



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

PAULO ROBERTO SANTANA FURTADO

O TEATRO PRECISA DE TEATRO?

**territorialização, (des)territorialização e (re)territorialização do movimento
teatral em Belém do Pará nas conexões e trânsitos periferia-centro-periferia
(1980 a 2000)**

PARTE 1

**Belém – Pará
2023**

TEATRO DA PAZ





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

PAULO ROBERTO SANTANA FURTADO

O TEATRO PRECISA DE TEATRO?

**territorialização, (des)territorialização e (re)territorialização do movimento
teatral em Belém do Pará nas conexões e trânsitos periferia-centro-periferia
(1980 a 2000)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, vinculado ao Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do título de Doutor em Artes, sob orientação da Profa. Dra. Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida.

**Belém – Pará
2023**

**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)**

F992t Furtado, Paulo Roberto Santana.
O TEATRO PRECISA DE TEATRO? : territorialização,
(des)territorialização e (re)territorialização do movimento teatral
em Belém do Pará nas conexões e trânsitos periferia-centro-
periferia (1980 a 2000) / Paulo Roberto Santana Furtado. — 2023.
443 f. : il. color.

Orientador(a): Prof^ª. Dra. Ivone Maria Xavier de Amorim
Almeida

Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de
Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém,
2023.

1. Espaço Teatral. 2. Territórios. 3. Belém. 4. Grupos e
Artistas de Teatro. I. Título.

CDD 016.7098



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

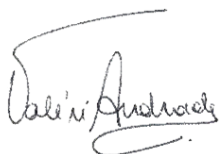
**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE TESE DE DOUTORADO
DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos vinte e nove (29) dias do mês de junho do ano de dois mil e vinte e três (2023), às quinze (15) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Federal do Pará, reuniu-se sob a presidência da orientadora professora doutora Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Tese de **Paulo Roberto Santana Furtado**, intitulada: O Teatro Precisa De Teatro? territorialização, (des)territorialização e (re)territorialização do movimento teatral em Belém do Pará nas conexões e trânsitos periferia-centro-periferia (1980 a 2000). Perante a Banca Examinadora, composta por: Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida (Presidente); Ana Flavia de Mello Mendes (Examinador Interno); Benedita Afonso Martins (Bene Martins - Examinador Interno); Valéria Frota de Andrade (Examinador Externo ao Programa); José Flávio Gonçalves da Fonseca (Examinador Externo à Instituição). Dando início aos trabalhos, a professora doutora Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida, passou a palavra ao doutorando, que apresentou a Tese, com duração de quarenta e cinco minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo doutorando, 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 **reprovação () aprovação (x)** com o **conceito EXCELENTE E INDICAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO**. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo doutorando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida 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 pelo doutorando. Belém-Pa, 29 de junho de 2023.

Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida

Ana Flavia de Mello Mendes

Benedita Afonso Martins (Bene Martins)



Valéria Frota de Andrade



José Flávio Gonçalves da Fonseca



Paulo Roberto Santana Furtado

AGRADECIMENTOS

Aqui está o exemplo de uma tese escrita a duas mãos e com muitas vozes. Então, se faz necessário reverenciar a todos e todas que, de uma forma ou de outra, se fazem presentes neste trabalho. Algumas pessoas não são citadas no corpo da tese, mas estão para todo o sempre cravadas no meu corpo.

Agradeço a Profa. Dra. Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida, minha orientadora, por ter me acompanhado durante esta jornada. Ao Dodi Amâncio (meu parceiro do fazer teatral), por me conceder o material para que eu pudesse dar início à escrita desta pesquisa. A minha parceira e amada esposa Tânia Santana, que sempre esteve ao meu lado. Sem esses apoios seria impossível chegar aonde cheguei.

Agradeço infinitamente à contribuição luxuosa de meus entrevistados Cláudio Mello, Paulo Marat, João Guilherme Ribeiro Pinho, Margaret Refkalefsky, Cezar Machado, Aluizio Freitas, Edielson Goiano, Edson Chagas, Ely Chaves, José Leal (Zecão), José Arnaud, Karla Pessoa, Nilton César, Marlúcio Mareco, Paulo Fonseca, Edyr Augusto Proença e Zê Charone. Agradeço a Raphael Andrade, pelo trabalho gráfico em minhas cobras.

Importante também agradecer aos professores da banca examinadora com suas preciosas contribuições: Profa. Dra. Benedita Afonso Martins (Examinadora Interna – UFPA), Profa. Dra. Ana Flávia Mendes (Examinadora Interna – UFPA), Profa. Dra. Valéria Frota de Andrade (Examinadora Externa – ICA/UFPA) e Prof. Dr. Flávio Gonçalves (Examinador Externo – UNIFAP).

Aos meus colegas de doutorado, aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA – PPGARTES, que acompanharam minhas alegrias e angústias durante esses quatro anos de estudo.

Com carinho eu agradeço à minha maravilhosa família: Tânia Santana, Maria João Santana, Ícaro Santana, Rosangela Britto (minha querida irmã), Raymundo Santana Furtado (in memoriam), Mariolina da Silva Furtado (in memoriam). Um brinde a todos e todas! Um brinde à arte do encontro, que é a vida, e que bom que a vida me proporcionou encontrá-los.

EVOÉ!!!!

Acredito que há que resistir: esse tem sido o meu lema. Mas hoje, quantas vezes me perguntei como encarnar esta palavra. Antes, quando a vida era menos dura, eu entendia a resistência como um ato heroico [...] A situação mudou tanto que devemos revalorizar, com muita cautela, o que entendemos por resistir. Não posso dar uma resposta. Se tivesse essa resposta sairia com um exército de Salvação, ou esses crentes delirantes – talvez os únicos que acreditam no testemunho – a proclamá-lo nas esquinas, com a urgência que nos devem dar os poucos metros que nos separam da catástrofe. Acho que não, intuo que algo é menos formidável, muito menor, como a fé num milagre [...]. Algo que corresponda à noite na qual vivemos.

Ernesto Sábato (2000)

RESUMO

Esta tese investiga processos de (des)territorialização e (re)territorialização do movimento teatral contemporâneo de Belém do Pará, a partir da conexão e trânsitos periferia-centro-periferia de artistas e grupos. A reflexão crítica sobre o espaço-tempo e o movimento teatral na cidade de Belém – o teatro precisa do teatro? – pelo viés da geografia, utilizando como referências os teóricos que norteiam o entendimento do fazer teatral, Milton Santos, Marcos Aurélio Saquet, Valdir Roque Dallabrida, Rogério Haesbaert, Yi-Fu Tuan. O tema foi investigado a partir da problemática de que a natureza do lugar teatral é importante para se refletir o fazer teatral. Por ser artista e fundador do Grupo de Teatro PALHA, me metamorfoseei em cobra anfíbia, entre a água e a terra, trocando de pele e submergindo para tratar da trajetória dos artistas e grupos, suas experimentações cênicas e sua relação com o lugar da ação, periferia-centro-periferia e subjetividade do fazer, tempo e lugar. Todavia, precisei retornar à superfície e permanecer bastante tempo iriado para compreender o preço da profundidade e tentar especificar certos princípios de coesão que unificaram as imagens superficiais dessa trajetória. Vivida pelo tempo de fazer teatro e de seu reordenamento, a partir do amadurecimento de um fenômeno ainda definido de forma “tateante”, como globalização. Cujo objetivo maior, ao fazer a comparação, é o de procurar compreender um fenômeno contemporâneo que capturou a todos: o da aceleração do tempo histórico, pois falar das questões do tempo e da modernidade seria então refletir sobre como este processo influenciou e influencia o fazer artístico desses artistas e grupos, resistentes e sobreviventes. Dialogando com a filosofia teatral, a história do teatro e dos estudos teatrais, na linha das teorias e interfaces epistêmicas, em conexões Inter e transdisciplinares com outras áreas de conhecimento.

Palavras-chave: Espaço Teatral; Territórios; Belém; Grupos e artistas de Teatro.

ABSTRACT

This thesis investigates processes of (de)territorialization and (re)territorialization of the contemporary theater movement in Belém do Pará, from the periphery-center-periphery connection and transits of artists and groups. Critical reflection on space-time and theatrical movement in the city of Belém – does theater need theater? – from the point of view of geography, using as references the theorists who guide the understanding of theater making, Milton Santos, Marcos Aurélio Saquet, Valdir Roque Dallabrida, Rogério Haesbaert, Yi-Fu Tuan, where the theme was investigated from the perspective that the nature of the theatrical place is important to reflect the theatrical making. As an artist and founder of the PALHA Theater Group, I metamorphosed into an amphibious snake, between water and land, changing skin and submerging to address the trajectory of artists and groups, their scenic experimentation, and their relationship with the place of action, periphery-center-periphery and subjectivity of doing, time, and place. However, I needed to return to the surface and remain irate for a long time to understand the price of depth and try to specify certain principles of cohesion that unified the superficial images of this trajectory lived by the time of making theater and its reordering, from the maturation of a phenomenon still defined in a “groping” way, as globalization, whose main objective in making the comparison is to try to understand a contemporary phenomenon that has captured everyone: the acceleration of historical time, because to speak of the questions of time and modernity would then be to reflect about how this process influenced and influences the artistic making of these artists and groups, resistant and survivors. Dialoguing with theatrical philosophy, the history of theater and theatrical studies, in line with theories and epistemic interfaces, in inter and transdisciplinary connections with other areas of knowledge.

Keywords: Theater Space; territories; Belém; Theater groups and artists.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Imagem-Força	30
Figura 2 – Planta da praça da cidade de Belém do Pará – 1751	33
Figura 3 – Mapa da cidade de Belém fortificada – 1773	34
Figura 4 – Cópia a lápis de cor, baseada no desenho do engenheiro Hugo de Fournier	39
Figura 5 – Teatro em ruínas – 1869	45
Figura 6 – Imagem-Força em metamorfose	47
Figura 7 – Programa do Teatro Providência do dia 25 de novembro de 1869	57
Figura 8 – Teatro Providência	58
Figura 9 – Programa do Teatro Poeira – Temporada da Festa de Nazaré de 1950	61
Figura 10 – Fachada do Cine Teatro Paraíso no Bairro da Pedreira	66
Figura 11 – Fachada do Cine Teatro Moderno no bairro de Nazaré	67
Figura 12 – Espetáculo “O Poço do Falcão”, de W. B. Yeats, Teatro Dulcina – 1955	80
Figura 13 – Espetáculo “Cobra Norato”, de Raul Bopp – 1977	84

LISTA DE MAPAS

Mapa 1 – Clubes Sociais de Belém na década de 1950	51
Mapa 2 – Mapa de localização dos teatros de Belém nos séculos XIX e XX	68
Mapa 3 – Mapa de localização dos teatros de Belém nos séculos XIX e XX	69

LISTA DE SIGLAS

CAN – Conjunto Arquitetônico de Nazaré
CONFENATA – Confederação Nacional de Teatro Amador
DMER – Departamento Municipal de Estradas e Rodagem
ETDUFPA – Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará
FENATA – Federação Nacional de Teatro Amador
FESAT – Federação Estadual de Atores, Autores e Técnicos de Teatro
FETAPA – Federação de Teatro Amador do Pará
GRUTA – Grupo de Teatro Amador
INACEN – Instituto Nacional de Artes Cênicas
MEP – Museu do Estado do Pará
SAI – Sociedade Artística Internacional
SATP – Sindicato dos Artistas Teatrais Paraenses
SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais
SECDET – Secretaria Estadual de Cultura, Desporto e Turismo
SEOB – Secretaria de Obras
SEURB – Secretaria Municipal de Urbanismo
SNT – Serviço Nacional de Teatro
STUP – Serviço de Teatro da Universidade do Pará
T.D.R. – Territorialização, Desterritorialização, Reterritorialização
TEB – Teatro do Estudante do Brasil
TEP – Teatro do Estudante Paraense
TERV – Teatro Escola Renato Viana
TU – Teatro Universitário
TUP – Teatro Universitário do Pará
UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais
UFPA – Universidade Federal do Pará
UNAMA – Universidade da Amazônia
UNE – União Nacional dos Estudantes

SUMÁRIO

UM ANDAR SINUOSO, VELOZ E POÉTICO...	12
PARTE 1 – TERRITORIALIZAR É PRECISO	22
1.1 VELOZ E POÉTICO: O lugar de onde venho e para onde vou...	28
1.2 SIGO DEPRESSA MACHUCANDO A AREIA: A criação das casas de óperas em Belém do Grão-Pará e os novos autores teatrais	42
1.3 ESTA É A FLORESTA DE HÁLITO PODRE PARTINDO COBRAS: O surgimento de novos espaços teatrais na cidade	54
1.4 AQUI É A ESCOLA DAS ÁRVORES: As produções cênicas dos grupos amadores de Belém do fim do século XIX e início do século XX	73
1.5 PASSO NAS BEIRAS DE UM ENCHARCADIÇO: A transformação do teatro e da cultura na cidade de Belém	94
REFERÊNCIAS	103

UM ANDAR SINUOSO, VELOZ E POÉTICO...

Um dos sinônimos possíveis para decifrar a Amazônia é a água, porque os rios exercem uma grande influência sobre seus habitantes. A imensidão das águas corresponde a um caudaloso fluxo das imagens-reflexo do que o foi imaginado pelos homens desde os tempos arcaicos. Navegar sobre esses rios de significados é procurar conhecer o habitat dos personagens fantásticos que povoam este universo aquático.

No relevo mítico da Grécia Arcaica, o Oceano era representado como um grande rio que correria à volta de um disco plano que seria a Terra. A personificação da água que cerca o mundo possui filiação genealógica, indicando sua soberania, filho mais velho do Céu e da Terra, casado com Tétis, sua irmã, símbolo do poder fecundo e feminino do mar. O casal deu origem a todos os rios e às Oceânides, que personificam os riachos, as fontes e outros cursos d'água.

O simbolismo aquático na concepção helênica primitiva encontra-se presente em inumeráveis mitos cosmogônicos, porque a água em si mesma representa a totalidade das virtualidades, matrizes de todas as possibilidades da existência. Na cosmogonia, no mito, no ritual, na iconografia, as águas desempenham a mesma função, qualquer que seja a estrutura dos conjuntos culturais nas quais se encontram: elas precedem qualquer forma e suportam qualquer criação.

O rio é associado ao sensualismo que fortalece as imagens presentes, principalmente, nos mitos cosmogônicos, nos quais as águas exercem o papel de fundamento da vida, do mundo, de um povo. A necessidade de sentir, degustar, banhar-se, dessedentar todas as espécies vivas que colocam a água doce em primeiro plano, tanto no que diz respeito à realidade, como no nível mais profundo do inconsciente. No nível da imaginação, a água doce é sempre privilegiada porque representa a primeira bebida, tão doce quanto o leite materno.

Os próprios rios manifestam-se como agentes de fertilização, na medida em que possuem o poder de inundar, submergir, irrigar ou fazer parecer a vida no caso de esgotamento de suas nascentes ou algum incidente natural. O movimento serpenteante dos rios liga seu simbolismo à fluidez das formas e às inúmeras possibilidades que pode assumir. O rio representa sempre a existência humana e o curso da vida com a sucessão de desejos, sentimentos, intenções e a variedade de seus desvios.

No cenário equatorial passa-se facilmente das águas dos rios às florestas, que sofrem o fluxo e o refluxo deste imenso mundo aquático. O Rio Amazonas é o principal rio dessa bacia hidrográfica, mas há ainda centenas de outros rios menores com seus furos, lagos e igapós,

todos formando um labirinto imenso que permeia a floresta. Sua Majestade e grandeza revelam pressa, em sua passagem ele transfigura a vida, derruba barrancos, engendra o surgimento de ilhas labirínticas espalhadas ao longo da bacia, revela praias, oculta troncos de árvores, faz florescer jardins flutuantes imensos.

A poesia de Raul Bopp talvez possa dar conta da veracidade desse rio, por intermédio da antropofagia de imagens do movimento modernista:

*“Rios escondidos sem filiação certa
vão de muda nadando, nadando
Entram resmungam mato adentro
Nacos de terra caída
vão fixar residência mais adiante
numa geografia em construção
Mamoranas da beira do rio sonham viagens
Derretem-se na correnteza
cidades elásticas em trânsito.
O sol tingem a paisagem
Lá adiante
Nadam árvores de beijos caídos
Movendo os longos galhos contrariados”.*
(BOPP, 1994, p. 163)

Na poesia amazônica a água é um dos elementos materiais mais pulsantes. Esta mesma água inspiradora de cosmogonias e filosofias antigas age de modo emblemático e revelador de um mundo que vive à margem da civilização. O universo aquático da Amazônia e todos os seres encantados que nele habitam ilustram a imensa vastidão de imagens, incorporadas e legitimadas por configurações culturais diversas, nas quais o homem se encontra mergulhado desde os tempos arcaicos, pois a função simbolizante visa dotar todos os seres com o acréscimo de sentidos múltiplos. O caráter dessa função implica a impossibilidade humana de se satisfazer conferindo, ao mundo e às coisas, a apropriação unívoca de significados.

Estas imagens foram modificadas ao longo do processo de desenvolvimento da cultura. Nenhuma delas pode ser considerada como modelo original e imutável das condições interiores da vida e do espírito. As antigas analogias mitológicas desapareceram da cena contemporânea, mas elas se renovam em nossa afetividade.

A cobra é um dos encantados das águas e confunde-se com o próprio rio, imagem informe movimentada-se por meio de curvas ondulantes que evocam a trajetória das águas que correm. Seu simbolismo encarna o psiquismo misterioso, obscuro e constitui-se como um dos arquétipos mais importantes da alma humana, representando a vida do submundo que se reflete na consciência diurna ao assumir sua forma. E aqui, em nossa região, esta cobra gigantesca

habita o fundo dos grandes rios de onde emerge e interage com os homens. Sua aparição é sonora e inusitada, marca o relevo e modifica a topografia, faz surgir os igarapés e seus olhos lembram duas tochas de fogo. O espaço e o tempo se encarregam de tecer um novo cenário, mas a cultura não desaparece, eles apenas dialogam entre si e inspiram o imaginário dos artistas, como eu, que se deixam influenciar em seus processos criativos.

E o fabulário das criações para a cena é o imaginário, principalmente das encantarias dos fundos dos rios da Amazônia, onde o tempo do teatro é o presente e a personagem da Cobra Grande, como é conhecida, é um anel de um mito religioso. Bachelard refere-se à universalidade dos mitos de serpente, que surgem “sob as imagens mais diversas, mais inesperadas, o tema tem garantido sua consistência porque possui a mais sólida das unidades: a unidade onírica” (BACHELARD, 1988, p. 102). No que sabemos ela casa a filha e, para que esta possa dormir, manda-lhe a noite dentro de um caroço de tucumã, ela domina quase todos os animais, filha de um demônio, voou para o céu, onde se transformou em estrela, se corporificando em um rapaz chamado Norato. Mas o que interessa neste momento é o relato do mito como habitante das encantarias dos rios.

Os rios na Amazônia são o calendário e o relógio da vida nesta região, onde a vida olha o rio, e o rio traz a calma para a vida, e os homens regulam seu cotidiano pelo movimento das águas, numa vastidão de terras-do-sem-fim. Nele o caboclo tem de fixar-se no detalhe da paisagem, porque é dessa intimidade com a natureza que resulta o conhecimento da sua existência. E este ser aureolado da beleza, como serpente, Cobra Grande, é um ser inferior de simplicidade linear, sem patas, sem pernas e sem asas, uma linha elementar animada, um traço entre o infinito e o finito.

E aí vem à sombra avançando sobre o rio e o mato, vai se enrolando na escuridão, como se a noite deslizesse nos labirintos dos rios, a Cobra Grande, entre os gregos é a transformação de Zeus e entre os cristãos a encarnação de Satã, provoca a queda do paraíso por ser portadora de malefícios e tragédias, apresenta pontos com a tradição cristã, que atribui à serpente uma tradição negativa e maldita da serpente que desgraçou Eva e aparece esmagada sob os pés da virgem.

A serpente cósmica aterrorizante do apocalipse, como afirma Loureiro (1995, p. 228): “mas ao mesmo tempo, o imaginário amazônico a redime e a imortaliza”, um ser que desliza na terra formando os rios, igarapés, furos e lagos, com o seu arrastar insinuante, de uma enorme serpente, que à noite, quando se acendem as luzes dos vagalumes, vê-se os olhos de fogo alumando a escuridão. Um visível desejo de partir, o vago fantasma da utopia, deslizando pelo rio. A Cobra Grande, uma devoradora de coisas, homens, animais, ficando com o alimento no

ventre por um longo período de hibernação, que aqui podemos confrontar com o homem e a ressonância do complexo bíblico de Jonas, engolido pela baleia.

E a destruição das margens e barrancos dos rios, dos trapiches e cais de muitas cidades ribeirinhas, que contornam a sinuosidade do Rio Amazonas, atribuídos ao movimento brusco da cobra que submerge como imagem separada. Proximidade, sua extensão, seu espelho, ela aprende a contemplação do homem da Amazônia na forma visual de miragem, da qual a luz brota como sinal sensível do mistério. Loureiro (1995, p. 230) diz: “É a luz da fatalidade que fascina e atrai os olhares como se estivessem imantados. É a luz nas trevas, ao mesmo tempo, luz das trevas – isto é, do outro lado escuro do real”.

Inspirado nessa luz me transformarei em cobra anfíbia, para aproximar-me e distanciar-me da pesquisa, para poder ser o próprio fenômeno, para viver e analisar o movimento sinuoso da cobra na qual irei me transformar, de forma que possa realizar este estudo epistemológico de artistas e grupos de teatro que se inicia no ano de 1980, mais precisamente no dia seis de setembro, dia da fundação do Grupo de Teatro PALHA.

As primeiras páginas desta escrita comportam o prefácio ou a introdução, para que os possíveis leitores, entre eles os pesquisadores e os “teatros” dessa cidade, possam se reconhecer e conhecer esta pesquisa que colabora para o registro do movimento do teatro paraense, dos artistas e grupos de teatro, a partir da criação do Grupo de Teatro PALHA. E para isso é necessário fazer um mergulho entre o presente e o passado, reconhecendo as origens e as entrelinhas da chegada do teatro na cidade de Belém do Grão-Pará, bem como a sua formação enquanto Província, e, a posteriori, uma cidade em formação como território do teatro. E, em seguida, faço referência, *en passant*, aos artistas e grupos que surgiram a partir de meados da década de 1970, quando todo esse movimento cultural efervesce na cidade de Belém, não só para estudá-los, mas para entender o que vem antes dos grupos que surgiram na década de 1980, como se caracterizavam enquanto equipe de criação teatral, que se organizavam em cooperativas e/ou associações culturais sem fins lucrativos, que determinavam a autoria comum do projeto estético e a tendência da coletivização dos processos criativos, levando-se em consideração que “o grupo significa uma tentativa de eliminar do interior da criação teatral, e a divisão social do trabalho” (LIMA, 1979-1980, p. 45 apud GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006). É assim que são os grupos de teatro da cidade de Belém do Pará e sua formação.

Percebe-se que na época dos anos 1970 os grupos se dividiam em dois grandes fluxos, claramente identificados e semelhantes pelo projeto coletivo de criação. O primeiro, definido pelo ato político da proposta, que proporcionava reuniões em equipes para desenvolver atividades nas periferias urbanas, e se denominavam independentes; sua principal característica

era a intenção de exercitar uma linguagem popular, conjugada a uma motivação política, uma proposta que se afasta do circuito comercial de produção, envolvendo uma intensa militância junto à população das periferias. É o caso do Grupo de Teatro PALHA e dos seguintes grupos: Grupo de Teatro Tico-Tico no Fubá, representado por José Leal; Grupo de Teatro Sete da Arte, representado por Wiliam Furtado; Grupo de Teatro Flor de Liz, representado por Lúcio Martins – Ananindeua; Teatro Equipe do Pará, representado por Lélia Serra; Grupo de Teatro Ribalta, representado por João Queiroz, Otavio Freire e Ely Chaves; Grupo de Teatro Ecoarte, representado por Edson Chagas e Ronilson; Grupo de Teatro Vivência, representado por Pirajá, Silvio Sá, Karla Pessoa, Ângela Assunção e Alcy Nunes; grupos estes criados e fundados na periferia da cidade.

No segundo fluxo alinham-se os grupos envolvidos com a pesquisa cênica, em que a investigação do teatro e a experimentação de novos modos de fazer aparecer, senão como modo proposta, ao menos como resultado evidente, dos processos criativos que são movidos pelos mesmos objetivos e experiências semelhantes, sociais e comuns, na produção contínua de uma série de trabalhos, com uma pesquisa consistente de longos processos de autoexpressão artística, se amparam na criatividade do ator e na teatralização de experiências subjetivas e com temáticas diversas. São os grupos: Grupo de Teatro Amador – GRUTA (1969); Grupo Experiência (1971); Grupo Cena Aberta (1976); Grupo Cuíra (1982); Usina Contemporânea de Teatro (1989); In Bust Teatro com Bonecos (1990); Palhaços Trovadores (1998) e o Grupo de Teatro PALHA (1980).

A importância da pesquisa se deve à pouca quantidade de registros acadêmicos sobre o tema, o que dificulta a concretização de um pensar sobre o que se fez e o que se faz em termos de teatro em Belém do Pará. Vicente Salles foi um incansável pesquisador paraense, tendo realizado os primeiros registros desse movimento em seu livro “Épocas do Teatro no Pará ou Apresentação do Teatro de Época”, datado do ano 1994 e publicado em dois tomos pela Editora da Universidade Federal do Pará – UFPA. A obra registra o esplendor artístico no Pará, com o ciclo econômico da borracha, em um momento de grande efervescência de dois grandes patrimônios da região, um em Belém, o Teatro da Paz e o outro em Manaus, o Teatro Amazonas. Ressalte-se ainda a importância da escrita, no registro do teatro regional e o esforço dos artistas locais que sobreviviam sem o apoio governamental e a falta de uma política cultural, uma luta única, de resistência dos artistas paraenses, que, daquela época para os dias de hoje, pouco mudou.

Outro registro é a tese de doutorado de José Denis de Oliveira Bezerra, intitulada “VANGUARDISMOS E MODERNIDADE”: Cenas teatrais em Belém do Pará (1941-1968),

apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, do Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, que analisa as práticas culturais teatrais em Belém do Pará (1941-1968) a partir de ideologias e ações do movimento de teatro amadores e de estudantes, fundamentados no princípio de transformar a cena local.

E mais recente, o registro de suma importância, que é a tese de doutorado, de Valéria Frota de Andrade, intitulada *POÉTICAS DO AFETO NO TEATRO DE GRUPO: Trânsitos e alianças entre criadores no teatro de Belém do Pará (1976 – 2016)*, defendida em 2020, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. O trabalho apresenta um estudo sobre oito grupos de teatro de Belém do Pará, por meio de seus diretores e núcleos criativos, na perspectiva de identificar como o trânsito dos criadores através dos coletivos e as alianças entre eles contribuíram para o delineamento das poéticas desses coletivos. Os grupos envolvidos na pesquisa são: Grupo de Teatro Amador – GRUTA (1969); Grupo Experiência (1971); Grupo Cena Aberta (1976); Grupo Cuíra (1982); Usina Contemporânea de Teatro (1989); In Bust Teatro com Bonecos (1990); Palhaços Trovadores (1998) e o Grupo de Teatro PALHA (1980).

Esta pesquisa parte de mais de quarenta e seis anos de trajetória de vida, como artista da cidade de Belém do Pará, e durante este tempo vi essa cidade estagnada no seu centro histórico, participei de todo o movimento cultural da cidade, que tem o seu ápice na década de 1980, ano de fundação do Grupo de Teatro Palha, com vinte jovens artistas. Depois participei ativamente da criação das secretarias e fundações de cultura, tanto do estado como no município, me tornei oficinairo e professor de escolas particulares e públicas, iniciando minha docência superior na Universidade da Amazônia – UNAMA, onde criei, junto a outros professores, o Núcleo Cultural da UNAMA. Coordenei o Setor de Artes Cênicas e Musicais da instituição e dirigia a USINA de teatro, realizando vários trabalhos na área do teatro, música e dança, e na área da extensão, projetos de resgates da memória da cidade e dos folguedos das Pastorinhas.

No ano de 2009 me tornei docente da Escola de Teatro e Dança da UFPA – ETDUFPA, e no ano de 2015 realizo o meu mestrado, por meio do qual início este olhar para os grupos de teatro amadores da cidade de Belém, a partir do grupo que fundei. A pesquisa se intitula “GRUPO DE TEATRO PALHA: Trajetória e Identidade Teatral”, que consistiu em um estudo da trajetória do Grupo de Teatro Palha ao longo de seus 34 anos de história (1980 a 2014), abordando sua produção artística, atividades culturais e inserção no panorama do teatro paraense. A pesquisa objetivou entender os desafios do Grupo, originado com jovens integrantes na e da periferia de Belém, procurando traduzir o movimento teatral paraense durante os seus trinta e quatro anos de construção de uma identidade teatral. As produções do

grupo têm como referência a teoria do dramaturgo e diretor alemão Bertolt Brecht, no intuito de levar a realidade para a cena teatral.

Nesta pesquisa de doutorado já lanço um olhar para a cidade e para o seu crescimento. É importante frisar meu envolvimento no fazer teatral, pois trago vozes de artistas e grupos, a partir de 1980, que ainda não foram contemplados com estudos e registros de seu fazer e de sua importância para o movimento contemporâneo teatral em Belém do Pará. O diferencial está em dar visibilidade a esses artistas e grupos amadores, estáveis e resistentes ao tempo, que mantêm um núcleo permanente pensante, onde “o profissional está vinculado à realidade da sociedade e, fundamentalmente, no que se percebem as inquietações e preocupações desse movimento” (FURTADO, 2015, p. 16). E então, realizar o eixo problematizador que irá descortinar um conjunto de reflexões tecidas no âmbito da pesquisa, buscando estabelecer uma relação entre o teatro com o campo de conhecimento e as preocupações epistemológicas que nele estão engendradas.

O que me fez dominar um estudo sobre o teatro a partir da geografia, é o observar do crescimento da cidade e ver este território se expandindo para o seu entorno, onde artistas e grupos de teatro são formados, e participantes ativos deste desenvolvimento, os quais revolucionam no fazer teatral da cidade, lutando por políticas justas para a cultura e a criação de novos espaços teatrais e equipamentos culturais fora do centro da cidade, em um trânsito da periferia-centro-periferia, um movimento de classe participante e ativo no fazer do teatro contemporâneo de Belém do Pará.

Em meu primeiro mergulho, vou submergir na fundação da cidade de Belém do Grão-Pará, quero conhecer o território, esse pedaço de terra tão longínquo do lugar de onde reina o príncipe dos colonizadores. Quero refletir com o olhar histórico e cultural sobre a formação da cidade e com o olhar da geografia que perpassa pelos geógrafos, Milton Santos, Sarita Albagli, Rogerio Haesbaert, entre outros. Implica em discutir o território enquanto espaço simultaneamente dominado e apropriado, ou seja, sobre o qual se constrói não apenas um controle físico, mas também laços de identidade social. O território é espaço de relações que se mesclam entre formas de disputa de poder, logo conflituosas, ou de cooperação, pois é onde se expressam as diferentes formas de pensar e agir das pessoas, não só daquelas que habitam o território, mas, também, daquelas que, mesmo de fora, têm interesses projetados naquele recorte espacial.

A chegada do teatro na colonização da cidade e seu crescimento como território, com o olhar do Benedito Nunes, Vicente Salles. O caráter dominador e predatório dessa conquista, que marca definitivamente a nossa cultura, ao lado de fundas marcas de caráter, nascidas da

capacidade de resistência do elemento humano que aqui existia. Acompanhado pelo devaneio de Bachelard, em forma de cobra que vasculha esse lugar em busca de reflexões novas entre o presente e o passado e seus espaços de recordações de Aleida Assmann e os teóricos da área do teatro, para refletir sobre a cidade e o movimento teatral da cidade.

Na segunda parte discorro sobre os elementos principais da territorialização, que são encontrados na (des)territorialização, porque embora aconteçam perdas, ocorre a reconstrução da identidade de quem habita as cidades, mudando nas relações de poder, as relações sociais e elementos culturais. De certa forma são (des)territorializados e me conduzem o olhar para a cidade nos anos de 1980 e 1990, momento de efervescência do movimento cultural, em especial, o teatro, com a criação do Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique” e todo um movimento em torno da criação do CENTUR, sob a batuta do poeta e escritor João de Jesus Paes Loureiro. Organizando a cidade culturalmente e iniciando o trânsito da cultura popular, interior-capital-periferia-interior, fazendo conhecer e reconhecer as manifestações culturais das regiões do estado do Pará. A arte ganha novo fôlego com a criação de associações, grupos de teatro, bandas e conjuntos musicais. Surgem, também, novos espaços de encontros e apresentações, como casas de shows, galerias e museus. É neste ambiente que, mesmo que conectado com a realidade nacional, em terras paraoaras se desenvolvem projetos e movimentos muitos peculiares que enriquecem e agitam a cena cultural, além de várias mostras de teatro, festivais de música e teatro – acontecimentos marcantes que fizeram e fazem parte da construção da história da cultura paraense. Com o olhar de autores como V. R. Dallabrida, Howard S. Becker, Orlando Miranda de Carvalho, Everlyn Furquim Werneck Lima, Maurice Merleau-Ponty.

Nos interessa observar essa situação de suma importância para a constituição do ideário estético, político e sociocultural dos artistas do meio teatral da região. E não podemos perder de vista um dos principais pontos está na organização da classe artística em federação, com ações em torno de um projeto para a cena teatral belenense. Ubersfeld diz que o lugar teatral corresponde “a uma relação física e arquitetural com o conjunto da cidade” (UBERSFELD, 1996, p. 50 apud ALMEIDA JUNIOR, 2007, p. 4). Trata-se de um lugar concreto no qual ocorre uma apresentação, de modo que o lugar teatral coincide com o edifício teatral. E este, dentre os elementos formam a atividade teatro, é o que sinaliza a sua presença para o conjunto da sociedade/cidade.

Na terceira parte trato do mundo (des)territorializado sob o impacto dos processos de globalização que comprimiram o espaço-tempo, erradicando as distâncias pela comunicação instantânea e promovendo a influência de lugares, os mais distantes uns sobre os outros, a

fragilização de todo tipo de fronteira e a crise da territorialidade dominante, a do Estado-nação, nossas ações sendo regidas pelas imagens interferem nos processos criativos, que encurtam a provocação, pois o “influenciar” passou a ser cópia no fazer teatral das regiões.

E o teatro que se estraçalha em fragmentos criativos entre o que é nosso e o que se faz no mundo, num mundo que fala outras línguas, uma classe de fazedores que não mais se reconhecem, apenas tentam sobreviver, buscando uma estética relacional na qual a arte é que toma como horizonte a esfera das interações humanas e o seu contexto social. Mais que afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado inserido no auge da cultura urbana e no desenvolvimento de projetos de uma cidade como Belém onde a cultura é abandonada, onde fazedores buscam por uma resposta na criação de novos espaços, para ensaio, apresentação e circulação.

Culminando na ocupação de espaços patrimoniais, porões, casebres, casas e universidades em processo de formação de atores e diretores em discussão sobre as artes cênicas na cidade. Aqui se apresentam os grupos de teatro que fazem parte desta pesquisa, aqueles criados nas periferias da cidade e que realizam seu trânsito entre a periferia-centro-periferia. Reflito sobre o aspecto da convivência dos grupos, como no pensar de Dubatti, Augusto Boal, Betina Rugna, Peter Brook, Margot Berthold, Gerd Bornheim, V. Kastrup, C. Favareto, e a (re)territorialização com Tuan Yi-Fu, autores que navegam juntamente comigo, perpassando por fontes pessoais e de meu, Grupo de Teatro PALHA e a trajetória no campo artístico, como professor e registros memorialísticos em pleno movimento de troca de pele em um contínuo metamorfosear entre a cidade e os rios que margeiam Belém.

TERRITORIALIZAR É PRECISO



PARTE 1

PARTE 1 – TERRITORIALIZAR É PRECISO

Território é um conceito estudado, principalmente, pela Geografia, um termo vindo do latim, *territorium*, que por sua vez deriva de terra e significa pedaço de terra apropriado. Já na língua francesa, *territorim* deu origem às palavras *terroir* e *territorim*, este último representando o prolongamento do corpo do príncipe, aquilo sobre o qual o príncipe reina, incluindo a terra e seus habitantes.

Refletir sobre território implica na percepção de que ele é mais do que uma porção do espaço, envolvendo fatores histórico-culturais, socioeconômicos e ambientais, bem como o envolvimento de seus atores na dinâmica territorial (ALBAGLI, 2004). Haesbaert (2001, p. 121), quando se pronuncia sobre o território, diz:

O território envolve sempre, ao mesmo tempo [...], uma dimensão simbólica, cultural, por meio de uma identidade territorial atribuída pelos grupos sociais, como forma de controle simbólico do espaço onde vivem (sendo também, portanto, uma forma de apropriação), e uma dimensão mais concreta, de caráter político-disciplinar: apropriação e ordenamento do espaço como forma de domínio e disciplinarização dos indivíduos.

Associar o controle físico ou a dominação objetiva do espaço a uma apropriação simbólica, mais subjetiva, implica em discutir o território enquanto espaço simultaneamente dominado e apropriado, ou seja, sobre o qual se constrói não apenas um controle físico, mas também laços de identidade social.

Segundo Raffestin (1993), a passagem do espaço ao território ocorre em um processo de intervenção quando o espaço é modificado, transformado por redes e fluxos que aí se instalam. Saquet (2015) concebe o território como uma construção social, histórica e relacional, e está sempre vinculado a processos de apropriação e dominação do espaço e, evidentemente, às pessoas que nele residem. Ressalta ainda Saquet (2016) que o território, ao ser construído historicamente na relação entre a sociedade e a natureza, define relações e significados concretos do desenvolvimento, tornando-se degradante ou sustentável. Mas, acertadamente, o autor reafirma que no território existe uma capacidade de mobilização e autogestão, ajuda mútua, autonomia, cooperação, valores que precisam ser compreendidos e valorizados, juntamente com a natureza, o patrimônio social e natural, a biodiversidade.

Ou seja, o território não é instituído por decisões governamentais, ele é fruto das interações de seus habitantes entre sociedade e natureza. Pode-se inferir, com base nas reflexões mencionadas, que as questões envolvendo a dinâmica territorial do desenvolvimento contemplam a dimensão do embate, muitas vezes ideológico, no qual os conflitos são uma

constante. Neste sentido, Saquet (2015) alerta que os territórios são produzidos espaço-temporalmente pelo exercício do poder de determinado grupo ou classe social. No entanto, no território também ocorrem relações de ocupação, de ação coletiva, na busca da superação das suas dificuldades ou na projeção de novas opções de organização socioeconômica. Em síntese, o território é espaço de relações que se mesclam entre formas de disputa de poder, logo conflituosas, ou de cooperação, pois é onde se expressam as diferentes formas de pensar e agir das pessoas, não só daquelas que o habitam, mas também daquelas que, mesmo de fora, têm interesses projetados naquele recorte espacial (DALLABRIDA, 2016, p. 15).

Antes de adentrar um local desconhecido, precisamos conhecer melhor o território, buscar referenciais e mapear a nossa trajetória. É isso que vou fazer agora! Estabelecer uma aproximação com o meu território, conhecer as suas zonas de risco e convergências, para enfim começar a escavá-lo em busca dos tesouros que pretendo encontrar. O meu roteiro pretende chegar a um teatro que não cabe só nas caixinhas edificadas e que necessita de outros espaços para existir – como os das ruas, dos porões, fábricas, boates e os não lugares que se instalam nos museus, casebres do centro urbano, do contato e do contágio dos artistas e do povo – e de políticas para se manter vivo. Um teatro que se libertou dos ideais burgueses, das institucionalizações, delimitações, segregações e isolamentos. Quero encontrar neste território um teatro público onde a comunidade pode entrar e se fazer presente com sua voz. Aquele teatro que existe sem edifícios suntuosos, o qual muitas vezes se encontra nas periferias onde as elites não têm interesse de ir. O teatro que se desenvolve nas ruas, casas, porões e/ou nos espaços ditos não convencionais, onde existe calor, afeto, igualdade e humanidade. Esse teatro que aproxima pessoas, movimenta comunidades, que surge na cidade, com a cidade e para a cidade, me interessa enquanto objeto de formação da cidadania e de provocação artística. Diante disso, transitarei por territórios conceituais que possibilitem discutir a nossa prática, as interações entre teatro e sociedade, bem como os princípios estéticos que possibilitam a potência do ato cênico nestes contextos. Sabemos que discutir as relações do teatro com a cidade nos direciona a um campo de múltiplas referências e áreas de conhecimento, considerando que este passa a fazer parte de um complexo conjunto de relações sociais, políticas e culturais. Perceberemos, portanto, que este território agrega referenciais de diversas áreas, como artes visuais, geografia, arquitetura e urbanismo, antropologia, sociologia e educação. A cidade é isso! Um conjunto de saberes, olhares, relações e referências.

Assim, nesta primeira parte, o teatro na cidade de Belém passa a ser investigado a partir da categoria territorialidade, posto que ela guarda estreita relação com o sentimento de pertencimento dos agrupamentos humanos em relação ao espaço que habitam, portanto, não é

simplesmente a apropriação do espaço geográfico em si, mas sim a construção de vivências, num processo de interação com ele. Para Saquet (2015), precisamos entender o território e o tempo; entendendo esses conceitos, torna-se possível compreendermos as territorialidades e as temporalidades e, a partir destas últimas, apreendermos a imensa gama de processos e fenômenos que substantivam o território. Isso, segundo o autor, nos leva a reafirmar o pensamento de que as configurações da territorialidade envolvem uma dinamicidade muito grande e que a territorialidade é algo que vai se desenvolvendo ao longo do tempo de forma histórica e relacional. Complementando, para Saquet (2015, p. 107-108):

[...] a territorialidade nos é apresentada em quatro níveis correlatos: (i) como relações sociais, identidades, diferenças, redes, malhas, desigualdades e conflitos; (ii) como apropriações de espaços geográficos, concreta e simbolicamente, implicando dominações e delimitações precisas ou não; (iii) como comportamentos, objetivos e metas, desejos e necessidades; (iv) como práticas espaço temporais, pluridimensionais, efetivadas nas relações sociedade-natureza.

E, ainda conforme o autor, a territorialidade é processual e relacional ao mesmo tempo. Ou seja, nas territorialidades e nos territórios existem relações de poder, redes de circulação e comunicação, controle de recursos naturais, entre outros componentes que indicam relações sociais entre sujeitos e entre esses com seu lugar de vida, tanto econômico, como política e culturalmente. Neste aspecto, o teatro se desenvolveu ao longo da história a partir das demandas políticas e sociais da cidade, atendendo as necessidades de congregação das pessoas, aspecto identificado desde as origens da tragédia grega. O surgimento do teatro, enquanto convenção, está intimamente relacionado com a origem do conceito de cidade que serviu como modelo para os países ocidentais, tornando este um importante elemento de formação dos cidadãos para a atuação política.

Neste sentido, associar a formação do território ao teatro ocidental com o estabelecimento do espaço urbano é tarefa que nos remete à Grécia, no período VI a IV a.C., contexto em que as cidades gregas passavam por grandes mudanças em seus padrões sociais e culturais. O surgimento da pólis trouxe a divisão entre público e privado, representando uma nova forma de organização do espaço urbano e novos entendimentos acerca do papel dos indivíduos na organização social. A esfera privada da pólis dizia respeito ao patrimônio, casamento e família de um cidadão, já a esfera pública era expressa pelo espaço público urbano, formado pelas instituições. O espaço urbano seria essencialmente o espaço político, configurado pelas instituições comerciais e espaços públicos compartilhados por todos os cidadãos, concepção que também norteia as organizações urbanas dos países ocidentais.

Esta nova configuração de cidade permitiu que os ditirambos – rituais cênicos agrários em homenagem ao deus Dionísio – começassem a migrar para a cidade-estado de Atenas, fator que conferiu ao referido culto um caráter de fenômeno urbano. Esse teatro ritualístico trazido para o espaço urbano passou a se organizar em função do novo território, se desenvolvendo conforme os princípios políticos da cidade e em consonância com as transformações que ocorriam em relação aos cidadãos. O teatro é uma obra de arte social e comunal; nunca isso foi mais verdadeiro do que na Grécia antiga. Em nenhum outro lugar, portanto, pôde alcançar tanta importância como na Grécia. A multidão reunida no Theatron não era meramente espectadora, mas participante no sentido mais literal. “O público participava ativamente do ritual teatral, religioso, inseria-se na esfera dos deuses e compartilhava o conhecimento das grandes conexões mitológicas” (BERTHOLD, 2001, p. 103-104).

Ao encontro dessas transições, a palavra que antes era apenas dos filósofos e dos poetas passa a ser também dos tragediógrafos. A ampliação do diálogo entre os cidadãos da pólis também precisou se tornar presente nos textos das tragédias, acarretando a inserção de mais atores, agora não somente um para contrapor o coro. As questões da cidade, os conflitos entre lei divina e lei do Estado, além de toda a necessidade de reflexão sobre as novas dinâmicas sociais, foram incorporadas aos textos trágicos. Assim, a tragédia não servia somente como meio de transmissão dos mitos, pois ela refletia a cidade e possibilitava aos cidadãos uma experiência de entendimento sobre suas relações com o mundo, sobre as consequências de seus atos e sobre uma compreensão de si mesmo.

A complexidade necessária para a apresentação de todos os aspectos de uma história estava ali presente: personagens, histórias, conflitos, lugares, relações e consequências de atos praticados. É evidente que o teatro acompanhou essa transformação do homem e se configurou conforme essas novas necessidades que a vida em conjunto demandava. Tornou-se acontecimento social ao dialogar com a realidade e com as demandas do homem, mobilizando a reunião de multidões e favorecendo aproximações com as formas de relação no espaço urbano. O caráter de cerimônia pública tornava o evento teatral uma espécie de carnaval, conectado com a cidade e os seus espaços, aproximando os cidadãos e fortalecendo os vínculos destes com a pólis. Portanto, pode-se dizer que teatro e cidade mantiveram estreitos laços por vários séculos.

Não interessa fazer aqui um levantamento historiográfico sobre a natureza urbana do teatro, porém, entendo que a compreensão do seu caráter político e da relação com uma determinada sociedade passa pelo entendimento das dinâmicas sociais que levaram esse teatro para dentro dos edifícios, por exemplo. O mais importante, neste percurso, é identificar as

implicações éticas, políticas e poéticas de um teatro que se realiza na rua ou que discute a sua relação com o espectador. Não poderia deixar de mencionar que o teatro realizado em espaços restritos e em edifícios teatrais constituiu uma das características marcantes da acepção burguesa do teatro europeu desenvolvido no século XVII, a partir do Renascimento, tornando-se um meio de elitizá-lo.

O questionamento que move a escrita desta tese – O teatro precisa de teatro? – tenciona destacar que não se trata de fazer uma oposição entre rua, porões, fábricas, casebres e edifício teatral, pois são cada vez mais notáveis propostas teatrais desenvolvidas em espaços fechados, as quais assumem posturas éticas de debate político. Neste sentido, o que quero enfatizar é o caráter democrático oferecido por outros espaços, enquanto possibilidade de acesso de diversos públicos que muitas vezes não iriam a um teatro convencional.

Em *Linguagem da Encenação Teatral*, Roubine (1998) destaca que o palco nos moldes italianos assumiu um caráter predominante na caracterização do que chamamos teatro burguês, sendo considerado o suprassumo da arquitetura teatral, até a metade do século XX, devido aos requintes e o conforto oferecido aos espectadores. Ainda de acordo com o autor, o palco italiano simbolizava o espelho da hierarquia social, pois a qualidade desigual dos assentos reproduzia uma ordem que privilegiava burgueses e aristocratas, reservando as poltronas mais distantes e com pior visibilidade aos pequenos comerciantes, por exemplo. A relação de proximidade do espectador com o palco, ou a escolha dos lugares com mais comodidade e acústicas, era estabelecida conforme o status econômico e social, conferindo a este formato de palco um caráter antidemocrático. Podemos, então, inferir que o confinamento do teatro em salas fechadas configurou uma forma de privilegiar as elites e reforçar ainda mais as hierarquias, tornando-o mero entretenimento e distanciando seus vínculos com a cidade e com o povo. Cabe reforçar que, diferente dos princípios gregos, o teatro servia apenas ao divertimento dos poderosos e aos anseios intelectuais dos acadêmicos.

A partir das primeiras décadas do século XX, com as experiências de investigação dos encenadores modernos, o discurso de aproximação com os espectadores e o questionamento das funções do teatro na sociedade começaram a reverberar nas encenações, resgatando um caráter político cujo papel social possibilita algumas analogias com as origens gregas. Através da investigação de novas formas de recepção teatral, os reformadores teatrais passaram a assumir posicionamentos ideológicos que refletiram nas encenações e na desconstrução do espaço cênico convencional. Ilusionismo proposto pelo palco em formato italiano e a encenação submetida apenas ao texto passaram a ser questionados enquanto facilitadores de uma participação ativa do público. Inevitavelmente, a preocupação com o estabelecimento destas

novas relações entre palco e plateia, bem como a compreensão dos espaços enquanto símbolos democráticos, impulsionaram a redefinição de espacialidades, experimentação de novas proposições e formas estéticas. No escopo das referências que buscam situar os espectadores enquanto participantes ativos do ato cênico, emblemáticas para a fundamentação desta pesquisa, alguns conceitos de Bertolt Brecht surgem como propositores do rompimento com a ideia de ilusão teatral e como mecanismo de uma abordagem pedagógica para o desenvolvimento da consciência crítica acerca dos fatos colocados em discussão na cena, além das contradições econômicas, dramas sociais e opressões típicas de uma sociedade estruturada pela luta de classes.

A radicalidade em relação ao espaço e ao espectador ganhou maior notoriedade na segunda metade do século XX, contexto em que vários movimentos pelos direitos civis ganharam força em diversos países do mundo. Movimento negro e em defesa de minorias oprimidas, protestos estudantis pela libertação nacional em países da América Latina e diversas revoluções que tomavam o mundo, passaram a fazer parte das necessidades de posicionamento estético dos artistas e dos discursos de intelectuais, os quais começam a relacionar suas produções com as lutas políticas, na crença de que a arte poderia provocar mudanças, a partir da individualidade dos sujeitos, para posteriormente fortalecer as revoluções na dimensão coletiva. No caso do teatro, o palco seria oferecido como espaço relevante para o debate das questões que afligiam as nossas sociedades, e os espectadores e o palco se tornam um espaço de debate acerca de questões sociais, o acesso deve ser democratizado e a população deve participar ativamente dessa construção que se propõe, de modo a ampliar o alcance das ações teatrais.

Diante disso, esse período de 1980 se caracteriza por um rompimento radical de desconstrução dos espaços tradicionalmente convencionados para a prática teatral e artística, despertando atenção para as potencialidades dos espaços urbanos: casebres, porões, fábricas, galpões, boates, bares, ruas, igrejas, bancos, praças, escolas, hospitais, parques e instituições públicas. “Os grupos teatrais buscavam outras possibilidades de aproximação com o espectador por meio das novas espacialidades, pois o espectador não iria meramente assistir a uma ação e sim participar dessa ação, inserido na mesma dimensão do ator que compartilha o espaço dos espectadores convidados a participar efetivamente desses eventos” (DESGRANGES, 2010, p. 55).

Neste sentido, esses movimentos de vanguarda, iniciados no século XX, prepararam o terreno para que o teatro contemporâneo implodisse todas as regras e convenções teatrais, saindo dos “cubos brancos” dos museus, das “caixas pretas” dos teatros e até mesmo das

limitações institucionais. A cotidianidade se torna matéria artística e o espectador cada vez mais atuante na concretização dos sentidos das obras. A cidade torna-se espaço cênico, os transeuntes participantes imersos no ato teatral e a ocupação caminha no sentido de buscar ressignificações para os espaços urbanos a partir da reunião de pessoas e de um caráter de evento público, no qual o espectador possui um lugar semelhante ao exercido no teatro da pólis grega. Interessante este viés, praticado efusivamente pelos gregos, em que o teatro mantém estreitos laços com o território de onde emerge e está imerso, preenchendo um papel de agente transformador da realidade e desenvolvimento de cidadania, que hoje habita outros lugares, seja em porões, casas em centros urbanos em abandono e/ou em espaços de residência dos grupos e artistas.

A escavação deste pequeno terreno me direciona ao meu ponto de interesse, na medida em que possibilita uma compreensão simbólica das potências do ato teatral que se liberta do edifício teatral, localizando o espectador como sujeito autônomo para a construção dos sentidos da experiência.

O teatro precisa do teatro? Os habitantes das cidades fazem teatro e, se fazem, como fazem? Para melhor definir os campos de atuação e garantir uma análise mais fundamentada das experiências, esta pesquisa convida a escavar um pouco mais esse terreno para discutir as formas de adentramento e relação que o teatro pode estabelecer com a formação da cidade de Belém do Pará.

1.1 VELOZ E POÉTICO: O lugar de onde venho e para onde vou...

Um dia
 Eu hei de morar nas terras do sem fim
 Vou andando caminhando, caminhando
 Me misturo no ventre do mato mordendo raízes
 Depois eu faço puçanga de flor de tajá de lagoa
 E mando chamar a Cobra Norato
 Quero contar-te uma história
 Vamos passear naquelas ilhas decotadas?
 Faz de Conta que é Luar
 A noite chega de mansinho
 Estrelas conversam em voz baixa
 Brinco então de arrumar uma fita no pescoço
 E estrangulo a cobra
 Agora sim
 Me enfio nessa pele de seda elástica
 E saio a correr mundo
 Vou visitar a rainha Luzia
 Quero me casar com sua filha
 - Então você tem que apagar os olhos primeiro

*O sono escorregou nas pálpebras pesadas
Um chão de lama roubou a força dos meus passos.
(BOPP, 1994, p. 3)*

O lugar de onde venho e para onde vou!

Aproximo-me da ilha – um círculo fechado, imagem do cosmo, mundo reduzido – a apresentar-se como um território de sonhos e de desejos, lugar de refúgio, de silêncio e paz!

Meu caminho das águas, águas primitivas, clara, água clara que deve escurecer, uma água que vai absorver um negro sofrimento. Uma água viva é uma água que está a ponto de morrer, as coisas não são o que são, são o que se tornam. “Tornam-se, nas imagens, o que se torna em nosso devaneio, em nossa interminável fantasia. Contemplar a água é escavar-se, é dissolver-se, é morrer” (BACHELARD, 1988, p. 49).

Não existe apenas uma lembrança de um lugar de onde vim e para onde vou, existe um lugar, uma cidade recortada de águas, de lembranças, água pesada que se torna água leve, nunca uma água escura se faz clara. O caminho que leva essas águas é o encontro humano de águas que morrem e o “devaneio começa diante da água límpida, toda em reflexos imensos, fazendo ouvir uma música cristalina” (BACHELARD, 1988, p. 70).

Água de estranhos murmúrios!

Figura 1 – Imagem-Força.



Fonte: Criação do Autor. Desenho: Raphael Andrade.

Virei Cobra!

A Cobra Grande, que aparece à noite nos rios, lagos e igarapés, enorme e feroz, amedrontando os mais resolutos pescadores que fogem espavoridos, diante dos seus olhos de fogo, distante dois palmos um do outro, onde concluímos a enormidade do vulto.

Começa agora a floresta cifrada
 A sombra esconde as árvores
 Sapos beicudos espiam no escuro
 Aqui um pedaço de mato está de castigo
 Arvorezinhas acocoram-se no charco
 Um fio de água atrasada lambe lama
 - Eu quero é ver a filha da rainha Luzia!
 Agora são os rios afogados
 Bebendo o caminho
 A água resvala pelos atoleiros
 Afundando Afundando
 Lá adiante
 A areia guardou os rastros da ilha da rainha Luzia
 - Agora sim
 Vou ver a filha da rainha Luzia
 Mas antes tem que passar por sete portas
 Ver sete mulheres brancas de ventre despovoados guardadas por um jacaré

- Eu só quero a filha da rainha Luzia
 Tem que entregar assombra para o bicho do fundo
 Tem que fazer mirongas na lua nova
 Tem que beber três gotas de sangue
 - Ah só se for da filha da rainha Luzia!
 A selva imensa está com insônia
 Bocejam árvores sonolentas
 Ai que a noite secou
 A água do rio se quebrou
 Tenho que ir-me embora
 Me assumo sem rumo no fundo do mato
 Onde as velhas árvores grávidas cochicham
 De todos os lados me chamam
 - Onde vais Cobra Norato?
 Tenho aqui três arvorezinhas jovens à tua espera
 - Não posso
 Eu hoje vou dormir com a filha da rainha Luzia.
 (BOPP, 1994, p. 5)

Mergulho nas águas escuras e sigo em direção às luzes que refletem das casas, com suas imagens de sombra, em sua superfície, em direção à cidade, cidade que quem viu uma vez nunca mais consegue esquecer, cujo segredo é o modo pelo qual o olhar percorre as figuras que se refletem nas águas, como uma partitura musical que não se pode deslocar nem uma nota.

Fico a imaginar como será essa cidade, de dia ou à noite, quando não se consegue dormir. Imagino caminhar por suas ruas e recordar o que se fala nos arredores das casas espetadas, de pernas altas, para que o rio não chegue. Essa cidade que não sai da cabeça, e que dizem que cresce a cada dia que passa, que serve para eu poder estabelecer uma relação de afinidade, ou de contraste, e que sirva de evocação à memória.

E fico na margem de bubuia, entre as sombras, e o brilho dos lampiões que habitam.

E os olhos que dilatam e brilham atentos ao que veem!

É uma cidade que fica entre o Rio Guamá e a Baía do Guajará, braço secundário do Amazonas, separada desse grande rio pelo arquipélago do Marajó, e lá está o Forte do Presépio, núcleo inicial da cidade. Ao lado o Colégio dos Jesuítas e a Igreja Barroca da Companhia de Jesus, tudo ao lado do Presépio.

Era a Feliz Lusitânia!

Que avançava até o igarapé alagadiço do Peri, que apartava o Forte do continente, fronteiro à beira do Guajará, que vai se desenvolver na direção oposta, para o sul, e pela margem do Guamá.

Essa cidade é Santa Maria de Belém do Grão-Pará!

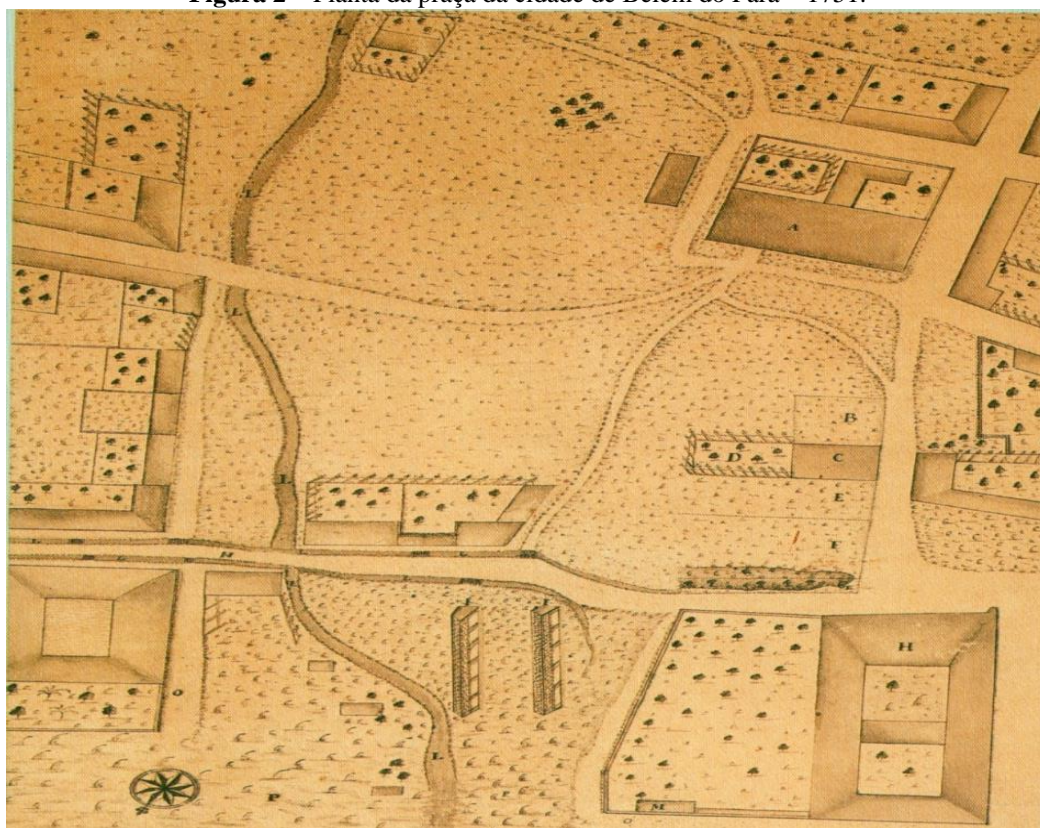


O homem não é um elemento acrescentado à paisagem, uma sorte de acessório destinado a orná-la ou completá-la, pois, se assim fosse, seria apenas uma expressão decorativa na superfície do planeta; na realidade, ele é o fator geográfico por excelência, e isso tanto pela sua própria condição, tanto pelo que faz como pelo que é: no primeiro, por ser um modelador de paisagens; no segundo, por ser um elemento necessário à sua significação. Mesmo quando não figura na paisagem, o homem está implícito nela. O povoamento do atual estado do Pará inicia em 1616 com a fundação da cidade de Santa Maria de Belém do Grão-Pará, pouco depois da fundação de São Luís (1612), na capitania vizinha do Maranhão. Com as duas cidades, os portugueses garantiram o domínio da costa Norte do Brasil. No caso de Belém, puderam controlar, também, a entrada do Rio Amazonas.

Em seguida foi criado o estado do Maranhão e Grão-Pará, como entidade política independente do governo do Brasil. De início, a sede foi estabelecida em São Luís. Mas, em 1671, o governador Pedro Cezar de Menezes decidiu fixar residência em Belém (ARAÚJO, 1998 apud REIS, 2001, s.p.).

Ao assumir o controle do governo de Portugal, durante o reinado de José I, em meados do século XVIII, o Marquês de Pombal inicia a territorialização especial à área da Amazônia, reconstruindo um governo específico da região: o estado do Grão-Pará e Maranhão. A partir dessa época a cidade de Belém passou a ter maior importância, transformando-se na sede do governo. E assim inicia o trabalho dos geógrafos para demarcação do território, e dessa época localizei um desenho, conforme a Figura 2, no Algemeen Rijksarchief de Haia, mostrando a cidade por volta de 1640. Trata-se de uma vista a voo de pássaro, que nos dá a ideia não só do traçado, como da aparência de Belém e das proporções de suas principais edificações.

Figura 2 – Planta da praça da cidade de Belém do Pará – 1751.



Fonte: não identificado – organização de manuscrito da Mapoteca do Itamarati, Ministério das Relações Exteriores – Rio de Janeiro.

Este desenho é a mais antiga representação da cidade de Belém do Grão-Pará no século XVII. Belém foi fundada com uma praça fortificada em 1616. Essa imagem nos mostra a cidade cerca de 24 anos após sua fundação, tendo ao centro o Forte e à direita, no final, o convento do Carmo, fundado em 1626, junto à praia, ligando o forte ao convento do Carmo, a primeira via aberta de Belém, a rua do Norte. A cidade ocupava então apenas o terreno de sua fundação, à direita o alagado Peri (lado sul). Do lado oposto do canal de drenagem deste (à esquerda do observador), no que seria depois o bairro da Campina, apenas algumas casas e duas ruas. Ao final, no extremo norte, o convento de Santo Antônio, fundado também em 1626.

E na Figura 3 Belém aparece murada, com uma única rua chegando à porta, que ficaria situada no eixo da terceira rua. É possível que tivesse existido outra abertura nos muros, pois um outro documento de 1660 se refere ao local do Colégio de Santo Alexandre como sendo do antigo “portão”. Ao centro da praça, a igreja Matriz e à sua esquerda o pelourinho.

De acordo com fontes pesquisadas, neste período, o teatro era feito em frente à igreja (autos), ao lado do convento do Carmo, e a catequese era realizada no colégio do Carmo, em frente ao convento de Santo Antônio também se apresentava teatro, e assim se inicia o teatro na cidade do Grão-Pará, nas ruas e nas praças da cidade, servindo de elemento catequético e de

atração dos habitantes da cidade. Mais tarde a cidade começa a crescer e se erguem espaços de domínio jesuítico como vemos a seguir.

É um dos registros urbanísticos mais antigos da cidade de Belém (1751) e nos mostra, à direita e à frente, a Igreja e o Colégio Jesuítico de Santo Alexandre, ainda hoje existentes e servindo eventualmente de espaços de representação, seja no seu interior ou na sua frente. Mais ao fundo, na mesma direção, indicado pela letra A, está o Palácio do Governador, que também serve de espaço para representações teatrais, em seus salões, escadarias e corredores. No centro do desenho aparece a vala que permitia a drenagem do alagado do Piri, que se formava nos meses de março e setembro. Essa área foi aos poucos conquistada com aterros, sendo ocupada no início do século XIX.

Figura 3 – Mapa da cidade de Belém fortificada – 1773.



Fonte: Original manuscrito do Arquivo Histórico de Ultramarino, Lisboa, 1773.¹

¹ “Projeto que mostra, como se podia fortificar somente a cidade, não incluindo a campina, Pilo Methodo mais simples que pode admitir o terreno pantanoso, ne menos e projectado o lago do Piry, que utilidade se pode tirar dele; Primeiro com suas três anteportos as quais feitas de vigas, faz a cidade inattacabile, segundo tira a Câmara Grande Donativo pa. Bens do Conselho de Pesca Terceiro tem os Moradores, as suas canoas Seguras nos seus Portos pa. Que não se desencaminhem. Projeto oferece ao Ilmo. e Snr. João Per. a Caldas do Conselho de S. M. e Fid. Governador Cap. am General do Gram Pará, Maranhão, Piuvi, Rio Negro”. Autor: Gaspar João Geraldo de Gransfeld. Fontes: Original manuscrito do Arquivo Histórico Ultramarino, Lisboa – É uma variante do desenho anterior, neste apenas a parte mais antiga da cidade é protegida por muros e baluartes. Além disso, previa um aprofundamento da área do alagado do Piri, para transformá-lo em um lago permanente, contornando e protegendo a área fortificada pelo lado leste, além de comportas dos dois lados, que o engenheiro chama de anteportos em sua legenda. Obs. Nota-se que a redação e a ortografia apresentam erros típicos de um estrangeiro.

E assim a cidade foi se constituindo, e o início do teatro na Região Norte do país, realizado pelos padres jesuítas em seus autos religiosos, intimamente ligado ao processo de colonização do Brasil, através da Coroa portuguesa, que em seu momento expansionista foi ocupando e explorando as riquezas existentes. E nesse sentido exploratório foram construídos os primeiros centros populacionais da época como a Bahia e Pernambuco. Nesse contexto o continente amazônico foi abandonado, devido à sua grande distância e à falta de riquezas minerais que possibilitassem sua ocupação, o que não impediu que holandeses e ingleses construíssem suas feitorias, habitando sorrateiramente a Amazônia. Até que em 1616, Caldeira Castelo Branco constrói o Forte do Presépio, dando origem à cidade de Belém, cujo nome provém do hebraico, que significa “Casa de Pão”, enquanto Pedro Teixeira expulsa definitivamente os invasores, expandindo a ocupação portuguesa na Amazônia.

Não podemos perder de vista que o teatro chega ao Brasil a bordo das naus portuguesas e aqui inicia o percurso da problemática norteadora desta pesquisa: o teatro precisa de teatro? Segundo Moura (2000, p. 5), o teatro chegou ao Brasil (Bahia) a bordo dos navios portugueses, encenados pelos tripulantes; eram peças de “cordel”². Também o teatro desempenhava um importante papel enquanto forma de ocupação e distração no cotidiano a bordo. Como diz Mário Martins (1973), o teatro permitia quebrar “a monotonia daquelas viagens sem fim”, não só a “representação em si mesma”, mas também “os longos ensaios e preparativos trabalhosos, em que entravam passageiros, soldados e embarcações” (MARTINS, 1973, p. 61).

Em busca dos caminhos possíveis como resposta à indagação acima, buscamos a primeira notícia da existência de representações teatrais nos navios da Carreira da Índia, independentemente de ser esta ou não a primeira vez que aconteceu, surge numa carta de um jesuíta redigida em Baçaim em 1574. O autor, Pe. Bartolomeu Vallone, dá-nos conta da exibição de vários autos a bordo da nau em que viajou à Santa Bárbara. Durante a festa do Corpo de Deus, relata-nos ele, representou-se um diálogo em castelhano escrito por um outro sacerdote da Companhia de Jesus. Nesse auto, as personagens eram pastores que “mostravam grande admiração pelo que viam na festa do Corpo de Deus” e um anjo que lhes pregava a propósito desta festividade litúrgica (MARTINS, 1973, p. 16-17). Aqui percebo a forte influência da Igreja nas encenações de seus autos, em momentos festivos do calendário católico.

O papel do teatro enquanto forma de ocupação e distração a bordo está bem claro nas suas palavras quando diz que “era preciso encher o tempo e criar um enredo atraente para os

² O teatro de cordel era assim chamado porque as peças eram impressas em folhetos que ficavam expostos pendurados em cordéis ou folhas volantes (MOURA, 2000, p. 5) adquiridas por passageiros e tripulantes que com elas desembarcavam na colônia, prontos para representá-las.

passageiros e tripulantes do barco” (MARTINS, 1973, p. 21). Outros exemplos de representações teatrais nos navios da Carreira da Índia poderiam ser citados, como um auto sacramental intitulado “Tentações de Cristo no Deserto”, que decorreu na nau Santiago, em 1585, durante uma procissão da festa do Corpo de Deus. A peça terminava com Cristo a sair vencedor e o diabo a ser lançado para o inferno – representado pelo fogão de bordo.

Não encontrei registros que possam afirmar a existência de cenários que contextualizassem as representações. Se havia seria, certamente, muito rudimentar. Mas a presença de carpinteiros e outros artesãos nestas precatadas poderá nos levar a supor que, mais ou menos complexos e criativos, haveria objetos para decorar o improvisado espaço cênico. E assim formalizando a importância da carpintaria teatral presente nestas representações.

A ação dos jesuítas ao chegar no Brasil foi presidida por um trabalho de evangelização e, também, o nascimento do teatro no Brasil. Tendo desembarcado em terras brasileiras em 1549, os missionários de Jesus trouxeram uma dupla experiência: de um lado o conhecimento do palco, que usaram para os seus fins, tanto em Portugal, como em outros países de onde eram originários, e do outro a familiaridade com formas populares vigentes na Península Ibérica, tanto na sua dramaturgia quanto na prática teatral aplicada no país. Mas já se firmava que o teatro poderia ser feito em qualquer espaço, bastando que tivesse alguém para assistir.

Os jesuítas em seus processos de catequese escreveram no Brasil as primeiras peças conhecidas e deram à arte dramática, na colônia nascente, o primeiro desenvolvimento e arranço, quando descobriram nas tribos brasileiras uma vocação natural para a música, a dança e a oratória, ou seja, tendências positivas para o desenvolvimento do teatro, que passou a ser usado como instrumento de “civilização” e de educação religiosa, além da diversão.

Segundo Moura (2000, p. 15), o início se deu com a encenação do Auto de Santiago na Aldeia de Santiago³, na Bahia de Todos os Santos, em 25 de julho de 1564. As peças eram escritas em tupi, português ou espanhol (isso se deu até 1584, quando então chegou o latim)⁴. Nelas os personagens eram santos, demônios, reis e imperadores e, por vezes, representavam apenas simbolismos, como o Amor ou o Temor a Deus.

Desta forma a arte teatral se espalha nas colônias e chega ao estado do Pará, no século XVII. Apesar de se saber muito pouco desta época, compreendemos que em sua gênese foi um teatro nitidamente religioso, regulamentado pelos padres jesuítas Tomas do Couto (1667-17?), Aleixo de Santo Antônio (1686-1761) e Gabriel Malagrida (1686-1761), os dois últimos também foram introdutores de uma dramaturgia de catequese.

³ A Aldeia foi construída pelos jesuítas, ficava a quatro léguas de Salvador e teve vida precária.

⁴ A despeito vigilância da Igreja, muitas peças continuaram a ser encenadas em português.

Assim, a Companhia de Jesus, através dos missionários designados a trabalhar na capitania do Grão-Pará, abrigava inúmeros autores de peças teatrais. Este trabalho ficou evidenciado com a organização das missões e das escolas e oficinas mantidas pelos missionários, nas quais conviviam filhos de brancos europeus e ameríndios, onde o ensino do português era disseminado, tentando combater a propagação do tupi-guarani e manter o povo cativo, sobre uma mesma ordem social vigente. No entanto, até o século XIX, foi veículo da catequese e da ação social e política luso-brasileira na Amazônia, sendo a língua mais falada (Tupy) que o português, no Amazonas e no Pará até 1877, e atualmente continua a ser falada por habitantes da região do Vale do Rio Negro e em São Gabriel da Cachoeira. Muitas vezes, as representações teatrais no Grão-Pará se confundiam com o próprio cerimonial católico, em que conviviam o sacro e o profano, nos festejos do Natal, Páscoa e carnaval, além das festas históricas, como o Auto de Anchieta e a Festa de São Lourenço, também conhecido como Mistério de Jesus.

Sabemos que o teatro profano tem origem nas representações religiosas e trazidas pelos portugueses para o Brasil, século XIV ao XV, sendo classificado em duas vertentes durante esse período: o teatro sacro, relacionado aos temas religiosos e o teatro profano, tal qual as farsas e os jograis, com os temas de caráter popular, cômico e moralizante. Após a queda do Império Romano, a Igreja Católica controlava a vida dos cidadãos e o teatro foi considerado uma arte profana e satírica e, por esse motivo, foi banido pela Igreja até o século XII, quando começa a ressurgir na Europa.

Estes autos sacramentais, que continham caráter dramático, eram preferidos às comédias e tragédias, porque neles estavam impregnadas as características da catequese, tinham sempre um fundo religioso, moral e didático, e eram repletos de personagens alegóricos. Além dos autos, outros “estilos teatrais” foram introduzidos pelos jesuítas, tais como: o presépio, que passou a ser incorporado nas festas folclóricas, e os pastoris⁵. Entre outras realizações temos os seguintes exemplos: a tomada de Caiena pelas tropas paraenses⁶; e o aniversário de nascimento de D. Maria Tereza, Princesa da Beira, filha de D. João VI e Dona Carlota Joaquina, que no Pará foram representadas por várias comemorações em seu louvor.

⁵ Os pastoris eram representações dramáticas realizadas entre o dia de Natal e o de Reis, constituídas por várias cenas que incluíam partes declamadas, cantos e danças relacionadas com os costumes pastoris. Tornando-se costume em várias culturas montar presépio quando é chegada a época de Natal. Variavam de tamanho, alguns em miniaturas, outros em tamanho real.

⁶ A campanha de 1808-1809, que culminou na tomada de Caiena, ao qual se seguiram mais de oito anos de administração luso-paraense da Guiana Francesa, foi inicialmente, na percepção de Victor Hugues, uma expedição para o estabelecimento de fronteiras.

Entretanto, estas manifestações não tinham apenas caráter ecumênico e sim muitas vezes político, nada tinham a ver com a religiosidade, mesmo assim as formas espetaculares eram vistas nas escadarias das igrejas em Belém, como na Igreja das Mercês, onde eram apresentadas as paixões de Cristo e autos religiosos, na Igreja de São João, na Cidade Velha, entre outras.

Em 1759, com a expulsão dos jesuítas pelo Marquês de Pombal, foi retirado o poder temporal das mãos dos mesmos e os lucrativos negócios que haviam se estabelecido nas missões, entre os quais vários bens de raiz e vastas propriedades, como fazendas de gado na Ilha do Marajó. Com a ausência deles, o ensino, entretanto, ficou sob a tutela de professores leigos (que existem até os dias de hoje), enquanto o teatro como arte se desenvolveu intensamente através de um conjunto de autores que produziram uma rica textualidade e das famílias que mantiveram a experiência da representação teatral em evidência, construindo espaços próprios para esse fim.

Como já sabemos, coube então a certeza de que o teatro catequético, através dos autos e outras encenações semelhantes, cumpriu a missão de instrumento transmissor da cultura portuguesa. Transcorridos quatro séculos da sua instalação no país, cabe fazer um balanço da sua atuação e da sua contribuição para o nosso desenvolvimento cultural. E assim, esta pesquisa quer saber como a organização do espaço participa das estratégias que oferecem ou ampliam a visibilidade de coisas ou de pessoas, bem como, saber e compreender o papel das figurações desses complexos planos de posições espaciais: “as representações do espaço são elas mesmas, passíveis de serem analisadas como imagens de lugares” (GOMES, 2013, p. 10).

E este lugar é a cidade do Grão-Pará, aqui vista entre o passado e o presente, uma cidade que refletia nas águas (como vimos nos mapas acima) um modesto ajuntamento de construções de pau a pique e de enchimento coberto de palha. Onde prevalecia a palhoça e a caiçara, proteção comum dos cabocos da cidade, que se estendia até o Presépio, a princípio mais uma paliçada do que fortaleza, e que circundava tanto os conventos e casas dos colonizadores, como as aldeias dos gentios pacificados. O estudo me leva a perceber que a memória está entre as coisas menos confiáveis de um ser humano. “As respectivas emoções e os motivos de agora são guardiões do recordar e do esquecer. E assim eles decidem que lembrança são acessíveis para o indivíduo em um momento presente e quais delas permanecem inacessíveis” (ASSMANN, 2011, p. 71-72). E retomo a fundação da cidade de Belém do Grão-Pará para revisitar esse movimento do teatro e o crescimento da cidade, um olhar geográfico para perceber o crescer e o deslocar da mesma.

Região Amazônica quando, ao aderir a Revolução Constitucionalista do Porto, o Grão-Pará em 1820 é tomado pela agitação política e pelo sentimento de submissão à Corte de Portugal. A Província do Grão-Pará rompeu politicamente com Portugal um ano depois da proclamação da Independência, pois existia a resistência dos mandatários que viriam causar futuros conflitos⁷. Porém, a inclusão efetiva da Região Amazônica ao império brasileiro ainda necessitaria de maior atenção e espaço.

Aliado à distância do Pará⁸, depois de três anos de viagem, chega a Belém em 16 de setembro de 1828, com 22 anos de idade, o naturalista Antônio Hercule Rovald Florence, ou como era comumente conhecido, Hercules Florence (1804-1879). Florence tinha planos de viajar até a Barra do Rio Negro, porém, com a doença do Consul Langsdorff a missão foi encerrada antes que pudesse concretizar seu intento. Florence se hospeda na casa do comandante das armas da província, o general João Paulo dos Santos (1788-1864). Encantado com o que podia ver, ressalta a divisão da cidade em dois bairros separados por uma praça: Cidade e Campina, achou estranho que ao lado do Palácio da presidência houvesse um “Teatro” cuja obra inacabada se encontrava em ruína, o Teatro Provincial. Em 1821 houve uma primeira tentativa de construção do Teatro Provincial, as paredes e os arcos chegaram a ser levantados, mas por falta de mão de obra, problema que afetava outras obras na capital e no interior, a construção ficou paralisada por cerca de trinta anos, sendo retomada pela repartição das obras públicas quando os alicerces já estavam arruinados, precisando ser reerguido. À esquerda, ainda no bairro, se erguia:

[...] a catedral, no fundo de um largo de menores dimensões, belo templo do mesmo estilo e tamanho que o São Francisco de Paula no Rio de Janeiro. Nessa praça ficam também a Igreja da Misericórdia, o palácio do bispo, antigo colégio dos jesuítas, o hospital e um fortim banhado pelas águas do rio. Seguindo uma rua bem reta que da catedral se dirige para o poente, chega-se ao arsenal de marinha, onde vi no estaleiro uma fragata de 54 pés (FLORENCE, 2007, p. 273).

Também lhe chamou a atenção, no bairro da Campina, a localização da Igreja e o convento das Carmelitas bem próximo ao rio, as casas que se destacavam, pois pareciam ser de arquitetura sólida, cujas construções eram feitas em parte de cantaria⁹, seguindo em direção ao sul pelos passeios, cercados de densa vegetação, encontrava-se o Jardim Botânico.

⁷ Me refiro ao movimento que ocorreu na Província do Grão-Pará, entre os anos de 1835 a 1840, denominado Cabanagem.

⁸ Na época a única cidade da Região Amazônica, pois até então Barra do Rio Negro ainda se encontrava à sombra da liderança política de Belém. Em Belém a vila da Barra do Rio Negro adquire a condição de capital com o nome de Manóas, cuja o significado é mãe dos Deuses e possui origem na língua indígena dos Manaós.

⁹ Pedra desbastada ou cortada geralmente em paralelepípedo, vinda de Portugal como lastro de navios.

Aqui fica claro que Florence se incomoda com a ambição do Marquês de Pombal no que se referia à estruturação do império português na Amazônia brasileira. Um exemplo está na frase “Na esperança de fundar o mais vasto Império do mundo”, o autor revela, em tom crítico, o descontentamento com o sistema político infligido por essas bandas. E assim nos deparamos com o projeto de desenvolvimento arquitetado por Pombal: “[...] querendo levantar-lhe a capital a margens do maior rio da terra, tinha o ministro escolhido a cidade do Grão-Pará em razão de sua colocação sobre o Amazonas, cujo curso de milhares de léguas é caminho franco e aberto para os Andes” (FLORENCE, 2007, p. 274).

E a imposição do colonizador está na preocupação de Pombal em dar nomes às cidades que margeiam o grande rio, e coube a Francisco Xavier de Mendonça Furtado, irmão de Marquês de Pombal, a obrigação da mudança dos nomes destes lugares que haviam sido trocados para satisfazer a necessidade portuguesa de se firmar no Brasil “[...] nesse período também se construiu a fortaleza de Macapá, mudando-se, talvez para tornar mais portuguesa a região toda, os nomes das cidades e povoações de indígenas, que eram, para outros de caráter perfeitamente lusitano, tais como: Santarém, Óbidos, Alter do Chão, Almeirim” (FLORENCE, 2007, p. 274).

A atuação dos jesuítas foi um dos postos-chave para a colonização portuguesa, visando ao máximo a ocupação territorial e, principalmente, a cultural. Os projetos de ocupação, nesse território, trouxeram valores que ficaram enraizados até a atualidade, pois a intolerância europeia e as alteridades culturais eram vigentes, capaz de dizimar centenas de povos distintos, a fim de satisfazer uma economia voltada para a produção de drogas do sertão.

Em 1830 chega na cidade de Belém uma comissão comandada pelo militar português Antônio Ladislau Monteiro Baena (1782-1850), responsável por organizar a estatística da província paraense. O trabalho foi concretizado em 1833 e impresso na *typographia* de Santos e Menor, de propriedade de Honório José dos Santos, sendo publicado somente em 1839 sob o título de Ensaio topográfico sobre a Província do Pará.

Vejo uma preocupação com a qualidade da espacialidade da cidade. Aqui construo uma abordagem a partir de um ponto de vista geográfico e, quando apresento assim a questão, se evidencia imediatamente o fato de que abordagens são também formas de olhar – então posso dizer que a pergunta fundamental que está me guiando é saber a especificidade do olhar geográfico quando o tema é justamente o da visibilidade dos fenômenos, aqui o da cidade e o teatro. E quando procuro essa especificidade do ponto de vista geográfico, fica também claro que estou observando “o papel da espacialidade de formação do território” (GOMES, 2013, p. 16).

Aqui, a princípio, vou me prestar de um conceito extraído de Arroyo (2007), sobre a noção de território:

[...] território um estado de fato fundado em um direito. É uma integração espaço-temporal de um sistema normativo (leis, valores, crenças) que se aplicada sobre uma extensão geográfica (a cidade, um bairro, uma quadra) exerce jurisdição. Vê-se distorcido pela proliferação de poderes formais e informais que (sobre ele) operam [...] no contexto de uma sociedade contraditória e conflituosa [...] seus efeitos se dispersam em sua extensão espacial e se agravam em suas bordas. A borda é o ponto de extinção do domínio e da jurisdição que determinam o território; ali o sistema entra em crise ao estipular-se a necessidade de uma articulação com uma outra territorialidade, diferente (ARROYO, 2007, s.p.).

Percebo o limite que marca a abertura ou o fechamento para outro lugar, permeabilidade, mesmo que ainda em pequena escala. E, então, mergulho em busca de novas visões que se possa ter do território e a sua contaminação pela cultura e a formação que se encontra nas bordas e nas margens entre esses dois territórios. E assim perceberemos que esse lugar já aponta possibilidades de atualização e de expressão das diferentes espacialidades e temporalidades da cidade que virá contemporânea.

1.2 SIGO DEPRESSA MACHUCANDO A AREIA: A criação das casas de óperas em Belém do Grão-Pará e os novos autores teatrais

*Erva-picão me arranhou
 Caules gordos brincam de afundar na lama
 Galhinhos fazem 'psiu'
 Deixa eu passar que vou pra longe
 Moitas de tiririca entopem o caminho
 -Ai Pai-do-mato!
 Quem me quebrou com mau-olhado
 E virou meu rasto no chão?
 Ando já com os olhos murchos
 De tanto procurar a filha da rainha Luzia
 O resto da noite me enrola
 A terra agora perde o fundo
 Um charco de umbigo mole me engole
 Onde irei eu
 Que já estou com o sangue doendo
 Das mirongas da filha da rainha Luzia?
 (BOPP, 1994, p. 8)*

E continuo com minha excursão pelos rios dos arredores da cidade situados num canto de terra formados pela junção dos rios Guamá e Pará (Guajará). E uma floresta que cobre toda a região e chega até às ruas da cidade, na verdade a cidade foi construída numa clareira

aberta na mata, onde o único cuidado que devem ter é que a selva volte a tomar conta dela. Uma cidade cêntrica que abrigava a paisagem do estuário amazônico num cenário, entre o rio e a floresta, concentrando as atividades produtivas das demais cidades e vilas do interior, em uma moldura do intercâmbio comercial com o estrangeiro e com o resto do país.

A memória é redundante: repete os símbolos para que a cidade comece a existir!

E enquanto a fama se orienta para o futuro e para as gerações vindouras, que devem conservar um acontecimento declarado inesquecível, a memória se orienta para o passado e avança passado adentro, por entre o véu do esquecimento. “Ela segue rastros soterrados e esquecidos, e reconstrói provas significativas para a atualidade” (ASSMANN, 2011, p. 201).

Estou aqui para inspecionar a cidade em busca de conexões com o teatro e o espaço de contemplação, quero conhecer os artistas da cidade para poder me desencantar e saber suas histórias e conquistas que estão cheias de águas e florestas desconhecidas, confundindo-se com minha infância e adolescência, quando comecei a fazer teatro. E num soltar a voz evocativa, vinha o silêncio que me envolvia numa atmosfera de sortilégio. Ouvia a queixa de um rio que soturnamente se lamentava no meio do mato.

Cobra Grande, não me abandone!

A terra crescia na água e o rio secava, formando estirões, lagos de outrora se estreitavam, se estreitavam e minha cauda balançava, e as margens se estreitavam, e a margem ia se aproximando, se fundindo.

Cobra Grande, não me abandone!

Agora vou dormir no fundo do rio para poder me recompor e amanhã quando o sol se pôr, volto para ver o templo da ópera, onde essa arte nascera. É nesse reflexo das águas que os artistas se veem, em busca de um ser real, onde o infinito dos sonhos é tão profundo, como o firmamento.



Em Belém do Grão-Pará foi construída a primeira casa de espetáculo, a “Casa de Ópera” ou O Teatro Cômico, sob o projeto idealizado por Antônio José Landi (1708-1790). Apesar das restrições impostas pelo Marquês de Pombal em Belém, foi construída uma obra que certamente

não se incluía em tal categoria. Trata-se do teatrinho (imagem abaixo), propositalmente designado de “Casa de Ópera”, edifício destinado a representações cênicas e operísticas, construído junto ao palácio dos governadores, no local onde tinham sido erguidos os primeiros quartéis. Esta gravura abaixo e feita por um dos viajantes europeus que no século XIX visitaram Belém, Paul Marcoy, incluiu nas suas memórias de viagens, publicadas em 1869, uma gravura do palácio, vendo-se ao seu lado as ruínas desse teatro, de dois pisos abóbodas e espessas paredes. Em 1784, Alexandre Rodrigues Ferreira referia-se a este edifício “de muito bom fundo, ao menos, proporcionando à grandeza e comprimento da casa, que lhe suficientemente asseada; e não deixa de ter suas vistas, de algum gosto” (FERREIRA, 1784, p. 13).

O projeto foi delineado por Landi em 1774. O governador João Pereira Caldas encomendara-lhe o desenho e a “ereção de um pequeno Theatro bem ordenado junto ao lado oriental do jardim do palácio: expressa-lhe nesse momento que nisto espera ver a mesma atividade e inteligência que sempre tem manifestado no desenho das difíceis obrigações inerentes a um Arquitecto” (BAENA, 1969, p.192).

Além do governador, outros mecenas tinham estado por trás da construção do teatro. O autor anônimo do relato de 1783 se refere claramente à data de construção – o ano de 1774 – “e o facto de o edificio ter sido construído à custa dos assinantes” (BA, 54-XI-27, Memórias das pessoas (...), fl. 22), certamente os mais ilustres representantes da sociedade de Belém, que, em troca do apoio financeiro, terão obtido lugares cativos (o mesmo aconteceria mais tarde em Lisboa, com a construção do Teatro de S. Carlos. Em Bolonha, o Teatro Público, inaugurado em 1763, projectado por Antônio Bibiana, seguira um esquema idêntico). No entanto, em 1784, dez anos após a construção, Alexandre Rodrigues Ferreira comentava que ele raras vezes abria, por não ter “cômicos pagos para esse fim; e os que nele representam algumas vezes são curiosos, que dedicam este obsequio aos senhores generais” (FERREIRA, 1784, p. 13).

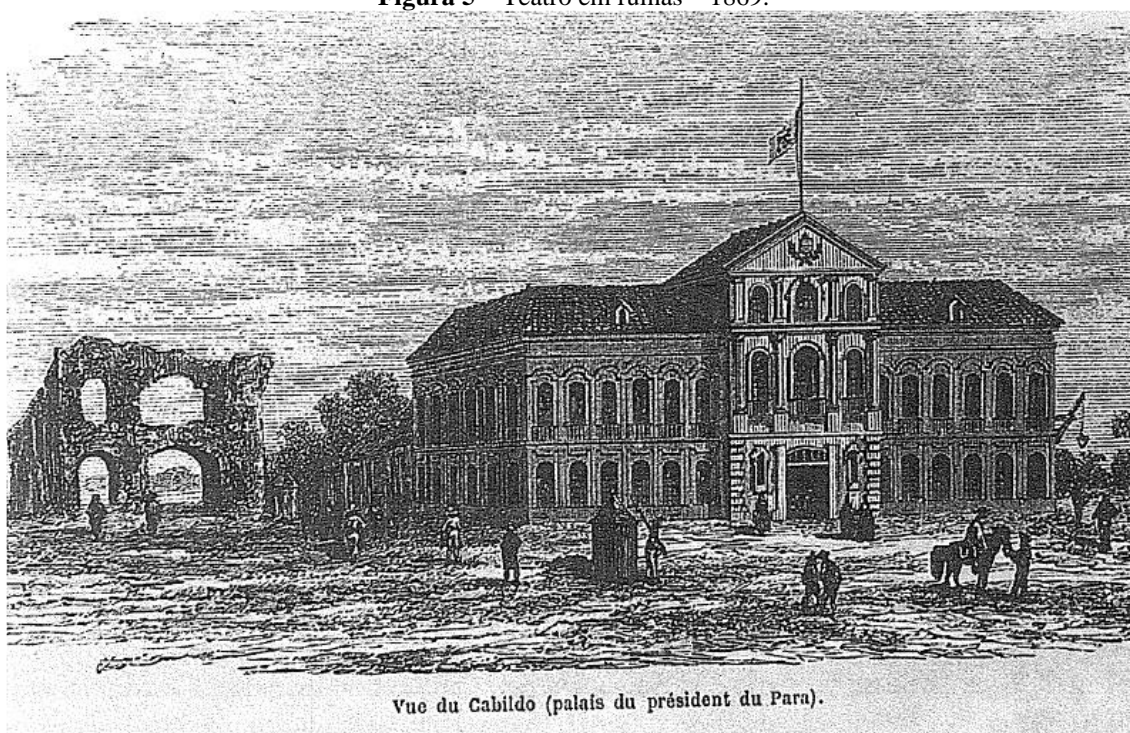
O pagamento da parte da obra que competia ao governo também sofreu atrasos. A 11 de dezembro de 1787 o governo de Martinho de Sousa e Albuquerque informava ao governador João Pereira Caldas, então em Barcelos, que “João Manuel se via pagando das despesas, que por ordem de Vossa Excelência tinha feito, da casa da Ópera” (BNL, Códice 4521, fl. 120v.).

Durante o século XIX o teatro continuou a funcionar, durante as comemorações da vitória das tropas paraenses sobre as tropas francesas de Siena, foi redecorado pelo negociante Francisco Batista de Carvalho, que mandou realizar “no segundo plano do proscênio” uma vista fiel da cidade do Pará. Na fachada criou uma decoração aparentemente efêmera, ornada de bustos e figuras alusivas e animadas com vários emblemas, inscrições e símbolos da guerra que faziam aparato vistoso, mas indiscreto, porque na sumidade do centro só puseram a estátua do

gênio português à estátua equestre do governador. Vários festejos tiveram lugar na praça e no jardim do palácio, abrihantados por luminárias e fogos de artifícios.

Três anos depois, o teatro estava já em adiantado estado de decadência, deixando de se realizar espetáculos. Em 1817, o governador, Conde de Vila-Flor, com a colaboração de vários particulares, deu início à construção de um novo teatro, segundo “um dos desenhos do defunto Antônio Lande oferecidos pelo genro João Antônio Rodrigues Martins, brigadeiro reformado de milícias e intendente da Marinha”. Foi encarregado da direção da obra o tenente-coronel Antônio Luís Pires Borralho, comandante do corpo de artilharia da cidade (BAENA, 1969, p. 280). E foi esse teatro que em 1869 foi encontrado em ruínas.

Figura 5 – Teatro em ruínas – 1869.



Fonte: Antônio Ladislau Monteiro Baena.

E assim as representações teatrais na cidade passaram a ser realizadas nos salões paroquiais e frente das igrejas, nos auditórios dos colégios e residências de algumas famílias, sensíveis à arte da representação durante a quadra natalina, com as representações dos Autos e Pastorinhas. Também surgem os primeiros autores locais sem uma influência catequética:

Bento de Figueiredo Tenreiro Aranha¹⁰, José Eugenio de Aragão Lima¹¹ (1763-18?) e Antônio Ladislau Monteiro Baena¹² (1782-1850), pessoas influentes que iniciaram de maneira esperançosa o movimento pelo teatro amador em Belém, nos idos de 1840, cujo trabalho foi um estímulo evidenciado por representações realizadas por crianças em um pequeno teatro de posse das famílias. Segundo Nélson de Araújo (1977, p. 17), já na segunda década do século XVIII, ele é caracterizado pelas primeiras casas de espetáculos, e, também, com a implantação de elencos regulares e incipientes, mas já caracterizada profissionalização.

¹⁰ Na narrativa da história da literatura produzida no norte do país, parece não haver caso nenhum em torno do nome de Bento de Figueiredo Tenreiro Aranha. Ele se faz presente como um dos primeiros registros de prática da literatura nas plagas amazônicas e, nesse sentido, divide o posto de pioneiro com Henrique João Wilkins e seu poema épico *A Muhuraida*, de 1785. A partir do que podemos inferir dos textos de Aranha reunidos em suas obras, na mesma década já teríamos poemas de sua autoria (um idílio dedicado a Martinho de Sousa e Albuquerque, Governador e Capitão-General do Grão Pará entre 1783 e 1790), e sua produção, pelo menos a que sobreviveu até nós, atinge o ano de 1809 (Soneto ao aniversário do Príncipe Regente), apenas dois antes da morte do poeta. Parece também não haver caso no que diz respeito aos percalços biográficos por que passou Tenreiro Aranha e seus textos. Nascido na vila de Barcelos, fundada em 1758 sobre a antiga aldeia de Mariuá e instituída sede da recém-criada capitania de São José do Rio Negro, atual Amazonas, vinha de família abastada, sendo o pai capitão-mor da Vila de Gurupá e provedor da Fazenda Real no Grão Pará [...]. Disponível em: <http://www.antoniomiranda.com.br>. Acesso em: 8 ago. 2021.

¹¹ Autor do drama recitado no Theatro do Pará ao princípio da Câmara, e vereadores, do ano de 1793 em aplauso do Fausto Nascimento de sua alteza Real a Sereníssima Senhora D. Maria Thereza, princesa da Beira herdeira da Coroa de Portugal / JOSÉ EUGENIO DE ARAGÃO E LIMA. Autores: Lima, Jose de Aragão e dl 1793-1794; Ferreira, Simão Tadeu, fl. 178-1831, impr. Publicação: Lisboa na oficina de Simão Trade-o Ferreira, 1794. Proveniência: Arquivo Nacional do Teatro de São Carlos. Pesquisa realizada na Biblioteca Nacional de Portugal/Digital. Disponível em: <http://www.bnportugal.gov.pt>. Acesso em: 10 ago. 2021.

¹² Militar, geógrafo e historiador Português, chegou ao Pará em 1803, serviu em Belém do Pará com a patente de segundo tenente, a qual perdeu por abraçar com entusiasmo a causa da independência da Província, na prisão escreveu sobre geografia e História da Região. Autor do *Compêndio das Eras da Província do Pará* (1615 – 1823) e do *Ensaio Corográfico sobre a Província do Pará* (1839), obras fundamentais para o conhecimento das origens amazônicas. Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. Disponível em: <https://www.bbm.usp.br>. Acesso em: 11 ago. 2021.

Figura 6 – Imagem-Força em metamorfose.



Fonte: Criação do Autor. Desenho: Raphael Andrade.

Na segunda metade do século XVIII, quando Pombal promoveu a introdução do ensino de Ciências em Coimbra, surgiram os primeiros pesquisadores nascidos no Brasil. Alexandre Rodrigues Ferreira, formado em Coimbra, coordenou a “Viagem Filosófica” à Amazônia e os régios de Cuiabá e do Pantanal, realizando um dos mais complexos levantamentos biológicos, mineralógicos, climáticos e etnográficos da época.

José Bonifácio de Andrade e Silva, nascido em Santos (SP), bacharelou-se em Coimbra, estudou ciências em outros países, tornando-se correspondente dos grandes centros de pesquisa europeus. Durante algumas décadas participou da alta administração pública de Portugal. Ao retornar ao Brasil, foi nomeado ministro (o primeiro brasileiro a ser ministro) pelo príncipe D. Pedro e, em menos de dez meses, organizou a Independência do Brasil. São fatos como este

que me estimulam a conhecer melhor esse mundo urbano colonial e seu papel na história da cidade do Grão-Pará e do Brasil envolvendo o teatro. Nesse período houve a diversificação de gêneros e uma das tônicas do teatro português no Brasil, fazendo aqui chegar o teatro de bonecos, muito popular em Lisboa e testemunhado por viajantes nas cidades brasileiras, inclusive do Grão-Pará. E assim tornam-se mais frequentes e mais bem definidas as formas populares de espetáculos.

E a cidade de Belém do Grão-Pará recebe a sua Casa de Ópera – Teatro da Paz – de um passado símbolo de poder dos colonizadores, definindo e elitizando o lugar do fazer teatral, dividindo por classes sociais e impossibilitando a rale de ter acesso aos espetáculos de requinte. Grande importância no passado, e hoje não se encontram no coração da sociedade urbana como no passado, na medida em que a sociedade contemporânea é cada vez menos burguesa, e que em tempos de globalização há vários meios de comunicação, múltiplos locais de sociabilidade e de acesso à cultura e divertimento, antes inexistentes. O ritual da noitada em teatros está, de certa maneira, congelado no tempo e distante de nossos atuais hábitos do cotidiano.

Se no tempo presente a frequência aos teatros se tornou excepcional e esporádica, a investigação do passado dessas casas de espetáculos que possuem histórias – através da fotografia de época, dos recortes de jornais, dos relatos preservados, como os aqui apresentados – deixa ver a relevância desses espaços na vida da cidade, na formação de práticas sociais e culturais, no desenvolvimento artístico e em vários aspectos de entretenimento e que aqui apresento. É através do uso que os teatros se qualificam na memória urbana, sendo identificados social, econômica e culturalmente.

E aqui o Teatro da Paz e sua utilização sedimentaram na vida da cidade de Belém, alimentando uma tradição, conservando a memória do seu passado e, ao mesmo tempo, estimulando a dinâmica de sua mudança, pois o aproveitamento de um teatro mantém-no atualizado com a sociedade. O Teatro da Paz, arquitetonicamente, apresenta papel de destaque na dimensão cênica da cidade, do mesmo modo que a Basílica de Nossa Senhora de Nazaré, ou um prédio público como o Museu do Estado do Pará – MEP. Uma vez legitimado pela sociedade, o edifício teatral torna-se um marco referencial urbano, sendo ‘texto não verbal’ do passado deve ser apreendido como espetáculo, como imagem, constituindo-se uma rica fonte informacional sobre seus frequentadores, sobre a cidade que o acolhe, sobre as aspirações de uma época.

O costume de ir ao teatro se espalha na cidade de Belém, as noites elegantes no teatro faziam igualmente parte do processo de construção da identidade da burguesia paraense e nacional, que buscava se firmar adotando modelos culturais de sua congênere europeia,

diferenciando-se assim de outras camadas sociais. Por meio dessas apropriações se opunha às práticas e costumes tradicionais luso-afro-ameríndia-brasileiras que se disseminavam, sobretudo, pelas camadas mais baixas da sociedade: índios, escravaria, negros libertos, mestiços e brancos pobres.

A partir do final do século XVIII o universo social urbano iria progressivamente se alargar graças à intensificação dos festivos saraus lítero-musicais semiprivados nas residências elegantes da cidade, e, sobretudo, ao surgimento dos primeiros teatros, aos quais ao longo do século XIX. Com o surgimento dos *picarpes ou sonoros*, antepassados das atuais aparelhagens¹³, os ‘clubes sociais’, localizados na região central da cidade e/ou voltados para a população oriunda dos estratos médios e altos da sociedade, que tinha preferência pelas apresentações musicais ao vivo, de conjuntos e orquestras musicais de sucesso, as sociedades dançantes, os tívolis, os cassinos.

As opções de lazer ligadas à ‘vida boêmia’ ampliaram-se na cidade ao longo da década de 1950. Além do cinema, do teatro do Arraial de Nazaré e das festas tradicionais (carnaval, festas juninas, festas de santos padroeiros etc.), os bares, clubes de elite e clubes suburbanos ocuparam um papel destacado no cotidiano de lazer dos moradores da cidade. Alguns desses clubes foram fundados antes dos anos 1950. Há entre eles uns poucos que remontam ao início do século XX, como o “São Domingos Esporte Clube”. Em matéria publicada no jornal O Liberal, em 27 de maio de 1987, o “São Domingos” é apresentado como o mais velho clube do bairro do Jurunas. Ele teria sido fundado em 1915, e seu nome seria derivado de uma homenagem à Capela de São Domingos, do mesmo bairro. No início o clube esteve voltado para a prática de esportes, e seus integrantes participaram de vários torneios esportivos (futebolísticos) no ‘subúrbio’.

O clube também passou a desenvolver atividades assistenciais dirigidas à população do bairro, com apresentações teatrais, o que resultou na alteração do seu nome, em 1940, para “São Domingos Esporte Clube Recreativo e Beneficente”. Segundo a matéria, o clube funcionava num sistema de pagamento de mensalidades dos associados, em que as mulheres eram sócias-cooperadoras e os homens sócios-efetivos, provavelmente envolvendo casais moradores das proximidades. O ponto alto das atividades teria sido entre os anos 1940 e 1950, quando ele teria ‘progredido’, por conta da arrecadação oriunda de ‘festas sociais’ promovidas na sede. A matéria não detalha a natureza dessas festas, mas podemos deduzir tratar-se de festas dançantes

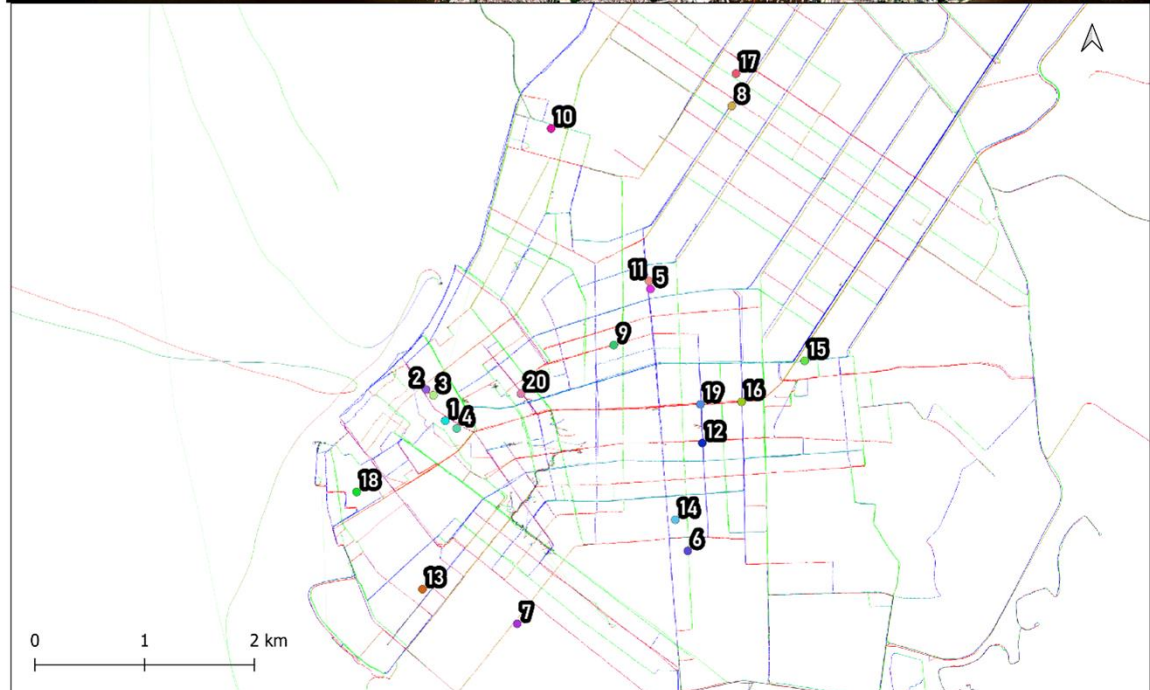
¹³ Aparelhagens são empresas de sonorização voltadas especialmente para a realização de festas de brega e que surgiram com essa denominação a partir da década de 1970 (COSTA, 2009).

animadas por conjuntos musicais e/ou por sonoros, ligadas a datas do calendário festivo da entidade ou da cidade (carnaval e festas juninas, por exemplo).

Entre os assim chamados, pela imprensa, ‘clubes sociais’ da década de 1950, que desenvolviam atividades culturais, entre elas o teatro, é possível destacar como os mais citados nos anúncios cotidianos: a Assembleia Paraense e o Automóvel Clube, na Avenida da República (bairro da Campina); Azas Esporte Clube, na Avenida Independência (bairro de Nazaré); o Delta Clube, na Travessa Rui Barbosa (bairro de Nazaré); o Clube Paragon, na Travessa Cintra (Cidade Velha); além das boates do Central Hotel e do Palace Teatro, nos fundos do Grande Hotel (bairro da Campina). Já nos bairros do subúrbio proliferavam clubes promotores de festas dançantes, ligados às sedes de sindicatos, associações profissionais e associações propriamente ditas de esporte, cultura e de lazer.

Mapa 1 – Clubes Sociais de Belém na década de 1950.

Clubes Sociais de Belém na década de 1950



Clubes Sociais 1950

- | | | |
|--------------------------------------|---------------------------------------------|-------------------------------|
| ● 1 - Assembleia Paraense | ● 7 - Imperial Esporte Clube | ● 14 - Municipal Clube |
| ● 2 - Automóvel Clube | ● 8 - Santa Cruz Esporte Clube | ● 15 - Leblon Esporte Clube |
| ● 3 - Central Hotel | ● 9 - Sociedade dos Estivadores da Borracha | ● 16 - Botafogo Esporte Clube |
| ● 4 - Grande Hotel | ● 10 - Uberabinha Esporte Clube | ● 17 - Boa Fama Esporte Clube |
| ● 5 - Artístico Esporte Clube | ● 11 - Vitória Clube | ● 18 - Clube Paragon |
| ● 6 - Esporte Clube Norte Brasileiro | ● 12 - Viação Beneficente Esporte Clube | ● 19 - Azas Esporte Clube |
| | ● 13 - Sociedade União e Firmeza | ● 20 - Delta Clube |



Fonte: Base do Google Earth
Elaboração: Costa, 2023
SRC: WGS 84

Fonte: Base do Google Earth. Elaboração: Costa, 2023.

Alguns clubes, cuja localização foi indicada nos jornais no início da década de 1950, seguem aqui listados e todos desenvolveram atividades com o teatro, seja na feitura e apresentação de peças teatrais, pássaros e pastorinhas (por bairro e rua, quando disponível esta informação): Artístico Esporte Clube (Umarizal, Avenida Alcindo Cacela, 663); Boa Fama Esporte Clube (Pedreira); Botafogo Esporte Clube (São Braz); Esporte Clube Norte Brasileiro (Cremação); Imperial Clube (Jurunas); Leblon Esporte Clube (São Braz, Avenida Ceará); Municipal Clube (Cremação); Santa Cruz Esporte Clube (Pedreira); Sociedade dos Estivadores da Borracha (Umarizal, Rua Boaventura da Silva); Sociedade União e Firmeza (Jurunas); Uberabinha Esporte Clube (Telégrafo Sem Fio); Viação Beneficente Esporte Clube (São Braz, Travessa de Maio, 175); Vitória Clube (Umarizal, Alcindo Cacela, 563). Percebemos aqui a presença marcante de clubes situados na periferia imediata de bairros centrais, como Cidade Velha, Campina e Nazaré. Do Jurunas ao Telégrafo sem Fio, da margem do Rio Guamá até a Baía do Guajará, se espalhavam esses clubes por um conjunto de bairros suburbanos nos anos 1950, demarcando, num corte longitudinal, o limite territorial da cidade na direção leste. Nesses bairros era mais comum a presença de picarpes ou sonoros em bailes dançantes.

A caracterização dos clubes suburbanos nas matérias jornalísticas dos anos 1950 apresenta ligação com as representações constituídas à época acerca da configuração urbana de Belém, que opunham centro e subúrbio. Além de referências espaciais, centro e subúrbio podem ser entendidos como atribuição valorativa, anunciada na imprensa da época como marca de distinção social. Tomamos como fonte a pesquisa do geógrafo paulista Antônio Rocha Penteadó (1968)¹⁴, sobre a configuração espacial de Belém, realizada durante os anos 1960. Com ele eu pude visualizar o cenário do ambiente suburbano onde ocorriam as realizações culturais e as festas de sonoros. Em seu trabalho, a cidade é apresentada como dividida em ‘áreas funcionais distintas’, destacando: em primeiro lugar, os bairros de Nazaré e São Braz como ‘elegantes’, arborizados e ‘cercados por lindos jardins’; os bairros da Cidade Velha, Campina e Reduto, todos contornando o bairro do Comércio, são caracterizados como modestos e ocupados pela ‘classe média’; o terceiro setor, mais populoso, seria aquele ocupado pelos ‘bairros residenciais pobres’ da periferia da cidade, composto por “casas de madeira cobertas por folhas, cobertas por palmeiras, algumas edificadas em terreno muito úmido e por isso mesmo elevadas sobre estacas, outras diretamente sobre o chão”.

Esse arranjo socioespacial está relativamente em consonância com os aqui citados relatos jornalísticos e memorialísticos sobre a cidade relativos à posição marginal dos chamados

¹⁴ O estudo foi apresentado como tese para o concurso de Livre-Docência na cadeira de Geografia da Universidade de São Paulo em 1966. Os trechos entre aspas foram consultados entre as páginas 45 e 54.

‘bairros de subúrbio’. A região periférica da cidade em expansão, nos anos 1960, era marcada pela presença das chamadas ‘vacarias’, apresentadas por Penteadó como “estábulo anti-higiênicos de fundo de quintal localizados junto a residências, ou então pequenas granjas”. As vacarias forneciam leite e flores para o consumo majoritário da população do subúrbio e estavam localizadas principalmente em trechos alagados, distantes das infraestruturas urbanas. Antonio Maurício Dias da Costa diz que os bairros de subúrbio, com suas casas de palha, barro, madeira e enchimento, conforme caracterização de Penteadó, atestavam “o grau de pobreza dos habitantes da periferia urbana de Belém” (COSTA, 2012, p. 394).

Foi nesse cenário de pobreza e quase inexistência de estruturas urbanas que floresceram os clubes sociais e artísticos de subúrbio até a década de 1970. Apesar da popularidade das realizações culturais (e que muitas das vezes servia de espaço para ensaios e/ou organização dos grupos de teatro) e sociais, e das festas dançantes desses clubes nos bairros pobres e periféricos, elas não eram tão evidentes nas notícias da imprensa escrita no período assinalado. Embora pouco divulgadas, as festas de subúrbio contavam com grande participação popular, numa época de marcante crescimento populacional. As festas suburbanas eram o espaço por excelência de apresentação de espetáculos teatrais, pássaros, bois, pastorinhas, malhação de Judas, via sacra e dos sonoros e picarpes da cidade. Quer seja em bailes dançantes de fins de semana comuns ou em grandes eventos festivos que mobilizavam toda a cidade, lá estavam presentes o teatro feito pelo povo e os sonoros ou suas variantes, compondo um quadro festivo típico do subúrbio de Belém.

É correto então afirmar que em meados dos novecentos o convívio social fora de casa passou a ser verdadeiramente incluído na vida cotidiana urbana de Belém, entre outras espalhadas pelo Brasil. Destaco igualmente que os teatros brasileiros, incluindo o Theatro da Paz, para muito além dos espetáculos cênicos que apresentavam, se destinavam também a reuniões políticas, aos bailes, sobretudo de máscaras, ao carnaval, às conferências sobre temas variados, às sessões fúnebres a personalidades, aclamações de heróis de guerra, políticos e governantes. O Theatro da Paz foi utilizado até mesmo como ringue para lutas livres, ilusionismo, entre outras realizações; funções que atestam a importância desse espaço para a sociabilidade pública, os lazeres e os divertimentos de antigamente.

O Theatro da Paz continuava a gozar da preferência da burguesia citadina que desconfiava da moralidade de gêneros de espetáculos nele apresentados, e avessa à ideia de compartilhar do mesmo ambiente e distrações com as camadas populares, no centro permanecia a buscar divertimento e cultura nos saraus semiprivados que se organizavam nas residências dos intelectuais da cidade, nunca jamais estar na periferia e/ou em apresentações de cordões de

bichos e pássaros em clubes sociais do entorno da cidade ou nos teatros de periferia. As boas famílias burguesas, os espíritos cultos da cidade, deleitavam-se com os saraus realizados nas residências elegantes (da Travessa Estrela), onde preferiam frequentar seus pares, do que misturarem-se às camadas populares e compartilharem do mesmo gênero de espetáculos. E aqui não podemos esquecer que foi justamente desses encontros promovidos pelas elites que partiu o movimento de “depuração” dos modos em sociedade que originaram, por sua vez, a “depuração” dos gostos do público teatral.

1.3 ESTA É A FLORESTA DE HÁLITO PODRE PARTINDO COBRAS: O surgimento de novos espaços teatrais na cidade

*Rios magros obrigados a trabalhar
A correnteza se arrepia
Descascando as margens gosmentas
Raízes desdentadas mastigam lodo
Num estirão alagado
O charco engole a água do igarapé
Fede
O vento mudou de lugar
Um assobio assusta as árvores
Silêncio se machucou
Cai lá adiante um pedaço de pau seco
Pum
Um berro atravessa a floresta
Chegam outras vozes
O rio se engasgou num barranco
Espia-me um sapo sapo
Aqui tem cheiro de gente
- Quem é você?
Sou Cobra Norato
Vou me amasiar com a filha da rainha Luzia
(BOPP, 1994, p. 9)*

Retornando à margem do rio que reflete ao que vi e vejo, pois é tão antigo quanto o homem, o ato gestual dramático, este vinculado aos rituais religiosos mais primitivos, ao instante em que o homem completou a ação de colocar e tirar a máscara em frente ao espectador, com consciência da representação de um signo. Dentre os elementos característicos de uma cultura, os signos e símbolos representam, particularmente, formas próprias de conhecimentos, de expressão e de valor, desenvolvidos ao longo de um processo de civilização de um grupo, de um povo, ou de uma nação, aprimorado através da comunicação da vida coletiva e das suas interações sociais.

Vou tornar a mergulhar nas bordas para me refrescar, pois minha pele se resseca no sol escaldante desse lugar, que na espera da chuva, fez extirpar os sentidos das raízes que me rodeiam para corporificar-me na imagem de cobra, àquela que atravessa a retina onde me fragmento na inexata existência. O meu mergulhar sem pudor, seiva e sumo à espera de abrir-me em visão poética do presente passado.

De volta às bordas desse rio, o tempo fala nos meus ouvidos para eu adentrar na floresta e recuperar o fôlego, para o que vejo de onde teve e hoje não tem mais.

E que ao longo do tempo e da história das civilizações, temos referências das principais cerimônias e ritos religiosos, percorrendo as ruas e espaços públicos das cidades, lugar do coletivo e da atualização dessas interações socioculturais. São nos espaços da cidade que a arte e as manifestações culturais extraem a sua poética, mantendo um ritmo constante de troca com o meio social urbano.



Sabemos que o teatro é uma forma de manifestação artística, pela montagem de um cenário e pela representação de atores em um palco, para um público de espectadores.

A arte da representação tem na sua base não só o signo da palavra expressa, mas, também, os signos não verbais, como os gestos, os movimentos corporais, o som da voz e o ritmo da música. Esses elementos, em conjunto, são responsáveis pelo desenvolvimento do espetáculo, e serão sempre determinados por códigos, como o tempo, e especialmente o espaço, compreendido aqui como os lugares onde elementos socioculturais são agregados ao processo de montagem de um espetáculo, transformando-o em uma grande manifestação artística significativa de um local, de uma cidade, de um país.

O teatro é um instrumento de questionamento por diferentes espaços urbanos, talvez livre ou ocupado, públicos ou sem públicos, sempre em busca de um novo lugar teatral e de uma nova relação entre o espaço/sala e a cena/palco. O lugar teatral não pode ser resumido apenas ao teatro, pois esse significa e requer o edifício teatral, deve ser definido como o local onde o espetáculo artístico é apresentado, o espaço onde acontece a relação entre o público e o ator. Dessa forma, diferentes espaços podem ser transformados em lugares teatrais, pois esses incluíram e compreenderam todos os locais onde o espetáculo artístico pôde ser apresentado.

As cidades e a sociedade foram modificadas representando, em seus hábitos sociais e nas formas arquitetônicas, as correntes de vanguarda do modernismo, e, segundo Piscator (1920, p. 56), “a dramaturgia e arquitetura juntas em suas raízes, partem da forma social de sua época”.

E chegamos no século XIX, quando chegam os extratores do látex das seringueiras – deles veio “a seiva da cultura mestiça local, que mantém os usos e costumes, os folguedos e jogos dramáticos, a culinária da mandioca e da farinha de peixe, as danças míticas dos ‘pássaros’, os encantados e os rituais da “pajelança”” (NUNES, 2006, p. 12).

É a Bela Época. Onde a nostalgia recobre esta expressão.

A maior parte das cidades brasileiras, entre elas Belém, possuía um ou dois teatros, o que implicava obrigatoriamente a representação de diferentes gêneros de espetáculos e a presença de públicos distintos. Outra disparidade é que o público brasileiro, e logicamente o paraense, formou-se verdadeiramente na segunda metade deste século XIX, a partir do melodrama, da comédia de costumes, da ópera italiana, manifestações que vão impregnar a estética do gosto teatral do brasileiro e do paraense por um longo período, principalmente com o fim da Bela Época em Belém.

Neste período em que os meios de comunicação eram bem precários e as dificuldades temporais e físicas impunham um certo isolamento das cidades, principalmente de Belém, os palcos dos teatros promoviam uma forma de contato com o mundo além dos limites municipais. Por intermédio das casas de espetáculos criadas na cidade, que vivia seus ciclos próprios, universalizava-se. Altamente frequentados, os teatros constituíam-se então nos principais núcleos de difusão e criação artística-cultural de uma cidade.

Os teatros desempenharam papel importante na transmissão da cultura artística europeia ao público paraense e brasileiro, permitiram e promoveram o contato das cidades brasileiras com o mundo europeu, suas ideias e representações. Eles foram os principais responsáveis pela introdução, difusão e sedimentação de uma série de expressões artísticas, notadamente da literatura dramática, da ópera, da opereta, da música erudita, das danças cênicas em Belém e no país. Manifestações estas que se encontram na origem dos pássaros, no teatro de revista e na orientação de muitas artes teatrais brasileiras. Foi então sob esse influxo de modelos europeus que surgiram e se desenvolveram grande parte das produções brasileiras, num esforço constante em encontrar sua própria identidade e expressão, como veremos na sequência.

O Teatro Providência (1800) tornou-se uma casa de espetáculos bastante movimentada, e foi durante muito tempo o mais famoso espaço cênico de Belém, onde também surgiram os primeiros Grupos Dramáticos, compostos por oficiais militares, empregados públicos e alguns cidadãos. Destaque para o Grupo Cênico União e Amizade, dirigido pelo Prof. Belfort Gomes;

além das companhias de Francisco Sales Guimarães e Cunha (1855), a de Máximo Gil (1868) e Vicente Pontes de Oliveira (1882), a mais estável e duradoura.

Figura 7 – Programa do Teatro Providência do dia 25 de novembro de 1869.



Fonte: Página do Facebook – Belém Antiga¹⁵.

Outras casas de espetáculos surgiram nesse mesmo período, como: Teatro Politeama; Ginásio Paraense; Circo Cosmopolita e Teatro Chalet, a primeira casa de espetáculo construída no Largo de Nazaré. Nesse momento os autores de teatro mais importantes são: Bruno Henrique de Almeida Seabra (1827-1876); Casemiro Borges Godinho de Assis (18?-1882); Francisco Gomes de Amorim (1827-1891); Marcelo Lobato de Castro (1831-1874); Luís Alfredo Monteiro Baena (18-?) e José de Lima Penante (1840-1890), tendo sido o primeiro autor e ator aplaudido fora de sua terra, em um período marcado pela abolição da escravatura (1888) e a proclamação da República (1889), movimentos nos quais se envolveu efetivamente.

Seja na França ou no Guajará, a saudade de um tempo no qual os que viveram já se foram, ainda toma conta das gerações de hoje. É incompletude e melancolia por ter desaparecido um vivo mercado de artes, onde circulavam todos os tipos de obras artísticas. Antes de fadada pelo ciclo da borracha, a um enriquecimento extremamente problemático,

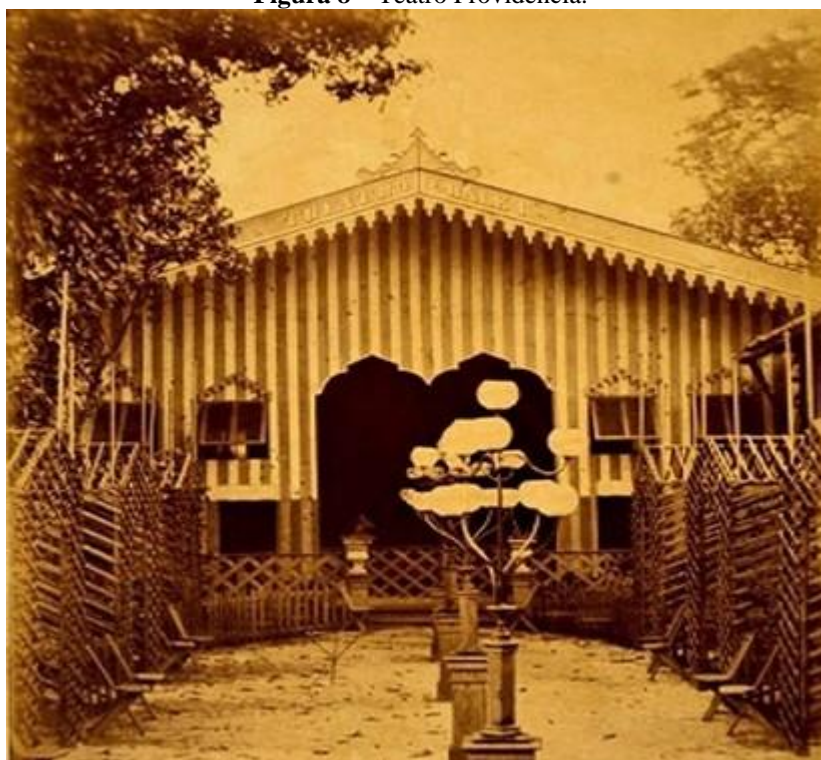
¹⁵ Imagem disponível em:

<https://web.facebook.com/belemdopassado/photos/pcb.1631999633687904/1631996750354859/?type=3&theater>. Acesso em: 14 jan. 2022.

benéfico sob certos aspectos, mas prejudicial e até calamitoso por outros, sua posição geográfica a predestina a centralizar a cultura na Região Amazônica. A história das artes cênicas no Pará não se limitou a duas casas, o Theatro da Paz e o Teatro Providência, que monopolizavam os principais acontecimentos.

Contrariamente à Casa da Ópera, o Teatro Providência não pertencia ao governo da província, era propriedade particular. Escreveu Ernesto Cruz (1952) que “não pode ser escrita a história política e social de Belém no século XIX, sem que apareça no cenário da época o Teatro Providência”, localizado no Largo das Mercês, bem em frente à Igreja das Mercês, hoje pleno centro comercial da cidade. Construído em madeira, dizem os cronistas, que era baixo e não tinha conforto. Conta Vicente Salles que “não possuía cadeiras na plateia, de sorte que os frequentadores deviam levá-las, encargo atribuído aos escravos” (SALLES, 1980, p. 40).

Figura 8 – Teatro Providência.



Fonte: Salles (1980).

A respeito da iluminação, fator de grande importância numa casa de espetáculos, o Barão de Guajará conta:

[...] o único que aqui existia era o antigo Providência, no Largo das Mercês, construído de madeira, acanhado, mal pintado, não me recordo se tinha iluminação de azeite da terra ou de andiroba... ..por aí, podemos calcular das companhias que ali trabalhavam. A primeira de que tenho lembrança foi uma lírica, composta de quatro cantores: Margarida Lemos e Carlos Riccio e o Giuseppe Calletti e outro cujo nome me foge à

memória. Concluindo a seguir: “o Pará inteiro concorria naquela época ao teatro” (SALLES, 1980, p. 58).

Salles complementa:

De fato, noite de função no Teatro Providência era noite de alvoroço em Belém. Ia-se ao teatro utilizando-se a pouca condução que se dispunha, seis ou sete carros de diferentes formas, desde o cabriolet até o ônibus do Serra, o que já era novidade e impunha condições de status. Grande maioria dos frequentadores se dirigia ao teatro a pé, os rapazes em algazarra, as famílias em grande séquito, com os escravos empunhando archotes para iluminar o caminho, enquanto outros seguiam atrás carregando bilhas d’água e cadeiras (SALLES, 1980, p. 61).

Os cronistas da época falam que as sessões do “Providência” eram bem frequentadas, estando as localidades do teatro, plateia, camarotes e torrinhos sempre lotadas, mas “as senhoras só iam de camarote, mulher na plateia era malvista” (CRUZ, 1952, p. 45). Nem sempre as coisas decorriam calmamente nos espetáculos do Providência, lembrando Cruz:

[...] os políticos da época costumavam fazer do Providência ponto para suas demonstrações de força partidária. O pretexto era a simpatia que um dos grupos dispensava a determinados artistas, os palmeados pelos liberais, eram vaiados pelos conservadores, daí originavam-se as rixas, que terminavam mais das vezes, em agressões físicas entre os espectadores (CRUZ, 1952, p. 56).

A primeira companhia lírica que veio ao Pará para o palco do Providência foi a do cantor e empresário José Maria Remonda, criador de uma companhia lírica na Itália a vir para o Brasil atuou no teatro Santa Isabel em Recife; São Luís, onde estreou a 20 de abril de 1856; e, finalmente em agosto de 1856, Belém ouvira sua primeira ópera. O repertório incluía: “Ernani”, “Trovado” e “Nabuco”, de Verdi; “Gema”, de Verdi; “Elixir d’amore”, “Lucia”, de Lammermoor; “Linda de Chamonix” de Donizetti; “Norma” e “Sonâmbula”, de Belline; e, finalmente, o “Barbeiro de Sevilha”, de Rossini.

A segunda temporada lírica realizada em Belém foi da companhia de José Marinangelli, entre outubro e dezembro de 1861. O repertório era composto de quatro óperas de Verdi: “Traviata”, “Trovador”, “Rigoletto” e “Macbeth”; “Don Pascuale”, “Torquato Tasso” e “Lucrécia Borgia”, de Donizzete; “Sonâmbula” e “I Puritani”, de Beline; e, o “Barbeiro de Sevilha”, de Rossini. Essa companhia dissolveu-se em Belém. Segundo Salles (1980), morreu de febre amarela em Belém o tenor Sachero, deixando viúva a prima-dona “Margarida Pinero Sachero”. Os artistas se dispersaram e de muitos deles não se teve mais notícia. De Margarida, entretanto, muito havemos de falar, porque tendo feito boas amizades no Maranhão, ali se radicou, casando-se com o escritor teatral F. Gaudencio Sabas da Costa; depois enviuvado novamente, passou a residir em Belém e aí se casou com o Sr. Schivazappa, nascendo desta

união uma filha, a nossa notável professora Margarida Schivazappa. Assim terminaria o ciclo operístico do Providência.

Um outro fato muito interessante viria marcar a existência do “Providência”, conforme conta Cruz:

[...] os Sr. Martins, proprietário da relojoaria Garantido, trouxe dos Estados Unidos um fonógrafo. O aparelho foi montado no teatro e submetido a experiências. No dia 27 de março de 1879 o fonógrafo começou a funcionar, satisfatoriamente. Nas noites seguintes ficou em exposição, publicando os jornais circunstanciadas notícias sobre o engenhoso invento (CRUZ, 1952, p. 76).

Com essa demonstração fonográfica:

[...] encerram-se as atividades do Teatro Providência, mas por outro lado iniciava-se uma carreira verdadeiramente espetacular no mundo da música e dos músicos. O invento de Edison, engatinhando da música gravada em cilindros metálicos aos discos de acetato. Do log playing, ao stéro, ao som dolby ao disco laser, CD realizou simultaneamente uma invenção, uma indústria e um instrumento musical (MINDELLO, 1986, p. 6).

Os teatros serviam também às sociabilidades públicas e às demonstrações de prestígio social, locais onde se ia para ver, mas igualmente para ser visto. Muitas vezes o espetáculo era somente um pretexto para uma noite no teatro, a conversar entre pares, discutir política, fazer negócios, se informar das últimas novidades e modas, trocar receitas de cozinha, pontos de bordado e tricô, falar da vida alheia. Ou a oportunidade, talvez uma das raras, de encontrar o homem ou a mulher amada. Esta função do teatro aparece na escrita de Machado de Assis, Joaquim de Macedo e José de Alencar, entre outros.

Nesse período também havia o teatro regional, marca de grande significado da produção local, para alguns discutível, mediante o julgamento de valor, mas que agradava muito à plateia. Um teatro bastante ativo depois da queda da borracha no qual a população substituiu o lazer importado, sofisticado e caro que, em tempos outros, vinha até a Amazônia. O teatro regional, o teatro menos compreendido e mais criticado em todas as épocas “é o teatro da ralé, o teatro das massas, dos que não podiam fazer plateia no majestoso teatro oficial” (SALLES, 1994, p. 301), um teatro vulgar que se confundia com os outros populares, boi-bumbá ou o pastoril de Pastorinhas. Em curto espaço de tempo, o teatro popular recebe adeptos formados, sobretudo, por elementos de baixa renda: soldados, empregados do comércio, padeiros, vendedores de açaí e frutas regionais, açougueiros, alfaiates, marceneiros, artesãos os mais variados... mas também alguns estudantes.

Figura 9 – Programa do Teatro Poeira – Temporada da Festa de Nazaré de 1950.

Ataú, 11 de outubro de 1950

PROVÍNCIA DO PARÁ

Folha 1

TEATRO POEIRA

Temporada da Festa de Nazaré de 1950

Amanhã 15 - DIA DO CIRIO - Amanhã 15

A partir das 19 horas — ESTREIA FINALMENTE
do maior elenco artístico organizado até hoje, conforme opiniões dos mais renomados críticos do sul do país sobre o inigualável conjunto teatral que atuará no

TEATRO POEIRA

SOB A SUPERVISÃO DE

FELIX ROCQUE

EIS A BOMBA DE OURO E ESTRELA:

MARY LINCOLN a consagrada "soubri" brasileira, a maior atriz brasileira de teatro nacional, que após triunfal "turnê" pela América Latina veio ao "circulo" no Brasil das Festas Nazarenas, sob o apogeu pela primeira vez, como estrela de abertura.

MAYTO DE SOL um notável ator do sul do Chile que o mundo, e a mais grande revista das Américas que teve a participação do "CUBANBALLET", sob a direção de seu novo internacional.

JULIO GUTIERREZ autor das mais lindas melodias latino-americanas, e de

D. PEDRITO a internacional "rei do brega"

DORIS AND ROBERT as mais garbadas e modernas das belíssimas arcaístas vindas ao Brasil, diretamente de Hollywood, onde foram ilustres as suas extraordinárias atuações.

ANNY MORVY as belíssimas, verdadeiras estrelas, a primeira e internacional, que veio ao Brasil ao teatro POEIRA. Os primeiros de "Palácio das Estrelas de Paris" nos estúdios de Gai.

OSNY SILVA a mais conhecida cantora da Paulista, que também a glória por ser a primeira a apresentar a apresentação, apresentando um espetáculo espetacular.

ELY CAMARGO que após apresentações excelentes pela América Latina voltou ao Brasil para ocupar o seu lugar de maior estrela da atualidade.

MARRECO DA SANFOVA a rei do espetáculo e da mais bela voz, internacionalmente conhecida, de música clássica e de teatro.

NORAH BEKSON e HMAS GERAUD as mais lindas bailarinas brasileiras, criadoras de "Figue" e "Can-Can". Um número que fazemos a graça do País.

TIRTO DO-RE-MI o primeiro de suas interpretações e um clássico e organizado exclusivamente para divertir a público em suas esplanas.

JULIO GUTIERREZ Y SU RITMO

DELFIN GOMES sucessor de sua técnica

JANDIRA belíssima atriz cantora

Elle não tem mais nome, ELLE, o rei do Brasil

JARARACA E RATINHO

CHICA PELANCA E JOEL
e mais alado
O maior grupo de São Paulo no País

SIMPLICIO o mais belo cantor de todo o Brasil que encorajou este público e internacionalmente de sua que mundial.

Orquestra de 14 professores — Montagem deslumbrante
Apesar do custo elevadíssimo deste elenco o TEATRO POEIRA conservará

PREÇOS POPULARES

Fonte: Jornal Província do Pará, caderno 1, 11 out. 1950.

Aqui eu percebo a denominação do teatro pelo “território de intermediação”, como zona de contaminação, como conceito que articula espaço e programa, e que, por encontrar-se nas bordas ou nas margens entre dois territórios, já aponta a possibilidade e temporalidade da cidade contemporânea. Diferenças estas que definem não só o aspecto da relação de forças que atuam no espaço das cidades contemporâneas, como também põe em crise a atuação disciplinar no enfrentamento de suas novas faces: a interrupção da cidade como totalidade sistêmica, da cisão e da mistura; da dispersão e fragmentação; da descontinuidade; da diferença e parcialidade; da complexidade, diversidade e flexibilização, de um povo e sua cultura.

Nesse sentido, percebo que o projeto de composição da cidade emana das lógicas e forças atuantes na incipiente configuração da cidade contemporânea, do entrelaçamento entre

estrutura, forma e paisagem, na medida em que estes produzem um sentido e expressão para a contingência, e a partir dos quais se possam deflagrar atuações de reestruturação espacial de ampla escala e múltiplos objetivos, onde a cultura se reestrutura para a sua existência.

De alguma maneira, também vem expressa por meio da dispersão e fragmentação a formação de fenômeno que em toda a Europa já acontecia e vem sendo indicado com o termo de cidade difusa (e no Brasil, com algumas variantes, como urbanização extensiva¹⁶ ou cidade dispersa) e que, além de outras questões, representa, também, a busca de uma distância precisa em um novo sistema de solidariedade e de tolerância, de compatibilidades físicas, sociais e culturais.

Belém crescia artisticamente, com isso a cidade foi gerando núcleos de músicos, cantores, escritores e companhias líricas e amadoras de teatro, jovens se dedicavam à arte da representação, o que foi substancial para que as companhias se desenvolvessem em projetos muitas vezes mambembes de apresentações por municípios como Cametá, Óbidos e Santarém, enfrentando toda sorte de atribulação, como doenças tropicais, clima, falta de recursos técnicos e financeiros etc. Mas, com o intuito lançado, como diria Sábato Magaldi: “A semente imorredoura do teatro”, com essas incursões aos municípios visitados, ficava no povo o gosto pelo fazer teatral, surgindo assim os primeiros edifícios cênicos fora da capital, como o Teatro Variedade, em Cametá (1849); O Teatro Bom Jesus, em Óbidos (1879); e, O Teatro Vitória, em Santarém (1895).

Vale destacar que esse desenvolvimento se deu, acima de tudo, pela intensificação das companhias viajeras, fato esse que não só ocorre no estado do Pará, mas em todo o Brasil, o que se tornou evidente na nossa região com a circulação, em nossos rios, de navios a vapor (1850), além de uma infraestrutura portuária, que refletia o momento em que o produto da borracha estava em ascensão, sendo comercializado em larga escala, colocando a Amazônia na rota de um progresso (1870-1912) aparente e exploratório, onde o lucro capitalista, em detrimento do valor humano, estava em evidência.

¹⁶ R. Monte-Mór (1994) utiliza o termo ‘urbanização extensiva’ referindo-se “àquele estágio de organização espacial no qual o capitalismo industrial, firmemente estabelecido dentro da cidade e controlando toda a sua região de influência, provoca a ruptura da cidade (herdeira da “polis”, e da “civitas”), em duas partes relacionais: o core, o centro/núcleo urbano, resultante do processo de implosão do lócus do poder, marca da antiga cidade (Lefebvre); e o tecido urbano, a trama de relações socioespaciais que se estende à região resultante da exploração da cidade preexistente”. A urbanização extensiva “[...] no seu conjunto, expressa as exigências do capitalismo tardio em termos das necessárias ‘condições gerais de produção’. A urbanização extensiva - esta urbanização que se estende para além das cidades em redes que penetram todos os espaços regionais integrando-os em malhas mundiais - representa, assim a forma socioespacial dominante que marca a sociedade capitalista de estado contemporâneo em suas diversas manifestações, desde o centro dinâmico do sistema capitalista até - e cada vez mais - as diversas periferias que se articulam dialeticamente em direção aos centros e subcentro [...]” (MONTE-MÓR, 1994 apud SALES, 2008, p. 24-25).

O que possibilitou a expansão das principais cidades amazônicas, Belém e Manaus, permitido pela França, Inglaterra e Estados Unidos motivou o governo imperial a tentar penetrar e ocupar produtivamente a Amazônia [...] A cobiça das grandes potências europeias e dos Estados Unidos sobre as riquezas aumentou a possibilidade de exploração dos seringais nativos da Amazônia (LOUREIRO, 1989, p. 21). Por sua posição geográfica em comparação às outras, ficando uma grande parte dos recursos, aqui gerado pelo ciclo da borracha, o que foi determinante para serem empregadas nas construções de prédios públicos, pavimentação de ruas e na arborização da cidade, as famosas mangueiras.

Como produto de entretenimento, apoiado pelo luxo de uma burguesia ascendente, os barões da borracha, além de mandarem lavar seus ternos nas lavanderias francesas, assistiam em Belém a numerosas companhias de óperas, oriundas da Europa, que rivalizavam com nossas companhias eruditas e o nosso teatro popular, saindo vencedora, com a derrocada da borracha, a nossa produção cênica local, que já circulava em apresentações nos grandes municípios do estado do Pará, como já falei.

Mais tarde, durante os séculos XX e XXI, surgiriam projetos de circulação através dos quais grupos de teatro refazem o caminho de volta feito pelas companhias viajadoras, levando consigo diversão e entretenimento a diferentes regiões do estado e do Brasil. As peças teatrais representadas no interior paraense eram, como vimos, em sua maioria, do populário lusitano; certos entremezes, pastorais e farsas portuguesas, dramalhões de cunho histórico, talvez alguma tragédia e comédias neoclássicas francesas comuns em Portugal no final do século XVIII, trechos de óperas. Um público com gosto pronunciado pelo divertimento alegre era grande apreciador de espetáculos com visuais ricos em movimento e dito crítico e picante. O público que seria capaz de questionar os textos encenados, como vimos na matéria de jornal acima, e as pessoas eram de boas famílias burguesas, os espíritos cultos da cidade que se misturavam às camadas populares e compartilhavam o mesmo gênero de espetáculos.

Com a construção dos edifícios teatrais fora da capital, percebo o surgimento de núcleos de pessoas interessadas na arte da representação, ao mesmo tempo em que desapareciam rapidamente, o que já revelava a ausência do poder público e de políticas voltadas à cultura local, principalmente no que diz respeito à manutenção de espetáculos e companhias que, para não desaparecerem por completo, foram lentamente se organizando em torno de associações e editando seus próprios periódicos de divulgação da cultura local, nos municípios e na capital paraense.

A imprensa no estado do Pará começou a se estabelecer em 1821, com a construção do primeiro prelo na capital, que impulsionou o surgimento das primeiras tipografias, dando

origem aos primeiros jornais e revistas que se tem registro. Com o incremento das atividades artísticas em nosso estado começa a circular a primeira revista dedicada ao teatro, *A Plateia* (1896-1913), que contribuiu para o surgimento de outros periódicos semelhantes, como *O Proscênio* (1901-19?), órgão noticioso e crítico do Grupo Dramático Lima Penante, além da revista de crítica e arte *O Teatro* (1907-19?). Os referidos periódicos representam os primeiros esforços de informação cultural em nossa terra, e estavam direcionados às atividades cênicas e literárias, contribuindo de maneira eficaz para a propagação de nossa cultura amazônica. Funcionaram como instrumento de divulgação, sobretudo, do que acontecia no meio artístico e literário da cidade, como saraus, recitais, poesias e apresentações das companhias da época, o carro-chefe dos periódicos. A necessidade constante da existência deles surgiu como veículo das comunicações sobre as atividades teatrais ao longo dos séculos, retornando em épocas distintas.

Os quatro periódicos acima descritos funcionaram como instrumentos de apoio ao trabalho desenvolvido pelas companhias paraenses, que se organizavam, já a partir do século XIX, em grupos de associações e sociedades, muitas das quais já tinham espaço próprio para ensaios e apresentações. As mais famosas foram: Associação Dramática (1889); Sociedade Dramática Recreativa e Beneficente (1891); Associação Phifoscênica Paraense (1902); Sociedade do Teatro Providência (1873); e Sociedade Fraternal (?).

A organização dessas entidades em companhias teatrais, musicais e de escritores, construiu a vida social e cultural de uma metrópole que buscava o futuro, em um progresso aparente, às vezes se esquecendo de seu passado e sua história que desapareciam sob os escombros de velhos casarões, cuja urbanidade, aliada à especulação imobiliária, deu lugar a imponentes edifícios e largas avenidas, que em quase mais nada lembra a “Paris dos trópicos”.

Em Belém aconteceu o inusitado, a erudição do folgado popular, quando os artistas e escritores desempregados e cheios de conhecimentos adquiridos com a vinda dos europeus e que agora necessitavam trabalhar, juntaram-se ao povo, diversificando o teatro de época (Natal, São João, Carnaval, Quaresma), e no segundo semestre do ano, a melhor época, a festa do Círio de Nossa Senhora de Nazaré, no mês de outubro, gerando o Teatro Nazareno.

O Teatro Nazareno começa a se estabelecer de uma forma tênue depois de 1855, quando a febre de produtos da terra foi extinta, fazendo suas apresentações no primeiro tablado construído de madeira, localizado no centro do arraial, denominado inicialmente de: “Tablado Tive-lhe Nazareno”; “Pavilhão de Flora” e “Pavilhão de Vestas”, sofrendo sucessivas transformações com a passagem dos séculos. A primeira companhia a se apresentar foi a de

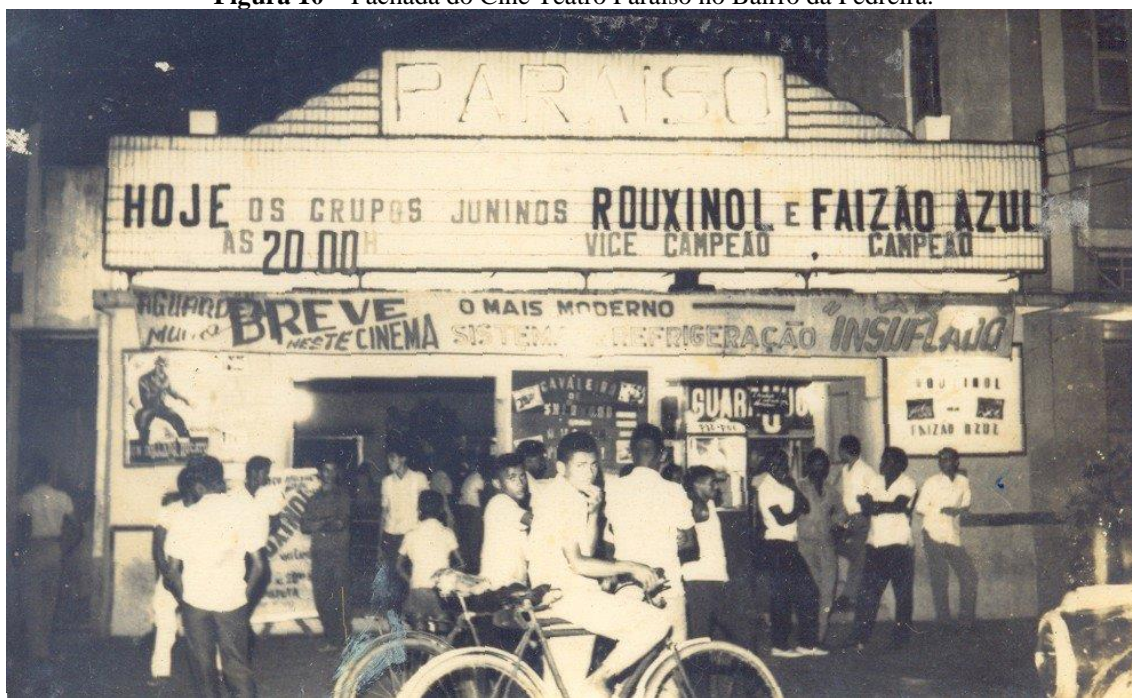
Francisco Libório Fernandes, foi também utilizado como espaço de apresentações de cordões folclóricos, além das declamações feitas pelos poetas populares.

Os folguedos modificaram-se em texto, música e os originais foram enriquecidos e despertaram interesse de grande parte da sociedade, garantindo aos artistas a sobrevivência “assinamos que tais folguedos, transfigurados num teatro *sui generis*, com certo sabor de opereta, contendo música e bailado, acabariam conquistando – certamente pela ação dos eruditos sem trabalho – todos os palcos de Belém, de modo avassalador” (SALLES, 1994, p. 302).

Verifica-se a ascensão dos folguedos populares nos palcos da cidade para o recreio do público burguês e para os menos cultos ou menos interessados nos dramas e tragédias, nas óperas e nos concertos de música clássica. No Pará, se vivia o fenômeno de autores regionais escrevendo assuntos regionais para artistas regionais, as revistas de costume fazendo sucesso com casa lotada, em um fazer próprio que até os dias de hoje influencia no fazer teatral. A criação do teatro regional na Amazônia, que é um misto de revista, opereta, com cenas de costumes regionais, uma estratégia necessária para o preenchimento do vazio deixado pela época do esplendor e o isolamento em relação aos demais centros artísticos do país.

Esses artistas vinham dos vários bairros da cidade de Belém para o centro da cidade, precisamente para o Largo de Nazaré, a fim de realizarem suas apresentações, em um trânsito periferia-centro-periferia. Eram trabalhadores, empregados do comércio, pequenos funcionários públicos, autônomos que exerciam atividades no setor terciário e muitas vezes vinham para os ensaios direto do trabalho para as sedes dos cordões nas periferias da cidade, sem faltar o entusiasmo. Desde essas épocas o teatro já necessitava de espaço para seus ensaios, pois a sede dos cordões era nas casas de seus proprietários e as apresentações eram feitas em sedes dos clubes sociais, como vimos acima, nos tablados e mais tarde nos Cine-Teatro espalhados também pelas periferias.

Figura 10 – Fachada do Cine Teatro Paraíso no Bairro da Pedreira.



Fonte: Cinemateca Paraense¹⁷.

E assim vejo os teatros construídos ao longo do Largo de Nazaré, alguns permanentes e muitos temporários, como o Teatro Chalet (1873), o Teatro Provisório, o Pavilhão de Recreios e o Teatro Avenida (1888). Os teatros na cidade de Belém chegam na segunda metade do século XX, o Teatro Tália (1910, na Avenida Generalíssimo Deodoro); Teatro Ideal (1912); o Teatro Variedade (1917); e logo em seguida o Teatro Glória (?); Teatro Iracema (1928, na Praça Justo Chermont, n. 160, com 500 lugares); Teatro Poeira (?); Teatro Coliseu (1956, na Praça Justo Chermont s.n., com 1.600 lugares); Teatro Escola São Cristovam (1958, na Av. Independência, n. 413, com 500 lugares); Cine Teatro Nazaré (1928, na Praça Justo Chermont, n. 153, com 1.600 lugares); Cinema Guarani (1931, na Praça Felipe Patroni, n. 48, com 618 lugares); Cinema Moderno (1938, Praça Justo Chermont, n. 59, com 1.000 lugares); Cinema Olímpia (1912, Praça da República, s.n., com 750 lugares); Cinema Popular (1926, na Av. Independência, n. 104, com 500 lugares); todos se revezavam fazendo as vezes de cinema.

¹⁷ Imagem disponível em: <https://cinematecaparaense.wordpress.com/catalogo/cinemas/cine-paraíso/>. Acesso em: 14 jan. 2022.

Figura 11 – Fachada do Cine Teatro Moderno no bairro de Nazaré.



Fonte: Cinemateca Paraense¹⁸.

Esses teatros, também chamados de Nazareno, nunca foram usados exclusivamente só por artistas da terra, mas pelos que aqui aportavam, porém mantiveram uma curta independência ou relação com o teatro de revista que se fazia no Brasil naquela época.

Os teatros revisteiros compunham a parte mais importante dos folguedos do Arraial de Nazaré, as peças se renovavam anualmente, e no largo funcionavam nove teatros: Avenida, Variedades, Ideal, Glória, Moderno (fundado em 1938, na Praça Justo Chermont, n. 59), Nazaré e Popular (fundado em 1926, na Av. Independência, n. 1040), nas proximidades o Teatro Recreio, na rua arborizada da Independência, também nas proximidades o Teatro Bar Paraense – e isso tudo desapareceu no final da década de 1930.

¹⁸ Imagem disponível em: <https://cinematecaparaense.wordpress.com/catalogo/cinemas/cinema-moderno/>. Acesso em: 14 jan. 2022.

Mapa 2 – Mapa de localização dos teatros de Belém nos séculos XIX e XX.

**MAPA DE LOCALIZAÇÃO DOS TEATROS DE BELÉM
NOS SÉCULOS XIX E XX**

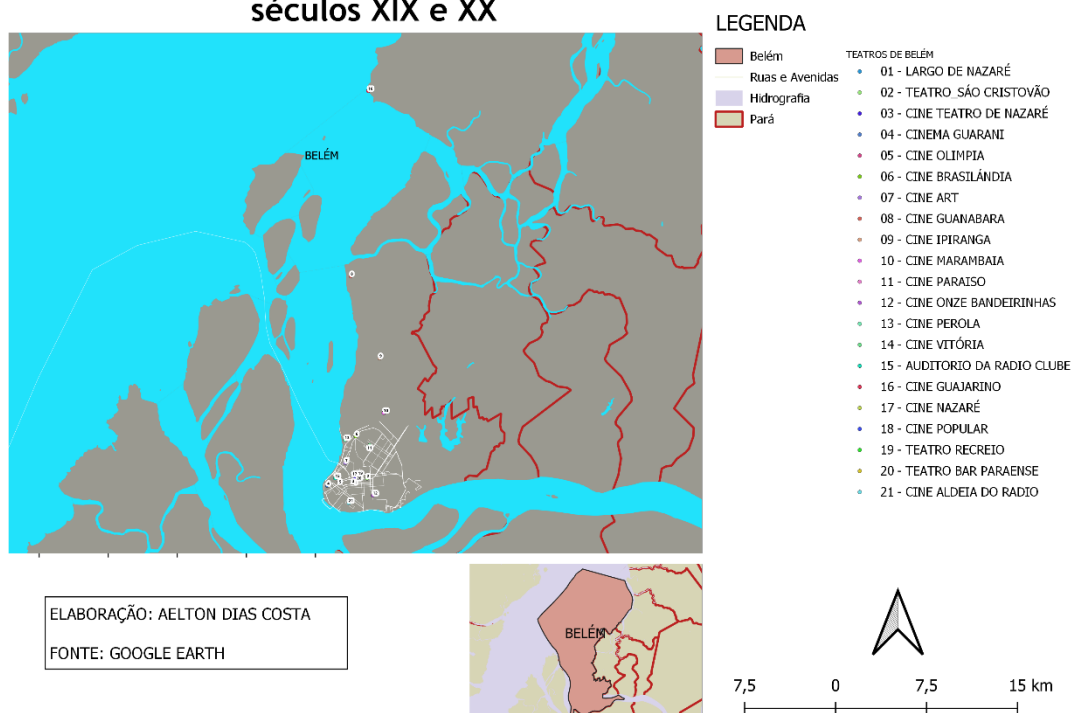


Fonte: Google Earth. Elaboração: A. D. Costa.

Tínhamos os teatros temporários nas periferias da cidade, que também eram cinema: Cine Art (1957, na Av. Senador Lemos, n. 375, com 800 lugares); Cine Aldeia do Rádio (1957, na Rua Conceição, s.n., com 700 lugares); Cine Brasilândia (1957, na Av. Senador Lemos, s.n., com 340 lugares); Cinema Guajarino (1947, na Rua Nossa Senhora do Ó, s.n. – Mosqueiro, com 300 lugares); Cine Guanabara (1950, na Praça da Matriz, s.n. – Icoaraci); Cine Ipiranga (na Travessa Cristóvão Colombo, n. 56 – Icoaraci, com 500 lugares); Cine Marambaia (1929, na Travessa São Jorge – Marambaia, com 280 lugares); Cine Onze Bandeirinhas (1957, na Avenida José Bonifácio – Guamá, com 400 lugares); Cine Paraíso (1956, na Avenida Pedro Miranda, s.n. – Pedreira, com 1.200 lugares); Cine Pérola (1957, na Avenida Arthur Bernardes, s.n. – Telégrafo, com 120 lugares); Cine Vitória (1946, na Avenida Pedro Miranda, n. 491 – Pedreira, com 500 lugares); Auditório da Rádio Clube do Pará (1957, na Avenida Presidente Vargas, s.n. – Centro, com 150 lugares); Auditório da Rádio Marajoara (1949, na Praça Justo Chermont, s.n. – Nazaré, com 740 lugares). Espaços polivalentes (como vimos na fotografia acima no Cine Teatro Paraíso, com a apresentação de um pássaro junino), de uma cidade onde fervilhavam atividades artísticas, em especial, os teatros que se espalhavam pela cidade de árvores frondosas, rodeada de furos e rios.

Mapa 3 – Mapa de localização dos teatros de Belém nos séculos XIX e XX.

Mapa de localização dos teatros de Belém nos séculos XIX e XX



Fonte: Google Earth. Elaboração: Aelton Dias Costa.

Aqui percebo que o estado do Pará sempre recebeu muitas companhias de dança, teatro e ópera oriundas de outros estados e países. Essa situação começou a mudar, como já vimos, à medida que o ciclo econômico da borracha não mais favoreceu esse aspecto, pois nossas companhias foram se estruturando e ganhando autonomia. Não mais trabalhavam apenas nas quadras festivas e sim cumpriam uma agenda nos teatros da cidade, já que eram em sua grande maioria administradas por diretores portugueses, que imprimiam a sua marca de trabalho, seja nas construções de cenas, ou em sua maneira prosaica de falar, o que acabou influenciando a fala e o comportamento de nossos atores.

Entretanto, já na segunda década do século XX, firmam-se os primeiros grupos inteiramente brasileiros, acima de tudo paraenses. É quando o Teatro Nazareno se desenvolve intensamente, entrando em cena o autor, ator e empresário teatral Eduardo Nunes (1881-1926); além dos diretores João Teodomiro Cantuária (1873-19?); Mendo Luna (1873-1935); Carlos Campos (18-?) e João Andrade (18-?). Os autores mais encenados no Teatro Nazareno são: Euclides Farias (1837-1911); João Marques de Carvalho (1866-1910); José Eustáquio Azevedo (1866-1944); Antônio Tavernard (1908-1936); Fernando de Castro (1900-1988); Ernani Vieira (1897-1938); Elmano Queiroz (1888-1940); Alberto Martins, entre outros.

As companhias administradas pelos diretores acima citados, e a encenação de uma profusão de autores, surgidos com o Teatro Nazareno, transformaram nosso teatro regional em produto de exportação. Esse fortalecimento aliado ao surgimento de outras companhias semelhantes deu origem à organização do Sindicato dos Artistas Teatrais Paraenses – SATP, em 1938. No período conhecido na história do Brasil como “Estado Novo”, em que as organizações classistas foram toleradas e atreladas ao governo. A organização do SATP foi mais um dos primeiros esforços do segmento cênico, de aglutinação, terceira década do século XX, no sentido de regularizar uma categoria que crescia e se desenvolvia, e mantê-la coesa sob uma mesma bandeira, ainda que à sombra de um governo, por mais paradoxal que isso possa parecer.

Com o crescente público que afluía para ver as companhias que se apresentavam no Arraial de Nazaré, as produções regionais tiveram a possibilidade de circular em outras cidades, cujos objetivos foram alcançados, e subsidiadas com recursos próprios de nossos operários cênicos, que acreditavam em suas potencialidades artísticas, sobre o qual se configurou com as montagens cênicas paraenses, que chegavam a cidades de grande e pequeno porte. Manaus, São Luís, Teresina, Fortaleza, João Pessoa, Recife, Mossoró e Rio de Janeiro, principais cidades visitadas pelas Companhias de Teatro Mambembe Regional.

Enquanto isso em Belém do Grão-Pará, famílias inteiras se dedicavam à arte dramática, como as famílias Penante, Baena, Cantuária, Banhos e outras. Viajavam muitas vezes com recursos próprios acreditando nos seus trabalhos cênicos. As companhias de teatro mambembe trabalhavam de forma árdua se apresentando nos grandes teatros da capital, em cidades pequenas, em tabladros construídos por ocasiões específicas, ganhando destaque na imprensa por onde se apresentavam. Colhendo às vezes sólidos proventos, permitindo ir ao extremo nordeste do país em caravanas.

A história das companhias de teatro mambembe regional, que se desenvolveram com esforço, suor e lágrimas, foi acima de tudo um teatro de equipe, que, no coletivo de trabalho e diante de um coletivo de espectadores, escreveram uma página de significativa importância para nossa historiografia cênica, tornando nosso teatro de alma paraense, visto e aplaudido fora de sua terra de origem.

As companhias circulavam por águas e estradas íngremes, levando seus repositórios de animações e entretenimentos, pioneiros da arte de representar, da arte de confabular, exercício esse do qual Rachel de Queiroz, escritora cearense descreve tão bem em seu livro “Dora Doralina”, nas aventuras de uma companhia de teatro mambembe, que em suas andanças se apresenta no Arraial de Nazaré em Belém. Não precisava muita exigência, como seria o caso

do público no Teatro da Paz, acostumado com companhias até da Europa. “O pessoal ali era simples, queria ouvir piadas, cançoneta sentimental ou apimentada, comédia com final feliz” (QUEIROZ, 2020, p. 114).

Alternam-se entre idas e vindas, realizando inúmeras montagens, cujas companhias paraenses manbembavam aqui e acolá, realizando intensas apresentações nos estados nordestinos, e raramente no sudeste do país. Os nomes das companhias foram se modificando, de acordo com a necessidade de organização de seus congêneres: Norte Brazilian Trupe [1917]; Companhia Regional Cantuária [1938]; Companhia Paraense de Comédias e Burletas e Revistas [1940].

O trabalho desenvolvido pelas companhias de teatro paraense reflete um momento de singular importância para a história do nosso teatro, e mostra de uma forma clara que a produção regional não ficou restrita ao seu espaço doméstico, “O Arraial de Nazaré”, mas teve uma divulgação em outras praças. Era assim também com o “Teatro de Revista da Praça Tiradentes”, no Rio de Janeiro, que foi sendo conhecida fora da capital e o mesmo aconteceu com a produção paraoara, que foi vista e aplaudida lá fora, mas com o desaparecimento do Teatro Nazareno não teve continuidade.

A cidade cresceu, mudou para melhor, já não tinha mais aquele aspecto de arraial, com ruas cheias de mato e casas desmanteladas, a população aumentou devido o fluxo de portugueses, madeirenses e alemães. E a cidade foi se embelezando, as ruas, antes sem calçamento e cheias de pedras soltas e areias, estavam agora caprichosamente pavimentadas, as casas feitas fora do alinhamento foram demolidas e substituídas por construções mais uniformes. A maioria das casas velhas e desmanteladas cedera lugar a belos edifícios construídos acima do nível da rua, com extensas e elegantes sacadas no primeiro andar.

As grandes praças, que antes eram um verdadeiro lodaçal, foram drenadas, capinadas e plantadas com fileiras de amendoeiras e casuarinas, transformando-se em belos ornamentos para a cidade, ao invés de constituírem um triste espetáculo para os olhos, como era no passado. O efeito estético da arborização de Belém, decorrente da abóbada vegetal, dos túneis formados pelo entrelaçamento das copas das mangueiras plantadas em alinhamento, em suas principais avenidas! E assim “a cidade se defronta com o risco de apagamento de ícones que guardam a sua memória, garantindo a continuidade do passado no presente” (NUNES, 2006, p. 41). E, se isso for verdade, Belém está sob a ameaça de perder a sua própria identidade histórica.

A vida cultural da cidade estava evidenciada, sobretudo, pelo Arraial de Nazaré, que foi atraindo a atenção do empresariado local, em particular de Felix Roque e João Baltazar, responsáveis pela contratação dos artistas do Sudeste, ídolos do maior veículo de massa do

momento, o rádio, que embalava sonhos e fantasias dos ouvintes. Esses agravantes na vida cultural de uma cidade como Belém foram provocando a quebra de nossas companhias locais, diminuindo com isso a atividade cênica, sobretudo no que diz respeito ao movimento de teatro regional, fato esse que já vinha ocorrendo gradualmente.

Em 1939, na Festa de Nazaré, os conjuntos do Sul e Sudeste começaram a ganhar terreno, foi o começo do fim do teatro regional no Largo de Nazaré, efetivado depois com a construção do enorme coliseu, sob a responsabilidade dos empresários Felix Roque e João Baltazar, liquidando pouco a pouco com as trupes locais (SALLES, 1994, p. 497).

As atividades desenvolvidas por nossas companhias regionais tiveram grande repercussão e desenvolvimento, sobretudo a partir do início do século XX, o que perdurou até 1940. Os conjuntos do sul e sudeste tiveram uma influência na festa, sobretudo no que diz respeito à concorrência desleal que se fazia, e nos dezessete anos que se seguiram entre as décadas de 40 e 50, a Festa de Nazaré deixou de ter seu brilho original para dar lugar às atrações trazidas de fora, em particular do sudeste do país.

Esses fatos agravantes descritos acima, aliados mais tarde às reformas arquitetônicas que viriam ocorrer na Praça Santuário, pois já se delineava o que viria a ser o Conjunto Arquitetônico de Nazaré – CAN, trouxeram significativas mudanças, para a então Praça Santuário, sobretudo por sua descaracterização em nome de um “Referido Progresso”, cuja ordem social vigente manifestou-se contra a cultura popular a favor das elites. No entanto, o teatro de inspiração folclórica, como Pássaros, boi-bumbá e Pastorinhas, sobreviviam nos subúrbios da cidade, em plena atividade concedendo trabalho a dezenas de artistas humildes, para onde foram empurrados, também, aqueles que não tinham mais como sobreviver, mantendo vivo o exercício de sua arte. Aqui o movimento do teatro é para a periferia. Perdendo lugar no centro urbano da cidade o início da (des)territorialização, os pressupostos descritos de nossa realidade cênica paraense formam aspectos contrastantes do que tinha sido o Arraial de Nazaré até então, antes dominado por uma vida cultural bem intensa, por um teatro cômico de forte apelo popular e revisteiro, representados por grandes companhias regionais, foi um reflexo que se operou no movimento teatral, feito nos grandes centros urbanos do país, revelou o mundo alegre e colorido das revistas, sendo substituída por outras formas de entretenimento, como a TV e seus congêneres. O ritmo alucinante das grandes cidades e as gerações que cresceram assistindo televisão alterou o gosto do público. Os tempos são outros, “a velocidade dos acontecimentos impossibilita que uma revista em três atos, como eram as antigas, atraia as pessoas” (VENEZIANO, 1991, p. 184).

A desagregação que se deu no Teatro Nazareno vinha ocorrendo sorrateiramente, as companhias regionais vinham sofrendo sucessivos problemas, dentre os quais pode-se citar quatro fatores: 1º) Já em 1926 as transformações definitivamente dos teatros em cinema, muitas empresas (Teixeira Martins, Cardoso Lopes) limitaram seus estabelecimentos aos grupos amadores locais; 2º) O teatro paraense se mantém, a duras penas, concorrendo com outros meios de comunicação e entretenimento, dos quais já se falou, como rádio, depois o cinema e, por último, a TV; 3º) Em 1945 as companhias locais são excluídas dos tabladros nazarenos pelo monopólio exercido pelos já citados empresários que dominam os teatros disponíveis; 4º) Extingue-se também o Sindicato dos Artistas Teatrais Paraenses, que representava a classe artística operária da época.

Com a ausência de trabalho e participação ativa das camadas populares, como as costureiras, pequenos comerciantes, professoras do curso primário, funcionários e funcionárias públicas de baixo escalão, militares de baixa patente, o perfil de pessoas suburbanas, cansados recolhem-se entre seus proprietários, sejam dos cordões, de bicho, pássaro, pastorinha e do teatro de Revista Nazareno, apoiam-se na estrutura familiar (filhos, maridos, irmãos, pais, que participam dos grupos como brincantes). E esses artistas que lutaram por este fazer em uma sociedade que não reclama mais sua função, o teatro preconizado por nossas companhias entra progressivamente em processo de decadência. Aqui percebo que o teatro já inicia sua ida para os casarões e porões da cidade, para se abrigar do abandono pelo poder público. Com o declínio do Teatro Nazareno, as companhias remanescentes, como a Companhia Teatral Guarani, vão saindo de cena, dando lugar a uma experiência, sem sombra de dúvida, inovadora, para a realidade cênica paraense, cujo exercício do fazer teatral se destacaria pelo teatro estudantil.

1.4 AQUI É A ESCOLA DAS ÁRVORES: As produções cênicas dos grupos amadores de Belém do fim do século XIX e início do século XX

Estão estudando geometria
 - Vocês são cegas de nascença têm que obedecer ao rio
Ai ai! Nós somos escravos do rio
 - Vocês estão condenadas a trabalhar sempre sempre
Têm obrigação de fazer folhas para cobrir a floresta
 - *Ai ai! Nós somos escravas do rio*
Vocês têm que afogar o homem na sombra
A floresta é inimiga do homem
 - *Ai ai! Nós somos escravas do rio*
Atravesso paredes espessas
Ouçõ gritos mudos de ai-me-acuda:

Estão castigando os pássaros
 - Se não sabem a lição vocês têm que ser árvores
 - Ai ai ai ai...
 - O que é que você vai fazer lá em cima?
 - Tenho que anunciar a lua
 Quando ela se levanta atrás do mato
 - E você?
 - Tenho que marcar as horas no fundo da selva
 Tiúg... Tiúg... Tiúg...
 Twi. Twi-twi.
 (BOPP, 1994, p. 10)

Vou tornar a mergulhar nas bordas para me refrescar, pois minha pele se resseca no sol escaldante desse lugar, que na espera da chuva, fez extirpar os sentidos das raízes que me rodeiam para corporificar-me na imagem de cobra, àquela que atravessa a retina onde me fragmento na inexata existência. O meu mergulhar sem pudor, seiva e sumo a espera de abrir-me em visão poética do presente passado. Após a noite, de bubuia feito um barco sobre o leito calmo do rio onde mora a minha cidade. Ah, Belém...

Sou de ti em saudade e devaneio que se transformam em versos! A canção é uma criança sorrindo à luz do dia; amor...

Essas estórias que os humanos transformam em verbos!

Pássaros de prata, coração em abandono; a melodia do tempo é desejo que não se acaba na ilusão do encontro;

Vai além da procura pois, a saudade, é uma companheira perdida em dias de temporal.

De volta às bordas desse rio, o tempo fala nos meus ouvidos para eu adentrar na floresta e recuperar o fôlego, para o que vejo de onde teve e hoje não tem mais.



Grande parte das produções cênicas efetivadas pelos grupos na cidade das mangueiras se deu por tenacidade de pessoas comprometidas com o fazer teatral sério, pelo esforço e acima de tudo pela dedicação, muitas vezes sem o favor do governo. Enfrentando inúmeros atropelos,

cansaços e desilusões, pessoas da área artística paraense sempre estiveram profundamente antenadas com as renovações cênicas que aconteciam no restante do país, em particular no Rio de Janeiro de 1938, com a fundação do Teatro do Estudante do Brasil – TEB, por Paschoal Carlos Magno (1906-1980), juntamente com o Teatro dos Doze, surgido no mesmo ano, além do nascimento do Teatro Universitário – TU, sob a direção de Jerusa Camões, que conta com o apoio logístico da recém-criada União Nacional dos Estudantes – UNE, por meio do qual os grupos teatrais supracitados vão imprimir um momento de sensibilização na cena nacional, trabalho esse voltado aos educandos secundaristas e universitários.

Eu acredito que não se pode falar sobre o Teatro Estudantil Paraense – TEP, sem citar novamente o trabalho desenvolvido por Paschoal Carlos Magno¹⁹ (1906-1980), que afirma que o teatro feito naquele momento era constituído de um teatro sem muita orientação técnica, representado por atores e atrizes sem a menor preparação. Melancólico, porque havia uma crescente ausência de público, em número cada vez maior de companhias, que em seus frágeis esforços não encontravam eco na imprensa.

Quando ainda estava na Inglaterra, Paschoal Carlos Magno ficou extasiado com o trabalho teatral desenvolvido naquele país, especialmente nas montagens shakespearianas. Foi assim que organizou o TEB, que funcionou por muitos anos como uma espécie de Escola de Arte Dramática embrionária em sua iniciante proposta, montando um repertório de qualidade, dentre os quais: “Leonor de Mendonça”, de Gonçalves Dias; “Romanesco”, de Edmond de Rostand; além de “Hécuba”, de Eurípedes; e “Romeu e Julieta”, de Shakespeare. Sua personalidade irrequieta e sua atividade dinâmica, por que não dizer, mais ligada à animação cultural o levaria a outros lugares. Posteriormente, criara um grupo profissional, o teatro “Dulce”, e revelaria talentos enormes para o palco brasileiro através de seus festivais de teatro (SILVA, 1989, p. 36).

O trabalho que ele desenvolveu também abrangeu outros projetos, em particular a descentralização da atividade teatral. Na elaboração de roteiros de apresentações, dos quais se incluía além do Rio de Janeiro, Minas Gerais, Sergipe e Alagoas, compreendendo que essa experiência salutar renderia frutos. A caravana deveria permanecer um dia em cada cidade, oferecendo uma feira de livros, exposição de artes plásticas, música de câmara etc. Podemos dizer com maior destaque, que o projeto acabou reunindo vários conjuntos do teatro estudantil,

¹⁹ Filho de italianos, cuja história de vida está intrinsecamente envolvida com esse mister. Na sua juventude havia tido experiência com o Teatro Amador, havia também escrito uma peça intitulada “Pierrot”, encenada pela Companhia Jaime Costa. Em 1938 Paschoal chegava ao Rio de Janeiro oriundo de (Macheaste) na Inglaterra, após três anos de trabalho diplomático, ao voltar ao seu país de origem, sua atenção preocupada se volta para o real estado de estagnação que o teatro brasileiro atravessava (MAGNO apud SILVA, 1989).

vários elencos foram acionados e convidados para dele fazer parte, dando origem mais tarde aos cursos livres de teatro organizados pelas universidades.

Os acontecimentos descritos acima só iniciam no estado do Pará no final da década de 1940 e posteriormente na década de 50, num momento caracterizado pela quebra das companhias regionais, por meio de equipes que já possuíam um trabalho voltado para o círculo acadêmico, a saber: Teatro de Estudantes do Pará (1919) e Teatro Acadêmico (1930), os quais não se ligavam ainda ao trabalho desenvolvido por Paschoal Carlos Magno, entretanto eles só aparecerão com maior frequência no período dos anos quarenta.

Por uma questão terminológica e diferencial vou usar aqui o termo equipe, em detrimento de grupo, para uma maior compreensão sobre o período estudado. Nesse momento são organizadas as equipes de Teatro Estudantil, que movimentam a cena na capital paraense, foram sete: O Teatro do Estudante (1941); O Teatro Estudantil de Guerra (1942); Teatro Escola Edgar Proença (1949); O Teatro Universitário do Pará (1950); O Teatro do Povo (1957); além do Norte Teatro Escola (1957) e o Teatro Escola Renato Viana (1958), cuja natureza dos trabalhos apresentados deflagraria mais tarde na criação do Serviço de Teatro da Universidade do Pará – STUP, criado em 1962.

As equipes de Teatro Estudantil Paraense representam a gênese do teatro de grupo em nosso estado, fatos esses que se consolidarão mais tarde, com a organização das federações que surgirão com o intuito de fortalecer o movimento teatral na capital e nos municípios. O Teatro Estudantil teve uma importância imensa para o panorama do teatro paraense, porque revelou novos autores como Mário Couto (1920-1986) e Edgar Proença²⁰ (1898-1970). Além de uma gama de diretores como Margarida Schivazappa²¹, Oswaldo Erse, Gelmires Melo²², Conceição Oliveira, Peter Paul Hilbert²³, Estelio Souza, Mesejana, Maria Conceição Sarubby Medeiros,

²⁰ Edgar de Campos Proença nasceu em Belém do Pará, em 04.02.1892. Bacharel em Direito, foi também compositor, dramaturgo, diretor do Teatro da Paz, funcionário público, despachante na Fábrica Palmeira e um dos fundadores do Paysandu Sport Club. Porém, foi como jornalista e radialista que Proença deixou seu nome marcado na história do futebol paraense.

²¹ Aluna de Villa Lobos, destacada por Getúlio Vargas e saudada por Bibi Ferreira, Margarida Schivazappa atuou decisivamente a técnica para o crescimento da arte cênica na Região Norte. Foi uma das fundadoras do Teatro do Estudante, disseminou a técnica do canto orfeônico.

²² Nascido em Cametá no dia 03.12.1927. Estudou no Colégio Estadual Paes de Carvalho e na Escola Técnica do Comercio Fênix Caixeiral Paraense, formado em técnico em contabilidade, licenciado e bacharel em História e Geografia pela Universidade Federal do Pará.

²³ Foi um arqueólogo, etnólogo e escritor alemão que realizou pesquisa na Amazônia brasileira, através do Museu Paraense Emilio Goeldi entre 1948 e 1961.

Alberto Bastos, Maria Sylvia Nunes²⁴ e Cláudio Barradas²⁵ (HIRSZMAN, 1980, p. 49). Essas equipes arregimentaram muitos jovens, entusiasmados e melhor preparados intelectualmente, neles lançando o gosto artístico e ajudando a despertar a vocação. Se revelando também uma nova safra de atores e atrizes, com destaque para Agostinho Conduru, Iracema de Farias, Carlos Miranda, Mário Rocha, Lúcio Mauro, Emilinha Gentil Nunes, Lindolfo Pastana, Augusto Rodrigues, Aurora Rocha, Marta Gorete e outros. No campo da cenografia os trabalhos mais expressivos são de João Pinto, Amaury Scerni e Mario Lima.

Quanto ao repertório dramático apresentado pelas equipes estudantis, ele foi se modificando, e se fixaram a representar em seu início autores locais, o Teatro Escola Renato Viana – TERV (1958 a 1968) levou para a cena renomados textos: “Leonora”, de Gonçalves Dias; “Morre um Gato Na China”, de Pedro Bloch; e “Chapeuzinho Vermelho”; peças nacionais como: “Vigilante dos Sonhos”; “O Cavalinho Azul”; “O Boi e o Burro no Caminho de Belém”; “Pluft o Fantasmilha”; “Rapto das Cebolinhas”, de Maria Clara Machado; além de “O Casaco Encantado”, de Lúcia Bernadete. Amparado em sua maior parte por uma dramaturgia infantil, o TERV circulou com seus trabalhos nas igrejas católicas da Região Metropolitana de Belém com destaque para as paróquias de São Raimundo (Telégrafo) e a Igreja de Queluz (Canudos), além dos municípios de Primavera e Maracanã. Renato Viana propõe a criação de uma Escola de Arte Dramática mantida pelo estado, sobre a qual descreve Américo Veiga, um dos diretores.

A proposta já vinha sendo defendida por outras equipes estudantis, em particular o Teatro do Estudante do Pará – TEP, sob a direção de Margarida Schivazappa (1895-1968), que participou como delegada no I Congresso Brasileiro de Teatro realizado em 1951, no Rio de Janeiro, do qual destacamos as seguintes sugestões por ela propostas: 1- Recomendação aos governos estaduais para criação de escola dramática, e ou então nos estados, nos estados onde houver conjunto de amadores, idôneos e produtivos, entregar a esse conjunto a tarefa de ensino da arte dramática mediante a auxílio mensal, o que será mais cômodo e econômico do que a criação de drama em estabelecimento oficial. 2- Criação de uma entidade, centralizada do movimento no país, com a finalidade de ser realizado um plano uniforme conjunto de trabalho. Tal entidade poderia ser a Associação do Teatro Amador do Brasil, que além das preocupações

²⁴ Foi uma diretora de teatro e professora paraense, tendo sido docente da Universidade Federal do Pará, da qual recebeu o título de professora emérita. Filha do desembargador Cursino Loureiro da Silva e da Professora Raimunda Ferreira da Silva, formou-se em direito pela Faculdade de Direito do Pará em 1952, tendo cursado a faculdade juntamente com Benedito Nunes, com quem se casou, juntos fundaram em 1962 a Escola de Teatro e Dança da UFPA, onde lecionou estética, na década de 1960 dirigiu a primeira montagem brasileira de Morte e Vida Severina, inspirada na obra de João Cabral de Melo Neto, e inovou a linguagem teatral.

²⁵ Fundou grupos de teatro em Belém, escreveu várias peças teatrais e recebeu prêmios. Foi ator e diretor teatral e de rádio novelas na PRC-5, atuou em quatro filmes de Líbero Luxardo (Um dia Qualquer; Marajó, Barreira do Mar; Cinco Balas e Brutos Inocentes) e em novelas da TV Marajoara.

de ordem cultural, como a aquisição de fornecimento de peças, intercâmbio e orientação do movimento amador no país, teria o direito de representação dos interesses do teatro amador (SCHIVAZAPPA, 1951, p. 129).

Quanto à primeira sugestão da professora Margarida Schivazappa, só foi efetivada anos mais tarde, por influência da UFPA. Outro problema apresentado pelo TEP foi a criação de uma entidade centralizadora do movimento teatral no Brasil, cujo trabalho técnico visaria o fortalecimento das montagens pelos grupos de teatros espalhados pelo Brasil, que só se tornaram uma realidade no início da década de 1970.

Os festivais de teatro amador organizados por Paschoal Carlos Magno se constituíram em um processo embrionário do movimento cênico no país ainda na década de 1950, e de grande importância para a cena amadora fora dos grandes eixos de origem do teatro profissional, São Paulo e Rio de Janeiro. Esses encontros se constituíram como elementos geradores, em 1974, para a criação da Federação Nacional de Teatro Amador – FENATA, e com a organização da mesma parte desses anseios são contemplados.

Os problemas enfrentados pelas equipes estudantis se refletem nos próprios mecanismos de sobrevivência, no caso do TEP, que teve início em 1941, permanecendo em atividade até 1949, com montagem de textos do jornalista e dramaturgo paraense Mário Couto (1920-1986), como “Toque a serenata de Schubert” e a revista “Sobre céu da América”; outro autor montado foi Oscar Wilde, com “A importância de ser Severo” e “O Leque de Lady Windemore”; além de Rodolfo Bessie, com “Os Barretes”; Paulo Gonçalves com a comédia “A Comédia do coração”; e “Divorciados”, de Eurico Silva.

O TEP foi um dos conjuntos de teatro estudantil que movimentou a cena na capital paraense, alternando momentos de sucesso e outros nem tanto, em suas práticas de montagens, colocando também muita gente em cena, por influência de Margarida Schivazappa. Como Maestrina formada em canto orfeônico, discípula de Villa Lobos, exerceu vários cargos públicos e fez despertar o interesse pelo teatro como ferramenta educacional, cujo movimento estudantil e universitário de trabalho acabou por ligá-la à corrente de Paschoal Carlos Magno. Mais tarde o TEP redireciona seus trabalhos para produção de espetáculos realizados por crianças e adolescentes, como “Aventura num Bazar de Brinquedos”, do dramaturgo carioca Ernani Fornari.

O TEP encerrou suas atividades em 1949, abrindo caminho em 1950 para o Teatro Universitário do Pará – TUP, sob a direção de Gelmires Mello que montou os seguintes textos: “Os Inimigos Não mandam Flores”, de Pedro Bloch; e “Vila Rica”, de Raimundo Magalhães Junior, montagens de sucesso que realizaram temporada em Fortaleza (CE) no Teatro José de

Alencar, e que receberam boas críticas dos jornais locais. Mas o TUP não conseguiu ampliar seu exercício do fazer cênico e, apesar de ter colocado muita gente em cena, desaparece em 1955, cinco anos depois de ter iniciado suas atividades.

Compreendo que, em sua gênese, as equipes estudantis conseguiram manter suas produções, ainda que por um curto período, enfrentando inúmeros atropelos, acabaram por popularizar a linguagem do fazer teatral entre estudantes secundaristas e universitários e todas as montagens acima descritas foram apresentadas no Theatro da Paz, isso tornou-se um problema, já que nesta época era a única casa de espetáculo da cidade, monopolizadora da vida cultural de uma metrópole, essa realidade virou, mais tarde, um agravante com o surgimento de grupos que avançaram em uma linha de experimentação cênica, como perceberemos nas décadas seguintes (NASCIMENTO, 2006).

Com o desaparecimento do TUP, surgiu o Norte Teatro Escola em 1957, sob a orientação de Angelita Silva, Maria Sylvia Nunes e Benedito Nunes, direção artística de Margarida Schivazappa. O Teatro Escola se diferenciou dos demais conjuntos estudados, por possuir um corpo de intelectuais professores da UFPA, entre os quais Francisco Paulo Mendes, Vicente Salles, Rui Barata e Benedito Nunes, que trouxeram para cena os textos clássicos, dramaturgias consagradas, raríssimas foram as incursões da equipe por uma dramaturgia nacional e, conseqüentemente, não houve interesse por uma dramaturgia paraense, muito menos incentivo para o dramaturgo local.

A equipe também foi chamada em seu início de “Os Novos” ou “Teatro do Estudante do Pará”, como reflexo do movimento literário da época “Os novos”, do qual os citados intelectuais faziam parte. Dentre os textos montados destacam-se: “Brinquedos Sabidos”, de Thais Bianchini; “O Poço do Falcão”, de W. B. Yeats; “Morte e Vida Severina”, de João Cabral de Melo Neto; “Édipo Rei”, de Sófocles; e, “O Quase Ministro”, de Machado de Assis.

O Norte Teatro Escola conseguiu unir boa sorte e ambição desde seu início, amparado por uma estrutura de apoio, raramente encontrada por outras equipes. Teve cadeira cativa nos festivais de teatro preconizados por Paschoal Carlos Magno, suas atividades se estenderam de 1957 a 1960, conseguindo imprimir uma reunião de trabalhos cênicos mais elaborados, os textos referendados eram estudados por meses, e só depois partiam para uma prática efetiva de montagem.

Sobre o trabalho desenvolvido pela equipe de Teatro Estudantil e sua influência em nossa cidade, assim se pronunciou o Edgar Proença (1898-1970). Não há exagero em dizer que até hoje, o teatro tem crescido, vivido e admirado no Brasil, por obra e graça de amadorismo. Como diretor, escritor e homem de teatro, sinto isso como ninguém e até me orgulho com esse

fenômeno, o próprio Shakespeare e Molière, foram amadores, e o teatro que fizeram a princípio por amorismo hoje é o teatro profissional, teatro clássico na Inglaterra, na França e no mundo. Aí está a razão do meu entusiasmo, e da minha admiração pela obra realizada, pelo Teatro do Estudante, que acordou com um novo espírito do Brasil, sendo o primeiro e o principal esteio do teatro de hoje do nosso país. Sem o teatro amador, minha terra está fadada a não ter mais teatro e as novas gerações travaram conhecimento com os artistas nacionais como nós hoje travamos com o teatro de Ésquilo e Eurípedes, através de leituras. “Mil e uma dificuldades conspiram contra nós: clima, despesas, distâncias, transporte etc. as companhias profissionais em geral, voltam de Pernambuco, fazendo do Recife em seu itinerário artístico o ponto mais avançado do extremo nordeste” (CUNHA, 1987, p. 68).

O trabalho desenvolvido pelo movimento estudantil escreveu uma página de tamanha amplitude para o contexto cênico educativo paraense, seu trabalho elaborado no calor da batalha por jovens artistas que reuniam em suas casas para estudar teatro, construindo cenários e adereços, um trabalho coletivo e vivenciado em comunidade, trouxe aperfeiçoamento com os festivais, que viriam acontecer, cuja participação foi se tornando evidente. Já a partir da primeira experiência realizada, como iniciante representante do estado do Pará, no I Festival Brasileiro de Teatro Amador, realizado no Rio de Janeiro em 1957, criado pelo Serviço Nacional de Teatro – SNT, sendo construída pelo Grupo Norte Teatro Escola, no mesmo ano. O Norte Teatro Escola no Pará sob a orientação de Angelita Silva e com direção artística de Margarida Schivazappa [...], trazendo aos palcos o espetáculo “O poço do falcão” de W. B. Yeats, traduzido e encenado por Margarida Schivazappa (SALLES, 1994, p. 506).

Figura 12 – Espetáculo “O Poço do Falcão”, de W. B. Yeats, Teatro Dulcina – 1955.



Fonte: Coimbra (2004).

O relato acima descrito começa a marcar de forma definitiva a participação paraense em eventos de tal amplitude para o processo cênico educativo brasileiro e paraense. O referido texto e espetáculo obtêm o sexto lugar, incentivando os seus organizadores e colaboradores a continuarem persistindo, em busca de um melhor aprendizado na concretização de um produto acabado, como era o caso das práticas de montagens elaboradas pelo grupo.

Olhando o contexto nacional, como já foi abordado, a primeira exigência para viabilização de uma escola que promovesse a formação de nossos atores aparece documentada desde 1846, entretanto se levou mais de três décadas para que essa realidade viesse se configurar, até que finalmente as primeiras escolas de caráter público e privado, como: A Escola Dramática Municipal (1911), O Serviço Nacional de Teatro (1937), que foram o início para outras e idênticas, como: Escola de Arte Dramática de São Paulo (1946), Escola de Teatro da Universidade da Bahia (1950), Escola Teatro da Universidade de Recife (1958), Escola de Arte Dramática da Universidade Federal do Ceará (1960) e Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (1962).

Acredito que sendo o grande responsável por essa expansão educativa do teatro no país, principalmente durante as décadas de 1950, 1960 e 1970, o embaixador Paschoal Carlos Magno, à frente dos Festivais do Teatro Estudantil, foi:

Sem dúvida alguma, um dos grandes responsáveis pela interiorização e expansão do ensino do teatro no Brasil, foi Paschoal Carlos Magno, que com a criação, no Rio de Janeiro do Teatro do Estudante do Brasil e, posteriormente, com os festivais de teatro que fez acontecer, lançou pelo país a fora a semente da maioria desses cursos e Escola (FREITAS, 1998, p. 29).

Sem sombra de dúvidas, uma das grandes evoluções no ensino do teatro no país se deve a esses festivais de teatro que marcaram época, que teve em Paschoal Carlos Magno um agente aglutinador da classe artística, pela qual trabalhava incansavelmente, e cuja natureza desses eventos surtiram efeitos, como incentivo para a formação teatral, o que seria impossível compreender, somente com o surgimento de um movimento a nível nacional, sem citar os benefícios que ele trouxe.

Esses encontros eram reveladores, pois foram responsáveis por divulgar nacionalmente o trabalho de autores, atores, técnicos e diretores que, com trabalhos anônimos, eram conhecidos apenas em seus locais de origem. Os festivais revelaram um celeiro de novos talentos para cena, cobrindo um período de quase três décadas. Esse tipo de encontro era organizado em diferentes estados e municípios, que se tornaram centros irradiadores dessas ações desenvolvidas.

Os encontros propostos e efetivados por Paschoal, através de seus festivais, foram reveladores para cena, e impulsionaram a criação dos cursos de teatro, organizados em diferentes estados e municípios, que se tornam centros de excelência dessas ações desenvolvidas. “os encontros foram: 1º Festival de Recife (1958); 2º Festival de Santos (1959); 3º Festival de Brasília (1961); 4º Festival de Porto Alegre (1962); 5º Festival da Guanabara (1968); 6º Festival de Arcozelo – RJ (1970); 7º Festival Arcozelo – Escolar – Infantil (1975)” (KÜHNER, 1987).

Esses sete eventos constituídos, a partir de 1958, como o Festival de Recife, foram o início para que dezenas de grupos de todo o país afluíssem, vissem e participassem desses encontros, que tinham um caráter competitivo e de troca de conhecimento, no sentido de oficinas ministradas durante os referidos eventos, o que era extremamente necessário para o trabalho cênico exercido pelos conjuntos de teatro estudantil, como mecanismo anual de aperfeiçoamento, já que não existia uma política de aperfeiçoamento a nível nacional, organizada pelo SNT. No momento em que o Grupo Norte Teatro Escola passa a ter cadeira cativa nesses festivais, representando o estado do Pará e sendo coroado de êxito, começa a se discutir em nível local a criação de uma Escola de Teatro para formação de nossos agentes da cena. “Fatos esses que vão se consolidando no momento em que a Sociedade Civil Organizada (Classe Artística) passa a compreender melhor essa necessidade” (NASCIMENTO, 2006).

A partir de então é premente a presença de grupos paraenses em festivais nacionais: Grupo Norte Teatro Escola, com a montagem de “No Poço do Falcão”, de W.B. Yeats, em 1957; Grupo Norte Teatro Escola, com a montagem de “Morte e Vida Severina”, de João Cabral de Melo Neto, em 1958; e, Grupo Norte Teatro Escola, com a montagem de “Édipo Rei”, de Sófocles, no ano de 1959 (COIMBRA, 2004, p. 104).

Essas participações mostram o apego de pessoas comprometidas com o fazer teatral sério, que se tornou um incentivo para outras gerações de artistas e técnicos da área cênica paraense. Compreendo que essas participações marcam de forma definitiva a realidade acima discutida, a partir de um processo de conquistas nos referidos festivais, que não só repercutiu na capital paraense, mas principalmente lá fora também:

Em 1958, no I Festival de Teatro dos Estudantes promovido por Paschoal Carlos Magno na cidade do Recife, o grupo da Universidade Federal do Pará encena Morte e Vida Severina de João Cabral de Melo Neto, dirigido por Maria Silvia Nunes, com músicas do folclorista Waldemar Henrique [...]. A apresentação teatral no Recife foi vivenciada e compreendida por quem conhecia de perto o significado da obra. Desse modo colocado pela primeira vez no circuito teatral a transmutação operada pelos escritores nordestinos sobre a arte popular, os amadores agregavam à nossa cultura uma vertente de extraordinária importância para a década posterior (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 28).

Foi um árduo trabalho realizado pelo Grupo Norte Teatro Escola na montagem do texto de um escritor que dava os seus primeiros passos na literatura nacional, foi escolhido após várias reuniões e contatos feitos com o autor, através de cartas, já que “Morte e Vida Severina”, de João Cabral de Melo Neto, foi inicialmente escrito para ser encenado pela Escola de Teatro O Tablado, de Maria Clara Machado, o que não ocorreu. O texto tem uma estrutura poética sem indicações cênicas, mas isso não impediu o grupo de dramatizar pela primeira vez, foi levado para Recife, com músicas do Maestro Waldemar Henrique, sob a direção de Maria Sylvia Nunes o papel de Severino coube a Carlos Miranda, que mais tarde se tornou o presidente do Instituto Nacional de Artes Cênicas – INACEN. O espetáculo apresentado pelos paraenses no evento trouxe enorme sucesso, e arrebatou indicações em todas as premiações do festival.

Em termos de prêmios, o lendário Norte Teatro Escola repetiu o feito no ano seguinte, no II Festival Brasileiro de Teatro Amador realizado em Santos, com a apresentação da tragédia grega “Édipo Rei”, de Sófocles, sob a direção novamente de Maria Sylvia Nunes. Com a extinção da equipe, houve, entretanto, um movimento pela criação de um curso de teatro realizado nos idos de 1962, do qual nasceu o Serviço de Teatro Universitário do Pará – STUP. Com a criação, surgiu o Grupo Universitário do Pará, sendo este responsável direto pela apresentação dos trabalhos cênicos elaborados pela Escola de Teatro, em outros eventos que viriam surgir, com os festivais na ocasião organizados pela Confederação Nacional de Teatro Amador – CONFENATA.

Kühner (1987, p. 74), referindo-se ao trabalho desenvolvido pela entidade citada, nos diz o seguinte:

[...] em que a maior parte dos grupos terem trazido mais tarde, espetáculos com linguagens dramáticas e cênicas de cunho marcadamente regional, talvez até por uma interpretação particular da noção de representatividade, sugerida como um dos critérios de seleção, no caso do estado do Pará “Cobra Norato” de Raul Bopp pelo Grupo Universitário do Pará sob a direção de Cláudio Barradas.

Figura 13 – Espetáculo “Cobra Norato”, de Raul Bopp – 1977.



Fonte: Coimbra (2004).

Para uma melhor compreensão sobre o que foi acima discutido, irei mergulhar um pouco mais no contexto social e cultural que envolve o início e o desenvolvimento do ensino do teatro na Amazônia Paraense. Ao longo da história do Brasil existiram diversas iniciativas de abordagem ou utilização do teatro no processo educativo, bem como de formação educacional de pessoas voltadas para arte teatral (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 71). Quando reflito sobre o ensino do teatro em Belém do Pará, percebo que tudo se liga ao contexto precedido de um lento germinar, quando no século XVII surge o teatro no Pará, com objetivo de educar o nativo e trazer lazer aos moradores locais, tendo sido introduzido pelas ordens religiosas que aqui se instalam, em particular os jesuítas (1773). Logo após a expulsão da ordem (1759) fica o povo ausente do fazer teatral, mas não para sempre, o que percebemos é que os grupos e/ou artistas já iniciam o processo de desterritorialização do teatro, com suas viagens pelos estados brasileiros para a participação em festivais.

Com a construção das primeiras casas de espetáculos (1793) e surgimento dos nossos primeiros dramaturgos (1840), as famílias, como os Meninéias e Baienas, iniciam um movimento, dando origem ao teatro amador em nossa terra (1873), fatos esses que cooperam para a criação do Conservatório Dramático Paraense, destinado a conservar a música e aperfeiçoar a literatura dramática, pintura e as artes da mímica (1882), e organização das

companhias de teatro em associações (1891), além da publicação dos primeiros periódicos destinados à divulgação das atividades líricas literárias e cênicas (1896). Costuma o governo auxiliar as temporadas dramáticas. A 8 de novembro de 1866, a assembleia provincial aprovou uma subvenção ao empresário José de Lima Penante, que obrigava, mediante contrato, dar representações no Teatro Providência (CRUZ, 1952, p. 45).

Estes fatores acima descritos estão relacionados à evolução do movimento cênico advindo das grandes óperas, que em particular diz respeito ao ciclo da borracha, cujo produto estava em ascensão, o que trouxe considerável crescimento econômico, bens e serviços, como estrutura portuária, o embelezamento arquitetônico da cidade, tendo o seu apogeu de 1851 a 1912, após esse período o produto que gerava riqueza entra lentamente em queda. A economia da borracha determinou alterações acentuadas na estrutura social belenense. “Surge, então, uma classe de homens políticos e burocratas formados por nacionais; os comerciantes, basicamente portugueses; os profissionais liberais, geralmente de famílias ricas e oriundos das universidades europeias. Esta era a composição da elite dominante” (SARGES, 2002, p. 86). O processo da urbanização experimentado pela cidade de Belém do Pará, a partir da segunda metade do século XIX, não está assim ligado somente “à intensificação da vida industrial, como ocorreu nas cidades europeias e americanas, mas pela função comercial, financeira política e cultural que desempenhara durante a fase áurea da borracha” (SARGES, 2002, p. 135).

Outros fatos relevantes que podem ser citados dentro desse universo cultural amazônico são: a organização das companhias paraenses em associações com espaços próprios de apresentações (1896); fundações das entidades representativas de escritores (1900); organização dos Sindicatos dos Artistas Teatrais Paraense – SATP (1938); proposta para criação de uma Escola de Teatro, visando instrumentalizar nossos artistas cênicos, que começa a ganhar fôlego de discussão só a partir da quinta década do século XX. Apesar de compreendermos que sempre houve necessidade do aparelho técnico e teórico dos atores e técnicos, essa real necessidade só é vislumbrada a partir do momento em que o teatro se tornou uma atividade popular, quando se sentiu necessidade de um constante aprimoramento, fator decisivamente importante para que viesse a surgir uma Escola de Teatro com um corpo docente qualificado. Acontecimento esse que só vai se efetivar no período já mencionado, tendo em vista que Belém contava, mais à frente, com um movimento teatral estudantil muito forte, preconizado por grupos que movimentam a cena na capital paraense.

Acontece que não apenas recebíamos com muita frequência companhias viajeras externas. Nossos artistas também começaram a viajar, conquistaram a praça de Manaus e

seguiram a faixa litorânea. Chegaram até o Rio de Janeiro. Pioneiro na organização e exportação de elencos regionais, constituídos basicamente de atores paraenses (SALLES, 1994, p. 407).

Em linhas gerais, o ensino do teatro no estado do Pará se estruturou no trabalho desenvolvido inicialmente pelos artistas, principalmente pelo trabalho feito pela organização de companhias estáveis e duradouras, como foi o caso das companhias de Máximo Gil (18?-1907); Vicente Pontes de Oliveira (18?-1882); José de Lima Penante (1883-1892) e de seu filho Aureliano de Lima Penante (1883-19?), cujos ensinamentos chamaram de “Segredos da Arte de Representar”, o qual envolvia timbre vocal, mímicas, entradas e saídas arrebatadoras.

Eram repassados pelos encenadores aos membros mais jovens das companhias, os papéis distribuídos quase sempre eram os mesmos, não havendo alterações: o galã seria sempre “O galã”, a caricata sempre “A caricata”, e a donzela sempre “A donzela”, e assim sucessivamente, eles permaneciam inalterados, fazendo com que os atores se aprimorassem. Quanto à administração das companhias, era impossível que um ator iniciante viesse evoluir até coordenar a mesma, a não ser que ele montasse sua própria companhia, como foram os casos de Eduardo Nunes (1887-1926) e João Theodomiro Cantuária (1873-19?).

Mas o teatro regional começa a se impor. Centenas de peças foram criadas especialmente para esses espaços. Ele possibilitou de 1910 até pouco além de 1940, a indiscutível vitalidade. O popular Zezinho, com todas as suas deficiências de autor, mas reconhecida competência de ator cômico, muito contribuiu para o lazer de sua gente e para consolidar esses lugares, no momento mais carente de estímulo e apoio, quando as praças do extremo Norte, em decorrência da crise da borracha, deixaram de enriquecer empresários estrangeiros. Belém atraía grandes companhias viajeras. “Contava com próprio esforço de sua gente. Eduardo Nunes abriu caminho para numerosos outros atores e autores, principalmente para os grandes criadores do teatro nacional” (SALLES, 1994, p. 396).

Os atores construía suas carreiras na prática diária de apresentações, monitorados pelo ponto, que ficava dando as suas falas intermináveis de cada personagem, e nas atividades mambembes de apresentações, em que eram contratados pelas companhias que se estruturavam como empresas agenciadoras de seus trabalhos teatrais. A grande comunicabilidade e, conseqüentemente, a grande popularidade de grandes atores advinham de um desempenho intuitivo, que era aperfeiçoado por uma presença contínua no palco. Ali testavam repetidamente a reação do público e acabavam por moldar seus papéis segundo o gosto da plateia.

Encenados textos de esquemas simples e semelhantes, iam melhorando seu “Contato” de interpretação que “Laboravam”, cada vez mais para um público quase cúmplice de suas personagens fascinantes. Tal cumplicidade era ainda mais favorecida porque os atores vis

ocupavam geralmente a área central do palco, “perto do proscênio e porque usavam muito a postura de quarenta e cinco graus, com metade do corpo virado para o público e a outra metade virada para o companheiro de trabalho” (SILVA, 1989, p. 24).

Esse teatro girava sempre em torno da figura principal, os iniciantes estavam destinados a serem meros contrapontos, figurantes e coadjuvantes das suas brilhantes interpretações. Os atores representavam de acordo com suas personalidades, adaptavam papéis de acordo com os seus perfis. Pronunciando bem o texto, ou improvisando de uma maneira superficial, dentro de um esquema rápido de ensaio, em que o ensaísta, muitas vezes também, assumia a função do ponto, soprando falas, entradas e saídas efetuadas pelos atores, acostumados em falar bem o texto, caminhar, sentar-se e levantar.

Portanto, compreende-se que essa prática de ensino teatral se configurava como empírica e, acima de tudo, oral diante das circunstâncias apresentadas, em que os atores representavam os mesmos papéis ao longo de toda vida. E uma carreira excludente também, já que os atores iniciantes não tinham ascensão, outros cargos nas companhias, principalmente na administração, a não ser que montassem a sua própria empresa, cujo trabalho era ausente de um estudo mais sistemático, e o objetivo era a fundamentação de uma base teórica e prática de pesquisa que só foi construída mais tarde com a necessidade de criação de uma escola de teatro na Região Amazônica.

Algazaras para a criação de uma escola de teatro, que viesse preparar seus artistas para atividade teatral, cujo trabalho seria construído em parceria com outros órgãos governamentais do estado, reclamações que sempre estiveram na pauta das reuniões de grupos e congressos. Dentre os grupos estudantis, que militam e apresentam propostas para viabilização desse projeto, estão: O Teatro do Estudante do Pará – TEP e Teatro Escola Renato Viana – TERV. Propostas que fazem parte da territorialização e da cidade de Belém e do teatro paraense.

Em 1951, durante I Congresso Brasileiro de Teatro, no Rio de Janeiro, tendo como delegada Margarida Schivazappa, que se destaca por sua solicitação para a criação de escolas dramáticas, recomendações aos governos estaduais para criação de escolas dramáticas e/ou cursos curtos de formação. Ou então nos estados “onde houver conjunto de amadores, convenientes e produtivos, conferir a esse conjunto a tarefa de ensino da arte dramática mediante ao auxílio mensal, o que será mais cômodo e econômico do que a criação de uma seção de drama em estabelecimento oficial” (SCHIVAZAPPA, 1951, p. 129).

Observa-se que na distante década de 1950 já existiam solicitações para a criação de uma escola, o aperfeiçoamento dos operários da cena, fatos esses que se arrastaram por toda a década, efetivando-se a partir de 1962, com a criação do Serviço de Teatro da UFPA – STUP,

por decisão da Universidade do Pará, antigo nome dado à UFPA, sob a administração do Magnífico Reitor José da Silveira Neto, atendendo à solicitação de um grupo de pessoas, dentre as quais Cláudio Barradas, Albertinho Bastos e outras. Pois bem, fomos falar com o Silveira Neto, o Benedito Nunes e mais dois atores: um deles o Alberto Bastos. O Silveira Neto nos disse, pois bem a Universidade está disposta a ajudar o nosso teatro. Mas o que vocês querem? Nós respondemos “um curso de teatro”. Aí ele incumbiu o Benedito Nunes, que já era professor de filosofia da universidade, de articular a criação do curso. “Ele e a Maria Sylvia trouxeram amigos de São Paulo. [...] “foi montado um curso de iniciação ao teatro, de um ano, o curso era livre, mas enquadrado no nível de curso superior” (COIMBRA, 2004, p. 88).

O referido reitor chama, para administrar o projeto de “Iniciação ao Teatro”, os professores Benedito Nunes e sua esposa Maria Sylvia Nunes, cujo trabalho deu origem ao Serviço de Teatro da UFPA esses contatos foram feitos por Angelita Silva, durante o 4º Festival de Teatro Estudantil, realizado em Porto Alegre, para a vinda de Amir Hadadd e também diversos professores, dentre os quais: Iolanda Amadei, Rodrigo Santiago, Marbo Gianechini, Cláudio Mac-Dowel e Carlos Eugênio de Moura, que deram início ao Curso de Iniciação ao Teatro. O encerramento do ano letivo deu-se após um exaustivo trabalho, cujas propostas configuraram-se em quatro montagens: “O Inglês Maquinista”, de Martins Pena; “O Velho da Horta”, de Gil Vicente; “O Delator um dos episódios da ascensão e queda do Terceiro Reich”, de Bertol Brecht; e, “Caminho Real”, de Tchekhov.

O sucesso de público obtido pelas peças foi atribuído ao alto nível do corpo docente, o esforço e talento dos alunos, grande interesse demonstrado pelo Reitor Silveira Neto, que procurava atender todos os pleitos relativos ao curso, e ao apoio total dado pela imprensa. O êxito foi tanto, que no ano seguinte a UFPA instalou a sua Escola de Teatro, que era, a princípio, uma unidade de nível realmente universitário, cujo ingresso acontecia através de concurso de vestibular e com status invejável a um quadro de docentes e discentes do maior nível.

O Curso de Formação de Ator, como os demais ministrados pela Escola de Teatro acabaram alimentando, também, o movimento de teatro na capital e nos municípios, além de um contingente que acabou optando por criar seus próprios grupos, que se organizaram mais conjuntamente a partir da criação da Federação de Teatro Amador do Pará – FETAPA, surgida mais tarde como o movimento de aglutinação das dezenas de grupos na cidade das mangueiras.

Outros fatos acabaram dando fôlego suficiente para que mais tarde um grupo destinado pela Escola fora do estado, com a criação do Grupo Universitário de Teatro, continuasse trilhando um caminho de sucesso, como se observará mais à frente. Conforme ilustrado pelo

jornal O Liberal, de 18 de dezembro de 1976, p. 4, que traz o seguinte título “UFPA cria Grupo Teatral”:

Uma velha aspiração da classe universitária ligada à arte cênica se torna realidade. A Universidade Federal do Pará acaba de autorizar a criação de um grupo teatral nos moldes de uma companhia profissional, aproveitando os alunos da Escola de Teatro. Nesse trabalho merece destaque especial os professores Atahualpa Leão e Augusto Rodrigues. Foram os grandes artífices dessa conquista. O Grupo de Teatro da Universidade já se prepara para estreiar, iniciando com duas peças: uma infantil e outra dedicada ao público adulto. Os integrantes do grupo serão profissionais e receberão vencimentos provenientes de uma verba que a reitoria da UFPA acaba de liberar. Diante disso, podemos ter certeza de que o teatro paraense vai ganhar maior incentivo e um grande trabalho poderá ser desenvolvido objetivando levar ao público magníficos espetáculos.

Visivelmente é importante destacar, já no final da década de 60, dentre outros fatores, dessa feita negativos, a presença de censores do regime militar nos espetáculos, o que acabou trazendo sérias complicações para o movimento: perseguições, prisões e cerceamento da liberdade de expressão, além do sucateamento da instituição como vamos observar.

Compreende-se que a criação do Curso de Formação de Ator, vinculado à Universidade Federal do Pará através da Escola de Teatro, constituiu-se em seu início de professores oriundos do Sudeste, que para cá vieram. As melhorias operadas no quadro docente, com a entrada maciça dos professores locais, contribuíram para que nossa representatividade fora de seu estado de origem viesse se expandir cenicamente nos festivais de teatro nacionais, e se seguiriam com a criação do Grupo de Teatro Universitário, trazendo mais respeito, fazendo com que o teatro feito aqui alcançasse o patamar do primeiro lugar. Segue abaixo os melhores momentos:

1. 1971 – “A Vereda da Salvação”, de Jorge Andrade, com direção de Cláudio Barradas, participou do 6º Festival Nacional de Teatro do Estudante do Rio de Janeiro, recebeu o prêmio de melhor elenco, tanto de júri popular como do júri especial, Barradas incluído entre os dez melhores diretores;
2. 1971 – “O Prometeu Acorrentado”, de Ésquilo, com direção de José Carlos Gondim, considerado o melhor espetáculo do 6º Festival Nacional de Teatro do Estudante, no Rio de Janeiro;
3. 1973 – “O Coronel de Macambira”, de Joaquim Cardoso, com direção de Cláudio Barradas, no 1º Festival Nacional de Teatro Amador de Goiânia, recebendo todos os prêmios: Melhor Direção, Melhor Música, Melhor Ator, Melhor Atriz, Melhor Ator

Coadjuvante. De seu elenco foram premiados Geraldo Salles, Homerval Teixeira, Zélia Amador de Deus e Wlad Lima.

4. 1974 – “A Incelença”, de Luiz Marinho, com direção de Cláudio Barradas no 1º Festival Nacional de Teatro Amador de Campina Grande – Paraíba, recebeu o prêmio de melhor direção e oito atores do elenco foram premiados;

5. 1976 – “Cobra Norato”, de Raul Bopp – Escola de Teatro da Universidade Federal do Pará, direção Cláudio Barradas, representou o estado no 1º Festival de teatro da CONFENATA, realizado em Minas Gerais (COIMBRA, 2004; KÜHNER, 1987).

O trabalho desenvolvido em Belém pela Escola de Teatro na formação do profissional cênico, com a participação ativa nos eventos do gênero, realiza uma formação eficiente, o que não deixava a dever para as grandes escolas implantadas no Sudeste do país. Tornou também desde seu início um centro de referência, na linguagem cênica no Brasil, haja vista que até a década de 90 ela se manteve como a única escola dramática da Região Norte. A Escola de Teatro da UFPA foi consumida pelo fogo. O fato é dramático para os jovens artistas paraenses, e até certo ponto irônico em face da campanha que eles fazem, através dos jornais, na tentativa de sensibilizar o público para os espetáculos, embora não lhes falte o palco porque estão usando o prédio da Sociedade Artística Internacional – SAI, localizado na rua João Diogo, onde hoje funciona a Academia de Letras, e o Theatro da Paz. Esses moços perderam, contudo, seu lugar de aprendizagem, não obstante a UFPA já estava providenciando local. Por outro lado, o povo teve a sua atenção voltada, sem querer, para a angústia da juventude que faz teatro no Pará e talvez compreenda, a partir de agora, que é muito mais humano ajudar os nossos artistas do que contemplar de uma calçada ou das janelas dos palacetes uma casa de espetáculo ser devorada pelas chamas, que encrespam e se espraiam numa dantesca coreografia. Mudando constantemente de endereço, o teatro se manteve vivo, sobretudo, pelo trabalho desenvolvido pelos educadores de teatro paraenses que têm, muitas vezes sob duras penas, uma produção cênica em constante evidência, incentivando o interesse do público em geral pelo estudo e pesquisa do teatro.

Durante a década de 1980, a escola inicia um processo de quase esquecimento, o que era comparado a apenas um penduricalho da UFPA. “Lutando, principalmente, para adequação de um espaço que abrigasse a mesma, necessitando de estrutura técnica e administrativa, além de fortes entraves burocráticos e boa vontade, que impediam sensivelmente seu aparelhamento”. Situação descrita pelo professor Marlúcio Mareco, então diretor da escola, ao jornal O Liberal, de 15 de fevereiro de 1987. A Escola funcionava como um apêndice da Pró-

Reitoria de Extensão, na categoria de cursos livres, instalada no pavilhão IP do setor Profissional do Campus do Guamá, conta com sete professores e, até o ano passado, dez alunos. Os cinco cursos que ofereciam anteriormente foram reduzidos a apenas um: o de Formação de Ator, com duração de três anos. Sumiram o Estúdio de Pesquisas Teatrais e o Centro de Estudos Cinematográficos. Se ainda existissem, não teriam espaço físico para instalação. Pois todo o serviço de teatro funciona em seis salas, uma delas dividida com o Centro Sócio-Econômico às segundas e quartas-feiras. Na sala reservada à administração, que compreende Direção e Secretaria, funciona também o Setor de Reprografia e copa. [...] Enfrentaram recentemente o que Marlúcio Mareco, coordenador do Serviço de Teatro da Universidade, chamou de “Invasão Alemã”. Pessoas pertencentes à Casa de Estudos Germânicos, instaladas em um pavilhão vizinho, iniciaram uma ocupação das salas da Escola, que seria bem-sucedida se não fosse a pronta interferência dos professores e alunos do Serviço de Teatro.

Outra problemática consistia na formação do profissional cênico, que se mantiveram desde seu início com três anos de duração, obedecendo o critério de ser um curso livre, cujo ingresso do candidato se exigia ter o 2º grau (Ensino Médio), o que gerou sempre comentários críticos e reflexivos. Tomamos como exemplo o depoimento dado pelo Prof. Cláudio Barradas para a Revista de Teatro em junho de 1978, número especial, p. 66, editada pela Revista da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – SBAT, com o título: “Teatro universitário da Universidade Federal do Pará”. Há, como te falei no início, um curso de formação de atores. Que é uma incongruência, pois o modelo do curso é como um curso superior, com um tipo de vestibular em que há provas de expressão corporal, interpretação e voz e uma cultura geral teatral. São três anos; o nível, é universitário. O das matérias. E, no fim, você recebe um certificado de curso livre. Exige que você tenha terminado o segundo grau. Muito bem. E o pessoal que faz teatro em Belém não está nessas condições. Está querendo entrar para o curso e não consegue. O curso, então, não atinge a sua finalidade. As reflexões propostas por Barradas estavam sempre relacionadas ao tempo de formação apresentado pelo curso, além da exigência do segundo grau, o que para o mesmo não era necessário, visto tratar-se de um curso livre e não técnico.

Apesar de possuir um currículo invejável, a formação se comparava aos cursos acadêmicos. Outro fator era o crescente interesse das pessoas em fazer teatro, cujo movimento organizado criou uma Federação de Teatro, a FETAPA, logo substituída pela FESAT – Federação Estadual de Atores, Autores e Técnicos de Teatro, surgida em 1979 como movimento legítimo dos grupos teatrais em Belém, amparada economicamente pelo SNT e administrativamente pela CONFENATA.

Os grupos cresciam e se multiplicavam em torno das escolas de ensino médio e fundamental, através do empenho de professores de artes plásticas ou não. Além das paróquias católicas e igrejas evangélicas, com suas Paixões de Cristo e peças natalinas, que despertavam nos jovens o súbito interesse pelo teatro, onde buscariam uma formação teatral segura? Senão em uma escola de arte dramática, que lhes garantisse uma formação, ainda que num período de formação de três anos, onde receberiam um certificado de curso livre.

A Escola de Teatro e Dança da UFPA funcionou como um dos centros geradores de conhecimento, pesquisa e aprendizagem técnica para o movimento cultural em Belém nas décadas de 70 e 80. O trabalho desenvolvido pela mesma no estado do Pará contribuiu para o aprimoramento do profissional cênico, se fazendo presente a partir do momento em que o teatro feito aqui assumiu não só a condição de arte do entretenimento, mas, também, de instrumento de denúncia e protesto social de uma classe artística que começava a se pensar como tal.

Aqui me fiz profundo e mergulho nos meandros da memória da recordação e do esquecimento em uma era que vivemos, tudo tange ao esquecimento e ao apagamento, uma memória que está por si só situada nos locais e “a expressão é sugestiva porque aponta para a possibilidade de que os locais possam tornar-se sujeitos, portadores de recordações e possivelmente dotados de uma memória que ultrapassa amplamente a memória dos seres humanos” (ASSMANN, 2011, p. 317). A cidade, suas ruas, escolas, praças e teatros são locais e espaços culturais de recordação que solidificam e validam os indivíduos para traçar caminhos de épocas que estão alicerçados em nossa cultura.

Quero saber como a organização do espaço participa das estratégias que oferecem e ampliam a visibilidade das coisas, fenômenos e pessoas. Quero compreender o papel das pessoas desses complexos planos de posições espaciais: como as representações do espaço são elas mesmas possíveis de serem analisadas como imagens de lugares, e que aqui se apresenta como a cidade de Belém do Grão-Pará.

Então quero pensar um pouco mais sobre essas guias do olhar, que indicam o que ver segundo o lugar onde estão as coisas. Quando se apresenta assim a questão, se evidencia imediatamente o fato de que abordagens são também formas de olhar – então posso dizer que a pergunta fundamental que me guiou foi saber a especificidade do olhar geográfico quando o tema é justamente o da visibilidade dos fenômenos, pois quando procuramos esta especialidade do ponto de vista geográfico, o que estamos querendo observar é o papel da espacialidade. Dito isso, é preciso concordar que esse é um procedimento epistemológico, ou seja, não estou querendo apenas acrescentar conteúdo a um tema, estou me perguntando sobre as possibilidades de descobrir novas questões a partir de um “outro olhar”. Em outras palavras, quero criar

condições de gerar, para gerar uma “outra visibilidade” do fenômeno, aqui do teatro em Belém do Pará.

A ideia de espacialidade aqui está sendo empregada no sentido de uma trama locacional, “espacialidades que moldam a visibilidade e suas imagens por meio de posições” (GOMES, 2013, p. 68), associado a um plano, uma superfície ou volume. Espacialidade é o conjunto formado pela disposição física sobre esse plano e tudo que ele contém. Corresponde, assim, ao resultado de um jogo de posições relativas de coisas e/ou fenômenos que se situam, ao mesmo tempo, sobre esse mesmo espaço.

A outra palavra é “composição”, que aqui queremos utilizar para ver algo novo, pois nas artes fala-se em composição para uma peça ou para uma forma de representação capaz de produzir um resultado original. Assim, analisar uma composição é compreender sua espacialidade, o lugar dos elementos nesse conjunto. O que ali se coloca tem um comprometimento fundamental com a ideia de que deve ser visto, olhado, observado, apreciado, julgado. Isso significa dizer que socialmente estabelecemos lugares onde essa visibilidade deve ser praticada, segundo complexas escalas de valores e significações. É fácil perceber que, nas sociedades urbanas e democráticas, um lugar privilegiado de exposição são os espaços públicos. O atributo da visibilidade é, portanto, central na vida social moderna, que se ativa e se exerce pela existência dos diferentes espaços públicos de uma cidade.

A cena é viva, se transforma, se movimenta e evolui sob o olhar do observador. Nosso melhor terreno de apreensão do fenômeno é logicamente o espaço urbano e o campo privilegiado da observação são os espaços públicos, onde cenas muito diversas se apresentam, se mesclam, se confundem, se fracionam, se configuram e se desfazem. E é por isso que trago o teatro no território estado do Pará, mais especificamente para a cidade de Belém, como forma de buscar ver coisas, pessoas e fenômenos que olhamos, mas não vemos. É preciso, às vezes, que elas mudem de lugar para que sejam vistas.

Há uma ação geográfica no nosso olhar, uma imediata classificação das coisas pela posição que ocupam, pois produzimos cartografias imediatas dos lugares e de seus conteúdos, selecionamos o que deve ser figurado, o que deve ser examinado, estabelecemos pontos de vistas e até a escala dessa análise. Esse olhar cartográfico nos indica o que deve ser visto e como deve ser visto. O tipo de espaço, o lugar ocupado, a rede de relações dessa posição, tudo isso agindo como critérios que guiam o olhar e o interesse que conferem diferente grau de visibilidade às coisas vistas para serem refletidas e escritas.

Essa ação geográfica realizada pelo olhar é tão facilmente conseguida, tão imediatamente alcançada, que temos a tentação de compreendê-la como um dado “natural” e

absoluto. Em outras palavras, como se parte da natureza intrínseca das coisas – coisas que são interessantes e coisas que são desinteressantes, coisas que merecem atenção e coisas que não merecem atenção. E assim procedemos, tomamos alguns regimes de visibilidade como formas exclusivas e absolutas, como se fossem a única maneira de estabelecer critérios para o olhar, tomamos a carta como se fosse a única possível representação do terreno, como se fosse ela o próprio terreno.

Para pensar, como categoria, tem muitos significados. Em alguns contextos, ela surge como erudição ou formação acadêmica. Na mídia, a cultura geralmente representa o mundo das artes: o teatro, o cinema, a televisão etc., no entanto, para a antropologia, a cultura é entendida de forma muito mais abrangente. Trata-se de toda e qualquer criação humana, real ou simbólica, e que se expressa como modo de vida. Sua qualidade concreta é, portanto, onipresente, pois ocorre em todas as manifestações do cotidiano: religiosa, política, econômica, etnolinguística, sociocomportamental etc. A cultura dos povos é a interconexão de todas essas manifestações, passando, ainda, pelos aspectos históricos e geográficos (tempo/espaço). A cultura, no plano universal, é a direção coletiva da sobrevivência humana e, no particular, representa a identidade de um povo, expressa na língua, nas práticas e no imaginário das comunidades.

1.5 PASSO NAS BEIRAS DE UM ENCHARCADIÇO: A transformação do teatro e da cultura na cidade de Belém

*Mergulhando nas águas, como cobra.
Um plasma visguento se descostura
E alaga as margens debruadas de lama
Vou furando paredes moles
Caio num fundo de floresta
Inchada alarmada mal-assombrada
Ouve-se apitos um bate-que-bate
Estão soldando serrando serrando
Parece que fabricam terra
Chiam longos tanques de lodo-pacoema
Os velhos andaimes podres se derretem
Lameiros se emendam
Mato amontoado derrama-se no chão
Correm vozes em desordem
Berram: Não pode!
- Será comigo?
Passo por baixo de arcadas folhudas
Arbustos incógnitos perguntam:
- Já será dia?
Manchas de Luz abrem buracos nas copas altas
Árvores comadres*

*Passaram a noite tecendo folhas em segredo
 Vento-ventinho assoprou de fazer cócegas nos ramos
 Desmanchou escrituras indecifradas
 (BOPP, 1994, p. 11)*

Enquanto me dilacero rasgando papéis em resmas, as redes da rotina sibipirunas me espiam – pernas plantadas tranquilas – mas, pupilas amarelas passeando persianas. Enquanto desato nós e arranco de mim raízes tropeçando nas lembranças e nos livros, e os vaga-lumes me espiam livres, bagagem nenhuma, somente a luz do seu corpo cintilando no após chuva. Eles me espiam e espiam enquanto eu, perdido, dedos nos ossos dos anos devo embalar tanta vida em vastos rios de luz e ar. Eles me espiam e espiam enquanto eu partido, devo ir aonde soprar o vento.

Já não encanta o gorjear dos pássaros, nem menor é a dor da despedida!

Um cantil, um embornal...

Uma lágrima saciando a sede do asfalto onde os versos foram incinerados

Pela quilometragem avançada da indiferença...

Seres, homens e mulheres artistas, uma nuvem esmaecendo na memória

O último sabor do cio... e troca de pele...

Nada, contemporaneidade!

A luz que brilhar em te amanhecer em mim com sorrisos infantis...

O feto atirado por este cordão invisível de felicidades e aconchego, a razão é só ela está capacitada a omitir os gestos desnecessários ao toque da alma. Afinal, se o homem é pássaro, os voos internos são necessários às travessias...



Segundo Marx e Engels, que vislumbram como principal foco a abolição da antítese entre cidade e campo, e na cidade do antagonismo centro e periferia, e que focam nas questões sobre as quais a disciplina de urbanismo tem que se ater em busca de uma sociedade mais justa e do desenvolvimento social: afrontar seu crescimento e a difícil convergência entre cidade especulativa e as condições de moradia da classe operária. Assim “a cidade é um espaço

habitado, o urbano não; o urbano é um espaço que não pode ser morado, [...] se desenvolve em espaços desabitados e inclusive inabitáveis” (DELGADO, 1999, p. 3 apud ARROYO, 2007, s.p.), são facilmente identificáveis quando se vive, se pensa, ou se fala de cidade.

Em uma cidade em expansão e sua cultura em processo de transformação, levada a cabo para a região da Amazônia Brasileira pelo regime militar instaurado no país em 1964, ainda que esse processo se encontrasse em sua fase de arrefecimento no início da década de 1980. A Região Amazônica entrou na década de 1980 sob a sombra de uma frustração: as perspectivas anteriores não foram consumadas e isso gerou um agravamento nas questões de ordem socioeconômica para a região. Parte do início dessa década em que as políticas direcionadas para a região entram numa fase de esgotamento de maneira que o intervencionismo estatal desenvolvimentista cessou, isso implica de certa forma um abandono da região (BARBOSA, 2010).

A década de 1980 marca um momento de profundas transformações na sociedade brasileira após o fim do regime militar, surgem no país vários movimentos socioculturais que primavam pela igualdade de direitos e de luta e expressão. [...] neste cenário o comportamento de uma geração de brasileiros é influenciado, motivando e dando origem a um período de grandes transformações comportamentais e culturais. “[...]. Belém vive intensamente os anos 80, marcado pela efervescência em diferentes linguagens artísticas. A arte ganha novo fôlego com a criação de associações, grupos de teatro, bandas e conjuntos musicais. Surgem também novos espaços de encontros e apresentações, como salas, teatros, casas de shows, galerias e museus” (MUSEU DA IMAGEM E DO SOM, 2010, p. 14).

O texto é um discurso que contém a ideia que se consolidou na memória coletiva da cena artística local contemporânea, a qual eu tive a honra de ter participado, a ‘efervescência’ cultural que a cidade de Belém conheceu nos anos de 1980, ano em que fundo o Grupo de Teatro PALHA. O escrito, em questão, são trechos do texto de apresentação do catálogo com acervo do material que está sob a guarda do Museu da Imagem e do Som - MIS da Secretaria de Cultura do Estado do Pará. Um produto institucional, tendo a função de ser um ‘lócus’ informativo da cena artística local por meio da cultura material, na época dirigido pelo compositor e músico Paulo André Barata. Ali estão os registros da época, sejam fonográficos, audiovisuais e outros meios que remontam vários períodos da história cultural da região. No entanto, este trecho ressalta a década de 1980 como um período singular.

Na memória social e no mundo artístico local, em Belém do Pará nos anos de 1980, me faz pensar em Milton Santos, o estudioso do espaço e do tempo compreende, em seu tempo, o espaço como produção do homem na relação com a totalidade da natureza e por meio da técnica,

técnica esta que corresponde a um tempo determinado pela produção do homem. E esse mundo é formado pelo conjunto total de indivíduos e organizações que agem para a produção do tipo de acontecimentos e objetivos produzidos por aquele mundo, seja qual for o produto. “Um mundo artístico será e é construído pelo conjunto de pessoas e organizações que produzem os acontecimentos e os objetos definidos por esse mundo, como arte” (BECKER, 1977, p. 9).

Portanto, é constituído por pessoas que atuam de forma cooperativista para produzir, distribuir e consumir o que eles mesmos determinam como artefato artístico, sejam objetos ou eventos. “É essa ação coordenada, assentada em convenções internamente definidas que legitimam um mundo artístico: as pessoas e os objetos podem ou não ser aceitos como pertencentes ao mundo artístico” (BECKER, 1977, p. 9).

Nessa época, Belém do Pará se encontrava em um momento importante de mudança em sua estrutura física. “Certamente, esse fato está relacionado à sua condição de cidade fronteira” (HANNERZ, 1997). E com o advento do que alguns autores chamam de globalização, o espaço se torna cada vez mais fluido, constituindo-se no meio técnico-científico-informacional (SANTOS, 1996, p. 20). Interligados por redes e por densas relações entre seus atores, sobrepondo ou conectando os territórios em um processo em constante movimento de territorialização – desterritorialização – reterritorialização, movimento conhecido pela sigla t-d-r (HAESBAERT, 2006, 2004). Não obstante, tal fluidez não ocorre de maneira contínua e uniforme por todo o espaço e, conseqüentemente, pelo território, uma vez que o espaço é dotado de diferenciações advindas das diversas apropriações feitas dele. Sob esse viés, como nos ensina Milton Santos (1999), as relações entre objetos e as ações existentes variam conforme o lugar, em vista de suas diferentes condições históricas, apresentações de espaços e acessos disponíveis em relação ao meio técnico-científico-informacional, entre outros fatores.

A geopolítica dos governos militares para a Região Norte estava embasada na ideia de estimular a ocupação do território, seguindo “o mito do ‘espaço vazio’, que fora construído sob a região, haja vista que se desconsideram as populações indígenas, caboclas e as sociedades locais” (BECKER, 1997, p. 40). Na década de 1970 e início da década de 1980 a Região Amazônica era vista como esse lugar estrategicamente importante e que deveria ser efetivamente integrado ao território nacional. O caso exerceu grande influência na conformação de um ideário artístico na época e nos anos de 1990 e 2000 (CASTRO, 2011).

Desta forma, o que me interessa é observar que foi de suma importância para a constituição do ideário estético, político e sociocultural dos artistas do meio teatral da região. E não podemos perder de vista um dos principais pontos, a organização da classe artística em Federação com ações em torno de um projeto na e para a cena teatral.

A cidade de Belém era administrada na época por um militar, o Major Brigadeiro Filipe Santana, sendo nomeado por um decreto²⁶ do então governador do estado do Pará, Clóvis Silva de Moraes Rêgo. O que se nota em seu plano político-administrativo, veiculado pelos jornais, é um discurso de crescimento, e a publicização de um ideal de prosperidade em vista de uma ‘retomada’ do projeto da cidade de Belém como núcleo urbano central na Região Amazônica (cidade de entrada da Amazônia).

Essa preocupação das autoridades locais, representantes do regime militar, é mais uma ocasião no processo histórico da cidade no qual a reivindicação pelo ‘status’ de ser representante hegemônica da cultura amazônica é ativada. E implícito a isso está a ideia de Belém do Pará como metrópole da Amazônia. Então, se vê um discurso potente em várias páginas de jornais e periódicos “[...] sobre as representações em torno da cidade como metrópole da Amazônia e da retomada constante dessa ideia em uso panfletário” (COSTA, 2006, p. 32).

Em um primeiro momento essa demanda apresentou resposta e ao longo do início dos anos da década, a abertura de outras ruas, avenidas, estradas e rodovias, bem como a construção e pavimentação das existentes, eram temas recorrentes de reportagens da época.

Na reportagem intitulada “A nova Belém de Santana”, veiculada pelo jornal O Estado do Pará, em 13 e 14 de janeiro de 1980 (p. 8), o administrador falou do lixo produzido pela cidade. A existência de vários materiais que falam da falta de equipamentos de cultura e de lazer, limpeza, asfaltamento. Assim, os avisos da administração municipal da época estavam abrigados sobre o seu ideal de estruturação do espaço urbano e sua formação são objetos de estudo da geografia que aborda a constante reconfiguração do espaço total, social e seus diversos recortes. E por uma geografia nova (1978), o conceito de espaço é central e compreendido como um conjunto de formas representativas de relações sociais do passado e do presente e por uma estrutura representada por relações que estão acontecendo e manifestam-se através do processo e funções: “O espaço é um verdadeiro campo de forças cuja formação é desigual. Eis a razão pela qual a evolução espacial não se apresenta de igual forma em todos os lugares” (SANTOS, 1978, p. 122). [...] o espaço por suas características e por seu funcionamento, pelo que ele oferece a alguns e recusa a outros, pela seleção de localização feita entre as atividades e entre os homens, é o resultado de uma práxis coletiva que reproduz as relações sociais, [...] o espaço evolui pelo movimento da sociedade total. (SANTOS, 1978, p. 171).

²⁶ Ano de 1978, o militar exerceu o cargo de prefeito até maio de 1980, quando foi substituído por Louriwal Rei de Magalhães, nomeado gestor do executivo municipal por decreto do governador Alacid da Silva Nunes.

Para Milton Santos, o espaço precisa ser considerado como totalidade: conjunto de relações realizadas através de funções e formas apresentadas historicamente por processos tanto do passado como do presente. É resultado de condições dos processos sociais de elaboração amplamente difusa na geografia dos anos 1970-80 em países como França, EUA e Brasil, pois era compreendido como uma categoria fundamental quando predominava a utilização de princípios do materialismo histórico e dialético.

Desse modo, o espaço, além de instância social que tende a reproduzir-se, tem uma estrutura que corresponde à organização feita pelo homem. É também uma instância subordinada à lei da totalidade, dispõe de certa autonomia, manifestando-se por meio de leis próprias. Assim, o espaço organizado é também uma forma resultante de interação de diferentes variáveis. O espaço social corresponde ao espaço humano, lugar de vida e trabalho: morada do homem vivendo em sociedade, e cada sociedade, historicamente, produz seu espaço como lugar de sua própria reprodução.

E foi nos anos de 1980 que grandes cidades brasileiras conheceram um importante fluxo migratório, um crescimento periférico no sentido de deslocamento às áreas ainda desprovidas de infraestrutura que se viram ocupadas indiscriminadamente, o que acarretou problemas nas condições de moradia, gerando uma situação de desordem e precariedade, o que se sintetiza com o termo “espoliação urbana”. Essa possibilidade analítica influenciou sobremaneira as interpelações sobre a realidade da ocupação espacial de outras cidades brasileiras, principalmente aquelas que exercem um papel destacado no âmbito regional, no caso Belém.

E assim a cidade de Belém conheceu esses elementos, que era um importante núcleo urbano localizado em uma região de fronteira. Logo, se encontrava naquele momento no imã desse processo. E nesse período a prefeitura de Belém do Pará contava com cinco secretarias: Departamento Municipal de Estradas de Rodagem – DMER; Secretaria de Obras – SEOB; Secretaria de Serviços Urbanos – SEURB; Secretaria Municipal de Educação e Cultura e Departamento Municipal de Turismo – SECDET, todos imbuídos de metas, com prioridades que orbitavam em torno do crescimento horizontal da cidade e da sua estruturação física, “Belém uma cidade e suas metas prioritárias para um constante crescimento” (JORNAL O ESTADO DO PARÁ, 12 jan. 1980, p. 8).

Tomando como base o que se informa nos jornais daquela época, o início da década foi um período no qual se preconizava a estruturação como uma demanda de alargamento do espaço urbano, esse processo havia se iniciado de maneira mais notória já nos últimos anos da década de 1970. Mas foi no início dos anos de 1980 que se consolidou vários projetos da década anterior, como os 169 km de ruas asfaltadas naquele momento.

E uma das consequências desse crescimento foi a colocação em prática de ações de estruturação física da cidade, visando melhoria da rede rodoviária da cidade. O Governo se lança na construção de vias que pudessem desafogar a área central da cidade e ligá-las em áreas então tidas como periferias, como por exemplo a vila de Icoaraci²⁷, distante 19 km da área central de Belém. Neste lugar se falava que seria um bairro de classe alta, grã-fino de Belém, local que levou grandes artistas a trocarem de moradia, entre eles o ator e diretor teatral Salustiano Vilhena²⁸ e Henrique da Paz²⁹, onde fundaram o Grupo GRUTA, com expectativas de ser um reduto cultural, um lugar à beira do rio que serviria de inspiração para os artistas e poetas.

E assim vieram várias vias que ligaram a área “central” da cidade e a “periferia”³⁰, uma pressão por estruturação da cidade tinha como objetivo a construção da Rodovia BL-01, à Arthur Bernardes, ligando a cidade a uma área de ocupação. Outra obra importante naquele momento foi a Rodovia BL-18, conhecida como Estrada do 40 horas, construída para atender uma demanda da população que se deslocava para o Satélite da cidade, formado por conjuntos residenciais construídos na área do bairro do Coqueiro, conjunto Cidade Nova, Benguí (uma área de ocupação), a Av. Tavares Bastos, a Rodovia BL-15, Av. Bernardo Sayão, Av. Almirante Barroso (trecho entre a Dr. Freitas e Entroncamento) e a confluência da Almirante Barroso com a Júlio César foram outras vias que se configuraram importantes para o fluxo urbano, também se encontravam em processo de estruturação estratégica, e denotam a colocação em prática das ações de alargamento da área urbana da cidade.

Neste sentido, a produção do espaço urbano segue os ditames do capital. O capital se reproduz no espaço artificial e a partir daí gera industrialização, urbanização, metropolização, segregação e exclusão socioespacial. A cidade é excludente, com cenários totalmente diferentes à classe antagônica. Sobrevive quem pode pagar pelas amenidades que o capital oferece, e assim desfrutá-las.

²⁷ É um distrito de Belém do Pará localizado às margens da Baía do Guajará.

²⁸ Salustiano Manoel Moraes de Vilhena, conhecido como Salustiano Vilhena, ou simplesmente Salu, um dos grandes nomes de teatro que surge no Distrito de Icoaraci, amante de teatro. Salustiano tem um papel de extremo valor para nosso teatro, incluindo o próprio Gruta.

²⁹ Henrique da Paz começou a fazer teatro em 1967 com um grupo de jovens de Icoaraci e não parou mais. Foi fundador do grupo de teatro Gruta, um dos mais antigos do Pará, há 53 anos. Ele também atuou no cinema, como no filme "Órfãos do Eldorado" ao lado de Dira Paes e Daniel Oliveira, e em óperas, como "Viúva Alegre" e "La Serva Pedrona".

³⁰ Significa “tudo que está ao redor”, como conceito sociológico remete ao contexto das grandes cidades, designando toda área urbana que fica ao redor do centro metropolitano. Neste contexto a área que está ao redor do centro, tendo com perspectiva a noção do pesquisador, o que considera como “centro”. Tratando-se da questão de espacialidade.

Assim, o espaço sendo uma realidade relacional entre coisas e relações juntas (SANTOS, 1991, p. 135), “ele expressa formas que refletem a ação e as relações humanas, resultando em um produto material de uma dada formação social que é determinada pelas forças produtivas e pelas relações de produção que se origina delas”. Portanto, o espaço urbano da cidade de Belém do início dos anos de 1980 é construído como reflexo das relações sociais engajadas por uma formação social específica da qual “participam de um lado, certo arranjo e objetos geográficos, objetos materiais e objetos sociais, e de outro, a vida que os preenche e os anima, ou seja e sociedade em movimento” (SANTOS, 1991, p. 71).

O que veio a ser conhecido como “o ano de maior efervescência do teatro paraense”, fruto da integração social efetivada na área central da cidade. Os anos de 1980 foram para a cidade de Belém o local por excelência de ocorrência de trocas de informações, um lugar onde se efetivaram várias formas de comunicação entre os diferentes grupos sociais que aqui habitavam em processo de interação. É nesse lugar que se constituiu e constituem-se redes de trocas localizadas em núcleos convergentes de atores sociais, a cena teatral paraense, em especial a belenense, se inicia nos anos 80. Era aqui, nesta época, que se formaram e se oficializaram grupos de teatro, e chegaram da periferia, se organizaram em associações e se encontravam no centro da cidade, na Praça da República, nos arredores do Theatro da Paz, do Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”, e no Bar do Parque, e perambulavam até o Bar 3x4, lá na Praça do Ferro de Engomar, lugares nos quais se bebia em homenagem a Dionísio, para se tratar do fazer teatral, trocar contatos e sonhar projetos criativos.

Estamos olhando Belém do início dos anos de 1980, como uma cidade em formação urbana em processo de transformação, um momento “específico” de forte influência na vida social de seus moradores. Imagina nós artistas de teatro, que atuávamos na cena teatral, na periferia, como habitantes desse espaço, vivendo todos estes fatos determinantes, que hoje são históricos. Um momento de forte influência – situação de “cidade fronteira” – que entusiasma a constituição do nosso mundo artístico.

O território sendo visto como materialidade (configuração territorial), cuja compreensão será por meio dos sentidos que se caracterizam como passagem, uma forma política e econômica de caracterizar o espaço, categoria, objeto e totalidade social. O território contém subespaços que são as regiões e estas regiões, os seus artistas, contribuintes na formação da cidade. Todo lugar tem relação com o número de habitantes, por sua vez o número de habitantes tem a ver com as diferenças entre eles: portanto, quanto menor o número de pessoas, maior é a diferença entre grupos e artistas, que discordam dos fazeres uns dos outros, fatores que são

acionados por uma variedade de outros fatores. Não se trata de processo histórico. Isso é importante para compreender a cena teatral que está sendo estudada.

É dizer que os fazedores de teatro estavam antenados com os acontecimentos e a formação desse espaço urbano, que influenciaram no fazer artístico. O porque de apresentar e estudar as práticas socioculturais por meio do teatro, em seus processos de territorialização, (des)territorialização e (re)territorialização, e as experiências sociais no espaço urbano de Belém do Pará, a partir dos anos de 1980, ano de fundação do Grupo de Teatro PALHA.

REFERÊNCIAS

- ALBAGLI, S. Territórios e Territorialidade. *In*: LAGES, V.; BRAGA, B.; MORELLI, G. **Territórios em movimento**: cultura e identidade como estratégia de inserção competitiva. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Brasília: SEBRAE, 2004.
- ALMEIDA JUNIOR, José Simões. **Cartografia política dos lugares teatrais da cidade de São Paulo – 1999 a 2004**. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- ANDRADE, Valéria Frota de. **Poéticas do Afeto no Teatro de Grupo**: Trânsitos e alianças entre criadores no teatro de Belém do Pará (1976 – 2016). Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2020.
- ARAÚJO, Néelson de. Alguns aspectos do teatro no Brasil nos séculos XVIII e XIX. **Latim American Theatre Review**, 1977, p. 17-24. Disponível em: <https://journals.ku.edu/latr/article/download/293/268/412>. Acesso em: 25 jan. 2021.
- ARROYO, Júlio. Bordas e espaço público – Fronteiras internas na cidade contemporânea. Vitruvius. **Arquitextos**, fev. 2007. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.081/269>. Acesso em: 13 out. 2021.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução de Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BAENA, Antônio Ladislau Monteiro. **Compêndio das Eras da Província do Pará**. Belém: Universidade Federal do Pará, 1969.
- BARBOSA, Mário Médici. **Entre a filha enjeitada e o paraensismo**: as narrativas das identidades regionais na Amazônia Paraense. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.
- BECKER, Bertha K. **Amazônia**. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- BECKER, Howard S. “Mundos artísticos e tipos sociais”. *In*: VELHO, Gilberto. **Arte e Sociedade**: ensaio de sociologia da arte. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977. p. 9-26.
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Ginsberg, Sergio Coelho e Clovis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BOPP, Raul. **Cobra Norato**. Ilustração de Poty. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- CASTRO, Fábio Fonseca de. **Entre o mito e a fronteira**. Belém: Labor Editorial, 2011.

COIMBRA, Oswaldo. **Cláudio Barradas, o lado invisível da cultura amazônica**. Belém: CNPq, 2004.

COSTA, Antonio Maurício Dias da. Festa e espaço urbano: meios de sonorização e bailes dançantes na Belém dos anos 1950. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 32, n. 63, p. 381-402, 2012.

COSTA, Antonio Maurício Dias da. **Festa na Cidade: o circuito Bregueiro de Belém do Pará**. Belém: Eduepa, 2009.

COSTA, Antonio Maurício Dias da. “Uma Metrópole na Floresta: representação do urbano na Amazônia”. In: FRÚGOLI, Heitor; ANDRADE, Luciana; PEIXOTO, Fernando (org.). **As cidades e seus agentes: práticas e representações**. Belo Horizonte: PUC MINAS/Edusp, 2006.

COSTA, Toni Leão da. **Música do Norte: intelectuais, artistas populares, tradição e modernidade na formação da ‘MPB’ no Pará (anos de 1960 e 1970)**. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História da Amazônia, Universidade Federal do Pará, Belém, 2008.

CRUZ, Ernesto. **Procissão dos Séculos: vultos e episódios da história do Pará**. Belém: Imprensa Oficial, 1952.

DALLABRIDA, V. R. Governança territorial: do debate teórico à sua avaliação prática. **Análise Social**, v. 215, n. 50 (2º), p. 304-328, 2015.

DALLABRIDA, V. R. **Territórios, Governança e Desenvolvimento Territorial: indicativos teórico-metodológicos, tendo a Indicação Geográfica como referência**. São Paulo: LiberArs, 2016.

DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do teatro: provocações e dialogismo**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

DUARTE, Fábio. Cidades na sociedade de informação: clusters urbanos. Vitruvius. **Arquitextos**, abr. 2005. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.059/482>. Acesso em: 18 out. 2021.

FERREIRA, Alexandre Rodrigues. **Diário de Viagem Philosophica**. [s. l.: s. n.], 1784.

FLORENCE, Hércules. **Viagem fluvial do tietê ao Amazonas de 1825 a 1829**. Tradução de Visconde de Taunay. Brasília: Senado Federal, 2007.

FURTADO, Paulo Roberto Santana. **Grupo de Teatro Palha: trajetória e identidade teatral**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2015.

GOMES, Paulo César da Costa. **O lugar do olhar: elementos para uma geografia da visibilidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (org.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006. p. 123.

HAESBAERT, R. Identidades Territoriais. *In*: ROSENDAHL, Z.; CORRÊA, R. L. (org.). **Religião, Identidade e Territórios**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001. p. 169-190.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização**: “fim dos territórios” à Multiterritorialidade. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006b.

HAESBAERT, Rogério. **Territórios Alternativos**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006a.

HANNERZ, Ulf. “Fluxos, fronteiras, híbridos: palavra-chave da antropologia transnacional”. **Mana**, n. 3, v. 1, 1997, p. 7-39.

JORNAL O ESTADO DO PARÁ. Belém, 12 jan. 1980, p. 8.

KÜHNER, Maria Helena. **Teatro amador**: radiografia de uma realidade (1974-1986). Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica**: uma poética do imaginário. Belém: CEJUP, 1995.

MARTINS, Mário. **Teatro quinhentista nas naus da Índia**. Lisboa: Broteria, 1973.

MINDELLO, Luís. Instituto Histórico e Geográfico do Pará. **Jornal O Liberal**, Belém-Pará, 17 nov. 1986. Coluna Teatro-Pará, p. 6.

MOURA, Carlos Francisco. **Teatro a bordo de naus portuguesas**. Rio de Janeiro: Nórdica, 2000.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. **Acervo Sonoro**. Catálogo de Títulos. Belém: Secult, 2010. [Pesquisa e textos de Laurenir Peniche, Wanderson Lobato, Urubatan Castro].

NASCIMENTO, Jorge Luís Amâncio do. **Dramaturgia Teatral na Amazônia Paraense** – um guia de Referência. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Biblioteconomia) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2006.

NUNES, Benedito. **Crônica de duas cidades**: Belém – Manaus. Benedito Nunes, Milton Hatoum. Belém: SECULT, 2006.

PENTEADO, Antônio Rocha. **Belém**: estudo de geografia urbana. Belém: Universidade Federal do Pará, 1968.

PISCATOR, E. **Teatro Político**. [s. l.: s. n.], 1920.

QUEIROZ, Rachel de. **Dôra, Doralina**. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

RAFFESTIN, C. **Por uma geografia do Poder**. São Paulo: Ática, 1993.

- REIS, Nelson Goulart. Exposição 2001.01 – Imagens de Vilas e Cidades do Brasil Colonial. Exposições realizadas. **Museu de Arte da UFC**, jan. 2001. Disponível em: <https://mauc.ufc.br/pt/exposicoes-realizadas/exposicao-2001-01-imagens-de-vilas-e-cidades-do-brasil-colonial-14-02-2001/>. Acesso em: 11 mar. 2022.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1998.
- SÁBATO, Ernesto. **La Resistencia**. Barcelona: Seix Barral, 2000.
- SALES, Marta Maria de. **Territórios de intermediação: uma hipótese para a análise e o projeto da cidade contemporânea**. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- SALLES, Vicente. **A música e o tempo no Grão-Pará**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980.
- SALLES, Vicente. **Épocas do Teatro no Grão-Pará ou Apresentação do Teatro de Época**. Tomo 2. Belém: UFPA, 1994.
- SANTOS, Milton. **A natureza do espaço. Técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Hucitec, [2004] 1996.
- SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**. São Paulo: Hucitec, 1991.
- SANTOS, M. **Por uma Geografia Nova**. São Paulo: Hucitec, Edusp, 1978.
- SAQUET, M. A. **Os tempos e os territórios da colonização italiana**. Porto Alegre: EST Edições, 2003.
- SAQUET, M. A. **Por uma geografia das territorialidades e das temporalidades**. Uma concepção multidimensional voltada para a cooperação e para o desenvolvimento territorial. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Ed. Consequências, 2015.
- SAQUET, M. A. Uma concepção de pesquisa voltada para a cooperação e para o desenvolvimento territorial. *In*: DALLABRIDA, V. R. **Territórios, Governança e Desenvolvimento Territorial**: indicativos teórico-metodológicos, tendo a Indicação Geográfica como referência. São Paulo: LiberArs, 2016. p. 7-14.
- SARGES, Maria de Nazaré. **Belém: riquezas produzindo a belle-époque (1870-1912)**. 2. ed. Belém: Paka-Tatu, 2002. 212 p.
- SCHIVAZAPPA, Margarida. De teatro espalhados pelo Brasil. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE TEATRO, I. **Anais [...]**, 1951. p. 129.
- VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.