança, primeira instituição pública na região amazônica de **ensino formal** de artes cênicas, constitui-se como um dos pontos principais pensados em favor da sociedade local, que tinha como responsabilidade a transmissão de valores, como forma de educação e contribuição para o desenvolvimento da região, na formação artística, em especial do teatro.

No campo da reflexão teórica sobre estudos da História e da Memória, dialogou-se com Halbwachs (2013), Nora (1993), Pollak (1992); quanto aos estudos da História do Teatro Brasileiro, com Faria (2012), Jacobbi (2012), Magaldi (2004) e Prado (2008); e com a

História do Teatro Paraense, com Bezerra (2013) e Salles (1994). Amparada nesses teóricos, a dissertação está estruturada em três seções.

A primeira seção retrata memórias e experiências da técnica-administrativa e pesquisadora da UFPA. As influências familiares e a forma de como a arte transitou nos estágios de sua vida, inclusive na fase profissional em que acompanhou o crescimento artístico-acadêmico da ETDUFPA, local da pesquisa, fatores que a conduziram à investigação. Além das experimentações artísticas geradas pela conexão com o espaço e o ambiente de ensino voltado para as artes.

A segunda seção compreende o panorama histórico do ator no teatro brasileiro e amazônico/paraense, apresentando a formação do ator no contexto brasileiro e amazônico e a formação do ator nas práticas do teatro amador paraense. Em ambos, busca-se entender a influência das manifestações teatrais ocorridas no Brasil na constituição do ator amazônico/paraense.

A terceira seção aborda as especificidades do objeto da pesquisa, o ensino na formação do ator que se deu desde a concordância da UFPA, passando pela criação do Serviço de Teatro Universitário (STU) até a consolidação do curso. Esse processo envolve a construção do desenho curricular, as normas regimentais e as gestões do STU. O trabalho pretendeu buscar sentido e motivar reflexões sobre o processo de formação do ator e a prática de ensino de teatro na Amazônia paraense, relação entre o período do início do curso e os dias atuais.

Por fim, as considerações finais deste estudo, em que procuramos avaliar e analisar sobre o desenvolvimento e resultado da pesquisa, ampliando a possibilidade de perceber de como se deu a evolução do ensino do teatro paraense amazônico, em épocas distintas, na segunda metade do século XX e início do século XXI.

Ao pensar sobre o surgimento do tema da pesquisa, recorri a registros institucionais, que infelizmente são poucos para o período investigado, como forma de obter retrospectiva histórica da trajetória da ETDUFPA, considerando também alguns sujeitos que por lá passaram. Tais fontes contribuem para descrever a história do teatro em Belém em vários momentos ou períodos, além dos diferentes espaços funcionais, baseada na memória de professores, um deles na condição de ex-aluno/professor/fundador, utilizando a entrevista como instrumento da pesquisa.

Durante a investigação na própria escola e em outros espaços, esbarrei em uma situação não muito favorável, pois grande parte do material foi perdido durante um incêndio

que aconteceu na década de 1970, sem contar a dificuldade de acesso ao material onde se encontra armazenado, por não ser local apropriado, o sótão da escola.

Contudo, além da pesquisa documental, através dos arquivos produzidos pela própria ETDUFPA, dialogamos com sujeitos envolvidos com a história dessa instituição, e como instrumento de pesquisa, novamente, a narrativa oral. A escolha em ouvir as vozes que presenciaram o período investigado é muito importante, porque, dessa maneira, tem-se uma leitura para além dos documentos, os quais não dão acesso às subjetividades presentes nos processos de interação humana que a arte, o teatro, proporciona. Dessa forma, acredita-se que história e memória caminham juntas, mas ao mesmo tempo cada uma apresenta seu conteúdo, uma contrasta a outra, como podemos observar em Barbosa (2014):

Na arte e na vida, memória e história são personagens do mesmo cenário temporal, mas cada uma veste a seu modo. [...] A história intelectual e formal, usa vestimenta acadêmica, enquanto a memória não respeita regras nem metodologias, é afetiva e revive a cada lembrança (BARBOSA, 2014, p. 03).

A fala de Barbosa (2014) foi bem representativa, ao distinguir a memória da história, apesar de caminharem juntas, mas que tem as lembranças que estão inseridas em cada um dos sujeitos expressadas durante as entrevistas, no caso dos professores, que se manifestam por meio de relatos individuais, remetendo ao tempo de uma convivência coletiva. Individuais porque são experiências que partem da história, e coletiva, porque nenhum deles está só, como Halbwachs (2013, p. 13) pontua: “a consciência jamais está encerrada em si mesma, não é vazia, nem solitária.” Além disso, as lembranças ditam percurso e experiências em qualquer lugar ou espaço. Elas se contextualizam por estarem gravadas na memória e podem ser compartilhadas, considerando que a memória pode ser reveladora, dada a constituição de cada um dos sujeitos.

Outro aspecto importante são os lugares de memória que, segundo Nora (1993), edificam a história em três sentidos de importante relevância: material, funcional e simbólico. “O lugar material se caracteriza como espaço de armazenamento e registros; como funcional, é a base de projeção da memória a ser acionada, por mais que haja uma estagnação da lembrança; e o lugar como simbólico é a representação da revelação da memória” (NORA, 1993, p. 21). Evidenciado numa memória coletiva, por aqueles que contribuíram para a criação de um espaço, visando ao desenvolvimento social.

As fontes de base para a pesquisa se restringiram aos documentos oficiais, periódicos, fotografias e outros, os quais não foram suficientes. Por isso, utilizou-se da história oral, como outro instrumento de pesquisa, procedendo-se por meio de entrevistas com

professores, que vivenciaram a Escola de Teatro nas décadas que se enquadram neste trabalho. E, como sujeitos interlocutores para entrevista semiestruturada, dois foram escolhidos<sup>1</sup>:

Cláudio de Souza Barradas que participou da turma do Curso de Iniciação Teatral, em 1962. Aluno/fundador da primeira turma do Curso de Formação de Ator, ofertado em 1963. A partir da década de 70, ingressou para o corpo docente do Curso de Formação de Ator da UFPA e ministrou a disciplina Interpretação até janeiro de 1992 quando se aposentou e, nesse mesmo ano, ingressou ao sacerdócio.

Carlos Eugênio Marcondes de Moura que cursou Interpretação na Escola de Arte Dramática (EAD/USP), sob a direção de Alfredo Mesquita (1960-1962) e na Escola de Arte Dramática, da Universidade de Yale, New Haven, Connecticut, Estados Unidos (1965-1966). Ministrou, como professor convidado, a disciplina Dicção para o curso de Formação de Ator, na Escola de Teatro, do Serviço de Teatro da UFPA, no período de 1963 a 1967.

A história oral passou a ser considerada como um dos recursos de maior precisão, de ética e de respeito às diversas vozes de uma sociedade, independente de classe social ou religião. Como podemos observar em Joutard (2000, p. 32): “é preciso saber respeitar três fidelidades à inspiração original: ouvir a voz dos excluídos e dos esquecidos; trazer à luz as realidades ‘indescritíveis’, quer dizer, aquelas que a escrita não consegue transmitir; testemunhar as situações de extremo abandono”. O autor chama atenção pela importância e sensibilidade não apenas em escutar a voz a quem não tem, mas considerá-la e oportunizá-la. Por outro lado, é pela história oral que podemos realmente perceber e sentir as diversas expressões do entrevistado.

Não se pode esquecer que, mesmo no caso daqueles que dominam perfeitamente a escrita e nos deixam memórias ou cartas, o oral nos revela o “indescritível”, toda uma série de realidades que raramente aparecem nos documentos escritos, seja porque são consideradas “muito insignificantes” - é o mundo da cotidianidade - ou inconfessáveis, ou porque são impossíveis de transmitir pela escrita. É através do oral que se pode apreender com mais clareza as verdadeiras razões de uma decisão; que se descobre o valor de malhas tão eficientes quanto as estruturas oficialmente reconhecidas e visíveis; que se penetra no mundo do imaginário e do simbólico, que é tanto motor e criador da história quanto o universo racional (JOUTARD, 2000, p. 33).

Apoiado no excerto acima, o pesquisador/historiador, ao ter contato com o entrevistado, não deve descartar qualquer tipo de informação, seja ela pessoal ou impessoal, intencional ou não. As histórias orais com os professores entrevistados apresentam suas

---

<sup>1</sup> Os sujeitos entrevistados – um na condição de aluno (1962-1965) e outro na condição de professor (1963-1966) – foram interrogados entre os períodos de novembro de 2018 e julho de 2019.

próprias lembranças, e por mais que não estejam mais no exercício de suas funções docentes, ainda detalham espaços, imagens, materiais e sentimentos diversos, além de suas experiências individuais e coletivas, como professor ou aluno durante o ensino do teatro para formação do ator. Dessa forma, a escrita desse trabalho não pretende colaborar apenas com a História do Teatro no Pará, mas, também, com a História do Teatro Brasileiro, cujo interesse é manter viva essa memória.

Outras questões referem-se à constituição e funcionamento do Curso Formação de Ator, com duração de três anos e ao Programa de Matérias do Curso<sup>2</sup>, que compõe o desenho curricular ofertado no período de 1963 a 1970, recorte da pesquisa, em relação ao período atual que está sendo aplicado o PPC Técnico de Nível Médio em Teatro, da ETDUFPA, com versão revisada e atualizada – 2019 (UFPA, 1964).

Considerando o objetivo inicial do curso, conforme Relatório nº 1: “fazer do teatro veículo de cultura, visando aprimoramento intelectual da juventude universitária e a educação do povo em geral” (UFPA, 1964, p. 03), o curso de Formação de Ator foi estruturado com oito disciplinas, entre cinco teóricas (Psicologia, Teoria do Teatro, História do Teatro, Estética e História do Espetáculo) e as nove práticas fundamentais (Dicção I, II, III; Interpretação I, II, III e Expressão Corporal I, II e III). Estas últimas com pré-requisitos, prioritárias ao curso por conta de seu caráter prático.

Até chegar ao ano vigente (2019), a Escola de Teatro e Dança passou por algumas mudanças no propósito de se enquadrar à realidade de seu tempo. No entanto, este estudo não priorizou evolução diacrônica, mas sim os extremos entre os primeiros anos do início do curso e o período corrente. E, durante o breve percurso e salto no tempo, os registros pautados nas diversas fontes de pesquisa marcam lembranças e memórias das práticas do ensino de um passado de realização de um sonho, a criação de uma escola de artes, hoje, está totalmente reformulada, com disciplinas voltadas para uma formação articulada às políticas de inclusão, meio ambiente, direitos humanos e relações étnico-raciais (PPC-2019). Essa reformulação retrata uma escola amplamente transformada, considerando a atual Escola de Teatro e Dança da UFPA, referência nas artes cênicas, na região Norte/Amazônica, melhor observado no terceiro capítulo deste estudo.

---

<sup>2</sup> Matérias: Durante a elaboração deste trabalho mantivemos o termo “matéria”, atribuído ao conteúdo aplicado por professores e estudado por alunos em instituições de ensino, como contribuição à aquisição e troca do conhecimento.

## **1. MEMÓRIA E ARTE: EXPERIÊNCIAS INDIVIDUAIS DE UMA PESQUISADORA.**

A inspiração para desenvolver esta pesquisa brotou por ocasião de minha atuação como Secretária Acadêmica na ETDUFPA, e ao observar, também, o acanhado estudo sobre a memória do ensino do teatro no contexto da formação do ator, partindo da utilização de um espaço apropriado, uma instituição de ensino federal que oferta cursos voltado para as artes cênicas, Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará.

Antes de prosseguir sobre a pesquisa, nesta seção, descreveremos alguns registros de memórias e experiências da pesquisadora, e como o ambiente de trabalho, voltado para as artes cênicas, motivou a mergulhar na investigação sobre o ensino direcionado à formação do ator teatral paraense da ETDUFPA.

Rememorar lembranças de épocas distantes não parece nada fácil, ao considerarmos que algumas recordações podem ser comprometidas, refletindo na identidade devido à reorganização do tempo, tomadas pelo esquecimento e pelo silenciamento da memória.

O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais. Ao mesmo tempo, ela transmite cuidadosamente as lembranças dissidentes nas redes familiares e de amizades, esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas (POLLAK, 1989, p. 05).

Os silêncios da memória não são necessariamente apagados, mas adormecidos, podendo ser despertados em algum momento. No meio desse processo, alguns pontos poderão ser identificados como brancos da memória ou mal-entendidos.

Escrever sobre si e se inserir no texto concede que a “compreensão do fenômeno autobiográfico como uma forma de ação pessoal comporta uma positividade, na medida em que se alinha à compreensão do leitor” (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 48). Percepção da autora presente no texto.

Nasci em Belém do Pará, em 15 de março de 1963, filha de Maria de Lourdes Gonçalves da Gama (falecida) e de Paulo Virgílio da Gama. Minha mãe nasceu em Bragança/PA e meu pai em Belém, cujos avós por parte de mãe são Mariano Rosa Gonçalves e Raimunda Souza Gonçalves, e por parte de pai Odorico Gama (não conheci) e Alice Gama, todos falecidos.

Mariano, avô materno, trabalhava como Ourives<sup>3</sup>, prática de artista artesão que, em meio à produção, agregava sentimentos e valores característicos à qualidade de cada produto. Esses objetos eram destinados a atendimentos de clientes que pediam confecção de joias, como anéis para formaturas, festa de 15 anos, alianças para noivado e casamento, pingentes, cordões, brincos e pulseiras, e outros tipos produções. O ofício Ourives requer criatividade e precisão com o uso das ferramentas, não busca apenas retorno financeiro, mas exprime um valor artístico pela criação de cada joia. Sempre sério, quase sempre com sua lupa de olho, manuseava suas ferramentas de trabalho: balança de ourives, maçarico, martelo pena, e outras. Considero-me privilegiada, por ter sido presenteada e usufruir algumas joias produzidas por meu avô. Certamente é uma lembrança carregada de emoção.

Devido a pobreza, e ter que ajudar no sustento da casa dos pais, ainda jovem, minha mãe estudou até a quarta série. Depois de casada, retomou os estudos, inicialmente, por meio Movimento Brasileiro de Alfabetização (MOBRAL), depois o Ensino Supletivo e por último o Magistério de nível médio, no Instituto de Educação do Pará (IEP). Exerceu com excelência sua função de professora para o ensino primário até sua aposentadoria. Dona Lourdes, como costumavam chamá-la, também carregava consigo experiência com trabalho artesanal cujas práticas exercidas eram: bordado, tricô, crochê, pintura em tecido, confecção de flores artificiais, costura e preparo e arte de confeito de bolo (orientações que recebiam todas que eram voltadas para o lar). Junto a todas essas técnicas artesanais, ofício que ela praticava com frequência, carregava junto com meu pai, que era Contabilista, interesses artísticos pela música e pela dança.

Apesar de algumas dificuldades, D. Lourdes não desistia do sonho de ter músicos na família, e, numa primeira oportunidade, comprou violão para meus dois irmãos, que tocam apenas em família. O tempo passou e persistiu com seu sonho, dessa vez apostou nos netos priorizando o ritmo do samba, adquiriu alguns instrumentos de percussão e mais um violão, que em alguns finais de semana soltavam som. Outros estilos musicais passaram a ser o gosto da nova geração de nossa família, dessa vez transitando pelo rock, opção do neto Yuri, que na época de adolescência participou de algumas bandas musicais. Sem fugir do ambiente artístico, a neta Brena, tem atuado como Produtora/Assistente Cultural em projetos voltados para música e cinema (curta). Essas passagens evidenciam a inclinação familiar para a arte, que marcam lembranças e recordações do passado.

---

<sup>3</sup> É um trabalho artesanal, em que profissional que usa de técnicas artísticas de criação para confecção de joias em ouro ou prata.

O contato com a arte remete ao início de meus estudos no Colégio Bento XV, localizado na Avenida José Bonifácio, em Belém/PA, quando participei de uma apresentação de teatro com os demais pequeninos declamando uma poesia (ver Fotografia 01).

**Imagem 1** - Apresentação no Colégio Bento XV – 1969.



**Fonte:** Arquivo Pessoal.

No âmbito profissional, inicialmente, trabalhei na Secretaria de Estado de Educação – SEDUC (1982-1985). Depois, concursada, ingressei no Serviço Público Federal em 1985, admitida pelo Instituto Nacional de Assistência Médica da Previdência Social (INAMPS)<sup>4</sup>. No início da década de 90, transferida, entrei para o quadro de servidores Técnico-Administrativos da UFPA, lotada na Prefeitura do *Campus* da instituição. Após 13 anos de atividades na Cidade Universitária Prof. José Silveira Netto, em 2005 passei a desenvolver minhas atribuições na Secretaria Acadêmica da atual Escola de Teatro e Dança da UFPA, sob a gestão da Profa. Maria Lúcia da Silva Uchôa (2003 a 2006).

---

<sup>4</sup> Autarquia federal criada pela Lei nº 6.439, de 1º de setembro de 1977, e extinto em 1993, pela Lei nº 8.689.

Próximo ao final da gestão da Profa. Lúcia Uchôa, inicia o processo de reestruturação dos ambientes físicos da ETDUFPA, que prosseguiu por toda gestão da Profa. Eleonora Ferreira Leal (2006 a 2008), ambas como Diretoras da Escola de Teatro e Dança da UFPA. Períodos fundamentais, pois ocorreram reformas do imóvel e investimentos em equipamentos, visando melhor condição de trabalho para os servidores, assim como melhoria nos espaços de ensino para os alunos da escola. Ainda sob Direção da Profa. Eleonora Leal, outro ponto favorável foi a reestruturação dos ambientes funcionais e, conseqüentemente, aumento do corpo técnico-administrativo: Administrador da Escola, Secretária Executiva da Direção, Bibliotecária, Técnico de Laboratório de Informática, Técnico de Apoio à Infraestrutura, Serviço de Enfermagem (atualmente sem esse profissional), Setor de Produção Visual e Editoração, que se juntaram à Direção Superior e a Secretaria Acadêmica.

Duas gestões, que mesmo contando com apoio de um número reduzido de técnicos e de professores, já estavam vivenciando o que chamo de “*boom acadêmico*” da ETDUFPA. Nesse sentido, como Secretária Acadêmica na Escola de Teatro e Dança, é possível compreender minha relação com a arte, em que passei a respirar aquele o ambiente unicamente artístico, estabelecendo convívio com professores artistas e alunos, que buscam formação em qualquer um dos cursos técnicos ofertados pela escola, todos voltados para as artes cênicas.

No ano de 2004, a ETDUFPA passou a ocupar o prédio histórico, mais conhecido como antiga Delegacia do Ministério da Educação (MEC), situada à Rua D. Romualdo de Seixas, 820 – Bairro Umarizal. No momento de sua instalação precisou dividir com o Centro Federal de Educação Tecnológica do Pará (CEFET/PA), atual Instituto Federal do Pará (IFPA), porém essa junção não foi nada agradável, bem desgastante para os interessados. Felizmente não durou muito tempo, mas não evitou que as duas partes a recorressem às instâncias superiores pelo direito ao uso total do espaço. Concluídas análises jurídicas, coube à Escola de Teatro e Dança da UFPA o direito à ocupação total do prédio, com os cursos Técnicos em Dança e de Formação de Ator (atualmente Técnico em Teatro), além dos Cursos Básicos de Ballet e de Teatro Infante-Juvenil.

Em 2005, iniciou o Curso Técnico em Cenografia. Sucessivamente, outros cursos tiveram seus funcionamentos autorizados: Técnico em Figurino Cênico, Técnico em Dança Clássica, Licenciatura em Dança, Licenciatura em Teatro e os Projetos de Extensão e Programas do Governo Federal: Programa Nacional de Acesso ao Ensino Técnico e Emprego (PRONATEC) e o Programa Nacional de Formação de Professores da Educação Básica (PARFOR).

Como instituição de referência nas artes cênicas do Estado do Pará, a nova Escola de Teatro e Dança (considerando o ano de 2003), tem como objetivo atender à função socioeducacional na formação e produção do conhecimento artístico, em que o corpo docente propõe preparar o profissional formado para o universo do trabalho, por meio de uma educação humanizadora apoiado pelo tripé ensino, pesquisa e extensão.

Desempenhando a função de Secretária de Apoio Acadêmico, em um setor considerado o “coração” de várias instituições de ensino, tanto na esfera pública, quanto particular, pude entender melhor o universo docente e discente de uma escola formalmente artística. E, nessa relação, na qual passei a respirar a arte, cada vez mais o interesse de me envolver nesse contexto foi aumentando, saindo algumas vezes do “posto” de técnica funcional, para “mergulhar”, mesmo que timidamente em alguns fazeres artísticos.

As experiências artísticas as quais me envolvi foram de curta duração, mas despertou em mim o “gosto do quero mais”, que me levou a ter contato com a Dança Popular, o Teatro Popular e o Teatro Cômico. Por meio da Dança Popular, participei da Oficina de Sapateado, ministrada por Maria Ana Azevedo, ver Fotografia 2; quanto ao Teatro Popular a participação aconteceu durante o Festival dos Pássaros em junho de 2017, quando atuei como a “Bruxa Má”, pelo Grupo de Pássaro Bem-Te-Vi, que tem como Guardiã Sulamita Rocha, ver Fotografia 3. O Teatro Cômico me conduziu a participar da Oficina de Palhaço, ministrada por Marton Maués e Romana Melo, oportunidade que minha palhaça “Branquita” integrou como convidada do Grupo dos Palhaços Trovadores, durante o Auto do Círio em 2017, ver Fotografia 3. Faço parte do Grupo de Pesquisa PRECIOSAS RIDÍCULAS - Núcleo de Pesquisa das Mulheres Cômicas de Belém/PA e do Grupo de Teatro de Rua, Pássaro Japiin, em fase de construção, como D. Felizmina, que tem como Guardiã Neire Lopes.

**Imagem 2** - Escola de Teatro e Dança - Oficina de Sapateado.



**Fonte:** Arquivo Pessoal.

Registro de uma das aulas por ocasião da Oficina de Sapateado, realizada no Teatro Universitário Cláudio Barradas, parte do Projeto de Extensão da Escola de Teatro e Dança da UFPA.

**Imagem 3** - Grupo de Pássaro Bem-te-vi - 2017.



**Fonte:** Arquivo Pessoal de Neire.

Registro após a apresentação do Grupo de Teatro Popular - Pássaro Bem-Te-Vi, que tem como Guardiã Sulamita Rocha, realizado no Teatro Margarida Schivazappa, no ano de 2017.

**Imagem 4 - Palhaça Branquita**



**Fonte:** Arquivo Pessoal.

Registro realizado no dia de apresentação da palhaça Branquita, em participação como convidada pelo Grupo Palhaços Trovadores - Auto do Círio 2017, realizado em Belém do Pará.

Graduada em Letras Licenciatura, em 2003, pela UFPA, não seguiu a carreira docente, mas obtive algumas experiências em sala de aula no ano de 2016, quando ministrei as disciplinas Estágio I, II e III, no Município de Mãe do Rio, pelo programa do Governo Federal PARFOR – Plano Nacional de Formação de Professores da UFPA.

Atualmente como aluna do curso de Mestrado em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências e Artes da UFPA, com a pesquisa sobre o tema: Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará: memória e história do ensino do teatro em Belém do Pará (1962-1970), integro o Grupo de Pesquisa PERAU - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia da UFPA. Durante a pesquisa, percorri caminhos até então desconhecidos, como estudos sobre a Memória, História do Teatro Paraense, História do Teatro Brasileiro, assim como Currículo Escolar, cujo trabalho vai contribuir para a História do Teatro Amazônico e Brasileiro.

## **2. A FORMAÇÃO DO ATOR NO TEATRO BRASILEIRO E NO AMAZÔNICO / PARAENSE: UM PANORAMA HISTÓRICO.**

Vários registros e pesquisas que envolvem a história e a memória sobre o teatro já são desenvolvidos, com foco maior para a prática teatral e construção da cena. Por outro lado, poucos são os estudos voltados à prática da instrução do Teatro no Brasil, nas suas várias modalidades de ensino: de curta ou longa duração; básico, técnico ou de graduação; formal ou não formal, cuja finalidade é a preparação daquele que irá atuar na arte de representar, a formação do ator.

O presente capítulo tem como objetivo possibilitar por meio de um panorama histórico o entendimento acerca de como se configurou o teatro no Brasil, que, dotado de suas teorias e técnicas próprias, leva o homem a usar a mente, a demonstração gestual por meio movimento do corpo e das mãos, a expressividade pelo olhar, o uso do espaço, da dança, da música, sozinho ou em grupo, a encenar a sua arte. Associado a tudo isso, o sentimento e o prazer de atuar. O teatro envolve também as mais diversas linguagens artísticas (música, dança, cenografia, figurino, iluminação) em suas constantes inovações dramáticas, que por meio de estudos e de pesquisas, nos contam que sua evolução vem de séculos. Dessa forma, voltaremos um pouco no tempo, a fim de entender as primeiras manifestações que envolvem o ensino da arte do teatro no Brasil.

### **2.1. A formação do ator no contexto brasileiro e amazônico**

Por volta do século XVI, o teatro foi introduzido no Brasil pelos Jesuítas. Com o propósito de obter a confiança dos indígenas e colonos da terra “descoberta”, estratégias como a catequese foram usadas pelos colonizadores lusitanos, cujo objetivo maior era a posse do território brasileiro, além do controle sobre povos da terra conquistada. Mas o que poderiam fazer os portugueses para essa conquista? Considerando que os nativos eram dotados de cultura e de costumes próprios, na visão do colonizador seria realmente um trabalho de sedução, para posterior ensinamento como forma de impor novos hábitos, a fim de discipliná-los e adaptá-los à nova realidade, ou seja, a aprender os costumes europeus.

Portugal, munido de soberania europeia pela época do Descobrimento, já desfrutava de influência cultural artística, o que não demoraria muito para ser praticada na terra colonizada. Mas os povos originários possuíam suas próprias culturas, utilizando de seus rituais cotidianos, festivos, religiosos. Como forma de entender, Jacobbi (2012) relata trecho

da palestra de Joracy Camargo proferida em 1960, na sede da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) sobre esse tema:

O Brasil, descoberto por heróis navegadores portugueses, no início do século XVI, era então um vasto território de 8 milhões de quilômetros quadrados, encoberto por florestas virgens e habitado por diferentes nações indígenas, muito distintas umas das outras, que viviam na mais absoluta ignorância de outras formas de civilização. Todavia, praticavam aquelas danças mágicas e rituais que constituem a hipotética origem do teatro. A descoberta se deu em 22 de abril de 1500. **Naquela altura, enquanto o velho mundo já dispunha de um imenso patrimônio de cultura e de tradição na arte dramática, o qual descendia dos tempos da Grécia antiga, o Brasil virgem, totalmente virgem, recebeu sua primeira semente de teatro.** Mas também é verdade que naquela época a civilização ocidental estava a retomar suas atividades teatrais, decaídas ou reprimidas pela propagação do cristianismo e das invasões bárbaras (JACOBBI, 2012, p. 93, grifo nosso).

Esse fato se configura com a participação e influência dos missionários para aplicação da prática religiosa. Desse modo, o Rei de Portugal, D João III, preocupado em assegurar seus interesses, articula mandar os religiosos para o Brasil. A primeira missão de catequização enviada foi a Companhia de Jesus, no ano de 1549, controlada por Manuel de Nóbrega. Por volta do ano de 1553, outra missão aportava na terra de Santa Cruz<sup>5</sup>, dessa vez acompanhada do Padre José Anchieta<sup>6</sup>, que trazia na “bagagem” orientações para aproximação dos indígenas e pregar o cristianismo através da prática da evangelização.

A presença e a liberdade de realização dos trabalhos que os Jesuítas possuíam, por conta da confiança da metrópole, parecia incomodar os colonos, mas havia, por parte dos religiosos, o objetivo em atender à determinação de comando e de interesse português. Essa relação de conquista dos missionários no território brasileiro, atribuídos pela fé cristã, pareceu de fácil aceitação, que Jacobbi (2012, p. 95) esclarece:

O trabalho dos jesuítas foi eficaz e deixou marcas profundas. Empenharam-se no aldeamento, ou seja, na constituição de aldeias para enraizar os indígenas nômades; e na aldeia organizaram a vida coletiva nas formas sociais de trabalho, reza e lazer. Notaram a inclinação instintiva dos índios para a música e a dança; sua paixão pela oratória; as canções das mulheres, sob a forma de desafio, torneio, recontando as empreitadas dos grandes heróis mortos. Souberam tirar proveito destas tendências através daquela que foi sua primeira e mais correta determinação: aprender a língua local e adotá-la, ainda antes de ensinar o português.

Devido à crise religiosa que acontecia na Europa, por conta da Contrarreforma, em que o objetivo era aumentar o número de protestantes, o momento foi favorável para que

---

<sup>5</sup> Primeiro nome dado ao Brasil no século XVI.

<sup>6</sup> José de Anchieta nasceu na Ilha de Tenerife, uma das Canárias, em 1534 e faleceu em Reritiba (Espírito Santo) em 1597.

Nóbrega e Anchieta pregassem o Cristianismo Católico, como sistema da crença religiosa, propagando a fé cristã na terra de Santa Cruz/Brasil.

Padre Anchieta, para realizar essa propagação, utilizava de textos literários e de encenações, e, a pedido do Padre Manuel de Nóbrega, compôs vários autos, um deles, o *Auto da Pregação Universal*, obra de catequese posta em prática com os artistas (índios). Por isso, em meio à mata atlântica, estudos apontam esse momento como início das manifestações teatrais na colônia portuguesa, apesar da falta de conhecimento teórico e técnico para utilização e aplicação da arte dramática, conforme explica Prado (2008, p. 20):

O padre jesuíta José de Anchieta (1534-1597), quando escreveu nos três últimos decênios do século XVI, em versos de ritmo popular, não tinha em vista a arte teatral. Servia-se desta, sem se importar muito com a sua natureza, para compor o que se poderia qualificar de sermões dramatizados. Não demonstrava preocupação com a unidade artística da peça, nem sequer com as mais elementares, como a da língua. Utilizava, às vezes, na mesma cena, os três idiomas conhecidos pelo seu heterogêneo público: os dois que lhe eram familiares, o espanhol (nascera nas Ilhas Canárias), o português (estudara na Universidade de Coimbra), e mais o tupi, a língua geral dos índios da costa brasileira, de que foi o primeiro gramático.

De acordo com o texto acima, por terem adquiridos confiança e amizade dos índios e conhecedores das práticas, gostos e costumes dos nativos, os jesuítas, como tinham interesse em conseguir mais fieis para a igreja, buscaram doutrinação através da educação artística. Apesar de haver ensinamento pelos padres, essa ação não se configurava em educação formativa, esse processo era puramente religioso, usado para espalhar a fé pela população indígena, ou orientação para a vida, a uma melhor integração, como expõe Magaldi (2004, p. 16):

Não será o caso de acreditar, a propósito do jesuíta, que tenha sentido a vocação irresistível do palco. Os vários autos, desiguais na forma e no resultado cênico, parecem uma aplicada composição didática de quem tinha um dever superior a cumprir: levar a fé e os mandamentos religiosos à audiência, num veículo ameno e agradável, diferente da prédica seca dos sermões. Acresce que os índios eram sensíveis à música e à dança, e a mistura das várias artes atuava sobre o espectador com vigoroso impacto. A missão catequética dos autos se cumpria assim facilmente.

Conforme o excerto vê-se que os religiosos não teriam nenhuma dificuldade de envolver os índios e atingir o que pretendiam, por obra do interesse deles pela música e pela dança. Ainda sobre essa questão, Jacobbi (2012, p. 95):

[...] De resto, o teatro era um exercício comum nos colégios e nas comunidades jesuítas; no Brasil, Nóbrega virou ator, senão ator-bailarino: dizia-se que ele realizava até mesmo danças pagãs dos nativos. Chegou-se mais devagar ao português e ao latim, ao som do órgão e ao canto dos hinos litúrgicos, ao passo que os nativos iam estudar nos colégios loyolistas ou até mesmo abraçavam a carreira eclesiástica.

Todas as tentativas eram válidas, e o teatro, que já era aplicado costumeiramente pelos Jesuítas, configurou como mais uma das atividades artísticas, associada à dança e música, como recurso de aproximação aos nativos.

Magaldi (2004) observa que as apresentações jesuíticas lembravam a Idade Média quanto ao caráter festivo. Nesse sentido, ele faz analogia em relação à mobilização e participação que envolve os habitantes das aldeias indígenas do século XVI, parecido com o que acontecia naquele período, no qual era exigida a presença de todos os moradores daquela região para se fazerem presentes no espetáculo, a fim de causar boa impressão pela quantidade de público na plateia:

Os próprios índios, ensaiados pelos padres, incumbiam-se de representação de diversos papéis, compenetrando-se muito mais nos ensinamentos enunciados. As mulheres, não figuravam no elenco, supondo-se, por isso, que interpretava a velha de *Na Festa de São Lourenço* um homem caracterizado (MAGALDI, 2004, p. 24).

O crítico ressalta, ainda, que nos autos os artistas/índios eram todos homens, independente dos papéis de serem masculino ou feminino.

O desempenho artístico, sob a orientação dos missionários, contemplava espetáculo de encenação religiosa com atuação de índios, que se dispunham, nas várias trajetórias, dinâmicas, bem retratadas em Prado (2008, p. 20):

A representação contemplava-se com cantos e danças, nas quais os índios, sobretudo os meninos, tomavam parte, e, ao que parece, com graça e alegria. É possível que a dispersão desse heteróclito universo ficcional se justificasse, em parte, pelo caráter itinerante do espetáculo, desenvolvido muitas vezes em formato de procissão, com paradas em diferentes lugares, cada um dando origem a um episódio relativamente autônomo, dentro do tema religioso.

É nessa linha de pensamento, como parte de seu valor histórico, sustentado por diversas pesquisas, se considera que ações de cunhos religiosos tenham despertado por meio de práticas cênicas, ensinamentos voltados para catequização de indígenas, por intermédio das mãos do padre jesuíta José de Anchieta, como as primeiras manifestações das encenações dramáticas no Brasil, como destacamos abaixo:

Por coincidência ou pelas peculiaridades de seu processo colonizador, o Brasil viu nascer o teatro das festividades religiosas. Na Grécia, essa origem, embora fosse de outro caráter, o culto dionisíaco, veio propiciar mais tarde o apogeu da tragédia e da comédia. Não se pode afirmar que, no Brasil, os autos jesuíticos tiveram descendência. Entretanto, ao lado de seu valor histórico indiscutível, apraz-nos pensar que eles nos deram marca semelhante à dos auspiciosos do teatro em todo o mundo (MAGALDI, 2004, p. 24).

Tendo em vista ter sido um período de representação teatral religiosa desenvolvida por Anchieta, que estabelecia o confronto entre as encenações dramatizadas e o sagrado, acredita-se que o padre utilizava algum recurso como instrumento de aprendizado, para ser trabalhado com os índios, considerando que eles tinham em sua cultura o gosto pela dança e pela música, linguagens artísticas com inclinações a repetições. Não podemos afirmar, mas presume-se que com o teatro não poderia ser tão diferente. Por isso, com técnica ou sem técnica, certo ou errado, com unidade dramática ou não, foi pela encenação que o jesuíta conseguiu trabalhar a prática religiosa e catequizar os índios, mesmo indo contra a oposição dos governantes, dos colonos, que não admitiam reconhecê-los (índios) como humanos (JACOBBI, 2012).

Depois dessa fase, com mudanças que influenciariam as novas condições sociais, será observado o declínio do teatro de catequese dos jesuítas. Nos séculos seguintes, as artes cênicas não pareciam ter o mesmo valor como no século anterior. Assim relatado *Em Vazio de dois séculos*, por Magaldi (2004), reforçando que poucos eram os registros dramáticos:

Não chegaram a nós outras peças jesuíticas e, pelo menos até agora, não se descobriram textos que tenham sido representados durante o século XVII. Os pesquisadores anotam, aqui e ali, uma encenação, ao ensejo de uma festa comemorativa. Às vezes se guarda o nome de um autor, como os baianos Gonçalo Ravasco Cavalcanti de Albuquerque e José Borges de Barros, e do carioca Salvador Mesquita, e o título de um ou de outro texto. Em geral até mesmo se desconhece o assunto das obras, restando somente a indicação do festejo e a respectiva data (MAGALDI, 2004, p. 25).

Constata-se no Brasil que no século XVII o período foi de disputa por ocupação territorial, a fim de atender interesse dos Europeus, como afirma Jacobbi (2012, p. 98):

É um século de lutas, de sangue, de migrações: os franceses ocupam o Maranhão; os holandeses, a Bahia e o Pernambuco; colônias e governantes dividem-se em facções e exércitos; a população de São Paulo entra em conflito com os jesuítas, e seus membros mais aventureiros e corajosos (os Bandeirantes) iniciam uma marcha para o Oeste, caçando as riquezas do território ainda inexplorado; sem contar com a revolta de Manuel Beckman; as lutas do quilombo de Palmares, e assim por diante.

Essa situação não era favorável às artes cênicas, mas, timidamente, em relação à Europa, o teatro brota novamente e floresce na colônia, porém a influência da Igreja Católica ainda era expressiva, pelo menos até meados do século XVIII.

No contexto amazônico, o início das práticas teatrais e uso nos processos de catequização do nativo e na educação dos meninos das famílias abastadas, se deram de forma semelhante como em outros lugares do Brasil, como afirma Salles (1994).

O historicamente, as manifestações do teatro paraense não se distanciam tanto da forma de como aconteceu por ocasião da introdução do Teatro no Brasil, que se deu por volta do século XVI. De acordo com Salles (1994, p. 3): “o teatro foi introduzido no Pará, pouco depois de instalado o domínio português. Manifestou-se inicialmente nas escolas dos missionários e nos lares das famílias abastadas”. Nesse momento já estamos no século XVII.

Apesar do interesse de catequização ter sido maior pelos jesuítas, outras ordens religiosas buscaram a conquista desse espaço de doutrinação: carmelitas, franciscanos, capuchinhos da Piedade e mercedários. Aproveitando a naturalidade dos índios, que apresentavam em sua cultura o gosto pela dança, pela música e pelos costumes de festas em geral, foi um salto para introduzir e despertar o gosto pelo teatro, com apresentações de espetáculos, o que desagradava os colonos. Assim, o teatro religioso foi o principal caminho para essa conquista dos missionários em relação aos nativos, que exerciam de seus ensinamentos como forma de transformação daquele povo a adquirirem educação aos moldes europeus.

Nesse período, além do teatro de catequese dado aos interesses da colônia portuguesa na região Amazônica, outras formas de teatro foram surgindo, juntamente com a introdução da música e da dança. Para Bezerra (2016), atribuído ao pensamento de Salles (1994):

Sua análise, tentando relacionar as manifestações teatrais aos fatores socioculturais e políticos ajuda a entender essas relações, mesmo concentrando-se no relato de datas, espaços e artistas que as crônicas da época registraram. No entanto, ele ressalta que foi no século XIX que o sistema teatral se fortaleceu, contextualizando nas novas conjunturas políticas que surgiram, principalmente na Monarquia e no início da República (BEZERRA, 2016, p. 37).

No excerto, observa-se que as práticas teatrais foram se reconstruindo e se fortalecendo diante de uma nova percepção teatral. No próprio teatro religioso, o teatro cômico se constituía com a utilização das representações de autos, mistérios e tragédias. Essa foi outra forma de teatro que contribuiu como parte do processo instrutivo que os religiosos cultivaram e aplicaram na comunidade local e nos colégios em Belém, visando à construção

do ensinamento e aprendizado. Não era aplicado independente, mas em conjunto com o teatro religioso, muito bem acompanhado e orientado, e de forma já bem diferente de como se estabelecia no período da colonização, no século XVI, como podemos perceber em Salles (1994):

Em 1668, quando esse teatro começou a dar mostras de vitalidade, as representações passaram da rua para o palco, como aconteceu com o *Auto de S. Francisco Xavier*, dado em São Luís. A ordem abrigou nos estabelecimentos do Maranhão e do Pará alguns religiosos compositores de peças, um deles Tomás do Couto (1667-1715), foi o nome de maior relevo no extremo Norte, no século XVII, matéria de teatro. Natural do Rio de Janeiro, ingressara na Companhia em 1683, com 16 anos, e chegara ao Maranhão em 1688. Logo “se aplicou para mestre de Latim, que ensinava com muita satisfação, concluindo tudo com uma Tragédia, em que levou o aplauso de todos” (LEITE *apud* SALLES, 1994, p. 04).

Apesar da jovialidade, a forma de como o padre Tomas do Couto conduzia o ensinamento do teatro, tanto em Belém como no Maranhão, naquela época, resultou como reconhecimento de um grande ensaiador que “exercitava os seus discípulos a recitar poemas, declamar orações, representar administrativamente comédias com que surpreendia toda a cidade do Maranhão” (LEITE *apud* SALLES, 1994, p. 04). O padre faleceu em Belém, em 01 de abril de 1715.

Percebe-se que o ensino do teatro era pautado no ensino declamatório, que poderia se apresentar em forma de leitura, cantado ou recitado, sem desconsiderar as práticas dos ensaios e do propósito evangelizador. Outro aspecto observado por Salles (1994) foi a rejeição quanto à inserção da figura feminina que poderia aparecer de acordo com os textos. E quando isso acontecia, os homens teriam que se caracterizar e realizar a apresentação, em forma de travesti. Da mesma forma que os missionários chegaram no Brasil se concentrando no Pará e Maranhão, introduzindo o teatro e a dramaturgia, dotados de toda representação e de domínio da Igreja Católica, por volta do século XVIII essa missão foi perdendo seu espaço, foi enfraquecendo.

As atividades teatrais, paulatinamente, passaram a sentir necessidade de local apropriado para apresentações de peças e espetáculos. Assim, foram construídos espaços chamados de Casa da Ópera, que apesar do nome, como mencionado anteriormente, não tinha relação nenhuma com as óperas italianas. De acordo com Salles (1994, p. 07), “foi a casa própria que se ergueu especialmente para as encenações profanas exigidas pelo bisonho público da época”. Além disso, o interesse dessa construção, que aconteceu provavelmente em 1775, também teve apoio do governador e capitão general João Pereira Caldas, que em

uma de suas viagens à Macapá pode conhecer o estabelecimento artístico daquela cidade, segundo Salles (1994):

Visita o governador (1775) a Vila e Fortaleza de Macapá. Entre os obséquios urbanos, que com ele pratica o Governador da Fortaleza, teve lugar distinto o teatrinho, que para este festejo foi erguido debaixo de excelente disposição e asseio, e que assás lhe agradou. [...] Volve à Cidade. Encarrega a Antônio José Landi o desenho e a ereção de um pequeno teatro nesse momento que nisto espera ver a mesma atividade e inteligência que sempre tem manifestado no desempenho das difíceis obrigações inerentes a um Arquiteto (BAENA *apud* SALLES, 1994, p. 07).

Por outro lado, o teatro não seria um espaço apenas para diversões, por isso Bezerra (2013, p. 29) ressalta que “o teatro era visto como um local de aprendizado, de discussão política e social, além do lúdico”. Isso fortaleceu o discurso para a iniciativa da construção de um novo fazer teatral em Belém, como refere Salles (1994, p. 09):

Lembramos ainda que o alvará de 17.07.1771 aconselhava a construção de teatros públicos, por serem considerados escola “onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor à pátria, do valor, do zelo e da fidelidade com que devem servir aos soberanos”. Somos tentados, portanto, a incluir a determinação da construção da Casa de Ópera, no Pará, 1775, pelo governador João Pereira Caldas, no rol das iniciativas inspiradas na vontade real.

O incentivo para que o espectador se interessasse pelo teatro não se estabelecia apenas como entretenimento, com a finalidade de diversão, mas também como transmissor de informações por meio da cultura artística teatral, não se tornando exclusivamente críticos de uma apresentação de espetáculo, mas extrair conhecimento e serem argumentadores em suas vivências.

De acordo com a determinação da construção pelo governador Caldas, sob a responsabilidade civil e arquitetônica de Antônio José Landi, a Casa de Ópera em Belém era realidade. É interessante registrar que o teatro amazônico passou por algumas transformações, mas foi durante o século XIX que Belém vivenciou seu período áureo, econômico, cultural e socialmente. Apesar desse momento, não se observa nas literaturas que versam sobre a história do teatro no Brasil relatos que envolvam o teatro na Região Norte ou teatro em Belém do Pará ou, ainda, teatro amazônico, salvo Vicente Salles (1994), que em sua obra reproduzida em Tomo 1 e Tomo 2, fez o registro do teatro paraense da época da colonização do Brasil até o ano de 1963. O que será retomado mais à frente neste trabalho.

Na primeira metade do século XIX, Belém vivenciou a Revolução Cabana<sup>7</sup>, que marcou um período delicado na história do Pará. Após derrota e desarticulação dos cabanos, o governo, de acordo com Salles (1994), sob o comando do brigadeiro Francisco José de Sousa Soares de Andréa, nomeado presidente da província, na tentativa de amenizar a situação do desemprego, buscou reorganizar a situação da mão de obra, investindo na coleta da borracha. A partir dessa decisão, a Amazônia teve aumento considerável na produção e exportação do produto extraído da árvore da seringueira, motivando grandes mudanças e favorecendo o meio artístico.

A demanda da borracha e, portanto, concomitantemente com mudanças sociais, políticas e tecnológicas, fator decisivo para o desenvolvimento e expansão das atividades artísticas do Grão-Pará, como na recém-criada Província do Amazonas. Belém atrai parte considerável das atividades artísticas e intelectuais implantadas na vizinha São Luís, bafejada com a política econômica durante o consulado pombalino, principalmente com a expansão de suas lavouras de arroz e algodão (SALLES, 1994, p. 30).

A reconstrução de Belém, destruída por ocasião da Revolução Cabana, o ambiente artístico local, ganhando fôlego, favoreceram a expansão social, econômica e política da época. Mas o sonho da construção de um Teatro público ainda não era realidade. Diante disso, é retomado o uso do Teatro Providência para atender às demandas de celebrações cívicas, dos espetáculos artísticos e bailes. Mesmo de propriedade particular, o teatro recebia investimento de recursos público.

Conforme o tipo de evento que fosse realizado no Teatro, recomendações adotadas eram disponibilizadas ao público, podendo aplicar penalidade no caso de desrespeito alguma das orientações. Como exemplo, em 1856, para a realização dos quatro bailes de máscara, de acordo com Salles (1994), deveria os interessados seguir as seguintes determinações:

Não é permitido aos srs. Mascarados:

- 1º Dirigir palavras, ou fazer qualquer ação, do salão à pessoas que estiverem nos camarotes;
- 2º Entrar nos camarotes sem ter licença das pessoas que estiverem dentro;
- 3º Tirar a máscara;
- 4º Nas conversas, que tiverem, usar de palavras ofensivas e injuriosas, abusando da máscara que os disfarça;

---

<sup>7</sup> Uma luta de classe que aconteceu no período de 1835 a 1838 (Império). Esse movimento queria combater a pobreza, fome e doenças. Infelizmente culminou com a morte de milhares de pessoas, principalmente os pobres, uma população marginalizada, que reivindicavam melhores condições de trabalho, o que desencadeou uma guerra civil. O termo Cabano se refere ao fato dessas pessoas, em sua maioria, morarem em cabanas instaladas próximo aos rios. Infelizmente, apesar da grande luta, ao final, os cabanos não conseguiram o objetivo que desencadeou o movimento.

5º Fazer gestos, ou praticar atos, que ofendam a decência e a moralidade, nem fazer algazarra ou vozeria.  
Os senhores mascarados, que infringirem algumas destas disposições serão obrigados a sair do Teatro pela Autoridade Policial (SALLES, 1994, p. 42).

Belém e São Luís, mesmo contando com apenas um Teatro, cada um, empresários dramáticos passaram a investir em temporadas de espetáculos, inclusive beneficentes (SALLES, 1994). Essas duas cidades viveram período de grande entusiasmo artístico, e o Teatro Providência contava com novo empresário à frente da administração, Antônio Maximiano da Costa.

Assim como João Caetano foi um grande ator reconhecido não só no Brasil como na Europa, o estado teve um ator que, apesar de não ser paraense, teve sua passagem marcante na região Norte e Nordeste: Germano Francisco de Oliveira, tendo inicialmente se destacado em Recife, depois se dividindo entre São Luís e Belém, projetando sua companhia e elenco nas diversas temporadas. No entanto, as apresentações mesmo sendo de agrado do público, passaram a incomodar as autoridades locais, devido algumas cenas de dramas ou de comédias usarem de recursos que aparentasse algum tipo de violência, assim causavam alvoroço e turbulência na plateia. Segundo Salles (1994), diante disso, o presidente da província achou necessário adotar algumas medidas de postura municipal para serem aplicadas nos espetáculos, motivo que levou Germano de Oliveira ao afastamento do palco do Teatro Providência, assumindo o ator-empresário paraense Francisco de Sales Guimarães e Cunha, que conseguiu levar o teatro a outros municípios como Vigia, Santarém e Bujaru.

Apesar do Teatro Providência, estabelecido no Lago das Mercês, ter passado por reforma em consequência de um incêndio, abrigou as companhias “viageiras” que passavam por Belém. Mas a cidade clamava por um bom e grande teatro, sendo postergada inúmeras vezes a conclusão da construção de edifício artístico. Porém, o Teatro Providência não conseguiu acompanhar a demanda artística, que após a Guerra do Paraguai entrou em fase de declínio, resultando na necessidade de construção de outro teatro. Conforme Bezerra (2013, p. 37):

Como o teatro Providência tinha entrado em decadência e outros espaços foram construídos, com o objetivo, também, de se espalhar para a periferia da capital, houve a construção do teatro Chalé, em Nazaré, que não durou muito tempo, e não resistiu aos temporais belenenses, e, em setembro de 1880, veio abaixo.

Assim, Belém recebia em 15 de fevereiro de 1878 o tão esperado Teatro da Paz, que segundo Salles (1994), marcou uma nova fase nas atividades cênicas no Grão-Pará, produto do período grandioso de Belém, considerado Belle Époque da Amazônia Seringueira. Esse

período além de ter marcado a reurbanização de Belém, deu abertura para entrada na cidade de pessoas oriundas de outras regiões do Brasil, assim como da Europa.

O teatro que mais se destaca, na história da cidade de Belém, é o Teatro da Paz, local de grandes espetáculos e por onde já se passou grandes nomes da música e das artes cênicas. O Teatro Nossa Senhora da Paz é um teatro-monumento, de linhas neoclássicas, e foi construído no período áureo da exploração da borracha na Amazônia. É considerado como a mais importante casa de cultura do Norte do Brasil. O nome foi sugerido pelo bispo D. Macedo Costa. Também foi ele quem lançou a pedra fundamental do edifício, em 03 de março de 1869 (BEZERRA, 2013, p. 38).

Segundo Sarges (2010 *apud* BEZERRA, 2016, p. 43):

As transformações econômicas e urbanas no período da *belle époque* paraense, principalmente na gestão de Antônio Lemos (1870 a 1912), afirma que foi um momento de ascensão e declínio do ciclo gomífero e que a cidade de Belém passou por um processo de modernização. Isso representou a ampliação da riqueza, que garantiu os avanços na tecnologia, por causa da Revolução Industrial; organização do transporte, representado pela construção de ferrovias; a presença do navio a vapor, que além de escoar a produção do látex para a Europa, trazia, por exemplo, as companhias estrangeiras para se apresentarem nos teatros da cidade.

Mas, assim como a extração da borracha trouxe ascensão econômica para a região amazônica, resultando na polarização das atividades artísticas no Grão-Pará, o declínio dessa economia, ocasionado pelo furto de mudas pelos ingleses que passaram a produzir o próprio látex, gerou crise internacional, e esse fato se encarregou do desmoronamento desse ciclo econômico, afetando as diversas áreas: política, econômica, social e cultural, no início do século XX.

Diante do catastrófico quadro, o teatro convencional entrou em colapso total, levou ao abismo os incentivos de produção artística, que segundo Bezerra (2013, p. 39): “os artistas e todos que estavam envolvidos no teatro tiveram que se adaptar às ‘novas’ tendências cênicas”, reforçado por Salles (1994, p. 301): “escritores e artistas desempregados e sem poder aplicar seus conhecimentos acadêmicos, muitas vezes adquiridos nos estabelecimentos europeus, passaram a atuar indiferentemente num outro nível, com o povo e com as chamadas elites.”

Essas novas tendências cênicas despertaram nada mais do que a valorização do teatro popular paraense ou teatro genuinamente regional, que caiu no gosto do público local. Foi uma nova fase de possibilidades artísticas para o teatro local:

surgiu, portanto, com a crise da borracha, a oportunidade de criação de repertório de revistas de costumes locais e até de maior desenvolvimento das atividades dos grupos amadores, que começam a se multiplicar. Já assinalamos, em 1904, a existência de nada menos de seis grupos regularmente organizados, todos dispostos de seu próprio teatrinho (SALLES *apud* BEZERRA, 2016, p. 46).

Considerando que a valorização do teatro popular no Pará se deu proveniente da decadência do teatro convencional, Salles (1994) cita que havia certa depreciação ao “novo” teatro, por parte de uma parcela da sociedade, que já era praticado antes da efetivação da derrocada da borracha, posteriormente elevado à categoria de “tendência” do momento, em relação ao anterior.

## **2.2. João Caetano: empenho por espaços para ensino do teatro**

A busca pela formação do ator brasileiro em teatro tem atravessado séculos, sendo apontadas em vários registros documentais as várias tentativas para a criação de espaços de ensino do teatro, porém quase nada de registro nem histórico, nem pedagógico para essa formação. Por que será que levou tanto tempo para que fosse criado um espaço justo, destinado ao ensino do teatro, local para troca de conhecimento de conteúdos teóricos, atividades práticas, experiências e orientações para técnicas a serem usadas na construção, preparação ou formação do ator?

De acordo com Freitas (1998), apelos para criação de escola para formação do profissional ator, no Brasil, foram manifestados, inicialmente, na metade do século XIX, em documento de 1846, por um empresário de nome desconhecido, que teve a sensibilidade em perceber a importância da obtenção desse conhecimento. Em Carvalho (1989), o interesse do empresário desconhecido é reforçado também de forma anônima:

Um bem intencionado empresário teatral, cujo nome não se guardou, encaminhou à Câmara, em 4 de janeiro, um requerimento rogando meios de manter uma escola dramática, além de outras providências, certamente para descobrir e aprimorar os talentos dramáticos do Brasil monárquico. Mas foram os artistas melodramáticos preparados para o canto operístico que tiveram, pelo Decreto nº 2.294, a aprovação dos estatutos de sua Imperial Academia de Música e Ópera Nacional (CARVALHO, 1989, p. 171).

Pareceu um descaso ao apelo do empresário, favorecendo aos músicos todo apoio da Monarquia, desmerecendo os atores nacionais. Sabedor da necessidade de uma escola de arte dramática, João Caetano, no seu livro sob o título de *Lições Dramáticas*, tinha em seus registros os métodos interpretativos, e constam, também, técnicas sobre a arte de representar,

cujo aprendizado adquiriu só, sem contar com o auxílio e presença de algum mestre. Pode-se dizer um autodidata do teatro, mas ensinava o que sabia, considerando que o aprender e o ensinar caracteriza uma relação humana de duas vias. Por isso, procurava pronunciar o seu interesse e tentava a todo custo a criação de uma Escola Dramática, por conhecer muito bem sobre a situação e necessidade do nosso teatro, na época. Contudo, seguiu em busca de melhoria em viagem para a França, onde estudou o método Conservatório, conhecendo os princípios da Arte Dramática (JACOBBI, 2012), a fim de obter o melhor para a arte cênica. Os discursos sobre a criação da escola de formação de ator foram insistentes e incansáveis por João Caetano dos Santos (1962) citadas em *Lições Dramáticas*, dos quais destaco as relevâncias por diversos autores:

Ao Marques de Olinda. “tendente à necessidade de uma Escola Dramática para ensino das pessoas que se dedicarem à carreira teatral, provando também a utilidade de um Teatro Nacional, bem como os defeitos e decadência do atual” (SANTOS *apud* MAGALDI, 2004, p. 66).

[...] a arte dramática jaz ainda em completo esquecimento e abandono, e concludentemente sem progresso o teatro nacional. É forçoso convir que este estado de decadência é devido, sem a menor dúvida, à falta de uma escola, porque está provado que sem alicerces não se levantam edifícios (SANTOS *apud* MAGALDI, 2004, p. 67).

[...] os atores que até hoje têm pisado a cena brasileira têm sido, sem exceção de um só, atores de inspiração e, portanto, sem métodos, sem conhecimentos teóricos da arte, sem escola enfim! (SANTOS *apud* MAGALDI, 2004, p. 67).

[...] enquanto o teatro nacional e a sua escola não tiverem o caráter oficial (**investimento ou patrocínio do governo**), nada poderá fazer-se, não progredindo nem atingindo nunca ao grau de perfeição a que hão chegado os teatros europeus (SANTOS *apud* MAGALDI, 2004, p. 67, grifo nosso).

Comparação do teatro brasileiro ou francês: “um drama, por melhor que seja, cansa e não pode ir a cena mais do que três ou quatro vezes, qualquer ator medíocre nos teatros da Europa reproduz o papel como se dotado de grande talento, porque estudou durante três ou quatro meses, e o reproduziu cinquenta ou sessenta vezes, sabendo-se por conseguinte de cor” (SANTOS *apud* PRADO, 2008, p. 40).

Não basta unicamente, como em geral supõe a mocidade, decorar papeis que tem de ser executados aprendendo a reproduzi-los mais por mecânica do que por inteligência; é portanto o essencial a quem se destina à cena, pôr-se em primeiro lugar em estado de representar por meio de reflexão e pelo conhecimento dos verdadeiros princípios e elementos da arte. Como, porém, se poderiam aprender esses princípios, sem uma escola, se os atores entre nós têm sido obrigados a apossar-se dos papeis por si próprios, à força da prática, sem conhecer as regras que precisam saber antes de começar, e que só vem a conhecer-se quando já se não está em condições de se fazer uso delas? [...] sou, portanto de parecer que o ator formado, não pela inspiração, experiência ou prática, mas pelo estudo em uma escola regular dirigida por professores hábeis, pode em 6 ou 8 anos atingir a perfeição da arte (SANTOS *apud* FREITAS, 1998, p. 22).

João Caetano, imerso em suas preocupações, ao registrar um documento sob o título de *Memória*, reforça a carência que vivia o teatro nacional. Solicitou não apenas a **“criação de uma escola de formação dramática, como a criação de uma lei que regulamentasse a profissão”** (CARVALHO, 1989, p. 172, grifo nosso). Sem resposta para suas reivindicações, a criação da lei de valorização do profissional ator e da escola de arte dramática, João Caetano contou com apoio de professores e, em 1857, abriu a escola “do Rio de Janeiro”, porém foi mais uma iniciativa que não vingou, mas já possuía seu plano de ensino, que contavam com as seguintes matérias:

- Récta Pronúncia – incluía o ensino de gramática da língua portuguesa, até sua forma correta de pronúncia do idioma pátrio, acrescido de breves noções de literatura dramática;
- História – compreendendo história antiga, medieval e moderna, acrescida de um curso especial de história do Brasil;
- Declamação – correspondendo à interpretação de textos, para prosa e verso, distinguindo os gêneros trágico, dramático e cômico, tanto clássico como moderno, com mímica apropriada ao jogo dos diferentes “afetos e paixões, segundo os preceitos da arte teatral;
- Esgrima – para o adiestramento da arte teatral que incluísse o jogo das armas (FREITAS, 1998, p. 29).

O curso proposto por Caetano, assim como o proposto pelo empresário teatral não identificado, teria duração de dois anos, e percebe-se que seria um curso pautado também nos moldes europeu, considerando o ensino ao uso de esgrima. As tentativas para a implantação da escola foram louváveis, principalmente partindo daquele que era considerado o maior ator brasileiro da época. Mas infelizmente sem a realização de seu ideal em dar ao povo brasileiro uma escola dramática, Freitas (1998) faleceu em 24 de agosto de 1863 e, em sua homenagem, no ano de 1891, a prefeitura do Rio de Janeiro atribuiu ao teatro o nome de Teatro de João Caetano, permanecendo até hoje.

No ano de 1873, o deputado João Cardoso de Menezes (1827-1915), conhecido como Barão de Piracicaba, apresentou como proposta, um projeto que incumbiria ao governo a liberação de verba para construção de um edifício destinado ao Liceu de Arte Dramática, mas não encontrou apoio necessário. Foram quatro anos de tentativas para um curso que teria duração de dois anos (CARVALHO *apud* FREITAS, 1998, p. 22).

### 2.3. A formação do ator: de Gomes Cardim a João Galante de Souza

Os registros do período republicano que traziam a função de incentivar a dramaturgia, exerciam tão grandes exigências dos alunos, que em alguns casos, poucos participavam das estreias. Após três décadas de tentativas de criação de espaço para o ensino do teatro, em 1906, sob o pioneirismo de Gomes Cardim, foi criado em São Paulo o Conservatório Dramático e Musical, de caráter privado. O local ofertava curso de música e de arte dramática, este último para sua formação completa, contava com duração de três anos. Porém, muitos registros não estão claros sobre seu funcionamento, mas o que se sabe é que atendeu até o ano de 1931 e não apenas formou alunos para a arte de representar, mas também “incentivava a investigação, pesquisa e aprimoramento da arte dramática”, observado em Carvalho (1989, p. 173).

Em julho de 1911, foi inaugurada a primeira escola brasileira de caráter público, Escola Dramática Municipal do Rio de Janeiro, por Coelho Neto (diretor e professor de estética), de acordo com os seguintes atos: Lei nº 1.167, de 13 de janeiro de 1908, regulamentada pelo Decreto-Lei nº 832, de 08 de junho de 1911. A inauguração contou com a presença do Presidente Nilo Peçanha e do Prefeito do Distrito, Serzedelo Correa, no Rio de Janeiro, na época Capital Federal. Em sua estreia, recebeu 168 candidatos concorrendo às 30 vagas disponíveis. A proposta curricular para o ensino contava com disciplinas, também seguindo ao que demandava o ensino de teatro europeu: Prosódia; Arte de Dizer; Exercício, Atitudes e Esgrima; Literatura Dramática e História; Arte de Representar a Psicologia das Paixões, além de Português.

Foi uma luta que iniciou desde o ano de 1908, seguindo a vontade de Artur Azevedo, tentando dar ao ator brasileiro uma formação regular. De acordo com documentos da época, apesar de ser uma escola assumida pela administração pública, dependia quase exclusivamente do esforço de Coelho Neto para a continuidade de seu funcionamento. Ainda nesse documento, as críticas se voltaram para o ensinamento ministrado, atribuindo a que a escola não corresponde às expectativas e apontam como falha maior a imobilidade e a falta de alternância de metodologia na procura de melhores resultados, a escola sofria com o descaso e falta de apoio das autoridades e dos empresários (NUNES, 1956, p. 54-55 *apud* FREITAS, 1998, p. 23).

Apesar das críticas externas negativas direcionadas ao ensino na Escola de Arte Dramática, o jornalista Mário Nunes, defendeu o esforço do corpo docente da escola, frente à deficiência do teatro brasileiro, conforme Faria (2012, p. 378):

Falta-nos uma escola, diziam; agora, apesar de se ensinar na nossa pelos mesmos processos de todas as congêneres, diz-se: a escola está errada. Ótima ou péssima ela aí está e já este ano dá uma turma de diplomados. Três anos de curso fizeram esses rapazes e senhoras; dois de arte de representar com os distintos professores: Augusto Melo, Cristiano de Sousa e Eduardo Vitorino; o último guiado pelo obscuro signatário das presentes linhas. Estou intuitivamente convencido de que não há uma só criatura de bom senso e que conheça um pouco de teatro, crente de que saiam dali verdadeiras águias, capazes de, por si só, reerguerem o teatro nacional. O que eles almejam e com justa razão é o aproveitamento daqueles que se querem dedicar ao teatro como justo prêmio dos seus esforços e do trabalho de três anos de escola.

A Escola Dramática Municipal-RJ, após a morte do primeiro Diretor, Coelho Neto (1864-1934), contou como os seguintes diretores: Renato Vianna (1894-1953) e Luís Peixoto (1894-1973). Por reconhecer o esforço de seu fundador, como homenagem, mudou a identificação da escola para Escola Dramática Coelho Neto. Porém, em 1953, passou a se chamar Escola de Teatro Martins Pena, a qual atualmente permanece com o mesmo nome.

Por volta de 1922, Renato Viana iniciava uma intensa luta em favor do ator brasileiro, para que tivesse uma educação valorizada e reconhecimento de ator profissional. Investida partindo com a criação de Colmeia, nome atribuído à reunião de diretores; em 1932, funda o Teatro de Arte; em 1934, novamente com o projeto de formação de ator, cria o Teatro Escola; por volta de 1944, funda o Teatro Anchieta e a Escola Dramática do Rio Grande do Sul, funcionando até 1946. Nesse mesmo ano, parte para mais um projeto pedagógico voltado para o ensino do ator, o Teatro do Povo, e como forma de difundir essa arte contou com a participação de operários como alunos, nessa experiência.

Depois de tanta dedicação para o ensino das técnicas teatrais, utilizando as próprias teorias e práticas, Vianna partiu e deu outro salto, para dirigir a Escola Dramática Municipal. Em meio ao período dessa gestão, transformações foram ocorrendo, tanto no programa de ensino como no aspecto físico, resultando na troca de identificação, passando a denominação de Escola Dramática Martins Pena. Pelo menos Vianna pode sentir-se realizado, desfrutando daquilo que tanto batalhou e defendeu, um espaço adequado para a formação do ator, por mais que com o passar dos anos fosse necessário mudanças nos projetos pedagógicos, como adequação do novo tempo. Renato Viana faleceu em 1953.

Em 1937, após 26 anos de inauguração da primeira escola de teatro, Escola Dramática Municipal, inaugurada em 1911, atual Martins Pena, no Rio de Janeiro, o governo federal, de acordo com o Ministério da Educação e Saúde, acatou e criou a Comissão de Teatro Nacional, instituída pelo Ministro Gustavo Capanema, em 14 de setembro de 1936, para que estudasse a possibilidade de criação de curso de teatro, visando à formação profissional do ator, criando em 1939 o Curso Prático de Teatro (CPT), no Rio de Janeiro,

ligado ao Serviço Nacional de Teatro. A essa Comissão fazia parte os seguintes membros: Múcio Leão, Oduvaldo Viana, Francisco Mignone, Sérgio Buarque de Holanda, Olavo de Barros, Benjamin Lima e Celso Kelly (BRASIL, 1937). Essa comissão via os próprios grupos amadores como “escola natural de teatro”, pois suas práticas estimulavam o ensinamento do teatro.

As sucessivas mudanças ocorriam em meio à tentativa e busca de afirmação do ensino teatral. Criado o CPT em 1939, o órgão a quem estava ligado Serviço Nacional de Teatro no ano de 1953, passou a outra denominação: Conservatório Nacional de Teatro, até o ano de 1969. Prosseguindo as mudanças, o Conservatório passa a Escola de Teatro da Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara (FEFIEG). Com a mudança do Estado da Guanabara para Estado do Rio de Janeiro, por volta de 1978, passa para Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado do Rio de Janeiro (FEIERJ). Permanecendo com essa denominação apenas por um ano, pois a partir de 1979 passou a denominação de Escola de Teatro do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), permanecendo atualmente.

No ano de 1948, São Paulo ganha a Escola de Arte Dramática conhecida como EAD, que teve como fundador o Professor e Diretor Teatral Alfredo Mesquita (1907-1986). Um fato importante sobre o envolvimento de Mesquita com a arte teatral, é que no mesmo ano da fundação da EAD, o Grupo de Teatro Experimental (GTE) criado por ele, apresentou o espetáculo “A mulher do próximo”, de Abílio Pereira Almeida (1906-1977), por ocasião da inauguração do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), criado por Franco Zappari (1898-1966). Na mesma estreia, outra apresentação “*La Voix Humaine*”, de Jean Cocteau, mas por Henriette Morineau (1909-1990).

Um fato marcante nesse processo de criação dos espaços de formação do ator se deu em 1955, quando é criada a primeira escola de teatro ligada a uma instituição federal de ensino superior, a Universidade Federal da Bahia (UFBA), em Salvador, instalada inicialmente no Departamento de Teatro da Escola de Música e Artes Cênicas da instituição, atualmente denominada de Escola de Teatro da UFBA.

Outras instituições surgiram no final da década de 50, como evolução dos espaços de ensino de teatro no Brasil, prosseguindo na década de 60. Em 30 de dezembro de 1957, foi criado o Curso de Arte Dramática (CAD), na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), iniciando suas atividades no ano seguinte, em 1958, em nível médio técnico. A partir de 1967, o Curso de Arte Dramática mudou para Centro de Arte Dramática.

Atualmente, com curso de Graduação em Arte Dramática, funciona no Departamento de Arte Dramática (DAD), do Instituto de Artes da UFRGS-Porto Alegre.

A Universidade de Pernambuco, em 1958, iniciou com o curso de Formação de Ator. Atualmente oferta o curso de Licenciatura em Teatro, que visa à formação de professor de Teatro para atuar na educação formal dos níveis fundamental e médio. Já a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) fundou em 1956 o Teatro Universitário em Belo Horizonte. Somente a partir de 1989 passou a oferecer curso em nível de segundo grau. Atualmente, o Teatro Universitário está vinculado à Escola de Educação Básica e Profissional da UFMG, que oferece o curso Técnico de Ator. Tanto o Teatro Universitário, quanto o curso Técnico em Ator estão funcionando na Escola de Belas Artes da UFMG.

No início dos anos 60, a Universidade Federal do Ceará e a UFPA criaram os cursos de Formação de Ator, na modalidade livre. Atualmente, a Universidade Federal do Ceará possui o Curso de Licenciatura em Teatro, voltado para a formação de professores, ligado ao Instituto de Cultura e Artes. A UFPA iniciou o curso de formação de ator, como curso livre, no ano de 1963, permanecendo até o ano de 2003. A partir desse ano, o curso mudou para Técnico Profissionalizante, passando por adaptações, e alteração de nomenclaturas, como: Curso de Formação de Ator, Curso Técnico de Arte Dramática, por último Curso Técnico em Teatro. Como o objeto desta pesquisa versa sobre o ensino do teatro, na formação do ator na UFPA, na década de 60, a seguir, apresentaremos algumas questões sobre a história e a memória do curso, que influenciou na cultura, mudando significativamente a história do teatro em Belém do Pará.

#### **2.4. A formação do ator nas práticas do teatro amador paraense (1941-1962).**

O teatro amador é aquele que se faz na dor, mas com  
amor.  
(Cláudio Barradas)

Na década de 30 do século XX, artistas de teatro amador já se organizavam em grupos, mas ainda não tinham um reconhecimento do público, principalmente os que tinham relação com o teatro popular. Mudanças, em alguns momentos são necessárias. Foi o que aconteceu na nova fase do teatro brasileiro, por um grupo que pensava no desenvolvimento teatral engajados nos movimentos renovadores. Nascia, assim, na década de 40, no Rio de Janeiro, o Teatro do Estudante do Brasil, tendo como seu fundador Paschoal Carlos Magno, que foi o responsável pela mudança da forma de fazer teatro, que tinha nos novos atores como principais integrantes do grupo, os que viriam de uma outra categoria da sociedade, a de

estudantes. Estes serviram de inspiração para outros grupos de Teatro de Estudante por todo o Brasil afora. Magaldi (2004, p. 282) vai mais longe e certifica sobre a confiança e prestígio que o grupo repassava por conta do sucesso de apresentações, os considerando como “celeiro de jovens para o teatro – tanto atores, como cenógrafos e figurinistas”. O empenho não se restringia apenas ao artista da cena, mas também aos artistas profissionais técnicos, responsáveis pelo cenário e indumentária.

**Imagem 5 - Paschoal Carlos Magno**



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural, 2019<sup>8</sup>

Duas são as condições de formação artística para o ator teatral: amador e profissional. O que diferencia é a condição em que o ator profissional busca um retorno não apenas de prestígio e de fama, mas principalmente o retorno financeiro. Por outro lado, o ator do teatro amador ou grupo de teatro amador, segundo Guinsburg, Faria e Lima (2006), desenvolve essa prática sem ambicionar vantagem financeira como principal relevância:

O teatro amador, como a designação indica, é aquele praticado por um grupo de pessoas que apreciam o teatro, executam-no com dedicação, mas sem dele tirar proveito econômico. Em caso de lucro, a importância cobrirá os gastos da montagem ou será encaminhada para entidades previamente escolhidas.

Essa prática teatral assume vários aspectos: simples diversão, reflexão ou crescimento de uma comunidade, rememoração de outras culturas (espetáculos realizados por imigrantes nas línguas de origem, por seus descendentes ou estrangeiros) pregação ideológica e, por último, uma significação que foi de suma importância para o desenvolvimento do teatro brasileiro: assumir seriamente o compromisso de realizar montagens nem sempre viáveis para o teatro profissional (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 22).

---

<sup>8</sup> Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa393306/paschoal-carlos-magno>. Acessado dia 16.10.2019.

De acordo com excerto acima, no caso de algum retorno, a finança se destina a outros fins bem diferentes do profissional, como, por exemplo, compensar a despesa de todo preparo cenográfico do espetáculo que envolve o ator ou o grupo, não existindo uma relação comercial entre o público e o grupo de teatro amador. Isso não quer dizer que um ator profissional não possa participar de um trabalho de grupo amador. Com certeza, sem objeção nenhuma, desde que esteja ciente do propósito do grupo amador.

É imprescindível esclarecer que o teatro amador não pode ser considerado inferior em relação ao teatro dito profissional, pois apresenta profissionalização própria. Contribuem em direções bem diferentes, mas com a possibilidade de permitir que a arte cênica possa chegar a outros níveis sociais, não tendo que se apresentar apenas a uma classe ou categoria que possa pagar para assistir a um espetáculo. Além disso, é um caminho de aprendizado, de formação de ideias, de pessoas e de grupos que juntos elevam o teatro amador à transformação do panorama teatral brasileiro.

Vale lembrar que diante de mudanças sociais e culturais, a segunda metade do século XX foi marcada por numerosas inovações, assinalando o teatro contemporâneo que se opunha a convenções ditadas por regras dominantes nas produções artísticas, o que influenciava na formação do ator, atuação dos grupos teatrais e experimentações cênicas.

Ao referir à produção cênica do teatro paraense, Jansen (2009, p. 89) especifica que “o termo teatro contemporâneo esteve estreitamente ligado a denominação teatro experimental.” Esse espaço, o Teatro Experimental Waldemar Henrique, produto da década de 70, contribuiu para que artistas locais pudessem usufruir dos espaços para suas apresentações, tendo em vista a falta de espaço específico para experimentações cênica, o qual passou a interesse de grupos amadores.

Algumas questões são importantes para a compreensão da forma como o termo foi edificado na cena do Pará. A luta por um teatro de livre expressão foi relevante, pois o país vivia sob o controle político militar e as artes sofriam com a tutela da censura. Produziu-se o termo *amador* para designar um teatro intelectual que se propunha a pensar sobre a sua produção e sobre uma sociedade mais democrática, contrapondo-se à ideia de profissional. Todavia, não nos termos compreendidos hoje como imperfeito ou mal feito. Amador significava compromisso com a arte e a sociedade mesmo que acarretasse desagradar o público, ou um fracasso de bilheteria. Os entendimentos e desentendimentos gerados pelo debate aliaram o termo amador à experimental. O diálogo passa a ser com a produção mundial denominada teatro laboratório, teatro de vanguarda, teatro de pesquisa, teatro moderno e performance (JANSEN, 2009, p. 89).

Em referência ao trecho acima, esse lugar de trocas de experiências, do valor formativo que as práticas amadoras do teatro brasileiro/paraense do século XX apresentam

despertam essa atenção. É por isso, que destacamos neste trabalho sobre o porque da criação da escola de teatro em Belém na década de 1960 estar diretamente ligada aos grupos amadores. Vale ainda ressaltar que as manifestações da categoria de amadores se expressam desde a época de colonização, passaram por vários séculos, influenciando em determinadas épocas e em outras não detinham.

Aqui no Pará, na primeira metade do século XX, por volta do início da década de 30, Belém contava com “iniciativas da intelectualidade moça do Pará” (SALLES, 1994, p. 467). Época que indica existência de um dos primeiros grupos de teatro de estudantes:

O velho e experimentado ator-autor-músico-compositor-empresário, o faz-tudo do teatro paraense, anarquista e construtor espanhol Mendo Luna, ligou-se nos últimos tempos de sua vida, particularmente, aos estudantes, acadêmicos de medicina, de direito e ginásianos. **Foi ele o ensaiador e diretor dos primeiros grupos de teatro do estudante no Pará, aí por volta de 1928.** Mas foi em 1929 que essa contribuição ficou bem definida, com a mostra no Palace Theatre da comédia “A menina dos 20.000”, três atos e um prólogo, de Fernando de Castro e Antônio Tavernad, com música de Waldemar Henrique, três jovens autores. A comédia colocava em cena sete personagens: quatro masculinos e três femininos, tendo certo sentido de sátira social, crítica ao capitalismo dominante na sociedade do século XX. Foi interpretada pelos acadêmicos Raul Valdez, Lobão da Silveira, Garcia Filho e Fernando Castro, contracenando com as atrizes Georgina Lima, Rosita Fernandes e Manuelita Rodrigues, conhecidas estrelas do teatro regional (SALLES, 1994, p. 467, grifo nosso).

No trecho em destaque, tem-se o registro de que o teatro do estudante já tinha suas raízes em Belém, e que para Salles (1994, p. 469), “houve, portanto, não apenas a transmissão de experiências do velho batalhador desse teatro aos jovens autores, mas o relacionamento mais estreito dos acadêmicos com as nossas atrizes”. Essa experiência foi favorável entre os jovens amadores, atrizes consagradas, e o próprio Mendo Luna. Essa era uma das fases que envolvia grupo de estudantes no teatro paraense.

O Teatro do Estudante do Pará (TEP), foi fundado em uma década em que as questões políticas e sociais estavam abaladas devido ao clima de guerra, colocando o Brasil em meio à luta bélica, deflagrada, pelo então Presidente Getúlio Vargas, guerra aos países do eixo, no ano de 1942, período do Estado Novo. Três anos depois, deposto do cargo pelos militares, Getúlio não aguentou as pressões, levando à renúncia e chegando ao fim o período do Estado Novo.

O grupo amador TEP era formado por professores, jovens universitários e intelectuais no ano de 1941. Bezerra (2016, p. 109) comenta: “suas ações revelam a preocupação desse determinado grupo social de renovar a cena teatral local, oferecendo,

segundo eles, o que de melhor existia na dramaturgia mundial, símbolo de cultura universal e modernizante de meados do século XX”. Esse grupo pretendia que suas produções causassem impacto de valor cultural, transformando novas formas teatrais por meio de leituras baseadas em obras clássicas.

Margarida Schivazappa tinha a responsabilidade da Direção Cênica do TEP e, em paralelo, possuía o compromisso com o profissionalismo musical. Duas linguagens artísticas às quais ela se dedicava, associando essas práticas como parte da educação cultural aplicada não somente às crianças, como aos jovens estudantes universitários e secundaristas. Esse último, interessado nas grandes mudanças das práticas teatrais, também buscava se fortalecer, e por meio do Teatro Escola Edgard Proença, tinham na entidade “União dos Estudantes dos Cursos Secundários (UECSP)” como principal incentivadora que, segundo Salles (1994, p. 503) foi quem promoveu exibição da peça “Bicho do Mato”, de Luiz Iglesias, sob a Direção de Gelmirez Melo e Silva. O elenco contava com Ilka Nery de Sousa, Mionete Martins, Vicência Meireles, Gelmirez de Melo e Silva, Herildes Moura e Mário Moreira.

**Imagem 6** - Margarida Schivazappa.



Fonte: Salles (1994, p. 507).

Por volta da segunda metade século XX, o Teatro do Estudante do Brasil, fundado no Rio de Janeiro, foi um grande impulsionador de diversas ações, que influenciaram na transformação do teatro brasileiro, ações essas coordenadas por Paschoal Carlos Magno que, interagindo com várias localidades do Brasil, articulava estratégias para transformar as artes cênicas brasileiras. Naquele momento, conseguiu. Para isso, idealizou uma série de festivais que mudou o caráter cênico brasileiro, motivando mais ainda a produção amadora com qualidade renovadora, por meio dos estudantes do Brasil.

Do Rio de Janeiro ao Norte do Brasil, ainda na década de 40, Belém buscou renovar a produção cultural do teatro local e, com essa atitude, passou a contar com um novo grupo de teatro, que engrossava o protótipo e seguia a influência do Teatro do Estudante do Brasil. Esse grupo de teatro amador registrou um novo capítulo na História do Teatro Brasileiro e na História do Teatro amazônico, com atuação do grupo Teatro do Estudante do Pará por seus dez anos de existência que estabeleceu uma importante relação artística teatral com a sociedade local (1941-1951).

Como modernizadores da arte cênica, os integrantes do Teatro do Estudante do Pará sentiam a necessidade de renovar a cena local, além dessa busca, outros motivos demandavam preocupação do grupo. Segundo um de seus fundadores, Francisco Paulo Mendes:

Criamos o “Teatro do Estudante” brincando. Ele é um divertimento e um prazer. Surgiu desinteressadamente para agradar a nós mesmo. Para satisfazer certas vocações artísticas e velhas aspirações nossas. Isso bastou a princípio. Vieram, depois as “intenções”. Juntamos, hoje, àquele prazer e àquele divertimento uma séria preocupação cultural – queremos conhecer cada vez mais profundamente a arte dramática e esperamos fazer “experiências” que nos tragam um cunho marcante de originalidade e uma valorização maior para nossos empreendimentos. Há. Também, a missão educativa: despertar o amor pelo bom teatro, encenando peças famosas e revelando autores de renome universal que a nossa pobre plateia belenense desconhece. Mas, antes de tudo, procuramos divertir-nos. Diversão no sentido mais alto que a palavra pode conter, mas sempre diversão. Não estamos presos, portanto, a preocupações morais, políticas e sociais. O “Teatro do Estudante” não assumiu nem assume compromissos, a não ser os de ordem intelectual, e isso mesmo apenas para com os seus associados. Quero frisar aqui que somos independentes, de todo independentes (MENDES *apud* BEZERRA, 2016, p. 110).

Percebe-se que a intenção na criação do grupo era proporcionar à comunidade paraense um novo momento da arte dramática, atribuindo entretenimento ao público local de Belém. Por outro lado, ao desempenharem o trabalho cênico sem grandes cobranças que pudessem interferir negativamente os costumes morais, políticos e sociais, acabavam em conduzir o processo de construção das peças teatrais de uma forma mais leve, com diversão, sem fugir da busca para uma melhor atuação dramática.

Como cita Salles (1994, p. 498), o TEP contou com a “iniciativa de Lauro Rabelo, Marcílio Viana, Mário Couto, Margarida Schivazappa, Barandier da Cunha e outros”, todos intelectuais, professores e estudantes universitários, que quiseram distanciar o teatro popular aspirando novas produções nas artes cênicas, respeitando o Estado e a cultural local, conforme Bezerra (2016, p. 110): “jovens universitários usavam a arte como meio de autoconhecimento e de valorização cultural”. Para eles, além do entretenimento, era importante adquirir conhecimento sobre a arte dramática.

Com a ideia de que é pela arte que se constrói o crescimento do indivíduo para que se torne um ser cada vez melhor, os universitários do TEP não poupavam esforços para obtenção dos conhecimentos na possibilidade de realizar essa troca de experiência com a comunidade, mesmo que os textos lidos não fizessem parte da realidade de vida e do conhecimento dessa sociedade. Diante disso, eram inevitáveis as práticas de leituras e as discussões realizadas em grupo. Como podemos observar na análise que o jornalista Ritacínio Pereira faz, em 1942, em uma matéria publicada em uma revista de Belém:

O trabalho teatral, pautado no exercício de estudo, tradução e, principalmente, no objetivo de “educar” um povo, por meio do discurso poético, são pontos enfatizados por Ritacínio - embora essa “educação do povo” fosse feita no ambiente restrito e elitizado do teatro da Paz. Além de destacar as iniciativas do TEP, que já proporcionou, segundo ele, o surgimento de um novo dramaturgo, Mário Couto, reforça o contato da plateia paraense com obras inéditas em língua portuguesa. O jornalista mostra que as atividades do grupo refletiam o desejo de uma elite intelectualizada de proporcionar à cidade essa experiência. Em seguida, a partir de outros trabalhos já apresentados, e por ele visto, aponta os avanços e as lacunas ainda existentes (PEREIRA *apud* BEZERRA, 2016, p. 116).

Apesar de estarem diante de um hábito usual, o exercício de estudo e prática da leitura, faziam parte de uma rotina que possibilitavam o contato com obras literárias da produção teatral brasileira, além das que faziam parte do “cânone”. A vontade do TEP em conhecer a arte dramática daria mais sentido e segurança, diante da inexperiência de cada um dos integrantes como tentativa de melhora no momento de atuação em cena.

Mesmo sem o conhecimento técnico, com relação às questões inerentes à interpretação teatral, Ritacínio Pereira destaca o trabalho dos atores, os quais não tinham formação específica na atuação, utilizando técnicas ligadas à declamação, gesticulação excessiva de movimentos, fatos que desfiguravam a poesia e a “mensagem” do texto (BEZERRA, 2016, p. 117).

É importante notar, no excerto acima, que havia uma preocupação por parte do TEP, que mesmo que pretendessem contribuir para a transformação da cultura local, o grupo não

exercia de conhecimento formal e nem de habilidades sobre a arte de interpretação cênica. Mas isso não desmerecia seus propósitos, cuja finalidade a própria arte despertava e motivava: a diversão, o interesse pelas leituras e interpretações de textos de obras clássicas, o gosto pelo teatro, valorização cultural e humana tendo em vista a transformação social.

Vale ressaltar uma personalidade importante sempre envolvida com a cultura artística de Belém, Margarida Schivazappa. Por mais que não integrasse a equipe diretora do grupo, que era composta por estudantes universitários, os quais não apresentavam formação artística, sempre foi atuante na busca de valorização do reconhecimento do público e das autoridades para TEP, pois percebia que o desdobramento desse ofício artístico influenciaria nas transformações e formação sociocultural dos estudantes locais.

O movimento do TEP ganhou destaque e passou a ter valor artístico. Esse reconhecimento se deve não apenas ao empenho e esforço dos estudantes que investiram no movimento teatral em Belém, mas também em articulações voltadas aos diálogos estabelecidos com o movimento de teatro amador do Brasil.

Schivazappa, que estava à frente do TEP, procurava seguir as tendências daquele movimento, atenta às novidades como eventos e o que demandava Paschoal na área teatral, em especial aos grupos de estudantes amadores. Uma das iniciativas foi participar do I Congresso Brasileiro de Teatro, realizado no Rio de Janeiro, no período de 9 a 13 de julho de 1951, momento em que, durante seu discurso, apresentou uma série de propostas, entre elas a criação de escolas de ensino para a formação do ator. Fato que João Caetano, no século XIX, a partir do ano de 1861, entrou na luta em busca de formação ao ator que proporcionasse a mesma condição, nos moldes de como tinha recebido na Europa. Assunto a ser detalhado posteriormente.

Nesse sentido, Schivazappa, que segundo Salles (1994, p. 503) estava “afinada com as novas tendências, ligando-se ao movimento de Paschoal Carlos Magno, se credenciou a representar o Teatro do Estudante do Pará no I Congresso Brasileiro de Teatro, realizado no Rio de Janeiro no período de 9 a 13 de julho de 1951”. Assim, diante do convite de Carlos Magno, Margarida Schivazappa apresentou sua comunicação no congresso, sob o título “Os conjuntos de amadores e o teatro do Brasil”. Em seu discurso, pontua as várias necessidades que poderiam valorizar o teatro amador em todo contexto nacional. Em outro momento de sua fala, sinaliza sobre a necessidade da criação de escola dramática:

Sabe o TEATRO DO ESTUDANTE DO PARÁ, ao comparecer ao 1º Congresso Brasileiro de teatro, que não vai dizer novidades.

Não pretendo inovar, distinguir-se por qualquer ineditismo ou descoberta.

Quer apenas, com a experiência de uma década de vida, trazer ao plenário sugestões que permitam melhores condições no Brasil ao teatro amador.

Por melhores condições deve-se entender, no fundo, o mais amplo incentivo ao teatro amadorista. De forma concreta esse incentivo pode ser feito do seguinte modo, encarando-se os três valores do teatro amador em ordem crescente de evidência o ator, o espetáculo e o autor: amparo do artista amador e aos seus empreendimentos; assistência ao autor não profissional e difusão de suas obras; estabelecendo concessões e garantias para o espetáculo de conjunto de amadores.

Advogando melhor assistência ao teatro do amador o TEATRO DO ESTUDANTE DO PARÁ não fala somente em causa própria. Tudo que se fizer pelo teatro amador não vai unicamente aproveitar o teatro amador. Em toda ação nesse sentido, seja intelectual ou material, a ajuda ao teatro amador não deve ser olhada somente como finalidade. O alcance da ação não morre como final da representação amadorista. Pelo contrário, está na movimentação dos conjuntos de amadores o grande meio dar vida constante ao organismo do Teatro do Brasil.

**Em nosso país, muito mais do que em qualquer outro, é relevante papel dos conjuntos amadores. Não possuímos cursos especializados de teatro, anexos a escolas secundárias ou superiores, ou mesmo autônomo.** Portanto, através da capacidade de iniciativa de dois ou três elementos, dentre os quais um se sobressai com qualidade de direção, que surgem as primeiras definições da gente do teatro – autor, atores, contrarregras, preparadores de cena enfim, toda a variedade humana pertinente à realização teatral.

Após essa definição, como resultado do trabalho dessa gente, surge toda a movimentação das coisas do teatro no Brasil.

Paschoal Carlos Magno já se referiu várias vezes à incumbência que cabe ao teatro amador, como elemento de renovação, tanto cultural como humana, do teatro nacional. Em nosso livro de impressões temos, revistas, escritas por Ernani Fornari, as seguintes palavras que bem cabem ao nosso ponto de vista: “o gosto pela arte dramática, bem como a sua sobrevivência, depende mais da plateia do que do palco. É o público, preparado teatralmente, que anima a literatura dramática de um país e estimula o artista que a interpreta. Mas quem prepara assim tão superiormente esse público, já que este último não pode coexistir sem os outros dois?

O ator. Sim, é o ator dotado de vocação e cultura, o mesmo que dá, recebendo numa troca de valores construtivos e de benefícios.

No Brasil, onde não existem escolas dramáticas, essa função preparadora e animadora cabe aos grupos de amadores – principalmente aos de amadores estudantis. Esses, além de estarem formando as plateias de amanhã e despertando no povo o gosto pelo bom teatro, estão contribuindo decisivamente para o aparecimento de outros novos, para a renovação de nossa literatura teatral.

Confirmando o acerto dessas opiniões, dessas atitudes intelectuais, temos o comportamento prático, a realidade do empreendimento do “Teatro das Doze” e de “Os Comediantes”.

No que diz respeito ao primeiro conjunto, vejamos com que desígnios os seus componentes se decidiram a fazer teatro: o “Teatro dos Doze” espera contribuir para o movimento da renovação ultimamente notado na cena nacional, movimento em que vários grupos se têm destacado, cada um com a sua contribuição especial – alguns revelando novos autores nacionais, outros revolucionando o setor da apresentação cênica, outros ainda influenciando sobre a plateia graças a um repertório violentamente polêmico e vanguardista. A tarefa característica do “Teatro dos Doze” talvez seja a de sublinhar o lado cultural da renovação, deixando a outras iniciativas, mais qualificadas para isso, a função de patrulha de vanguarda e evocando para si a missão de apresentar valores duradouros do teatro antigo e moderno dentro da justa perspectiva histórica.

Os elementos que compõem o “Teatro dos Doze” vieram em sua quase totalidade do amadorismo, do Teatro do Estudante do Brasil e do teatro Universitário, prestando-se aqui aos seus diretores, Paschoal Carlos Magno e Jerusa Camões, uma homenagem menos em gratidão do que numa admiração sincera.

Quanto a “Os Comediantes”, preste-se atenção ao que foi escrito como apresentação desse conjunto: “Os Comediantes surgiam em 1938”. Santa Rosa, Jorge de Castro e Celso Kelly, interessados no problema do teatro brasileiro, chegaram à conclusão de que o caminho para sua formação estava no amador.

Fundaram então o grupo “Os Comediantes” que, incorporados à Associação dos Artistas Brasileiros, ficaram construindo a parte experimental de sua seção de teatro. Mais tarde, a adesão de Brutus Dacio Germano Pedreira deu ao grupo maior estabilidade, pois de seu devotamento e espírito de disciplina resultou uma organização harmoniosa, trabalhando ativamente sem a preocupação de aparecer e dentro do mais apurado padrão de cultura”.

Coerente com essa ordem de ideias o TEATRO DO ESTUDANTE DO PARÁ apresenta a seguir várias sugestões, sendo em primeiro lugar as referentes ao teatro amador em todo o país, vindo no final deste trabalho a proposição de medidas necessárias para o desenvolvimento do amadorismo teatral no Estado do Pará.

1) Amparo aos Teatros Amadores mediante subvenções, com a adoção das seguintes normas:

- a). recomendação aos governos estaduais para subvenção aos conjuntos de amadores, mediante verba paga anualmente e constante lei especial, prevista, votada e aprovada a fim de que seja atendida por todo o governo, não ficando os teatros de amadores à mercê da simpatia, gentileza ou boa vontade dos governantes;
- b). criado o Conselho ou Departamento Nacional de Teatro, sejam consignadas e distribuídas verbas aos teatros de amadores;

Como condição para recebimento de verbas devem os conjuntos possuir organização e pessoal idôneo, e apresentar estatutos registrados e regular número de realizações.

2) Criação de uma entidade centralizadora do movimento amadorista no país com a finalidade de ser realizado um plano uniforme e conjunto de trabalho. Tal entidade poderia ser a Associação do Teatro Amador no Brasil, que, além das preocupações de ordem cultural, como a aquisição e fornecimento de peças, intercâmbio e orientação do movimento amador no país, teria o direito de representação dos interesses do teatro amador.

3) Apoio do governo, através do Ministério da Educação, para um programa de divulgação do teatro, que consistiria, em síntese, do seguinte:

- a). a adoção nos programas de português e de línguas do curso secundário da leitura, discussão e comentário de obras teatrais;
- b). recomendar às bibliotecas públicas e particulares a criação de seções especializadas em teatro;
- c). exigir aos estabelecimentos secundários uma Secção Dramática, com duas apresentações anuais, no mínimo, devendo essa exigência ser incorporada no Regulamento do Ensino Secundário, tornando-se o seu cumprimento necessário para definir o funcionamento regular do curso; também a essa Secção competiria a realização de um concurso anual, premiando o melhor trabalho teatral escrito por aluno do estabelecimento, com tal providência permitindo-se o aparecimento do autor teatral entre estudantes.

**4) Recomendação aos governos estaduais para a criação de escolas dramáticas, ou então, nos Estados onde houver conjunto de amadores, idôneo e produtivo, entregar a esse conjunto a tarefa de ensino da arte dramática, mediante auxílio mensal, o que será mais cômodo e econômico do que uma seção de Drama em estabelecimento oficial.**

5) Solicitar à Academia Brasileira de Letras que recomende às sociedades literárias a realização de concursos literários para premiar trabalhos de literatura teatral, notadamente os de cunho regional e histórico.

6) Recomendar a construção de teatros nos Estados, ou então, o que será melhor, servir ao Conselho Nacional de Teatro, ou a organização que for criada, como fiador dos empréstimos realizados pelos conjuntos de amadores para a construção de teatros.

Com referência ao nosso Estado tem o T.E.P. um único assunto: o Teatro da Paz. Debaixo desse tópico podem ser colocados todos os problemas de quem faz o teatro no Pará. É o nosso único teatro, o único que possuímos e, por isso, o TEATRO DO ESTUDANTE DO PARÁ deseja, em primeiro lugar, se bater pela defesa desse local que é ponto de gravitação de toda vida artística e cultural da terra paraense.

O primeiro passo em defesa do Teatro da Paz, seria a construção de um novo teatro. Teatro popular, modesto, porém eficiente, e onde dessem as suas funções todos os que não estão à altura de mostrar-se no palco do Teatro da Paz, a começar pelos saltimbancos e prestidigitadores que aqui passam, os seus mais frequentes ocupantes, e terminando pela abolição de “shows” radiofônicos, feitos com intuito exclusivamente comercial, e sendo assim, com uma plateia que não se sente e não se porta bem nas acomodações da nossa principal casa de espetáculos.

Assim, primeiramente propõe o T.E.P. a construção de um teatro no Pará, que bem pode ser nos terrenos fronteiros ao em que se acha o Teatro da Paz.

Porém, enquanto isso não se verifica, ou mesmo que isso fosse logo atendido, o T.E.P. propõe que o Congresso faça uma recomendação especial ao Governo do Estado do Pará no sentido de reaparelhar o Teatro da Paz, dando-lhe maquinismo moderno para a movimentação da cena, jogo de luz e som etc. e fazendo reparos gerais e restauração de seu interior e exterior.

Outrossim, como primeira construção de alvenaria como teatro no Brasil, pede que o Congresso recomende o relacionamento do Teatro da Paz como edificação histórica, não se permitindo qualquer modificação na sua linha arquitetônica nem nos seus detalhes técnicos. Ainda mais, inserindo aqui uma proposição de ordem geral e que deveria ter sido referida inicialmente, quer o T.E.P. que o Congresso se pronuncie pela isenção de quaisquer taxas e impostos, principalmente o de estatística, para as representações feitas pelos teatros de amadores.

Aguardando apreciação de seu trabalho em plenário, onde melhormente EEJKL esclarecerá os itens a que faz referência, o TEATRO DO ESTUDANTE DO PARÁ que do entendimento e do descortino dos participantes do 1º Congresso Brasileiro de Teatro venham diretrizes seguras e medidas eficazes para o progresso do teatro no Brasil. MARGARIDA SCHIVAZAPPA – DIRETORA (PANTOJA, 2015, p. 125-128, grifo nosso).

Apesar do texto acima ser longo, ele mostra o quanto Schivazappa esteve incessantemente em busca da valorização da arte, em especial a música e o teatro, linguagens que mais se identificava, sem desprestigiar as demais, pois esteve sempre apostando na melhoria da cultura do Pará e do Brasil. Por isso durante o primeiro Congresso estabeleceu comentários, proposições e reivindicações não apenas para o teatro amador local, mas com olhar para todo o Brasil, reforçando a criação das escolas dramáticas ou adequação de espaços conforme algumas sugestões constantes no documento citado, tudo como forma de melhoria e avanço no reconhecimento da arte e desses profissionais.

Dessa parceria, Paschoal atribuía ao grupo de teatro paraense apoio e visibilidade, com incentivo à participação em festivais nacionais de teatro. Como prova disso, repassa algumas palavras de estímulo ao grupo: “aos moços do Teatro do Estudante do Pará mando por intermédio de dona Margarida Schivazappa um pouco de minha imensa admiração pelo trabalho que estão realizando a favor da cultura popular através do teatro” (PANTOJA, 2015, p. 121).

Em alguns momentos de sua trajetória, o TEP precisou silenciar. Segundo Pantoja (2015, p. 82), a quietude do grupo foi necessária para atendimento dos serviços de guerra, como cumprimento de dever à Pátria, considerando que a maioria dos integrantes era de

jovens estudantes. As suspensões das atividades não afetavam o grupo artístico autônomo, que estavam sempre em sintonia na expectativa do “ressurgimento” do TEP.

Decorrente das necessárias paradas, ao retornar, o grupo elegia nova Direção para o TEP. Diante disso, por meio dos espetáculos, procurava despertar na sociedade animado interesse pelo teatro como forma de suscitar os aplausos e elogios da plateia da querida Belém. O período de sua existência do TEP contou com duas gestões, uma no momento de criação e outra, durante seu décimo ano de existência, conforme Pantoja (2015, p. 61):

1941 - DIRETORIA GERAL: Diretora: Margarida Schivazappa; Vice-Diretor: Marcício Viana; 1º Secretário: Everaldo Guilhon; 2º Secretário: Terezinha Brasil. – DEPARTAMENTO DE ECONOMIA E FINANÇAS: Tesoureiro: Dirceu Lima; Vice-Tesoureiro: Valdemar Viana; Suplentes: Antonio Andrade, Henrique Amoedo e Omar Cardoso. - DEPARTAMENTO TÉCNICO CENOGRAFIA E INDUMENTÁRIA: Irany Coelho, Antônio Andrade e Aluizio Carvão. – DEPARTAMENTO DE PROPAGANDA: Mário Couto, Everardo Guilhon e Gama Malcher.

Sobre a segunda gestão do TEP, Pantoja (2015, p. 120) descreve:

1951 - DIRETORIA: Presidente: Geraldo Valentin; Vice-Presidente: Edith Barros; 1º Secretário: Luiz Fernando Sá Leal; 2º Secretário: Adelino Cruz; 1º Tesoureiro: Adelino Cruz; 2º Tesoureiro: Francisco José dos Santos. – CONSELHO TEATRAL: Presidente: Margarida Schivazappa; Membros Angelita Silva, Amarina Boneff, Francisco Paulo Mendes e Mário Couto. – DEPARTAMENTO CULTURAL INTERCÂMBIO E PROPAGANDA: Diretor: Expedito Pinheiro da Silva; Membros: Roberto Santos, Orlando Costa e Maria Silva e Silva. – DEPARTAMENTO TÉCNICO: Diretor: José Santos; Membros: Sixelíbia Rodrigues, José Lacerda e José Bedê.

Schivazappa não poderia deixar de realizar um outro sonho, organizar um elenco infantil, o teatro para crianças. Sob sua direção, conseguiu estreitar o espetáculo *O Sapo Dourado*, realização com apoio do TEP. De acordo com Pantoja (2015, p. 95) ao levar ao palco o ato, ela “deseja de alguma maneira cooperar na iniciação artística da criança, trazendo para sua alma a triunfante alegria de transformar a emoção, voz, o gesto, em Poesia viva, lhe revelando as fontes da beleza através da Música e do Drama.” Margarida Schivazappa queria também tocar o público dos pequeninos, a fim de despertar a emoção e encantar para o fazer teatro.

Não se pode desassociar o nome Margarida Schivazappa do TEP. Defensora da existência do grupo do início ao fim, sempre presente, e ao lado dos que não mediram esforços pela busca de conhecimento e aprendizado da arte dramática, dezenas de estudantes/artistas que, sob a orientação dela ao longo da trajetória do TEP, contribuíram para

a realização dos seguintes espetáculos: *Não te conheço mais* (A. Bandetti); *Sinhá-moça chorou* (Ernani Fornari); *Os Divorciados* (Eurico Silva); *Toque a Serenata de Schubert* (Mário Couto); *Sob o Céu das Américas* (Mário Couto); *Leque de Lady Windermere* (Oscar Wilde); *Yayá Boneca* (Ernani Fornari); *Bobo do Rei* (Joarcy Camargo); *Cândida* (Bernard Shaw); *Tristão* (Thomas Mann); *A importância de ser severo* (Oscar Wilde); *Os Barretts* (Rudolph Besier); *A aventura num bazar de brinquedos* (adaptação do TEP) (PANTOJA, 2015).

Renomada pelos carinhos e reconhecimento profissional, a Guida, a Primeira Dama do Teatro Paraense, a “Versátil Educadora das Artes no Pará” (PANTOJA, 2015, p. 13), provida de diferentes atributos como a maior incentivadora da arte paraense, música e teatro, Schivazappa encerra em 1951 a história do TEP. Esse grupo encerrou, mas essa Dama ainda deu sua contribuição para o teatro amazônico.

## **2.5. Norte Teatro Escola do Pará: começo para a formação do intérprete paraense**

Com o Norte Teatro Escola inicia-se novo capítulo do Teatro no Pará. Mas este é um capítulo longo (SALLES, 1994, p. 508).

Com essa frase em destaque, Salles (1994) encerrou uma de suas obras que trata especificamente sobre o teatro paraense e, realmente, o Norte Teatro Escola iniciou um novo capítulo no campo da produção artística local, que somando a outros grupos amadores existentes, contribuíram para a mudança do cenário da arte cênica paraense. O certo é que ele nem poderia imaginar o quanto essa frase surtiria efeito em tão pouco tempo, considerando novos capítulos e novas histórias para marcar a memória do teatro paraense que passou pelo século XX e continua no século XXI.

No contexto das discussões sobre o papel dos amadores teatrais de Belém como lugar de formação artística, é importante ressaltar que a ausência de uma escola de formação de ator não impedia que os grupos amadores formassem seus artistas da cena ou para a cena. Com certeza era o encenador ou o diretor que, através de trocas de experiências, sem uma pedagogia própria, sem os conteúdos e as técnicas formais, mesmo de forma artesanal estava ali para desenvolver o ofício do preparo do ator. Não diferente de alguns tipos de incentivos ou aprendizados, que se dão mais no ambiente doméstico, a formação artística pode processar previamente o contexto educativo.

O Norte Teatro Escola teve seu início a partir do momento em que contou com a incorporação de alguns integrantes tanto do grupo Os Novos, quanto do grupo TEP, o qual teve sua estreia marcada com a peça *O poço do falcão*, de Yeats:

NTEP, originou do conjunto Os Novos – Teatro do Estudante do Pará – que fez sua estreia em 12.01.1957, no Auditorium da Sociedade Artística Internacional com a peça *O poço do falcão*, de W.B. Yeats, traduzida por Angelita Silva, direção artística de Margarida Schivazappa e Peter Paul Hilbert, traduzida por Angelita Silva, direção artística Margarida Schivazappa (SALLES, 1994, p. 506).

Esse momento foi marcado pela apresentação de uma peça teatral que, segundo Salles (1994), teve à frente da produção e direção artística Angelita Silva e Margarida Schivazappa, esta que, mesmo tendo encerrado suas atividades em 1951 no TEP, ao longo dos anos investiu em outras produções, sendo um deles o grupo Os Novos<sup>9</sup>, permanecendo até o início do Norte Teatro Escola do Pará (NTEP).

**Imagem 7** - Os Novos, peça O Poço do Falcão. Sentados: Angelita Silva, Cláudio Barradas, Bernadete Oliveira e Carlos Miranda; Em pé: Lóris Pereira, Sá Leal, Assis Filho, Mara Rúbia, Felicitas Macedo, Dulcina, Paschoal Carlos Magno e Margarida Schivazappa.



Fonte: Salles (1994).

Ainda segundo Salles (1994), a cena contou com o seguinte elenco e técnicos: Cláudio Barradas (o velho), Carlos Miranda (o jovem), Bernadette Oliveira (guardiã do poço) e coro: Sá Leal, Lóris Pereira e Assis Filho, Felicitas Mecêdo e Frances Beer (coreografia), João Pinto (cenário) e Nestorino (executor do cenário). A formação do Norte Teatro Escola

<sup>9</sup> Os Novos, composto por indivíduos que exerciam várias funções na sociedade, tais como: tradução, jornalismo, crítica, poesia, docência, advocacia, etc., ligado à tradição literária, conhecida como Geração de 45, pautou suas ações, primeiramente, na diversificação de leituras de obras estrangeiras e nacionais. Sobre o grupo ver em Bezerra (2016).

acende um novo percurso que permitirá concretizar a modernização da História do Teatro Paraense, através da sensibilidade do grupo em apreciar arte. Como principais fundadores, o grupo conta com professores e intelectuais, como:

Benedito Nunes, nascido em 21 de novembro de 1929, filho de Benedito da Costa Nunes e de Maria de Belém Vianna Costa Nunes, foi criado em um ambiente familiar comandado por mulheres, suas seis tias. Órfão de pai antes mesmo de nascer, ele teve sua educação conduzida, inicialmente, pelas tias professoras. Em 1940, após prestar exame de admissão, passou a estudar no Colégio Moderno, conhecendo nesse ambiente sua futura esposa, Maria Sylvania Nunes, e seus companheiros da geração: Haroldo Maranhão, Mauro Faustino, Jurandir Bezerra, Max Martins e Alonso Rocha. Ingressou na faculdade de Direito em 1952, lecionou Filosofia, História do Brasil e História Geral em vários Colégios de Belém, entre eles, Colégio Moderno, Nossa Senhora de Nazaré, Gentil Bittencourt, Santa Rosa e Paes de Carvalho. Trabalhou no Tribunal de Contas do estado, em 1953, e a partir de 1954 atuaria no ensino superior, inicialmente a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras e depois, na Universidade do Pará, quando implantada em 1957, aposentando-se nela em 1992 (BEZERRA, 2016, p. 236-237).

Maria Sylvania Nunes, nascida em 07 de janeiro de 1930, filha de Cursino Loureiro da Silva, importante desembargador do estado. Era a caçula de uma família composta por apenas mulheres. cursou Faculdade de Direito. Foi diretora e professora do Curso de Formação de Ator da Universidade do Pará, aposentando-se em 1992 (BEZERRA, 2016, p. 275).

Angelita Ferreira da Silva, irmã mais velha de Maria Sylvania Nunes, marcou seu nome na história do Pará por ser a segunda aluna da Faculdade de Engenharia do Pará, em 1942, espaço tradicionalmente ocupado por homens. Foi uma pessoa importante para o teatro paraense e nas articulações do NTEP. Esteve ligada às atividades do grupo *Os Novos*, fundado em meados dos anos 50, e que se desfez em 1957, ano de fundação do NTEP. Participou das três edições da Revista Norte, em 1952 (BEZERRA, 2016, p. 259).

O NTEP, tendo à frente Benedito Nunes, Angelita Silva e Maria Sylvania Nunes, priorizaram novos caminhos e interesses na produção do teatro em Belém. Essa nova trajetória surge associada às mudanças ocorrida durante a década dos anos 50, época que, segundo Bezerra (2013, p. 36), envolveu os três campos diretamente afetados pelas crises “econômico, político e cultural da *Belle Époque*”, fatores que, mesmo com o passar dos anos, interferiram no cotidiano das pessoas, alterando e influenciando o modo de viver de uma sociedade. Uma das afetações impactou de forma negativa a área artística-cultural, em especial o teatro, atingindo o corpo social local em ter que encarar uma nova realidade, para quem ostentava e apreciava espetáculos de grandes companhias nacionais e internacionais. Segundo Bezerra (2013) esse tipo de apreciação ditava símbolo de riqueza e civilidade, muito mais do que a prestigiar teatro popular.

Para os artistas e intelectuais do NTEP, a modernização artística paraense era necessária, pois resolveria o anseio de uma época optando pela implantação de um teatro moderno pautado em modificações das ações culturais, cujo objetivo era mudar e melhorar o

cenário artístico da Amazônia do século XX, mas também a formação e transformação dos sujeitos sociais. Como grupo de teatro de estudante amador, o NTEP, no momento de sua fundação, foi pensado em congregar um espaço, como observado em Bezerra (2016, p. 271):

preenchendo o espaço vazio das escolas de teatro em Belém. Esse fator justifica o próprio nome do grupo, pois ele não se identificava como os que existiam, preocupados em encenar por encenar, como as companhias locais e nacionais. Ele tinha como cerne em suas ações a necessidade de formar, por isso o termo Escola, um teatro feito no Norte voltado para a formação da sociedade e ao “bom teatro”, como eles pensavam. Isso justifica a sua linha de atuação: a montagem da dramaturgia nacional e estrangeira representantes de uma tradição, como Martins Pena, Machado de Assis, e ao mesmo tempo a vanguarda de seu tempo, como Max Frisch, João Cabral de Melo Neto, Fernando Arrabal.

No excerto acima, observamos que apesar da inquietação pela ausência de ambiente de formação teatral, o grupo estava mais preocupado em trabalhar o texto, valorizando a mensagem do autor, pois a partir do momento que partisse para a cena, que não fosse realizada de uma forma “mecânica” profissional, encenar por encenar, mas sim como amador, buscando o conhecimento do sentido da arte.

O NTEP era composto por estudantes, artistas e intelectuais, que tinham como hábito, durante os encontros, a prática da leitura de textos de obras literárias de autores do panorama nacional e internacional. Os textos produzidos em língua estrangeira, de acordo com Éleres (2008), eram traduzidos por Benedito Nunes, Maria Sylvia e Angelita, depois compartilhado com os demais jovens intelectuais atuantes do grupo:

Carlos Miranda (bacharel em Direito, depois dirigiu o Serviço Nacional de Teatro, no Rio de Janeiro, onde morreu ainda jovem); Joaquim Machado Coelho (hoje professor de Literatura na Universidade Southern Califórnia, Los Angeles, EUA); Aita Altmann (funcionária da Petrobrás demitida após o golpe militar de 1964 e hoje médica e artista plástica, vive em São Paulo); Manuel Wilson Penna (Penão, estudante de medicina, locutor da Rádio Marajoara e desde 1963 médico psiquiatra num hospital em Boston, EUA); Fernando Penna (Peninha, àquela altura membro ativo do Partido Comunista Brasileiro, no Pará), estudante de engenharia, perseguido pelos militares do golpe de 1964, exilou-se nos EUA onde doutorou-se em Física, matéria que até os anos 90 lecionou na Unicamp, São Paulo, sendo um dos primeiros cientistas brasileiros a trabalhar com raios laser, e a quem devo as primeiras noções sobre micro e macrossistemas); Silvia Mara Brasil (estudante de Direito, casou-se com o cônsul norte americano no Pará – José de Seabra, diplomata, de origem portuguesa, frequentava os ensaios –, morou nos Estados Unidos, onde os filhos fugiram para o Canadá e ela enfrentou o governo norte-americano protestando contra a ida de jovens para a guerra do Vietnã, para onde o marido regularmente viajava participando das negociações do fim do conflito); Daniel Carvalho (rádio-ator, famoso nas novelas de rádio por sua voz bem posta, mudou-se definitivamente para o Rio de Janeiro); Lóris Pereira (à época, cabo do Exército e depois Juiz do trabalho no Pará, quando aposentado escreveu dois livros com as letras do cancionário popular brasileiro); Maria Brígido (Relações Públicas e funcionária da SUDAM, incentivou um movimento de estudos do folclore do Pará); Clarice Castro Pinto (estudante de Direito); João Alberto Gama (à época, cabo do

Exército – o cabo Gama, depois topógrafo da Petrobrás, hoje, aposentado); Waldir Sarubbi (bacharel em Direito, consagrou-se pintor, em São Paulo, onde também tomou o caminho da eternidade); Irene Silveira (estudante secundária, sobrinha de Ítala Silveira, membro ativa do Partido Comunista Brasileiro); João de Jesus Paes Loureiro (estudante de Direito, depois escritor, poeta, professor de literatura, figurou-se entre as vítimas da ditadura do golpe de 1964, via Cenimar – Serviço de Informação da Marinha, que sem culpa formada o prendeu em Belém, levou-o para o Rio de Janeiro e o deixou na rua para retornar à sua terra); Maria Helena Coelho (estudante de filosofia e depois professora de literatura); Benedito Barbosa Martins (estudante de Direito e depois advogado do Banco da Amazônia); o autor dessas memórias, Paraguassú Éleres, e tantos outros mais que a memória não os alcança. Por sugestão de Maria Sylvia, meu nome era grafado *Cândido Lemos* nos programas de teatro do NTEP. Eu não gostava, mas ficou assim (ÉLERES, 2008, p. 13-15).

Os encontros do NTEP, geralmente, aconteciam na residência do casal Benedito e Maria Sylvia Nunes, localizada na Estrela. Era um local de múltiplas atividades, que iam desde as reuniões, leituras, discussões, ensaios e pequenas apresentações. Éleres (2008), em seu registro de lembranças, cita o momento da primeira encenação de uma peça baseada no texto de João Cabral de Melo Neto, *Morte e Vida Severina*, pré-estreia realizada na casa do casal Nunes, que contou com a presença de amigos na condição de críticos:

- Francisco Paulo Mendes (Chico Mendes, carinhosamente apelidado de “Ratinho”, emérito professor de literatura, respeitados nos meios acadêmicos literários, muito querido pelas alunas dos colégios e faculdades onde lecionava e que por ele se apaixonavam, elegante em seu terno bem cortado, a gravata irretocável, o guarda-chuva sempre tão bem aprumado quanto a sua irreverência para com os burros e os pretensos, os quais não perdoava);
- Ruy Barata (mocorongo (santareno), nativista, ex-deputado estadual, dono do cartório no Fórum de Belém, professor universitário, membro do Partido Comunista, poeta laureado, irreverente, compositor musical);
- Jocelim Brasil (coronel aviador reformado da Força Aérea Brasileira e membro ativo do Partido Comunista do Brasil, também vítima da ditadura militar que se implantou no Brasil em 1964, foi preso no dia do golpe, humilhado pelo major Oliveira, o “Peixe Agulha”, e levado de cuecas ao QG do Exército À presença do major Jarbas Passarinho, ambos articuladores do golpe e defensores loquazes da ditadura);
- Orlando Costa (advogado e depois Juiz do Trabalho no Pará, cargo em que alcançou, como Ministro, a Presidência do Superior Tribunal do trabalho, casou-se com Diana, irmã de Penão e Peninha) (ÉLERES, 2008, p. 15).

Além dos críticos e de pessoas que faziam parte do círculo de amizades, desde a época do TEP, outros conhecidos compareceram para assistir o ensaio final, como forma de prestigiar o grupo. Realizavam ensaios de pequenas peças, que eram apresentadas não somente em Belém, em sua maioria a amigos, como forma de testar o trabalho, mas também em Bragança e Abaetetuba. Ainda que o grupo não desfrutasse de conhecimento técnico e formação em teatro, conseguiam, dentro de um contexto amador, formar tímida plateia e realizar suas atuações em cena.

Nos demais encontros, em dias normais de reunião do grupo, as atividades eram voltadas para finalidade específica desse time de intelectuais, que consideravam que as leituras, análises e debates dos textos, entre poéticos e não poéticos, de autores do cânone, nacional e internacional, seguidas às ações que articulassem com a arte, seria uma forma de buscar conhecimento e aproximação real ao pensamento do autor. Além disso, o NTEP como propagadores de mudança artística local do século XX, por isso considerados vanguardistas, compreendiam que o papel da arte na vida dos seres humanos auxiliava na formação de uma sociedade melhor, como podemos observar em Bezerra (2016, p. 252):

[...] comunidade, formada por jovens universitários, interessada em apreciar a arte, pautada na troca de leituras e de experiências. Não era somente a necessidade de “consumir” produtos culturais, tinha-se o interesse na formação enquanto pessoas inseridas em uma sociedade que necessitava de mudanças. Mas, para que ocorresse as verdadeiras transformações, era necessário que os sujeitos sociais se aprimorassem. Vale destacar, também, que esses intelectuais e artistas eram jovens, e, como tal, eram movidos pelo sentimento de mudanças, principalmente, porque foi uma geração marcada, no contexto nacional, pelas políticas do Estado Novo, e no nível internacional, a Segunda Guerra Mundial, que, de alguma maneira, se reverberou na região.

O fragmento aponta um certo “sufocamento” devido ao momento vivenciado pela sociedade e pelos jovens NTEP que interferiu, de certa forma, na estrutura socioeconômica e cultural paraense. Por conta disso, as ações do grupo demonstravam interesse pela construção de ideias com sujeitos integrantes ou não do espaço universitário, como possibilidade de transformação própria e da sociedade amazônica como ser sociável, além de modernização das práticas culturais artísticas, combinando prazer e aprendizado. Condições que abriram novos caminhos ao grupo, participação em Festivais Nacionais.

Para melhor compreensão sobre os processos formativos que ocorriam nos grupos amadores, destacamos alguns trechos da entrevista que Denis Bezerra (DB) realizou em 31 de agosto de 2012, para sua tese de doutorado, com Maria Sylvia Nunes (MSN), do grupo NTEP, com a presença de Karine Jansen (KJ), sobre a formação artística, considerando o caminho que o grupo amador trilhou, até chegar a criação de uma Escola de Teatro que atualmente é referência na formação do ator em plena região Amazônica:

DB: E a formação em artes não tinha também?

MSN: Não, nenhuma. A gente tinha de se virar. Não tinha televisão, era uma maravilha, não tinha televisão. Então você tinha que usar a cabeça. Tudo o que você lia você tinha que ver com os olhos da cabeça. Você não tinha essa coisa de lhe darem pronto.

KJ: E o teatro?

MSN: Ah, o teatro era o seguinte: quando eu era bem pequena, tinha o teatro da Margarida Schivazappa, que era o Teatro do Estudante do Pará. Então, sabe como era teatro amador, todo mundo fazia enquanto era estudante, quando ficava adulto, ia cuidar da sua vida, ia ser engenheiro, médico, largava o teatro. Então houve uma época que o teatro dela ficou quase sem ninguém. E foi aí, que a União Acadêmica resolveu renascer o Teatro do Estudante. E a minha irmã, essa mais velha, a Angelita, ela foi chamada para tomar conta dessa Arte da União Acadêmica, foi aí que começou tudo. Ela tomava parte dessa parte desse ramo da União Acadêmica, vamos dizer, ela era presidente, e a Margarida era a diretora artística. Então eles iam ensaiar lá na nossa casa que era enorme, por causa da Biblioteca do papai, a gente só podia morar em casa grande. Então eles iam ensaiar lá em casa e eu ficava bicorando, sabe? E ajudando em tudo que podia. Eu consertava roupa e fazia batinha. Eu nunca me interessei por representar, nunca. Eu gostava era dos bastidores, sabe? Adorava os trabalhos por trás. Mas, assim, para frente, nunca me interessei, é estranho. Porque eu tinha tido a minha noite de glória, foi quando eu tinha dois ou três anos, eu era menino Jesus, no Auto que minhas irmãs faziam no porão de casa, só para a família. Então eu era sempre o menino Jesus na manjedoura. Então, esse meu momento de glória eu já tinha passado. Eu adorava o teatro, fazia tudo, eu fazia todos os trabalhos difíceis, assim, que todo mundo acha chato? Eu fazia. E... mas isso é uma audácia, às vezes penso, quando a gente é jovem tem uma audácia sem par, porque a gente não sabe muita coisa, então é ótimo, porque quando a gente sabe pouco, a gente acha que sabe, eu traduzi uma peça de Bernard Shaw, que foi feita pela Margarida Schivazappa, agora não estou lembrando o nome da peça.

[...]

DB: E onde eram os espaços de ensaio do Teatro dos Estudantes?

MSN: Na casa do meu pai (risos). E depois faziam no Teatro da Paz, antes que ele começasse a ser fechado (BEZERRA, 2016, p. 568).

Baseado no texto acima se percebe que nenhuma das irmãs, Maria Sylvia e Angelita Silva, possuíam a formação sistêmica artística, porque nessa época não existia um espaço voltado para o ensino teatral formal, em Belém. Nesse sentido, a aprendizagem atorial se fez presente considerando a troca de experiência e vivência no ambiente familiar com integrantes da própria família, ou com a participação de outras pessoas interagindo no mesmo ambiente, utilizando do próprio espaço familiarizado, de acordo com Reis (2015):

A formação atorial familiar é responsável pelo aprendizado artístico inicial que vai sendo aprimorado no enfrentamento com o fazer teatral, ou seja, assimilando técnicas de atuação pela vivência atorial em cada montagem e não de um conjunto de conhecimentos formalizados a priori. Mesmo no caso dos atores que se especializavam em tipos, a testagem e a afinação deste aprendizado ocorre na cena do espectador (TELLES, 2009, p. 92 *apud* REIS, 2015, p. 01).

É nesse contexto de aprendizado que as oportunidades foram surgindo, e uma delas partiu de Paschoal Carlos Magno, que resolveu fazer, no Rio de Janeiro, um encontro de teatro de amadores. Oportunidade que Margarida Schivazappa não gostaria de perder e, em contato com Angelita Silva, passaram a ter o comando da constituição e organização do grupo para participarem do evento de Paschoal. Conseguiram reunir alguns dos integrantes do ex-TEP e do grupo “Os Novos”, partindo para apresentação com o espetáculo “*O Poço do*

*Falcão*”, de Yeats, que tinha como elenco: Cláudio Barradas, Carlos Miranda e Luiz Fernando Sá Leal.

Ao retornarem da viagem, dotados de entusiasmos por conta do resultado da apresentação, Maria Sylvia Nunes, conforme Bezerra (2016, p. 573), apresentou a seguinte sugestão: “porque a gente não aproveita que teve esse sucesso e... mas aí vamos fazer uma coisa diferente, fazer com aula [...] vamos fazer leitura de poemas?”. Fizeram, experimentaram e executaram. Essa concepção de “uso de aula” contribuiu para a escolha da identidade do grupo NTEP, que tinha em sua constituição jovens estudantes universitários: *Maria Sylvia Nunes, Benedito Nunes, Carlos Miranda, Joaquim Francisco Machado Coelho, Aita Altmann, Manuel Wilson Penna, Fernando Penna, Silvia Mara Brasil, Daniel Carvalho, Lóris Pereira, Maria Brígido, Clarisse Corrêa Pinto, João Alberto Gama, Waldir Sarubbi, Irene Silveira, João de Jesus Paes Loureiro, Maria Helena Coelho, Benedito Barbosa Martins, Paraguassú Éleres.*

Diante do interesse pela leitura e hábitos adotados pelo debate dos temas escolhidos, criaram um outro momento que possibilitou a apresentação da peça “*Os Cegos*”, de Michel de Ghelderodes. Era a oportunidade de Maria Sylvia experimentar e iniciar seu trabalho na direção artística teatral e, ao mesmo tempo, conhecer melhor o caminho da atuação dos demais integrantes do grupo como atores:

Aí nós fizemos, e eu dirigi, porque não tinha quem. Aí eu dirigi assim doidamente. Aí, também, todo mundo gostou, achou que eu levava jeito, aí os meninos também gostaram. Aí nós fizemos outra coisa, ficou aquela animação. Aí as moças começaram a aparecer, as que estavam arredias, começaram a aparecer (BEZERRA, 2016, p. 574).

Além da peça “*Os Cegos*”, de Michel de Ghelderodes, de acordo com Éleres (2008, p. 20), Maria Sylvia Nunes dirigiu no mesmo ano de 1958: “*O Moço Bom e Obediente*” (adaptação de autor inglês) e “*Morte e Vida Severina*” (de João Cabral de Melo Neto), o carro-chefe que fez o grupo ser reconhecido nacionalmente, por conta do Festival no Recife; 1959 - “*A Lição de Botânica*”, de Machado de Assis; “*O Quase Ministro*”, de Machado de Assis; “*O Urso*”, de Anton Tchekov; “*O Pedido de Casamento*”, de Anton de Tchekov; “*O Cisne*”, estudo de Anton de Tchekov; “*Pluft, o Fantasminha*”, de Maria Clara Machado; “*Édipo Rei*”, de Sófocles; “*A Cantora Careca*”, de Eugênio Ionesco; 1960 - “*Os Espectros*”, de Ibsen; 1961 - “*O Namorador ou A Noite de São João*”, de Martins Penna e 1962 - “*Biederman e os Incendiários*”, de Max Frish.

Naturalmente, as oportunidades foram aparecendo e o NTEP foi amadurecendo e criando formas de grupo de teatro amador, lembrando que o NTEP surgiu da junção de alguns integrantes do TEP e de Os Novos, que se estabeleceu em decorrência do TEP, nessa época, não apresentar mais fôlego devido ao afastamento dos integrantes, já em busca de firmação profissional.

Paschoal Carlos Magno, que já conhecia o grupo por intermédio de Schivazappa, tinha conhecimento do quanto os estudantes buscavam cada vez mais o aprendizado, fosse nas leituras de textos poéticos ou em prosa, seguindo reuniões e ensaios. Tudo levava ao caminho do conhecimento e aprimoramento da arte teatral, prática que realizaram com o texto *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto durante os encontros na residência dos Nunes, à Travessa da Estrela.

Por ocasião dessa visita do embaixador, o NTEP foi convidado e participou não só do primeiro festival de teatro promovido por Carlos Magno, Coordenador do Teatro do Estudante do Brasil, como dos demais até o ano de 1962: a) I Festival Nacional de Teatro do Estudante aconteceu em Recife, no ano de 1958, contou com aproximadamente 800 estudantes inscritos, estabelecendo premiação em algumas categorias ao grupo de Belém do Pará, NTEP, como melhor ator e melhor texto: *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto; b) II Festival Nacional de Teatro do Estudante aconteceu em Santos, no ano de 1959, esse com aproximadamente 1400 inscritos. E o NTEP se apresentou com *Édipo Rei*, de Sófocles, premiado pela direção do espetáculo e novamente como melhor ator; c) III Festival Nacional de Teatro do Estudante, em Brasília, no ano 1960, com o espetáculo *Pic Nic no Front*, de Arrabal; d) IV Festival Nacional do Estudante, no Rio Grande do Sul, no ano de 1962, com o espetáculo *Os Incendiários*, de Biedermann. Em 1961, não aconteceu nenhum festival<sup>10</sup>.

O movimento de teatro amador praticado tanto pelo TEP, como pelo NTEP, buscava mudanças no cenário teatral do estado. O primeiro grupo tinha em sua constituição professores, intelectuais e jovens universitários, que valorizavam clássicos literários do cânone nacional e internacional, mas queriam inovar o projeto de cultural artístico, e para isso tinham que se aprofundar na arte dramática, mas contavam com a experiência de Margarida Schivazappa. O segundo grupo contava com a participação de jovens estudantes que valorizavam as experimentações por meio da prática da leitura e interpretação de textos poéticos. Ciente do caráter amador, eles estavam sempre abertos para o aprendizado.

---

<sup>10</sup> Sobre os quatro primeiros festivais nacionais de teatro amador, ver Bezerra (2016).

O ponto em comum entre os dois grupos é que ambos compreendiam a visão cultural artística construtiva, apesar de que cada um apresentava sua dificuldade com relação ao palco, mas com o olhar e interesse em conhecer melhor sobre a arte dramática.

Retomando as palavras de Salles (1994, p. 508, grifo nosso), que cita ao final de seu livro, Tomo II, a frase: **“Com o Norte Teatro Escola inicia-se novo capítulo do Teatro no Pará. Mas este é um capítulo longo”**, parece ter soado como uma intuição, principalmente quando o grupo, Os Novos, germinado do TEP, contou como grande aliada Margarida Schivazappa. Esta, por outro lado, recebeu de uma grande personalidade do teatro brasileiro convite para participar do I Festival Nacional de Teatro de Estudantes, Paschoal Carlos Magno<sup>11</sup>, incentivador dos festivais nacionais dos estudantes, de acordo com Bezerra (2016, p. 300):

Organizou seis Festivais de Teatro Amador (1958, 1959, 1960, 1962, 1968 e 1971), dos quais o NTEP participou dos quatro primeiros. Esse movimento amadorista, iniciado por ele, em 1938, com a fundação do grupo de Teatro de Estudantes do Brasil, difundiu-se por todo país, por meio da formação de grupos nos diversos estados brasileiros, como na Região Norte, o TEP, de Margarida Schivazappa.

Essas ações teatrais pensadas e realizadas por Paschoal foram decisivas, por ele perceber um certo “esfriamento” com a produção artística teatral no Brasil. E, considerando o exemplo que observou na Europa, de como o teatro era trabalhado com universitário, resolveu aplicar essa mesma experiência no Brasil, passando assim a ter grande aproximação com esse novo perfil de grupo. O I Festival foi realizado no Recife, em 23 de julho de 1958, no teatro do Derby. O espetáculo baseado num Auto de Natal, contou com texto *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto encenado pela primeira vez. O grupo paraense não dominava conhecimento técnico de teatro, o que não foi impedimento para conquista de premiação. De acordo com Éleres (2008, p. 41):

O NTEP levou 5 prêmios no Festival do Recife: melhor ator (Carlos Miranda), melhor autor (João Cabral de Melo Neto), melhor direção (Maria Sylvia Nunes), melhor música de cena (Waldemar Henrique), melhor cenário e espetáculo do Norte. Os prêmios foram doados pelas seguintes instituições: Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco, Ministério da Educação, Universidade do Recife,

---

<sup>11</sup> Nascido em 26.01.1906, no Rio de Janeiro Paschoal Carlos Magno foi, entre outras coisas, compositor musical, romancista, diplomata de carreira, vereador pelo antigo Distrito Federal, chefe de gabinete de Juscelino Kubitschek, mas sua figura pública se destaca no teatro, onde começou junto com Renato Vianna (Caverna Mágica) e Álvaro Moreyra (Teatro de Brinquedo). Também organizou o Curso de Férias de Teatro (1944) e em seguida o Teatro Experimental do Negro e foi diretor artístico da Companhia Jayme Costa e em 1938 fundou o Teatro do Estudante do Brasil, realizando viagens pelo país. Esteve em Belém em 1947, de onde, segundo dizem, levou dois atores que se tornariam conhecidos no Brasil, ainda que em diversas atividades: Sérgio Cardoso, no teatro, e Lúcio Mauro, na televisão. Em 1952, Paschoal criou em sua casa, no bairro de Santa Teresa, Rio de Janeiro, o Teatro Duse, para encenar novos autores, transformando-o numa referência ao desenvolvimento do teatro e num laboratório de novos atores e diretores (ÉLERES, 2008, p. 23).

Universidade do Brasil, Reitor Joaquim Amazonas, Serviço Nacional de teatro, Companhia Eva Todor, Artistas Unidos, teatro Cacilda Becker, Associação dos Artistas Brasileiros, Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, Retiro do Artista plástico, Casa dos Artistas, Companhia Nildia de Comédia de São Paulo, Ilustração Brasileira, Leitura Pata Todos, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Jornal de Letras, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Nicolino Viggiani (oferecido pelo empresário Dante Viggiani, Casa do estudante do Brasil, Livraria São José, sociedade Teatro de Arte, Teatro Jader, Pen Club do Brasil, Nicolau Carlos Magno (este, oferecido por Paschoal Carlos Magno), Casa do Estudante de Pernambuco, Comunidade Portuguesa do Recife.

Essa nova fase consagrada por premiações provenientes dessas instituições reforçou o total apoio direcionado ao projeto artístico amador de Carlos Magno, que via na comunidade estudantil, desde 1938, em sua primeira versão do Teatro do Estudante do Brasil, nova experiência artística e aposta para modernização do teatro brasileiro. A partir desse momento, os vanguardistas nortistas do NTEP tendo conquistado um tímido público em Belém, agora estabelece relação com outro tipo de público, o do palco e da plateia, dividido entre artistas, estudantes e espectadores em geral, de outras partes do Brasil, cujo centro do I Festival estava instalado na cidade do Recife.

Inicia, assim, outra fase do NTEP, um período de sorte misturado com vivências, oportunidades, conquistas, e engajados sempre pela busca do conhecimento e aprimoramento da arte, nesse caso a arte teatral. Ao todo, de acordo com Éleres (2008), o grupo de teatro amazônico realizou 15 peças teatrais, em sua maioria apresentadas no auditório da Sociedade Artística Internacional (SAI). Esse repertório de encenações abrangeu os quatro dos seis festivais de estudantes que participaram, sob a coordenação de Paschoal, nos anos 1958, 1959, 1960 e 1962, conduzindo-os a uma fase de glórias de reconhecimento local e nacional, como demonstrado no quadro abaixo:

**Quadro 1** - Festivais que o NTEP participou.

	<b>Peças / Autor / Tipo de Evento</b>	<b>Local</b>	<b>Ano</b>	<b>Equipe</b>
1	<b>- Os Cegos, de Ghelderodes</b>	Auditório do SAI <sup>12</sup> - Cidade de Belém	1958	Direção: Maria Sylvia Nunes
2	<b>- Morte e Vida Severina, de João Cabral de Melo Neto (I Festival de Teatro de Estudantes).</b> Elenco: Carlos Miranda, Aita Altmann, Maria Brígido, Wilson Penna, Fernando Penna, João Gama e Paraguassú Éleres. Música para a cena: Waldemar Henrique	Cidade do Recife	1958	Direção: Maria Sylvia Nunes
3	<b>- O Moço Bom e Obediente (adaptação de autor inglês)</b> Elenco: Paraguassú Éleres, Eurides Brito, Silvia Mara Brasil e outros.	Auditório do SAI – Cidade de Belém	1958	Direção: Maria Sylvia Nunes
4	<b>- A Lição de Botânica, de Machado de Assis</b> Elenco: Carlos Miranda, Silvia Mara Brasil, Aita Altmann e Daniel Carvalho	Auditório do SAI – Cidade de Belém	1959	Direção: Maria Sylvia Nunes
5	<b>- A Quase Ministro, de Machado de Assis</b> Elenco: Daniel Carvalho, Wilson Penna e outros	Auditório do SAI – Cidade de Belém	1959	Direção: Maria Sylvia Nunes
6	<b>- O Urso, de Anton Tchekov</b> Elenco: Aita Altmann, Paraguassú Éleres e Lóris Pereira	Auditório do SAI – Cidade de Belém	1959	Direção: Maria Sylvia Nunes
7	<b>- O Pedido de Casamento, de Anton Tchekov</b> Elenco: Paraguassú Éleres, Maria Brígido e outros	Auditório do SAI – Cidade de Belém	1959	Direção: Maria Sylvia Nunes
8	<b>O Cisne, estudo de Anton Tchekov</b> Elenco: Carlos Miranda e Paraguassú Éleres	Auditório do SAI – Cidade de Belém	1959	Direção: Maria Sylvia Nunes
9	<b>Pluft, o Fantasmilha, de Maria Clara Machado</b> Elenco: Carlos Miranda, Maria Brígido, Wilson Penna, Daniel Carvalho, Paraguassú Éleres, José Solano e Gabriel Leal	Auditório do SAI – Cidade de Belém	1959	Direção: Maria Sylvia Nunes
10	<b>Édipo Rei, de Sófocles (II Festival de Teatro de Estudantes).</b> Elenco: Carlos Miranda, Maria Brígido, Wilson Penna, Daniel Carvalho, Paraguassú Éleres, José Solano e Gabriel Leal. Coro: João Gama, Eduardo Abdelnor, Waldir Sarubbi, Hernan Souza Filho, João de Jesus Paes Loureiro. Pré-estreia no Teatro da Paz	Cidade de Santos	1959	Direção: Maria Sylvia Nunes
11	<b>- A Cantora Careca, de Eugênio Iolesco</b> Elenco: Aita Altmann, Daniel Carvalho, Silvia Mara Brasil, Clarisse Corrêa Pinto e Wilson Penna	Auditório do SAI – Cidade de Belém	1959	Direção: Maria Sylvia Nunes
12	<b>- Pic-Nic no Front, de Fernando Arrabal (III Festival de Teatro de Estudantes).</b> Elenco: Aita Altmann, Hernan Souza Filho, Daniel Carvalho, Eduardo Abdelnor, Paraguassú Éleres e Wilson Penna	Cidade de Brasília	1960	Direção: Maria Sylvia Nunes
13	<b>- Os Espectros, de Idsen</b> Elenco: Daniel Carvalho, Aita Altmann, Waldir Sarubbi	Cidade de Belém – Cinema que havia na Travessa Piedade	1960	Direção: Maria Sylvia Nunes

<sup>12</sup> Presidida por Augusto Meira Filho, que cedia o auditório, denominado de “AUDITORIUM”. Atualmente funciona a Sede da Academia Paraense de Letras, ao lado do Colégio Paes de Carvalho, defronte ao Quartel dos Bombeiros (ÉLERES, 2008, p. 18).

14	<b>- O Namorador ou A Noite de São João, de Martins Penna</b> Elenco: Paraguassú Éleres, Aita Altmann, Silvia Mara Brasil, Hernan Souza Filho, Eduardo Abdelnor, Irene Silveira.	Encenada no Cine Pálace Teatro	1961	Direção: Maria Sylvia Nunes
15	<b>- Biedermann e os Incendiários, de Max Frish (IV Festival de Teatro de Estudantes)</b> Elenco: Edurado Abdelnor, Paraguassú Éleres, Hernan Souza Filho, João Alberto Gama, Maria Coeli (Ezinha), Benedito Barbosa Martins.	Porto Alegre	1962	Direção: Maria Sylvia Nunes

Fonte: Éleres (2008, p. 20-22).

Sinto-me no dever de registrar neste trabalho, fato que já foi observado em Bezerra (2016), a ausência de ênfase para o teatro amazônico em parte de textos dos críticos renomados da história do teatro brasileiro. *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto encenado pela primeira vez pelo NTEP, durante o I Festival Nacional de Teatro de Estudantes, dia 23 de julho de 1958, no Teatro no Recife, evento coordenado por Paschoal Carlos Magno, é um exemplo desse ofuscamento dado ao teatro nortista. Autores que tratam da história do teatro no Brasil evidenciam que a primeira apresentação foi realizada pelos estudantes do grupo de Teatro da Universidade Católica (TUCA), dia 11 de setembro de 1965, durante o IV Festival Internacional de Teatro Universitário em Nancy. O auto de Natal foi produzido e entregue a Maria Clara Machado, do grupo de Teatro Amador Tablado, para que encenasse, mas achou que o texto não teria como ir à cena, como relata Maria Sylvia Nunes:

Agora quem fez pela primeira vez o *Morte e Vida Severina* fomos nós, porque o João Cabral quando me respondeu, ele disse que nunca pensou que aquilo pudesse ser feito em cena, porque ele fez, encomendado pela Maria Clara Machado, que tinha o Tablado, e ele mandou dizer que era lindo, que era maravilhoso, mas que nunca se podia botar em cena, foi a resposta que ela deu para ele. Ele acreditou piamente, e quando eu mandei contar para ele, ele disse: “ai que bom, porque eu pensei que nunca ia encenar”. E ele foi ótimo, mandou o endereço de uns amigos dele em Recife, que nos ajudaram a fazer as coisas, a comprar, achar coisas, inclusive os músicos, eles nos sugeriram os músicos para apresentação. Foi ótimo (BEZERRA, 2016, p. 576-577).

No excerto acima, observamos a satisfação de João Cabral, contendo orientação do próprio autor para que buscassem apoio de amigos dele para preparação da cena e participação do NTEP no festival do Recife. A comunicação entre eles, Melo Neto e Sylvia Nunes, estreitava cada vez mais, desde o momento do pedido de autorização até a apresentação de fato, segundo Bezerra (2016)

Aí eu escrevi para o João Cabral, pedindo autorização. Escrevi uma carta longuíssima, que eu contava cada cena para ele, como a gente ia fazer, cena por cena. Aí já metemos o Waldemar Henrique para fazer a música. Fomos, assim, chamando os amigos, aquela coisa toda, e afinal fomos até lá fazer. Foi um sucesso. A gente ganhou o primeiro prêmio de ator, foi Carlos Miranda que ganhou, só não ganhamos de direção porque o Antônio Abujamra estava concorrendo, aí é covardia né? (risos). E ele já estava até com uma bolsa de estudo para ir para a Itália. Aí nos pegamos todos esses prêmios. Aí ficamos animadíssimos, voltamos com o ego lá pelos altos (BEZERRA, 2016, p. 574)

Percebe-se que a responsabilidade pesava mais ainda por conta da proximidade do grupo com JCMN, por outro lado, outro favor percebido foi o amadurecimento ao detectarem as dificuldades e deficiência que o NTEP teve durante a apresentação do *Auto*. Após *Morte e Vida Severina*, que concedeu premiação de melhor ator, de melhor música de cena e de melhor espetáculo entre as regiões Norte e Nordeste, os vanguardistas do NTEP participaram de outros festivais: 1959, *Édipo Rei*, de Sófocles, em Santos – dessa vez conquistaram o prêmio de melhor direção, que deu o direito a Maria Sylvia Nunes estudar e aprimorar conhecimento na arte teatral, na França, e, de novamente, melhor ator a Carlos Miranda. Nos festivais de 1960, com *Pic-Nic no Front*, de Fernando Arrabal, realizado em Brasília, e de 1962, com *Biedermann e os Incendiários*, de Max Frish, realizado em Porto Alegre. Dessa vez, nenhuma premiação o grupo levou.

E Salles (1994) não se enganou. O grupo NTEP tinha alcançado prestígio talvez nem imaginado. Porém, como alguns dos integrantes do grupo eram universitários, e o curso de cada um chegava ao final, o momento era de buscar e de se firmar profissionalmente, o que levou a dispersão do grupo paraense em 1962.

Foram cinco anos, desde a sua constituição com a junção de jovens do TEP e do grupo Os Novos, cujo objetivo era fazer da arte um caminho para educação e aprimoramento do homem em grupo social. Para isso, o casal Benedito Nunes e Maria Sylvia Nunes reunia em sua residência amigos entre estudantes, artistas e intelectuais para realizar leitura, interpretar e discutir textos do cânone nacional e internacional, pois tinha consigo que essa prática associada à obtenção do conhecimento poderia compartilhar e formar uma sociedade cada vez melhor. Do contato com as diversas leituras passaram a recitar textos poéticos, encenar peças em Belém e no interior, pois viam na arte caminho para transformação. Por último ser convidado a participar de Festivais Nacionais de Estudantes, promovidos por Paschoal Carlos Magno, conquistando algumas premiações. Mas será que o grupo conseguiu cumprir seu real objetivo?<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Sobre esse assunto ver Bezerra (2016).

O que conhecemos desse grupo de teatro amador, NTEP, é que timidamente formou seu público, se esforçaram para atuação em cena, usufruíram das oportunidades de estudos e aprender melhor sobre a arte teatral, além das experiências de atuar nos palcos. Mas nada disso impediu o fim do grupo. No entanto, um novo capítulo inicia com o fim do NTEP. Remanescentes dele e de outros grupos de teatro amador de nossa Belém vão ajudar na construção desse novo capítulo que vai envolver gerações, passar por décadas e ultrapassar séculos, que será assunto da próxima seção: ensino do teatro na região amazônica.

Destaca-se, portanto, para essa pesquisa de mestrado, que o trabalho desenvolvido pelos amadores teatrais paraenses, das décadas de 1949 e 50, foi fundamental para se pensar a criação de um espaço formal de ensino das artes dramáticas. E perceberemos, na próxima seção, que o modelo implantado e praticado na primeira década da Escola de Teatro da UFPA estabeleceu diálogos profundos com as formas de pensar e praticar teatro das décadas anteriores.

### **3. UMA ESCOLA DE TEATRO EM TERRITÓRIO AMAZÔNICO: FORMAÇÃO DO ATOR PARAENSE.**

Mencionado na seção anterior, o teatro no Brasil teve sua origem no século XVI. No século seguinte, algo parecido com o que aconteceu durante a colonização do território brasileiro, chegou no estado do Grão-Pará: as manifestações teatrais, sempre pautadas nas manifestações religiosas, que tiveram à frente os religiosos. A encenação parecia ser o caminho para que os nativos integrassem a nova forma de vida, cujo principal objetivo, na visão do colonizador, era socializar e humanizar os nativos, além de atribuir dependência cultural via evangelização por parte dos religiosos da Igreja Católica. O principal responsável por todo processo de encenação, considerado o primeiro dramaturgo brasileiro, foi o padre José de Anchieta, que utilizou de habilidades pedagógicas associadas à técnica do teatro e de evangelização para o ensinamento da arte teatral. Em Salles (1994) é citado que o padre Tomás do Couto foi ensaiador muito atuante na região Norte, em especial no Pará e Maranhão. Apesar de sua origem ter sido o Rio de Janeiro, faleceu em Belém, a 01 de abril de 1715. Teriam Anchieta e Tomas formados atores nativos?

Passados séculos, com o auge do ciclo da Borracha, Belém ganha em 1878 o Teatro da Paz, grande e luxuoso espaço onde aconteciam produções artísticas locais voltadas para as grandes óperas, a representação agrega a forma de atuação musical. Mas a crise da borracha deu outro direcionamento à classe artística que estava acostumada ao luxo dos grandes espetáculos, nesta ocasião, sem grandes oportunidades de trabalho, com o desemprego “batendo à porta”, migraram para o teatro popular, já por volta do século XX. Nesse período teremos a comemoração religiosa do Círio de Nossa Senhora de Nazaré, padroeira de Belém, e entram em evidência as figuras amazônicas por meio dos Pássaros Juninos.

Outras produções cênicas são retomadas por intermédio do TEP. Ainda assim, quase nada se tinha como informação sobre a formação do ator do teatro brasileiro, mas que não faltou interesse. Como em todas as linguagens artísticas, o teatro envolve uma história a ser contada, de um lado o teatro como estrutura física, de outro o teatro como arte teatral.

Enquanto arte teatral ou intérprete de teatro, assunto priorizado neste momento, a história do teatro, segundo historiadores, tem sua origem centrada na Europa, continente que experimentou pela primeira vez a arte dramática. Esta arte, por sua vez, constitui de apresentação que envolve um ou mais atores, que utilizam de diversas expressões como habilidade para se comunicar ou interagir com o público, passando emoção ou não ao

espectador. Por isso, no teatro, o ator está para o espectador, assim como o espectador está para o ator.

Para receber apresentação de uma arte dramática é necessário que haja organização do espaço da cena; por isso diversos profissionais, munidos de suas técnicas, colaboram para a realização de espetáculo teatral, que passa pela construção do cenário, apoio logístico e preparo e caracterização do ator: cenografia, figurino, maquiagem, iluminação e sonoplastia. São os profissionais que ficam atrás do palco e das câmeras, trabalhando em função daquele que é a essência da arte de representar, o ator. Segundo Pavis (2008), várias são as definições sobre o que é o ator:

O ator, desempenhando um papel ou encenando uma personagem, situa-se no próprio cerne do acontecimento teatral. Ele é o vínculo entre o texto do autor, as diretivas de atuação do encenador e o olhar e a audição do espectador.

[...]

O ator encarna sua personagem, fazendo-se passar por ela, ele é, antes de mais nada, uma presença física em cena, mantendo verdadeiras relações de “corpo a corpo” com o público.

[...]

O ator é sempre um intérprete e um enunciador do texto ou da ação: é, ao mesmo tempo, aquele que é significado pelo texto (cujo papel é uma construção metódica a partir de uma leitura) e aquele que faz significar o texto de uma maneira nova a cada interpretação.

[...]

O ator é um portador de signos, um cruzamento de informações sobre a história contada (seu lugar no universo da ficção, sobre a caracterização psicológica e gestual das personagens, sobre a relação com o espaço cênico ou o desenrolar da representação) (PAVIS, 2008, p. 30).

O excerto acima apresenta que o ator se constrói por meio de um ou vários olhares, da relação do próprio artista com o mundo e por meio de uma prática de corpo relacionada à cena, que o leva a assumir ou revelar uma personagem. Apesar de nos encontrarmos em pleno século XXI, o Teatro Brasileiro já conta com pesquisas e referências por parte de historiadores e de críticos literários. Porém, quase nada sobre o Teatro Amazônico, que tem como referências Salles (1994) e Bezerra (2013, 2016). Outro ponto da História do Teatro no Brasil pouco identificado na historiografia do teatro brasileiro é como se deu o ensino do Teatro, voltado para a Formação do Ator.

### 3.1. Universidade Federal do Pará: o alicerce para a formação da arte cênica

Antes de partir para o foco principal dessa pesquisa, que trata sobre a memória e história do ensino do teatro da ETDUFPA, não posso deixar de mencionar sobre a instituição que abraçou o pedido da criação de uma escola de formação de ator, na região amazônica. Reconheço como louvável e importante o envolvimento da UFPA, na figura do Magnífico Reitor José Rodrigues da Silveira Netto, quando, no ano de 1962, recebeu alguns jovens intelectuais e artistas de teatro para ouvir um pedido, que mudaria e influenciaria por décadas a arte teatral paraense.

Localizada na Região Amazônica, ao Norte do Brasil, a UFPA está instalada no *Campus* Universitário do Guamá, às margens do rio que banha a cidade de Belém, o Rio Guamá. Atualmente a UFPA é considerada uma das melhores Instituições de Ensino Superior Federal, da região Amazônica.

**Imagem 8-** *Campus* da UFPA - Foto aérea.



Fonte: UFPA (2019).

“Cinquenta anos em cinco” (COSTA, 2017, p. 174), esse era o *slogan* usado pelo então Presidente da República Juscelino Kubitschek (1956-1961), que durante sua presidência almejava o crescimento e transformação do Brasil, como país urbano e industrial. Em meio a esse e outros projetos, a criação da UFPA<sup>14</sup> aconteceu de acordo com a Lei 3.191, de 02 de julho de 1957, coroando a história de Belém como a primeira Instituição Pública Federal na

---

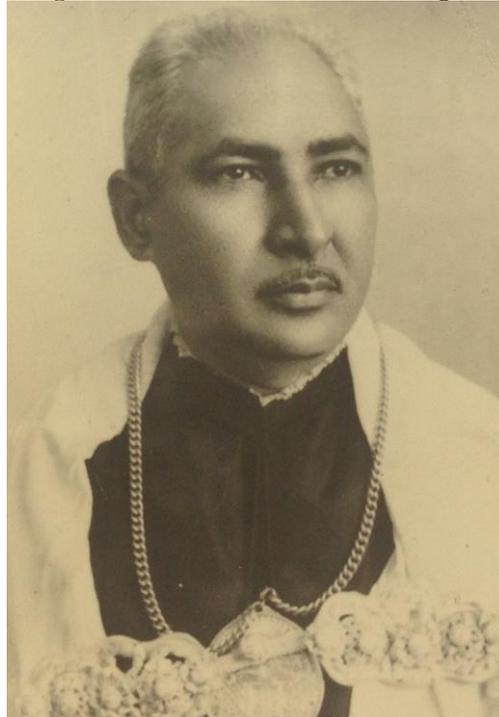
<sup>14</sup> Projeto que tramitou por quase dez anos no Congresso Nacional, de autoria do Deputado Lameira Bittencourt, com emenda do Deputado Epílogo de Campos.

Região Amazônica. Seria a oitava<sup>15</sup> Universidade Pública Federal do país a encampar cursos de nível superior. Com essa medida, o presidente oficializou a implantação da Instituição de Ensino tipicamente amazônica – Universidade do Pará, atualmente, UFPA.

Apesar de sancionada a lei em 02 de julho de 1957, a instalação da UFPA apenas se concretizou em 31 de março de 1959, oficializada em um ato solene, “evento realizado no Teatro da Paz, dirigido pelo Presidente da República, acompanhado da primeira dama D. Sara Kubitschek e do seu Ministro de Educação Clóvis Salgado” (MEIRA, 2007, p. 11).

O Professor Mário Braga Henrique ocupou a função como primeiro Reitor no período de 1957 a 1960, e o professor José Rodrigues Silveira Netto assumiu a reitoria na segunda gestão, de 1960 a 1969. E quem foi José Rodrigues da Silveira Netto, o reitor que abriu as portas para a cultura artística na primeira universidade pública da região Amazônica<sup>16</sup>?

**Imagem 9** - Reitor da UFPA José Rodrigues Silveira Netto.



Fonte Seção de Obras Raras da Biblioteca Central da UFPA, 2019

Formado em Medicina, possuía um currículo de peso e por isso carregava a fama de ser um dos melhores médicos do Brasil. Foi empossado no cargo de Reitor em 19 de dezembro de 1960 (MEIRA, 2007), exercendo-o durante dois mandatos, dez. 1960/jul.1969 (MENDES, 2007). Apesar de ser considerado uma pessoa de personalidade forte e dura em

<sup>15</sup> De acordo com Eidorfe Moreira (1977), em sua obra Para a História da UFPA (Panorama do primeiro decênio).

<sup>16</sup> No início da década de 60 atendia na Avenida Generalíssimo Deodoro, atual Museu da UFPA.

suas decisões, algumas até polêmicas, sempre foi comprometido e empenhado na implantação e expansão dos cursos na instituição. Assim, o período de sua gestão foi o suficiente para fazer o diferencial e marcar sua trajetória na UFPA, como contribuição para o desenvolvimento da Amazônia.

O Reitor José Silveira Netto manteve-se no cargo pelo longo período de oito anos e sete meses, durante o qual a Universidade se transformou numa entidade dinâmica, referendando o seu papel de geradora de recursos humanos de alta qualificação. Ao iniciar sua administração ficou bem clara sua intenção de robustecer a instituição, cercandose de pessoas competentes e altamente qualificadas. Foram estabelecidos como objetivos a serem alcançados o reforço e a racionalização das atividades de ensino, pesquisa e extensão, bem como o fortalecimento do corpo docente. A meta seria obviamente o atendimento das necessidades do corpo discente, razão da existência da universidade (MEIRA, 2007, p. 12).

Diante do empenho, como citado acima, foi considerado um sábio, com visões vanguardistas. Com isso, a criação, o funcionamento e a firmação da UFPA, passou a fazer parte da história do ensino superior em Belém do Pará, um grande feito educacional na Amazônia. Eram tempos difíceis, o golpe de 1964, que derrubou João Goulart, deu-se proveniente de interesses de determinados grupos sociais, culminando com a ditadura civil-militar. Essa época de grandes oscilações políticas e sociais teve como governantes militares Humberto Castelo Branco (1964-1967), Artur da Costa e Silva (1967-1969) e, para finalizar essa década tão turbulenta, cheia de lutas e dores, Emílio Garrastazu Médici (1969-1974).

Em meio a esse período nada tranquilo, Silveira Netto, que desfrutava de visões com perspectivas para o futuro, investia em seu objetivo para por em prática a criação do Conjunto Universitário Pioneiro, inaugurado em 13 de agosto de 1968. A instalação do *Campus* se deu às margens do Rio Guamá, área cercada de mata e de característica ribeirinha, território onde pudesse concentrar todas as unidades acadêmicas que, até então, funcionavam descentralizadas, conforme relato abaixo de Furtado (2007, p. 171):

Memorável é a criação do Núcleo Pioneiro do Guamá, na gestão do Dr. José da Silveira Netto. Embora distante do centro da cidade, com poucas linhas de ônibus para acesso, esse fato vinha ao encontro da ideia de concentrar as áreas acadêmicas do então sistema universitário, dispersas nas Faculdades, Escolas e Cursos em diferentes logradouros de Belém, o que foi feito gradualmente: as Faculdades de Medicina, na avenida Generalíssimo Deodoro com o Largo de Santa Luzia; de Odontologia, na Praça da Batista Campos; de Economia, na Governador José Malcher, antiga São Jerônimo; de Farmácia, na Generalíssimo Deodoro entre Brás de Aguiar e Gentil Bittencourt; de Engenharia, na apertada Campos Sales; de Arquitetura, na Almirante Barroso, nas imediações do atual Monte Líbano; de Filosofia, a princípio nas antigas dependências do atual colégio Visconde de Souza Franco e depois na Generalíssimo Deodoro; de Direito, no Largo da Trindade, e as Escolas de Serviço Social, na Oswaldo Cruz, e a de Teatro, na Quintino Bocaiúva 1676, entre Brás de Aguiar e a avenida Nazaré, depois do incêndio, na Padre Prudêncio.

No texto acima, podemos observar que as Faculdades funcionavam em pontos distantes umas das outras, assim como da Reitoria da UFPA. Apesar de instaladas no centro de Belém, o interesse do Reitor era justamente centralizá-las em um único espaço, no *Campus* Universitário Pioneiro do Guamá. Das unidades criadas por Silveira Netto, duas se mantiveram no mesmo local de origem, mesmo depois da inauguração e transferência das faculdades: a Escola de Teatro e a Escola Primária Núcleo Pedagógico Integrado da UFPA, que permaneceram em seus endereços, à Travessa Quintino Bocaiuva, 1676<sup>17</sup> e Avenida Nazaré (antigo Palacete Rita Bezerra)<sup>18</sup>, respectivamente. A primeira destruída em 1971, por conta de um incêndio; a segunda, anos depois, mudou para a Avenida Perimetral.

Mesmo diante das polêmicas na década de 60, era um conceituado apreciador das artes, pois acreditava que cultura artística aproximava a academia da comunidade. Assim, não foi difícil em atender ao pedido de criação do Serviço de Teatro Universitário, do qual fazia parte a Escola de Teatro que, além da oferta do curso de Formação de Ator, objeto desta pesquisa, proporcionou várias apresentações de espetáculos; apoiou a criação da Orquestra da UFPA, por Nivaldo Santiago (atual Escola de Música); os Estudos Cinematográficos; Curso Experimental de Dança, além de cursos de curta duração, todos voltados para o fazer artístico amazônico. Silveira Netto, ao longo de sua trajetória, como Reitor por dois períodos, promoveu as seguintes ações (FURTADO, 2007, p. 170):

- Adquiriu o Palacete Augusto Montenegro, para funcionamento da Reitoria, hoje Museu da UFPA;
- Adquiriu o Palacete Rita Bezerra, onde funcionou a Escola da UFPA, inaugurada em 07.03.1963, que passou a Núcleo Pedagógico Integrado, atual Escola de Aplicação;
- Esteve à frente de uma Comissão Especial para negociação de desapropriação e compra do terreno, às margens do Rio Guamá, para construção do território universitário, total de 449,83ha;
- Inaugurou o Conjunto Universitário Pioneiro da Universidade Federal do Pará, em 13.08.1968;
- Criou os cursos de Formação de Ator, Biblioteconomia e Engenharia Mecânica, Resolução nº 1-A, de 28.01.1963;
- Criou o Centro de Pós-graduação da UFPA, Resolução nº 9, de 07.04.1969;
- Criou a Editora Universitária, Resolução nº 10, de 07.04.1969.

Após a conclusão de seu mandato, fechamento de um ciclo institucional, o Reitor Dr. José Rodrigues Silveira Netto transmitiu o cargo ao Dr. Aloysio da Costa Chaves, que exerceu no período de julho de 1969 a junho de 1973. Ao longo de sua trajetória, a UFPA

---

<sup>17</sup> Escola de Teatro – Travessa Quintino Bocaiuva, 1676 – prédio destruído por incêndio ocorrido no ano de 1971.

<sup>18</sup> Palacete Rita Bezerra – demolido em 02 de novembro de 1989 – abrigou a Escola Primária da UFPA, inaugurada em 07 de março de 1963.

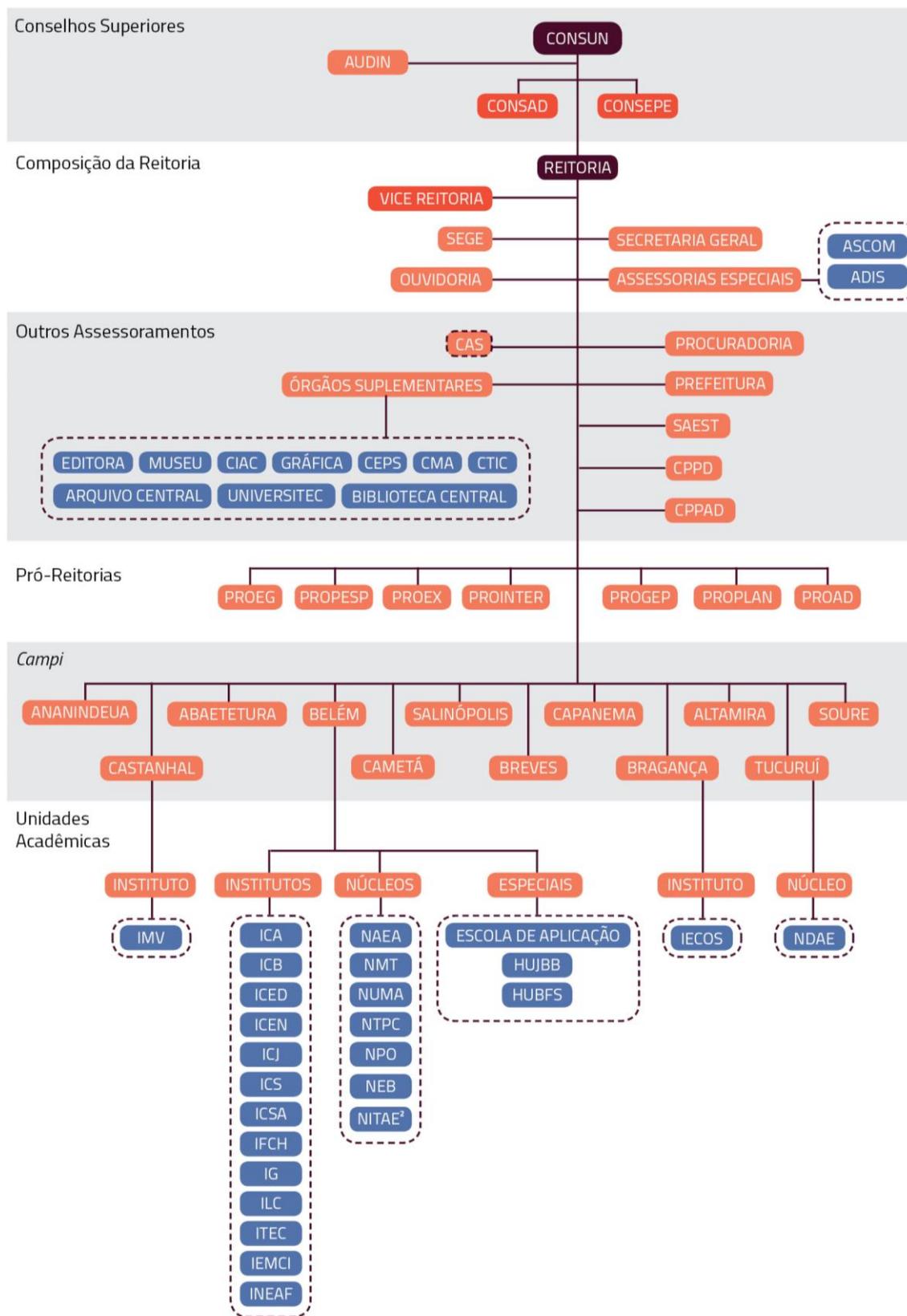
contou com os seguintes Reitores: Clovis Cunha da Gama Malcher (1973-1977), Aracy Amazonas Barreto (1977-1981), Daniel Queima Coelho de Souza (1981-1985), José Seixas Lourenço (1985-1989), Nilson Pinto de Oliveira (1989-1993), Marcos Ximenes Ponte (1993-1997), Cristovam Wanderley Picanço Diniz (1977-2001), Alex Bolonha Fiuza de Mello (2001-2009), Carlos Edilson de Almeida Maneschy (2009-2016). Atualmente a UFPA, tem como Reitor o professor Emmanuel Zagury Tourinho, que assumiu em 2016.

Os desafios foram grandes para os gestores da UFPA ao longo de meio século, que iniciou em 1957, obedecendo ao compromisso de expansão e de promover o ensino, pesquisa e extensão até aos dias atuais, no ano de 2019. Nos endereços eletrônicos da UFPA estão disponíveis as seguintes informações do quadro atual da UFPA, em pleno século XXI:

Segundo o Anuário Estatístico de 2016, ano base 2015, elaborado pela pró-reitora de Planejamento, o ensino de graduação alcançou a marca de 40.275 mil estudantes; a pós-graduação, em torno de 9.500 estudantes; o ensino fundamental e médio, 1.372 alunos. Há, ainda, 5.651 estudantes matriculados em cursos de ensino técnico e cursos livres das Escolas de Música, Teatro e Dança e de Línguas Estrangeiras. A maior universidade pública da Amazônia possui 4.142 alunos matriculados no mestrado; e 2.166, no doutorado. São 121 cursos, distribuídos por 40 doutorados, 58 mestrados acadêmicos e 23 mestrados profissionais. Dos 86 programas da UFPA, 12 estão em *campi* do interior do Estado (UFPA, 2019, não paginado).

Os dados provêm de informações baseadas no ano de 2015, o que levamos a pensar que esse número tenha sofrido alteração ao longo desses últimos quatro anos.

**Imagem 10** - Organograma da UFPA.



Fonte: UFPA (2019).

Em destaque, observamos no organograma da UFPA como estão distribuídas, atualmente, as unidades e subunidades institucionais. Esse quadro demonstra todo o crescimento da Universidade, que teve início na metade do século XX, se estendendo ao século XXI, como uma academia em que se configura como princípio fundamental o investimento no ensino, pesquisa e extensão; uma instituição plural, prevalecendo o “respeito à ética e à diversidade étnica, cultural, biológica, de gênero e de orientação sexual” (UFPA, 2019, não paginado).

Apesar de ter sido uma época de divergências políticas, econômicas e culturais, por conta do golpe de 64, a posição do Reitor da UFPA Prof. Dr. José Silveira Netto foi essencial para o momento de criação do Serviço de Teatro Universitário que levou ofertar o curso de Formação de Ator. Evoco novamente as palavras de Salles (1994), que conseguiu enxergar a importância do NTEP, para a produção teatral de Belém. Coincidência ou não, a relação entre a UFPA e o NTEP foi traçada desde 1957, ano de criação da instituição superior e do grupo de teatro, que mais tarde, juntamente com representantes de outros grupos de teatro amador, contribuíram para criação Escola de Teatro, que por sua vez originou o curso de Formação de Ator, ensino que teve seu início na década de 60, o qual será assunto principal do próximo tópico dessa dissertação.

### **3.2. Do Serviço de Teatro Universitário ao Curso de Iniciação Teatral**

Os passos dados para construção da história e da memória sobre o ensino do curso de Formação de Ator, da atual ETDUFPA, criada no início na década de 60, estiveram diante de algumas situações, umas agradáveis, por conta de descobertas relacionadas ao próprio tema; outras complexas, por conta da disponibilidade de fontes documentais.

No ano de 1971, a Escola de Teatro, ao ser dominada por um incêndio de grande proporção (ver Imagem 11), teve praticamente perdida uma década de informações desde o momento de como foi pensada, a ocasião de sua inauguração, assim como a gestão, fases do ensino e suas práticas. Essa ocorrência impediu a possibilidade de acesso a outras fontes que poderiam esclarecer melhor determinado fato relacionado à primeira escola de ensino teatral em Belém. Para um pesquisador, qualquer dificuldade ou barreira promove certa preocupação durante investigação, e Bacellar (2008, p. 24) esclarece que “a aflição dos alunos é comum: ter um contato mais próximo com o ambiente arquivístico, conhecer as fontes, visualizar um documento do passado”. Para ele, o pesquisador, mesmo diante do prazer da pesquisa, se

deixa levar por uma variedade de percepções que se enquadram em determinada circunstância, conforme a situação.

Em relação às fontes orais, que contribuem para integrar uma informação constante de algum documento, no qual envolve determinado acontecimento, pode relatar também experiência individual ou de um grupo, para isso, carece de alguns recursos como análise e interpretação do texto oral, fortalecendo o que fala Albertti (2008, p. 164), de que “o documento escrito deixou de ser o repositório exclusivo dos restos do passado”, apostando em outras fontes para a pesquisa, como a que foi aplicado neste.

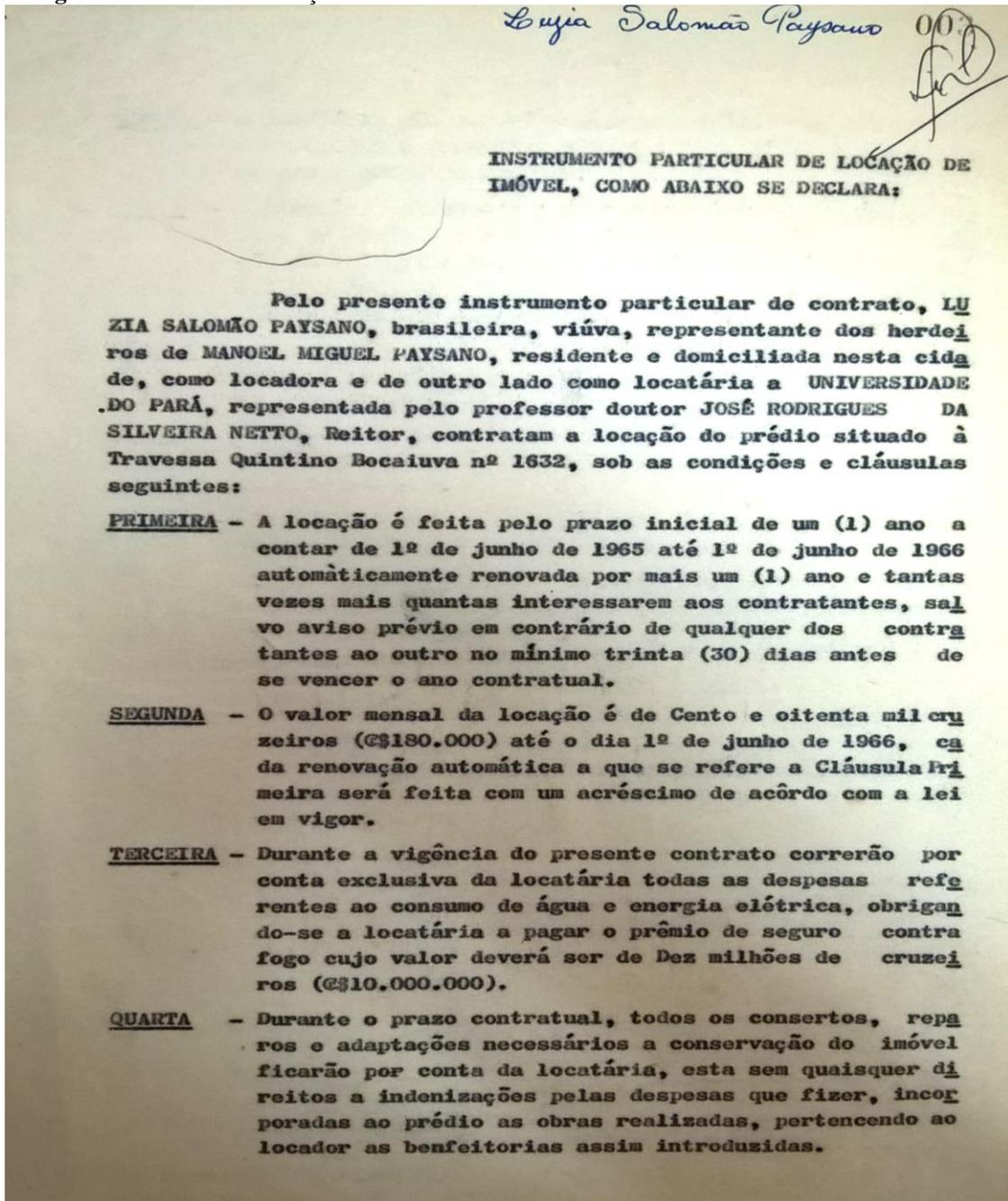
**Imagem 11** - Incêndio na Escola de Teatro da UFPA.



Fonte: Jornal Folha Vespertina (1971).

O incêndio que tomou conta da Escola de Teatro no ano de 1971 destruiu grande parte do acervo, restando poucos para referência. Sendo um prédio antigo e alugado, não se tinha ideia da condição do imóvel.

**Imagem 12** - Contrato de locação onde funcionava a Escola de Teatro.



Fonte: Arquivo da ETDUFPA (2019).

O dano material foi gigantesco, considerando que o imóvel contava também com parte de sua estrutura feito de madeira. A perda inclui arquivos com documentos, biblioteca e o anfiteatro Martins Penna. Apesar da locação de um ano, a escola funcionou de 1965 até o ano de 1971, na Quintino Bocaiúva, 1632 – entre Brás de Aguiar e Nazaré, atual prédio da Federação das Indústrias do Estado do Pará (FIEPA). Carlos Moura detalha sobre os locais de funcionamento da escola:

Inicialmente em um sobrado geminado, creio que ainda existente, situado na Travessa Quintino Bocaiuva e posteriormente, na mesma rua, numa sede própria (número 1632), o Teatrinho Martins Penna, com salas de aula e um pequeno teatro com capacidade para oitenta espectadores. Este local foi destruído por um incêndio. (Entrevista concedida a autora em 9 nov. 2018)

Por conta do incêndio no prédio da escola, muito se perdeu, e isso dificultou bastante a construção do trabalho. No entanto, a tudo que se descobria e examinava parecia ser de valor e de importância. Depois, juntando tudo, peça por peça, documento por documento, mesmo que, de imediato, um não tivesse relação com o outro, mas com uma outra fonte localizada, a história sobre o ensino do teatro foi sendo construída, de forma que ora estamos no presente, ora estamos no passado. E assim os convidamos para conhecermos sobre o início da primeira escola de teatro paraense, que neste ano completou 56 anos de ensino voltado para as Artes Cênicas.

E foi por meio de um grupo de jovens universitários, artistas e intelectuais, que em meados do século XX, movimentaram o meio artístico teatral. Por volta de 1941, foi criado o grupo TEP, muito conhecido, e que tinha sob seu comando a professora Margarida Schivazappa, porém o grupo vingou até o ano de 1951. Além desse grupo de teatro amador, outros existiram para mobilizar a cena de Belém, como “Os Novos”. O nome foi escolhido por Cláudio Barradas, mas esse grupo se despediu dos palcos em 1957, no momento de criação do NTEP, cujos integrantes vieram tanto do TEP, quanto do *Os Novos*. Por outro lado, o NTEP funcionou até o ano de 1962. Vários foram os motivos para finalização do grupo, e um deles foi que alguns de seus integrantes ao concluírem seus estudos foram em busca de firmação profissional; outros foram embora de Belém; os que ficaram, continuaram apostando no teatro como Maria Sylvia Nunes e Benedito Nunes. O NTEP foi um grupo que mesmo sem a devida formação na área teatral, conseguiu conquistar premiações em dois Festivais, de um total de quatro participações nos Festivais Nacionais de Estudantes do Brasil, promovidos por Paschoal Carlos Magno: I Festival (*Morte e Vida Severina* - 1958), II Festival (*Édipo Rei, Sófocles* - 1959).

O casal Maria Sylvia e Benedito Nunes, durante o período que passou na França, por conta da premiação no II Festival Nacional de Teatro de Estudantes do Brasil, participou de curso de capacitação na arte teatral, dentro do molde Europeu. Após essa temporada de aprendizado e observações a tudo que acontecia sobre o teatro europeu, os dois retornaram com a certeza da importância e necessidade de criação de uma escola de formação teatral.

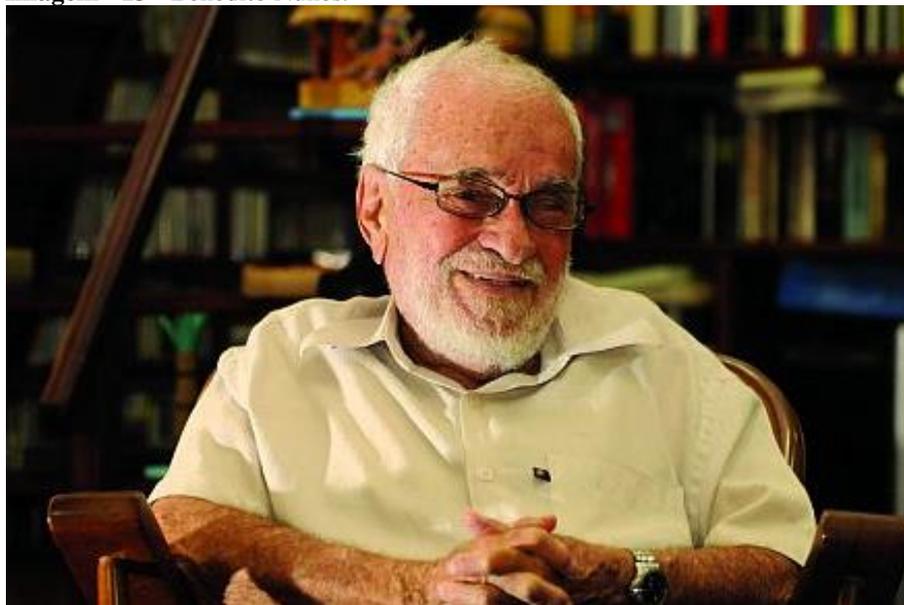
Esse desejo foi manifestado no século XIX por João Caetano; depois no século XX por volta no início da década de 50, por Margarida Schivazappa; expressado ainda por grupos amadores, que seriam os maiores interessados nessa formação.

Em entrevista, Cláudio Barradas relata sobre a reunião que vários grupos realizavam no Colégio Nazaré, no início do ano de 1961, para discutir pontos sobre condições e situações do teatro, e um dos assuntos foi a necessidade de uma escola de teatro:

No ano de 1961, eu fundei o Teatro Equipe do Pará, e no grupo, um rapaz nosso, Adelino Simão, queridão dos maristas, conseguiu que nós, todo domingo, numa sala do Colégio Nazaré nos encontrássemos para estudo. Aí conseguiu que os grupos todos que eram quase todos de subúrbio nos reuníssemos. Costumavam comparecer componentes do Teatro Experimental do Mosqueiro, do Teatro de Equipe do Pará, do Norte Teatro Escola e o grupo do Clube Sorogaio, o mecenas era o cronista de “A Província do Pará”, Nilo Franco. Passavam a manhã toda lá no colégio. Aí cada um explicava o que estava fazendo, o que ia fazer e um ajudava o outro. **Aí surgiu a ideia, vamos ao Reitor da Universidade Dr José Silveira Netto. Grande Reitor! Ele nunca fala que foi ele que fundou a escola de teatro. Aí ele perguntou o que nós queríamos? “Nós queremos um curso de teatro!”.** Aí nós fomos, eram quatro pessoas: eu, Benedito Nunes, já falecido, uma outra menina do meu grupo, como ela apareceu eu não sei, uma quarta pessoa que era o Alberto Bastos, de Mosqueiro. Ele era do Teatro Experimental de Mosqueiro. Chegamos lá, o Reitor nos recebeu muito bem... diz que faria por nós o que nós quiséssemos. Então tudo bem! Nomeou Benedito Nunes que era professor da Universidade para cuidar desse povo todo (Entrevista concedida a autora em 9 nov. 2018, grifo nosso).

No excerto acima, Barradas expõe que além de considerar os sujeitos que tiveram papel fundamental nessa nova fase do teatro em Belém do Pará, reconheceu o Magnífico Reitor Silveira Netto como fundador da escola. Presumimos ter sido a figura principal nessa etapa. Adiante, apresento os principais envolvidos que marcaram a nova era na História do Teatro Amazônico, que se deu com a criação do Serviço de Teatro Universitário, constituição do curso de Iniciação Teatral da Escola de Teatro da Universidade do Pará, no ano de 1962, posteriormente, o curso de Formação de Ator: Benedito Nunes, Cláudio Barradas, Alberto Bastos e Maria Sylvia Nunes.

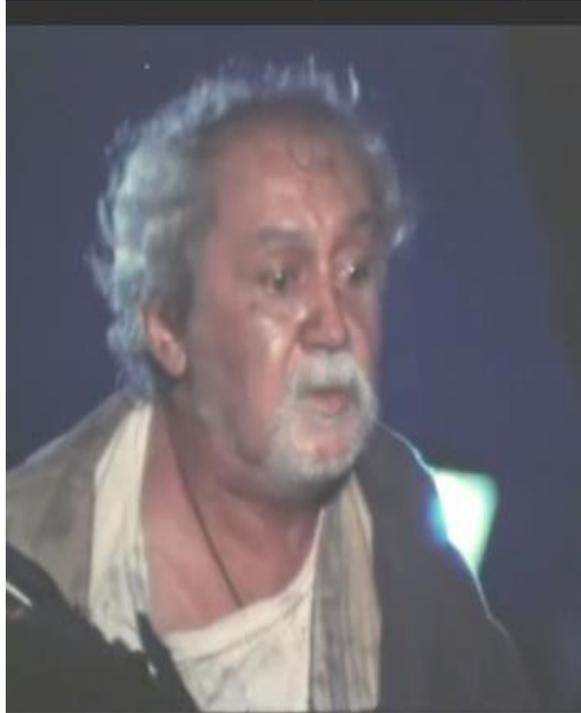
**Imagem - 13 - Benedito Nunes.**



Fonte: Grupo de Estudos Benedito Nunes (c2017).

**Benedito José Viana da Costa Nunes**, mais conhecido como Benedito Nunes, filho de Maria de Belém e de Benedito Nunes, nasceu em Belém do Pará, dia 21 de setembro de 1929. Filósofo e criador da Faculdade de Filosofia do Pará, foi professor na UFPA, desde o início da instituição. Antes do comprometimento acadêmico, integrou durante sua juventude grupo de jovens intelectuais que viam na arte uma forma de transformar a sociedade. Foi criador do grupo de teatro NTEP, o qual participou de quatro Festivais Nacionais de Teatro de Estudantes, premiados nos dois primeiros, todos sob a Coordenação de Paschoal Carlos Magno. Além disso, foi fundador, professor e Coordenador do Serviço de Teatro Universitário, local que iniciou o curso de Formação de Ator, o qual permanece até hoje na grade de cursos da atual ETDUFPA. Faleceu em 27 de janeiro de 2011.

**Imagem 14** - Alberto Teixeira Coelho Bastos (Albertinho Bastos) – Ator e Diretor do Teatro Experimental de Mosqueiro.



Fonte: Wanzeler (2013)<sup>19</sup>.

**Alberto Teixeira Coelho Bastos** ou **Albertinho Bastos**, cedo demonstrou interesse pela arte, algo que já trazia consigo nas veias. Seu pai, de origem portuguesa, era envolvido com a linguagem musical e, como instrumento, tocava guitarra. Sua mãe, como a maioria das mães, foi a responsável pelo envolvimento do filho no mundo da encenação. Tanto que, segundo Rodrigues (1984), partiu dela a fundação do Teatro Experimental de Mosqueiro, em 1938, mesmo dia da primeira montagem do Auto das Pastorinhas. Sem contar que, piano, também tocava. Como resultado, Albertinho seguiu o caminho da mãe, investiu na arte do Teatro, ofício que trilhou como ator e Diretor do grupo, iniciado na década de 40. Prosseguiu participando desde as simples participações em peças infantis, atuação como palhaço, animação em festas, até as encenações de épocas, como “pássaros”, “pastorinhas” e “Auto de Natal”, além de ter sido um dos primeiros a interpretar Jesus Cristo no Drama da Paixão, todo esse legado como Teatrólogo levou até o final de sua vida sempre à frente da companhia de teatro amador, Teatro Experimental de Mosqueiro.

No sentido de valorizar o artista local, em 1984, criou o Baile dos Artistas, que proporcionava homenagens e premiações aos que destacassem no meio artístico da cidade de Belém. Foi aluno-fundador da Escola de Teatro da Universidade do Pará, Escola de Teatro e

---

<sup>19</sup> Alberto Bastos fez algumas incursões pelo cinema paraense, como uma participação no filme “Um Dia Qualquer”, de Líbero Luxardo, ou a interpretação do velho barqueiro no curta “Ver-o-Peso” (1984), dirigido por Januário Guedes, Sônia Freitas e Peter Roland (WANZELLER, 2013).

Dança da UFPA. Por opção, escolheu uma forma livre de viver e como moradia o coreto da Praça da República. Por isso, nessa época passou a ser conhecido como Bruxo da Praça da República. O final de seus dias ocorreu em Mosqueiro, falecendo no ano de 2000.

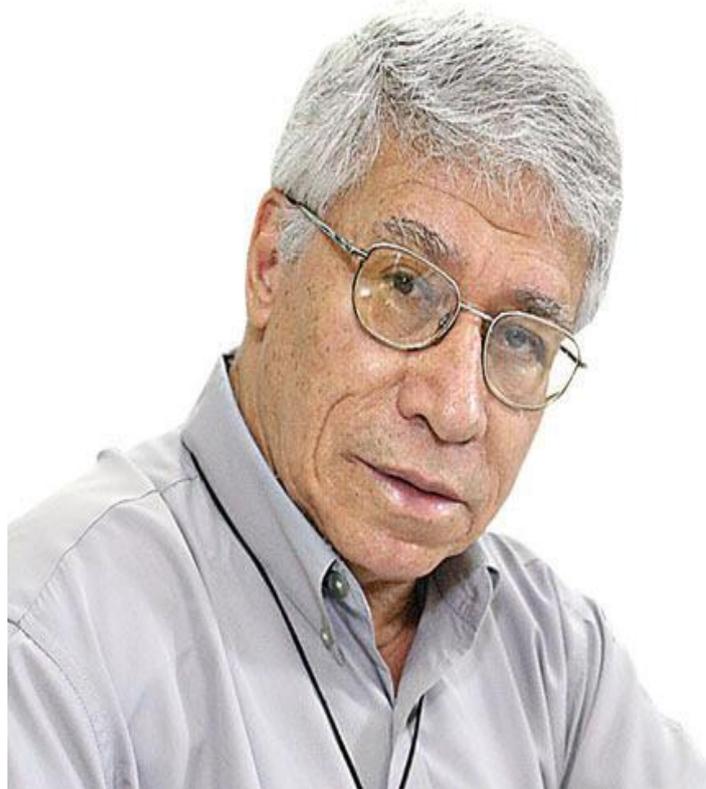
**Imagem 15** - Maria Sylvia Nunes.



Fonte: Moraes (2019).

**Maria Sylvia Nunes** nasceu em Belém, em 07 de janeiro de 1930. Filha de professora que tinha uma visão “da educação através da arte”. Eram quatro irmãs, uma delas era Angelita Silva, esta por sua vez, amiga de Margarida Schivazappa, as duas apreciavam a arte da música e do teatral. Sylvia ingressou no Colégio Moderno desde os sete anos para cursar a primeira série, mas por apresentar alguns conhecimentos, no meio do ano avançou para a segunda série. Todo seu período de estudo desde o primário até concluir a Faculdade de Direito, realizou no Colégio Moderno (BEZERRA, 2016). Esposa de Benedito José Viana da Costa Nunes, juntos construíram um percurso artístico e, no meio, criaram o NTEP, que participou de Festivais de Nacional de Teatro de Estudantes, sob a Coordenação de Paschoal Carlos Magno. Fundadora e professora de História do Teatro e de História do Espetáculo, do curso de Formação de Ator, do antigo Serviço de Teatro Universitário, hoje Escola de Teatro e Dança, se aposentou em janeiro de 1992.

**Imagem 16** - Cláudio Barradas.



Fonte: Feio (2012).

**Cláudio de Souza Barradas** ou **Cláudio Barradas** nasceu em 04 de janeiro de 1930, no bairro do Umarizal, em Belém do Pará. Desde criança teve paixão pelo teatro, e cedo passou a frequentar os meios das artes cênicas, além de ter tido participação em radionovelas das extintas PRC5 e Marajoara. Criou e esteve à frente de vários grupos de teatro de Belém, atendendo e alimentando seu gosto pela arte cênica durante grande parte de sua vida. Entrou para o Seminário, depois optou em se ausentar do meio clérigo. Durante o período em que esteve desenvolvendo e dirigindo diversos espetáculos. O Serviço Social da Indústria (SESI) também foi um dos locais de seu trabalho voltado para a encenação teatral dos trabalhadores daquele Serviço.

Da infância, como estudante Seminarista, dedicação aos grupos de teatro amador, ator, professor e a ordenação ao sacerdócio, em meio a todas essas ocupações, sempre tinha como chegar ao caminho do Teatro, mesmo que fosse para atuar como ator ou dirigir algum espetáculo, pois o Teatro sempre foi e continua sendo sua paixão.

Olha! O teatro é o espelho da sociedade, o espelho tem uma função crítica, não tem?... Isso quem fala é autor, como é que você quer que o teatro reflita o céu se onde nós estamos é só lama? Então quer refletir o chão da terra, então se você quer que o teatro... olha isso que o governo militar fazia, queria mostrar o céu azul então qualquer peça que tratasse de problema social era subversiva. Essa é a função do teatro né? Além de divertir. Olha! O Brecht era o grande teatro, ele disse que só para divertir já era uma grande coisa, porque o que seria do mundo sem diversão, né? (Entrevista concedida a autora em 9 nov. 2018).

De acordo com o texto acima, Barradas, ícone do Teatro Paraense, não escondeu em nenhum momento de sua trajetória artística a importância do teatro em sua vida, bem expressado em uma roda de conversa como parte do Projeto Ribalta, coordenado por Margareth Refkalefsky, realizado em 2010, no Teatro Universitário Cláudio Barradas: **“Eu não escolhi o Teatro, foi o Teatro que me escolheu”**.

#### a) Barradas: o homem do Teatro da Amazônia Paraense

Aluno-fundador da Escola de Teatro da Universidade do Pará por ter participado da Comissão que foi até o Reitor da UFPA, em 1962, para solicitar apoio para a criação de uma escola de formação de ator (período como aluno 1963-1965), ingressou para o quadro de professores do curso de Formação de Ator em 1º de setembro de 1969, contratado pela Universidade, como professor da Cadeira de Interpretação (TEIXEIRA, 2015, p. 71) e sua dedicação se deu até o dia de sua aposentadoria, em 25 de janeiro de 1992. Hoje, apesar de aposentado da função de docente da UFPA, expressa claramente que a vontade de atuar ainda é viva. Com a aposentadoria retornou ao Seminário e foi vigário de várias Paróquias.

Cláudio Barradas que antes atuava e dirigia peças em grupos de teatro amador, ao ingressar como docente para assumir a cadeira de Interpretação, além de respeitável professor desenvolveu trabalho de Direção de vários Espetáculos que a Escola de Teatro e Dança promoveu, de acordo com Teixeira (2015):

- 1970 – **Vereda da Salvação**, de Jorge Andrade. *Intérpretes: José Arthur Bogéa, Lélia Serra, Hamilton Bandeira, Cláudio Barradas, Dirce Paiva Neudalino da Silveira, Luiz Barata, Homerval Teixeira, Riuko Shinkai, Carmen Eunice Barradas, Margaret Refkalefsky, Conceição Ramos, Graça Ribeiro, Kleber Carioca, Darcy Beltrão, Wanda Cabral, Ângela Maroja. Ficha Técnica: Música de Waldemar Henrique, Iluminação de Odimon Brito, Preparação Vocal de Walter Bandeira, Expressão Corporal Augusto Rodrigues, Cenotécnica de Manoel Palheta, Guardaroupas de Djanira Reis, Cenário e Figurinos de Luís Barata (O LIBERAL, 14.02.1971).*

- 1971 – **As Troianas**, de Jean Paul Sartre. *Intérpretes: Cláudio Barradas, Carmen Eunice Barradas, Dirce Paiva, Astréa Lucena, Máio Alberto Moraes, Haroldo Melo, Vera Kleinen, Nádia Brito, Ana Helena Pantoja, Mariza Morkazel, Margareth Moura, Kátia Baia, Julinda Souza, Zélia de Deus, Sérgio Rocha, Waldir Brandão e Marco Antonio Neto. Ficha Técnica: Música de Nilson Chaves, Figurino*

Luís Otávio Barata, *Preparação vocal* Walter Bandeira, *Preparação Corporal* Augusto Rodrigues. *O espetáculo foi apresentado nas escadarias do Palácio Antônio Lemos.*

- 1972 – **O Lírico em Camões**, de Camões. *Intérpretes: Carmen Eunice Barradas, Astréa Lucena, Lisieux Guedes, Marily Velho, Sonia Nunes Alencar, Vera Kleinein, Zelia Amador de Deus, Emannel Neves, Inocêncio Gorayeb, Homerval Thompson, Sergio Rocha e Waldir Araújo. Ficha Técnica: Seleção e Montagem Cláudio Barradas, Iluminação Odilon Brito, Sonoplastia Luiz Mendes, Contra-regra Alcir Cecim, Vestuário Augusto Rodrigues, Preparação Vocal Maria Conceição S. de Medeiros.*

- 1972 (dezembro) – **O Coronel de Macambira**, de Joaquim Cardoso. *Intérpretes: Cláudio Neri Guimarães/Alcyr Cecim, Waldir Brandão, Geraldo Salles, Zelia Amador de Deus, Carmen Eunice Barradas, Homerval Thompson Teixeira, Emanuel Ramalho Benjamin Bezerra, Izidro Cunha, Antonio Roberto de Oliveira; Cantadeiras: Astréa Lucena, Roseana Rodrigues, Ana Maria Bastos, Helma Martins. Violão: Miguel Oliveira, Nilson Chaves; Ritmistas: Omar Farias, Jaime Hounsell, Eloi Iglesias; Figurinos: Eneida Cunha; Cenário: Clausio Barradas; Iluminação: Odilon Brito; Efeitos de Som: Luis Mends; Preparação vocal: Conceição Saruby; Direção Musical: Nilson Chaves; Coordenação: Luis Tito.*

- 1973 – **Viagem ao Faz de Conta**, de Walter Quaglia; **As aventuras da Sombrinha e Frevinho**, de Jacques Lagoa; **A Revolta dos Brinquedos**, de Pernambuco de Oliveira e Pedro Veiga.

- 1974 – **A Incelença**, de Luís Marinho. *Intérpretes: Cláudio Barradas, Lélia Serra, Carmen Eunice Barradas, Homerval Thompson, Theo Jordy, Astréa Lucena, Marta Goretti, Zélia Amador, Rose Rodrigues, Emanuel Neves, Daniel Guimarães, Maria Lúcia Souza, Rosa Guimarães, Sidney Piñon, Jose Moraes de lima, Vital Lima, Erivaldo Pantoja, José Leal, João Mercês, Sérgio Rocha, Emanuel Neves, Daniel Guimarães. Ficha Técnica: Cenário e Slides: Cláudio Barradas, Figurino: Djanira Reis, Iluminação: Odilon Brito, Maquiagem: João Marcês, Programa: José Leal, Música: Waldemar Henrique.*

- 1975 – **Cobra Norato**, de Raul Bopp. *Intérpretes: Astréa Lucena, Edith Pinto, Lúcia Sousa, Maria de Fátima Pinheiro, Natal Silva, Zenilde Soares, Ely Iglesias, Emannel Neves/Marlúcio Mareco, Francisco Matias, Théo Jordy, Uriel de Melo, Waldemar Bezerra/Ernane Chaves. Ficha Técnica: Slides e Máscaras: Haroldo Melo, Música: Waldemar Henrique.*

- 1976 – **Ilha da Ira**, de João de Jesus Paes Loureiro;

- 1977 – **Os Mansos da Terra**, de Raimundo Alberto. *Intérpretes: Homerval Thompson Teixeira, José Moraes, Graça Ribeiro/Natal Silva, José Leal. Equipe Técnica: Cenário e Figurino: Neder Charone, Costureira: Djanira Reis, Iluminação: Odilon Brito. Contra-regra: José Maria, Preparação Vocal: Carmen Eunice Barradas, Produção: Cleovaldo Figueiredo, Música: Waldemar Henrique. (Montagem realizada pelo Grupo de Teatro Universitário – egressos do Curso de Formação de Ator).*

- 1978 – **Chapéu de Sebo**, de Francisco Pereira da Silva (ficou apenas ensaio);

- **Os Cervantes em 4 tempos**, de Cervantes;

- **Nossa Cidade**, de Thoeton Wilder;

- **Café**, de Mário de Andrade;

- **O Urso, Pedido de Casamento e Jubileu**, do Festival Tcheco;

- **O Papagaio**, de Benedito Monteiro;

- **Os três caminhos percorridos por Honório dos Anjos e dos Diabos**, de João Siqueira;

- **Navalha da Carne**, de Plínio Marcos.

- 1991 (dezembro) – **O Desejado**, de Francisco Pereira da Silva.

(TEIXEIRA, 2015, p. 71-81)

Na época, em *O Desejado*, além de atuar como ator e Diretor, participou também como autor de letras e músicas que fizeram parte do espetáculo. E assim, um ciclo encerrava, conforme Barradas:

Foi meu último espetáculo para a Escola de Teatro, uma vez que em janeiro do ano seguinte, eu seria ordenado sacerdote, no dia 25 de janeiro, festa da conversão de São Paulo, meu padrinho de ordenação, juntamente com Santa Terezinha do Menino Jesus, e, poucos dias antes me apresentaria (TEIXEIRA, 2015, p. 82).

O espetáculo *O Desejado* foi a última atuação de Cláudio Barradas no palco, em janeiro de 1992, antes de assumir o Sacerdócio.

## b) Laurel à Barradas

Considerado testemunha e história viva do Teatro de Belém do Pará, Barradas contribuiu muito para o teatro amazônico, e mais ainda para a formação de novos atores formados pela ETDUFPA.

Por isso, merecidamente, em sua homenagem, o teatro escola da ETDUFPA passou a ser reconhecido como **Teatro Universitário Cláudio Barradas**, conforme imagem a seguir.

**Imagem 17** - Fachada do Teatro Universitário Cláudio Barradas, registrado em 2019 - Belém-Pará.



Fonte/Foto: Arquivo Profissional João Sérgio Magalhães

Tratando-se de um teatro experimental, o Teatro Universitário Cláudio Barradas é um espaço cuja prioridade é atender a demanda de alunos e de professores dos cursos de artes cênicas da Escola de Teatro e Dança, em todos os níveis de ensino. O teatro também está aberto à comunidade que queira desfrutar do espaço com programas culturais e de lazer. Está localizado à Rua Cônego Jerônimo Pimentel, 546 – Bairro do Umarizal – Belém-PA.

**Imagem 18** - Inauguração do Teatro Universitário - Homenagem dos alunos/artistas a Cláudio Barradas.



Fonte: Cezar Machado e Wlad Lima, 2009.

A imagem acima marca um dos momentos da cerimônia de inauguração, com a presença do Padre Cláudio Barradas, sendo homenageado com apresentação dos palhaços por alguns alunos/artistas.

Nas imagens 13, 14, 15 e 16 traçamos um breve perfil dos principais personagens que impulsionaram a criação de uma escola de teatro em Belém. Representantes de alguns grupos de teatro que se reuniam aos domingos no Colégio Nazaré, que viveram uma atuação real como fundadores do Serviço de Teatro Universitário, ofertando o curso de Iniciação Teatral, em 1962. Em relação à personalidade da imagem 16, nos estendemos um pouco mais sobre Cláudio Barradas, não apenas por ter sido aluno e professor da ETDUFPA, o que foi uma grande honra para a Instituição, mas pelo que ele representou, representa e significa ao Teatro Amador Paraense, ao Teatro Amazônico Paraense e ao Teatro Brasileiro.

Nesse mesmo ano, em janeiro de 1962, antes da autorização de funcionamento do Serviço de Teatro Universitário, o grupo de teatro amador NTEP, que tinha como integrantes estudantes universitários, assim como envolvimento de docentes da Universidade do Pará (BEZERRA, 2016), participou do IV Festival de Teatro dos Estudantes do Brasil, com “*Biederman e os incendiários*”, de Max Frisch, representando a instituição de ensino federal local, tendo como grande apreciador dos trabalhos do grupo, o próprio Reitor Silveira Netto.

Além de simpatizante da arte teatral, o Reitor via na arte a possibilidade de aproximação da comunidade universitária ou da própria instituição à sociedade da cidade de Belém.

Entre os gêneros literários conhecidos não há jamais algum que expresse com tanta realidade a vida nas suas múltiplas facetas como o teatro, pois engloba o subjetivo e o objetivo da arte além da humanidade na criação. Através de toda a civilização sempre, nas sociedades evoluídas, representou o teatro sua parcela de comprovação dessa evolução, quer demonstrando esse alto nível quer revelando a fraqueza societária.

Desde a Grécia da Filosofia a Roma dos imitadores e práticos sempre espelhou a grandeza do homem em copiar Deus na criação de outros seres tão reais e humanos.

Se na Idade Média ressentiu-se da criação teatral não descurou de mostrar nos seus mistérios o prisma religioso de que ficou eivada em todo o seu transcurso.

Do classicismo aos tempos atuais o teatro garantiu sua posição de revelador da cultura dos povos, íntimo refletidor da elevação artística das nações.

Deste modo e com este pensamento, quando se vai realizar o IV Festival de Teatro de Estudantes, apraz-me parabenizar a sua Comissão organizadora, e apresso-me, por intermédio dos representantes desta Universidade, a levar minha solidariedade e aplausos a tão importante encontro da juventude amadorista do Teatro, cujo escopo principal é conagração dos estudantes universitários do Brasil.

A nossa representação, com a “Biedermann e os incendiários”, de Max Frisch, procurará de todos os modos atender aos anseios dessa Comissão organizadora, revelando o trabalho amadorista do estudante da Amazônia. Esta mensagem de fraternidade, além das palavras de incentivo e apoio à realização desse Festival, leva-lhes a comunicação da criação do Serviço de Teatro da Universidade do Pará que, na observância da necessidade de formação artística dos jovens universitários paraenses, vem tornar realidade as suas justas aspirações.

Manifestando meu regozijo por este evento, auguro que do IV Festival Nacional de Teatros de Estudantes emane o verdadeiro abraço do Brasil artístico em prol das futuras criações.

Que sejam felizes todos os que lutam por imitar Deus nas artes e nas letras! (SILVEIRA NETTO *apud* BEZERRA, 2016, p. 256).

Apesar do NTEP não ter sido agraciado com a premiação almejada, destinada aos vencedores por ocasião do festival, o grupo foi contemplado com o comunicado da criação do Serviço de Teatro Universitário da Universidade do Pará, decisão relatada na mesma carta enviada por Silveira Netto a Paschoal Carlos Magno que, segundo Bezerra (2016), o parabenizava pela valorização da arte de representar e organização dos festivais.

Alguns meses depois, em 06 de maio de 1962, é realizado o ato oficial de criação do Serviço de Teatro Universitário, assim como o curso de Iniciação ao Teatro. Seguem alguns registros desse momento tão significativo para a classe teatral, que ansiava pelo espaço de ensino do teatro.

**Imagem 19** - Inauguração do Serviço de Teatro Universitário - Reitor Silveira Netto em seu pronunciamento.



Fonte: Seção de Obras Raras da Biblioteca Central da UFPA, 2019.

Na imagem acima, o Reitor da UFPA, Professor José Silveira Netto, faz seu pronunciamento, por ocasião da inauguração do Serviço de Teatro Universitário da UFPA, em 06 de maio de 1962.

**Imagem 20** - Inauguração do Serviço de Teatro Universitário - Discurso de Benedito Nunes (da esquerda para a direita na segunda posição Reitor Silveira Netto).



Fonte: Seção de Obras Raras da Biblioteca Central da UFPA, 2019.

O registro acima marca a participação de Benedito Nunes que, na condição de Coordenador do Serviço de Teatro Universitário, faz seu discurso institucional.

**Imagem 21** - Inauguração do Serviço de Teatro Universitário – Convidados.  
(da esquerda para a direita Cláudio Barradas, ao fundo sentado, de óculos Alberto Bastos).



Fonte: Seção de Obras Raras da Biblioteca Central da UFPA, 2019.

Evento realizado no SAI. Convidados atentos aos discursos dos integrantes da mesa oficial, entre eles, podemos identificar Cláudio Barradas, na parte inferior e Alberto Bastos, ao fundo da sala.

**Imagem 22** - Inauguração do Serviço de Teatro Universitário – Coquetel.  
(da esquerda para a direita, Benedito Nunes na terceira posição, seguido de Silveira Netto e na sexta posição, Margarida Schivazappa).



Fonte: Seção de Obras Raras da Biblioteca Central da UFPA, 2019.

Após o ato oficial foi realizada a confraternização com as autoridades presentes, as quais podemos identificar: Benedito Nunes, José Silveira Netto, provavelmente ao seu lado esquerdo, sua esposa. Bem ao fundo, Margarida Schivazappa.

**Imagem 23** - Visita do Embaixador Paschoal Carlos Magno à UFPA.  
(da direita para esquerda - Reitor Silveira Netto, Paschoal Carlos Magno, Benedito Nunes e João Batista Cordeiro de Azevedo.)



Fonte: Seção de Obras Raras da Biblioteca Central da UFPA, 2019.

A relação de Silveira Netto e de Paschoal estreitou-se a partir do momento em que o Magnífico Reitor emite uma carta por ocasião em que o NTEP representou a UFPA em um dos Festivais coordenados por Carlos Magno, além do interesse da gestão superior em apoiar a área cultural. Essa parceria propiciou a visita do Embaixador Paschoal Carlos Magno à Universidade do Pará, em 20 de junho de 1962. Lembrando que neste momento já estava em funcionamento o Serviço de Teatro Universitário, sob a Coordenação de Benedito Nunes, assim como o curso de Iniciação Teatral, sob a Direção de Maria Sylvia Nunes, ambos conhecidos de Paschoal desde 1958, por intermédio de Angelita Silva (irmã de Maria Sylvia Nunes) e de Margarida Schivazappa.

Passado o tempo do comparecimento da Comissão que representou alguns Grupos de Teatro, composta por Alberto Bastos, Benedito Nunes e Cláudio Barradas, ao ter se apresentado ao Prof. Silveira Netto, Reitor da UFPA, para solicitar o funcionamento de um curso de teatro na Universidade, no dia 06 de maio de 1962 é inaugurado o Serviço de Teatro Universitário do Pará (STUP). Nesse mesmo dia foi colocado em prática o curso de Iniciação Teatral.

Infelizmente, não identificamos o total de alunos inscritos e nem o total dos que frequentaram e concluíram curso. Foi mais um passo conquistado, possibilitando um novo capítulo para a história da cultura teatral local, cujo objetivo:

é fazer do teatro um veículo de cultura, visando o aprimoramento intelectual da juventude universitária e a elaboração do povo em geral. Além de manter a Escola de Teatro, o STUP promove outras atividades artísticas, como exposições, exibições cinematográficas, espetáculos e conferências. Sob o seu patrocínio serão publicados textos fundamentais da literatura dramática e peças de autores regionais, bem como estudos críticos referentes a teatro e cinema (UFPA, 1964, p. 08).

Oportunidade para que a sociedade passasse a contar com um lugar, que ao mesmo tempo concebesse o universo artístico, aliando o ensino e a prática, como forma de compreender a arte teatral. O curso de Iniciação Teatral da Universidade do Pará teve seu funcionamento no período de 06 de maio a 15 de novembro de 1962. Considerado o projeto piloto, contou com iniciativa do casal Maria Sylvia Nunes e de Benedito Nunes, que num primeiro momento, como uma espécie de “termômetro” foi pensado em ofertar à sociedade de modo geral um curso de curta duração, com a finalidade de perceber o interesse pelo ensino de teatro, conforme Carlos Moura:

Teve o curso por finalidade avaliar o interesse que ele eventualmente despertaria junto a um público diversificado (estudantes, participantes de teatro amador). O curso se estendeu por quase um ano, foi muito concorrido, exitoso e decisivo para sua implantação na Universidade Federal do Pará (Entrevista concedida a autora em 6 nov. 2019).

O resultado pareceu e se valeria a pena prosseguir com o projeto, culminando com a temporada de apresentação dos espetáculos, que iniciou dia 10 de novembro desse mesmo ano, todos sob a direção de Amir Haddad. Esse acontecimento marcou o encerramento dessa etapa, que possibilitou troca de experiências entre os professores e alunos/artistas, envolvendo ensino/aprendizagem e teoria/prática, além de algumas técnicas de atuação relevantes como preparação do aluno para vivenciar a prática artística no instante que subiu no palco. Naquela ocasião era o degustar do aluno-ator em cena.

A expectativa não estava centrada apenas nos alunos do curso, mas também nos professores, e naqueles que da própria Universidade do Pará acreditaram na iniciativa, considerando também aquele o que é o principal e responsável pela existência do ator, o

público, que expectava um teatro de verdade, dito por Lindanor Celina em sua crônica “O público quer um bom teatro”<sup>20</sup>.

**O público quer teatro de verdade, isto não é de hoje.** Vivemos nos queixando que o povo só ocorre às chanchadas; que quando encenamos algo de mais valia, não tem ninguém para ver e isto derrota com o ânimo do artista, dá mesmo uma vontade, vendo a sala ôquinha, de largar mão de tudo e cuidar de outra vida. Não fosse a paixão, esta espécie de desvairada pertinácia que o idealismo trás, palavra, os que pretendem fazer teatro em Belém há muito se teriam voltado para outros interesses. Ainda bem que a arte é assim como um demônio, que entra na pele dum, e ele fica possesso e só está bem quando está lutando, sofrendo, se consumindo nas labaredas do doce inferno.

**O povo gosta de teatro. Mas anseia, dá a vida por um espetáculo.** Não é sua culpa se até agora só aprendeu a apreciar o que é ruim, a valorizar o medíocre.

Veza quando tenho uma prova disso, rara, isolada, mas que dá para manter a fé no bom gosto latente do público. Não viu como a nossa plateia reagiu bem perante “O Pagador de Promessa”? Quando o Norte Teatro Escola levou a “Cantora Careca” e Cláudio encenou “A Compadecida”, oito vezes encarrilhada no Colégio Nazaré? O povo quer bom teatro. Se não vai lá, é que não tem, mesmo não sabe, não foi industrializado na arte de apreciar um espetáculo, porque ir ao teatro, é como ouvir boa música, se aprende.

**Mas um indício de tal interesse eu tive,** um dia destes quando, depois da publicação de uma cena de Gil Vicente, várias pessoas vieram a mim, numa curiosidade bem sintomática: “Lindanor, tu que és dessas coisas, me conta como é mesmo do teatro de vocês, me conta, que nós queremos ver. Expliquei repetindo mais ou menos o que os jornais tem dito, o que o professor Amir Haddad tão bem explanou em recente entrevista a um dos nossos matutinos: **Que esta será a primeira exibição (após um curto ano letivo – seis meses apenas) do Curso de Iniciação Teatral da Universidade do Pará. Espécie de teste público onde o examinador será a própria plateia.** São quatro peças, mas não se assustem, cada uma é um ato. Através dela o povo verá um fruto de seis meses de aulas do professor Amir Haddad a seus alunos, alguns dos quais jamais haviam pisado em palco.

Uma pena eu tenho, mas isto é uma velha lamúria: não vemos esse espetáculo no Teatro da Paz. Paciência. A direção e os artistas farão o milagre no *auditorium* do SAI. Porque os prodígios, mormente, os de boa vontade existem, são deste mundo, depende de se querer as coisas com entusiasmo e paixão.

Ora pois, é o público, é você leitor, quem vai apreciar o trabalho dessa equipe. Contamos com você, na certeza de que não nos faltará, nessa temporada de 10 a 15 deste mês, na SAI. Para dizer um SIM animador aos que lutam por algo de nobre e verdadeiro neste Pará. Afirmar-lhes que pedem e devem prosseguir, que não estão sós, mas que tem a seu lado a maior força que existe – o povo (até parece discurso político, mas embarquei sem querer nesse tom e nele vou até o fim). Este povo injustamente acusado de só divertir com o grasnar de Zé Trindade, as banhas de Violeta Ferraz ou com as piadas salgadíssimas de Milton Carneiro. Público mal-amado, se recorreu a tão sucedâneos da arte, é que praticamente não lhe ofereceram mais nada. Do momento em que tiver algo de bom para aplaudir, ali estará, rente. Porque, isto eu sinto, o povo em derradeira análise, tem em si, ainda que em germe, escondidinho, o gosto, o amor ao bom espetáculo. É só saber despertar esse amor (CELINA, 1962, p. 1, grifo nosso).

A autora expressa com simpleza o interesse da sociedade em querer apreciar um bom texto em forma de peça ou espetáculo teatral. Ainda que confiante pelo que os alunos do curso de Iniciação Teatral, do Serviço de Teatro da Universidade do Pará apresentaria ao público no

<sup>20</sup> Jornal A Província do Pará, 04.11.1962 – Suplemento Literário – Crônica de Lindanor Celina, p. 1

auditório da SAI, ela questiona sobre a não apresentação dos artistas no Teatro da Paz. Por outro lado, não seria o local das apresentações que tiraria o entusiasmo daquela ocasião, a primeira apresentação da turma, pessoas que, de acordo com Lindanor, nunca tinham pisado no palco, cujo valor apreciativo caberia ao próprio público, no período de 10 a 15 de novembro de 1962 (CELINA, 1962), com as seguintes apresentações, todas sob a Direção de Amir Haddad:

**Quadro 2** - 1962 – Espetáculos como Resultado do Curso de Iniciação Teatral.

Peças de um ato	Autor
O Inglês Maquinista	Martins Pena
O Delator	Bertolt Brecht
O Velho da Horta	Gil Vicente
Caminho Real	Anton Tchekhov

Fonte: UFPA (1964, p. 18).

Não encontramos registros de como foram distribuídas as participações dos alunos nas peças, se algum grupo atuou em determinada peça ou se juntos participaram das quatro encenações.

**Imagem 24** - Plateia no Auditório do SAI - 1962 - resultado do curso de Iniciação Teatral do Serviço de Teatro Universitário.



Fonte: Seção de Obras Raras da Biblioteca Central da UFPA, 2019.

Em posição frontal, vê-se como o Auditório do SAI está lotado, em momento de prestígio pela inauguração do Serviço de Teatro Universitário.

**Imagem 25** - Outro ângulo da plateia no Auditório do SAI - 1962 – Resultado do curso de Iniciação Teatral do Serviço de Teatro Universitário.



Fonte: Seção de Obras Raras da Biblioteca Central da UFPA, 2019.

Observamos uma outra disposição do registro da foto, convidados ainda participando da inauguração do Serviço de Teatro Universitário e criação do Curso de Iniciação Teatral.

Segundo Bezerra (2016), a necessidade para criação de uma escola foi sentida há décadas em Belém, e esse pensamento passou a ser reforçado por vários grupos de teatro da cidade, entre eles o NTEP, que após a apresentação de um dos Festivais de Teatro de Estudante sentiu essa carência, como relata Maria Sylvia Nunes, esposa de Benedito Nunes, e que foi uma das fundadoras do grupo, que participou da Comissão que esteve com Silveira Netto:

Bom, aí começamos a pensar qual eram as nossas deficiências, nós não tínhamos as técnicas. As pessoas ficavam cansadas naquele espetáculo, muitas vezes, faltava voz, faltava emissão de voz, faltavam essas coisas. Então fomos pedir para o reitor fazer uma escola de teatro, porque nesse momento o Bené já estava na Universidade lecionando. Por outro lado, Cláudio Barradas tinha saído do Seminário, essas coisas aconteciam assim. E estava com o grupo dele, primeiro ele fazia sozinho “As Mãos de Eurídice”, de Pedro Block, ele fez aqui em casa, fazia em vários lugares. Depois ele começou a juntar esses grupos que funcionavam nas igrejas, nas escolas e fundou uma Confederação. Aí, essa Confederação, junto com o Norte Teatro Escola, a gente foi lá com o Reitor para fundar uma escola de teatro. Aí o Reitor cedeu e nomeou logo o Bené, porque o Bené, que já era professor da Universidade, e foi assim que começou a escola, desse jeito (BEZERRA, 2016, p. 574).

Possivelmente, a comissão ou congregação nem imaginassem que Silveira Netto acatasse e o quanto apoiaria a realização desse projeto de espaço de ensino da arte teatral, tão precária na cidade. Essa deficiência de formação Salles (1994) ressalta em sua obra sobre a

importância da qualificação, observações pensadas nas décadas de 40 e 50, período de existência de vários grupos formados por universitários, intitulado movimento do Teatro Universitário.

Para Silveira, apoiar a iniciativa de uma escola de arte era uma forma de aproximar a instituição da sociedade local, por meio da cultura artística. O que foi constatado em sua gestão, reforçado no discurso de Carlos Eugênio:

A gestão do reitor dr. José da Silveira Neto foi fundamental para o êxito da Escola. Houve total atendimento a todas as reivindicações, uma delas a não cobrança de ingressos dos espetáculos encenados pela Escola, o que muito contribuiu para atrair um público muito diversificado. Sempre que havia uma encenação, de pequeno, médio ou grande porte, a reitoria, mediante planejamento prévio, alocava recursos para os setores de figurino, cenografia, iluminação e sonoplastia. Custeava as despesas relativas ao sobrado da Rua Quintino Bocaiúva, onde a Escola se instalou inicialmente, bem como as despesas de reforma do imóvel situado na mesma rua, para onde a Escola se transferiu no decorrer dos anos de 1965-1966 (Teatrinho Martins Penna). (Entrevista concedida a autora em 6 nov. 2019)

O Serviço de Teatro Universitário, unidade ligada diretamente ao Gabinete do Reitor da Universidade do Pará, em 1962, contou com demanda de 64 interessados para participar do curso de Iniciação Teatral da Escola de Teatro da UFPA, que durou aproximadamente oito meses. A criação desse ensino e o resultado dele foi uma espécie de termômetro para perceber o interesse da sociedade paraense pela arte teatral, como relata novamente Carlos Moura:

Meu amigo e colega Amir Haddad foi convidado para realizar na Universidade Federal do Pará uma experiência pioneira: um curso de teatro (1962), iniciativa de Maria Sylvia e Benedito Nunes. Teve o curso por finalidade avaliar o interesse que ele eventualmente despertaria junto a um público diversificado (estudantes, participantes de teatro amador). O curso se estendeu por quase um ano, foi muito concorrido, exitoso e decisivo para sua implantação na Universidade Federal do Pará. (Entrevista concedida a autora em 6 nov. 2019)

Como próximo assunto, a estratégia, por certo, foi positiva, e consistiu como uma “semente” que germinou o curso de Formação de Ator, além de outras atividades e sucessivos acontecimentos vivenciados na Escola de Teatro durante toda a década de 60, que notadamente mobilizou e conquistou vários grupos sociais, entre eles, estudantes e trabalhadores diversos.

### 3.3. O Curso de Formação de Ator da Escola de Teatro da UFPA

A partir desta seção, estabeleceremos relação em todo contexto do ensino entre a formação do ator da década de 1960, momento de início do curso e a formação desse mesmo profissional do teatro, em relação ao tempo atual, com eventuais registros partindo de fontes documentais e histórias orais.

Mesmo passados 56 anos de criação do curso de Formação de Ator pelo Serviço de Teatro Universitário, como Técnica Administrativa, na função de Secretária Acadêmica, na atual Escola de Teatro e Dança, cada envolvimento com a pesquisa aviva o anseio de detalhar e descrever cada passagem, cada descoberta sobre a criação e funcionamento do curso de Teatro ofertado por uma Escola de Formação de Ator vinculada à UFPA, também recém-criada, no ano de 1957. Mesmo definida a oferta de formação em teatro por meio de ensino livre<sup>21</sup>, o curso se configurou como educação formal cênica. Essa formação artística revela o principal sujeito, cuja representação atua como via de mão dupla com o espectador, o ator.

No período de oferta do curso de Formação de Ator (1963) da UFPA, o sistema educacional contava com a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBEN) nº. 4.024, de 20 de dezembro de 1961, que pontua no Capítulo II sobre o Ensino Técnico:

Art. 47. O ensino técnico de grau médio abrange os seguintes cursos:

- a) industrial;
- b) agrícola;
- c) comercial.

Parágrafo único. Os cursos técnicos de nível médio não especificados nesta lei serão regulamentados nos diferentes sistemas de ensino.

Art. 48. Para fins de validade nacional, os diplomas dos cursos técnicos de grau médio serão registrados nos Ministério da Educação e Cultura.<sup>22</sup> (BRASIL, 1961, não paginado).

No que diz respeito ao curso profissionalizante em artes da UFPA, ainda não se enquadrava nessa legislação como curso técnico. Posto isso, ainda não institucionalizado, organizou o funcionamento do curso na modalidade Livre.

Segundo Caires e Oliveira (2016, p. 70) a Lei 4.024/61 “procurou contemplar tanto as propostas dos escolanovistas<sup>23</sup> quanto dos defensores do ensino particular confessional que,

<sup>21</sup> Modalidade de ensino de teatro aplicada pelo curso não ser institucionalizado e nem regulamentado junto ao MEC.

<sup>22</sup> LDBN nº 4.024, de 20.12.1961. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-4024-20-dezembro-1961-353722-publicacaooriginal-1-pl.html> - acessado em 03.10.2019

<sup>23</sup> Escolanovista ou escolanovismo “é um movimento de educadores europeus e norte-americanos, organizado para fins do século XIX, que propunha uma nova compreensão das necessidades da infância e questionava a passividade na qual a criança estava condenada pela escola tradicional. [...] No Brasil a Escola Nova buscava a modernização, a democratização, a industrialização e urbanização da sociedade. Os educadores que apoiavam

entraram em ‘conflito’, a partir da década de 1930, ainda no Governo Vargas”. Eram grupos e instituições que buscavam na educação atender causas e interesses próprios, que beneficiariam o segmento conservador e o segmento moderador dominante. Polêmica política que teve início ainda na primeira fase da República, momento que envolveu interesses da Igreja e da maçonaria.

Em se tratando do ensino profissionalizante, a sequência de estudos demanda preocupação com a formação de jovens e de adultos, principalmente pela forma de como podem ser absorvidos no mercado de trabalho capitalista. Como os primeiros têm sido alvo e estimulados a ingressar cedo no mercado de trabalho, despertam preocupação aos educadores, pois de acordo com a LDBEN nº 5.692, de 11 de agosto de 1971, reverencia-se o trabalho prático, como é observado por Saviani (2016, p. 179):

[...] a Lei nº 5.692/1971, define como objetivo do ensino de 2º grau a “formação integral do adolescente” (art. 20). Entretanto, propõe uma estrutura didático-pedagógica segundo a qual “o currículo pleno terá uma parte de educação geral e outra de formação especial, sendo organizada de modo que o ensino de 2º grau predomine a parte de formação especial” (art. 5º, § 1º, alínea “b”). E determina em seguida que “a parte de formação especial do currículo terá o objetivo de habilitação profissional no ensino de 2º grau (art. 5º, §2º, alínea “a”). Portanto, no ensino de 2º grau deve predominar a formação especial que tem como objetivo a habilitação profissional. [...].

No excerto acima, o autor evidencia a educação profissional como valorização à formação para o trabalho prático, priorizando jovens ou adultos concluintes do ensino de nível de 2º grau com determinada habilitação profissional, ao final do curso.

Pautado nas inquietações dos educadores, em relação ao envolvimento de jovens precocemente direcionado às atividades, pontua Andrade (2015):

que apesar da legislação educacional evidenciar a habilitação profissional para o ensino de 2º grau, nos idos dos anos 1970, estudos e pesquisas mostram que a educação profissional nos anos de 1800 já acontecia por meio da aprendizagem dos ofícios manufatureiros. Os cursos eram destinados a crianças e jovens pobres, que além da instrução primária aprendiam ofícios de tipografia, encadernação, alfaiataria, tornearia, sapataria, etc. (ANDRADE, 2015, p. 2)

Dessa forma, percebe-se que a formação da mão de obra era inerente à faixa etária e à condição social, mas atingindo os desfavorecidos financeiramente, que por outro lado atenderia ao modelo econômico da época.

---

suas ideias entendiam que a educação seria a responsável por inserir as pessoas na ordem social” (MENEZES, 2001, não paginado).

Nos últimos anos, o ensino direcionado às artes, no âmbito do território brasileiro, tem obtido expansão em diversas instituições. A formação do ator tem oportunizado cursar em diversos níveis de ensino, por meio de Cursos de Graduação (Bacharelado, Licenciatura e Tecnólogo) e de Cursos Técnicos (voltado para o ensino profissionalizante), assim como permanece os Cursos Livres. O Bacharelado em Artes Cênicas abrange Habilitação em Direção Teatral ou a Habilitação em Interpretação Teatral, que apresenta duração de três a quatro anos, cada; no âmbito da docência tem o curso de Licenciatura em Teatro, este com duração de quatro anos. Na instância do ensino médio, de acordo com o Catálogo Nacional dos Cursos Técnicos (CNCT) (BRASIL, 2018), é ofertado o curso profissionalizante Técnico em Teatro, com duração de dois anos.

Todas essas modalidades de ensino estão amparadas pela Constituição Federal de 1988 ou Constituição Cidadã, que segundo Caires e Oliveira (2016) recebeu essa denominação pela valorização do Estado de Direito Democrático, tanto que em sua elaboração teve participação da sociedade civil, em especial os educadores, que contribuíram com muita relevância nos debates acerca dos diversos assuntos sobre a educação brasileira.

É válido ressaltar que a Educação no Brasil, como dever do Estado, é um direito social de todo brasileiro independente de raça, idade, cor ou sexo, mas é a LDBEN que regulamenta o ensino brasileiro, em todos os níveis de ensino educacional: a) educação básica, que compreende os ensinos: infantil, fundamental, médio e profissionalizante; b) ensino superior: bacharelado, tecnólogo e licenciatura.

O ensino na modalidade livre, também amparado pela LDBEN por meio do artigo 42<sup>24</sup>, como esclarece Saviani (2016), oferece duração de carga horária alternável, que pode ser ofertado para iniciantes ou como forma de atualização e qualificação profissional, além de abranger todo território nacional. Na área das artes cênicas não poderia funcionar diferente com a oferta de cursos livres de teatro, como acontece também nos grupos de teatro amador, que são campos de vivências que contribuem por meio do experimento e exercício da prática cênica à construção do aprendizado.

Sabemos que existem, no âmbito do território brasileiro, cursos voltados para a Formação do Ator, porém sem registros preciso e legítimo dos números de escolas formais ou não formais. Se poucos ainda são esses registros sobre a formação do ator no Brasil, o que se

---

<sup>24</sup> “art. 42 – as escolas técnicas e profissionais, além dos seus cursos regulares, oferecerão cursos especiais, abertos à comunidade, condicionada a matrícula à capacidade de aproveitamento e não necessariamente ao nível de escolaridade” (BRASIL, 1996, não paginado).

pode dizer sobre a formação desse mesmo profissional na Amazônia? Assunto que também requer atenção.

De acordo com Freitas (1998, p. 21), apesar de serem tímidas as publicações sobre o tema “é possível afirmar que o ensino de teatro no Brasil já tem história”, considerando o que já foi aqui registrado com a iniciativa de João Caetano, no século XIX e as várias tentativas persistindo pelo século XX, na busca da oficialização e implementação de cursos por meio de instituições de ensino, desde que fosse um espaço que pudesse, por meio do ensino de teoria e da prática, preparar alunos para a educação da arte cênica a serem habilitados a conceber o principal elemento que estabelece entre o espetáculo teatral e o público: ATOR. Ele é o centro da representação de um papel em uma peça ou espetáculo. De acordo com Guinsburg, Faria e Lima (2006, p. 40), se entende por ator:

[...] como produção simbólica, o trabalho do ator é, em qualquer contexto temporal e geográfico, uma criação ficcional mediada pelo corpo humano. O que pode caracterizar o ator no teatro brasileiro é, portanto, a atribuição de diferentes acepções de fundo histórico a esse signo primordial. Quer seja indiretamente, por meio de relatos testemunhais ou de modo direto, quando o ator fala de sua arte, os documentos que permitem reconstituir essa figura central do teatro, refletem antes de tudo, o lugar que ocupa na economia do espetáculo. Ainda que do ponto de vista fenomenológico seja ele o eixo em torno do qual giram os outros elementos de composição da cena, o seu poder de decisão é vaiável.

Apoiado no excerto, o ator é o “condutor” da situação. Ele cresce na relação com um e outro elemento, e, dependendo do papel que assume, por meio de suas criações, tende a repassar credibilidade do seu personagem assumindo outra pessoa diante do público. Partindo dessa compreensão, é importante traçar a Formação do Ator por meio do ensinamento, da preparação e do treinamento como conscientização do uso da técnica como o princípio para sua própria criação e atuação. É um processo de formação. É um processo de aprendizagem contínua.

Nesse sentido, o caminho para a formação do ator, em Belém do Pará, se deu pela UFPA a partir do ano de 1962, com o curso de Iniciação Teatral. Esse percurso passou a ser construído por grupos amadores da cidade, que lutavam pelo espaço de formação: uma escola formal com aplicação de disciplinas e técnicas específicas, que resultaria em uma formação humana por meio de uma coletividade, possibilitando ao ator sua construção pessoal e profissional, uma vez que para ser um artista de qualquer linguagem necessita de toda uma construção de sua própria arte.

Desse modo, no ano seguinte, em 1963, o Serviço de Teatro Universitário que compreendia dois “Departamentos”<sup>25</sup>, o Centro de Estudos Cinematográficos e a Escola de Teatro, passou a ofertar o curso de Formação de Ator, instituído de acordo com a Resolução CONSUN nº 1A, de 28 de janeiro de 1963<sup>26</sup>, com autorização do Reitor José Rodrigues Silveira Netto, conforme Imagem 26.

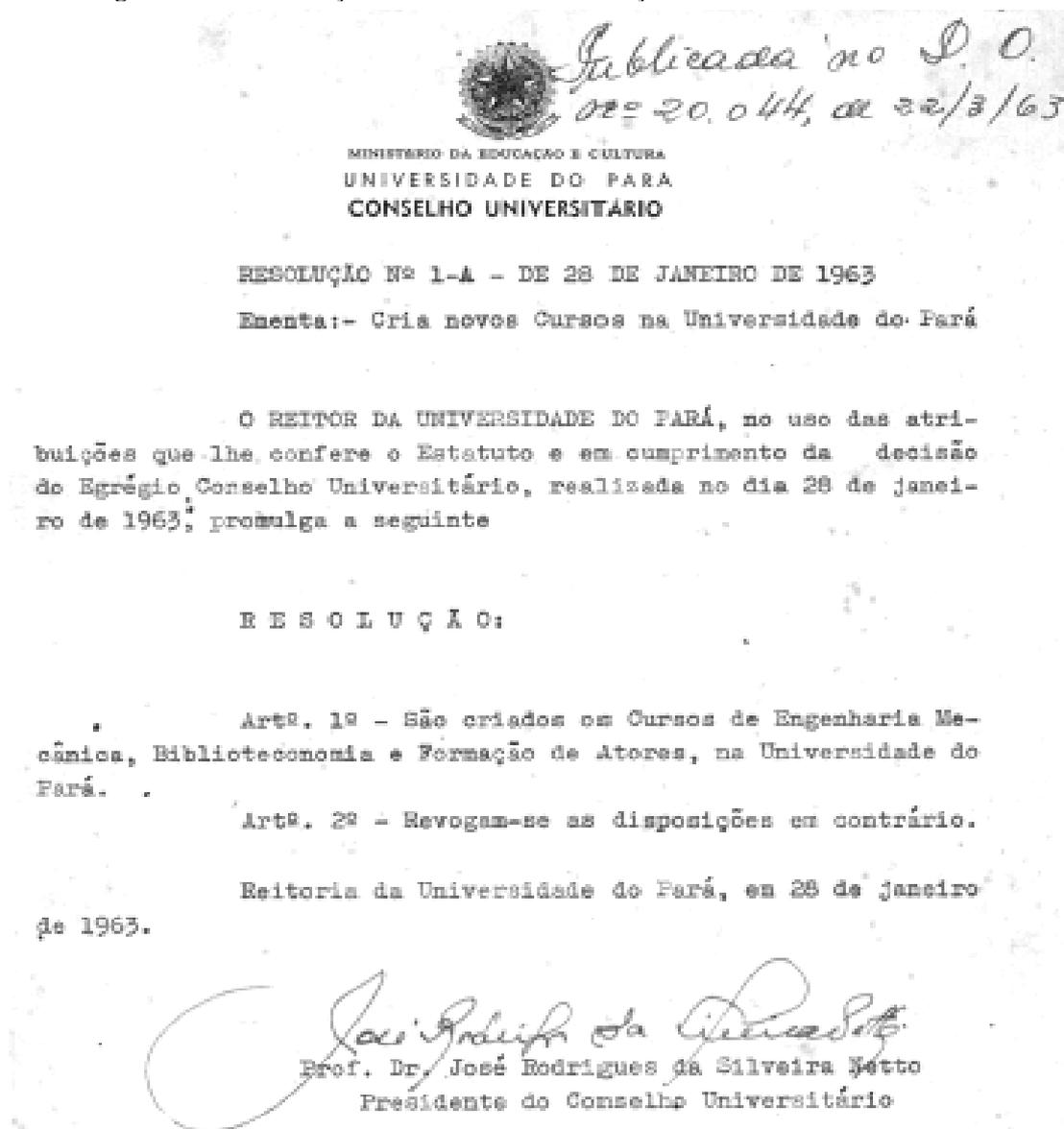
Nesse mesmo ato são autorizadas junto ao curso de Formação de Atores, a criação dos cursos de Engenharia Mecânica, Biblioteconomia, com publicação no Diário Oficial da União (DOU) nº 20.044, de 22 de março de 1963, ambos de nível superior. Dessa forma, prevendo a emissão desse documento oficial, o Reitor delibera a realização de seleção e de matrícula, pela Resolução nº 16, de 28 de dezembro de 1962, ver Imagem 27.

---

<sup>25</sup> O termo Departamento está mencionado no Relatório de 1965-1966, do Serviço de Teatro da UFPA.

<sup>26</sup> Conselho Superior Universitário (CONSUN) é o órgão máximo de consulta e deliberação, integrado pelos membros que compõem o Conselho Superior de Ensino, Pesquisa e Extensão (CONSEPE) e o Conselho Superior de Administração (CONSAD) (UFPA, c2009).

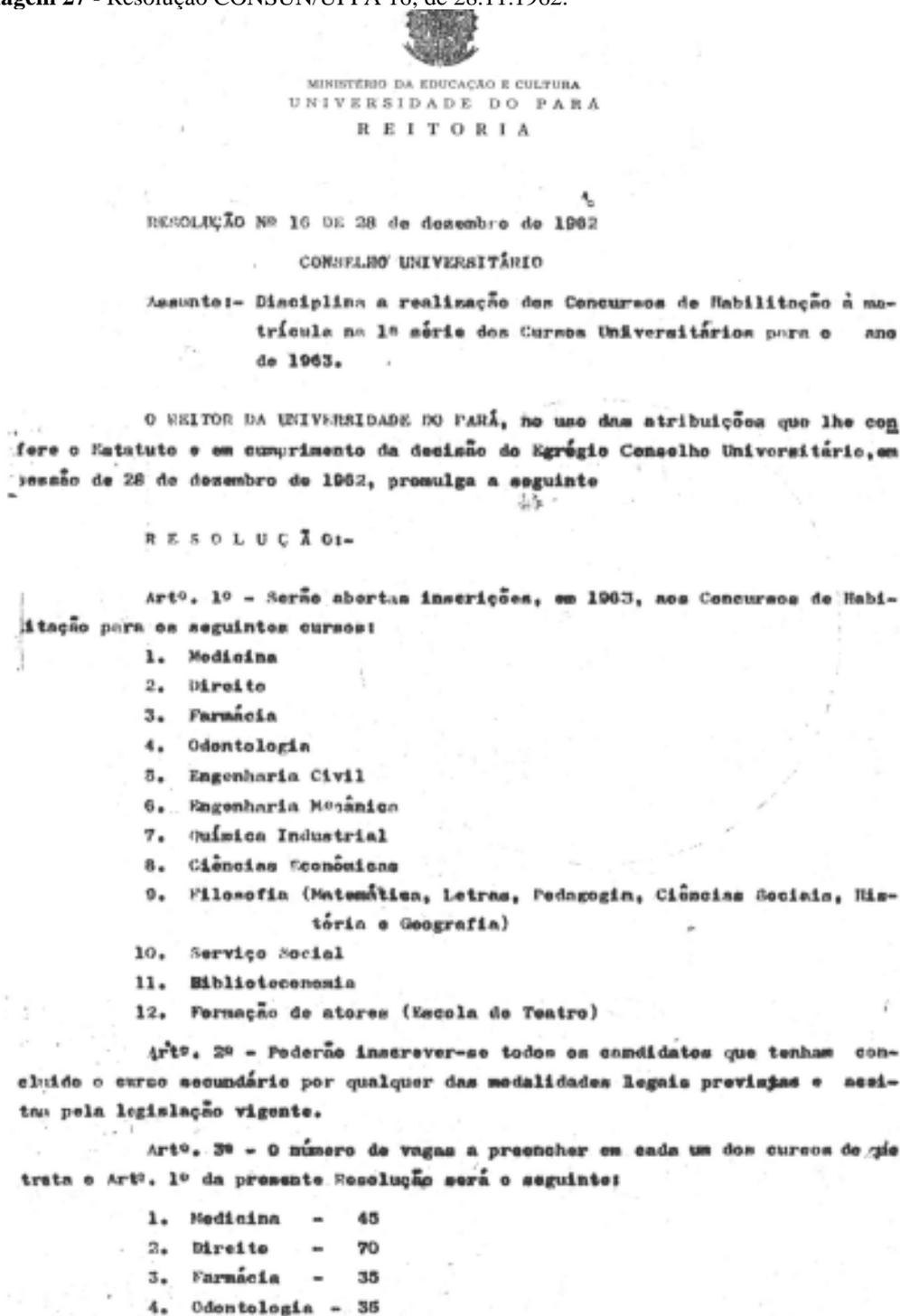
Imagem 26 - Ato de Criação de Curso Livre de Formação de Ator.



Fonte: Site UFPA. <sup>27</sup>

<sup>27</sup> Disponível em: [http://sege.ufpa.br/boletim\\_interno/resolucao\\_consun.html](http://sege.ufpa.br/boletim_interno/resolucao_consun.html). Última consulta 10/05/2019.

Imagem 27 - Resolução CONSUN/UFPA 16, de 28.11.1962.



Fonte: Site UFPA<sup>28</sup>

De acordo com o documento acima, constata-se que o curso de Formação de Ator (Escola de Teatro) integra a mesma Resolução CONSUN 16, de 28 de dezembro de 1962 que

<sup>28</sup> . Disponível em: [http://sege.ufpa.br/boletim\\_interno/resolucao\\_consun.html](http://sege.ufpa.br/boletim_interno/resolucao_consun.html). Última consulta 10/05/2019.

disciplina a realização de concurso para os demais cursos de nível superior, expedida pelo então Reitor Silveira Netto. No entanto, essa integração teve período curto, até o ano de 1967.

O Curso de Formação de Ator, provavelmente, por não dispor de um acompanhamento pedagógico nos primeiros anos de funcionamento, acabou inserido em um mesmo ato de seleção, junto aos demais cursos de nível superior. Para ingressar no curso, o interessado precisa estar cursando ou ter concluído o ensino colegial secundário<sup>29</sup>, exigência da época, que hoje equivale ao ensino médio (BRASIL, 1996).

É importante destacar que a informação sobre a seleção ocorria em Edital, como forma de tornar público todos os dados e informações referentes ao processo seletivo, como cursos, vagas, inscrição, seleção e matrícula. Tudo divulgado em Jornais impressos de importante circulação na cidade.

A aprovação no Curso de Formação de Ator da UFPA geraria grande expectativa aos artistas amadores locais, pois estes reconheciam que poderiam adquirir bases fundamentais e novas propostas que contribuíssem na formação do ator paraense, como colaboração e melhoria ao teatro no contexto amazônico e no brasileiro. Era um caminho sem volta para os futuros profissionais das artes cênicas.

Como era a primeira turma, provavelmente alguns alunos teriam o primeiro contato com o ensino do teatro, por possuírem pouco ou quase nenhum conhecimento da arte teatral. Por outro lado, integraram a primeira turma do curso os que passaram pelo Curso de Iniciação Teatral e oriundos de grupos amadores de teatro. A esses últimos, considerando a vivência artística, o curso parecia pouco a acrescentar, como podemos observar no comentário de Barradas: “quando eu entrei pra escola eu não aprendi nada, porque tudo que foi ensinado lá, eu já sabia. Ela [escola] foi pra mim um campo de experiência” (Entrevista concedida a autora em 9 nov. 2018). Nesse caso, Barradas já contava com saberes artísticos em grupos amadores, experiências resultantes de densos ensinamentos práticos e de dedicação à arte de representar. No entanto, todos os alunos, artistas e não artistas, amadores ou não, teriam contato com ensinamentos de bases teóricas, além de novos textos e usufruiriam de novas vivências práticas com novos profissionais durante o período do ensino/aprendizagem por todo o período de três anos, duração do curso.

Essa perspectiva de “injeção” de conhecimento e de aprendizado no curso de Formação do Ator da Escola de Teatro da UFPA tenderia a movimentar o teatro na capital das mangueiras, alargando conhecimentos, experiências e sentimentos trocados no palco,

---

<sup>29</sup> LDBEN 4024/1961 - O Ciclo Ensino Colegial pode ser secundário, técnico ou de formação de professores. (equivale ao atual Ensino Médio – LDBEN de 9394/1996)

dialogando com o público por meio dos espetáculos teatrais em suas diversas formas de comunicação, como drama, comédia, monólogo e outros. Para esse resultado, a equipe da Escola de Teatro teria pensado nas formas de condução para administrar a instituição, e para isso a constituição de um planejamento de disciplinas, das condutas e rotinas se fez necessário, assim como elaboração de um documento que desse suporte e orientação para esses devidos encaminhamentos da escola, que consistirá no próximo assunto.

### 3.3.1. Normas do Serviço de Teatro Universitário: Escola de Teatro da UFPA

A dificuldade de junção dos documentos, referente ao recorte deste estudo, 1962 a 1970, tornou a pesquisa um pouco complexa. Apesar do desprovimento de fontes documentais, devido ao estado de conservação e inexistência de alguns dados, assim como de fontes orais, por não conseguir realizar entrevistas com sujeitos fundamentais, conseguimos extrair significativas informações, entre elas sobre as normas que definem os direitos e deveres do aluno, assim como o desenho curricular do Curso de Formação de Ator da Escola de Teatro do Serviço de Teatro da Universidade do Pará.

Para um pleno funcionamento se faz necessário elaborar e adotar normas de conduta que orientem o desenvolvimento administrativo e pedagógico de uma escola. A equipe que assumiu a Escola de Teatro da Universidade do Pará, provavelmente devido à falta de experiência no aspecto pedagógico, usou como modelo informações da Escola de Arte Dramática de São Paulo<sup>30</sup>. Como podemos observar em Bezerra (2016), por ocasião da entrevista realizada com Maria Sylvia Nunes, em 2012:

DB<sup>31</sup>: E me diga uma coisa, na criação da Escola, como se deu o desenho curricular do curso de Teatro?

MSN<sup>32</sup>: Isso a gente tinha muitos amigos na Escola de Arte Dramática de São Paulo. Então nós olhamos o que a gente achava que lá não era bom e o que a gente achava que era bom, e nós todos reunidos fizemos essa coisa. Hoje sei que era muito idealizada, mas na época eu achei que era possível.

DB: Então o modelo foi o da Escola de Arte Dramática de São Paulo?

MSN: Sim. Nós pegamos o modelo deles e trabalhamos em cima (BEZERRA, 2016, p. 579).

---

<sup>30</sup> Escola de Arte Dramática – fundada em 1948, por Alfredo Mesquita. No final da década de 60 inicia um novo momento para a escola, passando a fazer parte da Universidade de São Paulo (USP) sendo ligada e permanecendo à Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP) (ESCOLA..., 2016).

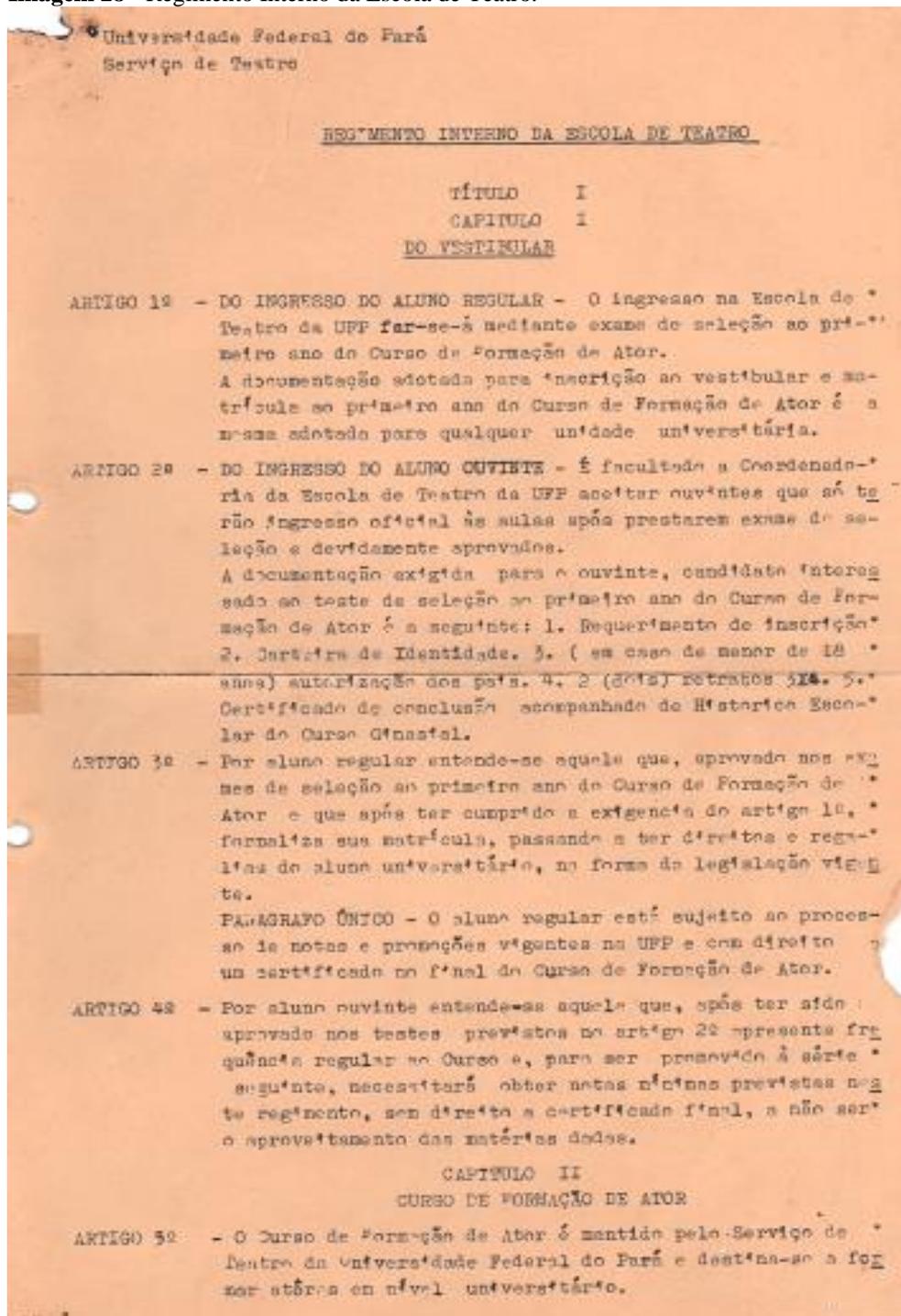
<sup>31</sup> DB – Denis Bezerra

<sup>32</sup> MSN – Maria Sylvia Nunes

Observa-se que, de acordo com o excerto acima, a Escola de Arte Dramática de São Paulo foi exemplo e auxiliou durante a elaboração e organização das disciplinas que seriam ofertadas ao Curso de Formação de Ator da Escola de Teatro da Universidade do Pará. Não deve ter sido diferente no momento de pensar sobre o Regimento Interno da Escola, apesar de não termos encontrado nenhum registro oficial de que o documento também foi pautado pela Escola de Arte Dramática da USP, como se deu com o programa das disciplinas.

Considerado de grande importância nas instituições por ditar normas, o Regimento Escolar é o documento administrativo que funciona como manual da escola, o qual precisa estar de acordo com a Lei das Diretrizes e Bases Nacionais, como orienta o Art. 43 da LDB nº 4.024, de 20 de dezembro de 1961, que “cada estabelecimento de ensino médio disporá em regimento ou estatutos sobre a sua organização, a constituição dos seus cursos, e o seu regime administrativo, disciplinar e didático.” O Regimento deve conter a estrutura administrativa e curricular, o funcionamento e desenvolvimento dos trabalhos, assim como direitos e deveres que envolvem a comunidade da escola. No entanto, o elaborado pelo STU para a Escola de Teatro no início de seu funcionamento, nos anos 60, constitui do seguinte:

**Imagem 28 - Regimento Interno da Escola de Teatro.**

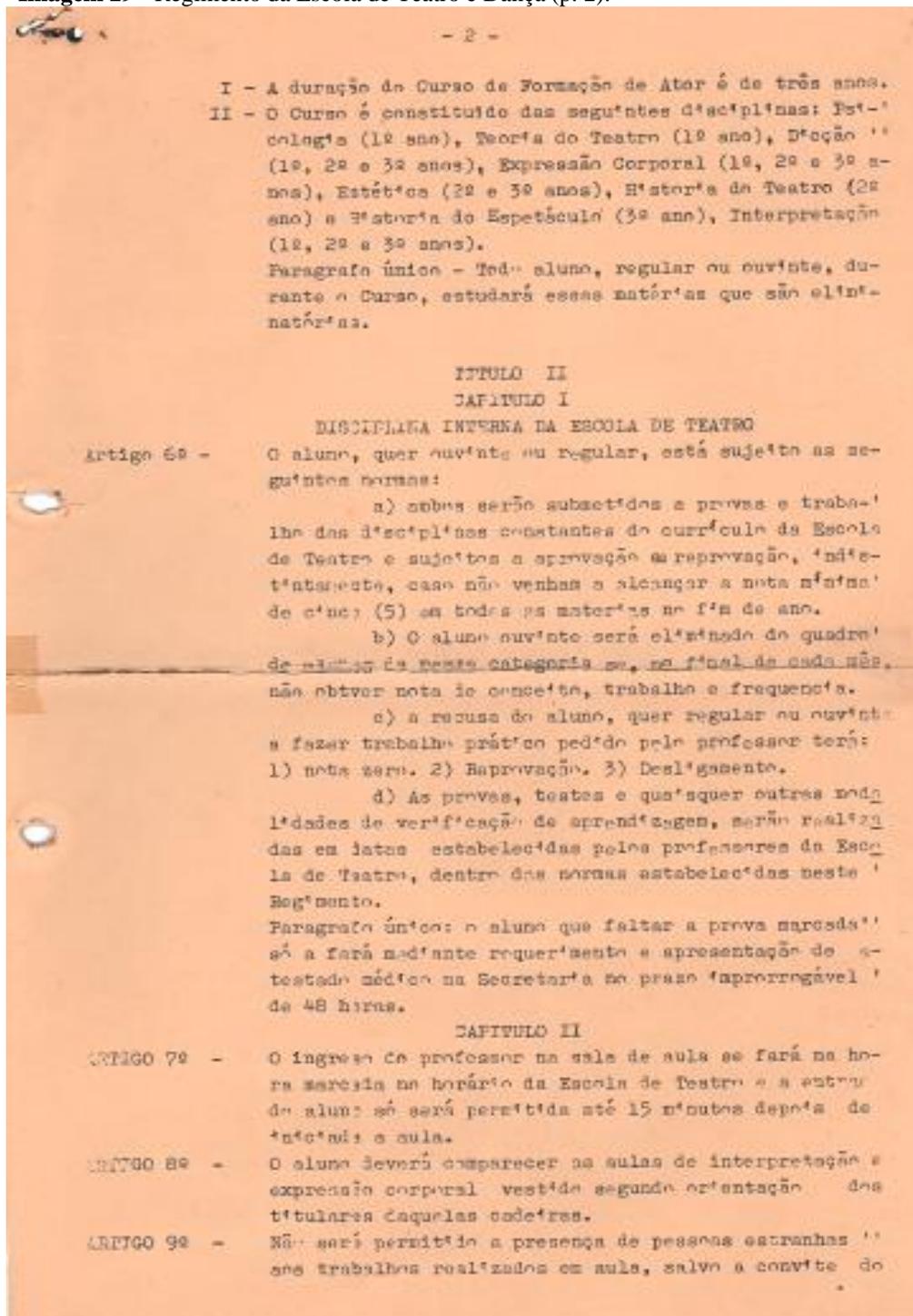


Fonte: Arquivo da ETDUFPA, 2019.

Para ingresso no curso de Formação de Ator como aluno regular ou como aluno ouvinte, nas duas situações, o candidato participa de seleção prévia.

O aluno regular ao final do curso, ao cumprir as avaliações necessárias, terá direito à certificação. O aluno ouvinte, mesmo que cumpra as exigências necessárias, não terá direito ao certificado de conclusão de curso.

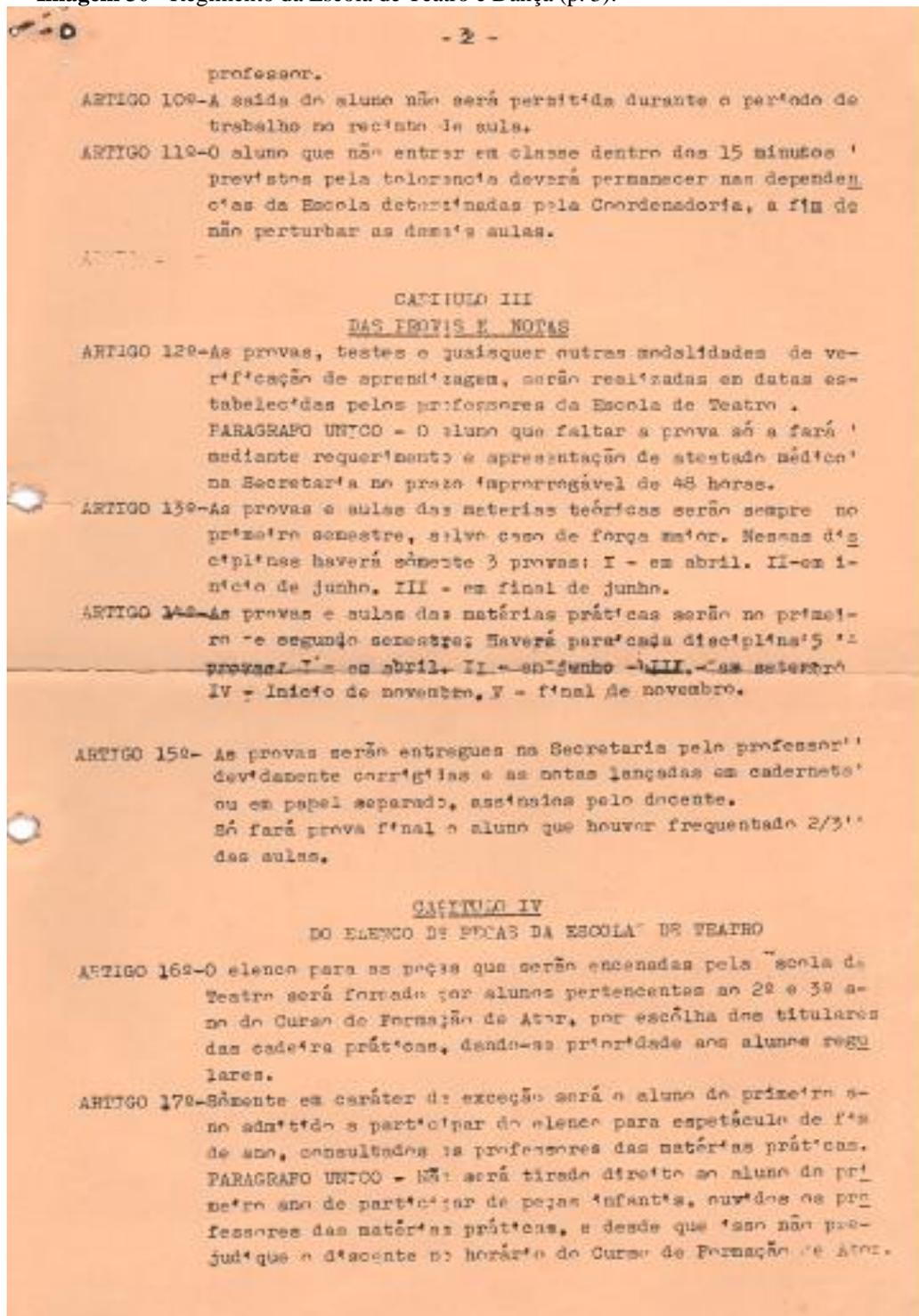
Imagem 29 - Regimento da Escola de Teatro e Dança (p. 2).



Fonte: Arquivo da ETDUFPA, 2019.

Os alunos regulares e ouvintes, deverão cursar todas as disciplinas do curso, seguir as normas disciplinares regimentais, participando das avaliações necessárias, prova ou trabalhos, e alcança a nota mínima de cinco pontos em cada uma das matérias. Caso contrário poderá ser eliminado do curso.

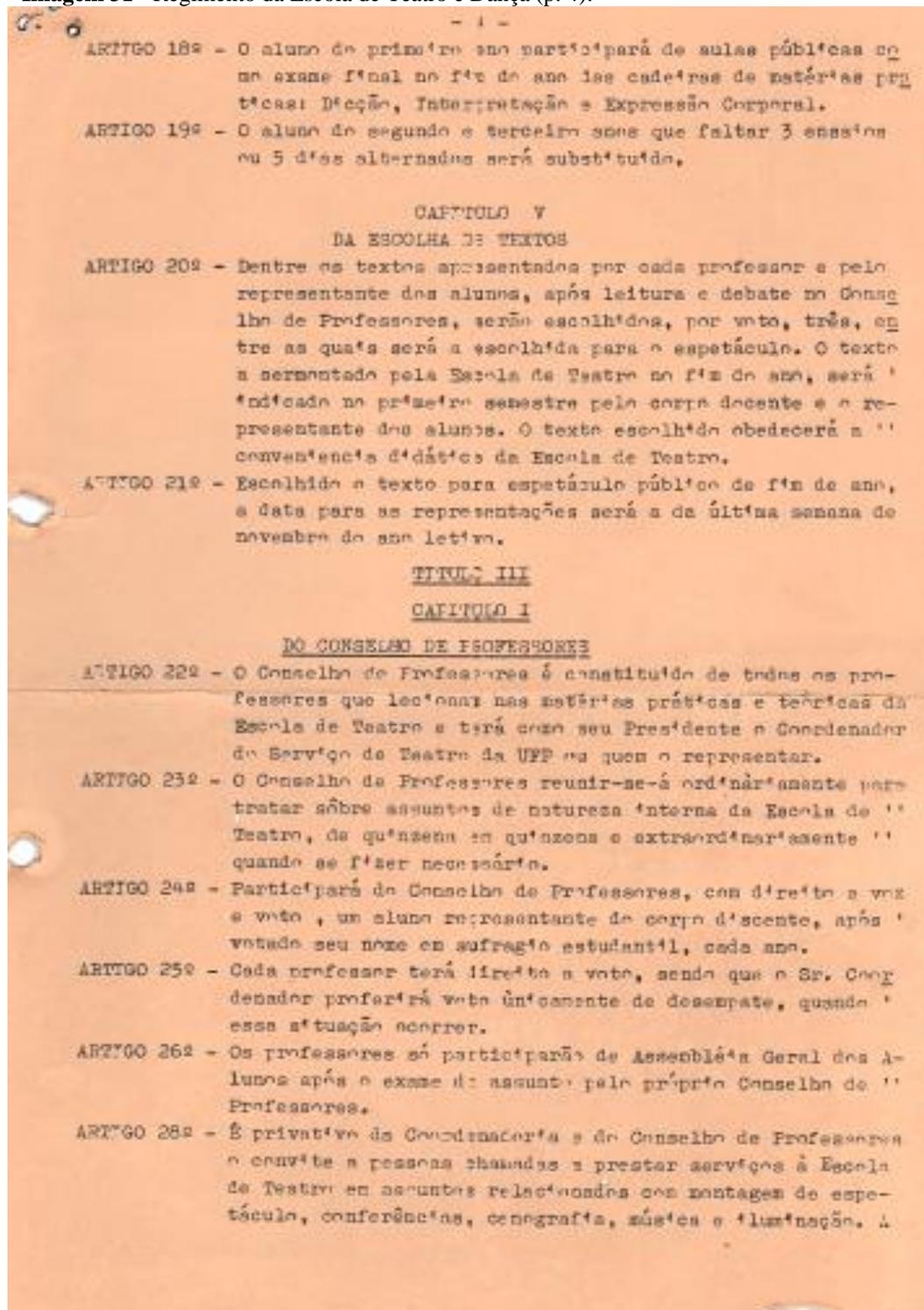
**Imagem 30** - Regimento da Escola de Teatro e Dança (p. 3).



Fonte: Arquivo da ETDUFPA, 2019.

Ainda sobre as avaliações, as provas teóricas serão realizadas sempre no primeiro semestre de cada ano e agendadas pelos próprios professores. Na ausência de alguma avaliação, o aluno só fará prova mediante apresentação de atestado médico e solicitação via requerimento. A formação de elenco para os espetáculos, priorizava alunos do 2º e 3º anos.

Imagem 31 - Regimento da Escola de Teatro e Dança (p. 4).

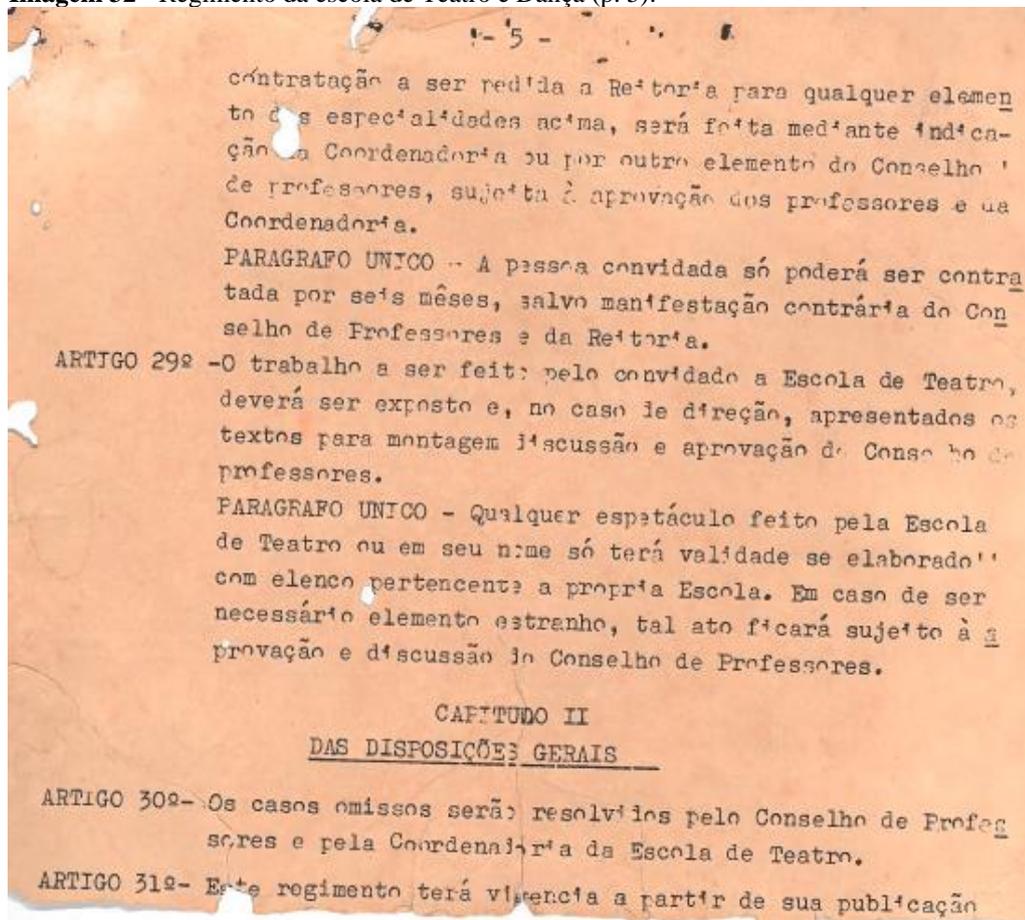


Fonte: Arquivo da ETDUFPA, 2019.

Prosseguindo sobre os espetáculos, os alunos do 2º e 3º anos tiverem três ausências durante os ensaios, são substituídos. Os textos para os espetáculos, serão apresentados por professores e alunos e depois escolhidos por meio de votos.

O regimento pontua sobre a constituição do Conselho de Professores, no qual contará com a participação de representante discente, com direito à voz.

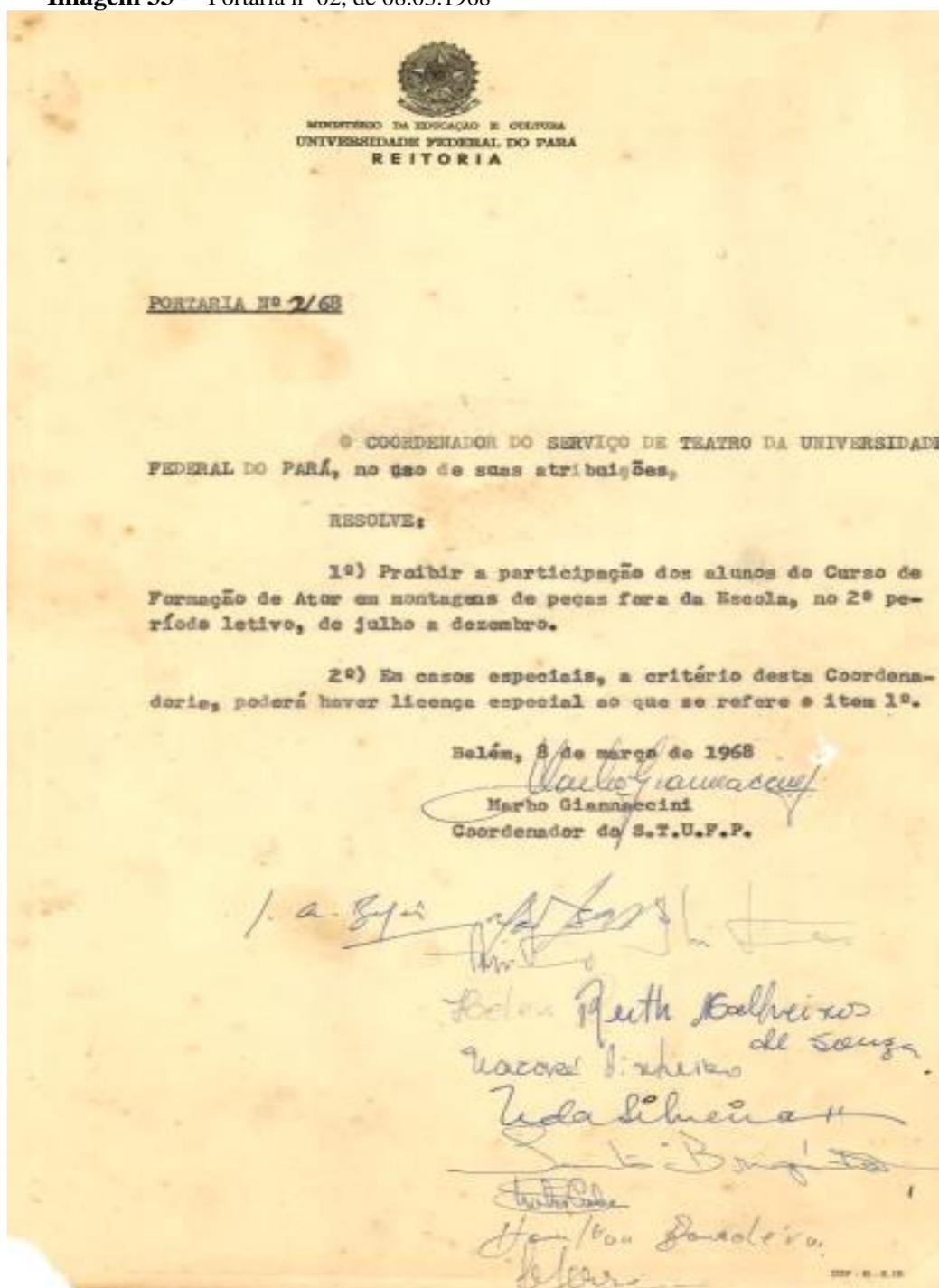
**Imagem 32** - Regimento da escola de Teatro e Dança (p. 5).



Fonte: Arquivo da ETDUFPA, 2019.

O Regimento contempla a contratação de prestadores de serviços temporários, que inclui professores e técnicos especializados como cenógrafos, iluminadores e músicos, considerando que, na época, a Escola de Teatro ainda não formava profissionais com esses perfis técnicos em artes.

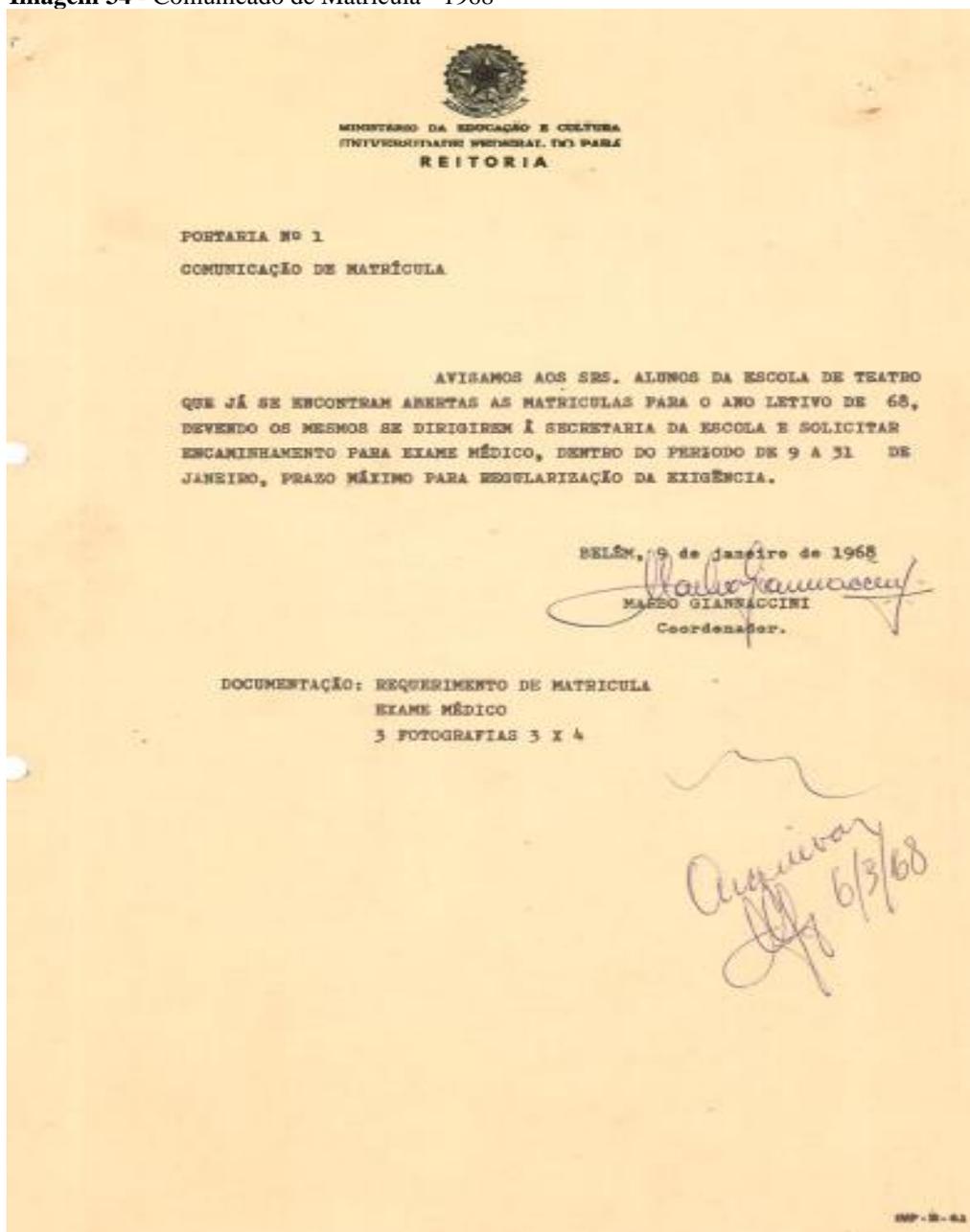
Imagem 33 - Portaria nº 02, de 08.03.1968



Fonte: Arquivo da ETDUFPA, 2019

Em relação aos espetáculos, a escola atenta para a composição de elenco e a participação dos alunos, que de acordo com documento normativo interno deliberou algumas providências, conforme Imagem 19:

Imagem 34 - Comunicado de Matrícula - 1968



Fonte: Arquivo da ETDUFPA, 2019.

Como parte das normas internas da Escola de Teatro, Marbo Giannaccini - Coordenador do Serviço de Teatro Universitário, emite a Portaria nº 1, que oficializa o período de matrícula e solicita os documentos necessários para regularização como discentes.

**Imagem 35** - Edital de Inscrição para o Curso de Formação de Ator.

M.S.C.

**UNIVERSIDADE  
FEDERAL DO PARÁ  
REITORIA**

DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO E ENSINO,  
**SERVIÇO DE TEATRO**

De ordem do Magnífico Reitor, levo ao conhecimento das pessoas interessadas que, no período de 12 a 19 de janeiro corrente, estarão abertas, neste Departamento (Pass. Joaquim Nabuco, 23), as inscrições de candidatos à matrícula no Curso de Formação de Ator.

Os pedidos de inscrição deverão ser instruídos com os documentos abaixo :

- 1) Certidão de idade;
- 2) Carteira de identidade;
- 3) Duas (2) fotos 3 x 4;
- 4) Atestado de aprovação em exame médico realizado pela Junta de Saúde da Universidade;
- 5) Atestado de idoneidade moral, expedido pelo Diretor do estabelecimento no qual foi concluído o curso secundário ou firmado por dois (2) magistrados ou dois (2) professores universitários;
- 6) Atestado de imunização antivariólica;
- 7) Certificado de aprovação final das matérias constituintes do curso secundário, em duas (2) vias, acompanhado do histórico escolar também em duplicata;
- 8) Prova de estar em dia com as obrigações relativas ao serviço militar e eleitoral, na forma do Código Eleitoral vigente.

Observação: O número de vagas a preencher é de 30 (trinta) havendo exame de seleção.

Belém, 10-1-68

DR. OCTAVIO CASCAES  
Diretor

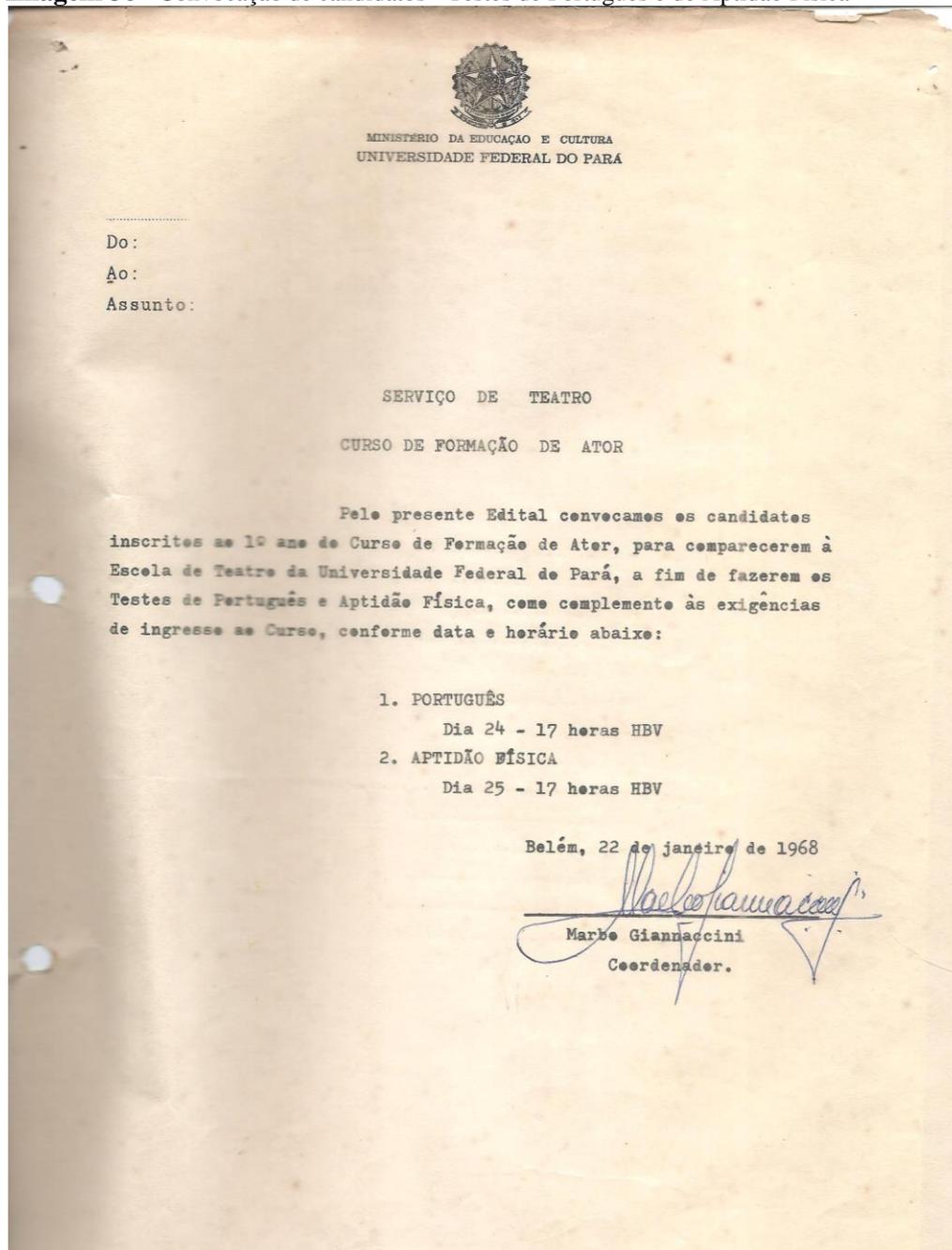
460-68

Fonte: Jornal A Província do Pará, de 10 jan. 1968<sup>33</sup>.

O acesso dos interessados às informações sobre o processo de seleção, seguindo regimento, é realizado por meio de Edital como divulgação pública com os informes e esclarecimentos pertinentes, como inscrição e documentação necessária para participar do certame

<sup>33</sup> Edital de Inscrição no curso de Formação de Atores, do Departamento de Educação e Ensino – Serviço de Teatro Universitário.

**Imagem 36** - Convocação de candidatos - Testes de Português e de Aptidão Física



Fonte: Arquivo da ETDUFPA, 2019.

Após o período de inscrição, a Coordenação do STU realiza a convocação dos candidatos para as provas de Português e de Aptidão Física, por meio de um edital.

Não encontramos nenhum registro, que informasse a mudança a forma de seleção acima, considerando que a Resolução CONSUN – 06, de 11 de fevereiro de 1965, em seu art. 4º estabelece provas escritas de Português, História (Geral e do Brasil), Francês ou Inglês; e, no parágrafo 2º do art. 8º a realização de prova prática, como leitura e interpretação de texto, ver em Anexo D.

**Imagem 37** – Resultado final do Teste de Português e de Aptidão Física - 1968

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
SERVIÇO DE TEATRO  
ESCOLA DE TEATRO

RESULTADO FINAL DE CANDIDATOS APROVADOS NOS TESTES DE PORTUGUÊS E APTIDÃO FÍSICA

NO	NOME DOS CANDIDATOS	NOTA DE PORTUGUÊS	NOTA DE APTIDÃO FÍSICA	MÉDIA GLOBAL
1	CAZLOZ AUGUSTO SAKPA BRÊIDA DO NASCIMENTO	8,25	9,6	8,92
2	YOLANDA SEILEY F. CUNHA	8,25	6,3	7,27
3	RIUO SHINKAI	7,25	7,1	7,17
4	JORGE RAIMUNDO RODRIGUES VALE	8	6,3	7,15
5	MARIA DE NAZARÉ A. ALVES	8	6	7
6	HAMILTON BANDAIRA GONÇALVES	8	6	7
7	LOURENS DE FÁTIMA G. FURTADO	7,5	6,4	6,95
8	PAULO CESAR FORTALES DE LIMA	7,25	6,1	6,67
9	NORMANDO DO CAHO BORGES	6,5	6,6	6,55
10	MARIA DE NAZARÉ A. FINEEIRO	7,5	5,9	6,50
11	HEDALDO VIANA DA SILVEIRA	7,5	5,3	6,40
12	MARIA DE NAZARÉ A. LIMA	6,25	5,2	5,67
13	MARIA LELIA FESSOA SEREA	5,75	5,3	5,52
14	SELEN RUTH M. DE SOUZA	5,5	5,5	5,5

Belém, 26 de janeiro de 1968

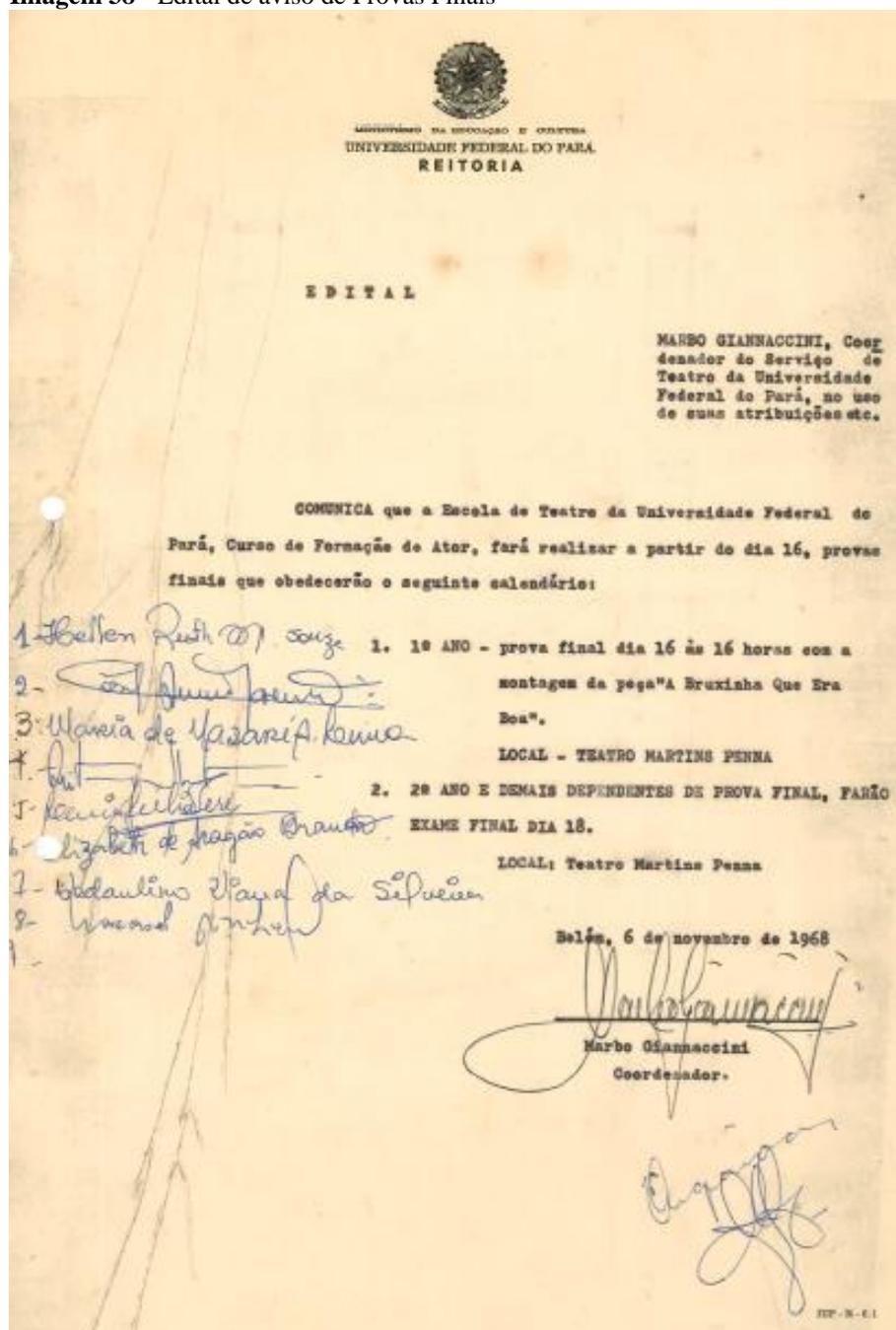
*Handwritten signature*

*Handwritten signature*

Fonte: Arquivo da ETDUFPA, 2019

Expedido pelo Coordenador do Serviço de Teatro Universitário, é divulgado por meio de edital para os docentes e discentes do Curso de Formação de Ator, o início das avaliações finais, ver Imagem 38.

**Imagem 38** - Edital de aviso de Provas Finais



Fonte: Arquivo da ETDUFPA, 2019.

Como forma de certificar que os alunos tomaram conhecimento do edital de avaliação final, todos teriam que assinar seus nomes comprovando a ciência do edital.

Entende-se que o Regimento Escolar está configurado em traçar toda a organização e funcionamento de uma unidade de ensino. No entanto, provavelmente por ter sido o primeiro a ser elaborado pelo Serviço de Teatro Universitário, percebe-se algumas lacunas no teor do documento em relação às orientações ditadas pela LDBN.

Para que o Regimento entre em vigor, deve inicialmente ser analisado, em seguida discutido, avaliado e aprovado pelo Conselho Deliberativo da Escola, seguindo as orientações das Leis de Diretrizes e Bases Nacionais vigentes.

A Escola de Teatro e Dança, atualmente, por ser uma subunidade na UFPA, adota as normas de acordo com o estatuto e regimento a quem está diretamente ligada, no caso o Instituto de Ciências da Arte-ICA. Por outro lado, o Instituto, como unidade institucional, segue o Estatuto/Regimento Geral da UFPA, aprovado pelo Conselho Nacional de Educação.

Dando sequência às normas da ETD, as etapas seguintes abordarão sobre a gestão da Escola de Teatro e o planejamento das disciplinas e seus conteúdos.

A Lei das Diretrizes e Bases da Educação Nacional em vigor é a de nº 9394/1996, que está em conformidade com Constituição Federal de 1988.

### **3.3.2. Gestão do Serviço de Teatro Universitário e da Escola de Teatro**

Desde o momento da criação do Serviço de Teatro Universitário, em 06 de maio de 1962, visando à implantação do curso de Formação de Ator que ocorreu no ano seguinte, em 1963, a equipe fundadora composta de profissionais com experiências voltadas para as artes cênicas, tinha como principal objetivo para criação do curso: **fazer do teatro veículo de cultura, visando ao aprimoramento intelectual da juventude universitária e a educação do povo em geral**<sup>34</sup>.

Pensando em proporcionar cursos e ações artísticas que despertassem interesse do público, como motivação e apoio aos trabalhos teatrais, a administração do Serviço de Teatro Universitário, entre Coordenação, Direção e demais assessores, precisavam exercer grande estímulo em suas duas unidades por oferecerem o que era novo em Belém: o Centro de Estudos Cinematográficos e a Escola de Teatro, como tem registrado em Moreira (1977, p. 84):

---

<sup>34</sup> Relatório do Serviço de Teatro da UFPA, período de 1965-1966.

A Universidade criou também um Serviço de Teatro, com destacada atuação através do curso de Formação de Ator e o Centro de Estudos Cinematográficos. Iniciou suas atividades em 1962, com um curso de Iniciação Teatral, que no ano seguinte e daí por diante passou a funcionar como curso de Formação de Ator.

De todas as unidades universitárias, o Serviço de Teatro é a que exerceu maior atuação cultural junto ao povo, tanto através das suas exposições teatrais como das suas programações cinematográficas. Um dos pontos altos das suas atividades foi o Festival Shakespeare, em comemoração ao IV Centenário de nascimento do grande dramaturgo inglês, com a representação parcial de várias de suas peças.

Já nesse tempo a atuação artística da Universidade junto ao povo não se fazia apenas através do Serviço de Teatro, mas também do Centro de Atividades Musicais, que desde 1964 vem se notabilizando por sua ativa participação na vida artística do Estado.

Como instituição de ensino na formação em arte dramática, concretizar o desejo de lutas de anos por uma escola, algumas que tiveram à frente Margarida Schivazappa, e dos grupos teatrais amadores paraenses, contaram na época com uma comissão representada por Benedito Nunes, Cláudio Barradas e Alberto Bastos que pediram ao Reitor da UFPA, Silveira Netto, a criação de um Curso de Teatro para que concebesse a primeira geração de atores provenientes de ensino formal, ainda que com certificação em nível médio, os quais seriam os precursores de um novo momento cultural artístico local, agora, juntamente, com o Centro de Estudos Cinematográficos e com o Centro de Atividades Musicais<sup>35</sup>, de acordo com Moreira (1977, p. 82, grifo nosso):

Figuram no grupo das novas unidades o Núcleo de Física e Matemática, o Núcleo de Letras, o Núcleo de Geociências, o Centro Francês, o Curso de Biblioteconomia, o Curso de Arquitetura, o Curso de Administração, o **Serviço de Teatro (Escola de Teatro e Centro de Estudos Cinematográficos)**, **Centro de Atividades Musicais**, a Escola Primária e o Ginásio de Aplicação, além de estabelecimentos de outra natureza, como a Biblioteca Central, a Imprensa Universitária e a Casa de Estudos Germânicos.

Algumas das unidades citadas, ao serem incorporadas pela UFPA, receberam novas designações, mas outras permaneceram. A esse bloco, foram identificadas como Unidades Contemporâneas, pois as mudanças de nomenclatura aconteceram no momento de alteração da estrutura da Instituição, estabelecido pelo Decreto 65.880, de 16 de dezembro de 1969, o que não afetou o Serviço de Teatro Universitário.

Retomando a formação teatral o desafio estava somente iniciando, sem ao menos os fundadores imaginarem que com a germinação da Escola de Teatro, o projeto se consolidaria e chegaria ao ano de 2019 com a Escola de Teatro e Dança da UFPA atingindo seus longos 56 anos de funcionamento. Isso deve-se inicialmente aos representantes do NTEP, Benedito

---

<sup>35</sup> O Centro de Estudos Cinematográficos e o Centro de Atividades Musicais foram criados entre os anos de 1963 e 1964.

Nunes, Angelita Silva, Maria Sylvia Nunes, assim como a Cláudio Barradas e Alberto Bastos, e aos que colaboraram com a evolução acadêmica da ETDUFPA.

O primeiro dia de aula da primeira turma do Curso de Formação de Ator aconteceu no dia 27 de março de 1963, dia Mundial do Teatro, sob a Gestão do Serviço de Teatro Universitário/Escola de Teatro, que iniciou em 1962 e se estendeu até 1975, aproximação do recorte deste estudo. Foram quatro gestões, de acordo com os Relatórios do Serviço de Teatro Universitário dos anos de 1964, 1965 e 1967:

1ª Gestão: (1962 a 1964)

- Coordenador: Benedito Nunes
- Diretora dos Cursos: Maria Sylvia Nunes
- Secretário: Rafael Vieira da Costa
- Assistente de Direção: Antonio Fernando Penna
- Escriturários: Luís Otávio Barata e Luiz Martins de Aragão
- Contínuos: Odilon Brito e Ubiratan Campos

2ª Gestão: (1965 a 1966)

- Coordenador: Benedito Nunes
- Vice-Coordenador: Carlos Eugênio de Moura<sup>36</sup>
- Diretora de Cursos: Maria Sylvia Nunes
- Secretário: Rafael Vieira da Costa
- Escriturário: Luiz Martins de Aragão
- Contínuos: Odilon Brito e José Erundino Diniz

3ª Gestão (1966 a 1968)

- Coordenador: Marbo Giannaccini
- Diretora de Cursos: Maria Sylvia Nunes
- Secretário: Rafael Vieira da Costa
- Escriturário: Luiz Martins de Aragão
- Contínuos: Odilon Brito e José Erundino Diniz

---

<sup>36</sup> Carlos Eugênio Marcondes de Moura – um dos interlocutores de minha entrevista, nasceu em São Paulo, a 27 de julho de 1933. Cursou Interpretação, na Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita, no ano de 1962. Foi convidado pela Profa Maria Sylvia Nunes para ministrar a disciplina Voz e Dicção, no curso de Formação de Ator em 1963. Seu período de permanência na Escola de Teatro da Universidade Federal do Pará foi até o primeiro semestre de 1967, momento em que Walter Bandeira Gonçalves assumiu a cadeira de Voz e Dicção.

#### 4ª Gestão (1969 a 1975)

- Coordenador: Waldemar Henrique
- Secretário: Rafael Vieira da Costa
- Escriturário: Luiz Martins de Aragão
- Contínuos: Odilon Brito

Para a efetivação do curso, os gestores do STU, cada um em seu período, não pouparam valorizar a mão de obra docente, pois pensavam na qualidade da formação daquele aluno/ator integrante da primeira turma de formação de atores paraenses. E, para atingir seu objetivo visando o bom desempenho dos alunos depois de concluído o curso, buscou-se referências de disciplinas e de conteúdos na Escola de Arte Dramática de São Paulo, que já existe desde o ano de 1948. A EAD já contava, aproximadamente, com 15 anos de existência, servindo como base e indicações na época para a criação do curso da Escola de Teatro da UFPA.

### **3.3.3. Matérias e conteúdos: paralelo entre período de fundação e o período atual**

Neste espaço, será possível entender que mesmo diante de todo amparo superior da UFPA, o Curso de Formação de Ator, por meio de seus criadores, buscou proporcionar a formação artística e se fazer presente no meio artístico de Belém, como forma de aproximação do espaço de ensino por meio da arte junto à sociedade. Para isso, pensar no programa das disciplinas e seus conteúdos era pensar na formação cultural da época.

Para tanto, precisamos entender acerca do significado de currículo escolar, que em Varela (2013, p. 12), “o termo Currículo provém do étimo latino *currere*, que significa caminho, jornada, trajetória e percurso a seguir”, é um exemplo conceitual amplo que remete a duplo sentido. Primeiro, como detalhamento de trajetória de vida pessoal ou profissional; segundo, aplicada em instituição de ensino, como base de orientação das disciplinas a serem aplicadas aos alunos:

Isto equivale dizer, na nossa perspectiva, que, mesmo a partir da enunciação do seu significado etimológico, pode fazer uma primeira aproximação ao conceito de currículo, em cuja definição estão ou devem estar, necessariamente, presentes tanto na perspectiva de planificação sistêmica e ordenada dos objetivos, conteúdos ou competências de aprendizagem, ou seja a intencionalidade educativa (o currículo prescrito), como a de implementação dos planos de aprendizagem, com a respectiva aferição dos resultados (o currículo implementado, experienciado e avaliado) (VARELA, 2013, p. 12).

De acordo com o fragmento acima, o sentido de currículo é bem mais amplo, tendo despertado preocupação para aqueles envolvidos com a formação do aluno, e que tem sido tema de estudo contemplando diversas teorias e conceituações, considerando distintos interesses, como político, social e econômico, que atingem os diversos níveis educativos, onde o aluno deve ser o centro do processo ensino-aprendizagem.

Para Santiago, Narvaes e Borhmann (2012), em concordância de que são diversas as definições de currículo, nos apresentam uma seletiva de sentidos conceituais:

- a) O currículo concebido como projeto educativo composto de diferentes aspectos administrativos e pedagógicos: disciplinas, conteúdos, métodos e técnicas de ensino, tempos e espaços organizados para conduzir o percurso de escolarização;
- b) O currículo visto como expressão formal e material do projeto pedagógico da escola, ou seja, como conjunto de práticas e experiências mais amplas que estabelecem a relação entre a escola e a sociedade apontando a direção do processo educativo;
- c) O currículo definido como campo prático de organização do processo educativo formal, na educação escolarizada; território de intersecção de experiências diversas dentro e fora da escola, que supõem a concretização dos fins sociais e culturais da escola;
- d) O currículo concebido como um dispositivo cultural e discursivo; como “prática de significação” permeado de relações de saber-poder que fornecem uma das tantas maneiras de conceber e/ou interpretar o mundo (SANTIAGO; NARVAES; BORGMANN, 2012, p. 10).

Diante dessas visões gerais, as concepções de currículo não podem ser restritas, considerando as necessidades funcionais da escola diante do ensino-aprendizagem. Nessa perspectiva, a formação educacional interfere no amplo desenvolvimento da uma sociedade, que “desde o século XX requer da escola não mais uma educação unicamente humanista que tenha o sujeito/indivíduo como centro e sim uma formação voltada para o mundo do trabalho e da produção” (SANTIAGO; NARVAES; BORGMANN, 2012, p. 10). Essa dimensão de currículo como fonte de estudo é essencial, não descartando possíveis reformulações que podem vir a ocorrer, porém centralizada na valorização intelectual e formação humana, como projeção para construção do social e do trabalho.

Tendo em conta a importância do que foi abordado sobre o currículo escolar, retomamos as ponderações entre o planejamento de matérias e seus conteúdos do curso (SANTIAGO; NARVAES; BORGMANN, 2012) concebido no passado e o componente curricular e seu conteúdo do momento atual.

A Coordenação fundadora do Serviço de Teatro Universitário, contando sempre com o apoio do Reitor Prof. José Rodrigues da Silveira Netto, que foi fundamental não apenas nessa etapa de início, mas por quase toda a década de 60, tem reforçado nas palavras de Maria

Sylvia Nunes, que em entrevista a Bezerra (2016) menciona a importância do Reitor no desenvolvimento da Escola de Teatro:

O doutor Silveira não é muito referido, mas merecia uma estátua na Escola, porque ele dava tudo o que a gente queria. A gente chegava lá com o orçamento, e “doutor Silveira, nós precisamos...”, vamos dizer que na época era uma quantia grande, vinte mil, e ele, “pois não”. Depositava na Caixa Econômica, a gente usava o dinheiro, mas tinha que prestar conta com cinco cópias de tudo, mas tudo bem. E outra coisa também, ele comprou uma Biblioteca para a Escola, maravilhosa! (BEZERRA, 2016, p. 575).

Foi realmente um período “áureo” que viveu a Escola de Teatro, dada toda assistência e investimento da UFPA, por meio de Silveira Netto. A atitude do então Reitor, não se limitava apenas no apoio financeiro, o investimento em uma Biblioteca foi imprescindível como “alimento” para o conhecimento artístico cultural, além disso, prestigiava os espetáculos que foram construídos ao longo do amadurecimento do curso de Formação de Ator. Ele (reitor) era um grande apreciador das artes, do teatro. Novamente mencionado por Maria Sylvia Nunes:

Sabe que ele ia a todos espetáculos nossos, em tudo. Todo sábado de manhã, tinha o Cine Clube na nossa escola, com 150 lugares, ele ia a todas, impreterivelmente. Peças de passagem de ano, quer dizer, peças montadas lá mesmo, ele ia assistir. Ele era muito interessado. E ele era um homem muito controvertido, as pessoas de outras escolas não gostavam muito dele, de vez em quando tinha atritos entre estudantes e ele, entre UAP e ele, conosco ele era maravilhoso, maravilhoso (BEZERRA, 2016, p. 576).

A presença de Silveira nos eventos e espaço de funcionamento do curso demonstrava que era uma forma dele apreciar o trabalho de toda equipe que se empenhou para que desse certo o projeto de criação de uma escola de formação de ator, incluindo os fundadores, os professores, técnicos administrativos e alunos.

Para o funcionamento do curso, montou a equipe de professores de currículo capacitado para compor o corpo docente. Alguns professores locais e outros na condição de convidados/temporário: Amir Haddad (Minas Gerais)<sup>37</sup>, Carlos Eugênio de Moura e Yolanda Amadei (São Paulo). O convite atribuído a eles se deu por conta da amizade que estabeleceram durante um dos Festivais Brasileiro de Teatro Amador, coordenado por Paschoal Carlos Magno. O professor Carlos Eugênio Marcondes de Moura, que ministrou a

---

<sup>37</sup> Amir Haddad encontrava-se em São Paulo no momento do convite de Maria Sylvia Nunes para fazer parte do corpo docente.

disciplina Voz e Dicção, relata como se deu a oportunidade para ele e Amir Haddad serem convidados para contribuir para o ensino no Curso de Formação de Ator em Belém/PA:

Por ocasião de festivais estudantis de teatro, organizados por Paschoal Carlos Magno, assisti os espetáculos do Norte Teatro Escola do Pará, dirigidos por Maria Sylvia Nunes [*Édipo Rei* e *Morte e Vida Severina*]. Causaram-me grande entusiasmo e naquela época eu cursava a Escola de Arte Dramática de São Paulo. Desde então mantive contatos regulares com Maria Sylvia Nunes, Benedito Nunes e Angelita Ferreira da Silva, irmã de Maria Sylvia e sua grande colaboradora. Meu amigo e colega Amir Haddad foi convidado para realizar na Universidade Federal do Pará uma experiência pioneira: um curso de teatro (1962), iniciativa de Maria Sylvia e Benedito Nunes. Teve o curso por finalidade avaliar o interesse que ele eventualmente despertaria junto a um público diversificado (estudantes, participantes de teatro amador). O curso se estendeu por quase um ano, foi muito concorrido, exitoso e decisivo para sua implantação na Universidade Federal do Pará. Por indicação de Amir Haddad fui convidado para lecionar a disciplina de Voz e Dicção no curso que se iniciava (Entrevista concedida a autora em 6 nov. 2018).

O convite e indicação que envolveram os três paulistas não se configuraram apenas pelas amizades construídas, devido à formação que eles possuíam. Amir Haddad, contava com sua experiência como Diretor e fundou o Grupo de Teatro Oficina em São Paulo; Carlos Eugênio de Moura, cursou a Escola de Arte Dramática, de Alfredo Mesquita, de 1960-1962 e Yolanda Amadei, contava com a experiência de Dança, como bailarina e coreógrafa.

Para Carlos Eugênio, a Escola de Teatro não deveria ter apenas um currículo bem estruturado e professores capacitados, como cita a seguir,

Seria desejável o intercâmbio com outras escolas de teatro do país, por exemplo: Escola de Arte Dramática de São Paulo, de todas a mais antiga; Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia; Escola de Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Escola de Teatro da Universidade de Minas Gerais; Escola de Teatro da Universidade Federal de Pernambuco. (Entrevista concedida a autora em 6 nov. 2018)

A preocupação em formar o bom profissional ator, fazia parte de projetos dos gestores e professores. E com o corpo docente da primeira turma de Formação de Ator estruturado, o curso tomou forma e partindo para o início das aulas em 27.03.1963.

No quadro abaixo, disponibilizamos a disciplina que cabe a cada docente, durante os três primeiros anos de funcionamento do curso.

**Quadro 3** – Professores e disciplinas – 1963 a 1965.

Disciplinas/ Ano	Professores		
	1º ano (1963)	2º ano (1964)	3º ano (1965)
Voz e Dicção	Carlos Eugênio de Moura	Carlos Eugênio de Moura	Paulo Villaça
Expressão Corporal	Yolanda Amadei	Yolanda Amadei	Yolanda Amadei
Interpretação	Amir Haddad	Amir Haddad	Amir Haddad
Estética		Benedito Nunes	Benedito Nunes
História do Espetáculo		Maria Sylvia Nunes	Maria Sylvia Nunes
História do Teatro	Francisco Paulo Mendes	Francisco Paulo Mendes	
Psicologia	Benedito Nunes	Benedito Nunes	Benedito Nunes
Teoria do Teatro	Francisco Paulo Mendes		

Fonte: Relatório do Serviço de Teatro Universitário, 1967.

De acordo com o Quadro 3, as disciplinas básicas são cinco, duas teóricas: Psicologia e Teoria do Teatro, e três práticas, consideradas **Fundamentais** (BARRADAS, 2018): Voz e Dicção, Expressão Corporal e Interpretação. São reconhecidas como fundamentais por serem ofertadas no 1º, 2º e 3º anos letivos.

No segundo ano letivo, são ofertadas tanto as disciplinas fundamentais como são incluídas Estética e História do Teatro. Algo parecido acontece no terceiro ano, permanecendo as fundamentais práticas, mas incluindo História do Espetáculo e Estética.

Em agosto de 1965, o Professor Carlos Eugênio de Moura viaja para os Estados Unidos, e segundo ele “fui contemplado com bolsa da Fundação Fullbright para estudar durante um ano letivo na Escola de Arte Dramática da Universidade de Yale, Estados Unidos” (Entrevista concedida a autora em 6 nov. 2018), participando de vários cursos no Departamento de Interpretação, na Universidade de Yale<sup>38</sup>, durante os anos de 1965 a 1966. Nesse período coube ao professor Paulo Villaça, ator formado também pela Escola de Arte Dramática de São Paulo, assumir o conteúdo de Voz e Dicção.

A partir do ano de 1966, com ingresso de novas turmas, início da quarta turma do Curso de Formação de Ator, outros docentes passaram a colaborar no curso. A substituição ocorreu em razão de Amir Haddad e Yolanda Amadei retornarem para São Paulo, e, por conta disso, novos professores, também oriundos de São Paulo, passaram a fazer parte do quadro docente, Marbo Giannaccini, Leonardo Lopes e Rodrigo Santiago, conforme identificamos no quadro abaixo:

<sup>38</sup> Relatório do Serviço de Teatro Universitário 1965-1966.

**Quadro 4** - Professores e disciplinas – anos 1966 a 1968.

Disciplinas	Professores	
	1966	1967 e 1968
Voz e Dicção	Carlos Eugênio de Moura	Carlos Eugênio de Moura / Walter Bandeira
Estética	Benedito Nunes	Benedito Nunes
Expressão Corporal	Marbo Giannaccini	Marbo Giannaccini
História do Espetáculo	Maria Sylvia Nunes	Maria Sylvia Nunes
História do Teatro	Francisco Paulo Mendes	Francisco Paulo Mendes
Interpretação	Rodrigo Santiago	Leonardo Lopes
Psicologia	Benedito Nunes	Benedito Nunes
Teoria do Teatro	Francisco Paulo Mendes	Francisco Paulo Mendes

Fonte: Relatório do Serviço de Teatro Universitário, 1967.

Enquanto isso, Carlos Eugênio de Moura retorna dos Estados Unidos, e assume novamente a disciplina de Voz e Dicção, permanecendo em 1966 e 1967. Outra alteração aconteceu na Coordenação do Serviço de Teatro Universitário assume o Professor Marbo Giannaccini para cumprir o exercício da função durante o período de 1966 a 1968, em substituição ao Professor Benedito Nunes, o qual tinha sido nomeado por Silveira Netto, desde a implantação do Serviço de Teatro Universitário em 1962.

Informações relacionadas às organizações das disciplinas e seus conteúdos, depois de décadas, não têm sido tão precisas por meio dos registros documentais e nem por meio dos depoimentos dos entrevistados. Primeiro, em relação aos documentos físicos, poucos são encontrados, pois a maioria foi extraviada durante o incêndio que ocorreu na Escola, no ano de 1971. Segundo, em relação aos depoimentos obtidos de profissionais dos anos 60, essa etapa foi tão complexa quanto às fontes documentais.

Alguns relatos conseguimos como de Carlos Eugênio de Moura, docente da primeira turma, e de Cláudio Barradas, aluno/fundador, que a partir da década de 70, assumiu a disciplina Interpretação. Maria Sylvia Nunes, Diretora de Ensino do Curso de Formação de Ator, por conta de sua saúde fragilizada, não foi possível realizar entrevista. Por essa razão, as informações que poderiam ser fornecidas por Maria Sylvia, foram obtidas por meio da Tese de Doutorado de Bezerra (2016). Os três professores, atualmente, apresentam idade próxima a 80 anos.

De acordo com o Artigo 5º do Regimento Interno, o curso de Formação de Ator, desde o seu início, em 1963, é constituído das disciplinas conforme consta nos Quadros 3 e 4, que compreende carga horária total de 1.350 horas. Por ser um curso livre, mesmo em nível formal, a duração é de três anos, contribuindo para uma carga horária e conteúdos longos, ver Figura 39.

**Imagem 39** - Grade curricular com Carga Horária - Curso de Formação de Ator

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA

CURSO DE FORMAÇÃO DE ATOR - GRADE CURRICULAR

DISCIPLINA	SÉRIE	CATEGORIA	CH ANUAL
01 - Interpretação I	1a.	TEO/PRAC	90
02 - Interpretação II	2a.	TEO/PRAC	90
03 - Interpretação III	3a.	TEO/PRAC	90
04 - Expressão Corporal I	1a.	TEO/PRAC	90
05 - Expressão Corporal II	2a.	TEO/PRAC	90
06 - Expressão Corporal III	3a.	TEO/PRAC	90
07 - Dicção I	1a.	TEO/PRAC*	90
08 - Dicção II	2a.	TEO/PRAC	90
09 - Dicção III	3a.	TEO/PRAC	90
10 - Psicologia do Teatro I	1a.	TEÓRICA	60
11 - Psicologia do Teatro II	2a.	TEÓRICA	60
12 - Psicologia do Teatro III	3a.	TEÓRICA	60
13 - Estética I	2a.	TEÓRICA	60
14 - Estética II	3a.	TEÓRICA	60
15 - História do Teatro I	1a.	TEÓRICA	60
16 - História do Teatro II	2a.	TEÓRICA	60
17 - História do Espetáculo	3a.	TEÓRICA	60
18 - Teoria do Teatro	1a.	TEÓRICA	60

Ch TOTAL : 1.350 Horas

Fonte: Arquivo ETDUFPA, 2019

Como não existia um acompanhamento pedagógico nos primeiros anos do curso, e por não ter uma legislação específica que pudesse orientar sobre a carga horária mínima, a Coordenação do Serviço de Teatro Universitário, juntamente com seus fundadores, baseada no plano de disciplinas da Escola de Arte Dramática de São Paulo, constituiu o planejamento das matérias e de seus conteúdos. Diante disso, foi concebido o Curso de Teatro da UFPA, que mesmo diante das inúmeras dificuldades, se consolidou como referência na formação de novos artistas na Amazônia, permanecendo como Escola Técnica vinculada a UFPA.

A partir deste momento, a pesquisa contextualiza a relação entre os períodos de oferta do curso de Formação de Ator, no recorte de 1963 a 1970 e o período atual do Curso Técnico em Teatro, conforme PPC revisado neste ano.

A seguir, as reflexões versam sobre a estrutura das disciplinas oferecidas de acordo com os desenhos curriculares apresentados nos quadros 5 e 6.

**Quadro 5** – Disciplinas distribuídas por ano – desenho curricular de 1963.

<b>Desenho de 1963</b>		
<b>Curso de Formação de Ator - Modalidade livre - Carga Horária: 1350 horas</b>		
<b>1º ANO</b>	<b>2º ANO</b>	<b>3º ANO</b>
Voz e Dicção I - 90 h	Voz e Dicção II - 90 h	Voz e Dicção III - 90 h
Expressão Corporal I - 90 h	Expressão Corporal II - 90 h	Expressão Corporal III - 90 h
Interpretação I - 90 h	Interpretação II - 90 h	Interpretação III - 90 h
Psicologia - 60 h	História do Teatro - 60 horas	História do Teatro - 60 h
Teoria do Teatro - 60 h	Estética - 60 h	Estética - 60 h
		História do Espetáculo - 60 h

Fonte: Serviço de Teatro Universitário, 1963.

O curso de ator ofertado no ano de 1963, concede apenas uma única formação após cursar os três anos ininterruptos, não sendo atribuído nenhuma qualificação ao término de cada ano, obtendo assim a certificação profissional de Formação de Ator. O que diferencia do curso Técnico em Teatro, de acordo com o PPC revisado em 2019.

**Quadro 6** – Desenho curricular de 2019 - do curso Técnico em Teatro.

<b>2019</b>	
<b>Habilitação Técnico de Nível Médio em Teatro<sup>39</sup> - Carga Horária: 1.260 horas</b>	
<b>Qualificação de Nível Técnico como Atuante em Processos Criativos em Teatro - Carga Horária: 630 horas</b>	
1º ANO	2º ANO
1º SEMESTRE	1º SEMESTRE
Técnicas Vocais I - 60 h	Técnicas Vocais II - 60 h
Técnicas Corporais I - 60 h	Técnicas Corporais II - 60 h
História do Teatro - 60 h	Teoria do Teatro - 60 h
Dramaturgia Pessoal do Ator – 60h	Palhaçaria - 60 h
Canto - 60 h	Experimentação Cenográfica – 60 h
2º SEMESTRE	2º SEMESTRE
Técnicas de Atuação I - 60 h	Técnicas de Atuação II - 60 h
Maquiagem Cênica – 60 h	Teatro de Animação - 60 h
Máscara e Corpo - 60 h	Práticas de Teatro Popular no Pará – 60h
Criação de Espetáculo I – 120 h	Criação de Espetáculo II – 120 h
Atividades Complementares – 30 h	Atividades Complementares – 30 h

Fonte: PPC do Curso Técnico de Nível Médio em Teatro da ETDUFPA, 2019.

Nos quadros acima apresentamos dois cursos profissionalizante voltados para a formação do ator, aplicados em épocas distintas pela UFPA. Os cursos constantes no Quadro 5 são os ofertados pelo Serviço de Teatro Universitário em 1963, sob a denominação de Curso de Formação de Ator; no Quadro 6, Curso Técnico de Nível Médio em Teatro<sup>40</sup> aprovado pelo Conselho da ETDUFPA em 2019. A denominação de Escola de Teatro e Dança<sup>41</sup> substituiu o Serviço de Teatro Universitário, em 1994.

A diferença entre os componentes curriculares do Quadro 5 e do Quadro 6 são evidentes, observada pelo número de disciplinas, mas principalmente pela carga horária aplicada, assim como pelo tempo de duração do curso e pelo conteúdo das disciplinas, além de outros pontos que devem ser relevantes nessa reflexão.

- a) A carga horária total do curso de Formação de Atores, referente ano de 1963 constante no quadro 5 é de 1.350 horas;

<sup>39</sup> De acordo com o Projeto Pedagógico do Curso (PPC) Técnico de Nível Médio em Teatro, aprovado em 2019.

<sup>40</sup> PPC Técnico de Nível Médio em Teatro.

<sup>41</sup> O Serviço de Teatro Universitário passou a Escola de Teatro e Dança, a partir de 1994, quando assumiu a Direção o Prof. Dr. Miguel Santa Brígida.

- b) A carga horária total do curso Técnico em Teatro referente ao PPC de 2019, constante no quadro 6 é de 1260 horas;
- c) O curso do quadro 5 apresenta carga horária maior que a carga horária do curso constante no quadro 6, ambos de nível médio. Apesar da diferença ser de apenas 90h entre um curso e outro, a duração do tempo de curso de 1963 era maior, levando o funcionamento a três anos. Esse tempo de duração chegou a ser comparado a um curso em nível de graduação.
- d) O número de disciplinas é praticamente o mesmo, 18 em cada curso. A diferença está na Atividades Complementares que aparece no curso do Quadro 6, que apesar de não ser considerado disciplina, o aluno precisa cumprir carga horária de 30 horas de atividades extracurricular por ano cursado, totalizando 60 horas nos dois anos cursado;
- e) Em relação as disciplinas práticas fundamentais, no curso do Quadro 5, por serem ofertadas durante os três anos do curso, possuem carga horária maior em relação as demais, 90 horas cada uma: Voz e Dicção, Expressão Corporal e Interpretação. As disciplinas teóricas apresentam carga horária de 60 horas, cada uma: Psicologia, Estética, Teoria do Teatro, História do Teatro e História do Espetáculo, são distribuídas entre os três anos do curso;
- f) Por outro lado, no curso do Quadro 6, duas disciplinas ao final de cada ano apresentam uma carga horária maior em relação as demais, Criação de Espetáculo I e Criação de Espetáculo II, cada uma delas com carga horária de 120 horas;
- g) Entre os dois cursos, observamos disciplinas que apresentam mesma nomenclatura. No entanto, algumas são equivalentes às chamadas disciplinas fundamentais do primeiro curso, por mais que suas as ementas apresentem alguma discrepância, ver Quadro 7.

**Quadro 7** - Disciplina com nomenclaturas equivalentes entre os desenhos curriculares de 1963 e 2019.

<b>Curso de Formação de Ator - 1963</b>	<b>Curso Técnico em Teatro - 2019</b>
Voz e Dicção I, II, III	Técnicas Vocais I e II
Expressão Corporal I, II e III	Técnicas Corporais I e II
Interpretação I, II e III	Técnicas de Atuação I e II
Teoria do Teatro <sup>42</sup>	Teoria do Teatro
História do Teatro <sup>43</sup>	História do Teatro

Fonte: Relatório do STU e PPC do Curso.

<sup>42</sup> Teoria do Teatro - apresenta a mesma nomenclatura no Curso de Formação de Ator (1963), e no Curso Técnico em Teatro (2019)

<sup>43</sup> História do Teatro - apresenta a mesma nomenclatura no Curso de Formação de Ator (1963), e no Curso Técnico em Teatro (2019)

- h) Disciplinas que não fazem parte dessa equivalência no Quadro 5: Estética, Psicologia e História do Espetáculo; no Quadro 6: Maquiagem Cênica, Teatro de Animação, Máscara e Corpo, Palhaçaria, Experimentação Cenográfica, Dramaturgia Pessoal do Ator, Práticas de Teatro Popular no Pará, Canto e Criação de Espetáculo I e II, além das Atividades Complementares.
- i) Em relação as disciplinas práticas do curso de 1963, pressupõe-se que a estratégia pensada durante a elaboração do desenho curricular do curso seja estabelecer que o aluno vivencie a prática desde o início do curso até o final, por mais que se torne uma carga horária “pesada”, mas a intenção seria que obtivesse como resultado uma excelente preparação para encarar o momento de apresentação no palco de um espetáculo ora sozinho, ora interagindo com os demais componentes durante uma cena.
- j) O curso da Quadro 6 apenas quatro disciplinas apresentam maior carga horária teóricas em relação as demais: Teoria do Teatro, História do Teatro, Dramaturgia Pessoal do Ator e Experimentação Cenográfica, e em relação as disciplinas teóricas do primeiro curso ofertado no STU. No entanto, as práticas, apesar de apresentarem carga horária menor, em relação ao curso de origem, contam com uma melhor distribuição de horário de funcionamento das disciplinas, com um conteúdo mais enxuto e ajustado a realidade da região Amazônica. Destacamos ainda o tempo de duração entre os cursos, que em 1963 era de três anos, e o curso atual conta com duração de dois anos.

Importante destacar que, o curso Técnico de Nível Médio em Teatro, vinculado ao Eixo Tecnológico Produção Cultural e Design, atualmente ofertado pela ETDUFPA, apresenta ao aluno duas propostas de oficialização do curso apto à qualificação ou à diplomação, durante e ao final do curso. Ao concluir o primeiro ano, no caso os dois primeiros semestres equivalentes ao cumprimento da carga horária de 630 horas, o aluno terá direito à **Certificação de Qualificação Profissional de Nível Técnico com Atuante em Processos Criativos**. E, para que esteja habilitado a receber o **Diploma como Técnico em Nível Médio em Teatro**, o futuro egresso terá que cumprir o restante das 630 horas, totalizando 1.260 horas, referentes à carga horária total do curso<sup>44</sup>.

Apesar do currículo inicial ter permanecido o mesmo durante décadas, sofreu alteração significativa por volta da década de 90. Depois desse período, outras modificações ocorreram, a fim de atender à realidade daquele momento e da região local. Tudo sob outros

---

<sup>44</sup> PPC Técnico de Nível Médio em Teatro - Eixo Tecnológico: Produção Cultural e Design.

olhares e conhecimentos, influência proveniente de contratação de novos professores e de capacitações como a realização de Mestrado em Artes, o que daria uma nova realidade acadêmica à ETDUFPA. Isso refletiu num desenho curricular inovador, com disciplinas que contribuem para o ator pensar não somente a construção da cena, mas também de como compor o cenário e o personagem. Como resultados de uma das variações do currículo, além das já citadas, o desenho curricular conta atualmente com Maquiagem Cênica, Teatro de Animação, Máscara e Corpo, Palhaçaria, Experimentação Cenográfica, Dramaturgia Pessoal do Ator, Práticas de Teatro Popular no Pará, Canto e Criação de Espetáculo I e II, além das Atividades Complementares. Pensou-se em um currículo que permita ao aluno e futuro ator ser o próprio crítico durante a construção de seu personagem, e, principalmente, possuidor de uma formação completa e mais humana.

Outro ponto a ponderar são as ementas registradas, de acordo com os Relatórios de 1964<sup>45</sup>, 1965<sup>46</sup> e 1967<sup>47</sup> do Serviço de Teatro Universitário, considerando as disciplinas de todos os períodos, observando em ordem alfabética:

1ª – Voz e Dicção:

Treino e desenvolvimento da voz. A voz como função adquirida. A fala como veículo de adaptação social. Mecanismo da dicção. Breve descrição do aparelho respiratório. A respiração em teatro. Relaxamento e controle da expiração. Exercícios individuais e coletivos. Exercício para flexibilidade e relaxamento dos órgãos vocais: laringe, faringe, língua, véu palatino e maxilar inferior. Fatores básicos do som: altura, intensidade e timbre. Variações de intensidade e altura. Extensão vocal. Ressonância. Exercícios individuais e coletivos de ressonância oral e nasal.

Leitura e discussão dos anais do Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro. Leitura e discussão de Antonio Houaiss, “Sobre a Língua e o Teatro”. Pronúncia das vogais, ditongos e tritongos, consoantes e sequências consonantais. Caracterização de subdialeto nortista, em sua variante paraense. Regionalismo e arcaísmos em autores paraenses.

Textos estudados – 1963 e 1964

a) “Carta Prás Icamiabas”, capítulo de “Macunaima”, de Mário de Andrade; “Menina que vem de Itaiara”, de Lindanor Celina; “Belém do Grão Pará”, de Dalcídio Jurandir; “Glossário Paraense”, de Chermont de Miranda; Poesia: “Trem de Ferro”, de Manoel Bandeira; “Agora eu Vou Cantar” e “Moça Linda Bem Tratada”, de Mário de Andrade; “A Rosa de Hiroshima”, de Vinícius de Moraes; “Descobrimiento do Brasil” e “Poemas da Colonização”, de Oswald de Andrade; “Romance da Guarda Civil Espanhola”, de Frederico Garcia Lorca; “O Pequeno Retábulo de D. Cristóvão”, de Frederico Garcia Lorca.<sup>48</sup>

Textos estudados – 1965 a 1967

b) “Bodas de Sangue”, de Frederico Garcia Lorca; “Ode Marítima”, Fernando Pessoa; “Macbeth”, de Shakespeare; “Romanceiro da Inconfidência”, de Cecília

<sup>45</sup> Relatório do STU, referente aos anos de 1963 e 1964.

<sup>46</sup> Relatório do STU, referente aos anos de 1965 e 1966.

<sup>47</sup> Relatório do STU, referente ao ano de 1967, por ocasião da comemoração dos 10 anos de fundação da UFPA.

<sup>48</sup> Planejamento de disciplinas, constante no Relatório nº 1, de 1964.

Meireles. Poesia brasileira contemporânea: Raul Bopp, Mário de Andrade, Manoel Bandeira, José Paulo Paes, Carlos Drummond de Andrade.

Textos estudados –1967

c) “A Ilha da Maré”, Termo desta cidade da Bahia, de Manoel Botelho de Oliveira; “Juízo anatômico dos achaques que padecia o corpo da república, em todos os membros, e inteira definição do que em todos os tempos é Bahia”, de Gregório de Matos; “O Bobo” (introdução), de Alexandre Herculano; “As Preciosas Ridículas”, de Molière; “O Auto da Barca do Inferno”, de Gil Vicente (cenas); “O Tartufo”, de Molière (preparação vocal); Leituras Dramáticas: “O Homem e o Cavalo” e “O Rei da Vela”, de Oswald de Andrade; “Nizia Figueira, Sua Criada”, de Mário de Andrade.

De acordo com excerto acima, as ementas das disciplinas de Voz e Dicção I, II, II ofertadas durante todo o período de 60, cada uma com carga horária de 90 horas, apresentam propostas de conteúdos trabalhados em sala, que vão desde introdução sobre o aparelho respiratório até as orientações de melhor forma de pronúncia das palavras. Para isso, dispõem de orientações sobre o funcionamento do aparelho respiratório e órgãos ligados a ele, por meio de suporte teórico, além de exercício práticos. Tudo isso para obter um melhor resultado de comunicação com o público, se praticada em cena. Utiliza do regionalismo paraense e de vários textos clássicos como prática de leituras durante o curso, atingindo com carga horária um total de 90 horas anual. Provavelmente, os textos trabalhados em sala, de acordo com os itens a), b) e c) foram aplicados conforme a série do aluno, ou adaptados de acordo com o docente que assumisse a disciplina. Os docentes que ministraram Voz e Dicção I, II e III durante o período do curso na década de 60 foram Carlos Eugênio de Moura e Walter Bandeira Gonçalves (falecido).

A disciplina a seguir, ofertada também à primeira turma, trata da Expressão Corporal I, II e III, aplicada nos três anos consecutivos, e cada uma perfaz 90 horas:

2ª - Expressão Corporal – 1963-1964

Aulas teóricas: 1) Dança e mímica – definição e paralelismo; origens e evolução histórica; conceito geral, tradicional e artístico; relação dessas artes com o Teatro. 2) Expressão Corporal – definição; filiação no Oriente e no Ocidente; técnicas diversas; de onde se deriva; elementos básicos; movimentos, espaço e ritmo, análise e subdivisão desses elementos. 3) Importância da Expressão Corporal na composição física dos personagens teatrais – fatores que condicionam os “tipos teatrais” e seus reflexos na composição física dos mesmos; análise desses fatores, que podem ser divididos em biológicos, ambientais, sociais, psicológicos e de época histórica.

Aulas práticas: 1) Técnica de ginástica rítmica, hatha yoga, dança moderna, e ballet clássico. 2) Desenho no espaço, linhas, simbolismo das linhas; noções práticas de ritmo; movimentos básicos do corpo humano, suas direções, níveis, desenho, forma, volume, dinâmica e expressão. Posturas, maneiras de andar, sentar, parar, gesticular, etc. de acordo com o personagem a ser interpretado. Estudo específico de postura e atitudes da época medieval, para aplicação na peça encenada pelo curso – “O Auto da Barca do Inferno”, de Gil Vicente.

- Expressão Corporal – a partir de 1965
- 1) Exercícios fundamentais de integração física (normalidade anátomo-filosófica); base: a) ginástica olímpica (solo); b) Yoga.
  - 2) Exercícios para controle físico (especialização anátomo-fisiológica); base: a) dança clássica; b) dança de livre expressão; c) mímica.
  - 3) Exercícios de criação (técnica como meio de expressão): a) ritmo; b) condicionamento dos personagens.
  - 4) Teoria: a) Origem; b) Técnicas; c) Valores.

A ementa acima, da disciplina Expressão Corporal, do curso no A, foi estabelecida para ser ministrada durante os três anos do curso, por isso ser uma disciplina considerada de pré-requisito, a qual adotou nomenclatura de Expressão Corporal I, Expressão Corporal II e Expressão Corporal III, de acordo com o ano de aplicação no ensino. É totalmente prática, específica como preparação física do ator de teatro, mas pautada na expressão coreográfica. Utiliza o corpo como interação de habilidades, praticando exercício com técnicas de ginásticas rítmica e yoga. Essa prática envolve ainda o controle físico, que exige preparação por meio da dança moderna, ballet clássico e da mímica. Por último, concebe durante o processo de criação, via expressão corporal, o uso do ritmo, a fim de atender conforme pede a construção do personagem. De modo geral, a aplicação das atividades dessa disciplina depende de condicionantes físicos, para o qual envolve trabalho de posturas, como a forma de sentar e de andar, além de gesticular em cenas de espetáculos. Como resultado de avaliação do primeiro ano será por meio da apresentação de *“O Auto da Barca do Inferno”*, de Gil Vicente. A disciplina Expressão Corporal abrange uma carga horária de 90 horas, distribuída durante os três anos do curso. A partir do ano de 1965, a ementa foi reduzida, mas continuando com os exercícios práticos necessários para a constituição do personagem e melhor preparo de condicionamento físico do ator. No início do curso, em 1963, foi ministrada pela Coreógrafa de São Paulo, Yolanda Amadei, a qual ficou até o ano de 1966, assumindo nesse mesmo ano o também Coreógrafo Marbo Giannecchini.

**Imagem 40** - Matéria Lecionada - Expressão Corporal 2ª série (a) - Meses: Maio, Junho e Agosto de 1964.

UNIVERSIDADE DO PARÁ  
SERVIÇO DE TEATRO  
ESCOLA DE TEATRO  
CURSO DE FORMAÇÃO DE ATOR  
MATERIA LECIONADA

DISCIPLINA: EXPRESSÃO CORPORAL      PROFESSOR: YOLANDA AMADEI  
SÉRIE: 2ª      ANO LETIVO DE 1964

DATA		VISTO
Maio	Reordenação da matéria prática do ano anterior	
Junho	Idem, isto é, reordenação e correção detalhada dos exercícios contidos nas apostilas fornecidas aos alunos: <i>Chop</i> <i>Centro</i> <i>Barra</i>	
Agosto	Estilo Medieval: Religioso e mundano Ensaio do "Stabat Mater" de Pergolesi, encenado na Igreja do Carmo a 30-8-64.	

Visto: \_\_\_\_\_  
Diretor

*Yolanda Amadei*  
Professor

Fonte: Arquivo da ETDUFPA, 2019<sup>49</sup>.

**Imagem 41** - Expressão Corporal 2ª série (b) - Meses: Setembro e Outubro de 1964.

UNIVERSIDADE DO PARÁ  
SERVIÇO DE TEATRO  
ESCOLA DE TEATRO  
CURSO DE FORMAÇÃO DE ATOR  
MATERIA LECIONADA

DISCIPLINA: EXPRESSÃO CORPORAL      PROFESSOR: YOLANDA AMADEI  
SÉRIE: 2ª      ANO LETIVO DE 1964

DATA		VISTO
Setembro	Preparação do Festival Shakespeare Ensaio de Danças da Época Elizabethana: <i>Pavanes</i> <i>Gaillardes</i> <i>La Volta</i>	
Outubro	Exercícios práticos para flexibilidade das costas, dos pés e das pernas Algumas variações em maneiras de andar e cair Esboço sumário da Escala de Tensões "Laban" Remontagem do "Stabat Mater" a 30-10-64.	

Visto: \_\_\_\_\_  
Diretor

*Yolanda Amadei*  
Professor

Fonte: Arquivo da ETDUFPA, 2019.

<sup>49</sup> O material referente às imagens 40 a 49 está disponível no Laboratório de Memória das Artes Cênicas da ETDUFPA, implantado em fevereiro de 2019, coordenado pelo Grupo de Pesquisa PERAU – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/CNPq.

**Imagem 42** - Expressão Corporal 2ª série (c) – Meses: Novembro e Dezembro 1964.<sup>50</sup>

UNIVERSIDADE DO PARÁ  
SERVIÇO DE TEATRO  
ESCOLA DE TEATRO  
CURSO DE FORMAÇÃO DE ATORES  
MATERIA LECIONADA

DISCIPLINA: EXPRESSÃO CORPORAL PROFESSOR: YOLANDA AMADEI  
SÉRIE: 2ª ANO LETIVO DE 1964

DATA	CONTÊUDO	VISTO
Novembro	Continuação da matéria de catulero: condensação dos exercícios estudados Preparação de posturas e andares para a peça "Subrante" Improvisação sobre o estilo da época em que se ambienta a peça, baseada em figuras de livros e revistas da época do século	
Dezembro	Exames finais com a peça de Coelho Neto	

Visto: \_\_\_\_\_ Diretor \_\_\_\_\_  
Yolanda Amadei  
Professora

Fonte: Arquivo da ETDUFPA, 2019.

**Imagem 43** - Frequência de Alberto Teixeira Coelho Bastos (Albertinho Bastos), na disciplina Expressão Corporal

UNIVERSIDADE DO PARÁ  
SERVIÇO DE TEATRO  
ESCOLA DE TEATRO

REGISTRO DE FREQUÊNCIA E DE NOTAS CADEIRA: EXPRESSÃO CORPORAL ANO LETIVO DE 1964  
ALUNO: ALBERTO TEIXEIRA COELHO BASTOS Série: 2ª Cat.: REGULAR

Meses	DIAS																															Nota	
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31		
MARÇO																																	
ABRIL																																	
MAIO																																	
JUNHO																																	8,5
JULHO																																	9
AGOSTO																																	10
SETEMBRO																																	9
OUTUBRO																																	
NOVEMBRO																																	
DEZEMBRO																																	9

Observações: O aluno tem faltas justificadas em setembro por estar viajando para o Festival Shakespeare

Visto: \_\_\_\_\_ Diretor dos Cursos \_\_\_\_\_  
Yolanda Amadei  
Professora

Fonte: Arquivo da ETDUFPA, 2019.

<sup>50</sup> As imagens 40, 41 e 42 apresentam os conteúdos do 2º ano, ministrados pela Professora Yolanda Amadei, de acordo com a programação das aulas mensais, culminando com ensaios dos espetáculos de final de ano.

**Imagem 44** - Frequência de Cláudio de Souza Barradas, na disciplina Expressão Corporal.

UNIVERSIDADE DO PARÁ  
SERVIÇO DE TEATRO  
ESCOLA DE TEATRO

REGISTRO DE FREQUENCIA E DE NOTAS CADEIRA : EXPRESSÃO CORPORAL ANO LETIVO DE 1964

ALUNO : CLAUDIO DE SOUZA BARRADAS Série : 2ª Cat. : REGULAR

Meses	DIAS																															Nota	
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31		
MARÇO																																	
ABRIL																																	
MAIO																																	
JUNHO																																	9
AGOSTO																																	9
SETEMBRO																																	10
OUTUBRO																																	10
NOVEMBRO																																	
DEZEMBRO																																	10

Observações: justificam-se as faltas de setembro pelo ensaio do Festival Shakespeare.

Visto : \_\_\_\_\_ Diretor dos Cursos

Visto : *Roland J. Soares* Professor

Fonte: Arquivo da ETDUFPA, 2019.

As imagens 43 e 44 compreendem as frequências na disciplina Expressão Corporal, dos alunos Alberto Teixeira Coelho Bastos e Cláudio de Souza Barradas, ambos ingressantes e concluintes da primeira turma do Curso de Formação de Ator. A próxima disciplina a ser comentada será Interpretação, que junto com Voz e Dicção e Expressão Corporal, faz parte do tripé de característica prática do curso.

### 3ª – Interpretação

a) Teorias de interpretação. Noções da evolução da arte de interpretar. Brecht e Stanislavsky. Exercício da memória afetiva, mímica e movimentação cênica. O palco e suas características. Noções de cenotécnica.

Textos estudados: “A semente”, de Gianfrancesco Guarnieri; “Bodas de Sangue”, de Frederico Garcia Lorca; “esperando Lefty”, de Clifford Odets; “A história do Zoológico”, de Edmundo Albee; “O Anjo de Pedra”, de Tennessee Williams; “Eles Não Usam Bçack-Tie”, de Gianfrancesco Guarnieri; “O Telescópio”, de Jorge de Andrade.

b) Visão geral da arte de interpretar. Stanislavsky – breve estudo da vida. Obras. Análise geral de “A Preparação do Ator”. Ação – exercícios de improvisação. Concentração da atenção: círculos de atenção, atenção interior – exercícios. Observação de objetos, observação de tipos. O físico da interpretação: justificação de gestos, tensão, relaxamento. Imaginação: criação de uma vida para os tipos observados. Construção de uma vida para animais e objetos. Motivação: objetivos, super-objetivos. Exercícios. Circunstâncias dadas: Exercícios.

Contacto, meios de comunicação – exercícios. Tempo-ritmo, percepção, corrente interior. Improvisações com tipos observados, em conjunto. Improvisações com personagens criados, em conjunto. Memória das emoções, através de ruídos, músicas e reconstituição – exercícios. Visão geral da interpretação no teatro épico. Improvisações com temas cômicos. Improvisações com personagens paralelos aos da commedia dell’arte. Interpretação na commedia dell’arte. Estudo de “canevas”.



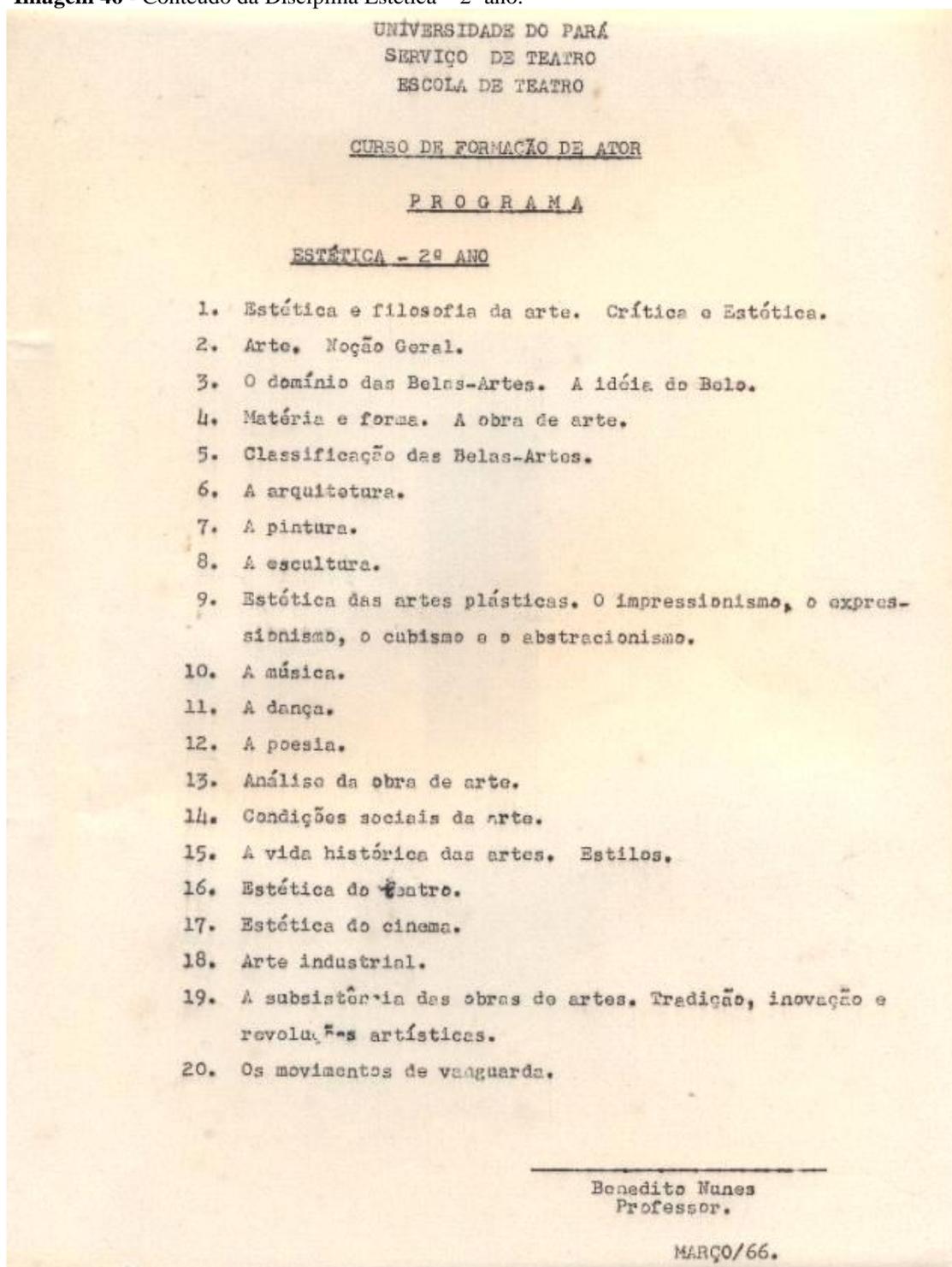
Para Haddad, de acordo com a imagem acima, o conteúdo da disciplina compreende dois momentos: teórico, que ocupa uma carga horária mínima, e prático, com carga horária bem superior, essencial para investir nos ensaios para determinado espetáculo. Essa metodologia de ensino é conduzida por um diretor que ao mesmo tempo é professor, cuja experiência está centrada em uma carreira de Direção, influenciando para um preparo mais prático investindo na preparação do ator, trabalhando a improvisação, as expressões físicas, sensações e emoções. Na sequência, a ementa da disciplina Estética – 60 horas, foi apresentada e ministrada pelo Professor Benedito Nunes, para as turmas do 2º e 3º ano do curso de Formação de Ator:

4ª – Estética

Estética. Filosofia da Arte. História da Arte. Teoria da Arte. Arte e Artesanato. Arte e Artifício. Arte e Natureza. O Belo e a Arte. Os valores estéticos. Objeto estético. Contemplação. Intuição. A ideia do Belo Natural. O sublime. A origem da arte. Magia e Religião. Atividade lúdica. Prazer, imitação, projeção. Psicanálise da arte. As condições sociais da arte. Natureza da Arte. A presença sensível do objeto estético. Matéria e forma. Forma e conteúdo. Significação e expressão. A linguagem das formas. Imagem. Os estilos. Classificação das artes. A correspondência entre as artes. Estética literária. Estética das artes plásticas. Estética de teatro. Estética do cinema. Arte industrial. A subsistência das obras de arte. Tradição, inovação e revoluções artísticas. Os movimentos da vanguarda. Os novos condicionamentos do trabalho artístico.

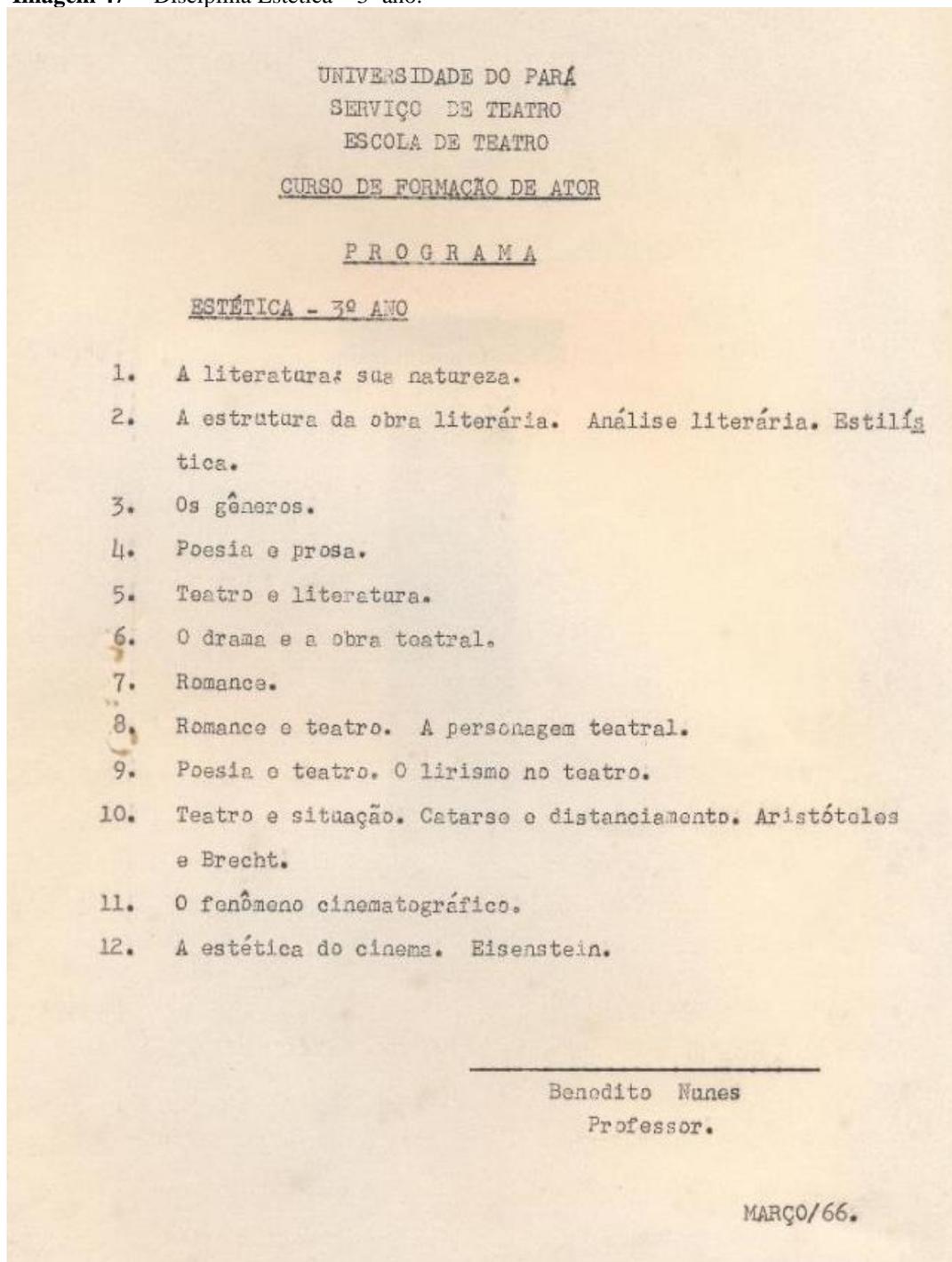
A disciplina Estética aborda conceitos e pensamentos sobre a Arte em suas várias relações, passando pela valorização artística concreta, a relação do belo artístico e a possibilidade de interpretações baseadas nas percepções sociais da arte.

Imagem 46 - Conteúdo da Disciplina Estética – 2º ano.



Fonte: Arquivo da ETDUFPA, 2019.

**Imagem 47** -- Disciplina Estética – 3º ano.



Fonte: Arquivo da ETDUFPA, 2019.

Vale destacar que, de acordo com o conteúdo do 2º ano da disciplina Estética, o professor não somente potencializou a linguagem teatral, como também deu ênfase para música, dança, cinema, pintura, arquitetura, no sentido de despertar interesse e visão poética. O mesmo ocorreu ao do 3º ano, o qual transitou a visão estética pelas obras literárias como estímulo para que os alunos, em contato com os vários tipos de textos, pudessem observar em

uma obra a estética arte teatral, não somente o prazer e problemas estéticos, mas também a preocupação estética do próprio ator de teatro.

O conteúdo da ementa da disciplina Estética permaneceu o mesmo desde o início do curso, até final da década de 60, de acordo com os relatórios do Serviço de Teatro Universitário.

**Imagem 48** - Frequência de Walter Bandeira Gonçalves na disciplina Estética, ministrada por Benedito Nunes, em 1965.

UNIVERSIDADE DO PARÁ  
SERVIÇO DE TEATRO  
ESCOLA DE TEATRO

REGISTRO DE FREQUENCIA E DE NOTAS

CADEIRA: ESTÉTICA

ANO LETIVO DE 1965

ALUNO: WALTER BANDEIRA GONÇALVES

Série: 2ª Cat.: REGULAR

Meses	DIAS																															Nota
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	
MAI															P								F								P	
ABR					P							X							P							X	P				P	
MAR			F							F							F								P							3,5
FEV							P							P																		
AGOSTO										P																						
SETEMBRO						P								P																		
OUTUBRO				F								X							P													
NOVEMBRO																																
DEZEMBRO																																

Observações: *x - Turma dispensada (cursar)*  
*1. Trabalho de citação: O que é Estética. entrega: 26.8 (m)*

Visto: \_\_\_\_\_ Professor

Fonte: Arquivo da ETDUFPA, 2019.

Walter Bandeira Gonçalves participou da Escola de Teatro desde o curso de Iniciação Teatral. Apesar de ter ingressado na primeira turma do Curso de Formação de Ator, concluiu junto com a segunda turma, por isso sua frequência do 2º ano na disciplina Estética ser do ano de 1965. Depois viria ser professor no curso, na disciplina de Voz e Dicção.

Em geral a Psicologia – carga horária de 60 horas, a próxima disciplina a traçar uma reflexão exerce de uma competência de analisar o comportamento humano. E, com essa visão foi inserida no currículo de artes na década de 60, no curso de Formação de Ator da UFPA com a seguinte ementa:

#### 5ª Psicologia

Psicologia: noção geral. Classificação dos fenômenos psíquicos e divisão da psicologia. 3. Psicologia da arte e psicologia do ator. 4. Comportamento e seus níveis. 5. Espécies de comportamento automático. 6. Afetividade. Emoção, sentimento e paixão. 7. Reações emocionais. Dinâmica dos sentimentos. 8. Memória. Imaginação e inteligência. A vontade. 9. Reações afetivas do amor. 10. A vida imaginária do ator. Preparação técnica e preparação psicológica. 11. Os paradoxos do comediante. 12. Público e plateia. Catarse e distanciamento. 13. Teatro e jogo. Espaço e tempo cênicos. 14. Opinião, juízo crítico. Estética e psicologia para o teatro.

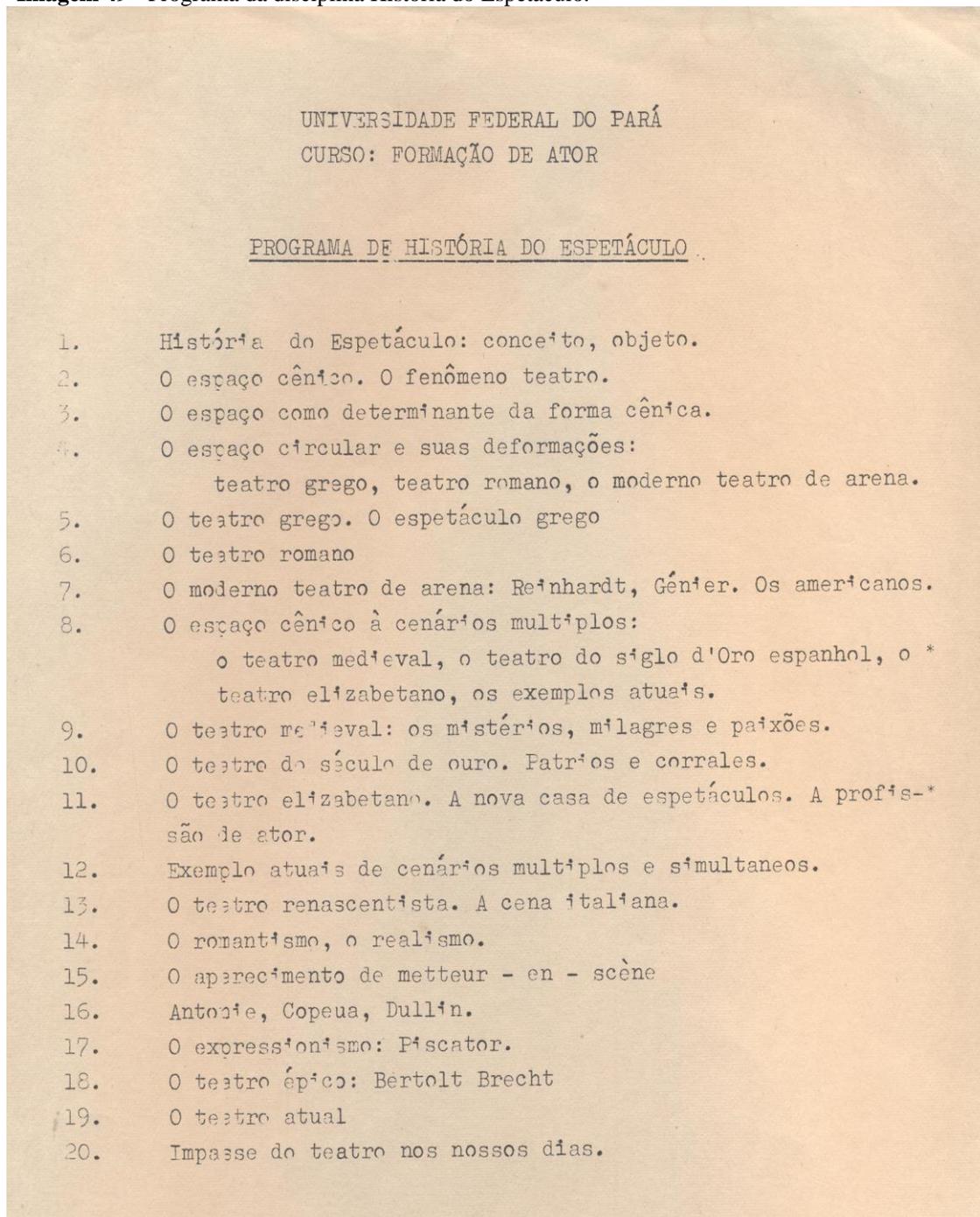
Como parte das disciplinas obrigatórias, Psicologia integra o bloco do 1º ano do Curso de Formação de Ator da Escola de Teatro. Inicialmente, o aluno tem contato com a noção geral e em seguida o professor aborda o aspecto classificatório da Psicologia, tudo de forma voltada para o curso. Sua natureza permite estimular os aspectos emocionais dos personagens, sejam eles de que forma possa ser interpretado, direcionando o ator para seu próprio interior, dispondo-se para a construção do personagem, de maneira a se aproximar das características físicas e sentimentais daquele que foi criado pelo autor ou autora de algum texto teatral. Além de preparar o próprio ator para essa elaboração criadora. Essa disciplina foi ministrada pelo Prof. Benedito Nunes. As disciplinas a seguir abordarão o contexto histórico do teatro, estão divididas em História do Espetáculo e Teoria e História do Teatro.

#### 6ª História do Espetáculo.

Conceito e objeto. Espetáculo na Grécia. A tragédia e as formas da comédia. Roma e seu espetáculos. Os mimos. A Idade Média. O drama sacro. As formas profanas. Os cenários simultâneos. A Renascença. As Academias. Os primeiros teatros modernos. A Commedia dell'Arte. As máscaras. O teatro Elizabetano. Os grandes autores e atores. As companhias. Os teatros. O Siglo de Oro. Pátio e corrales. O Barroco Francês. A chamada tragédia clássica suas encenações. O teatro burguês. O Sturm und Drang. O Romantismo. Meyerhold. O teatro de Arte e Stanislavski. Os grandes encenadores: Gémier, Antoine, Copeau, Pitoeff. O expressionismo. Piscator, Brecht. A avant-gard teatral.

História do Espetáculo é uma disciplina teórica, ministrada por Maria Sylvia Nunes, no último ano do curso de teatro, com carga horária de 60 horas. O conteúdo, inicialmente, concentra-se nas conceituações do espetáculo e no objetivo da disciplina, que trata sobre o aspecto das formas de espetáculos teatrais desde o período grego, passando por diversas fases da história das humanidades. Além de reconhecer e analisar a evolução da história do espetáculo do teatro durante o século do Ouro, o desenvolvimento do teatro Elisabetano, influências de grandes personalidades francesa, inglesa, alemã e russa.

**Imagem 49** - Programa da disciplina História do Espetáculo.



Fonte: Arquivo da ETDUFPA, 2019.

A disciplina Teoria do Teatro conta com carga horária de 60 horas, ministrada por Francisco Paulo Mendes no primeiro ano do curso. Parte, a princípio, pela definição do que é a arte teatral. Transita pela história escrita e teórica do teatro, aplica noções do drama relacionando o teatro a serviço da literatura.

7ª - Teoria do Teatro – 1ª série

a) O Teatro. A arte teatral. Teatro e literatura. Natureza do teatro. A representação e seus elementos. Teatro e realidade. O teatro e as outras artes. Teatro e cinema. Estética Dramática. Dramaturgia. Elementos do teatro. A obra dramática e seu autor. Tema dramático. Ação e situação dramática. A personagem. Os caracteres. O tipo. Classificação dos personagens. O ator. Ofício do ator. O ator e a personagem. O gênero dramático. As leis dramáticas. Formas, espécies e variedades dramáticas. A tragédia. Conceito do “cômico”. Caracteres da comédia. Classificação da comédia. As espécies menores. Origem e evolução do gênero dramático. Formas literárias. O teatro e a palavra. Estilo dramático. Formas literárias: o diálogo e o monólogo. A linguagem do teatro. Dicção. Declamação. Expressão Corporal Mímica. O diretor e suas qualidades. Direção. Apresentação. Os recursos da técnica dramática. Cenografia. Acessórios cênicos. Teatro e comunidade. O espectador. Participação e comunhão. Sinfonismo, evasão, catarse. Função social do teatro.

b) História do Teatro Oriental e Clássico. Origem do teatro. O elemento religioso: teatro e ritual. O teatro dos primitivos. O teatro e o folclore. O teatro das primitivas civilizações. Teatro egípcio. Teatro etrusco. Teatro azteca. Teatro oriental. O Teatro na Índia. O drama de Java e de Bali. Teatro chinês. Os “mistérios” tibetanos. Teatro japonês. Dramaturgia. O “No” e o “Kabuki”. As outras formas e variedades dramáticas. O Teatro na Coreia. O Teatro Grego. Suas origens. Dramaturgia Grega. A tragédia. A comédia e sua evolução. Teatro latino. As primitivas representações populares. A dramaturgia. A tragédia e a comédia latina. Imitação e originalidade no teatro latino. A farsa. A sátira e o mimo.

Sendo o Teatro manifestação artística de um povo para o povo, é importante entender sobre a dramaturgia e conhecer os elementos que demandam sobre os profissionais técnicos que envolvem a cena. Além de repassar conhecimentos sobre os gêneros dramáticos e personagens, faz considerações sobre o ator e a relação com o público/comunidade. Ainda no primeiro ano, a Teoria do Teatro é aplicada junto com a disciplina História do Teatro. Essa integração de disciplinas direcionava a trabalhar leituras de textos, aprofundando nos contextos históricos de cada período, desenvolvendo análises textuais propostas pelo professor, que podem levar a pensar e construir personagens.

Introduzindo uma visão panorâmica do teatro, Mendes, no decorrer das aulas, apresentava os seguintes temas para debate: a) características barrocas nas artes plásticas e no teatro espanhol do século XVII; b) O teatro jesuítico e sua contribuição para a dramaturgia moderna; c) O sentido da honra no Teatro de Lope de Veja; d) Calderon de La Barca e Shakespeare; e) O Teatro Barroco Espanhol e o Teatro Contemporâneo.

Como Paulo Mendes ministrava as cadeiras de Teoria do Teatro e História do Teatro, o contato com a turma se limitava no primeiro e segundo ano. Isso proporcionava ao professor não se limitar em trabalhar os conteúdos estabelecidos por cada série, podendo manusear os assuntos, de acordo com a condução a ser abordada nas aulas.

## 8ª - História do Teatro – 2ª Série

a) História do Teatro Ocidental: Teatro Medieval. O drama litúrgico. Os “Mistérios” e os “Milagres. A farsa, a “moralidade” e a “sotie”. Evolução do teatro medieval. As sobrevivências clássicas. Gil Vicente. Teatro do renascimento. A influência clássica. A estética dramática do Renascimento. O teatro da Itália na França e na Península Ibérica. Teatro Isabelino. Caracteres. Arte cênica. Predecessores e contemporâneos de Shakespeare. Fases. Principais tragédias e comédias. O “historical play. Dramaturgos posteriores a Shakespeare. A “Comédia dell’Arte”. Características. Personagens. As “troupes” de comediantes. Influências artísticas. O teatro barroco espanhol. Caracteres. Arte cênica. Os grandes autores. O teatro jesuítico. O teatro barroco alemão. O teatro clássico francês. A dramaturgia do classicismo. Corneille, Racine, Molière. Dramaturgos menores. O teatro no século XVIII. O néo-classicismo e o pré-romantismo. O início da era burguesa no teatro. A comédia de costumes. Aparecimento do “drama burguês”. As inovações dramáticas. O desenvolvimento da ópera. Teatro Romântico. A dramaturgia do romantismo. Tendências e correntes. Os dramaturgos românticos. Teatro naturalista. André Antoine e o “Teatro Livre”. Os dramaturgos naturalistas. O teatro escandinavo da segunda metade do século XIX. Ibsen, Strindberg, Tchekhov. Ideias e tendências. O teatro simbolista. Paul Fort e o “Théâtre de l’Art”. Lugné-Poé e o “Théâtre de l’Oeuvre”. O teatro nacional irlandês. O teatro do século XX. A revolução cênica. Os precursores: Meiningen e Gordon Craig. Jacques Copeau e o “Vieux Colombier”. O teatro tradicional. Evolução do realismo burguês. O teatro expressionista alemão. O realismo mágico. Max Reinhardt. Os diretores russos. O teatro poético, o teatro psicológico e o teatro de tese entre as duas guerras. O teatro espanhol e o teatro norte-americano contemporâneos. O teatro após guerra nos Estados Unidos, na França e na Itália. Renovação do teatro alemão. Brecht. O teatro de “avant garde”. Os precursores: G. Apollinaire e A. Jarry. As tentativas surrealistas. O anti-teatro. Situação do teatro atual.

O teatro no Brasil: o teatro colonial. O teatro catequista dos jesuítas. Os temas. Processos Cênicos. As primeiras manifestações do teatro profano. As influências vicentinas e espanholas. O teatro no século XVIII e nas primeiras décadas do século XIX. A atividade dramática regular. A casa da ópera. Empresas dramáticas estrangeiras. Influências francesas e italianas. Prenúncios de um teatro nacional. D. João VI e o teatro. Companhias dramáticas estrangeiras. O teatro e os acontecimentos políticos da época. Romantismo e realismo. A comédia de costumes. Martins Pena, Alencar e J. Manuel de Macêdo. A reforma dos processos cênicos. A ópera lírica. A Escola de Arte Dramática. A opereta francesa e a implantação da “Revista”. Artur de Azevedo. Estagnação do teatro nacional. O teatro brasileiro no século XX. 1ª fase: renovação do teatro nacional. A comédia de costumes. O drama. O teatro simbolista. O teatro ligeiro. 2ª fase: o modernismo. As tentativas renovadoras. A revolução cênica. Modernas correntes do teatro brasileiro. As influências estrangeiras. O teatro infantil. O teatro de amadores.

Também ministrada pelo professor Francisco Paulo Mendes, o conteúdo de História do Teatro, carga horária de 60 horas. Tratando da 2ª série, a forma de trabalhar o conteúdo de História do teatro Ocidental, por ser longo, era dividido em cinco unidades, seguidos dos temas para debates:

1ª) Unidade: Teatro Medieval. O Drama litúrgico. Os “Mistérios” e os “Milagres”. A “farsa”, a “moralidade” e a “sotie”. Evolução do teatro Medieval. As sobrevivências clássicas. Gil Vicente.

- Temas para debates:

- a) Quais as características essenciais do teatro na Idade Média?
- b) Quais as diferenças que podemos estabelecer entre o teatro greco-latino e o teatro medieval?
- c) Que representou para o teatro medieval as influências do teatro grego?
- d) As formas do teatro medieval teriam importância no teatro europeu moderno?

2ª) Unidade: Teatro do Renascimento. A influência clássica. A estética dramática do Renascimento. O Teatro na Itália, na França e na Península Ibérica.

- Temas para debates:

- a) O Teatro Renascentista e o Teatro Medieval;
- b) A interpretação da “Poética” de Aristóteles pelos dramaturgos do Renascimento;
- c) Importância das Artes Plásticas na Cenografia do Renascimento;
- d) Origem e caracteres do drama pastoral;
- e) A influência de Plauto e de Terêncio na comédia italiana do Renascimento;
- f) Causas da fraqueza da tragédia italiana do século XVI;
- g) A tragédia “Castro” de Antônio Ferreira

3ª Unidade: Teatro isabelino. Caracteres. Arte Cênica. Predecessores e contemporâneos de Shakespeare.

- Temas para debate:

- a) Temas do Teatro Isabelino;
- b) A tragédia de vinganças;
- c) Sêneca e a estética dramática isabelina;
- d) As dimensões metafísicas do teatro isabelino.

4ª Unidade:

- Temas para debate:

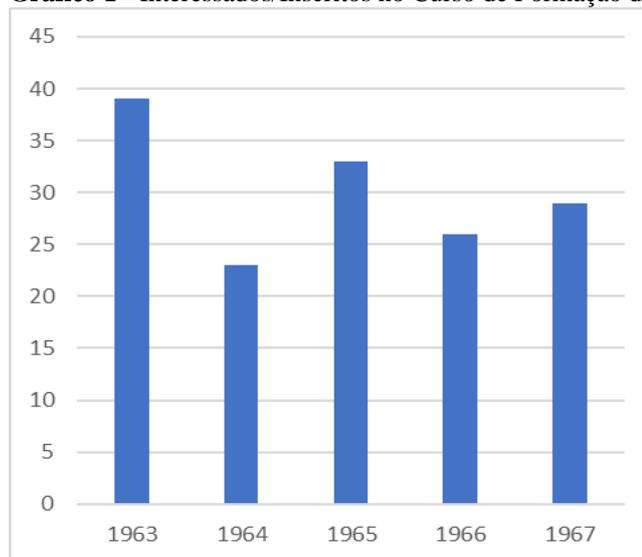
5ª Unidade: A “Commedia dell’Arte” – Características. Personagens. As companhias de comediantes – influência artística.

- Temas para debate:

- a) Quais as origens clássicas e as origens populares da “Commedia dell’Arte”?
- b) A revolução técnica da “Commedia dell’Arte”.
- c) Que é verdadeiramente a improvisação na “Commedia dell’Arte”?
- d) Influência da “Commedia dell’Arte” sobre os personagens do teatro clássico europeu.
- e) A “Commedia dell’Arte” e arte dramática contemporânea.

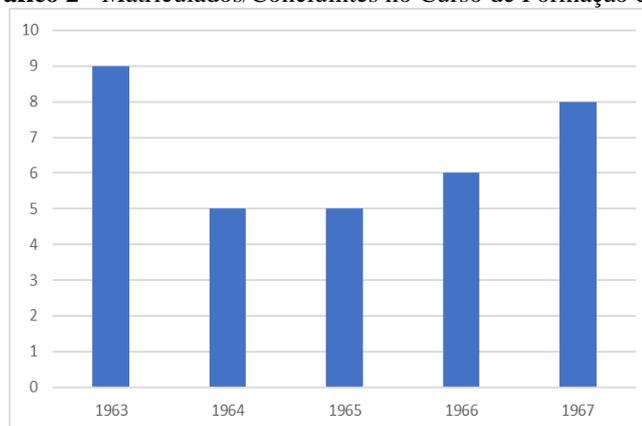
Portador de um conteúdo bem extenso, a História do Teatro ministrada nos dois primeiros anos chegava a uma carga horária total de 120 horas, e a metodologia aplicada era baseada na exploração das leituras sistemáticas de textos, seguidos de debates que favorecia a participação e interação da turma, contribuindo para uma melhor absorção dos assuntos tratados dentro do conhecimento histórico do teatro.

Baseado em Moreira (1977) apresentamos um gráfico que demonstra visualmente a evolução de interessados inscritos no curso de Formação de Ator, no período de 1963 a 1967.

**Gráfico 1** - Interessados/Inscritos no Curso de Formação de Ator.

Fonte: Moreira (1977).

De acordo com o demonstrado no Gráfico 1, a incidência pela procura de interessados se deu nos anos de 1963, 1965 e 1967, com leve reduzida nos anos de 1964 e 1966.

**Gráfico 2** - Matriculados/Concluintes no Curso de Formação de Ator.

Fonte: Relatório do Serviço de Teatro Universitário (1967).

No Gráfico 2, ao observamos a situação dos concluintes, veremos que há leve semelhança entre as colunas representativas dos anos, em que 1963 e 1967, tiveram número de concluintes maior, em relação aos anos de 1964, 1965 e 1966.

Infelizmente, não possuímos o levantamento preciso de número de evasão. Conforme o Quadro abaixo, ilustramos alunos que concluíram o curso, assim como os que estavam em pleno exercício como discentes.

**Quadro 8** – Corpo Discente – Ingressantes dos anos de 1963, 1964, 1965, 1966 e 1967.

<b>CORPO DISCENTE</b>	
<p><b>1º ANO (Ingressantes 1967)</b>  Cleodom Romano de Medeiros Gondim  Heliana Oliveira da Silva  José Arthur Bogéa  João Nazareno Rodrigues da Silva  Mary Alves dos Santos  Sulpício Moraes Lobato</p> <p><b>2º ANO (Ingressantes 1966)</b>  Darcy da Silva Beltrão  Euclides Bandeira Gonçalves  Geraldo Raimundo Salles  João César Maciel Mercês  Lindanor Coelho de Miranda  Tânia Mara Guedes Botelho</p>	<p style="text-align: center;"><b>FORMADOS</b></p> <p><b>(Ingressantes 1965) Conclusão em 1967 - Turma MME. DE LA TOUR</b>  Enilda Maria da Rocha Monteiro  Maria Diva Barata  Maria do Socorro Santiago  Maria da Conceição Saruby Medeiros  Margarida Martins Velloso</p> <p><b>(Ingressantes 1964) Conclusão em 1966 - Turma BERTOLD BRETCH</b>  Elsie Roberto Soares  Maria de Lourdes Guimarães  Nilza Alves Feitosa  Rosa Martins Velloso  Walter Bandeira Gonçalves</p> <p><b>(Ingressantes 1963) Conclusão em 1965 - Turma MARTINS PENA</b>  Alberto Teixeira Coelho Bastos  Augusto Rodrigues Corrêa  Cláudio de Souza Barradas  José Morais de Lima  José Nazareno Santana Dias  Maria de Belém Negrão Guimarães  Maria de Lourdes Ramos Martins  Reynuncio Napoleão de Lima  Sônia Maria de Macêdo Parenti</p>

Fonte: Relatório do Serviço de Teatro Universitário.

Alunos que participaram do Curso de Formação de Ator, durante o período de 1963 a 1967, entre formados e matriculados.

Após essa reflexão em relação ao programa das disciplinas ofertadas no curso de Formação de Ator, do Serviço de Teatro Universitário, período de 1963 a 1969, avançaremos para as ementas do novo desenho curricular do curso Técnico de Nível Médio em Teatro, atualmente em vigor pela ETDUFPA. De acordo com o que consta no PPC, aprovado em março de 2015, a escola de arte cênica, ligada ao Instituto de Ciências das Artes, desde a década de 90, antigo Núcleo de Artes, segue a seguinte diretriz por ser,

A ETDUFPA é uma Escola Técnica Vinculada à universidade, que integra a Rede Federal de Educação Tecnológica/SETEC/MEC, instituída pela Lei nº 11.892 de 29 de dezembro de 2008. Em 2003, a Escola foi inserida ao Cadastro Nacional de Cursos Técnicos - CNCT - Portaria nº 219 de 29/09/2003, de maneira que os diplomas e certificados expedidos têm validade nacional. Funciona, atualmente, como subunidade de ensino, pesquisa e extensão, com autonomia acadêmica, via conselho deliberativo, sob a administração do Instituto de Ciências da Arte, órgão criado em fevereiro de 2006, pela Universidade Federal do Pará.

A partir do ano de 2003 a ETDUFPA saiu da modalidade de curso “Livre” para a modalidade de Técnico de Nível Médio, alteração que entrou em vigor após 40 anos de existência da escola.

Diante disso, com os 56 anos de existência, a escola continua repensando sobre a instrução e forma de conhecimento repassada ao aluno. Para isso, segue acompanhando o andamento do curso sempre em busca da melhor formação. É nesse sentido que, em relação ao planejamento de disciplinas antes ofertadas, novas disciplinas passam a fazer parte do desenho curricular do curso, seguindo suas ementas, conforme o PPC do curso Técnico de Nível Médio em Teatro, em vigência:

**1. TÉCNICAS VOCAIS I** - Oferecer subsídios que possibilitem ao aluno o conhecimento e funcionamento da fisiologia do aparelho fonador, as potencialidades expressivas da voz, como elemento impulsionador em consonância com a ação física.

**2. TÉCNICAS VOCAIS II** - Instrumentalizar o aluno, através de um amplo repertório de exercícios sobre o aparelho fonador, a fim de que ele selecione aqueles com os quais se identifica mais e, assim, possa articular seu próprio plano de treinamento a fim de potencializar a expressividade da sua voz.

**3. TÉCNICAS CORPORAIS I** - Elementos necessários para o domínio psicofísico do ator, instrumentalizando-o para uma pesquisa de movimentos e ações fundamentados nas abordagens metodológicas de estudiosos do organismo e de encenadores do teatro contemporâneo, num estudo teórico-prático, explorando as possibilidades de uma interpretação psicofísica do ator criador.

**4. TÉCNICAS CORPORAIS II** - Estudo do corpo e suas técnicas de matriz afro-brasileira e afro-indígena na construção de um exercício cênico solo, promovendo diálogos entre a ancestralidade brasileira e os processos poéticos na contemporaneidade.

**5. TÉCNICAS DE ATUAÇÃO I** - Disciplina que introduz o aluno na prática da linguagem teatral e os seus elementos cênicos. É uma disciplina prática desenvolvida de forma lúdico-experimental norteada pela valorização da história de vida dos atores como matéria-prima do processo de criação da cena.

**6. TÉCNICAS DE ATUAÇÃO II** - Ampliação e aprofundamento do conhecimento sobre o processo de interpretação do aluno com os diversos elementos de seu treinamento “pré-expressivo”, fornecendo-lhe procedimentos metodológicos para a instrumentalização integrada, orgânica e psicofísica do ator.

**7. CRIAÇÃO DE ESPETÁCULO I** - O trabalho do ator no processo de construção e montagem do espetáculo e dos diversos elementos que compõem a linguagem da encenação, notadamente a sua interpretação. Criação como intérprete dentro das principais práticas e métodos condutores do teatro moderno e contemporâneo.

**8. CRIAÇÃO DE ESPETÁCULO II** - Aprofundamento do trabalho do atuante, no processo de criação do espetáculo, de forma colaborativa e ética. Absorção dos elementos que compõem a linguagem da encenação, considerando-se as multiplicidades poéticas possíveis da criação cênica.

#### **9. TEORIA DO TEATRO**

Estudo da teoria teatral sob a perspectiva do atuante. Tópicos sobre poéticas e noções de ator no teatro Moderno e na Cena Contemporânea. Análise de processos criativos com ênfase no trabalho de atuação.

**10. HISTÓRIA DO TEATRO** - História do teatro com o enfoque na arte da atuação. Compreensão dos processos históricos do lugar do atuante na sociedade e suas formas de produção artística, desde o período greco-romano até a contemporaneidade, em diálogo com a história do teatro brasileiro e amazônico paraense. História do negro e da mulher no teatro brasileiro

**11. DRAMATURGIA PESSOAL DO ATOR** - Estudo de processos de construção dramática na contemporaneidade. Teorias do gênero. Distinções entre poesia dramática, lírica e épica. Exercícios de construção dramática na perspectiva do ator. Leitura e compreensão de obras dramáticas de natureza autobiográfica, etnobiográfica.

**12. CANTO** - Conscientização do aluno quanto à importância do canto como veículo expressivo da voz, para a construção da cena. Técnica para o canto; articulação; dicção; extensão vocal; vocalizes; higiene e fatores de risco para a voz.

**13. MAQUIAGEM CÊNICA** - Panorama histórico e estético da maquiagem cênica. Criação de materiais alternativos e sua utilização, as inovações tecnológicas no setor. Os diferentes tipos de pele e sua utilização adequada da maquiagem para a cena contemporânea

**14. MÁSCARA E CORPO** - História da máscara no teatro. A máscara e a formação do ator. A máscara neutra, a máscara de personagem ou máscaras expressivas. Confecção de máscaras e jogos dramáticos. As máscaras nos rituais humanos e na cultura popular.

**15. EXPERIMENTAÇÃO CENOGRÁFICA** - Noções sobre cenografia e adereços cênicos. Espaço e contracenar com objetos. Concepção e construção de objetos cênicos a partir da literatura. Técnicas e métodos de construção de personagem. Construção de personagens induzida por objetos cênicos. Improvisação com roteiros de ação, através da improvisação com textos literários.

**16. TEATRO DE ANIMAÇÃO** - História do teatro de animação. O teatro de animação como linguagem teatral contemporânea. Dramaturgia no teatro de animação. O trabalho do ator no teatro de animação: as diferentes técnicas de confecção e animação. Os jogos dramáticos intermediados pelo objeto/boneco.

**17. PRÁTICAS DE TEATRO POPULAR NO PARÁ** - Compreensão teórico-prática das características poéticas de atuação do ator-brincante das manifestações cênicas populares do Pará, e suas funções sociopolíticas nas festas culturais populares para a comunidade local.

**18. PALHAÇARIA** - Conhecimento teórico-prático do universo da palhaçaria, que oportunize ações individuais e coletivas, no que se refere à experimentação de técnicas, ao processo de construção do corpo cômico e suas possibilidades de relação como jogo cênico do palhaço. A História do circo e do palhaço. O clown pessoal: estado, jogo, tradição e composição (PPC Técnico de Nível Médio em Teatro, da ETDUFPA – Ementas das disciplinas.).

Nessa nova constituição de disciplinas é dada relevância a uma educação em prol de uma formação humanizadora, em que o aluno e futuro ator possa desenvolver o trabalho, a criação e a pesquisa, como potencial para seu crescimento como profissional, contribuindo a uma melhor sociedade. Assim, ainda de acordo com o projeto do curso vigente, de 2019, para atender o que demanda as ementas, o curso possibilita ao aluno as seguintes condições como princípios para uma melhor formação:

Utilizar as potencialidades técnicas, estéticas e expressivas da voz; realizar procedimentos de higiene vocal para garantir o bom funcionamento do aparelho fonador e qualidade da voz para a criação teatral.

Exercitar construções dramáticas a partir de referenciais de diferentes naturezas; exercitar a leitura de obras dramáticas, na perspectiva de ampliação da cultura teatral do ator.

Explorar as possibilidades corporais numa perspectiva de ator-criador inserido no processo de criação.

Articular o conhecimento do processo histórico na relação com poéticas e processos criativos.

Realizar processos de atuação.

Dominar procedimentos técnicos de respiração, articulação e vocalização para o canto popular, adaptados à cena; identificar naipes vocais.

Conceber a maquiagem, de acordo com as diferentes proposições poéticas.  
 Utilizar e aplicar as diferentes características de máscaras na cena.  
 Conceber atuações para espetáculos teatrais; articular atuações com outros elementos da linguagem teatral.  
 Utilizar saberes técnicos de expressão vocal para a cena; analisar, aprimorar e pesquisar as técnicas de expressão vocal.  
 Articular conceitos e práticas poéticas do fazer teatral; analisar processos criativos do fazer teatral.  
 Realizar pesquisas apoiadas nos métodos de diferentes teóricos do corpo; desenvolver autonomia como ator-criador.  
 Conceber e construir objetos cênicos; aplicar diferentes métodos e técnicas de construção de personagens induzidos por objetos cênicos; improvisar e construir atuações em relação com elementos cenográficos; Improvisar, atuar e interpretar personagens, tipos, coisas, situações; investigar relações com elementos do espaço cênico.  
 Utilizar procedimentos, métodos e técnicas de pensadores do teatro moderno e contemporâneo em processos criativos.  
 Utilizar o teatro de animação como linguagem teatral contemporânea; distinguir e aplicar diferentes técnicas de confecção e animação; aplicar jogos dramáticos intermediados pelo objeto/boneco.  
 Diferenciar práticas espetaculares da cultura popular paraense e suas funções sócio-político-culturais, na perspectiva de aplicação em processos criativos.  
 Criar ações individuais e coletivas referentes ao processo de construção do corpo cômico e suas possibilidades de relação com o jogo cênico; aplicar técnicas de palhaçaria em processos de criação teatral.  
 Conceber atuações para espetáculos teatrais; articular atuações com outros elementos da linguagem teatral (PPC Técnico de Nível Médio em Teatro, da ETDUFPA – Ementas das disciplinas.).

Como desdobramento, esses princípios apontam finalidades fundamentais para o ensino técnico no campo das artes cênicas, proporcionado pela ETDUFPA, cujas disciplinas se disponibilizam como teóricas e práticas. Do total de 18 disciplinas, como parte do desenho curricular atual, nove delas se destacam em relação ao primeiro programa de disciplinas, como não ofertadas nos anos 60: Construções dramáticas como exercício do olhar; História do Ator no Teatro; Canto; Maquiagem Cênica; Máscara e corpo; Experimentação cenográfica; Teatro de animação; Práticas do teatro popular e Palhaçaria. As demais, se identificam com as disciplinas do primeiro curso, apesar de terem adquirido outra nomenclatura e, ao mesmo tempo, aprimorado o conteúdo.

Até chegar a essa formação curricular, o curso passou por três momentos de mudança de seus projetos pedagógicos, desde o ano de 2003, quando obteve o reconhecimento como nível Técnico. Como esclarece Magalhães (2018, p. 71):

O curso institucionalizado teve, portanto, três projetos pedagógicos, 2003, 2012 e 2015, os dois últimos projetos pedagógicos, atuei ativamente na sua discussão, revisão e atualização como coordenadora pedagógica da Escola. O projeto Pedagógico do Curso-PPC de 2012, visou a revisão do primeiro PPC de 2003 – que gerou a institucionalização deste no âmbito da educação profissional – atualizando-o e redefinindo alguns aspectos da formação em Teatro; o PPC-2015 trouxe inúmeras mudanças no curso, que foi além de uma mera atualização, redefiniu concepções e finalidades de formação.

Em relação ao excerto acima, percebemos que os estudos relacionados ao “aprimoramento” da Formação de Ator vêm contribuindo para a evolução da formação do artista no Brasil, nesse caso, como espaços oficiais de ensino. No entanto, não é a conclusão de um curso que faz com que o ator continue ator, o estudo permanente, atualização e formação continuada, contribuem para que o artista aprimore e não se distancie dos conhecimentos e das técnicas adquiridas. A formação do ator acontece diariamente, mesmo que a escolha seja por meio do ensino em escolas livres ou em escolas institucionalizadas, e com isso resultados são apresentados ao final de cada ano. Recentemente, o PPC-2015 passou por outra revisão, e atualizações foram necessárias, uma delas se deve à nomenclatura do curso, que alterou de Técnico de Nível Médio em Arte Dramática, ênfase na Formação do Ator para Curso Técnico de Nível Médio em Técnico de Teatro, PPC-versão 2019.

### **3.4. Plano de Trabalho: uma proposta para o ano de 1967**

No final do ano de 1966, primeiro ano da Gestão de Marbo Giannellini no Serviço de Teatro Universitário, foi encaminhado ao Magnífico Reitor Silveira Netto um Plano de Trabalho para ser aplicado no ano de 1967 e nos seguintes exercícios, cujos alguns pontos serão apontados neste estudo:

- a) organização de um Grupo Teatral Permanente (GTP) ou Teatro Estável de Belém.

Os ex-alunos são prioridade no GTP, mas valorizam também a participação e contratação atores profissionais e técnicos como: Diretor Artístico e Cenógrafo, num primeiro momento. Segundo o Plano, o GTP adquiri um regimento próprio e segue vinculado ao STU.

Essa proposta apresentada ao Reitor seria uma forma de assegurar aos novos atores a continuidade de seus trabalhos, desenvolvendo seus projetos e espetáculos artísticos, dado o campo de trabalho ainda restrito, valorizando, de certa forma, a profissionalização ator.

- b) criação do Curso Experimental de Direção.

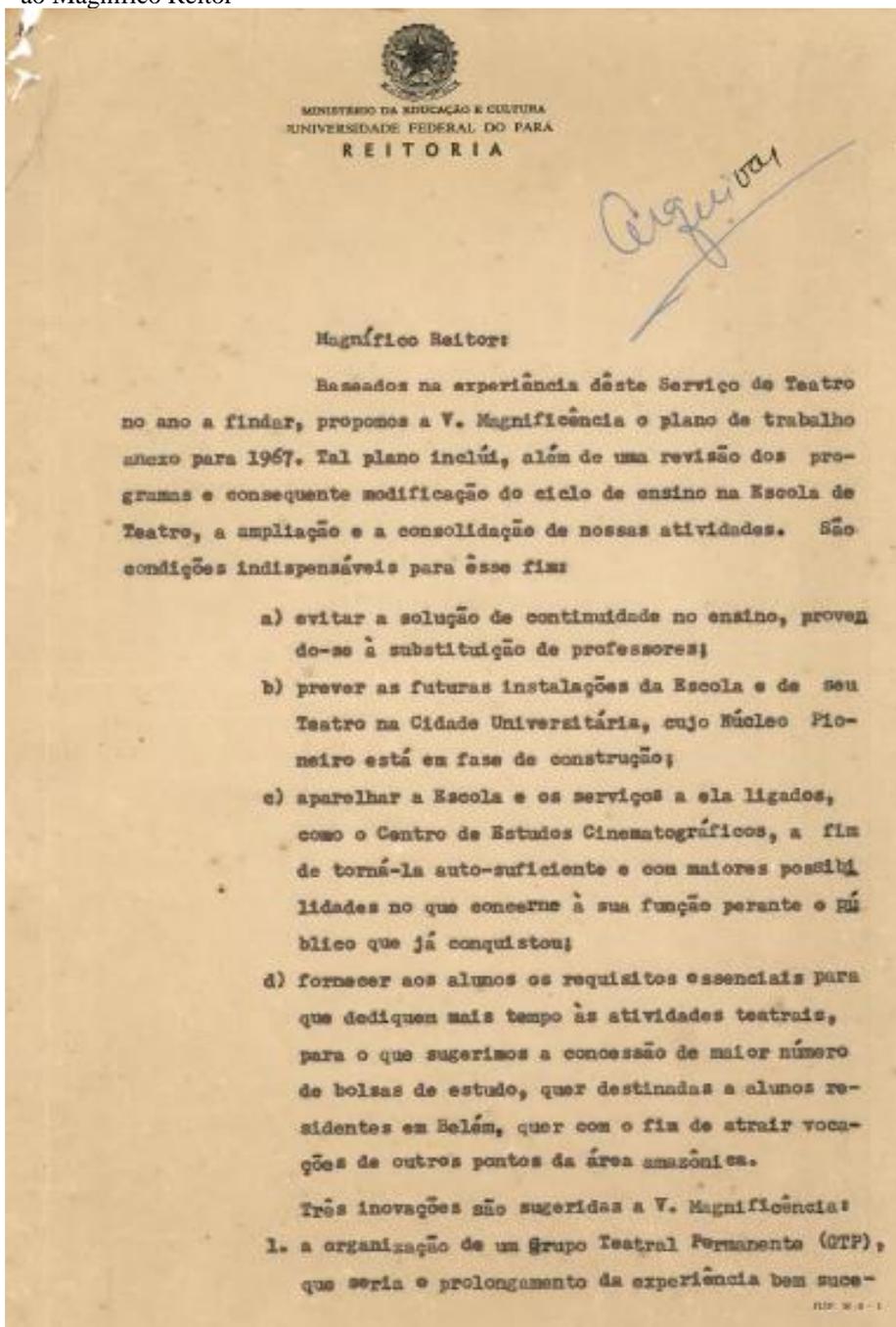
Apesar de experimental, acrescentaria como atividade complementar, considerando ser um curso que tem como foco dirigir e acompanhar todo andamento e sequência de preparação e de criação de um espetáculo.

- c) criação do Curso Piloto de Iniciação à Dança.

A oferta abre outras frentes para expansão artística e cultural da IES, firmando convênio entre UFPA/Secretaria de Estado de Educação/Teatro da Paz, além da contratação de um pianista que atenderia os momentos das aulas práticas.

Em relação ao currículo do curso, o Plano de Trabalho aponta algumas modificações e reflexões pensando sempre na melhoria do ensino, mesmo que sejam necessárias alterações no corpo docente, inclusão de algumas atividades práticas, práticas de Seminários e intensificação das disciplinas Expressão Corporal e Voz e Dicção, como forma de contribuir para o aprendizado do futuro ator.

**Imagem 50** – Documento de encaminhamento do Plano de Trabalho para 1967 ao Magnífico Reitor



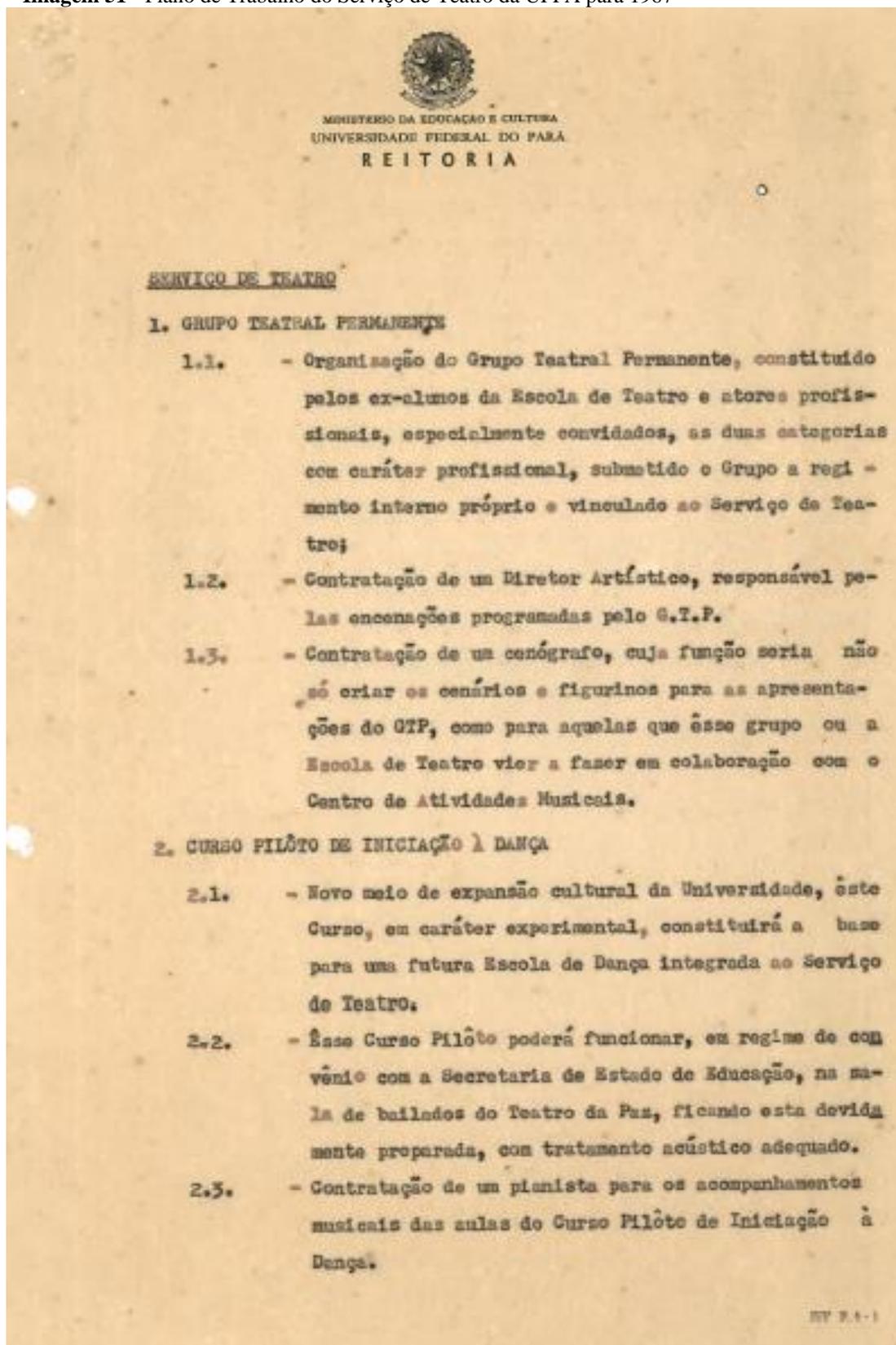
- 2 -

dida com os ex-alunos da Escola de Teatro, no recente espetáculo "Lágrimas do Amante no Sepulcro da Amada";

2. criação de um Curso Experimental de Direção;
3. criação de um Curso Piloto de Iniciação à Dança.

Uma vez satisfeitas as necessidades previstas na parte de equipamento, terá o Serviço de Teatro condições para um desenvolvimento gradual, pacífico e orgânico no ano de 1967, com uma conseqüente redução de despesas nos exercícios subsequentes. De fato, muitas despesas por nós feitas a quando da programação passada poderiam ter sido evitadas se dispuséssemos de certos meios instrumentais indispensáveis, como ferramentas e materiais adequados bem como equipes dedicadas ao artesanato teatral, que daqui por diante se pretende desenvolver.

Imagem 51 - Plano de Trabalho do Serviço de Teatro da UFPA para 1967



- 2 -

## 3. CURSO EXPERIMENTAL DE DIREÇÃO

- 3.1. - Este Curso, também funcionando em caráter experimental, para complementar as atividades da atual Escola de Teatro, seria aberto tão somente a alunos bolsistas de tempo integral, a ex-alunos da Escola, desde que integrados ao GTP, e a alunos regulares, quando expressamente autorizados pela Direção.
- 3.2. - Tanto bolsistas de período integral quanto ex-alunos do GTP seriam submetidos a exame de seleção para ingresso no Curso Experimental de Direção

## 4. ESCOLA DE TEATRO

- 4.0. - Currículo
- 4.0.1. - Modificação de atual sistema de ensino na Escola de Teatro, visando a uma coordenação entre o aprendizado teórico dos alunos e a sua preparação prática no que concerne à execução dos repertórios programados para os espetáculos públicos.
- 4.0.2. - Essa modificação tem por base o seguinte plano, já discutido pelos professores da Escola:
- 4.0.3. - Curso intensivo das matérias teóricas (Teoria e História do Teatro, Psicologia, Estética e História do Espetáculo), lado a lado com o lecionamento das matérias práticas (Direção, Expressão Corporal e Interpretação) no 1º Semestre; no 2º Semestre, já fixado o repertório e previstos os espetáculos públicos, as matérias teóricas passariam a funcionar em regime de Seminário, conforme a programação pré-estabelecida.
- 4.0.4. - Inclusão, no 1º Ano, com prolongamento nas séries subsequentes, de prática de artesanato teatral (cabalarias, adornos, apliques, etc.).
- 4.0.5. - Paralelamente, inclusão de ensino prático de maquiagem e iluminação.
- 4.0.6. - Obrigatoriedade para todos os alunos, com notas de aproveitamento, do trabalho de assistência à produção

- 3 -

dos espetáculos.

- 4.0.7. - Aulas diárias, na primeira hora de cada dia, de Expressão Corporal e Dicção, com 30 minutos de duração, independentemente do horário normal dessas cadeiras.

#### 4.1. Professores

- 4.1.1. - Contratação para o 2º Semestre de 1967 de professor de Interpretação para substituir o professor Rodrigo Santiago, e por indicação deste.
- 4.1.2. - Contratação para o 2º Semestre de professor de Dicção para substituir o professor Carlos de Moura, e por indicação deste.
- 4.1.3. - Contratação de professor de Canto, segundo recomendação do professor de Dicção e para o assessoramento desta Cadeira.
- 4.1.4. - Contratação de Cenógrafo para a criação dos cenários dos espetáculos programados.

#### 4.2. Funcionários

- 4.2.1. - Promoção do sr. Odilon Mendes Brito, atual servente, a fim de que possa ele exercer, nesta Escola, a função de eletricitista, para a qual, a par de extrema dedicação ao serviço, já demonstrou habilitações excepcionais.
- 4.2.2. - Aproveitamento do sr. Lucimar Queiroz Torres, que de há muito vem trabalhando para esta Escola, na função de cenotécnico do Serviço de Teatro.
- 4.2.3. - Designação de um servente para o Serviço de Teatro.
- 4.2.4. - Designação de um escriturário para o Serviço de Teatro.
- 4.2.5. - Contratação de pessoa habilitada a desempenhar a função de Assistente de Diração, imprescindível ao trabalho de coordenação de todas as medidas necessárias à produção dos espetáculos.

#### 4.3. Bolsistas

- 4.3.1. - Dentro do plano de preparação dos professores, a fim

- 4 -

de assegurar a auto-suficiência da Escola, enviar, à semelhança do que foi feito para Luis Otávio Barata, atualmente estudando cenografia, o aluno Walter Bandeira, concluinte do Curso de Formação de Ator, para especializar-se em São Paulo na Cadeira de Dição, durante o primeiro semestre do ano próximo (Indicação do professor Carlos de Moura, provendo à sua substituição).

- 4.3.2. - Concessão de mais bolsas de estudo a estudantes de Belém e do interior do Estado, como também a estudantes de outros pontos da região amazônica.

#### 4.4. Instalações

- 4.4.1. - Orientação pelos professores e técnicos da Escola de Teatro, na devida oportunidade, da construção dos edifícios da Escola e do Teatro, na futura Cidade Universitária

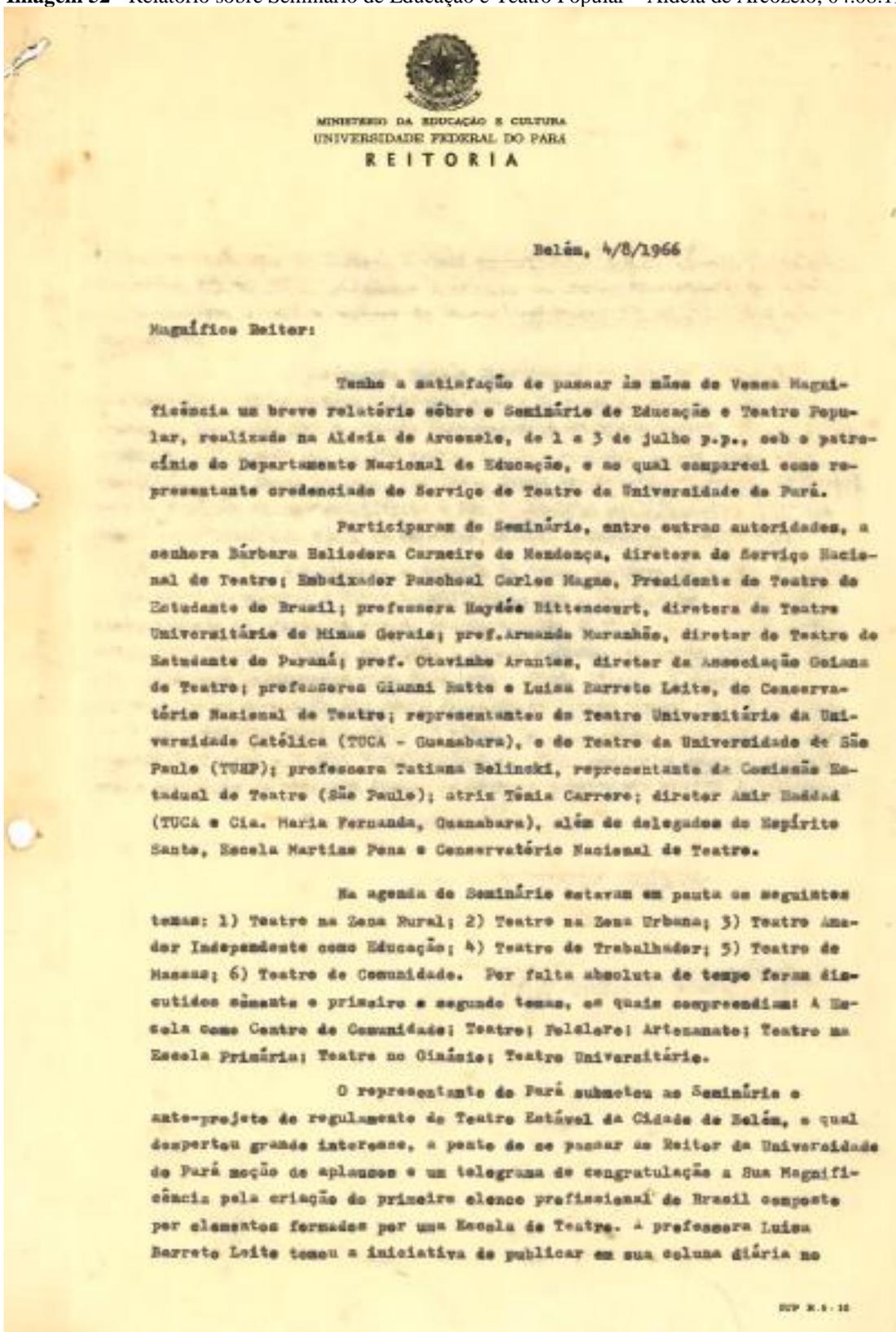
### 5. CENTRO DE ESTUDOS CINEMATOGRAFICOS

- 5.1. - Organização definitiva deste Centro, com a escolha de um Diretor responsável e com verbas específicas para aluguel e frete de filmes, bem como para a aquisição de filmes virgens e equipamento de filmagem e revelação.
- 5.2. - Aulas sobre curta-metragem com a realização de trabalhos práticos pelas equipes de alunos que as frequentarem.

A construção de um prédio próprio dentro do *Campus* Universitário para o funcionamento do Serviço de Teatro Universitário, oferta de mais cursos voltados para as artes cênicas e implementação do Grupo de Teatro Estável, conforme o Plano de Trabalho acima, não se restringia apenas a gestão de Marbo Giannellini. Esse empenho e a vontade de fazer o melhor pela Escola de Teatro, sempre foi interesse de todos os gestores desde os que estiveram à frente no início do STU, até os que ultrapassando décadas para concretização da atual Escola de Teatro e Dança da UFPA.

Ainda em relação ao Teatro estável, o Relatório a seguir trata sobre o Seminário de Educação e Teatro Popular ocorrido na Aldeia de Arcozelo, de 01 a 03/07/1966. Além dos vários assuntos abordados por representantes de entidades e instituições, Carlos Eugênio de Moura, representante da UFPA, apresentou o anteprojeto sobre o Teatro Estável na Cidade de Belém, que foi motivo de reconhecimento e elogio ao Magnífico Reitor pela iniciativa de criação do primeiro elenco profissional formados por uma Escola de Teatro.

Imagem 52 - Relatório sobre Seminário de Educação e Teatro Popular – Aldeia de Arcozelo, 04.08.1966.





MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
REITORIA

- 2 -

Jornal de Comércio, Guanabara, a regulamentação do Teatro Estável da Cidade de Belém. Foi decidida igualmente a criação da Federação Nacional de Teatro de Estudantes, à qual o Serviço de Teatro certamente não deixará de prestar sua adesão.

A professora Raydée Bittencourt comunicou ao Seminário uma iniciativa de interesse relevante para o Serviço de Teatro, qual seja, a presença, nas montagens do Teatro Universitário de Minas Gerais, de uma atriz profissional formada por aquele curso, e cujos vencimentos são pagos pela Universidade de Minas Gerais. Tal fato, digno das maiores encólicas, contribui para a formação de uma consciência e uma disciplina profissionais, cossé também é a justificativa final de um curso de arte dramática, a nosso ver.

Antecipando a criação do Teatro Estável de Belém, tomamos a liberdade de sugerir a Vossa Magnificência que o Serviço de Teatro crie imediatamente um núcleo de atores profissionais, formado pelos alunos diplomados pela primeira turma, em 1965, a grande maioria dos quais tomará parte nas atividades programadas para este ano. Além, alguns já prestaram sua colaboração na encenação das peças infantis de Waldir Ayala, ora em apresentação no auditório Martins Pena. A título de informação, adiantamos a Vossa Magnificência que o Teatro Universitário de Minas Gerais remunera sua atriz com o pagamento de Cr\$1.500 (mil e quinhentos cruzeiros) por hora de trabalho.

É o que me cumpria informar.

Respeitosas saudações

---

Carlos Eugênio Marcondes de Moura

**Imagem 53 - Matéria sobre Teatro Estável em Belém - UFPA**

**O Teatro Universitário no Pará (III)**

**TEATRO ESTÁVEL DE BELÉM PODERÁ SER CRIADO EM BREVE A FIM DE PROFISSIONALIZAR NOSSO TEATRO**

Após ter concluído o Curso de Formação de Atores, que é ministrado na Escola de Teatro da Universidade do Pará, o aluno formado vê-se diante de um sério problema, em nosso Estado, que pode prejudicar ou cortar de vez a continuidade de sua carreira: a inexistência de mercado para apresentações cênicas, ou melhor, o estado de desprofissionalização em que se encontra atualmente o nosso teatro. Assim, após ter cursado os 2 anos normais exigidos para que se forme, o novo ator não tem como continuar a representar, ou, então, a representar condignamente. Falhando campo de atuação, o ator segue dois caminhos: ou larga (definitiva ou temporariamente) o teatro, dedicando-se a outra profissão, ou então, emigra para outro centro, que lhe ofereça condições.

Faça a essa situação, foi proposto ao Reitor para que se adote a seguinte fórmula: os alunos formados pela Escola de Teatro, após os 3 anos de curso, continuariam a tomar parte nas encenações teatrais normais da Escola, recebendo por essas apresentações um determinado salário. Dessa maneira, dar-se-á ocupação teatral, com remuneração, a estes atores. Um projeto maior, com a participação do Governo, Universidade e Município, pretende fundar o Teatro Estável de Belém, com atores formados pela Escola. Será o primeiro passo para a perfeita profissionalização do nosso teatro.

**DIFICULDADES DO TEATRO**

Inúmeras dificuldades se projetam ante o aluno, quando conclui o seu curso de formação teatral: deixa de tomar parte nos espetáculos da Escola e precisa de um mercado profissional a fim de dar continuidade à sua carreira. Em Belém, as principais dificuldades que enfrenta o teatro para que entre numa fase de profissionalização, são: inexistência de público para os espetáculos cênicos, pois o povo paranaense, em geral, ainda não compreende o teatro, e muito menos o bom teatro. A maioria prefere assistir ao teatro de recreio, fantoches, teatro de revista, ou ainda, novela pela televisão, pois todas são de fácil compreensão. Também não existe um público que possa pagar ingresso, prejudicando desse modo a profissionalização de nosso teatro. Apesar de tudo, o público que frequenta o teatro não é aplaudido e incentivado os atores a continuarem em suas apresentações.

2 — Falta de dinheiro para o financiamento de encenações teatrais. Sem terem uma verba suficiente para realizar um espetáculo de teatro, as pequenas companhias teatrais que existem em Belém, vêm-se obrigadas a se restringir e nunca ter um saldo monetário nos espetáculos que montam. Cada um ator é, ao mesmo tempo, diretor e empresário, colaborando com uma parte dos gastos: comprando sua própria indumentária, fazendo cenários, etc. Desse modo, nenhuma das pequenas companhias que aqui existem — se é que podemos chamá-las de companhias — poderão evoluir para o teatro profissional, no verdadeiro sentido do termo. Além do mais, para encenar uma determinada peça, a companhia tem de pagar os direitos autorais, que são muito caros.

3 — Falta de teatros para encenações. Em Belém, o teatro resente-se de locais para a apresentação cênica. Salas em condições de uso, são raríssimas em Belém. Mesmo o nosso famoso Teatro da Paz, não oferece condições para uma apresentação de gala, pois não dispõe do material técnico necessário: refletores, cenário, sistema elétrico, aparelho de vento, etc. Todos os outros, à exceção do teatro da Escola da Universidade, que mesmo sendo pequeno oferece condições, não possuem um mínimo para uma apresentação média de teatro.

4 — Escassez de textos teatrais, o que impede que se encene boas peças. A ausência de uma livraria especializada em trechos das peças de grandes autores, ou pelo menos de autores de qualidade, também é muito sentida.

5 — Falta de uma propaganda maior, para atrair a atenção do público e incentivá-lo a comparecer ao teatro. Todas as companhias de Belém possuem um serviço de propaganda, que faz o anúncio de suas apresentações. Em Belém, entretanto, esta propaganda, pelos motivos já expostos, é quase impossível de ser feita. Quando uma companhia teatral vem a Belém, atrai as atenções do povo para suas apresentações, justamente por ter um serviço de propaganda especializado.

6 — A emigração que fazem ou poderão fazer alguns atores já formados e que, por não encontrarem um campo para trabalho, dirigem-se para o Sul, onde terão muito mais oportunidades. Como exemplo, vale citar que, da turma já formada pela Escola de Teatro, um elemento, de grande valor, emigrou para o Rio de Janeiro: Renucio Napoleão, que se encontra em atividades na Guanabara. O número de emigrados poderá aumentar se não se oferecer atividades teatrais profissionais em Belém.

7 — Falta de ambiente para que o ator dê expansão à sua arte, pois, em geral, quem faz teatro é mau visto pela maioria da população, que considera esta profissão como indigna. Também a falta de ambiente intelectual é dificuldade para o desenvolvimento artístico do nosso teatro.

**O QUE FAZER?**

Muita coisa poder-se-á fazer a fim de profissionalizar o teatro paranaense, salvando-o assim do desaparecimento. Primeiro: realização de palestras de esclarecimento ou educação teatral ao povo, para que ele realmente entenda o bom teatro. Segundo: criação de uma Companhia de Teatro Estável, profissional, que ofereça espetáculos teatrais ao público, utilizando os atores formados no Pará, e remunerando-os profissionalmente. Terceiro: construção de mais salas de espetáculo e barateamento da apresentação teatral, ou então, se possível, faz-la grátis. Outras medidas, com o correr do tempo, poderão ser aplicadas. Acima de tudo, deve-se profissionalizar o teatro paranaense imediatamente.

A direção da Escola de Teatro da UFPA, entendendo o grave problema, decidiu apresentar à Reitoria, para que ela dê sua aprovação, em caso de concordância, a seguinte fórmula: os alunos que, ao cabo dos 3 anos de curso, e recebendo o diploma de ator, não estiverem atuando em outras companhias — como realmente acontece — poderão tomar parte nas apresentações da Escola, juntamente com os outros alunos, e receber, por esse trabalho, uma certa remuneração. Desse modo, evitar-se-á que ele abandone a carreira (pois terá que se empregar em outra profissão para ganhar a vida) ou então emigra para outros centros. A proposta foi feita quatro vezes passada ao Reitor Silveira Neto, para que ele medite sobre o assunto, sendo quase certa a aceitação do projeto.

**O TEATRO ESTÁVEL DE BELÉM**

Vindo ao encontro dos anseios de todos os atores já formados de Belém, poderá ser criado brevemente em Belém — e as possibilidades para tal são bem grandes — o Teatro Estável de Belém, tendo por objetivo principal fazer do teatro um veículo de cultura, visando ao aprimoramento intelectual e à educação do povo em geral. O T.E.B., se criado, e já existe um ante-projeto sobre ele circulado, seria mantido pela Universidade do Pará, com o colaboração do Governo do Estado e da Prefeitura Municipal. A colaboração dos dois governos seria dada em forma de verbas, cessão de teatros e próprios do Estado e Município, isenção de impostos, transportes, etc. Tendo ainda como uma das finalidades, servir às aspirações de congraçamento, de liberdade intelectual e de realização artística que os Poderes Públicos estão destinados a satisfazer, o T.E.B., além de manter o elenco profissional, promoveria outras atividades necessárias à plena concretização de seus objetivos. Seria dirigido por um Departamento administrativo e um Departamento artístico, nomeados pela Universidade.

Segundo o ante-projeto, o T.E.B., além do Departamento administrativo, com funções burocráticas, teria com o Departamento Artístico a responsabilidade pela realização artística do repertório selecionado anualmente, estando composto o DA por: uma comissão de leitura, diretor artístico e Conselho cultural. O pessoal do T.E.B. seria formado por encenadores, atores e equipes técnicas, que poderiam ser contratados por temporada ou por peça. Os contratados por peça se submeterão ao mesmo regime de trabalho dos contratados por temporada, e serão obrigados a cumprir 8 horas diárias de trabalho. Os atores do T.E.B. pertencerão a 2 categorias, contratados, por temporada ou peça, e os permanentes, aqueles que tiverem sua contratação renovada por três anos consecutivos. O T.E.B. deverá fazer temporada anual em Belém, durante 6 meses, fazendo ainda temporadas de 3 meses pelas cidades do interior do Estado. O T.E.B. fará contato com todos as associações e sindicatos a fim de que os seus associados possam, mediante mensalidade cobrada por essas entidades, assistir aos espetáculos do T.E.B., que manterá ainda um Clube de Teatro, cujos associados terão descontos nos ingressos. O Clube de Teatro organizará seminários, conferências, etc., sobre assuntos teatrais. E, não tendo objetivos comerciais, toda a renda da submeteria será usada pelo T.E.B. na montagem de seus espetáculos. É provável que, com o espírito empreendedor do Reitor e dos governantes, o T.E.B. em breve seja uma realidade.

Fonte: Arquivo do CENTUR, 2019.  
Jornal a Província do Pará, 05.10.1966.

Após a apresentação do projeto sobre o Teatro Estável em Belém, por Carlos Eugênio de Moura, na Aldeia de Arcozelo, a imprensa emitiu uma matéria sobre o assunto, ver Imagem 53. A preocupação de como seria a atuação dos novos artistas formados pela Escola, em um mercado de trabalho cênico ainda restrito e sem grandes perspectivas, fez com que a Coordenação do Serviço de Teatro Universitário levasse ao Magnífico Reitor, uma proposta de

criação de uma Companhia de Teatro Estável, a fim de valorizar o novo profissional, estabelecendo contratação dos novos atores, em caráter temporário. Envolveria, além da Universidade Federal do Pará, o Governo do Estado e a Prefeitura Municipal. Era uma forma da produção teatral chegar à sociedade, que acordo com Celina (1962), conquistar aquele futuro espectador, afinal o “público quer teatro de verdade”.

Mesmo diante de todo empenho e mobilização da Coordenação do STU, durante a realização desta pesquisa, não encontramos nenhuma fonte documental que registrasse a implementação do Teatro Estável de Belém, pela UFPA.

### **3.5. Produções cênicas**

Como produto de avaliação, ao final de cada ano, a Escola de Teatro envolve toda a comunidade discente, docentes e técnicos para apresentação dos espetáculos, cujo preparado se intensifica durante o segundo semestre de cada ano. O espetáculo é apenas um dos tipos de avaliação, para que não apenas o professor, mas também o próprio aluno possa perceber o seu domínio no momento da atuação em cena.

Se a percepção do desenvolvimento do aluno deve dar-se a partir da sua consciência sobre o que ele faz e, antes, da sua observação sobre o que faz, então só é possível avaliar o corpo discente e ele a si próprio na medida em que ele cria, organiza, descreve, analisa, coordena, executa trabalhos cênicos. Isto porque a realização do aluno é o “espaço” de revelação de suas condições pré-profissionais, por meio das quais revelará os domínios de seus conhecimentos e habilidades (PPC, 2019, p. 27).

Essa forma de avaliação, experiência aplicada desde o início do curso de Formação de Atores (1963), se estendeu ao longo de todos os 56 anos de existência da Escola de Teatro, hoje, Escola de Teatro e Dança, estabelecida pelo do PPC Técnico de Nível Médio em Teatro, em vigor. As produções elencadas são de acordo com o recorte de 1962 a 1970, definido no início deste trabalho.

**Quadro 9 - Produções Cênicas do Curso de Formação de Ator - 1963 a 1970.**

	<b>Título das Produções Cênicas</b>	<b>Autor</b>
<b>1963</b>	O Dileitante	Martins Pena
	Os Fusis da Senhora Carrar	Bertolt Brecht
	O Auto da Barca do Inferno	Gil Vicente (Direção Amir Haddad)
<b>1964</b>	Cenas de Shakespeare: - Otelo - Hamlet - A Megera Domada - Sonho de Uma Noite de Verão - Ricardo III - Macbeth - O Mercador de Veneza - A Tempestade	William Shakespeare
	O Sonho Americano	Edward Albee (Direção Amir Haddad)
	Leonor de Mendonça (cenas)	Gonçalves Dias
	Stabat Mater (em conjunto com o Centro de Atividades Musicais)	Pergolesi (Direção Yolanda Amadei)
	Quebranto	Coelho Neto
<b>1965</b>	Festival Martins Pena - As Desgraças de uma Criança - O Inglês Maquinista	Martins Pena
	Festival Albee - O Sonho Americano - A História do Zoológico	Edward Albee
	O Rapto das Cebolinhas	Maria Clara Machado
<b>1966</b>	A Onça de Asas	Walmir Ayala
	As Peripécias da Lua	
	Hécuba	Eurípedes
	Lacime D'Amante al Sepolcro dell' Amata (em conjunto com o Centro de Atividades Musicais)	Cláudio Monteverdi (Direção Marbo Giannaccini)
	Sarapalha (adaptação de Renata Pallottini)	Guimarães Rosa
	Quarto de Empregada	Roberto Freire
	O Santo e a Porca	Ariano Suassuna
<b>1967</b>	A Mulher Sem Pecado	Nelson Rodrigues
	O Tartufo	Molière (Direção Rodrigo Santiago)
	Pedreira das Almas	Jorge de Andrade (Direção Lineu Dias)
<b>1968</b>	A Pena e a Lei	Ariano Suassuna (Direção Cláudio Macdowel)
	Hécuba	Eurípedes
<b>1970</b>	Vereda da Salvação	Jorge de Andrade (Direção Cláudio Barradas)

Fonte: Relatório de Espetáculos realizados pelo Serviço de Teatro Universitário.

A década de 60 para a Escola de Teatro foi realmente considerada como época áurea em relação aos espetáculos apresentados, considerando sempre o apoio do Magnífico Reitor da UFPA, Silveira Netto. No entanto, historicamente, a sociedade presenciou momentos difíceis, deflagrados durante a Revolução de 1964, seguido de medidas estabelecidas pelo governo federal, resultado de um comando proveniente do Golpe Militar de 64.

Segundo Ferreira (2015, p. 110), as ações não se restringiram apenas aos meios de comunicação (rádio e jornal), mas também buscou silenciar as artes em suas diversas linguagens, como literatura, teatro, música, cinema.

Apesar deste estudo versar sobre o ensino do teatro, não podemos deixar de mencionar uma passagem que antecedia a apresentação dos espetáculos realizados pelos alunos da Escola de Teatro e Dança, a submissão dos textos ao Serviço de Censura de Diversões Públicas, que ocorria na época. As avaliações dos conteúdos eram realizadas previamente por algum Censor do Ministério da Justiça, e, dependendo, poderia ir ou não à público.

A seguir, certificados liberados pela Censura em relação ao espetáculo Pedreiras das Almas e Tartufo, ver Imagens 54 e 55, respectivamente.

Imagem 54 - Registro do Serviço de Censura – Pedreira das Almas.


 MINISTÉRIO DA JUSTIÇA E NEGÓCIOS INTERIORES  
 DEPARTAMENTO FEDERAL DE SEGURANÇA PÚBLICA  
 SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

N.º DE REGISTRO 031

TÍTULO DO ~~BOOK~~ PEÇA "PEDREIRA DAS ALMAS"

PRODUTOR CENTRO DE TEATRO DA UNIVERSIDADE DO PARÁ

Aprovado pelo S. C. D. P. (§ 1.º do art.º 7.º do Decreto 20.493, de 24/1/46, e Decreto 1.134, de 4-6-62)

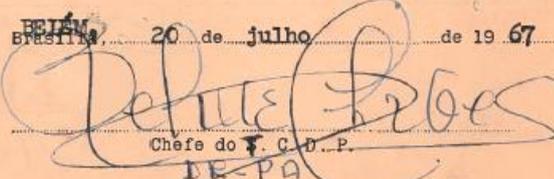
Válido até 5 de agosto de 19 68

18 ANOS



BELEM, 20 de julho de 1967

Brasília



Chefe do S. C. D. P.  
 DE PA

Certificado de Censura Cinesmatográfica

*Arquivada neste pasta p/ o teor do seu conteúdo*

(verso)

CERTIFICADO N.º 031

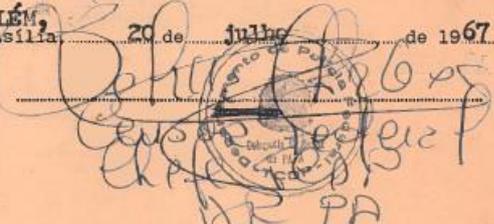
Certifico que, revendo os livros de registro de filmes cinematográficos encontrei sob o n.º 031, livro 02, o registro do ~~BOOK~~ PEÇA denominado "PEDREIRA DAS ALMAS"

propriedade de CENTRO DE TEATRO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ domiciliado à UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ produzido pela fábrica CENTRO DE TEATRO DA UNIVERSIDADE DE PARÁ com X metros e X cópias, censurado em 20 de julho de 1967

O Serviço de Censura de Diversões Públicas resolveu que o referido filme, de acordo com o § 1.º do art.º 7.º do Decreto 20.493, de 24/1/46, modificado pelo Decreto 37.008, de 8/3/55, fôsse LIBERADO PARA PÚBLICO MAIOR DE 18 ANOS COM OS SEQUINTEs CORTES: QUANDO O EMISSÁRIO DO IMPERADOR PRONUNCIA A PORNOGRAFIA "FILHO DA PUTA", QUANDO OS SOLDADOS TAMBÉM PRONUNCIAM, AS PORNOGRAFIAS: PÔRRA, MERDA.

BELEM, 20 de julho de 1967

Brasília



Chefe do S. C. D. P.  
 DE PA

Departamento de Imprensa Nacional - 21.936

Fonte: Arquivo da ETDUFPA, 2019.

Imagem 55 - Registro do Serviço de Censura – Tartufo


 MINISTÉRIO DA JUSTIÇA E NEGÓCIOS INTERIORES  
 DEPARTAMENTO FEDERAL DE SEGURANÇA PÚBLICA  
 SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

N.º DE REGISTRO 033  
 TÍTULO DO ~~filme~~ **PEÇA/TEATRO** "TARTUFO"  
"T A R T U F O"

PRODUTOR MOLIÈRE

Aprovado pelo S. C. D. P. (§ 1.º do art.º 7.º do Decreto 20.493, de 24/1/46,  
 e Decreto 1.134, de 4-6-62)

Válido até 20 de agosto de 1968  
16 ANOS


 Chefe do S. C. D. P.  
DE - PA

Certificado de Censura Cinematográfica

(verso)

**CERTIFICADO N.º 033**

Certifico que, revendo os livros de registro de filmes cinematográficos,  
 encontrei sob o n.º 033, livro "2", o registro do ~~filme~~ **PEÇA P TEAT**  
 denominado "T A R T U F O"

propriedade de CENTRO DE TEATRO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
 domiciliado à UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
 produzido ~~em 16 de agosto~~ " MOLIÈRE "  
 com XX metros e XXXX cópias, censurado em 16 de agosto de 1967...

O Serviço de Censura de Diversões Públicas resolveu que o referido filme,  
 de acôrdo com o § 1.º do art.º 7.º do Decreto 20.493, de 24/1/46, modificado pelo  
 Decreto 37.008, de 8/3/55, fôsse LIBERADO PARA MAIORES DE 16 ANOS  
DESESSEIS ANOS

Departamento de Imprensa Nacional — 21.936

Chefe do S. C. D. P.  
DE - PA

Fonte: Arquivo da ETDUFPA, 2019

Mesmo com a Censura instituída, principalmente em relação às artes, ainda em grande parte da década de 60, a Escola de Teatro e Dança, vivia uma “efervescência” com as produções teatrais. Silveira Netto, até o final de seu mandato, apoiou e investiu nas produções artísticas realizadas pelo Serviço de Teatro Universitário, apesar de ser considerado “arbitrário”, de acordo com Fontes e Alves (2013, p. 288).

Abaixo, registros fotográficos do Espetáculo Hécuba, de Eurípedes, que de acordo com Élleres (2008, p. 103) trata de uma das remontagens do espetáculo realizada no ano de 1968, no Teatro da Paz, sob a Direção de Cláudio MacDowell.

**Imagem 56** - Espetáculo da Escola de Teatro e Dança, Hécuba, de Eurípedes – 1968.



Fonte: Seção de Obras Raras da Biblioteca Central da UFPA, 2019.

**Imagem 57** - Espetáculo da Escola de Teatro e Dança, Hécuba, de Eurípedes – 1966.



Fonte: Seção de Obras Raras da Biblioteca Central da UFPA, 2019.

**Imagem 58** - Espetáculo da Escola de Teatro e Dança, Hécuba, de Eurípedes – 1968.



Fonte: Seção de Obras Raras da Biblioteca Central da UFPA, 2019.

**Imagem 59** - Espetáculo da Escola de Teatro e Dança, Hécuba, de Eurípedes – 1968.



Fonte: Seção de Obras Raras da Biblioteca Central da UFPA, 2019.

Durante as remontagens o elenco contou com a participação dos alunos da Escola de Teatro e Dança: *Cláudio Barradas, Nilza Maria, Rosa Veloso, Maria Diva Barata, Maria de Lourdes Negrão, Conceição Medeiros, Maria do Socorro Santiago, Geraldo Salles e outros.*

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa teve como foco central “*memória e história do ensino do teatro em Belém do Pará (1962 a 1970)*”, na Formação do Ator da Escola de Teatro e Dança do Serviço de Teatro da Universidade Federal do Pará. E, tem como objetivo compreender o processo de formação do ator e a prática de ensino de teatro na Amazônia paraense e seus sentidos históricos.

Enfrentar alguns impasses e estar diante de desafios, com certeza esses fatores não foram suficientes para desviar meu foco da pesquisa. Ainda que alguns contratemplos façam parte da realidade de quem investiga, independente do tipo de pesquisa, superar é o caminho para o avanço e conclusão produtiva dos trabalhos em andamento ou em fase de conclusão. Diante dessa natureza, três aspectos são apontados:

1º. Minha formação inicial é Licenciatura em Letras pela UFPA. No entanto, ao buscar capacitação, optei pela pós-graduação *stricto sensu* para cursar Mestrado em Artes do ICA/PPGARTES. Por serem áreas distintas, considerei de grande valia a oportunidade de aprendizado de outros campos do conhecimento. Apesar de algumas inseguranças, próprias de início de curso, duas situações abrandavam o clima de expectativa: contar com excelentes professores, e fazer parte de turma composta por alunos provenientes das diversas linguagens artísticas: teatro, dança, artes visuais, música, além de outros profissionais. Foram momentos de abertura para novas possibilidades de conhecimentos e troca de experiência ímpar.

2º. Servidora Concursada, pertencço à categoria funcional de Técnicos-Administrativos da Universidade Federal do Pará, e desenvolvo atividades como Secretária de Apoio Acadêmico, lotada na escola, *lócus* de minha investigação, onde funciona o Curso Técnico de Nível Médio em Teatro. Como servidora, ainda existem algumas questões a serem vencidas e uma delas se dá em relação a capacitação. Acredito que isso possa ocorrer em toda a instituição: a) um técnico-administrativo nem sempre ser olhado como pesquisador; b) poder desenvolver a pesquisa, como acontece nos demais Institutos e Programas de Pós-Graduação existentes no Campus Universitário, de forma que os pesquisadores (técnicos) possam realizar a pesquisa não somente nos dias úteis, mas também durante finais de semana e/ou feriados, de acordo com a necessidade e devidamente respaldado.

3º. A oportunidade de ter contato com disciplinas e seus teóricos que pertencem a outros campos do ensino, como Memória, Teatro e História, foram leituras que me levaram a conhecimentos nunca imaginados, e ao mesmo tempo não esgotados. Foi apenas o início, mas que me possibilitaram novas e outras interpretações, permitindo um aprendizado e uma

formação pautada num olhar que me condicionou a ser uma pessoa melhor e diferente daquela de quando o curso iniciou. As aulas com a disciplina Acervos, Memórias e Culturas, ministrada pelos professores Rosângela Brito e Denis Bezerra, do Curso de Mestrado PPGARTES da UFPA, me direcionou aos estudos da Memória. Essa abordagem do passado e suas lembranças abracei como oportunidade, pois já fazendo parte de um outro momento da história da ETDUFPA, desde o ano de 2005, me levou a desenvolver um projeto que há anos já tinha vontade de conceber, mas tudo sob o olhar de uma Técnica-Administrativa da UFPA em discorrer sobre o passado da Escola de Teatro e Dança, na ótica do ensino do curso de Formação de Ator na década do período de 1963 a 1970, em relação ao ensino atual, na certeza de que contribuirá para a Memória do Teatro Paraense.

As reflexões aqui apresentadas sobre o ensino do teatro envolve uma trajetória de persistência por meio de grupos atuantes nas práticas cênicas, que acreditavam que as experiências do passado pudessem ser melhoradas de uma forma mais relevante por via do ensino formal, o qual foi pensado para suprir deficiências teóricas e técnicas que os grupos de teatro amador de Belém identificaram em suas vivências artísticas.

A tudo que se busca construir ou criar, antes de ser implementado, dever ser planejado, analisado e até de experimentado e, como avaliação inicial a possibilidade de poder obter um resultado satisfatório ou não. Dependendo dos resultados, para obtenção de amadurecimento de ideias e adequação de novas propostas pode levar tempo como meses, anos, décadas ou até séculos. Foi o que aconteceu com as tentativas de criação de uma escola de arte dramática até a oferta de curso de Formação de Ator, que partiu da necessidade observada desde o século XIX, inicialmente por João Caetano, ator consagrado da época. Depois, por outros sujeitos até a criação da primeira escola de arte dramática. Posteriormente, mesmo diante das diversas dificuldades, outras foram criadas, como o Serviço de Teatro Universitário da Universidade Federal do Pará, em 1962.

Nesse sentido, grupos de teatro representados por jovens artistas e intelectuais, como Benedito Nunes, Cláudio Barradas, Alberto Bastos e Maria Sylvia Nunes, ao procurarem o Reitor da UFPA José Silveira Netto, no ano de 1962, carregavam consigo o sonho de conseguir implantar um curso formador de profissional do teatro. A experiência inicial se deu com o curso de Iniciação Teatral, em maio de 1962. A oferta desse curso foi o “termômetro” como forma de medir o interesse da sociedade visando a implementação de um curso de formação de ator. Amparado por esse propósito, dia 27.03.1963 inicia o Curso de Formação de Ator, mesmo dia em que é comemorado o Dia Mundial do Teatro.

O curso de Formação de Ator do período de 1963 a 1970, em relação ao curso ofertado atualmente - Técnico em Teatro, algumas características os aproximam, como carga horária e disciplinas que apresentam semelhanças em suas ementas. Por outro lado, disciplinas com novas nomenclaturas e conseqüentemente ementas inovadas.

Como percurso metodológico aplicado no trabalho, elegemos referencial teórico para que nos desse uma boa fundamentação sobre a memória, história do teatro brasileiro e paraense, mais currículo. Como fontes de pesquisas a documental e bibliográfica, foram essenciais como informações históricas para constituição da memória da escola, registradas e analisadas em periódicos, portarias, relatórios, planejamento de disciplinas (termo da época) e Projeto Pedagógico do Curso Técnico de Nível Médio em Teatro. No que diz respeito a fonte de pesquisa oral, utilizamos como instrumento para esse trabalho duas entrevistas semiestruturadas com o ex-professor Carlos Eugênio de Moura e com um egresso que se aposentou como professor da ETDUFPA, Cláudio Barradas. Os dois participaram da escola desde o início de funcionamento do curso.

A pesquisa delineou construir a história e memória do ensino do teatro na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, no período de 1962 a 1970. Os registros marcam a importância para a preservação do patrimônio documental, como informação e referência histórica de um projeto de ensino idealizado e realizado por grupos de estudantes e artistas, para a criação de uma escola visando a formação de atores como valorização da produção artística de Belém do Pará. Além do patrimônio documental existente no arquivo institucional da Escola de Teatro e Dança, novos lugares e achados foram desvendados.

► A Escola de Teatro e Dança detém de um patrimônio documental valioso. Com este estudo, identifiquei um pequeno acervo, salvo do incêndio de 1971, que foi considerado extraviado, mas estava armazenado no sótão da ETDUFPA. O documento é fundamental para a história, assim se “destruídos todos os documentos sobre um determinado período, nada poderia ser dito por um historiador” (KARNAL e TATSCH, 2013, p. 9), risco que passou escola que conseguiu salvar alguns documentos da década de 60. E, juntado aos demais de todos os anos de existência da escola, foi direcionado ao chamado “arquivo morto”. Além dos achados documentais, outros benefícios esta pesquisa contribuiu, a criação do Laboratório de Memórias em Artes Cênicas da ETDUFPA, pelo PERAU - Grupo de Pesquisa em Memória, História e Artes Cênicas da Amazônia, sob a Coordenação do Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra, local onde o acervo está sendo organizado pelos pesquisadores do grupo.

► O estudo também me levou a percorrer lugares externos à ETDUFPA, como a Biblioteca Arthur Vianna no CENTUR, Museu da UFPA e Biblioteca Central da UFPA,

locais de pesquisa e de outras descobertas. Apesar de todos esses anos trabalhando na UFPA, acredito que não somente eu, mas alguns servidores, não temos noção do que a instituição nos proporciona. Diante de tudo que é disponibilizado pela instituição, referências importantes sobre a história e memória da UFPA encontramos também no acervo existente na Biblioteca Central, em Obras Raras, local de fontes preciosas que consegui identificar, como as fotografias que registram a visita à UFPA de Paschoal Carlos Magno e a inauguração do Serviço de Teatro Universitário, dia 05 de maio de 1962. Na Biblioteca Arthur Vianna, a importância estava nos jornais, que são organizados em forma de livros, nos quais deparamos com matérias sobre a inauguração do Campus da UFPA, as produções da Escola de Teatro, além dos processos de seleção ofertados pela instituição. No Museu da UFPA, a pesquisa identificou assuntos relacionados a produção do teatro paraense, mas foi priorizado matérias sobre os grupos de teatro e Cláudio Barradas.

As informações a seguir, também resultados deste estudo são baseadas em documentos oficiais institucionais arquivados e publicações em jornais, que não foram consumidos durante o incêndio que aconteceu no ano de 1971, no prédio onde funcionava o Serviço de Teatro Universitário, à Quintino Bocaiúva 1678, que compreendia a Escola de Teatro, local de oferta do curso de Formação de Ator e do Centro de Estudos Cinematográficos. Desse modo, a pesquisa trouxe como conclusão alguns dados observados:

- ▶ Embora o curso de Formação de Ator, criado no ano de 1963, se enquadrasse na modalidade livre, ele apresentava em sua constituição toda uma organização e um caminho curricular, abrangendo: forma de ingresso, número de vagas ofertadas, informação sobre matrícula, professores, planejamento de disciplinas e carga horária, organização de conteúdo das disciplinas, controle de frequência, horário de funcionamento das aulas.

- ▶ Na década de 60, os prédios que funcionavam os cursos ofertados pela Universidade Federal do Pará, em sua maioria eram alugados, inclusive o que foi tomado pelo incêndio, onde funcionava o curso de Formação de Ator.

- ▶ Para que a escola fosse criada, vários profissionais foram envolvidos além de *Benedito Nunes, Maria Sylvia Nunes, Cláudio de Souza Barradas e Alberto Bastos*. Profissionais que por trás dos “bastidores”, em momentos anteriores, se empenharam para a existência de uma escola cênica, como *Margarida Schivazappa, Angelita Silva*, ex-integrantes do Teatro do Estudante do Pará e do Norte Teatro Escola do Pará, os aqui não registrados e os que não se encontram mais entre nós.

Além dos citados acima, é respeitável e indispensável registrar os nomes dos que consegui identificar durante a pesquisa, que contribuíram para o funcionamento do curso

direta ou indiretamente, alguns presentes e outros não mais: **a) Administrativos:** *Odilon Brito, Rafael Vieira da Costa, Luiz Martins de Aragão, José Erundino Diniz;* **b) Docentes:** Amir Haddad, Carlos Eugênio de Moura, Francisco Paulo Mendes, Marbo Giannaccini, Rodrigo Santiago, Sarah Féres, Yolanda Amadei, Leonardo Lopes, Jorge Caron, Walter Bandeira Gonçalves, Maria Rita Bordallo.

► De início, o Curso de Formação de Ator foi pensado em oportunizar os artistas amadores da cidade de Belém. Esses artistas/alunos recebiam bases teóricas fundamentais e propostas que aprimorasse o conhecimento técnico, para que aperfeiçoasse mais ainda a produção do teatro paraense. Mas portas do prédio onde funcionava o Serviço de Teatro Universitário, se alargaram. Com o passar dos anos, a Escola de Teatro, agora Escola de Teatro e Dança da UFPA já não atendia interessados apenas de Belém, mas também de outros municípios, favorecendo a expansão do teatro em outras localidades do Estado do Pará.

► A oferta do ensino formal aos artistas locais, associada a experiência que alguns possuíam por fazerem parte de grupos amadores, ainda nos primeiros dez anos de funcionamento do curso, proporcionou à “prata da casa” oportunidade para que dois ex-alunos assumissem a posição de docentes na Escola de Teatro e Dança: Cláudio de Souza Barradas e Walter Bandeira Gonçalves, os quais deram continuidade ao ensino, tanto a base teórica, quanto as práticas. Foram os primeiros egressos a se tornarem professores da mesma escola que o certificaram à Formação do Ator.

► Embora o estudo tenha focado o período de 1962 a 1970, se faz necessário trazer a continuidade histórica para os dias atuais. Neste caso, temos um avanço no tempo em que a escola atualmente conta com 56 anos de existência, momento que apresentamos uma “nova” Escola de Teatro e Dança da UFPA, que dada a evolução acadêmica, não permanece com a mesma estrutura da década de 60.

Em sua nova configuração, temos uma escola que passou de Curso Livre de Formação de Ator para curso Técnico de Ator Institucionalizado, de acordo com a Resolução CONSUN/UFPA nº 606, de 23 de setembro de 2003, momento de aprovação do Plano de Curso Técnico da Escola de Teatro e Dança.

Por meio da análise dos estudos de Magalhães (2018), foi possível perceber a evolução do PPC do Curso de Teatro da ETDUFPA a partir das avaliações realizadas em três ocasiões: a) 2003 – Técnico de Formação em Ator, Resolução nº 606, de 23.09.2003 – CH 1092; b) 2012 – Técnico de Nível Médio em Ator, Resolução nº 4.294, de 13.06.2012 – CH 1.384; c) 2015 – Técnico de Nível Médio em Teatro, em tramitação na PROEG – CH 1.344.

Essas mudanças foram apreciadas pela autora e me possibilitou compreender a formação de técnicos de nível médio em Teatro na Amazônia paraense.

Ainda durante este estudo, em consulta à Coordenação Geral dos Cursos Técnicos da ETDUFPA, obtivemos informação de que o PPC-2015 passou por revisão - Resolução CONSEPE/UFPA nº 4.294/2012, que trata de atualização de PPC, sob orientações da PROEG – Pró-Reitoria de Ensino de Graduação, que compreende a Coordenação de Educação Básica, Técnica e Tecnológica da UFPA, responsável também pelos Curso Técnicos da ETDUFPA. Tendo concluída a atualização, uma outra nomenclatura foi atribuída de acordo com Projeto Pedagógico do Curso – versão 2019: Curso Técnico de Nível Médio em Teatro.

De acordo com o PPC (2019, p. 5), o curso atual Técnico de Nível Médio em Teatro, apresenta carga horária total de 1.260 horas, distribuídas em 2 anos, com suas atividades desenvolvidas de modo presencial, em período bimestral e semestral. São ofertadas 30 vagas e sua forma de ingresso se dá por meio de processo seletivo anual. Durante o curso, o aluno estará apto a receber duas titulações: a) Qualificação de Nível Técnico como Atuante em Processos Criativos em Teatro, ao cursar o primeiro ano e cumprir 630 horas; b) Técnico de Nível Médio em Teatro, ao cursar os dois anos e cumprir 1260 horas –. A ETDUFPA está localizada à Rua D. Romualdo de Seixas, 820 – Bairro Umarizal. Seguimos com outras ponderações sobre o curso de formação do ator, trazidas de tempos distantes em relação aos dias atuais, dada importância para o estudo da memória do ensino do teatro, considerando ainda informações documentais do passado e o atual, no caso o PPC-2019. Assim é significativo ressaltar que,

► A Escola de Teatro e Dança ao deixar de ofertar o curso Livre de Formação de Ator, criado em 1963, ofertando o Curso Técnico de Nível Médio em Teatro, consolida a instituição como Escola Técnica, voltada exclusivamente para o ensino das artes, a qual *certifica* artistas da cidade e demais profissionais técnicos em Cenografia, em Figurino Cênico, em Dança Clássica e em Dança Intérprete Criador. Todos de caráter formal institucionalizados.

► Outro ponto relevante está em relação a atuação do profissional formado pela ETDUFPA, que vai diferenciar daquele formado nos anos 60 pela Escola de Teatro. Com a base do currículo atual pelo curso Técnico em Teatro da ETDUFPA, o egresso não está restrito apenas ao palco de um teatro para apresentação de espetáculos. O artista do teatro, no caso o ator, é despertado a criar, e dependendo da sua criação e forma de atuação, improvisações individuais e coletivas, pode ocupar vários espaços e caminhar em várias direções que a linguagem artística cênica permita, contribuindo para propagar a produção

artística teatral. O ator pode atuar como artista de rua, na arte circense, nas comunidades ribeirinhas, nas comunidades indígenas, nos quilombos, nos hospitais e, também, durante apresentação das culturas populares, sem contar os espaços do cinema e da televisão. O artista do teatro percorre em multidireções, não apenas no teatro local, mas em outros municípios, fora do estado, possibilidade de atuar até em outros países.

Apesar desta pesquisa não ter sido realizado de forma diacrônica, considerando estudo da memória da escola referente ao período de 1962-1970, e ao mesmo tempo refletindo evidências do ensino do Teatro nos dias atuais (2019), é importante aqui registrar o quanto a Escola de Teatro e Dança mudou e cresceu<sup>51</sup>. Antes de detalhar a sua apresentação/configuração atual, registramos os nomes daqueles que ao longo de 56 anos de existência passaram pela escola como alunos e que fizeram ou fazem parte do quadro de professores de Teatro da Escola de Teatro e Dança da UFPA: *Andrea Bentes Flores, Bruce Cardoso de Macedo, Cláudio Cristiano Cristiano Chaves das Mercês (Cláudio Didimano), Cláudio de Souza Barradas (aposentado), Edson Fernando Santos da Silva, Jorge Luís Torres de Azevedo, José Denis de Oliveira Bezerra, Olinda Margareth Charone, Margarethe*

---

<sup>51</sup> Para atender essa demanda de cursos, a ETDUFPA conta com equipe de professores e de técnicos-administrativos. Esses servidores que já fazem parte da história do ensino, uns mais antigos, outros mais novos, uns não mais presentes, outros sim, mas cada um deixando seu registro e fazendo parte da memória da Escola de Teatro e Dança: **a) TÉCNICOS-ADMINISTRATIVOS:** *Alexandra Ferreira, Ana Lúcia de Almeida Leal (falecida), Ana Maria Castro dos Santos, Ana Maria da Gama Santos, Ângela Maria Vale da Rosa, Aurenice de Abreu Pereira Vicari, Aline Miranda da Silva, Benedita Alcidema Coelho dos Santos Magalhães, Carmem Sulamita Ribeiro Araújo, Davi de Nazaré Palheta Almeida, Dennys Patrick Pinto Saldanha, Elizangela Cruz Bezerra, Ednely Viana Pessoa, Erika Vanessa Evangelista Barbosa, Erisvaldo Araújo dos Santos Junior, Glaize de Nazaré Ramos Bastos Rodrigues, Guilherme Otávio de Araújo e Souza, João Sérgio Barbosa Magalhães, Josemar Magalhães Costa, José Maria da Silva Teixeira, Jurandir Correa Mendonça, Livia Cristina Sousa da Silva, Lucideia Dias Cardoso, Mônica Alcantara Martins, Rafael Lino Corrêa Ferreira, Rebecca do Nascimento Castello, Roberta Gurgel Lustosa Barbosa, Roseane Oliveira, Rosemarie de Almeida Costa, Sandra Freire, Sheila Oliveira de Moura, Simone de Fátima Machado Chaves, Simone Guimarães (falecida), Wagner Tompson Quadros Rocha.* **b) DOCENTES:** *Adriana Cruz, Alberto da Cunha e Silva Neto, Ana Cristina Cardoso, Ana Flavia Mendes Sapuchahy, Ana Karine Jansen de Amorim, Andréa Bentes Flores, Aníbal José Pacha Correia, Benedita Afonso Martins, Bruce Cardoso de Macêdo, Cesário Augusto Pimentel de Alencar, Claudia do Socorro Gomes da Silva, Claudia Suely dos Anjos Palheta, Cláudio Cristiano Chaves das Mercês, Daísa Gomes do Rosário, Éder Robson Mendes Jastes, Edson Fernando Santos da Silva, Eleonora Ferreira Leal, Érika Gomes Teixeira, Érika do Socorro Neces da Silva, Ézia Neves, Francisco Edilberto Barbosa Moreira, Gabrielly Albuquerque Lobo Pereira, Gisele Guilhon Antunes Camargo, Iara Regina da Silva Sousa, Inês Antônia Santos Ribeiro, Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida, Jaime Augusto Duarte Amaral, João Carlos Cunha Dergan, Jorge Luís de Azevedo Torres, José Denis de Oliveira Bezerra, Lane Viana Krejcová, Maria Lúcia Uchôa, Luiza Monteiro de Souza, Maria Ana Azevedo de Oliveira, Maria Marques Kellermann, Marluce Souza de Oliveira, Marton Sérgio Moreira Maúes, Mayrla Andrade Ferreira, Micheline Penafort Pinheiro, Paulo de Tarso Nunes dos Santos Junior, Paulo Roberto Santana Furtado, Paulo Sérgio Soares da Paixão, Ramiro Quaresma da Silva, Rosana Lobo Rosário, Saulo Silva Silveira, Simei Santos Andrade, Tarik Coelho Alves, Uisis Paula da Silva Gomes, Valéria Frota de Andrade, Waldete Brito de Freitas, Walter Chile Rodrigues Lima, Wladilene de Souza Lima.* **c) PRESTADORES DE SERVIÇO:** *Aldenora Leal, Ednaldo Santos, Raimundo Monteiro Miranda, Maria Arcangela Brabo Barros e Raimundo Nonato Pinto dos Santos.*

*Refkalevsky, Marluce Souza de Oliveira, Paulo Roberto Santana Furtado, Tarik Coelho Alves, Wladilene de Souza Lima (Wlad Lima), Walter Bandeira Gonçalves (falecido).*

► Após a Escola de Teatro e Dança ter ocupado vários espaços para seu funcionamento após o incêndio no prédio da Quintino Bocaiuva, todos alugados, hoje ela está instalada em prédio próprio, à Rua Dom Romualdo de Seixas, 820 – Bairro Umarizal – Belém/Pará, e está constituída da seguinte estrutura: **1) Administrativos:** *Direção, Vice-Direção, Secretaria da Direção, Administrador(a), Assessoria de Imprensa, Almoxarifado, Apoio Técnico à Infraestrutura e Informática, 2) Acadêmicos:* *Coordenações de 07 Cursos, Coordenação Pedagógica, Coordenação de Estágio, Secretaria Acadêmica, Biblioteca, Editoração, Laboratório de Informática, Sala Prática de Maquiagem, Sala Prática de Desenho, Sala Prática de Figurino, 04 salas de aula teórica, 04 salas de aula práticas (Teatro), 02 salas de aula prática com instrumentos e equipamentos (Dança), Laboratório de Informática, Laboratório de Voz Walter Bandeira, Laboratório de Cenografia, Sala dos Professores, Auditório e Teatro Universitário Cláudio Barradas.*

► Toda essa estrutura visa atender uma demanda de cursos que a ETDUFPA oferta atualmente, bem diferente daquela escola dos anos 60, que sob a coordenação do Serviço de Teatro Universitário, ofertava o Curso de Formação de Ator, Curso Experimental de Danças e Centro de Estudos Cinematográficos. Em sua nova realidade, a Escola de Teatro e Dança, a partir de 2003 adquiriu o status de Escola Técnica Vinculada à UFPA, na ocasião em que passou a fazer parte do CNCT-Cadastro Nacional de Cursos Técnicos, de acordo com a Portaria nº 219, de 20 de setembro de 2003, assim como da Rede Federal de Educação Tecnológica/SETEC/MEC, pela Lei nº 11.892, de 29 de dezembro de 2008, e conta com os seguintes cursos, sendo alguns aguardando nova liberação do MEC:

a) *Curso Técnico de Nível Médio em Cenografia, Curso Técnico de Nível Médio em Dança Clássica, Curso Técnico de Nível Médio em Dança Intérprete Criador, Curso Técnico de Nível Médio em Figurino Cênico, Curso Técnico de Nível Médio em Teatro.*

b) *Graduação: Curso de Licenciatura em Dança e Curso de Licenciatura em Teatro;*

c) *Pós-Graduação Latu-senso: Estudos Contemporâneos do Corpo: criação, transmissão e recepção e PROEJA ARTE AMAZÔNIA – Educação Profissional Integrada à Educação Básica na Modalidade de Educação de Jovens e Adultos (2013);*

d) *Programas do Governo Federal: PRONATEC-Programa Nacional de Acesso ao Ensino Técnico, pela Formação Inicial e Continuada-FIC (a partir de 2012); PARFOR-Plano Nacional de Formação Docente: cursos de Licenciatura em Dança e Licenciatura em*

*Teatro; PLI-Programa de Licenciatura Internacional UFPA/ICA/UNIVERSIDADE DE COIMBRA (funcionou nos anos de 2011 e 2012)*

e) *Programas de Extensão da UFPA-para crianças e adolescentes entre a idade de 06 a 17 anos: Curso Básico de Teatro Infanto Juvenil, Curso Básico de Ballet, Curso Livre de Sapateado*

Estimular a memória de uma pessoa é buscar registros de lembranças, por isso ao entrevistador cabe uma grande responsabilidade com os dados narrados, que podem ser agradáveis ou não, pois são pessoas que estão compartilhando fatos de sua vida, por meio de entrevistas, como forma de relatar alguma história.

“O Teatro é o espelho da sociedade” (BARRADAS, 2018), ele é também uma atividade de troca de experiências e de formação, principalmente quando se dá pelo grupo de teatro amador, que desenvolve suas práticas sem o retorno financeiro como acontece com o teatro profissional. Foi o teatro amador, por meios dos diversos grupos amadores, que influenciou e levou à iniciativa da criação da Escola de Teatro no ano de 1962.

Diante disso, concluímos esse estudo, apesar de não esgotado, com interesse e intensão de dar continuidade à pesquisa sobre o ensino e formação de artistas nas artes cênicas paraense, por meio do curso *Strictu Senso* de Doutorado, com o propósito de me aprofundar mais ainda sobre os estudos da memória do teatro ou de outras expressões artísticas da Amazônia.

## REFERÊNCIAS

- ALBERTTI, Verena. Fontes orais: História dentro da história. *In*: PINSCHY, Carla Bassanesi (org.). **Fontes Históricas**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008. p. 155-202.
- ANDRADE, Simeir Santos Andrade. **Educação Profissional e políticas públicas na Escola de Música da UFPA (EMUFPA)**. Belo Horizonte: Editora, 2015.
- BACELLAR, Carlos. Fontes documentais: o uso e mau uso dos arquivos. *In*: PINSCHY, Carla Bassanesi (org.). **Fontes Históricas**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008. p. 23-79.
- BARBOSA, Ana Mae (org.). **Ensino da arte: memória e história**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BEZERRA, José Denis de Oliveira. **Memórias Cênicas: poéticas teatrais na Cidade de Belém (1957 a 1990)**. Belém: IAP, 2013.
- BEZERRA, José Denis de Oliveira. **Vanguardismos e modernidades: cenas teatrais em Belém do Pará (1941-1968)**. 2016. Tese (Doutorado em História) –Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.
- BRASIL. **Lei nº 4.024, de 20 de dezembro de 1961**. Fixa as Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L4024.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L4024.htm). Acesso em: 30 set. 2019.
- BRASIL. **Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996**. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L9394.htm#art92](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9394.htm#art92). Acesso em: 30 set. 2019.
- BRASIL. Ministério da Educação. **Catálogo Nacional dos Cursos Técnicos**. Brasília, DF: MEC, 2018. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/publicacoes-para-professores/30000-uncategorised/52031-catalogo-nacional-de-cursos-tecnicos>. Acesso em: 8 maio 2019.
- BRASIL. Ministério da Educação e Saúde. “O governo e o teatro”. **Realizações 5**, Rio de Janeiro, p.10-11, 1937.
- CAIRES, Vanessa Guerra; OLIVEIRA, Maria Auxiliadora Monteiro. **Educação Profissional brasileira: da colônia ao PNE, 2014-2024**. Petrópolis: Vozes, 2016.
- CARVALHO, Enio. **História e formação do ator**. São Paulo: Ática, 1989.
- CELINA, Lindanor. O Público quer um bom teatro. **A Província do Pará**, Belém, 7 nov. 1962.
- COSTA, Marcos. **A história do Brasil para quem tem pressa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Valentina, 2017.
- DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muyalaert. **Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si**. Rio de Janeiro: NAU/Ed. PUC-Rio, 2009.
- ÉLERES, Paraguassú. **Festivais de teatro de estudantes do Brasil (1958 a 1962) Recife, Brasília, Porto Alegre: breve história do Norte Teatro Escola do Pará**. Belém: Paka-Tatu, 2008.
- ESCOLA de Arte Dramática (EAD). *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2016. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao444355/escola-de-arte-dramatica-ead>. Acesso em: 20 maio 2019.

FARIA, João Roberto. **História do Teatro Brasileiro**: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: Ed. SESCSP, 2012. 2 v.

FEIO, Aldemyr. Cláudio Barradas, um exemplo de sacerdote e ator. **Jornal do Feio**, 27 jan. 2012. Disponível em: <https://aldemyrfeio.blogspot.com/search?q=barradas>. Acesso: 15 set. 2019.

FERREIRA, Aurora. **Arte, Escola e Inclusão**: atividades artísticas para trabalhar com diferentes grupos. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

FERREIRA, Paulo Roberto. **A Censura no Pará**: a mordada a partir de 1964 (registro e depoimentos). Belém: Paka-Tatu, 2015.

FONTES, Edilza Joana Oliveira; ALVES, Davison Hugo Rocha. A UFPA e os Anos de Chumbo: a administração do reitor Silveira Netto em tempo de ditadura (1960-1969). **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 5, n. 10, 2013.

FREITAS, Paulo Luís de. **Tornar-se Ator**: uma análise do ensino de interpretação no Brasil. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1998.

FURTADO, Lourdes Gonçalves. Relembrando tempo da UFPA. *In*: MELLO, Alex Bolonha Fiúza de (Org.). **UFPA 50 anos**: relatos de uma trajetória. Belém: Ed. Universitária UFPA, 2007. v. 1. p. 167-176.

GRUPO DE ESTUDO BENEDITO NUNES. **Apresentação**. Belém, c2017. Disponível em: <http://www.gebeneditonunes.com.br/o-grupo/apresentacao/>. Acesso em: 15 set. 2019.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (org.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2013.

JACOBBI, Ruggero. **Teatro no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

JANSEN, Karine. O Teatro contemporâneo no Pará: conceitos, memórias e histórias. **Revista Ensaio Geral**, Belém, v. 1, n. 2, jul./dez. 2009.

JOUTARD, Philippe. Avaliações e tendências da história oral. *In*: FERREIRA, Marieta de Moraes; FERNANDES, Tania Maria; ALBERTI, Verena (org.). **História oral**: desafios para o século XXI. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz, 2000. p. 31-45.

KARNAL, Leandro; TATSCH, Flávia Galil. A memória evanescente. *In*: PINSKY, Carla; LUCA, Tânia de (org.). **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2009. p. 19-28.

LIBANEO, José Carlos. **Pedagogia e Pedagogos, para quê?** 5. ed. São Paulo: Cortez, 2002.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. 6. ed. São Paulo: Global, 2004.

MAGALHÃES, Benedita Alcidema Coelho dos Santos. **Trabalho, Arte e Formação Humana**: processos de integração/fragmentação no curso técnico de nível médio em Teatro da UFPA. 2018, 145 f. Tese (Doutorado em Educação) - Instituto de Ciências da Educação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.

MEIRA, Alcyr. Universidade Federal do Pará: como tudo começou. *In*: MELLO, Alex Bolonha Fiúza de (Org.). **UFPA 50 anos**: relatos de uma trajetória. Belém: Ed. Universitária UFPA, 2007. v. 1. p. 09-23.

MELLO, Alex Bolonha Fiúza de (Org.). **UFPA 50 anos**: relatos de uma trajetória. Belém: Ed. Universitária UFPA, 2007.

- MENDES, Armando Dias. A Pré-História da UFPA à luz do argumento da sua visceral amazoneidade. *In*: MELLO, Alex Bolonha Fiúza de (Org.). **UFPA 50 anos**: relatos de uma trajetória. Belém: Ed. Universitária UFPA, 2007. v. 1. p. 35-53.
- MENEZES, Ebenezer Takuno de. Escola nova. *In*: DICIONÁRIO Interativo da Educação Brasileira - Educabrazil. São Paulo: Midiamix, 2001. Disponível em: <https://www.educabrazil.com.br/escola-nova/>. Acesso em: 1 out. 2019.
- MORAES, Alexandre de. **UFPA homenageia a professora Maria Sylvia Nunes**. Belém: UFPA, 2019. Disponível em: <https://portal.ufpa.br/index.php/ultimas-noticias2/10026-ufpa-homenageia-a-professora-maria-sylvia-nunes>. Acesso em: 15 set. 2019.
- MOREIRA, Eidorfe. **Para a História da Universidade Federal do Pará**: panorama do primeiro decênio. Belém: Grafisa, 1977.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.
- PAIVA, Vitor. **A bailarina Baderna e a história de resistência por trás dessa palavra**, 2018. Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2018/08/a-bailarina-baderna-e-a-historia-de-resistencia-por-tras-dessa-palavra/>. Acesso em: 10 jan. 2019.
- PANTOJA, Antonio. **Margarida Schivazappa**: A primeira dama do teatro paraense. São Paulo: Giostri, 2015.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- POLLAK, Michel. Memória, esquecimento e silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.
- POLLAK, Michel. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.
- REIS, Angela de Castro. Aprendizado atorial em âmbito familiar: paralelos entre o “teatro antigo” e o circo tradicional no Brasil. *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 28., 2015, Florianópolis. **Anais** [...]. Florianópolis: ANPUH, 2015. Disponível em: [http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1439514792\\_ARQUIVO\\_AngelaReis-TeatroeHistoria-ANPUH2015.pdf](http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1439514792_ARQUIVO_AngelaReis-TeatroeHistoria-ANPUH2015.pdf). Acesso em: 30 set. 2019.
- RODRIGUES, Annamaria Barbosa. Auto das Pastorinhas e o Teatro Experimental de Mosqueiro. **Revista Asas da Palavra**, Belém, n. 7, 1997.
- SALLES, Vicente. **Épocas do teatro no Grão-Pará ou apresentação do teatro de época**. Belém: Ed. Universitária UFPA, 1994. 2 v.
- SANTIAGO, Anna Rosa Fontella; NARVAES, Andrea Becker; BORGMANN, Marta Estela. **Cultura, currículo e escola**. Ijuí: Ed. Unijuí, 2012. (Coleção educação a distância).
- SANTOS, J. C. **Lições Dramáticas**. 3. ed. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1962.
- SAVIANI, Dermeval. **Da LDB (1996) ao novo PNE (2014-2024)**: por uma outra política educacional. 5. ed. rev. e ampl. Campinas: Autores Associados, 2016. (Coleção educação contemporânea).
- TEIXEIRA, Homerval Ribeiro. **Cláudio Barradas**: tempo e teatro. Belém: Edição do Autor, 2015.

UFPA. Conselho Universitário. **Resolução nº 1-A, de 28 de janeiro de 1963**. Disponível em: [http://sege.ufpa.br/boletim\\_interno/downloads/resolucoes/consun/1963/1A%20Cria%20novos%20cursos%20na%20Universidade%20do%20Para.pdf](http://sege.ufpa.br/boletim_interno/downloads/resolucoes/consun/1963/1A%20Cria%20novos%20cursos%20na%20Universidade%20do%20Para.pdf). Acesso em: 19 set. 2019.

UFPA. **Histórico e estrutura**. Belém, 2019. Disponível em: <https://portal.ufpa.br/index.php/universidade>. Acesso em: 15 set. 2019.

UFPA. **Missão – Visão – Princípios**. Belém, 2019. Disponível em: <https://portal.ufpa.br/index.php/missao-visao-principios>. Acesso em: 15 set. 2019.

UFPA. **Organogramas**. Belém, 2019. Disponível em: <https://portal.ufpa.br/index.php/organograma>. Acesso em: 15 set. 2019.

UFPA. Pró-Reitoria de Relações Internacionais. **Por que a UFPA?** Belém, 2019. Disponível em: [http://www.prointer.ufpa.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=84&Itemid=285&lang=pt-br](http://www.prointer.ufpa.br/index.php?option=com_content&view=article&id=84&Itemid=285&lang=pt-br). Acesso em: 15 set. 2019.

UFPA. **Os reitores da UFPA**. Belém, 2019. Disponível em: <http://60anos.ufpa.br/60-anos/reitores>. Acesso em: 15 set. 2019.

UFPA. Reitoria. **Resolução nº 16, de 28 de dezembro de 1962**. Disponível em: [http://sege.ufpa.br/boletim\\_interno/downloads/resolucoes/consun/1962/16%20Disciplina%20realizacao%20dos%20Concursos%20de%20Habilitacao%20para%201963.pdf](http://sege.ufpa.br/boletim_interno/downloads/resolucoes/consun/1962/16%20Disciplina%20realizacao%20dos%20Concursos%20de%20Habilitacao%20para%201963.pdf). Acesso em: 19 set. 2019.

UFPA. **Relatório nº 1 do Serviço de Teatro Universitário, da UFPA**. Belém, 1964.

UFPA. Secretaria-Geral dos Conselhos Superiores Deliberativos. **Competências**. Belém, 2009. Disponível em: <http://sege.ufpa.br/consun.html> Acesso em: 19 abr. 2019.

VARELA, Bartolomeu Lopes. **O Currículo e o Desenvolvimento Curricular: concepções, práxis e tendências**. Cabo Verde: UNICV, 2013. (Coleção Aula Magna, v. 1).

WANZELLER, Claudionor. Janelas do tempo: o ator mosqueirense alberto bastos. **Mosqueirando**, 21 jan. 2013. Disponível em <https://http://mosqueirando.blogspot.com/2013/01/janelas-do-tempo-o-ator-mosqueirense.html>. Acesso em: 15 set. 2019.

## APÊNDICE A - ROTEIRO DE PERGUNTAS

- 1) Nome completo do entrevistado
- 2) Data de nascimento
- 3) Formação
- 4) Quando e como passou a ter interesse pelo teatro?
- 5) Coursou teatro? Onde?
- 6) Em que ano ingressou e em que ano concluiu?
- 7) Como se deu sua participação no contexto educacional inicial da Escola de Teatro da Universidade do Pará?
- 8) Foi docente? Em quais disciplinas e em que período?
- 9) Quais eram as disciplinas do Curso? E quais professores? (entre 1963-1967)
- 10) Todas as disciplinas eram importantes, mas quais você achava fundamentais para o curso de Teatro?
- 11) Poderia contribuir sobre a elaboração e composição curricular do curso de formação de ator da UFPA?
- 12) Quais os locais de funcionamento do curso?
- 13) Poderia descrever como era o espaço físico durante o processo de formação de ator?
- 14) Desde a implantação do curso até o momento em que você pode acompanhar, todos os anos tinham demanda de interessados?
- 15) A evasão era grande? Se sim, algum motivo específico?
- 16) A sua formação em teatro teve influência na sua situação profissional atualmente?
- 17) Algum fato a acrescentar a essa trajetória?

## ANEXO A - RESOLUÇÃO 10, DE 18.11.1963



Fonte: UFPA (2019).

## ANEXO B - RESOLUÇÃO 11, DE 23.12.1963



RESOLUÇÃO Nº 11 - DE 23 DE DEZEMBRO DE 1963

Objeto:- Disciplina a realização dos Concursos de Habilitação à matrícula na 1ª série dos Cursos Universitários para o ano de 1964.

O REITOR DA UNIVERSIDADE DO PARÁ, no uso das atribuições que lhe confere o Estatuto, e em cumprimento da decisão do Egrégio Conselho Universitário, em sessão extraordinária realizada no dia 23 de dezembro de 1963, promulga a seguinte:

**R E S O L U Ç Ã O :-**

Artº 1º - Serão abertas inscrições, em 1964, aos Concursos de Habilitação para os seguintes cursos:

1. Medicina;
2. Direito;
3. Farmácia;
4. Odontologia;
5. Engenharia (Civil, Mecânica e de Eletricidade);
6. Ciências Econômicas e Contábeis (Economia e Contador);
7. Filosofia (Letras, Pedagogia, Ciências Sociais, História, Geografia);
8. Biblioteconomia;
9. Formação de Ator (Teatro)
10. a) Arquitetura (graduação);  
b) Arquitetura (adaptação profissional);
11. Geologia;
12. Física;
13. História Natural;
14. Administração;
15. Ciências da Informação (Seção de Jornalismo);
16. Matemática.

Parágrafo 1º - Os Concursos de Habilitação para os Cursos de Engenharia (Civil, Mecânica e de Eletricidade) serão idênticos. O mesmo ocorrerá para os Concursos de Habilitação aos cursos de Economia e Contador.

Parágrafo 2º - A razão específica de serem comuns os Concursos de Habilitação registrados no parágrafo anterior decorre de

## ANEXO C - RESOLUÇÃO-CONSUN 07, DE 06.11.1964



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA  
UNIVERSIDADE DO PARÁ

REITORIA

CONSELHO UNIVERSITÁRIO

RESOLUÇÃO Nº 7 - DE 6 DE NOVEMBRO DE 1964

EMENTA:- Disciplina a realização dos Concursos de Habilitação à matrícula na 1ª série dos Cursos Universitários para o ano de 1965.

O REITOR DA UNIVERSIDADE DO PARÁ, no uso das atribuições que lhe confere o Estatuto e em cumprimento da decisão do Egrégio Conselho Universitário, em sessão realizada em 6 de novembro de 1964, promulga a seguinte

R E S O L U Ç Ã O :-

Artº. 1º - Serão abertas inscrições, em 1965, aos Cursos de Habilitação para os seguintes cursos:

1. Medicina;
2. Direito;
3. Farmácia;
4. Odontologia;
5. Engenharia (Civil, Mecânica e de Eletricidade);
6. Ciências Econômicas e Contábeis (Economia e Contador);
7. Filosofia (Letras, Pedagogia, Ciências Sociais, História e Geografia);
8. Biblioteconomia;
9. Formação de Ator (Teatro);
10. a) Arquitetura (graduação);  
b) Arquitetura (adaptação profissional);
11. Geologia;
12. Física;
13. História Natural;
14. Administração;
15. Ciências da Informação (Secção de Jornalismo);
16. Matemática;
17. Serviço Social;
18. Química Industrial.

IMP-2-41A

## ANEXO D - RESOLUÇÃO 06, DE 11.11.1965

*Publicada em P.O.  
n.º 20.675, de  
17/11/65*



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA  
UNIVERSIDADE DO PARÁ  
CONSELHO UNIVERSITÁRIO

RESOLUÇÃO Nº 06 - DE 11 DE NOVEMBRO DE 1965

**EMENTA:**- Disciplina a realização dos Concursos de Habilitação à matrícula na 1ª. série dos Cursos Universitários para o ano letivo de 1966.

O REITOR DA UNIVERSIDADE DO PARÁ, no uso das atribuições que lhe confere o Estatuto e em cumprimento da decisão do Egrégio Conselho Universitário, em sessão realizada no dia 11 de novembro de 1965, promulga a seguinte

**R E S O L U Ç Ã O :-**

Art. 1º - Serão abertas inscrições, em 1966, aos Concursos de Habilitação para os seguintes cursos:

1. Medicina;
2. Direito;
3. Farmácia;
4. Odontologia;
5. Engenharia (Civil, Mecânica, de Eletricidade e Química);
6. Ciências Econômicas e Contábeis (Economia e Contador);
7. Filosofia (Letras, Pedagogia, Ciências Sociais, História e Geografia) -(sòmente Licenciatura);
8. Biblioteconomia;
9. Formação de Ator (Teatro);
10. Arquitetura (sòmente curso de graduação);
11. Geologia;
12. Física (sòmente Licenciatura);
13. Administração;
14. Matemática;
15. Serviço Social;
16. Química Industrial;

Parágrafo 1º - Os Concursos de Habilitação para os Cursos de Engenharia (Civil, Mecânica, de Eletricidade e Química) serão idênticos. O mesmo ocorrerá para os Concursos de Habilitação aos cursos de Economia e Contador.

Parágrafo 2º - A razão específica de serem comuns os Concursos de Habilitação registrados no parágrafo anterior decorre do facto de que os cursos de Engenharia Civil, Mecânica, de Eletricidade e Química possuem um ciclo básico idêntico até a conclusão da 2ª série, o



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA  
UNIVERSIDADE DO PARÁ  
CONSELHO UNIVERSITÁRIO

- 2 -

mesmo acontecendo quanto aos cursos de Economia e Contador; a opção por um dos cursos somente ocorrerá à matrícula na 3ª. série (início do ciclo profissional), obedecendo-se ao estabelecido no art. 3º e parágrafos da presente Resolução.

Art. 2º - Poderão inscrever-se todos os candidatos que tenham concluído o curso secundário por qualquer das modalidades legais previstas e aceitas pela legislação vigente.

Art. 3º - O número de vagas a preencher para os cursos de que trata o art. 1º. da presente Resolução, será o seguinte:

1. Medicina - 100 (cem) vagas;
2. Direito - 150 (cento e cinquenta) vagas;
3. Farmácia - 50 (cinquenta) vagas;
4. Odontologia - 50 (cinquenta) vagas;
5. Engenharia - (Civil, Mecânica, de Eletricidade e Química) - 140 (cento e quarenta) vagas;
6. Ciências Econômicas e Contábeis (Economia e Contador) 100 (cem) vagas;
7. Filosofia - 40 (quarenta) vagas em cada curso;
8. Biblioteconomia - 20 (vinte) vagas;
9. Formação de Ator (Teatro) - 20 (vinte) vagas;
10. Arquitetura - 20 (vinte) vagas;
11. Geologia - 20 (vinte) vagas;
12. Física - 20 (vinte) vagas;
13. Administração - 30 (trinta) vagas;
14. Matemática - 40 (quarenta) vagas;
15. Serviço Social - 30 (trinta) vagas;
16. Química Industrial - 30 (trinta) vagas.

Parágrafo 1º - O número de vagas fixado para os itens 5 e 6 do presente artigo será considerado como o total de vagas para os ciclos básicos dos cursos mencionados, não querendo dizer que o estipulado seja encarado para cada um deles, isoladamente; assim, a partir do início do ciclo profissional (3ª. série), serão desdobradas as vagas do seguinte modo:

- |                            |             |
|----------------------------|-------------|
| a) Engenharia Civil        | - 60 vagas; |
| Engenharia Mecânica        | - 30 vagas; |
| Engenharia de Eletricidade | - 30 vagas; |
| Engenharia Química         | - 20 vagas; |
| Total                      | 140 vagas.  |
| b) Economia                | - 65 vagas; |



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA  
UNIVERSIDADE DO PARÁ  
CONSELHO UNIVERSITÁRIO

*[Assinatura]*  
- 3 -

Contador - 35 vagas;  
Total 100 vagas.

Parágrafo 2º - A opção pelas diferenciações constantes do parágrafo anterior será feita observando-se, prioritariamente, a classificação obtida pelos alunos durante os dois (2) anos básicos.

Art. 4º - As disciplinas que constituirão os Concursos de Habilitação aos diversos Cursos serão as seguintes:

1. Medicina - Biologia, Física e Química;
2. Direito - Português, Francês ou Inglês, História Contemporânea (inclusive do Brasil);
3. Farmácia - Biologia, Física e Química;
4. Odontologia - Biologia, Física e Química;
5. Engenharia - Matemática, Física, Química e Desenho;
6. Ciências Econômicas e Contábeis - Matemática, Geografia (Física, Humana, Geral e do Brasil), História (Geral e do Brasil);
7. Filosofia -
  - a) Curso de Letras - Português, Latim, Francês ou Inglês;
  - b) Curso de C. Sociais - História (Geral e do Brasil), Português, Francês ou Inglês;
  - c) Curso de História - História (Geral e do Brasil), Português, Francês ou Inglês;
  - d) Curso de Geografia - Português, Francês ou Inglês, Geografia;
  - e) Curso de Pedagogia - História (Geral e do Brasil), Português, Francês ou Inglês;
8. Biblioteconomia - Português, Inglês, História (Geral e do Brasil);
9. Formação de Ator - Português, História (Geral e do Brasil), Francês ou Inglês;
10. Arquitetura - Física, Matemática, História (Geral e do Brasil), Desenho (Artístico, Geométrico e Projetivo);
11. Geologia - Matemática, Física e Química;
12. Física - Matemática, Física e Química;
13. Administração - Matemática, Geografia e História (Geral e do Brasil);



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA  
UNIVERSIDADE DO PARÁ  
CONSELHO UNIVERSITÁRIO

- 4 -

14. Matemática - Matemática, Física, Francês ou Inglês;
15. Serviço Social - Português, Francês ou Inglês, História (Geral e do Brasil);
16. Química Industrial - Matemática, Física e Química.

Art. 5º - O prazo para inscrição aos CONCURSOS DE HABILITAÇÃO será de três (3) a quatorze (14) de janeiro, inclusive, encerrando-se às dezessete (17) horas deste último dia.

Art. 6º - Os pedidos de inscrição serão feitos mediante requerimentos — em modelos próprios, fornecidos pelo Departamento de Educação e Ensino da Reitoria, dirigidos ao seu Diretor. Instruirão esses requerimentos:

- a) prova de identidade;
- b) três (3) fotografias 3 X 4;
- c) prova de conclusão de curso secundário (ou equivalente);
- d) prova de pagamento da taxa de inscrição;
- e) prova de que é eleitor, se maior de 19 anos.

Art. 7º - Os Concursos de Habilitação serão realizados no período de vinte (20) a vinte e nove (29) de janeiro.

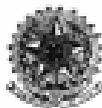
Art. 8º - Os Concursos de Habilitação abrangerão apenas provas escritas, versando sobre os programas aprovados para o ensino no nível do ciclo médio.

Parágrafo 1º - As provas escritas terão duração não superior a quatro e meia horas.

Parágrafo 2º - Dadas as condições peculiares dos Cursos de Teatro e de Arquitetura, os Concursos respectivos serão realizados obedecendo-se aos seguintes critérios:

a) Curso de formação de ator - além da realização de uma prova escrita envolvendo conhecimentos de português, história, francês ou inglês, os candidatos farão uma prova prática, constando de leitura e interpretação de um texto em português. Serão considerados aprovados os candidatos que obtiverem a nota mínima quatro (4) em cada prova.

b) Curso de arquitetura - os candidatos serão submetidos a duas provas escritas: a primeira, envolvendo conhecimentos de física, matemática e história; a segunda, exclusivamente de desenho. Serão considerados aprovados os candidatos que obtiverem a nota mínima quatro (4) em cada prova.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA  
UNIVERSIDADE DO PARÁ  
CONSELHO UNIVERSITÁRIO

*[Assinatura]*  
- 5 -

Art. 9º - Serão aprovados os candidatos que obtiverem em cada disciplina, nota igual ou superior a quatro (4), sendo reprovados os que obtiverem, em qualquer disciplina, nota inferior a quatro (4).

Art. 10º - A classificação dos candidatos aprovados obedecerá à ordem decrescente da soma das notas obtidas pelos mesmos em todas as disciplinas.

Art. 11º - A admissão à matrícula obedecerá rigorosamente à ordem de classificação e aos limites de vagas fixados no Art. 3º da presente Resolução, observado o disposto em seu Art. 8º, consoante ainda o estabelecido no Art. 69 da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (Lei 4024/61).

Art. 12º - Os candidatos que embora tendo obtido nota igual ou superior a quatro (4) em todas as disciplinas, não logrem classificação dentro dos limites de vagas fixados para cada Curso, serão considerados "desclassificados para efeito de matrícula".

Art. 13º - Os candidatos aprovados e classificados na forma dos Artigos 8º, 9º, 10º e 11º da presente Resolução, serão chamados à matrícula nos diversos Cursos, instruindo seus requerimentos com os seguintes documentos:

- a) Certidão de idade;
- b) Carteira de identidade;
- c) Duas (2) fotos 3 x 4;
- d) Atestado de aprovação em exame médico realizado pela Junta de Saúde da Universidade;
- e) Atestado de idoneidade moral, expedido pelo Diretor do estabelecimento no qual foi concluído o curso secundário ou firmado por dois (2) magistrados ou dois (2) professores universitários;
- f) Atestado de imunização anti-variólica;
- g) Certificado de aprovação final das matérias constituintes do curso secundário, em duas (2) vias, acompanhado do histórico escolar também em duplicata;
- h) Prova de estar em dia com as obrigações relativas ao serviço militar e eleitoral na forma do Código Eleitoral vigente.

Parágrafo único - Não será concedida matrícula a candidatos que apresentarem documentação incompleta, certificados com assinaturas ilegíveis, certidão de existência de certificados de exames em outros institutos ou pública forma de qualquer documento.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA  
UNIVERSIDADE DO PARÁ  
CONSELHO UNIVERSITÁRIO

- 6 -

Art. 14º - Os Concursos de Habilitação serão específicos para os Cursos mencionados no Art. 1º da presente Resolução, somente tendo validade para os mesmos; em hipótese alguma poderá ocorrer aproveitamento de candidatos em outro curso que não aquele a cuja admissão concorreram.

Art. 15º - Ao Departamento de Educação e Ensino da Reitoria caberá, em íntimo entendimento com a direção dos diversos Cursos, a coordenação e orientação geral dos Concursos.

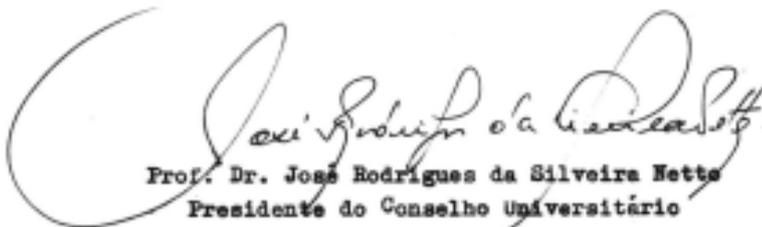
Art. 16º - Nenhum Concurso de Habilitação será realizado com menos de quinze (15) candidatos inscritos.

Art. 17º - Todos os Cursos mencionados no Art. 1º desta Resolução — exceto o de formação de ator — funcionarão obrigatoriamente em horário diurno, nos dois expedientes.

Art. 18º - As questões omissas serão resolvidas pelo Reitor — ouvidos, se julgado necessário, os órgãos competentes.

Art. 19º - Revogam-se as disposições em contrário.

Reitoria da Universidade do Pará, 12 de novembro de 1965.

  
Prof. Dr. José Rodrigues da Silveira Netto  
Presidente do Conselho Universitário

## ANEXO E - RESOLUÇÃO 03, DE 10.08.1966

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

CONSELHO UNIVERSITÁRIO

RESOLUÇÃO Nº 3 DE 10 DE AGOSTO DE 1966

EMENTA:- Disciplina a realização dos Concursos de Habilitação à matrícula na 1ª série dos Cursos Universitários para o ano letivo de 1967.

O REITOR DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ, no uso das atribuições que lhe confere o Estatuto e em cumprimento da decisão do Egrégio Conselho Universitário, na sessão realizada em 10 de agosto de 1966, promulga a seguinte

R E S O L U Ç Ã O :-

Art. 1º - Serão abertas inscrições, em 1967, aos Concursos de Habilitação para os seguintes cursos:

1. Medicina;
2. Direito;
3. Farmácia;
4. Odontologia;
5. Engenharia (Civil, Mecânica, de Eletricidade e Química);
6. Ciências Econômicas, Contábeis, Atuariais e de Administração (Economia, Contador, Atuário e Administração);
7. Filosofia (Letras, Pedagogia, Ciências Sociais, História e Geografia) - (somente Licenciatura);
8. Biblioteconomia;
9. Arquitetura (somente curso de graduação);
10. Geologia;
11. Física (somente Licenciatura);
12. Matemática;
13. Serviço Social;
14. Química Industrial.

Parágrafo 1º - Os Concursos de Habilitação para os cursos de Engenharia (Civil, Mecânica, de Eletricidade e Química) serão idênticos. O mesmo ocorrerá para os Concursos de Habilitação aos cursos de Economia, Contador, Atuário e Administração.

Parágrafo 2º - A razão específica de serem comuns os Concursos de Habilitação registrados no parágrafo anterior decorre do fato de que os cursos de Engenharia Civil, Mecânica, de Eletricidade e Química possuem um ciclo básico idêntico até a

Fonte: UFPA (2019).

A partir da Resolução CONSUN 03, de 10.08.1966, acima, o curso de Formação de Ator não integra mais os documentos oficiais que tratam sobre processo de ingresso na UFPA.

## ANEXO F – FREQUENCIA DE ALBERTO TEIXEIRA COELHO BASTOS

UNIVERSIDADE DO PARÁ  
SERVIÇO DE TEATRO  
ESCOLA DE TEATRO

REGISTRO DE FREQUENCIA E DE NOTAS CADEIRA : INTERPRETAÇÃO ANO LETIVO DE 1965

ALUNO : ALBERTO TEIXEIRA COELHO BASTOS Série : 3ª Cat. : REGULAR

Meses	DIAS																															Nota		
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31			
MARÇO																																		
ABRIL	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/		
MAIO																																	6 (seis)	
JUNHO																																	6 (seis)	
AGOSTO																																	7 (sete)	
SETEMBRO																																	7 (sete)	
OUTUBRO																																	7 (sete)	
NOVEMBRO																																		
DEZEMBRO																																		

Observações: *A cenografia na Dança*

Visto : \_\_\_\_\_ Visto : \_\_\_\_\_

Diretor dos Cursos Professor IUP

Fonte: Arquivo da ETDUFPA, 2019

## ANEXO G - FREQUENCIA DE AUGUSTO RODRIGUES CORRÊA

UNIVERSIDADE DO PARÁ  
SERVIÇO DE TEATRO  
ESCOLA DE TEATRO

REGISTRO DE FREQUENCIA E DE NOTAS CADEIRA : INTERPRETAÇÃO ANO LETIVO DE 1965

ALUNO : AUGUSTO RODRIGUES CORRÊA Série : 3ª Cat. : REGULAR

Meses	DIAS																															Nota	
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31		
MARÇO																																	
ABRIL	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/		
MAIO																																	7
JUNHO																																	7
AGOSTO																																	6
SETEMBRO																																	8
OUTUBRO																																	8
NOVEMBRO																																	
DEZEMBRO																																	

Observações:

Visto : \_\_\_\_\_ Visto : \_\_\_\_\_

Diretor dos Cursos Professor IUP

Fonte: Arquivo da ETDUFPA, 2019

## ANEXO H - FREQUENCIA DE CLÁUDIO DE SOUZA BARRADAS

UNIVERSIDADE DO PARÁ  
SERVIÇO DE TEATRO  
ESCOLA DE TEATRO

REGISTRO DE FREQUENCIA E DE NOTAS

CADEIRA : INTERPRETAÇÃO ANO LETIVO DE 1965

ALUNO : CLAUDIO DE SOUZA BARRADAS Série : 3ª Cat. : REGULAR

Meses	DIAS																															Nota	
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31		
MARÇO																																	
ABRIL																																	
MAIO																																	8
JUNHO																																	9
AGOSTO																																	7
SETEMBRO																																	6
OUTUBRO																																	9
NOVEMBRO																																	
DEZEMBRO																																	

Observações: *Condições políticas e sociais no aparecimento da comédia.*

Visto : \_\_\_\_\_ Visto : \_\_\_\_\_

Diretor dos Cursos Professor IUP

Fonte: Arquivo da ETDUFPA, 2019

## ANEXO I - FREQUENCIA DE REYNÚNCIO NAPOLEÃO DE LIMA

UNIVERSIDADE DO PARÁ  
SERVIÇO DE TEATRO  
ESCOLA DE TEATRO

REGISTRO DE FREQUENCIA E DE NOTAS

CADEIRA : INTERPRETAÇÃO ANO LETIVO DE 1965

ALUNO : REYNÚNCIO NAPOLEÃO DE LIMA Série : 3ª Cat. : REGULAR

Meses	DIAS																															Nota	
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31		
MARÇO																																	
ABRIL																																	
MAIO																																	9
JUNHO																																	8
AGOSTO																																	8
SETEMBRO																																	9
OUTUBRO																																	9
NOVEMBRO																																	
DEZEMBRO																																	

Observações: *Condições políticas e sociais na época de Goldoni: (Carlo Gozzi)*

Visto : \_\_\_\_\_ Visto : \_\_\_\_\_

Diretor dos Cursos Professor IUP

Fonte: Arquivo da ETDUFPA, 2019

## ANEXO J – BOLETIM 1966 – 1ª SÉRIE

  
 MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA  
 UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
**REITORIA**  
 SERVIÇO DE TERAÇÃO  
 ESCOLA DE TEATRO

**BOLETIM DE NOTÍCIAS DOS ALUNOS DO CURSO DE FORMAÇÃO DE ATORES**  
1966 - SÉRIE 1ª.

**ALUNOS APROVADOS:**

**ANA MARIA MELO CASTELO BRANCO**  
 Psicologia, 7; Teoria do Teatro, 9,9; Interpretação, 5; Expressão Corporal, 5,6; Dicoção, 7. **MÉDIA GLOBAL: 6,8**

**MARCY DA SILVA BELCHIO**  
 Psicologia, 9; Teoria do Teatro, 8,4; Interpretação, 8; Expressão Corporal, 7,6; Dicoção, 5,2. **MÉDIA GLOBAL: 8,2**

**ENCLIDES BANDEIRA GONCALVES**  
 Psicologia, 6; Teoria do Teatro, 9; Interpretação, 7; Expressão Corporal, 7,9; Dicoção, 8. **MÉDIA GLOBAL: 7,58**

**EMILDA TENESSA MARTINS NEWMAN**  
 Psicologia, 7; Teoria do Teatro, 8,4; Interpretação, 8; Expressão Corporal, 5,3; Dicoção, 7. **MÉDIA GLOBAL: 7,1**

**JACIRA SILVA DA CONCEIÇÃO**  
 Psicologia, 8; Teoria do Teatro, 7,8; Interpretação, 7; Expressão Corporal, 6,3; Dicoção, 6. **MÉDIA GLOBAL: 6,9**

**LINDAÍNE GUELMO DE MIRANDA**  
 Psicologia, 10; Teoria do Teatro, 9,6; Interpretação, 7; Expressão Corporal, 6,6; Dicoção, 5. **MÉDIA GLOBAL: 7,6**

**MARIA DE JESUS PIRES SALGADO**  
 Psicologia, 10; Teoria do Teatro, 8,5; Interpretação, 7; Expressão Corporal, 6,7; Dicoção, 8. **MÉDIA GLOBAL: 8**

**MARIA DE NAZARETH FERREIRA**  
 Psicologia, 5; Teoria do Teatro, 7; Interpretação, 6; Expressão Corporal, 6,3; Dicoção, 8. **MÉDIA GLOBAL: 6.**

**TÁBIA MARA GUEDES BOTELHO**  
 Psicologia, 10; Teoria do Teatro, 9,7; Interpretação, 8; Expressão Corporal, 7,6; Dicoção, 8. **MÉDIA GLOBAL: 7,8**

**ALUNOS DESAPRESENTANDO FALTA DE FREQUÊNCIA**

**AMÉLIO SÉBASTIÃO FERREIRA**

UP-R-4

  
 MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA  
 UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
**REITORIA**  
 = 2 =

**ELI DE OLIVEIRA BRAGA**  
**LEONILDE DE SOUZA**  
**CARMEN DOLORES PAMELONA**  
**HELENE DOLORES FERNANDES NEGUI**  
**HELENE FACIEL BRITO**

Bahia, 28 de fevereiro de 1967  
  
 Maria Sylvia Nunes  
 Secretária

Visto  
  
 Maria Sylvia Nunes  
 Diretor dos Cursos

**VISTO:**  
 Benedito Nunes  
 Coordenador de E.T.U.P.

## ANEXO K - BOLETIM 1966 - 2ª SÉRIE

  
 MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA  
 UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
 REITORIA

SERVIÇO DE TEATRO  
 ESCOLA DE TEATRO

BOLETIM DE NOTAS DOS ALUNOS DO CURSO DE FORMAÇÃO DE ATOR  
ANO: 1966 - SÉRIE 2ª

ALUNOS APROVADOS:

WILDA MARIA DA ROCHA MONTEIRO  
 Estética, 7; História do Teatro, 9,7; Expressão Corporal, 6;  
 Interpretação, 9; Dicção, 9. Média Global: 8,2

MARGARIDA MARTINS VELLOSO  
 Estética, 8; História do Teatro, 7,9; Expressão Corporal, 8,3  
 Interpretação, 7; Dicção, 8. Média Global: 7,8

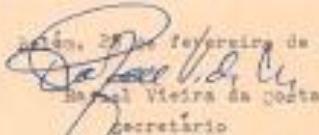
MARIA CONCEIÇÃO SANTOS DE MEDEIROS  
 Estética, 7; História do Teatro, 9,2; Expressão Corporal, 7,2  
 Interpretação, 8; Dicção, 8. Média Global: 7,8

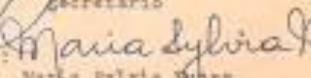
MARTA DIVA BARATA  
 Estética, 8; História do Teatro, 9,9; Expressão Corporal, 5,8  
 Interpretação, 7; Dicção, 7. Média Global: 7,4

MARIA DO SOCORRO SANTIAGO  
 Estética, 9; História do Teatro, 7,9; Expressão Corporal, 7,2  
 Interpretação, 7; Dicção, 8. Média Global: 7,8

REPROVADO

ALCYR MONTEIRO HEZEM  
 Matéria: Interpretação (nota: 4)

25 de fevereiro de 1967  
  
 Manoel Vieira da Costa  
 Secretário

VISTO:   
 Maria Sylvia Nunes  
 Diretor dos Cursos

VISTO:  
 Benedito Nunes  
 Coordenador do E.T.U.F.

EUF

Fonte: Arquivo da ETDUFPA, 2019

## ANEXO L - BOLETIM 1966 - 3ª SÉRIE

  
 MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA  
 UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
 REITORIA  
 SERVIÇO DE TEATRO  
 ESCOLA DE TEATRO  
BOLETIM DE NOTÍAS DOS ALUNOS DO CURSO DE FORMAÇÃO DE ATOR  
ANO: 1966 - SÉRIE 3ª

ALUNOS APROVADOS:

ELSTE ROBERTO SOARES  
 Hist. do Espetáculo, 6; Estética, 6; Expressão Corporal, 5,4;  
 Dicoção, 7; Interpretação, 6. Média Global: 5,8

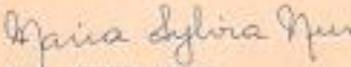
MARIA DE LOURDES REGIÃO ROSSARD GUIMARÃES  
 Hist. do Espetáculo, 8; Estética, 7; Expressão Corporal, 8,6;  
 Dicoção, 9; Interpretação, 9. Média Global: 8,3

NILZA ALVES FREIXA  
 Hist. do Espetáculo, 8; Estética, 9; Expressão Corporal, 7,9;  
 Dicoção, 9; Interpretação, 9. Média Global: 8,5

ROS. MARIANA VELLOZO DE SA  
 Hist. do Espetáculo, 8; Estética, 8; Expressão Corporal, 8,3;  
 Dicoção, 8; Interpretação, 8. Média Global: 8

WALDIR BANDEIRA GONÇALVES  
 Hist. do Espetáculo, 8; Estética, 8; Expressão Corporal, 8,2;  
 Dicoção, 9; Interpretação, 9. Média Global: 8,4

Belém, 28 de fevereiro de 1967  
  
 Rafael Costa  
 Secretário do SUP

VISTO:   
 MARIA SYLVIA NUNES  
 Diretor dos Cursos

VISTO:  
 Benedito Nunes  
 Coordenador do S. U. P.

SUP

## ANEXO M – BOLETIM DE 1967 – 1ª SÉRIE

  
 MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA  
 UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
 REITORIA

*Assinatura 15/7/67*

RELAÇÃO NOMINAL DE ALUNOS DO  
CURSO DE FORMAÇÃO DE ATOR A-  
PROVADOS NO ANO LETIVO DE 1967

1º ANO

CLEODON ROMANO DE MEDEIROS GONDIM  
REPROVADO POR FALTA.

HELIANA OLIVEIRA DA SILVA  
 Psicologia - 8 - 3 final 5,5  
 Teoria do Teatro - 9 - 8 final 8,5  
 Exp. Corporal - 8,5 - 7,5 - 3,7 - 7 - 7 final 6,9  
 Dicção - 9 - 10 - 8 - 9,5 - 8,5 final 8  
 Interpretação - 4 - 9 - 3,5 - 8 - 3 final 6,15  
 Média global = 7 APROVADO

JAINÉ ALVES DE CAVALHO  
 Psicologia - 9 - 7 final 8  
 T. do Teatro - 8 - 7 final 7,5  
 Exp. Corporal - 6 - 7 - 6 - 7 - 5 final 6  
 Dicção - 0 - 6 - 7 - 7,5 - 8,5 final 6,8  
 Interpretação - 6 - 6 - 8 - 0 - 10 final 6,6  
 Média global = 6,9 - APROVADO

JOSÉ ARTHUR BOGÊA  
REPROVADO POR FALTA

JOÃO HAZARENO RODRIGUES DA SILVA  
 Psicologia - 5 - 7 final 6  
 T. do Teatro - 9 - 6 final 7,5  
 Exp. Corporal - 4,5 - 2,5 - 6,5 - 7 - 6 final 5,4  
 Dicção - 6,5 - 6 - 7,5 - 6 - 6 final 6,5  
 Interpretação - 2 - 4 - 8 - 6 - 7 final 5,8  
 Média global = 6,2 APROVADO

MARY ALVES DOS SANTOS  
 Psicologia - 7 - 8 final 7,5  
 T. do Teatro - 6 - 10 final 8  
 Exp. Corporal - 6,5 - 7 - 7,5 - 7 - 7 final 7  
 Dicção - 7,5 - 6 - 7 - 6,5 - 7 final 7  
 Interpretação - 6 - 8 - 3,5 - 8 - 5 final 6,15  
 Média global = 7 APROVADO

ELI DE OLIVEIRA BRAGA  
TRANSCOE MATRICULA

SULPÍCIO MORAES LORATO  
 Psicologia - 6 - 9 final 7,5  
 T. do Teatro - 9 - 6 final 7,5  
 Exp. Corporal - 5 - 5 - 5 - 6 - 6 final 5,6  
 Dicção - 6 - 6 - 6,25 - 6 - 8 final 6,8  
 Interpretação - 5 - 5 - 5 - 5 - 5 final 5  
 Média global = 6,4 APROVADO

- Continua -

*Assinatura*

## ANEXO N – BOLETIM DE 1967 – 1ª SÉRIE

  
 MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA  
 UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARAÍBA  
 REITORIA

- 2 -

MARIA DE NAZARÉ CAMARÃO DOS SANTOS

Psicologia - 8 - 4 final 6  
 T. do Teatro - 7 - 8 final 7,5  
 Exp. Corporal - 5,5 - 6 - 7 - 7 - 7 final 6,85  
 Dicoção - 8,5 - 5 - 8 - 9 - 9,5 final 8,2  
 Interpretação - 7 - 8 - 3,5 - 8 - 5 final 6,25  
 Média Global 6,8

2º ANO

DARCY DA SILVA BELTRÃO

Estética - 8 - 7 final 7,5  
 Hist. do Teatro - 9 - / - 7,5 - 7,2 - 8 final 6,  
 Exp. Corporal - 8 - 8 - 7,6 - 7 - 9 final 8,1  
 Dicoção - 9 - 9,5 - 8,5 - 9 - 9 final 9  
 Interpretação - 10 - 8 - 8 - 9 - 10 final 9,2  
 Média Global = 7,8

EUCRIZES BANDEIRA GONÇALVES

Estética - 8 - 8 final 8  
 Hist. do Teatro - 9 - 9 6,5 - 9,9-8 final 8,5  
 Dicoção - 7 - 6,5 - 7,5 - 7 - 9 final 7,75  
 Exp. Corporal - 8 - 8 - 8 - 8 - 9 final 8,4  
 Interpretação - 8 - 8 - 9 - 10 - 10 final 9,3  
 Média global = 8,8

OSWALDO RAINUNDO SALLES

Estética - 8 - 6 final 7  
 Hist. Teatro - 8,5 - / - 8 - 8,6 - 8 final 6,5  
 Dicoção - 9,5 - 9 - 8,5 - 8,5 - 7 final 8  
 Exp. Corporal - 6 - 7 - 8 - 8-10 final 8,4  
 Interpretação - 10 - 4 - 10 - 10 - 10 final 8,8  
 Média Global = 7,6

JOSÉ CESAR MACIEL MERCÊS

Estética - 9 - 9 final 9  
 Hist. Teatro - 10 - 10 - 6 - 7 - 9 final 8,6  
 Dicoção - 7 - 6 - 7,5 - 8,5 - 8,5 final 7,75  
 Exp. Corporal - 7,5 - 7 - 8 - 8 - 8 final 7,7  
 Interpretação - 3 - 5 - 10 - 9 - 10 final 8,1  
 Média Global = 8

LINDALVA GOMES DE MIRANDA

Estética - 10 - 10 final 10  
 Hist. do Teatro - 9 - 10 - 8,3 - 10 - 10 final 9,  
 Dicoção - 9 - 6 - 9 - 8,5 - 8,5 final 8,1  
 Exp. Corporal - 5,5 - 9 - 7,5 - 9,5 - 7 final 7,9  
 Interpretação - 4 - 8 - 6 - 6 - 6 final 6,2  
 Média Global = 8,2

- continua -

  
 197-2-41

## ANEXO O – BOLETIM DE 1967 – 1ª SÉRIE

  
 MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA  
 UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
 REITORIA  
 - 3 -

**VÍVIA MARA GUEDES BOTELHO**

Estética - 10 - 10 final 10  
 Hist. do Teatro - 10 - 10 - 8,5 - 10 - 10 final 9,85  
 Dicação - 9 - 6 - 8,5 - 9 - 8,5 final 8,1  
 Exp. Corporal - 7 - 7 - 8,1 - 9,5 - 7 final 7,6  
 Interpretação - 9 - 8 - 5 - 5 - 5 final 6  
 Média Global = 8,2

**3º ANO**

**ALCYR MONTEIRO CECIM**  
 TRANÇOS MATRÍCULA

**ENILDA MARIA DA ROCHA MONTEIRO**

Estética - 6 - 7 - 7 final 6,6  
 Hist. do Espetáculo - 10 - 8,5 final 9,25  
 Dicação - 8,5 - 9 - 9,5 - 9 - 9 final 9  
 Exp. Corporal - 7,5 - 6 - 7,5 - 8 - 8 final 7,5  
 Interpretação - 10 - 8 - 8 - 8 - 8 final 8,2  
 Média Global = 8

**MARIA DIVA BARATA**

Estética - 8 - / - 10 final 6  
 Hist. do Espetáculo - 10 - 10 final 10  
 Dicação - 7 - 7,5 - 8,5 - 10 - 8,5 final 8,4  
 Exp. Corporal - 6 - 6 - 7,5 - 7 - 6 final 6,35  
 Interpretação - 5 - 7 - 6 - 7 - 7 final 6,7  
 Média Global = 7,4

**MARIA CONCEIÇÃO LAHUBBY DE MENEZES**

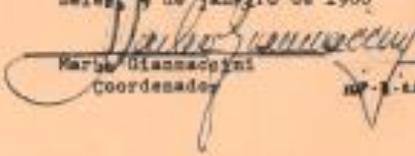
Estética - 7 - 6 - 9 final 7  
 Hist. do Espetáculo - 10 - 10 final 10  
 Dicação - 7,5 - 9 - 9 - 7,5 - 7 final 7,75  
 Exp. Corporal - 8 - 7 - 7,83 - 7 - 7 final 7  
 Interpretação - 7 - 8 - 8 - 7 - 8 final 7,7  
 Média Global = 7,8

**MARIL DO SOCORRO DE FARIAS BASTIASSO**

Estética - 8 - 10 - 10 final 9,3  
 Hist. do Espetáculo - 8 - 10 final 9  
 Dicação - 8,5 - 9 - 8,5 - 9 - 8,5 final 8,5  
 Exp. Corporal - 7 - 6 - 7,6 - 7 final 7,2  
 Interpretação - 6 - 8 - 8 - 8 - 8 final 7,8  
 Média Global = 8,2

**MARZAHIDA MARTINS VELOSO**

Estética - 8 - 7 - 10 final 8,5  
 Hist. do Espetáculo - 10 - 9 final 9,5  
 Dicação - 9,5 - 9 - 9 - 10 - 9 final 8,25  
 Exp. Corporal - 8 - 8 - 7,5 - 8 - 8 final 7,95  
 Interpretação - 9 - 8,5 - 7 - 6 - 7,5 final 7,5  
 Média Global = 8,4

Belém, 4 de janeiro de 1968  
  
 Maria Giannacchini  
 Coordenadora

MP 2.11

**ANEXO P - CARLOS EUGÊNIO DE MOURA,  
MENDARA MARIANE E NILZA FEITOSA**

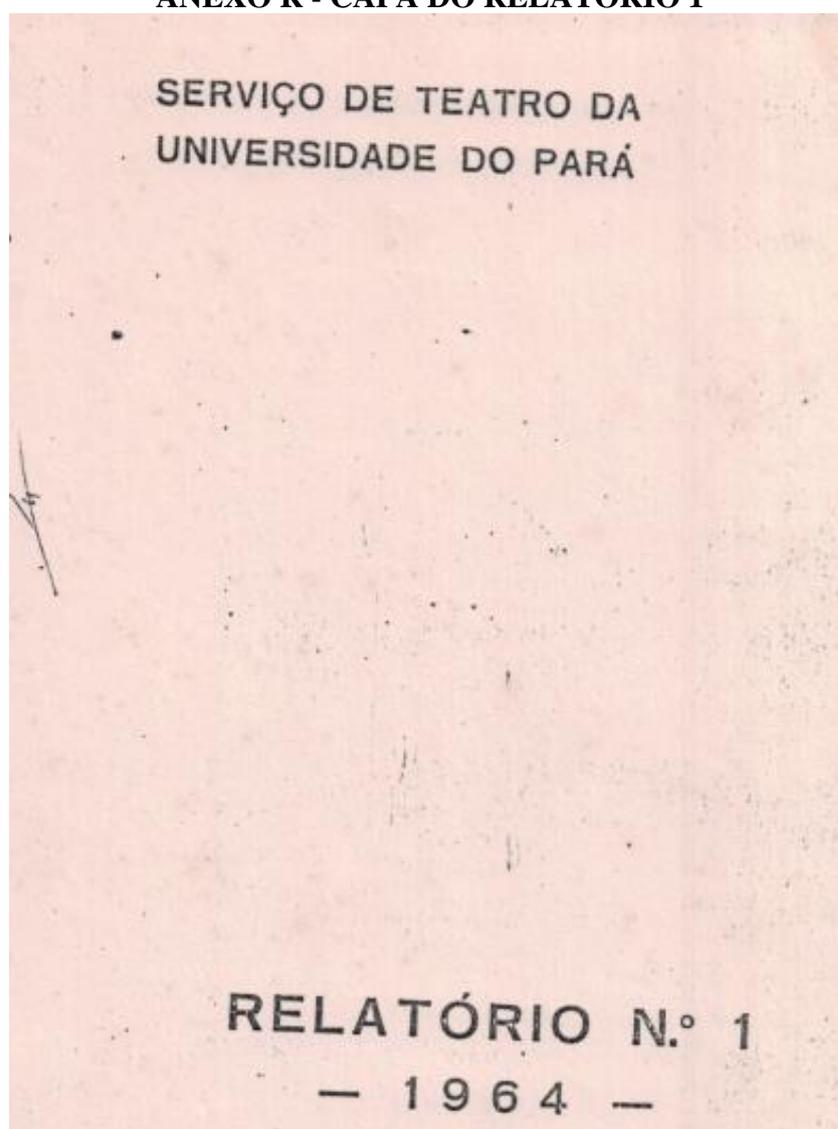


Fonte: Arquivo pessoal Carlos Eugênio de Moura, 2019

**ANEXO Q - CARLOS EUGÊNIO DE MOURA E WALTER BANDEIRA**



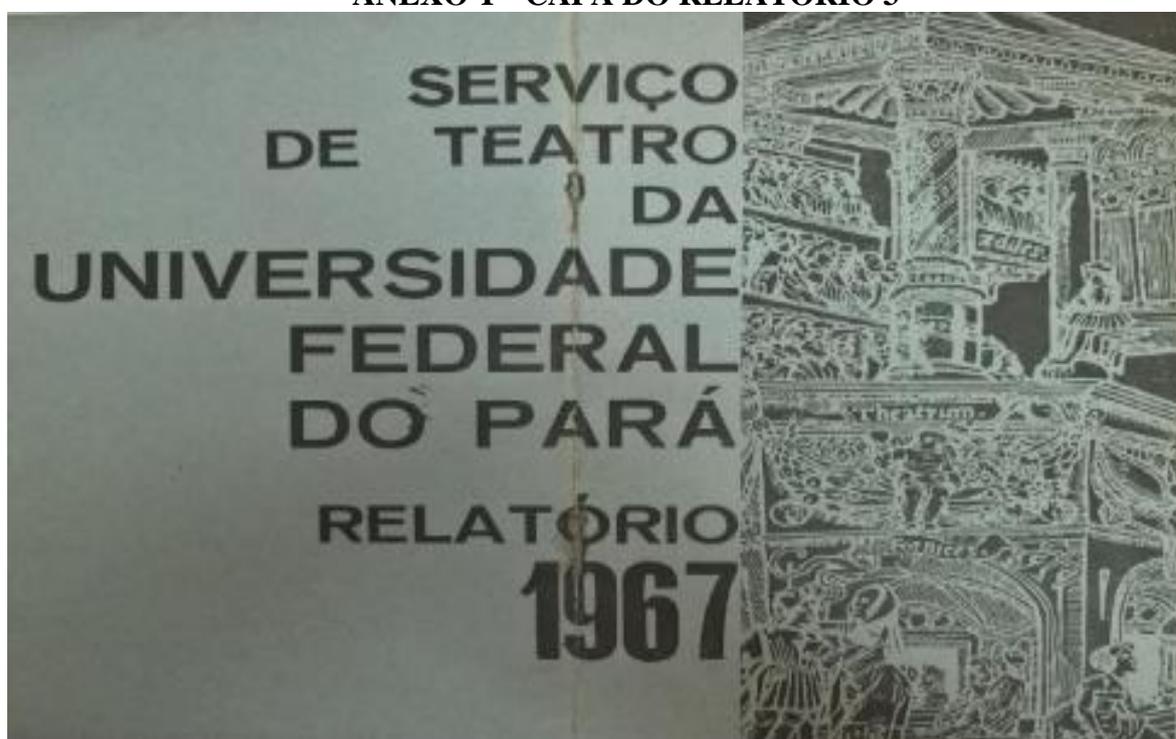
Fonte: Arquivo pessoal Carlos Eugênio de Moura, 2019

**ANEXO R - CAPA DO RELATÓRIO 1**

Fonte: Arquivo da ETDUFPA, 2019.

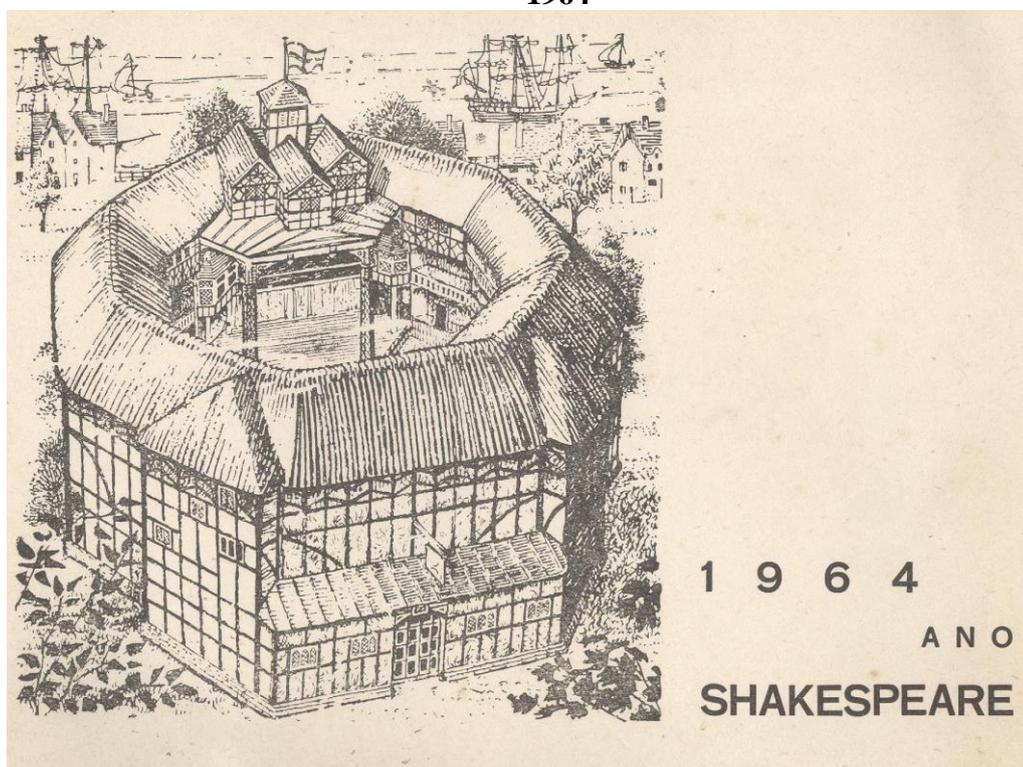
**ANEXO S - CAPA DO RELATÓRIO 2 - 1965 A 1967**

Fonte: Arquivo da ETDUFPA, 2019.

**ANEXO T - CAPA DO RELATÓRIO 3**

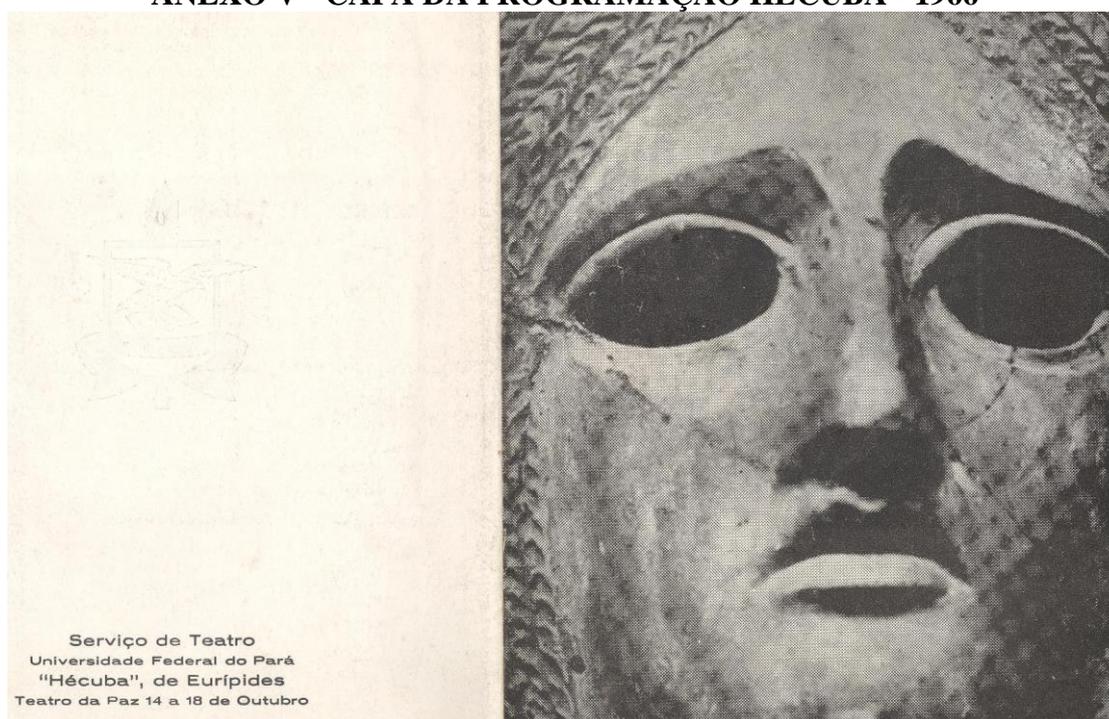
Fonte: Arquivo da ETDUFPA, 2019.

**ANEXO U - CAPA DA PROGRAMAÇÃO DO FESTIVAL SHAKESPEARE -  
1964**



Fonte: Arquivo pessoal Carlos Eugênio de Moura, 2019

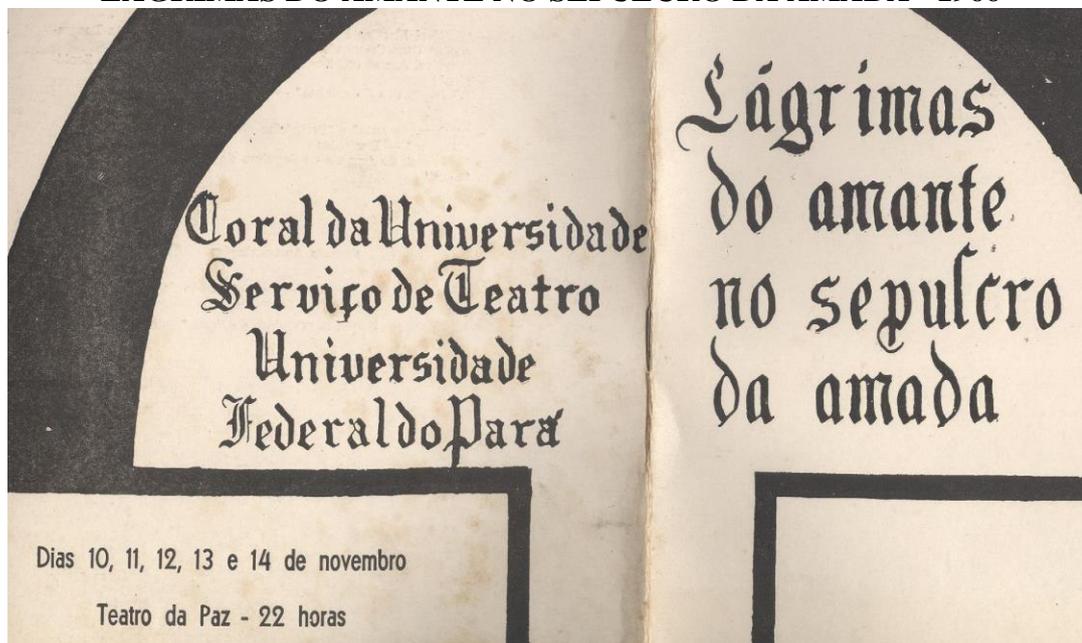
**ANEXO V - CAPA DA PROGRAMAÇÃO HÉCUBA - 1966**



Fonte: Arquivo pessoal Carlos Eugênio de Moura, 2019

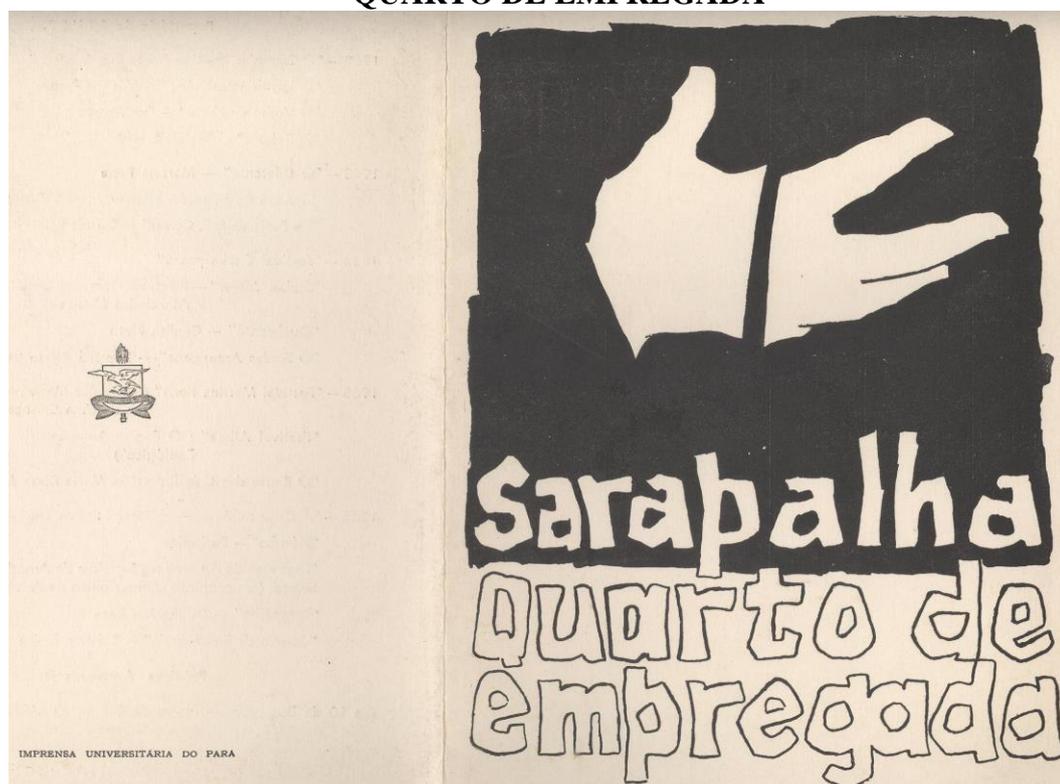
**ANEXO X - CAPA DA PROGRAMAÇÃO DE LACRIME D'AMANTE AL  
SEPOLCRO DELL'AMATA /**

**LÁGRIMAS DO AMANTE NO SEPÚLCRO DA AMADA - 1966**



Fonte: Arquivo pessoal Carlos Eugênio de Moura, 2019

**ANEXO Z - CAPA DA PROGRAMAÇÃO DE SARAPALHA /  
QUARTO DE EMPREGADA**



Fonte: Arquivo pessoal Carlos Eugênio de Moura, 2019