



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL DA AMAZÔNIA

JOSÉ DENIS DE OLIVEIRA BEZERRA

VANGUARDISMOS E MODERNIDADES: CENAS  
TEATRAIS EM BELÉM DO PARÁ (1941-1968).

BELÉM - PARÁ  
2016

JOSÉ DENIS DE OLIVEIRA BEZERRA

**VANGUARDISMOS E MODERNIDADES: CENAS  
TEATRAIS EM BELÉM DO PARÁ (1941-1968).**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia da Universidade Federal do Pará (PPHIS/UFPA), como exigência para a obtenção do título de doutor em História.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Maurício Dias da Costa (PPHIST/UFPA).

Co-orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Karine Jansen de Amorim (ICA/UFPA).

**UFPA  
BELÉM - PARÁ  
2016**

*Em memória de meu pai José Juca Bezerra*

*Ao meu pai Xangô,  
por reinar e cuidar do meu ori.*

*À minha mãe Antônia,  
por ser minha fortaleza e razão de viver.*

*Aos meus guias espirituais,  
que me equilibram e dão força e ensinamentos para os desafios da vida.*

*Meus sinceros agradecimentos,*

*À Universidade do Federal do Pará,*

*por proporcionar minha formação na Pós-Graduação.*

*Ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia da UFPA,  
por me proporcionar o compartilhamento de saberes, pela formação na área da história e por*

*abrir suas portas para a pesquisa histórica do teatro paraense.*

*Ao meu orientador Antônio Maurício Dias da Costa,  
pela parceria e acreditar nessa pesquisa; pela generosidade e ensinamentos.*

*À minha co-orientadora Ana Karine Jansen de Amorim,  
pelos diálogos e reflexões sobre o fazer teatral de Belém; pela amizade e parceria de trabalho na  
poética de criação da cena.*

*Aos professores do PPHIST,  
pelos ensinamentos, e todo empenho em desenvolver a pesquisa história em nossa região  
amazônica.*

*Aos artistas de teatro de minha cidade,  
pela resistência, força e atrevimento em produzir arte, mesmo sem apoio e o reconhecimento  
necessários para o desempenho de seus ofícios.*

*Às vozes da experiência das artes teatrais de minha cidade,  
por abrirem seus baús da memória, em especial: Maria Sylvia Nunes, que em nossos encontros  
sempre me recebeu muito bem, e pelas provocações colocadas ao pesquisador. E a todos os  
demais entrevistados, que se dispuseram a me contar suas histórias de vida e de arte.*

*A todos os amigos,  
que se dispuseram a me ouvir e aconselhar durante essa jornada.*

*À minha amiga, irmã, companheira de vida, de fé e de arte, Rosilene Cordeiro,  
pelos cafés, afagos, palavras de conforto e afetos.*

*A todas as pessoas,  
que de alguma forma participaram desse processo de aprendizagem, e na construção dessa  
caminhada.*

*Obrigado!*

## RESUMO

Este trabalho objetiva analisar as práticas culturais teatrais em Belém do Pará (1941-1968), a partir de ideologias e ações dos movimentos de teatro amadores e de estudantes, fundamentados no princípio de transformar a cena local. O suporte documental desta pesquisa constitui-se a partir do levantamento de fontes em instituições públicas, acervos pessoais, *sites* e produção bibliográfica de estudiosos brasileiros. Com base nesses documentos, procuramos refletir como os espetáculos (produtos poéticos) dialogaram com a conjuntura sociopolítica paraense e brasileira da época. Os princípios estéticos dos intelectuais e artistas desse referido movimento cultural revelam importantes percepções e ações “modernizantes” e de “vanguarda” sobre a cultura e a arte. Por isso, consideramos que a produção proposta pelo Teatro do Estudante do Pará (1941-1951), o Norte Teatro Escola do Pará (1957-1962) e o Serviço de Teatro da Universidade do Pará (1962-1967) entraram em confronto com outras formas cênicas, representantes do que definimos como tradição, principalmente as ligadas às práticas do teatro comercial e popular. Por fim, conclui-se que durante três décadas do século XX, a cena teatral paraense vivenciou atividades no setor da produção cultural, articuladas e fundamentadas nos princípios da erudição, propostos por esses grupos. Os subsídios do Estado, a qualificação dos artistas, a potencialidade renovadora da arte, entre outros motivaram os “vanguardistas” a pensar e fazer do teatro um campo importante de mobilização artística e intelectual na sociedade paraense.

Palavras-chave: Belém do Pará, Teatro Amador, Vanguardismos, Modernidades, Meados do Século XX.

## ABSTRACT

This thesis aims at the analysis of the theatrical cultural practices in Belém do Pará, state of Pará, Brazil, from 1941 to 1968, by considering amateur and student's theatre ideologies and movement, whose fundamental project was the transformation of local theatre practices. The materials for this research were collected in private and public institutions archives and in Brazilian scholars' bibliographical production. From these materials, we have investigated how performances ("poetic products") have created a dialogue with the sociopolitical environment in Brazil and in Pará during those years. Artists and intellectuals aesthetic principles in this cultural movement revealed important modernizing and avant garde actions and perceptions on culture and art. On account of that the production proposed by the groups Teatro do Estudante do Pará (1941-1951), the Norte Teatro Escola do Pará (1957-1962) and the Serviço de Teatro at the University of Pará (1962-1967) have confronted others theatre forms - specially the ones related to commercial and popular theatre practices - that represented what we define as a tradition. In the final analysis we conclude that cultural production have been articulated and grounded under erudition principals proposed by those traditional groups during three decades in Pará's 20th century theater. The government arts funding, formal art education and arts renewing potency, among other reasons, have motivated the "avant garde artists" to think and to make theatre as an important artistic and intelectual mobilization field in Para's society.

**Key-words:** Belém do Pará, Amateur theatre, Avant garde, Modernity, 20th century.

## LISTA DE FIGURAS

Pág.

### ATO I

Figura 01 - Largo das Mercês (1867) - Joseph Léon Righini.	40
Figura 02 - Theatro Chalet no bairro de Nazareth - Felipe Augusto Fidanza.	41
Figura 03 - Companhia Lyrica Italiana.	43
Figura 04 - Companhia Lyrica.	43
Figura 05 - Visão panorâmica da plateia do Palace Theatre	53
Figura 06 - Capa do Jornal A Vanguarda.	57
Figura 07 - Capa do Jornal A Vanguarda.	57
Figura 08- Notícias do contexto político internacional pré Segunda Guerra Mundial.	58
Figura 09 - Estreará no Theatro da Paz, a Companhia dirigida pelo dramaturgo Renato Vianna.	59
Figura 10- A estreia de "Deus", a obra máxima de Renato Vianna...	60
Figura 11- Peça DEUS.	60
Figura 12 - Peça A Vida Tem Três Andares.	63
Figura 13- Peça A Última Conquista.	63
Figura 14- Peça Nada...	63
Figura 15- Peça Ladra.	63
Figura 16 - Renato Vianna.	67
Figura 17 - Brincante. Cordão de Pássaro Sabiá.	74
Figura 18 - A época joanina este ano terá grande realce.	78
Figura 19 - Vista frontal do Grande Hotel.	85
Figura 20 - Largo de Nazaré.	86
Figura 21- Foto 65. Carmelinda e Alberto Bastos. Montando Cocares. Cordão de Pássaro Tangará - 1990.	90
Figura 22 - Foto 66 - Iracema Oliveira - Cordão de Pássaro Tucano	91
Figura 23 - O Príncipe Danilo.	95
Figura 24 - Portador do Pássaro.	95
Figura 25- Matutos do Periquito.	96
Figura 26- Chuvisco, Cornélio e Daquinha.	96
Figura 27 - Foto 13 - Porta-Pássaro - Cordão de Pássaro Tem-Tem, de Icoaraci. Amor de Carina pelo Caçador.	97
Figura 28 - Festa de Nazareth (1854).	102
Figura 29 -Pavilhão de Flora no largo de Nazaré.	103
Figura 30 - Peça Aguenta a Mão.	104
Figura 31- Cena da revista "Aguenta a Mão", que está sendo levada com sucesso no Variedades pela Troupe Cantuária.	105
Figura 32 - Palace Cassino.	107
Figura 33- Peça Bonequinha de Peixe.	107
Figura 34 - Página Universitária.	113
Figura 35- Movimento Estudantil.	115
Figura 36 - Homenagem da A VANGURADA à Interventoria Federal do Estado do Pará.	119
Figura 37 - Primeira página de A Vanguarda.	120
Figura 38 - Defesa passível antiaérea de Belém.	120

Figura 39 - Ilustração de bombardeamento em Belém.	120
Figura 40 - Companhia Theatral Guarany.	124
Figura 41 - Amazônia - Terra da Promissão.	128
Figura 42 - Obras do prefeito Abelardo Condurú	130
Figura 43- Construção da Ponte do Galo.	130
Figura 44- Obras na gestão de Abelardo Condurú.	131
Figura 45 - Mercado de Santa Luzia, em Belém.	131
Figura 46 - Obras da prefeitura de Belém.	132
Figura 47 - Cena da peça Não te conheço mais, a primeira levada pelo Teatro do Estudante do Pará.	139
Figura 48 - Leitura da peça de Mário Couto "Toque a Serenata de Schubert" estreada a pouco com os elementos que se vêem na gravura.	144
Figura 49- O teatro do estudante do Pará apresenta "Divorciados".	145
Figura 50- Teatro do Estudante: seu novo espetáculo.	146
Figura 51 - Leitura da peça "Cândida" de Shaw.	150

## ATO II

Figura 52 - Capa interna da Revista Norte I.	231
Figura 53 - Capa interna da Revista Norte II.	231
Figura 54 - Sumário da nº1.	231
Figura 55 - Sumário do nº2.	231
Figura 56 - Sumário do nº 3 .	231
Figura 57 - Os Novos.	283
Figura 58- Imagem da peça "No Poço do Falcão", encenada em 1957, no I Festival de Amadores Nacionais.	283
Figura 59 -Grupo Cênico dos Ex-alunos de D. Bosco do Pará.	290
Figura 60 - Os Novos.	290
Figura 61 - Grupo Cênico dos ex-alunos de Dom Bosco do Pará.	290
Figura 62 - Cena de Os Mortos Voltam.	291
Figura 63 - Luiz Fernando Sá Leal de "Os Novos" (Pará), no final da peça de Yeats (No poço do Falcão).	291
Figura 64 - Ensaio geral de Morte e Vida Severina, na casa do casal Benedito e Maria Sylvia Nunes, 1958.	297
Figura 65 - Cena de Os Cegos, apresentado na sua pré-estreia, na casa do Casal Benedito e Maria Sylvia Nunes, em 1960.	308
Figura 66 - Carlos Miranda como Severino em Morte e Vida Severina. Estreia no Auditório da Sociedade Artística Internacional (SAI), em 1958.	311
Figura 67 - Página inicial da primeira carta.	312
Figura 68 - Página inicial da segunda carta.	312
Figura 69 - Telegrama de Benedito Nunes a Paschoal Carlos Magno.	316
Figura 70- Carta de Mário Faustino para João C.M. Neto (1958).	318
Figura 71 - Programa das apresentações teatrais do NTEP/1957.	320
Figura 72 - Cena de Morte e Vida Severina, no palco do Derby, Recife 1958.	331
Figura 73 - Visão frontal do Teatro do Derby.	334
Figura 74 - Visão interna do Teatro do Derby.	334

Figura 75 - Carlos Miranda (Severino) e Maria Brígido (primeira cigana e rezadora do lugar).	335
Figura 76- Grupo NTEP reunido com jornalista pernambucano no Festival de Recife (1958).	336
Figura 77-Paulo Autran (Mestre Carpina) e Carlos Miranda (Severino) 1969.	338
Figura 78 - Miranda: dedicação ao teatro.	339
Figura 79 - NTEP no II Festival de Teatro de Estudantes do Brasil, Santos, SP, 1959. "Édipo Rei", Sófocles. Agradecimentos à plateia.	343
Figura 80- Édipo (Carlos Miranda) e Jocasta (Maria Brígido).	345
Figura 81 - Croqui do cenário de Édipo (I).	354
Figura 82 - Croqui do cenário de Édipo (II).	354
Figura 83 - NTEP reunido em Brasília/DF (1960).	358
Figura 84 - Angelita Silva e Paraguassú Éleres.	358
Figura 85 - Na foto: Maria Sylvia Nunes, Angelita Silva, Paraguassú Éleres, e outros.	359
Figura 86 - Maria Sylvia Nunes.	368
Figura 87 - Página inicial da tradução feita por Benedito Nunes da obra Biederman e os Incendiários, de Max Frish.	368

### ATO III

Figura 88 - Diário de Classe da disciplina Expressão Corporal, página de anotações.	412
Figura 89 - Registro de Frequência do aluno Cláudio de Souza Barradas da disciplina Expressão Corporal (1964).	412
Figura 90 - Programa da disciplina Estética - 2º ano.	413
Figura 91 - Programa da disciplina Estética - 2º ano.	413
Figura 92 - Registro de Frequência do aluno Alberto Teixeira Coelho Bastos da disciplina Interpretação (1964).	415
Figura 93 - Teatro está num drama: fogo acaba com escola.	426
Figura 94 - Incêndio destrói Escola de Teatro da Universidade.	426
Figura 95 - Programa dos espetáculos do STUP, em 1963.	429
Figura 96 - Universidade do Pará: Festival Shakespeare.	430
Figura 97 - Festival Shakespeare.	431
Figura 98 - Cena de "Uma Noite de Verão".	433
Figura 99 - Primeira folha do Plano de Curso da disciplina História do Teatro 2ª série, elaborado pelo professor Mendes, em 1964.	436
Figura 100 - Caderneta da disciplina História do Teatro, 2ª série, do professor Mendes, 1964.	436
Figura 101 - Registro de frequência e notas do aluno Claudio de Souza Barradas, da 1ª turma do curso de Formação de Ator.	437
Figura 102 - Depois de "Marajó", Líbero foi a Marabá para "Um diamante e cinco balas".	438
Figura 103 - Solenidade de formatura da segunda turma da Escola de Teatro da UP.	440

Figura 104 - Paraguassú Éleres (o primeiro da esquerda para a direita) em atividade na TV Marajoara, canal 2.	440
Figura 105 - TV- Marajoara: Uma Emissora de Padrão.	441
Figura 106 - Sete de gravações da TV Marajoara.	442
Figura 107 - Equipamentos da TV Marajoara.	442
Figura 108 - Circo no palco da TV Marajoara.	442
Figura 109 - Atriz Nilza Maria - destaque no cinema.	444
Figura 110 - Maria de Belém - personalidade de 1966 no teatro, TV e cinema.	445
Figura 111 - Mendara Mariane - destaque de 1966 no teatro.	446
Figura 112 - Yolanda Amadei (1966).	448
Figura 113 - Capa do Jornal A Província do Pará.	448
Figura 114 - Luzes no Teatro.	448
Figura 115 - Stabat Mater, Cena do Cristo Morto. Coreografia de Yolanda Amadei. Belém, 1964 - STUP. Igreja do Carmo.	454
Figura 116 - A cenógrafa paulista SARAH FERES.	456
Figura 117 - Carlos Eugênio Marcondes de Moura em Hécuba (1966), de Eurípedes. Direção de Rodrigo Santiago. Figurinos: Sarah Feres. Teatro da Paz.	457
Figura 118 - Cena do Coro, em Hécuba, de Eurípedes (1966).	457
Figura 119 - Lacrime D'Amante ao Sepolcro dell'amata. (Lágrimas do Amante no Sepulcro da Amada) (1966), do compositor italiano Cláudio Monteverdi (em conjunto com o Centro de Atividades Musicais). Direção cênica: Marbo Giannaccini. Direção musical: Maestro Nivaldo Santiago.	458
Figura 120 - Ainda inédita no Brasil, a obra de Monteverdi "Lágrimas do Amante no Sepulcro da Amada", foi ontem no Teatro da Paz um raro espetáculo para os olhos.	459
Figura 121 - Aspecto do "Teatrinho Martins Penna", por ocasião do lançamento do II FESTIVAL DE FILMES EXPERIMENTAIS NORTE-AMERICANOS, distribuídos pelo USIS.	460
Figura 122 - A Sala Martins Pena (na foto), inaugurada em 1965, é o local de grande número das apresentações dos alunos do Curso de Teatro da Universidade, onde também são realizadas as aulas práticas. Tem capacidade para 77 pessoas.	462
Figura 123 - Edital do Concurso de Habilitação da UFPA de 1966.	467
Figura 124 - Relação dos alunos aprovados no curso de Formação de Ator (1965).	469
Figura 125 - Resumo dos resultados (1965).	469
Figura 126 - As melhores encenações dos alunos da Escola de Teatro da Universidade foram realizadas durante as comemorações do Centenário de Shakespeare, em 1964. Este ano, com a apresentação da tragédia "Hécuba", no Teatro da Paz, o Grupo espera superar-se.	471
Figura 127 - Associando-se às comemorações do Centenário de Shakespeare, ocorrido em 1964, os alunos do Curso de Teatro da UP também encenaram cenas de peças shakespearianas, no teatro da escola, em sessões populares.	472
Figura 128- O maior espetáculo.	476
Figura 129 - Reitor José da Silveira Neto.	481
Figura 130 - Capa do Relatório de 1967.	489
Figura 131 - Leonardo Lopes.	493

## **FECHAR AS CORTINAS**

Figura 132 - A tribo do TABA última os preparativos para a sua grande estreia amanhã com uma peça de crítica social - imprópria até 18 anos - "Lei é Lei e está acabado", de Nazareno Tourinho. 523

Figura 133 - Cláudio Barradas, um dos grandes talentos do teatro paraense, é o principal intérprete da peça de Nazareno Tourinho, "Lei é Lei e Está Acabado", cuja estreia amanhã marca o início das atividades do TABA. 523

Figura 134 - Nilza Maria em entrevista para A Província do Pará. 524

## **LISTA DE TABELAS**

**Pág.**

Tabela 01 - Textos do repertório do Teatro do Estudante do Pará (1941-1951).	141
Tabela 02 - Espetáculos apresentados pelo NTEP.	294
Tabela 03 - Espetáculos do STUP apresentados em seu primeiro triênio de atividades (1962-1964).	421
Tabela 04 - Quadro dos espetáculos da Escola de Teatro (1962-1967).	499

SUMÁRIO	Pág.
<b>Proscênio.</b>	16
MEMÓRIAS, RETALHOS E FIOS: relatos de experiências.	
Atrás da cortina: preparação para subir ao palco.	23
<b>ATO I - VANGUARDA E EDUCAÇÃO: PRÁTICAS DO TEATRO AMADOR NO PARÁ (1941-1951).</b>	31
Cena I - Quadro I: A tradição teatral em Belém: as formas eruditas e populares no final do XIX e primeira metade do século XX.	36
Cena I - Quadro II: A produção nacional nos teatros de Belém.	51
Cena I - Quadro III: Renato Vianna e as modernizações do teatro brasileiro.	67
Cena I - Quadro IV: Pássaro Junino e o teatro popular no Pará.	74
Cena I - Quadro V: Alguns voos.	92
Cena I - Quadro VI: O Teatro Nazareno e a produção de teatro de revista.	101
Cena II - Quadro I: Teatro do Estudante do Pará (1941-1951).	109
Cena II - Quadro II: O contexto sociocultural local das atividades do Teatro do Estudante do Pará.	119
Cena II - Quadro III: Texto teatral e seus significados culturais para o Teatro do Estudante do Pará.	139
Cena II - Quadro IV: O Teatro do Estudante do Pará e suas militâncias políticas.	148
Cena II - Quadro V: O Teatro do Estudante do Pará no contexto das discussões políticas voltadas para a modernização do teatro brasileiro.	157
Cena II - Quadro VI: O TEP e a produção cultural no Pará.	169
Cena II - Quadro VII: Teatro do Estudante do Pará e o Teatro de Amadores no Brasil.	186
<b>ATO II - NORTE TEATRO ESCOLA DO PARA: ENTRE O CLÁSSICO E A VANGUARDA (1957-1962)</b>	208
Cena I - Quadro I: A geração de <i>Os Novos</i> : construção de uma identidade intelectual no Pará.	210
Cena I - Quadro II: Benedito Nunes e os perfis dos intelectuais da geração de 45 no Pará.	236
Cena II - Quadro I: Norte Teatro Escola do Pará: entre a tradição e a vanguarda.	251
Cena II - Quadro II: <i>Os Novos</i> e a criação do Norte Teatro Escola do Pará (1956-1957).	282
Cena III - Quadro I: Norte Teatro Escola do Pará e os Festivais Amadores de Teatro no Brasil (1958-1962).	300
Cena III - Quadro II: Morte e Vida Severina: vanguardismos em Recife (1958).	306
Cena III - Quadro III: Édipo Rei e o II Festival de Teatro de Estudante do Brasil (1959).	340
Cena III - Quadro IV: Os III e IV Festivais de Teatro de Estudante do Brasil.	358
<b>ATO III - ENGAJAMENTOS, MILITÂNCIAS E NOVOS VANGUARDISMOS: A CENA TEATRAL EM BELÉM NA DÉCADA DE SSESSENTA (1962-1968)</b>	372

Cena I - Direitismos e esquerdismos: a produção teatral brasileira em contexto de lutas.	375
Cena II - Quadro I: A criação do Serviço de Teatro da Universidade do Pará (1962-1967).	396
Cena II - Quadro II: Os festivais teatrais do STUP: o ensino e a prática cultural em Belém (1962-1967).	421
Cena II - Quadro III: Belém e o Festival Shakespeare: a tradição teatral na construção universal do sujeito (1964).	428
Cena II - Quadro IV: Belém e suas novas cenas culturais (1965-1968).	447
Cena III - Quadro I: Os dez primeiros anos da Universidade Federal do Pará: as práticas teatrais nesse contexto.	478
Cena III - Quadro II: As atividades do STUP no contexto do primeiro decênio da Universidade Federal do Pará.	489
<b>Fechar as cortinas.</b>	502
Referências	534
ANEXOS	561
Anexo I	561
Anexo II	563

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFPA

---

Bezerra, José Denis de Oliveira, 1984-  
Vanguardismos e modernidades: cenas teatrais em  
Belém do Pará (1941-1968) / José Denis de Oliveira  
Bezerra. - 2016.

Orientador: Antônio Maurício Dias da  
Costa;

Coorientadora: Ana Karine Jansen de  
Amorim.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal do  
Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas,  
Programa de Pós-Graduação em História, Belém,  
2016.

1. Teatro-Belém (PA)-História-Séc. XX. 2.  
Vanguarda (Estética)-Belém (PA). 3. Modernismo  
(Arte)-Belém (PA). 4. Artes-Belém (PA). I.  
Título.

CDD 22. ed. 792.098115

---

## **Proscênio.**

### **MEMÓRIAS, RETALHOS E FIOS: relatos de experiências.**

*Meu reino é inacessível, meu rei é poderoso. Nem tenho cetro, não trago manto, restou-me um anel somente, cujo símbolo minha memória perdida esqueceu.  
Maria Lúcia Medeiros (Quarto de hora).*

Antes de apresentar as linhas gerais desse trabalho acadêmico, vou relatar como surgiu a minha relação e interesse com o objeto desta pesquisa. O ano de 2004 marca o início dessa trajetória, ao ingressar no curso de Letras da Universidade do Estado do Pará. Nele, tive meu primeiro contato com o universo acadêmico e com os estudos literários, ponto de encontros e desencontros nesse percurso. Porém, foi em 2005, ao fazer uma seleção para o recém-criado grupo de pesquisa Culturas e Memórias Amazônicas - CUMA, coordenado por Josebel Akel Fares, que os meus primeiros passos para se estudar as culturas e memórias amazônicas foram dados.

Na época, o CUMA desenvolvia um projeto de pesquisa, *Memórias de Belém em Testemunho de Artistas* (2005-2006), que tinha como base a voz de artistas de diversas linguagens, sobre as memórias da cidade de Belém, a partir de suas experiências de vida. Graças a esse projeto, entrevistei, conheci e aprendi com Alonso Rocha, Benedicto Monteiro, Cleodon Gondin, Paolo Ricci, Januário Guedes, Nilza Maria, Iracema Oliveira e outros, por meios de suas trajetórias de vida, coisas sobre arte, cultura, e, principalmente, sobre a minha cidade, através de seus testemunhos. Além disso, participava, também, de um projeto de extensão, *Arte no Pão*, voltado para os velhos asilados do Pão de Santo Antônio, em atividades de fruição artística. Essas ações me deram a oportunidade de realizar um trabalho social, além de aprender o compromisso que a Academia deve ter com a sociedade.

Dessa maneira, meu contato e aprofundamento com as teorias da História, da Memória, das Poéticas Oraís somavam-se aos assuntos discutidos no campo das Letras, principalmente dos estudos literários. Foi a partir do projeto de pesquisa, citado acima, que meus laços com o teatro se fortaleceram e nunca mais se desfizeram. Na época, 2006, ingressei no curso Técnico em Formação de Ator, da Escola de Teatro e Dança da UFPA, e cada vez mais minha relação com as artes se intensificava. Nele, aprendi as técnicas corporais, a história e as teorias do teatro,

*clown*, dramaturgia, interpretação, voz e dicção e pude, em dezembro do mesmo ano, subir pela primeira vez em um palco de teatro de minha cidade, Teatro Waldemar Henrique, com a peça *N.R, o jogo*, dirigido por Ester Sá e Edson Fernando, feito com contos da obra *A vida como ela é*, de Nelson Rodrigues. Foi nesse mesmo ano que minha decisão, definitivamente, em correlacionar os saberes teatrais, históricos e literários concretizou-se.

No projeto do CUMA, fiquei responsável em produzir dois artigos, publicados posteriormente em livro, sobre as memórias dos espaços de cinema, e outro sobre o teatro paraense. Conheci os estudos de Vicente Salles (1994) sobre a trajetória de nosso teatro, e descobri, também, a dramaturgia de Nazareno Tourinho, principalmente a obra *Lei é lei e está acabado*, que se tornou uma parte de meu Trabalho de Conclusão de Curso, intitulado *Dramaturgia no Pará: cultura, memória, poética*, orientado por Josebel Akel Fares. Nele, pude aprofundar meus estudos sobre teatro, a partir das discussões da dramaturgia, e, também, da produção artístico-cultural paraense. Estudei, pautado em Salles (1994), o teatro popular, a partir das entrevistas com os artistas de Belém. Assim, encontrei meu entre-lugar.

No final de 2007, concluí duplamente o curso de graduação em Letras e o curso técnico em Formação de Ator, e entrei no mestrado de Letras, da Universidade Federal do Pará. Assim, em 2008, dei continuidade aos meus estudos sobre as memórias do teatro paraense e uma nova etapa em minha vida começou. Agora, com a experiência nos estudos da oralidade e do teatro, resolvi investigar as práticas modernas nas artes cênicas paraenses. Foi então que comecei a entrevistar os artistas e professores ligados ao fazer teatral na cidade de Belém, na segunda metade do século XX. Pautava-me em uma frase de Salles (1994), no final de seu livro, que dizia que seus estudos finalizavam, ali, década de 1950, e que outra pessoa fizesse esse trabalho. Audacioso que sempre fui, tomei a mim essa tarefa.

Dessa maneira, iniciei as entrevistas. A primeira que fiz foi com a professora Maria Sylvia Nunes (2008), uma das fundadoras do grupo Norte Teatro Escola do Pará (1957-1962), e diretora, depois, da Escola de Teatro do Serviço de Teatro da Universidade do Pará, atual Escola de Teatro e Dança da UFPA. Depois, entrevistei Benedito Nunes, Cláudio Barradas, Wlad Lima, Olinda Charone, Marton Maués,

João de Jesus Paes Loureiro, Zélia Amador de Deus, Paraguassú Éleres, Margaret Refkalefsky e por fim Karine Jansen, todas em 2009. Mesmo com esse vasto material, ansiava em fazer mais entrevistas, com o objetivo de criar um acervo de pesquisa. Desejei muito entrevistar Walter Bandeira, que tinha sido meu professor de voz e dicção, na escola de teatro, mas ele sempre se despistou, até que sua morte encerrou meu desejo.

Em 2009, tive a oportunidade de cursar, como aluno especial, uma disciplina no curso de mestrado de História da UFPA, com a professora Franciane Lacerda, fato que me aproximou cada vez mais dos estudos históricos, e se tornou um momento importante de afinamento e aprofundamento teóricos. Além das entrevistas que realizei, embarquei na tarefa de conseguir fontes que me ajudassem na construção de minha dissertação de mestrado, e fui para as bibliotecas e arquivos públicos.

Em março de 2010, finalizei o mestrado, com a apresentação da dissertação *Memórias Cênicas: poéticas teatrais na cidade de Belém (1957-1990)*, orientada pelo professor José Guilherme Fernandes, que, em 2013, ganhou uma versão em livro, depois de ser premiado no concurso de Artes Literárias, do antigo Instituto de Artes do Pará, em 2012. Com isso, coloquei uma vírgula nas minhas pesquisas sobre o teatro paraense. Em 2011, no final do primeiro semestre, iniciou-se na UFPA o primeiro curso de doutorado em História da região Norte, e decido fazer a seleção, fui aprovado e concretizei a minha relação com a História, e, também, descobri novos rumos para a pesquisa sobre o teatro paraense. Tive de aprender a perceber meu objeto de pesquisa pelo olhar dessa ciência.

Dessa maneira, chego ao momento de escrever sobre a produção teatral em Belém do Pará, no período de 1941 a 1968. Contudo, antes de apontar os caminhos teórico e metodológico desse trabalho, penso ser de fundamental importância relatar a experiência com a pesquisa documental realizada durante os quatro anos e meio dessa trajetória. Assim, memórias, registros privados, relatos jornalísticos e criações artísticas foram abordados como indícios dos sentidos concebidos por seus agentes, em seu tempo e realidade social. A reflexão proposta aborda o diálogo interminável entre fontes de pesquisa e concepções teóricas, no caminho das práticas artísticas e culturais presentes em Belém, no referido recorte temporal.

Procuro discutir, neste trabalho, as produções teatrais ligadas à concepção de transformação da cena local, por meio do contato com o teatro, considerado canônico e clássico. No entanto, aparece, além da valorização desse saber constituído como tradição, o discurso da vanguarda artística, em diferentes momentos e contextos artísticos paraenses. São essas questões sobre as quais busco investigar e promover uma reflexão do processo histórico que envolve esses elementos culturais.

Contudo, o recorte deste trabalho definiu-se pela experiência com a pesquisa documental. Inicialmente, ao entrar no Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia da UFPA, tinha eu como meta abordar o período correspondente entres os anos de 1957 a 1990, tendo como suporte a criação do Norte Teatro Escola do Pará (1957-1962) até as últimas atividades do grupo teatral Cena Aberta (1976-1990), grupos que eu tinha investigado em minha dissertação de mestrado, entre os anos de 2008 a 2010. Pensava eu que a cena moderna e contemporânea teatral paraense perpassava pelas ações desses dois referidos grupos, e, dessa maneira, procurei expor um contraponto entre uma tradição teatral no Pará, por meio do primeiro, e o que defini como modernidade, por meio do segundo.

No entanto, ao ingressar no PPHIST, o objeto continuou o mesmo, *a priori*, mas o foco da abordagem passou a ser uma reflexão histórica sobre os referidos fatos, com a ideia de ampliar o campo, tentando abordar outros grupos e formas de se pensar e produzir teatro em Belém do Pará, no século XX. Continuei com a pesquisa em História Oral, ao realizar entrevistas com artistas, professores e intelectuais paraenses, que pudessem me fornecer elementos para se compreender algumas “cenas” de nosso teatro. Porém, além das entrevistas, mergulhei na pesquisa em periódicos e outras fontes que me proporcionassem entender como o teatro foi pensado e feito em nossa cidade.

Em Belém, pesquisei no Arquivo Público da Biblioteca Arthur Viana, do CENTUR; na Escola de Teatro e Dança da UFPA; Museu da UFPA, arquivo Vicente Salles; na Fundação Paraense de Radiodifusão/FUNTELPA; Arquivo Central da UFPA; Arquivo da Assembleia Legislativa do Estado do Pará; e no Centro de Memória da UFPA. Fora do estado, tive a oportunidade de pesquisar no Arquivo Público da cidade de Recife/PE; na Fundação Joaquim Nabuco/PE; na Fundação

Casa de Rui Barbosa/RJ; Centro de Documentação da FUNARTE/CDOC/RJ; e Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Nesses órgãos, consegui fazer o levantamento de inúmeras fontes, como: matérias jornalísticas, anúncios e críticas de espetáculos, textos sobre a produção teatral brasileira e paraense do século XX, fotos, cartazes, relatórios, ofícios, programação de peças teatrais, e missivas. Esse acervo foi construído a partir do esforço de querer “descobrir” suportes que possibilitassem a reflexão de uma representação do movimento teatral amador em Belém do Pará, no século XX.

Os caminhos até essas fontes não foram fáceis, porque eu não tinha um direcionamento definido, comecei a escavar as grutas da memória, com a ânsia de “descobrir”. Mesmo tendo a consciência, hoje, de que eles não estavam perdidos, mas guardados nesses espaços, esses documentos, para meu trabalho, significam o depoimento de um momento histórico, apesar de serem vistos, em alguns casos, como apenas registros de recordações, de diálogos entre artistas e intelectuais. Passar meses, horas do dia virando páginas de jornal, “revirando” arquivos, em uma sede incessante atrás do “novo” no velho, possibilitou a mim a adentrar nas teias das memórias das artes teatrais de minha cidade. Foi um momento de um filho da história ir atrás de suas memórias, de uma “ancestralidade” artística, que possibilita nos enxergarmos no presente.

Um dos momentos mais importantes e instigantes foi a viagem ao Rio de Janeiro, na escuridão do silêncio histórico, atrás de relíquias, guardadas nos baús da memória. Em julho de 2013, participei, na cidade de Natal/RN, do encontro da Associação Nacional de História/ANPUH, no Simpósio Temático História do Teatro. Nele, debati, socializei e aprendi com outros pesquisadores brasileiros sobre a produção historiográfica do teatro. De lá, segui para Recife, com o intuito de procurar uma carta que a diretora do NTEP, Maria Sylvia Nunes, tinha escrito ao poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto, solicitando autorização para a montagem, no I Festival de Teatro de Estudantes do Brasil (1958), da obra *Morte e Vida Severina*.

Em Recife, procurei em alguns órgãos públicos da cidade, a partir de indicações, mas nada encontrei. Consegui um livro que uma estudiosa tinha feito a

partir das correspondências do autor pernambucano, mas sem sucesso. Porém, obtive o contato dela e rapidamente me respondeu, indicando o arquivo em que ela tinha feito o levantamento documental de sua pesquisa, no Rio de Janeiro. Coincidência ou não, três dias depois eu iria viajar a essa cidade, com o intuito de pesquisar na Biblioteca Nacional.

No Rio de Janeiro, fui ao órgão mencionado anteriormente, e também no Centro de Documentação/CEDOC, da FUNARTE. Lá, foram feitas algumas novas “descobertas”, registros que me ajudariam na realização de meu trabalho. Mas faltava “encontrar” a famosa carta. Sem saber os procedimentos burocráticos, fui à Fundação Casa de Rui Barbosa, em busca dessa “reliquia”, movidos pelos sentimentos que se misturavam: a ansiedade, o medo de não encontrar nada e a possível alegria de estar diante desse registro histórico. No dia oito de agosto de 2013, finalmente se realizava o encontro do pesquisador com o tal sonhado tesouro. A alegria foi dupla, porque outras cartas surgiram e essas fontes, ontem simples correspondências, passaram, a partir desse dia, a ser memórias das artes teatrais brasileiras.

Essas viagens e as idas aos referidos arquivos transformaram meu trabalho. Novos direcionamentos, perguntas e respostas surgiram, mas os caminhos não findavam, pelo contrário, alargavam-se. Entre os compromissos diários com a docência e outras atividades, pude realizar mais uma ida a esses departamentos de investigação documental. A última foi em julho de 2015, e sempre novas fontes se revelaram a mim.

Contudo, além desses espaços públicos, tive acesso a acervos pessoais, com fotografias, recortes de jornais, programas de espetáculos, cartazes, etc. Os espaços virtuais também ajudaram no levantamento de fontes, principalmente a Hemeroteca da Biblioteca Nacional, os jornais O Estado de São Paulo, A Folha de São Paulo, e *sites* de fundações nacionais e internacionais. Todo esse percurso, no levantamento de fontes, me forneceu a construção de inúmeros documentos, considerados registros de memória que me ajudaram a construir um discurso sobre o percurso histórico acerca da produção teatral paraense no século XX.

Além da experiência com a pesquisa documental, ponto fundamental para a constituição desta pesquisa, o contato com os estudos e teorias da história, além da participação em eventos locais, regionais, e nacionais contribuíram na compreensão de uma escrita histórica do teatro, até então pouco amadurecida, que ao passar do tempo se deu na organização desses saberes. As aulas no PPHIST me deram força e vigor para tal tarefa. Faço esse destaque, devido vir de outra área do conhecimento, apesar de na graduação em Letras, na UEPA, ter tido o contato com os estudos da cultura, da memória e da história da Amazônia, por meio das ações do CUMA.

Mas a grande virada na pesquisa foi em julho de 2013, quando fui ao Rio de Janeiro e pude pesquisar nos institutos citados anteriormente. Percebi que o recorte deveria ser ampliado, porque o material coletado nos acervos me pedia. Assim, ao invés de começar a escrita da tese pelo Norte Teatro Escola do Pará, recuei para o ano de 1941, data de fundação do Teatro do Estudante do Pará (1941-1951). Isso ocorreu porque encontrei muitas fontes sobre o trabalho desse grupo, e percebi que ele tinha uma intensa relação com o NTEP e as reflexões e práticas dos movimentos de teatro amador e de estudante brasileiros.

Depois da qualificação, em outro de 2013, a banca examinadora sugeriu que o trabalho abordasse apenas os capítulos apresentados: o primeiro, sobre o Teatro do Estudante do Pará (1941-1951); e o segundo que abordava o Norte Teatro Escola do Pará e a Criação do Serviço de Teatro da Universidade do Pará (1957-1964). Mas, apesar da recomendação, o desejo de abordar outras questões permaneceu. Continuei as leituras teóricas, a investigação das fontes e, também, a pesquisa em periódicos. Os caminhos arquitetados pelo desejo do pesquisador, em analisar a produção teatral paraense durante quase sessenta anos (1941-1990), foram desviados pela consciência amadurecida de que este trabalho não se esgota com as páginas que serão expostas.

A análise diária sobre os grupos amadores das décadas de 1940 e 50, somados às leituras dos textos críticos acerca da produção teatral brasileira, mostraram-me que muito se tinha a ser pensado sobre essas práticas artísticas. Dessa maneira, o tempo, força motriz de um trabalho histórico, tirou-me o véu molhado

pela sede de conhecer mais sobre outros percursos e me colocou diante do recorte desse trabalho: 1941 a 1968.

### **Atrás da cortina: preparação para subir ao palco.**

*O demônio da memória também não colaborou em nada, poderia liberar meu passado, poderia tocar com a varinha de condão e dizer: Saiam reminiscências.  
Antônio Brasileiro APUD Jerusa Ferreira (Armadilhas da Memória).*

Escrever sobre práticas artísticas e culturais requer um exercício de fôlego e construção de redes interpretativas. As páginas que se lerão no decorrer deste trabalho são o resultado de uma profunda viagem ao passado de minha cidade, na tentativa de compreender os processos criativos, políticos, ideológicos e poéticos de sua cena teatral, durante três décadas do século XX (1941-1968). Para isso, foi necessário submergir nos labirintos do esquecimento, do silêncio, e das recordações.

Toda sociedade é composta por seus elementos históricos, alimentados pelas memórias. Quando andamos por uma cidade, por exemplo, as trajetórias de vida estão postas nas arquiteturas das casas, na urbanização das ruas e praças, nas vestimentas, nos alimentos, em tudo que está circunscrito em nossa cultura. Nós, seres humanos, também somos feitos de matéria histórica, em nossa genética, em nossas práticas religiosas, nossa personalidade, pensamentos, está tudo envolto em nosso corpo e nossa mente. E, para além de um ser individual, há as trocas com outros sujeitos, há memórias individuais e coletivas, que como uma colcha de retalhos se juntam, guardam as particularidades, mas costuradas representam, também, outros organismos.

O contato com os estudos da memória, da oralidade, e da história possibilitaram refletir temas da cultura, não ficando apenas no campo da teoria, mas permitiu andar, girar, como em um espiral, e compreender que a verticalidade dos conhecimentos não dá conta das múltiplas representações sociais. Precisei mergulhar nos saberes acadêmicos, por exemplo, para enxergar que minha matéria, enquanto artista, professor, e sujeito social está nos lugares por onde transito e nas conversas e experiências que tenho e troco.

Isso me faz um sujeito histórico, um homem em sociedade, nessas trocas simbólicas, no enfrentamento de pensamentos, na difícil relação de alteridade. Dessa maneira, percebo que o contato com a história cria um vínculo com o meio social, com as relações que se estabelecem entre os atores sociais e suas ideologias, crenças, valores, que se fazem representados por meio de signos-poder para a manutenção das posições sociais de cada grupo. Por isso, refletir sobre a construção da história de um povo, de um grupo e as experiências de indivíduos, torna-se importante para o autoconhecimento da sociedade.

Os estudos da memória foram o meu primeiro contato com as perspectivas sobre o valor que os atos do passado se relacionam com a materialidade do presente. Por isso, as reminiscências das artes de minha cidade me levaram a antanho, ao porto de partida por onde as naus do tempo navegam pelo rio de *Lethe*, resistem aos seus desvios e comungam com os novos horizontes, que o navegador encontra a cada parada em um cais. E esse percurso se iniciou com os ventos das vozes que procurei, para a travessia ao ontem.

O simples ato de parar e ouvir, inicialmente impulsionado pelo desejo de não se deixar olvidar as memórias da arte teatral de minha cidade, colocou-me diante de histórias de vidas, representantes de pensamentos e práticas coletivas. Mas, sobretudo, pôs-me ao ensinamento da tradição, pela voz da experiência. A coletividade social reverberou-se nos testemunhos individuais de narradores de um tempo, situados em espaços físicos, simbólicos e, concomitantemente, percorridos pelos “becos” das reminiscências.

Porém, como reflexo da própria sociedade moderna em que vivemos ou queremos estar, a matéria orgânica e sônica da voz confrontou-se com a presença da escrita. Aos poucos, ao adentrar no universo de minha pesquisa, os testemunhos projetados pela oralidade dividiram espaço com o exercício intelectual da palavra grafada. Os relatos em história oral não sumiram, mas as narrativas impressas em jornais, cartas, livros e outros conquistaram a maior parte dos atos dessa dramaturgia histórica sobre as práticas teatrais em Belém do Pará.

A partir desse acervo de memórias, podemos apontar que a produção teatral brasileira dos anos 1940 e 50 foi marcada pela busca de sua renovação, e presenciou

várias ações de artistas, de intelectuais e do Estado, que tinham por finalidade a modernização dos palcos nacionais. Os discursos e os trabalhos poéticos giravam a partir de polos representativos tanto de uma tradição - formada pela presença das formas do teatro comercial, principalmente as revistas-, quanto pelas modernas obras, influenciadas por estéticas europeias, e a necessidade de reconfiguração de todo setor cultural em torno das artes cênicas.

Pelo Brasil, surgiam diversos grupos que se polarizavam nas discussões sobre a necessidade de modernizar o teatro nacional, torná-lo um campo de novas poéticas e, também, de articulações de ideias e projetos culturais. Além da tradição do teatro cômico, o país já vivenciara a efervescência da revista e dos gêneros que tinham por meta agradar aos públicos aburguesados, através do entretenimento. Em contrapartida, os anos 1940 viram surgir movimentos contrários a essas formas, os quais bebiam suas inspirações nos modelos europeus, principalmente por influência das novidades estéticas do final do século XIX e início do XX. Somado a eles, surgiu um importante movimento, que via na força do teatro amador e de estudante um caminho para mudanças nos cenários regionais e nacional das produções cênicas.

Os movimentos vanguardistas, como os defino em meu trabalho, pautados na perspectiva de modernização das práticas teatrais brasileiras e no contexto paraense, são o ponto de partida desta pesquisa. Veremos que os projetos modernistas brasileiros preocuparam-se, fundamentalmente, em transformar formas estéticas, posturas e políticas para as artes. Essas ações estiveram embasadas nas maneiras de pensar a produção teatral e, também, na criação de mecanismos que projetassem os valores e ideologias dos intelectuais e artistas envolvidos com o projeto cultural dos amadores nacionais.

Penso que discutir a produção artística-cultural no Pará, por meio do campo teatral, ajuda a entender como artistas e intelectuais paraenses estiveram conectados aos movimentos de transformação do teatro brasileiro, que serão apontados neste trabalho, como ações vanguardistas. Essas reflexões e ações no campo estético, em especial o teatro, colaboram, ainda, na percepção da organização sociopolítica e proporciona compreender como determinados segmentos da sociedade local se

comportaram diante tanto das inovações poéticas, quanto às questões políticas no estado.

A noção de vanguarda surge, nas artes, como ações de rupturas com a tradição, pautada na valorização dos cânones artísticos organizados pela burguesia do século XIX, que terá seu epicentro nas primeiras décadas do XX. O sentido metafórico do termo deriva-se do conceito francês de *avant-garde*, que tem por significado literal estar à frente da guarda, ou seja, a parte frontal do exército. Ser vanguardista, portanto, significou colocar-se em posição de quebra de paradigmas, que no campo da cultura representou as novidades de conceitos, a formulação de novas formas tanto de organização política, quanto estética.

Por isso, precisamos delinear as noções de vanguarda que aparecerão ao longo deste trabalho. Jorge Schwartz<sup>1</sup> propõe uma importante reflexão sobre esses movimentos, presentes nos projetos modernistas dos artistas latino-americanos, dos anos 1920. Ele afirma que a América Latina, desse período, presenciou intensos debates em torno dos significados e da utilização da palavra vanguarda, materializada pelos sentidos e interesses opostos entre os que acreditavam na “arte pela arte” e os que viam o espaço estético como lugar de engajamentos políticos<sup>2</sup>.

O crítico aponta que a utilização da palavra vanguarda teria iniciado pelos estudos de Marx e Engels sobre as relações sociais no contexto do mundo burguês. Com isso, pontua que a partir do final do século XIX, a Europa viu surgir diversos jornais de influência partidária, ligados às ideologias comunistas e socialistas, intituladas de vanguarda. No campo artístico, Schwartz pontua que ele passou a ser observado e utilizado como espaço pragmático, capaz de renovar e transformar a sociedade<sup>3</sup>.

Essa relação dos movimentos artísticos engajados, politicamente, com os princípios comunistas e socialistas, com as vanguardas, mudaria, na primeira metade do século XX, quando eles passassem a ser vistos como representantes do espírito individualista das classes burguesas. Schwartz afirma que “o surgimento dos *ismos*

---

<sup>1</sup> SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. 2ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

<sup>2</sup> Idem, (p.51).

<sup>3</sup> Idem, (p.52).

européus dá grande margem à experimentação artística, desvinculada, em maior ou menor grau, de pragmatismos sociais”<sup>4</sup>. Com isso, para além dos padrões e regras estabelecidas pela burguesia dos séculos XIX e início do XX, os vanguardismos passaram a representar não apenas modelos estéticos a serem seguidos, mas revelaram intensas e complexas relações sociopolíticas, demarcadas pela presença da seletividade e pregação de valores de comportamento, pensamento e produção de determinados grupos sociais.

A partir dessa concepção, veremos nas produções dos grupos amadores paraenses, a forte presença da função da arte como elemento emancipador, formativo de gostos de ciclos sociais fechados, não preocupados com transformações mais generalizantes, mas com os próprios circuitos nos quais transitavam. Veremos, ainda, que havia uma rede de produção e circulação de ideias e obras, presentes nos espaços como os suplementos literários, as revistas de arte e cultura, e nos encontros coletivos, por meio de grupos de teatro, cineclubes, etc.

Os movimentos de teatro amador e de estudante, como será abordado, procuraram estabelecer regras de concepção e produção de objetos estéticos, alicerçados em práticas de formas consideradas modernas, em oposição à tradição presente nos circuitos da produção teatral local, composta pelo teatro comercial e ao que Salles (1994) classificou como popular. Um intelectual moderno, e, conseqüentemente, um artista e um sujeito modernos, precisava adequar-se a padrões de serenidade, sem os estardalhaços provocados pelos gêneros cômicos das formas citadas acima. Era necessário, para isso, criar um movimento estável e com continuidade.

Os intelectuais e artistas, inspirados pelo desejo vanguardista, projetaram a ideia de um homem novo, com prospecções em relação aos espaços sociais em que viviam, e, também, com a necessidade de arquitetar novos princípios artísticos-culturais. No contexto brasileiro, veremos que esse espírito transformador nas artes teatrais se deu no período do Estado Novo (1937-1945), e após a redemocratização dos anos 1950. Contudo, mesmo representando um movimento político que primou pelo controle das massas, por meio de órgãos estatais com essa finalidade, e de todo

---

<sup>4</sup> Idem.

um sistema de educação e cultura, a ditadura varguista foi um importante momento de conquistas para os setores artísticos.

Os intelectuais envolvidos com o projeto modernizador das artes teatrais brasileiras dos anos 1940-50 viam o espaço da cultura como lugar de construção de novas sensibilidades e novas percepções e entendimento da vida. Por isso, veremos, ao longo deste trabalho, a presença do espírito vanguardista e moderno no sentido da necessidade de formação de novos gostos, fundamentado, essencialmente, no contato com os objetos eruditos.

A erudição, representada pela tradição teatral ocidental, foi o caminho escolhido pelas gerações amadoras dos anos 1940-50, para combater modelos considerados, por eles, ultrapassados e que não conseguiriam representar o projeto de transformação das artes cênicas locais, por primarem pelo entretenimento das plateias. Entreter com o riso gratuito representou para os amadores uma prática totalmente contrária aos seus interesses. Dessa maneira, para que seus objetivos fossem atingidos, o sistema cultural teatral precisava mudar: os artistas necessitavam de formação qualificada; as casas de espetáculos de reformas e de novas construções; o setor da cultura dos subsídios do Estado, para que os ofícios cênicos fossem valorizados e capazes de promover a sobrevivência dos artistas.

Outra concepção de vanguardismo que será abordada é a função educativa do teatro. Para o alcance dessa meta, eram necessárias ações que pudessem refinar os gostos das plateias, e a presença da cultura teatral por meio do ensino formal nas escolas brasileiras, além da qualificação dos artistas. Esse tema, como será visto, foi pauta em diversos debates da categoria em prol das transformações do setor.

Dessa maneira, por meio da análise dos grupos TEP (1941-1951), NTEP (1957-1962) e do STUP (1962-1967) poderemos perceber as complexas redes socioculturais, construídas pela presença do desejo de renovação das artes cênicas locais. Pautado em diversas discussões e conflitos entre saberes e formas estéticas, essas organizações apontam a presença de debates em torno de concepções e de práticas de determinados segmentos da sociedade local, engajados a modelos e perspectivas alinhadas a projetos mais amplos de renovação artística, econômica e sociopolítica.

A partir dessas questões expostas, a presente pesquisa de doutoramento organiza-se em três capítulos: o primeiro objetiva abordar o contexto cultural paraense, por meio das práticas artísticas e sociais do Teatro do Estudante do Pará (1941-1951)<sup>5</sup>. Grupo que se destacou nos anos 1940, pela sua militância junto aos órgãos de governo e as classes estudantis locais, e representou a busca por uma renovação nas formas de produção teatral, na perspectiva dos movimentos amadores. As principais questões que norteiam as discussões desse momento são a reflexão sobre as oposições entre ações de vanguarda e uma tradição teatral paraense, fundamentada nas práticas do teatro comercial e popular; e as propostas de renovação das artes cênicas brasileiras, alicerçadas na organização estrutural do setor, através de subsídios do Estado. Somado a isso, observar-se-á o desejo de tornar o teatro uma atividade permanente nas práticas culturais da capital paraense, e desempenhar a função educativa de gostos estéticos e comportamentos sociais de determinados segmentos da sociedade.

O segundo capítulo abordará os movimentos teatrais amadores da década de 1950 e início dos anos 60, centralizado, principalmente, nas ações do Norte Teatro Escola do Pará (1957-1962). Veremos suas participações nos festivais nacionais de teatro de estudante, e suas reverberações na cena local e nacional. Teve como meta vanguardista proporcionar trabalhos inéditos nos palcos brasileiros, além de representar modelos de intelectual moderno no contexto latino-americano. Essa última questão possibilita analisar as práticas desse grupo, que se inserem à discussão dos espaços de construção e circulação de conhecimentos artísticos e científicos do final dos anos 1940 e durante os anos 50. Exemplo disso, foi quando ocorreu a transferência, paulatinamente, da produção de conhecimento dos círculos de amizades e trocas simbólicas, como grupos de teatro, suplementos literários e revistas de arte e cultura, para o universo acadêmico das recém-criadas universidades brasileiras.

O terceiro e último capítulo discutirá a perspectiva do vanguardismo artístico associado aos movimentos políticos do início dos anos 1960, por meio dos debates promovidos pelos grupos Arena e CPC, em suas ações estéticas e

---

<sup>5</sup> Doravante, usarei a sigla TEP, para me referir ao Teatro de Estudante do Pará.

ideológicas. Contudo, o principal debate desse momento será a criação e atuação do Serviço de Teatro da Universidade do Pará (1962-1967), no contexto de mudanças das artes cênicas locais. Os desafios e metas dessa instituição de ensino de arte serão dialogados no contexto das comemorações do primeiro decênio da Universidade Federal do Pará, incumbida da missão de transformar a região amazônica. Além disso, se mostrarão as relações que a escola de teatro criou com outras instituições brasileiras e a reflexão sobre a necessidade e contradições de se constituir um campo de atuação profissional, para artistas engajados nos saberes culturais construídos pelas gerações anteriores, dos anos 1940-50.

Assim, chegamos ao palco, as cortinas se abrirão, e precisamos dar aos atores dessa história o momento de expor suas ideias, seus pensamentos, seus conflitos e peripécias. As memórias do teatro produzido em Belém do Pará estarão em cena, diante dos holofotes da crítica, que apontará as ações no palco, nos camarins e coxias de artistas e intelectuais inspirados pelo desejo transformador. Indiscutivelmente, a plateia e os bastidores desse enredo terão seus espaços garantidos.



**ATO I**

**VANGUARDA E EDUCAÇÃO: PRÁTICAS DO TEATRO AMADOR NO PARÁ (1941-1951).**

*Os clássicos são moderníssimos para quem os pode ver com os olhos inteligentemente modernos, isto é, precisamos apreender o que de eterno e de universal, o que foi de ontem e ainda é de hoje, eles contêm.*  
Francisco Paulo Mendes.

O motivo pelo qual se torna importante analisar as atividades, amadoras, do TEP (1941-1951) é a busca pela renovação da cena local, ao romper com uma tradição teatral, que consistia na produção de espetáculos comerciais e na circulação de companhias nacionais e locais pelos palcos paraenses. A década de 1940, em Belém, foi marcada por significativas mudanças na área das artes cênicas, cujos grupos de estudantes, professores, intelectuais e artistas buscaram transformar o quadro artístico da época. Este quadro estava representado por produções estéticas pautadas na lógica do mercado cultural de então, além de ações ligadas à uma determinada atividade, cunhada de popular.

As práticas do TEP são ações locais pautadas na política nacional de renovação e fortalecimento da produção teatral, impulsionada a partir da fundação do Teatro do Estudante do Brasil (TEB), em 1938, por Paschoal Carlos Magno<sup>6</sup>. Segundo Martinho Carvalho<sup>7</sup>, esse grupo proporcionou mudanças importantes para a época, como a presença de um diretor responsável pela unicidade do trabalho teatral. Além disso, pôs fim ao ponto, deu credibilidade ao trabalho poético do cenógrafo e do figurinista, e valorizou o modo de falar brasileiro nos palcos, que até então era negado em nome do sotaque lusitano.

As ações do TEB são muito significativas para se pensar as transformações que o teatro brasileiro passou, ao longo do século XX. Isso mostra a preocupação de reconfigurar a produção teatral brasileira tanto nas novas formas estéticas, quanto em uma política cultural que desse ao teatro um fortalecimento e amadurecimento. Assim, Paschoal Carlos Magno militou por quase 50 anos por essas metas. Organizou

---

<sup>6</sup> Paschoal Carlos Magno foi um importante incentivador e renovador das artes cênicas no Brasil, no século XX. Fundou o movimento do teatro amador no Rio de Janeiro, em 1938, que se espalhou pelo país inteiro. Foi poeta, escritor, teatrólogo, político e diplomata. Mas o seu maior desempenho foi na área da produção cultural, na luta pelas artes cênicas brasileiras. Ver: CARVALHO, Martinho de; DUMAR, Norma (Org.). *Paschoal Carlos Magno: crítica teatral e outras histórias*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006.

<sup>7</sup> CARVALHO, Martinho. Paschoal Carlos Magno (1906-1980). In: CARVALHO, Martinho; DUMAR, Norma (Org.). *Paschoal Carlos Magno: crítica teatral e outras histórias*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006, (p.25).

festivais nacionais de teatro, fundou espaços culturais, lutou por ações que impulsionassem a produção e a circulação das artes do espetáculo por todo o Brasil<sup>8</sup>.

A política de modernização do teatro brasileiro deu-se por meio das ações dos grupos amadores, que, segundo Nanci Fernandes<sup>9</sup>, ocorreu entre o período de 1938 a 1958, que representou o momento de grande efusão de grupos de teatro pelo país. O marco inicial estabelece-se a partir da fundação do TEB, no Rio de Janeiro, que impulsionou diversas ações, por meio das organizações regionais, com a finalidade do renovar as artes cênicas brasileiras, fundamentadas nos princípios do teatro amador.

As práticas amadoras de teatro representaram uma oposição às formas vigentes até a década de 1940, pautadas nos parâmetros do teatro comercial, cujo se estruturava de acordo com a necessidade de agradar seu público pagante, que representava a base de seu funcionamento, como produção profissional, que garantia o pagamento dos artistas e os gastos com as realizações dos espetáculos. Fernandes<sup>10</sup> afirma que os grupos amadores aparecem como opositores dessa tradição cênica, e fundamentavam suas ideias e trabalhos na perspectiva de processos artísticos, valorizando a investigação da linguagem cênica, e criticando o sentido comercial como única meta a ser seguida. Esses princípios edificaram a modernidade teatral brasileira.

Em Belém, assim como em outras capitais brasileiras, a arte teatral movimentava-se por uma produção ligada a uma dada tradição, que se pautava nas apresentações de espetáculos, configuradas de acordo com um gosto do público que frequentava os teatros. No entanto, a partir dos anos 40 do século XX, surgem no Brasil movimentos liderados por determinados grupos (compostos na sua maioria por pessoas vindas das classes médias, como professores e estudantes universitários, jornalistas, escritores) focados em mudar esse panorama teatral, por acreditarem que era necessário transformar para educar, ou seja, viam na arte, para além da função de

---

<sup>8</sup> A análise e discussão dos festivais de teatro organizado por Paschoal Carlos Magno serão aprofundados no capítulo sobre o Norte Teatro Escola do Pará.

<sup>9</sup> FERNANDES, Nanci. A modernização do Teatro Brasileiro (1938-1958). In: FARIA, João Roberto (Org.). *História do Teatro Brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013, [p.57-80].

<sup>10</sup> Idem, (p.57).

entretenimento, ligada ao gosto das classes aburguesadas, que marcava a produção cultural da época, uma maneira de modificar os indivíduos. Essas mudanças estariam vinculadas às formas de concepção e feitura das obras de arte.

Podemos afirmar, então, que esse movimento propôs um tipo de *vanguarda*, configurada numa visão erudita de arte, à qual deram os valores de missão formadora, em uma perspectiva educativa do teatro, ligadas diretamente ao poder dos textos clássicos de uma tradição dramatúrgica. Além disso, os artistas e intelectuais, envolvidos pelo desejo de criação de novas poéticas, buscaram representar seus modos de vida, os quais pertenciam a práticas burguesas e aristocratas. Porém, para que essas mudanças ocorressem, era necessária uma profunda transformação no setor da cultura, questões presentes em diversos debates, encontros, trabalhos artísticos ocorridos antes mesmo dessa geração do teatro brasileiro, que ficou conhecida como uma época do teatro amador e estudantil, presente em boa parte do século XX.

Esse contexto demarca as discussões dessa pesquisa, e tenta argumentar que diferentes grupos e ações teatrais tiveram como metas, entre outras (que serão abordadas no decorrer do trabalho) a busca por mudanças nas artes cênicas brasileiras. Nessa complexa rede, surge o TEP, e investigá-lo torna-se fundamental na compreensão da produção artístico-cultural em Belém do Pará, no século XX. E, para se analisar suas ideias e ações teatrais, tomam-se como fontes textos publicados em revistas e jornais, pelos membros do próprio grupo, e de jornalistas que analisam os seus trabalhos. Tais documentos possibilitam interpretar as transformações teatrais no século XX, na capital paraense, além de perceber como se deu a relação entre as artes cênicas e a sociedade, produzida por tal grupo.

Segundo o historiador Vicente Salles<sup>11</sup>, havia nos anos 40 ações oficiais que partiam da então capital federal, Rio de Janeiro, para as “províncias”, que direcionava, entre tantas coisas, a linha da produção cênica, pautada em um repertório internacional, que representou, como ele afirma, uma internacionalização do teatro brasileiro, principalmente após a Segunda Guerra. Somado a isso, o

---

<sup>11</sup> SALLES, Vicente. *Épocas do Teatro no Grão-Pará ou Apresentação do Teatro de Época*. Belém: UFPA, 1994, (p.503).

movimento universitário teve um importante papel nesse processo, pois esteve sensível a tais transformações, que o permitiu, também, projetar-se nacionalmente. Ressalta-se, ainda, que essas ações estavam alicerçadas nas políticas culturais promovidas pelo Estado Novo (1937-1945), tais como: subsídios para a realização dos espetáculos amadores, fato que provocou nos artistas profissionais alguns questionamentos, como se verá mais à frente; a organização dos direitos trabalhistas dos artistas; etc.

Essa relação da capital paraense com os outros centros culturais brasileiros, principalmente o eixo Rio-São Paulo, deu-se por meio das trocas de ideias e circulação de produção de determinados grupos de artistas e intelectuais, que utilizaram os suplementos literários, por exemplo, como o veículo mais eficaz e presente entre os artistas da época, como os que estavam à frente do *Suplemento Literário* do jornal *Folha do Norte*. No teatro, esse “intercâmbio” realizou-se por meio do teatro amador e de estudante, responsáveis por diversos debates e ações voltadas para mudanças nessa área da cultura, liderado pelo TEP.

No entanto, além de analisar as propostas do TEP para a cena local, é necessário que se entenda o contexto no qual ele aparece, principalmente no que se refere à tradição à qual ele se opôs. Por isso, faremos uma apresentação do que se constituiu a cena teatral paraense até o momento de seu aparecimento.

## Cena I – Quadro I: A tradição teatral em Belém: as formas eruditas e populares no final do XIX e primeira metade do século XX.

*Que eu lhe mentia sempre que falava  
na eternidade da paixão primeira  
que nos uniu (tão curta passageira!)  
Você sabia e não m'o revelava.*

*Eu nunca acreditei no que jurava  
essa sua boca – rubra feiticeira –  
ao dizer-me, num beijo: -“A vida inteira,  
hei de ser tua! E não lhe confessava.*

*Quantas vezes, no amor que nos amamos,  
mentimos, e mentimos, perjuramos!...  
Quantos enganos, santo DEUS?... Bem muitos...*

*E, no entretanto, vê, toda a verdade  
desta cruel, intérmica saudade  
vem da mentira que mentimos juntos.  
Antônio Tavernard – Paradoxo.*

O presente estudo sobre a produção teatral em Belém, acerca dos trabalhos de grupos de estudantes e amadores, na primeira metade do século XX, parte da ideia de um movimento cultural desenvolvido por uma elite intelectual, com o objetivo de transformar a cena local, pautada nos princípios de uma arte erudita, o que representou a busca de uma “modernização” de sua produção teatral. Porém, para se compreender essas organizações de vanguarda, é necessário perceber a que ele se opôs, pois, toda atividade que se propõe de ruptura busca contrapor-se a algo estabelecido, aquilo que se faz presente, com uma história estruturada, ou seja, a tradição.

Por isso, nesse momento, vamos mostrar, a partir dos estudos do historiador Vicente Salles<sup>12</sup>, como a tradição teatral no Pará estava constituída, até o início dos anos de 1940, quando aparece na cena teatral local o grupo TEP. Esse “panorama” ajudará a situar a discussão desses movimentos de teatro amador paraense,

---

<sup>12</sup> Vicente Salles foi um dos poucos pesquisadores paraenses que registrou a relação entre a produção teatral e as questões sociopolíticas e econômicas, no contexto local. Quando se estuda as artes teatrais no Pará, antes do século XX, ele é a nossa única referência, em questão de historiografia. O século XX é o período mais abordado por estudiosos interessados em analisar temas relacionados às artes cênicas locais, principalmente os oriundos de dissertações de mestrado e de teses de doutorado. Eles serão utilizados e citados ao longo deste trabalho. Porém, a base para a análise das formas teatrais locais, antes do 1900, será o livro de Vicente Salles (1994).

buscando compreender como suas ideias e ações constituíram uma “nova” forma de produção cultural na cidade.

Salles (1994) apresenta como se deram as produções teatrais em Belém, desde a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do XX, ajudando a construir uma percepção de como a atividade teatral se organizava, principalmente no que diz respeito à construção de uma tradição cênica no estado. Ressalta-se que a sua análise prioriza a produção cunhada por ele de popular, ou seja, as formas teatrais que se configuraram paralela ou juntamente com o circuito erudito, principalmente a partir da expansão da economia da borracha na região amazônica. Ele afirma:

Cabe examinar agora o conceito de vida e de cultura instalado com o advento da República, ao tempo da expansão da borracha até a época do grande colapso. Para nós, isso coincide com o tempo da *belle époque* e do estilo *art nouveau*, da gíria francesa e da valsa, da moda e da boemia, da opereta e do café-concerto, da introdução do ferro na arquitetura urbana, dos recordes da exportação da borracha, suporte das *loucuras* do *fin-de-siècle*<sup>13</sup>.

Em seu estudo, Salles (1994) busca apresentar como a produção teatral se constituiu no estado do Pará, com a instalação da colonização portuguesa na Amazônia, no século XVII. Sua análise, tentando relacionar as manifestações teatrais aos fatores socioculturais e políticos, ajuda a entender essas relações, mesmo concentrando-se no relato de datas, espaços e artistas que as crônicas da época registraram. No entanto, ele ressalta que foi no século XIX que o sistema teatral se fortaleceu, contextualizando-se nas novas conjunturas políticas que surgiram, principalmente na Monarquia e no início da República. Não interessa, nesse momento, fazer todo esse percurso histórico, pois o foco, aqui, não é percorrer a história do Pará, mas tentar mostrar como a tradição teatral - à qual os grupos de teatro de estudante do século XX se opuseram, ou de maneira inconsciente se mantiveram-, construiu-se.

E qual tradição seria essa? A que esteve ligada às formas do teatro popular, representada pela presença dos gêneros revista, chanchada, pastorinha, boi-bumbá, pássaro junino, etc. Os estudos sobre o teatro paraense apresentam divergências entre as produções de efeito erudito e aquelas concebidas como populares. No

---

<sup>13</sup> SALLES, Vicente. *Op. Cit.*, (p.131).

entanto, como se verá mais a frente, elas não estão isoladas uma das outras, possuem importantes hibridações, mesmo sendo encaradas e polarizadas como maneiras não apenas artísticas de produzir, mas como formas de organização social.

Contudo, o entendimento de uma tradição teatral em Belém perpassa pela necessidade de se compreender como as convenções são construídas ao longo do tempo, como elas passam a ser referências para determinados grupos sociais. Por isso, o conceito de “tradição inventada”, de Eric Hobsbawm<sup>14</sup>, auxilia a análise dos processos de estruturação de referências, denominadas de modelos, que ora são seguidos, ora reconfigurados ou contrastados.

Quando reflexões sobre os processos de constituição de tradições são propostas, observa-se que a relação temporal surge como ponto de fundamental importância, para a percepção desses movimentos. Hobsbawm argumenta que, muitas vezes, elas são entendidas ou vistas como procedimentos bastante antigos, mas podem representar, também, recentes, “quando não são inventadas”<sup>15</sup>.

As práticas teatrais brasileiras da primeira metade do século XX, às quais os movimentos modernizantes dos anos 1940 se opuseram, representam a constituição de modelos poéticos que, desde o século XIX, desenvolveram-se nos tabladros nacionais de maneira organizada. Neste caso, podemos apontar que essa tradição teatral foi construída ou inventada a partir das experiências de artistas e intelectuais e, também, das conjecturas sociais que norteavam esse setor.

A tradição teatral paraense, à qual o TEP se opusera, deu-se de maneira análoga ao que ocorreu no restante do Brasil, mas possuiu características próprias, como será visto a seguir. Relata Salles (1994) que com o estabelecimento da economia da borracha na Amazônia, as duas cidades mais importantes da região, Belém e Manaus, se transformaram, em seus aspectos de organização urbana, influenciados pelos modelos europeus de modernização dos espaços citadinos, principalmente o modelo francês. Esses fatores contribuíram para a organização espacial de Belém, por

---

<sup>14</sup> HOBBSAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (Org.). *A invenção das Tradições*. Tradução de Celina Cardim Cavalcante, 9ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

<sup>15</sup> Idem, (p.07).

exemplo, foco desse trabalho, e a produção artística cultural passou, também, por essas transformações.

Os polos culturais dos grandes centros urbanos costumam configurar-se de acordo com a própria organização dos espaços públicos. Nesse contexto, as casas de espetáculos funcionavam como lugares de interação social. Por exemplo, na primeira metade do século XIX, o “território” de convivência cultural teatral em Belém tinha-se deslocado, fator que desde o século XVIII se intensificava com o que Salles (1994) chama de profanização do teatro. Ou seja, as apresentações cênicas saíram dos espaços das igrejas - locais onde ocorreram as primeiras apresentações teatrais na Amazônia, no início da colonização portuguesa na região-, e movimentavam os lugares de lazer e sociabilidade. Com isso, aos poucos surgiu a necessidade de se construir espaços específicos para as apresentações teatrais<sup>16</sup>.

Um exemplo dessas transformações é a construção, em 1835, no antigo Largo das Mercês, do Teatro Providência, cujo tornou-se o principal espaço de apresentações teatrais da cidade. Mas suas condições estruturais não eram das melhores, fator esse que despertou nos artistas e políticos da época a necessidade de se erguer um espaço melhor, para as atividades culturais da cidade. No entanto, vivia-se a época da *Cabanagem*<sup>17</sup>, e o projeto foi abandonado, motivado pelo reestabelecimento do que a revolução tinha deixado, espaços destruídos, crise econômica, fatores esses que se colocaram à frente da edificação de um espaço de cultura. “A Cabanagem causou tremendos estragos na capital paraense e as marcas

---

<sup>16</sup> O primeiro espaço de apresentações cênicas de Belém, segundo Salles (1994), foi a Casa da Ópera, construída em 1775 ou 1780, arquitetada por Antônio José Landi. “A Casa de Ópera ou Teatro Cômico foi a *casa própria* que se ergueu especialmente para as encenações profanas exigidas pelo bisonho público da época. As notícias sobre a construção desse teatro, como de representações havidas, são no começo, bastante desencontradas. Baena afirma que a Casa da Ópera foi mandada construir em 1775 pelo governador e capitão general Joao Pereira Caldas, que se entusiasmara com o teatrinho de Macapá” (p.07).

<sup>17</sup> Para Magda Ricci, “a Cabanagem foi uma revolução social que dizimou a população amazônica e abarcou um território muito amplo. Contrastando com este cenário amplo e internacional, foi, e ainda é, analisada como mais um movimento regional, típico do período regencial do Império do Brasil. No entanto, os “patriotas” cabanos, ao longo do movimento, criaram um sentimento comum de identidade entre povos de etnias e culturas diferentes, que extrapolava estes ditames”. RICCI, Magda. *Cabanagem, cidadania e identidade revolucionária: o problema do patriotismo na Amazônia entre 1835 e 1840*. In: Revista Tempo vol.11 n.º.22 Niterói, 2007. Disponível: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-77042007000100002&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-77042007000100002&script=sci_arttext)

da destruição, da violência e da miséria permaneceram vivas até cerca de 1850. A arquitetura urbana apresentava aspecto desolador<sup>18</sup>.

Porém, mesmo com as precárias condições estruturais, o Teatro Providência<sup>19</sup> existiu até a década de 1870, movimentando a cena teatral na capital paraense. A partir de 1860, segundo Salles (1994), Belém começava a se tornar um polo cultural, fator esse que exigia da cidade a construção de uma boa casa de espetáculos, que pudesse receber as companhias e artistas que começavam a circular pela cidade, principalmente após do aparecimento dos navios a vapor.



Figura 01 - Largo das Mercês (1867)<sup>20</sup> - Joseph Léon Righini<sup>21</sup>.

Fonte: Centro de Memória da UFPA.

---

<sup>18</sup> SALLES, Vicente. *Op. Cit.*, (p.16).

<sup>19</sup> “Construído em época anterior à revolução dos Cabanos, provavelmente por iniciativa de particulares, o Teatro Providência tornou-se a mais tradicional casa de espetáculos, de Belém, até a inauguração do Teatro da Paz. Embora de origem obscura, ele conta uma história extremamente fecunda e movimentada. Era uma construção sólida, de regular tamanho, dele resistindo até bem pouco tempo restos de parede sob edificações mais modernas de lojas comerciais. Localizava-se no antigo Largo das Mercês (atual Praça Saldanha Marinho), bem de frente da velha igreja e convento dos Mercedários. Resistiu incólume todo o período dos motins cabanos. Mas as funções teatrais, que aliás não eram muito frequentes naquela época, foram suspensas”. (SALLES, Vicente. *A Música e o Tempo no Grão-Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura. Coleção Cultura Paraense, série Theodoro Braga, 1980, p.165). O historiador não deixa explícito o ano exato do fim das atividades do Teatro Providência, mas se pode supor que ele funcionou até o fim da década de 1870, pois, com a construção do Teatro Chalet, no Largo de Nazaré, as atividades teatrais teriam se deslocado para esse novo polo artístico-cultural.

<sup>20</sup> Disponível na página do Centro de Memória da UFPA: [http://www.cma.ufpa.br/imagens\\_acervo.html](http://www.cma.ufpa.br/imagens_acervo.html)

<sup>21</sup> “Joseph Léon Righini (Turim, Itália ca.1820 - Belém PA 1884). Pintor, desenhista, gravador, fotógrafo, cenógrafo, professor. Estudou na Academia de Belas Artes de Turim. Vem para o Brasil por volta de 1856 e fixa-se no Maranhão e no Pará. Em 1867, é publicada por Conrad Wiegandt a série de litografias Panorama do Pará em Doze Vistas. Desenhadas por J. L. Righini. É autor de um raro álbum de doze gravuras de Belém do Pará. A obra aqui exposta pertence a Biblioteca Guita e José Mindlin, e foi gentilmente cedida ao Centro de Memória. A digitalização das imagens foi feita por Lucia Mindlin Loeb, com apoio da Pró-Reitoria da Administração da UFPA” (Idem).

Salles (1994) relata, ainda, que os artistas franceses começaram a chegar à Belém na década de 1850, e duas décadas depois fundaram um novo teatro, o Teatro Chalet<sup>22</sup>, em 1870, e que “a abertura de novo teatro, pelo mesmo empresário do Providência, pretendia deslocar do centro da cidade para a periferia, que se desenvolvera notavelmente, parte dos acontecimentos artísticos”<sup>23</sup>. Destaca-se, novamente, que os polos culturais se articulam de acordo com o desenvolvimento dos espaços urbanos, e o deslocamento da produção teatral para as áreas periféricas dava-se a partir dos interesses dos empresários do setor, em ampliar seu público consumidor.



Figura 02 - Theatro Chalet no bairro de Nazareth - Felipe Augusto Fidanza<sup>24</sup>.  
Fonte: Catálogo de Material Visual da Biblioteca Nacional/RJ.

---

<sup>22</sup> “O primeiro teatro estável construído no Largo de Nazaré, palco de maior e mais tradicional festa religiosa-popular. Foi o Teatro Chalet, inaugurado, no entanto, fora do período de festas, em 8 de julho de 1870, mas dentro de festejos realizados em Belém para recepção dos Voluntários desta província, que retornavam dos campos do Paraguai”. SALLES, Vicente. *Op. Cit.*, (1994, p.70).

<sup>23</sup> Idem, (p.71).

<sup>24</sup> Fonte: Catálogo de Material Visual (Pop: 11921). Fundação Biblioteca Nacional – Catálogos Online. “A produção do fotógrafo Felipe Augusto Fidanza representa um acervo documental importante para a história da cidade e dos agentes sociais de Belém do século XIX e início do XX. A maioria das fotografias representa cenas que retratam o cotidiano dos transeuntes nos espaços dos mercados, das praças e das principais avenidas e ruas. Embora haja fotografias que excluam totalmente a presença humana, às vezes as pessoas aparecem apenas em primeiro plano, deixando-nos a percepção de que nestes recortes fotográficos o fotógrafo estava ciente da presença humana, mesmo quando a deixava aparecer no cenário como detalhe secundário”. (SARGES, Maria de Nazaré; PEREIRA, Rosa Cláudia Cerqueira. *Photografia Fidanza: um foco sobre Belém (XIX/XX)*. Revista Estudos Amazônicos, vol. VI, nº 2, 2011, p.01).

O que esse contexto de mudanças representa? Com o início da circulação de companhias estrangeiras e/ou nacionais por Belém, despertou-se a necessidade de artistas e empresários do setor em organizar as estruturas que dessem melhores condições para o desenvolvimento das atividades teatrais na cidade. Vale ressaltar que no antigo Largo de Nazaré, no século XIX, área periférica de Belém, onde se situava o Teatro Chalet, acontecia a quadra nazarena, período das festividades do Círio de Nazaré, na qual ocorria, entre tantas coisas, apresentações artísticas. E o funcionamento dessa casa de espetáculos proporcionava a presença de companhias nacionais e estrangeiras nas formas de lazer da sociedade paraense.

A partir da segunda metade do século XIX, o desenvolvimento da economia gomífera proporcionou à cidade a reestruturação e a reconfiguração da paisagem urbana. Com isso, os espaços culturais também se modificaram, com a construção de livrarias, cafés e teatros. Em 1874, é inaugurado o Teatro da Paz, fator esse que vai representar, para Belém, o estabelecimento de uma cena erudita, com as apresentações de companhias estrangeiras e nacionais. A capital paraense viveu, nesse momento, o fortalecimento do teatro erudito, com apresentações de óperas, de espetáculos representativos da classe emergente da época.

Salles (1994) relata que a década de 1880 foi muito próspera para o teatro local, com as apresentações das companhias locais, nacionais e estrangeiras. Ele cita, por exemplo, a passagem da companhia italiana Tomás Passini por Belém, a qual apresentou óperas como: *“Traviata, Trovador, Ruy Blás, Lucia di Lammermoor, Barbeiro de Sevilha, Un ballo in maschera, seis vezes cada; Forza del destino, cinco vezes; Fausto e Idália, quatro vezes, além de três festivais líricos e um concerto vocal-sinfônico”*<sup>25</sup>. Os jornais da época noticiavam e divulgavam os espetáculos cênicos, como o *Diário de Notícias*, de outubro de 1881:

---

<sup>25</sup> SALLES, Vicente. *Op. Cit.*, (p.92).



Figura 03 - Companhia Lyrica Italiana<sup>26</sup>.  
 Fonte: Jornal Diário de Notícias/PA.

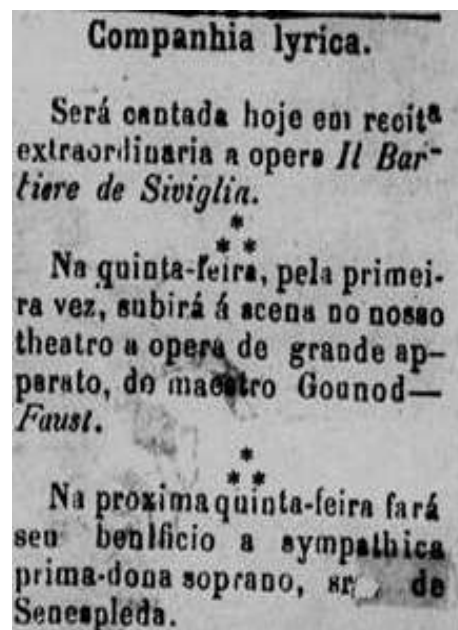


Figura 04 - Companhia Lyrica<sup>27</sup>.

Com a construção do Teatro da Paz, intensificou-se a produção do teatro lírico, o qual compunha-se pela ópera e pelos recitais de música. Devido à economia da borracha, Belém passou a ser um centro de atividades culturais ligado à apresentação das companhias desse gênero, que vinham da Europa. E aos poucos essa forma teatral fortificou-se, e passou a representar o estilo de vida e comportamento da nova classe dirigente, a burguesia que enriquecera, mais a aristocracia que se adaptara aos novos modelos político-sociais das elites do estado.

Sarges<sup>28</sup>, em sua pesquisa sobre as transformações econômicas e urbanas no período da *belle époque* paraense, principalmente na gestão de Antônio Lemos (1870 a 1912), afirma que foi um momento de ascensão e declínio do ciclo gomífero e que a cidade de Belém passou por um processo de modernização. Isso representou a ampliação da riqueza, que garantiu os avanços na tecnologia, por causa da Revolução Industrial; organização do transporte, representado pela construção de ferrovias; a presença do navio a vapor, que além de escoar a produção do látex para a Europa, trazia, por exemplo, as companhias estrangeiras para se apresentarem nos teatros da cidade.

<sup>26</sup> S/a. Anúncios: Theatro da Paz. Jornal Diário de Notícias, 04/10/1881, (p.03).

<sup>27</sup> Idem, (p.02).

<sup>28</sup> SARGES, Maria de Nazaré. *Belém: riquezas produzindo a Belle Époque (1870-1912)*. 3ed. Belém: Paka-Tatu, 2010, (p.19).

Além disso, a historiadora pontua, também, que devido à produção do látex, o mercado internacional alargou-se e a política de urbanização e crescimento das cidades provocaram mudanças. Isso ocasionou o aumento da densidade populacional, com o incentivo de deslocamentos para a região amazônica pelas políticas de migração do Estado, que tinha por finalidade resolver o problema da mão-de-obra escassa, para o desenvolvimento da cultura da borracha. Esse fluxo migratório e a circulação dos novos modos de vida fez com que a capital paraense passasse por mudanças, ainda, nas formas de comportamento público e privado.

Os ares de democracia, com a instalação do sistema republicano, geraram o fortalecimento de novos grupos sociais no poder, os quais buscaram transformar lugares públicos e privados, como praças, cafés, teatros, e a própria rua, em lugares por onde as pessoas transitavam e exibiam seus poderes de riqueza, proporcionados pelo aburguesamento das classes mais abastadas<sup>29</sup>.

Cancela<sup>30</sup> aponta, também, que, com a nova organização social belenense, gerada pelo novo ciclo econômico, novas formas de congregação familiar proporcionaram, por meio dos casamentos entre os sujeitos da nova elite local, o “estabelecimento de novos signos de riqueza”<sup>31</sup>. Com o desenvolvimento do ciclo gomífero, Belém passou a ser gerenciada, econômica e politicamente, pelos novos grupos, que reconfiguraram as maneiras de alianças familiares, as quais “passaram a estabelecer, incorporando pessoas ligadas ao novo grupo da elite mercantil surgido a partir da economia da borracha”<sup>32</sup>.

Dessa maneira, Belém tivera seu apogeu modernizante<sup>33</sup>, que transformou sua paisagem urbana, populacional e também artístico-cultural. Todas essas mudanças proporcionaram às artes, no caso particular o teatro, a construção de uma

---

<sup>29</sup> Idem.

<sup>30</sup> CANCELA, Cristina Donza. *Casamento e família em uma capital amazônica (Belém 1870-1920)*. Belém: Editora Açaí, 2011.

<sup>31</sup> Idem, (p.23).

<sup>32</sup> Idem, (p.24).

<sup>33</sup> Segundo SARGES, Maria de Nazaré. *Op. Cit.*, (p.152), “na dinâmica da cidade de Belém, foram projetados, além do Porto de Belém, o Mercado Municipal do Ver-o-Peso (1901), o Hospital Dom Luiz e o Grêmio Literário (obras da colônia portuguesa), *The Amazon Telegraph Company*, linha telegráfica por cabos submarinos, substituídas posteriormente pela *Western Co.*, o Arquivo e Biblioteca Pública (1894), o Theatro da Paz (1878), 43 fábricas (incluindo desde chapéu até perfumaria), 5 bancos, 4 companhias seguradoras, além da implantação da iluminação a gás, sob a responsabilidade da *Pará Electric Railway and Lighting Co.*, autorizada a funcionar pelo Decreto Federal nº 5.780 de 26.01.1905”.

tradição, pautada na assimilação das práticas culturais europeias, símbolos da modernidade social no final do XIX e início do século XX<sup>34</sup>.

Porém, nosso interesse, aqui, é traçar um panorama da produção cênica, a partir da segunda metade do século XIX, com a finalidade de mostrar como se constituiu a cena teatral na primeira metade do XX. Após o desenvolvimento da economia da borracha, seu comércio internacional entra em crise, na década de 1910, após os ingleses articularem, na Ásia, a produção do látex, de forma ordenada, que os garantiu menos custos e mais lucros. E como esses fatores afetavam as atividades teatrais em Belém? Salles (1994) afirma que no “tempo da depressão”, a sociedade local teve de se contentar com a presença de elencos mais modestos, compostos por portugueses, espanhóis e brasileiros, sem os artistas franceses, que representavam a riqueza do apogeu da borracha, fator que fortaleceu a produção de gêneros mais populares, como as revistas, as zarzuelas<sup>35</sup>, óperas cômicas e operetas.

Contudo, com a presença dessas formas, afirma ainda o historiador, o gosto do público local não se afetou com a crise, ao contrário, devido ao apelo popular, a opereta<sup>36</sup>, por exemplo, fortificou-se, representando junto com a revista a

---

<sup>34</sup> Sobre esse período, há o estudo de William Gaia, no qual ele analisa os primeiros anos da República no Pará. Ver: FARIAS, William Gaia. *O alvorecer da República paraense (1886-1897)*. Belém: Editora Açai, 2008.

<sup>35</sup> Zarzuela é um gênero dramático de origem espanhola, que teve seu destaque a partir do século XIX, com influências das óperas. Segundo Víctor Pagán, “a zarzuela é um gênero vivo que reflete, de forma teatral e divertida, muitos aspectos da vida espanhola; este gênero lírico nasceu em Madrid, Vila e Corte, como acumulação da cultura espanhola, principalmente de seus personagens, festas, costumes, anedotas e literaturas. Sem embargo, o maior valor das numerosas joias que compõem seu catálogo continua a música de seus compositores populares. O gênero zarzuela – obra com partes faladas e partes cantadas – compartilha sua época de glória com a ópera, o teatro em prosa e em verso no século XIX e posteriormente com o cinema no XX. Graças aos espaços criados para este espetáculo popular: Teatro de La Zarzuela (1856) e Teatro Apolo (1973-1929) – ambos em Madrid, com a rua Acalá no meio – as mais importantes companhias líricas e suas numerosas viagens pela Espanha e América, a zarzuela se difunde por todos os países de fala espanhola, chegando a milhões de espectadores que a acolheram com entusiasmo. Para alguns foi a recriação dos distintos tipos da sociedade, para outros a distante recordação da terra abandonada pela aventura americana a favor da “Pátria Mãe” a terras do exterior). Livre tradução. Disponível na página Teatro de la Zarzuela: <http://teatrodelaZarzuela.mcu.es/es/quienes-somos/genero>

<sup>36</sup> A opereta, uma espécie de ópera cômica, foi um gênero muito apreciado no final do XIX e início do século XX. Ela vem da tradição francesa. “O *boulevard* era, no século XIX, o famoso *boulevard* do crime (destruído em 1862), os *boulevards* Saint-Martin e du Temple, onde os palcos da Gaité (Alegria), do Ambigu (Ambíguo), dos Funambules (Funâmbulos) eram o teatro de inúmeros delitos e aventuras sentimentais: aí se representavam melodramas, pantomimas, espetáculos de *féerie* e de acrobacia, comédias burguesas (SCRIBE) já criticadas por artistas e intelectuais da época. O *boulevard* conheceu, antes da Segunda Guerra Mundial, seu período mais faustoso, com uma vertente cômica

popularização dos espetáculos teatrais, por serem considerados mais acessíveis, com temáticas mais ao gosto das plateias, que as assimilavam melhor, e que ajudou a modelar a produção local.

Com a crise da borracha, a produção teatral paraense presenciou novas possibilidades artísticas, com a presença mais ativa dos gêneros mais populares, pois o teatro erudito, que se pautava nas óperas e teatro lírico, entrou em declínio. Esse fato possibilitou o trabalho com temas e costumes locais, e o desenvolvimento de uma atividade cênica feita, também, por grupos e artistas da cidade:

surgiu portanto, com a crise da borracha, a oportunidade de criação de repertório de revistas de costumes locais e até de maior desenvolvimento das atividades dos grupos amadores, que começam a se multiplicar. Já assinalamos, em 1904, a existência de nada menos de seis grupos regularmente organizados, todos dispendo de seu próprio teatrinho<sup>37</sup>.

O teatro em Belém do Pará, portanto, na primeira metade do século XX, se configurava, principalmente, pelo movimento do teatro popular, como relatado acima. A crise da borracha foi nefasta para as artes, mas deram ensinamentos: “um deles, mostra como o artista local pôde sobreviver e, no meio de tanta adversidade, ainda pôde criar alguma coisa. É o período mais rico e mais sugestivo do teatro nazareno; é o período da expansão do teatro regional”<sup>38</sup>.

Devido à crise econômica, do início dos anos 1910, o mercado artístico local das companhias entrou em declínio, e o teatro regional, predominantemente articulado ao sistema popular, apresentado por Salles (1994), fortalecera-se, com novas formas e novos valores. Por exemplo, os artistas que trabalhavam nas montagens operísticas, durante o auge da prosperidade econômica da borracha<sup>39</sup>, buscaram nas formas populares, como os Cordões de Bicho, um campo de atuação, para que garantissem a sua sobrevivência. Sobre essa forma de teatro, Carlos Eugênio Marcondes de Moura fala que

---

vaudevillesca e uma vertente séria e psicológica” (PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.380).

<sup>37</sup> SALLES, Vicente. *Op. Cit.*, (1994, p.192).

<sup>38</sup> Idem, (p.407).

<sup>39</sup> Ver: SARGES, Maria de Nazaré. *Op. Cit.*

os cordões de pássaros e os cordões de bichos do Pará, com suas comédias (independentemente do gênero dramático, esta é uma designação êmica que abrange quaisquer peças encenadas), os pássaros juninos em Belém, com seu repertório de melodramas fantasia folclóricos, burletas dramáticas e peças joaninas de costumes regionais, constituem uma das mais criativas manifestações da cultura popular amazônica e inserem-se no calendário dos festejos juninos - ou, segundo a antiga designação local, hoje praticamente abandonada, os festejos joaninos - que incluem as fogueiras acesas nos *arraiais* nas noites de Santo Antônio, São João, São Pedro e São Marçal, grupos de boi-bumbá, as quadrilhas roceiras e de embalo, os levantamentos de mastro, os casamentos na roça, os folguedos populares (época-balão, corrida de saco, quebra-pote, pescaria etc.) característicos daquele período de tamanha animação ao qual se convencionou denominar a quadra junina<sup>40</sup>.

Com a presença dessa forma de produção teatral, após a crise da borracha, na Amazônia, algumas mudanças ocorreram, pois, o teatro popular, feito por pessoas sem formação acadêmica ou em contato com técnicas teatrais, passou a dividir o palco com artistas profissionais. A partir disso, fundamentado na leitura de Williams<sup>41</sup>, podemos afirmar que os momentos de crise, de transformações no sistema cultural, proporcionam, também, mudanças no sistema de produção cultural de uma sociedade. Em sua análise, o historiador, destaca o contexto inglês do século XIX, no qual, por exemplo, o modelo patronato passou para o de mercado. Ressalta, ainda, as transformações tecnológicas, a organização sistemática que gera conflitos sociais intensos e generalizados, e o desejo de alguns grupos pela ordem social de fundamento pré-capitalista e/ou pré-democrática, nas quais privilégios e segmentações de classe estavam presentes.

Todas essas questões estão nas bases das complexas relações entre a arte e as formas de organização sociopolítica das comunidades “modernas”. No contexto das práticas teatrais paraenses, as transformações socioeconômicas provocadas pela crise da borracha, possibilitou, segundo Salles (1994), a reconfiguração das formas populares, nas quais os artistas desempregados e sem a possibilidade de trabalhar no campo erudito, como nas óperas, adaptaram-se aos outros gêneros cênicos. Esse fato proporcionou, na primeira metade do século XX, em Belém, a reestruturação de uma produção cultural, que se organizou e conquistou um mercado antes direcionado

---

<sup>40</sup> MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *O teatro que o povo cria: cordão de pássaros, cordão de bichos, pássaros juninos do Pará; da dramaturgia ao espetáculo*. Belém: SECULT, 1997, (p.17).

<sup>41</sup> WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. (p.72).

para o entretenimento apenas das elites. Por conseguinte, o fortalecimento das formas teatrais populares, nesse momento de crise socioeconômica, para Salles<sup>42</sup>, realizou-se de maneira paradoxal, pois esse tipo de produção sobrepôs-se às formas elencadas, pelas elites, como as que melhor representavam seus modelos culturais. Ele destaca:

É o teatro menos compreendido, mais criticado, em todas as épocas, sob todos os ângulos. É o teatro da ralé, o teatro das massas, dos que não podiam fazer plateia no majestoso teatro oficial. É tão vulgar que se confunde, muita vez, com os autos populares, o boi-bumbá ou o pastoril de pastorinhas. Aconteceu em Belém essa coisa inaudita: a erudição do folgado popular. Escritores e artistas desempregados e sem poder aplicar seus conhecimentos acadêmicos, muitas vezes adquiridos nos estabelecimentos europeus, passaram a aturar indiferentemente num e noutra nível, com o povo e com as chamadas *élites*. A exigência do trabalho, que era da própria sobrevivência, diversificou ou multiplicou o emergente *teatro de época*<sup>43</sup>.

O termo *teatro de época* representa, para o historiador paraense, uma designação representativa ao circuito cultural de Belém, organizado em torno do calendário cristão, marcado por ciclos das práticas culturais católicas na cidade, às quais as produções artísticas locais estavam inseridas<sup>44</sup>. Essa linha temporal, iniciada no Natal, com as pastorinhas, passava pelo Carnaval/Quaresma, com os bailes de Momo e a Paixão de Cristo<sup>45</sup>; a Quadra Joanina, por meio dos cordões de bichos; a Quadra Nazarena, nas festividades do Círio de Nazaré<sup>46</sup>, com a movimentação das revistas e outros gêneros cômicos e musicados.

---

<sup>42</sup> Ele afirma que seu estudo não objetiva o teatro folclórico propriamente dito. “Visa apenas ao teatro regional, do ponto-de-vista do teatro institucionalizado, portanto de outro ângulo. Mas é impossível ignorar as vertentes folclóricas, muito especialmente quando ele se definiu como *teatro de época*” (SALLES, Vicente. *Op. Cit.*, 1994, p.301).

<sup>43</sup> Idem, (1994, p.301).

<sup>44</sup> Sobre a produção de teatro de época, na primeira metade do século XX, ver: BEZERRA, José Denis de Oliveira. NO PALCO DA REMINISCÊNCIA: lembranças de um Espetáculo do Passado. In: FARES, Josebel Akel (Org.) *Memórias de Belém de antigamente*. Belém: EDUEPA, 2010, [p.141-157].

<sup>45</sup> Sobre a Paixão de Cristo em Belém ver os trabalhos da pesquisadora Karine Jansen: AMORIM, Ana Karine Jansen de. *Belém Apaixonada: a construção do corpo devoto nos processos performáticos das Paixões de Cristo em Belém do Pará*. 2004. Dissertação de Mestrado, Artes Cênicas, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, 2004; AMORIM, Ana Karine Jansen de. *Dramaturgia das Paixões de Cristo em Belém do Pará*. Revista Ensaio Geral, Belém, v.1, n.1, jan-jun | 2009.

<sup>46</sup> Sobre as representações do Círio de Nazaré, ver: REIS, Wellington Valente. A PROCISSÃO DE NARRATIVAS: imagens do Círio de Nazaré. In: FARES, Josebel Akel (Org.). *Memórias de Belém de antigamente*. Belém: EDUEPA, 2010, p.183-198.

Juntamente com as produções do *teatro de época*, a cena teatral em Belém recebia, também, as companhias nacionais, que circulavam na praça paraense, com suas produções de revistas, e também com trabalhos do dito teatro “sério”. Dessa forma, a produção artística teatral na capital paraense, até os anos 1940, configurava-se pela presença de grupos nacionais, e pela produção local, que ora se manifestava por grupos, ora pelos folguedos, de acordo com cada *época*. Isso criou uma circulação de espetáculos pela cidade, tanto nos espaços mais elitizados, como o Theatro da Paz e Palace Theatre, quanto na periferia e nos espaços públicos e privados, como os teatrinhos adaptados e salas de cinema, no Largo de Nazaré, principalmente no momento das festividades do Círio de Nazaré.

Esse contexto das práticas teatrais, presentes na Belém da primeira metade do século XX, representou para os movimentos de teatro amador, principalmente para o TEP, como formas artísticas que precisavam ser ultrapassadas, por não significarem aquilo que eles acreditavam ser uma poética cênica de valor substancial, aquela que atendessem seus preceitos de arte, de sociedade, de vida cultural em um espaço social que buscava, na perspectiva de determinados grupos de intelectuais, modernizar-se.

Dessa maneira, com a finalidade de analisar os trabalhos dos grupos amadores e de estudantes paraenses, e suas relações no contexto de modernização do teatro brasileiro, a partir da década de 1940, precisou-se construir uma perspectiva, para essa reflexão. Partimos da ideia que todo movimento que se coloca como vanguarda ou moderna contrapõe-se à uma tradição, pautada na ideia baudelairiana, que afirma que a Modernidade em arte só é possível quando estabelece um diálogo com o antigo, pois ela “é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável”<sup>47</sup>.

A partir disso, podemos apontar que os movimentos de teatro amador e de estudante paraense, do século XX, relacionaram-se com dois tipos de tradição: uma local, representada pelas formas populares; e uma estrangeira, formada pelo cânone ocidental. No entanto, esta última foi vista por esses artistas e intelectuais como

---

<sup>47</sup> BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: COELHO, Teixeira (Org.) *A modernidade de Baudelaire*. Tradução de Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, (p.174).

símbolos de modernização dos palcos belenenses. Veremos, mais a frente, que a dramaturgia, principalmente, a cunhada de universal, juntamente com os clássicos da literatura brasileira, significou para os amadores do século XX os símbolos de uma cultura teatral que as plateias locais precisavam entrar em contato.

Nesse momento, a discussão que se propõe é sobre a tradição que o TEP se contrapôs, a ligada às manifestações do teatro popular e comercial. Para isso, retomamos o conceito de “tradição inventada” de Hobsbawm, o qual ele afirma que as tradições podem ser inventadas, organizadas institucionalmente, ou as mais recentes, que são as mais difíceis de identificação, e se estabelecem com mais rapidez<sup>48</sup>. A partir dessa questão, buscamos mostrar como essas práticas teatrais que vigoravam em Belém na primeira metade do século XX surgiram e se estabeleceram.

Com relação à tradição do teatro erudito, visto a partir da dramaturgia europeia e, também, seus princípios norteadores, defendido pelos artistas e intelectuais do TEP, podemos apontar que ela se tornou uma referência para esse grupo, o qual procurou ressignificá-la. Isso ocorreu no sentido de um “processo de formalização e ritualização por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição”<sup>49</sup>. Com isso, esse grupo viu-se na missão de produzir novas regras, com as quais suas ações e trabalhos artísticos eram incompatíveis às práticas vigentes na cena local.

Porém, não conseguiam perceber que mesmo as formas do teatro popular estavam imbrincadas das mesmas tradições às quais o TEP procurava retomar ou estabelecer na produção artístico-cultural de Belém. As regras do teatro convencional e a tradição teatral ocidental estavam presentes tanto nos trabalhos dos artistas que atuavam no campo do mercado profissional, predominantemente pautado nos gêneros cômicos e musicados, como as revistas e chanchadas, quanto nas manifestações culturais locais, como as Pastorinhas e os Pássaros Juninos. Essas querelas, encontros e enfrentamentos serão abordados a seguir.

---

<sup>48</sup> HOBSBAWM, Eric. *Op. Cit.*

<sup>49</sup> *Idem*, (p.11).

## Cena I - Quadro II: A produção nacional nos teatros de Belém.

*No "Bar Paraense", que grandes noitadas de opereta Alves da Silva oferecia à plateia de Belém! Então, ao domínio do palco, à verve inesgotável do ator completo que era Brandão Sobrinho, somavam-se a elegância do tenor espanhol George Alacid e a graça juvenil e cheia de talento de Sarah Nobre, já se aprestando para ofuscar o prestígio da mãe, Adelina, atriz consagrada e famosa... De Campos Ribeiro - Carnaval e Teatro de outro tempo (Gostosa Belém de outrora...).*

Para compreender e exemplificar as produções nacionais que circulavam por Belém, na primeira metade do século XX, e, também, algumas companhias locais, discutir-se-á o que esses trabalhos representaram, na época, no contexto das análises sobre a cultura teatral, tanto a nível local, quanto em outros lugares do Brasil, especialmente na capital federal, Rio de Janeiro. Além disso, é importante situá-las em seu contexto sociopolítico<sup>50</sup>.

Essas produções teatrais consistiam, para o movimento do TEP (1941-1951), na tradição à qual se opuseram. A conjectura sociopolítico e artístico-cultural em que aparecera esse grupo, a configuração de suas ações no contexto local, a partir das ideias expostas por seus integrantes, principalmente as que defendiam uma renovação da produção teatral local, dão o suporte para a análise desse fenômeno. Isso levou à investigação nos periódicos da época, por representarem as fontes de mais fácil acesso, e as mais diretas para se entender as discussões, as notícias, os debates políticos e artísticos presentes nos anos 1930, e durante os anos 1940, época

---

<sup>50</sup> As discussões sobre esse tipo de produção teatral, que circulou por Belém, são pautadas em fontes de jornal e revistas de arte e variedades. Quando, no momento da pesquisa documental, estava levantando fontes sobre a produção do Teatro do Estudante do Pará (1941-1951), resolvi analisar o jornal A Vanguarda, entre os anos de 1938 a 1941, como ponto de partida, na Biblioteca Arthur Viana, do Centro Cultural Tancredo Neves/CENTUR. Mesmo tendo como ponto de partida o ano em que o TEP surgiu na cena local, escolhi olhar os jornais de anos anteriores, com o objetivo de buscar entender o contexto sociocultural que antecederam ou mesmo surgiram o grupo. Durante a leitura das páginas de A Vanguarda, percebi que ele foi um veículo utilizado pela classe política dirigente, servindo como veículo de transmissão de ideias e contraponto aos outros jornais que faziam oposição aos governos do Estado Novo, no Pará, principalmente nas gestões de Magalhaes Barata, como a Folha do Norte. Porém, esse último folhetim não foi pesquisado, no recorte referente ao escopo de minha pesquisa, a não ser o seu Suplemento Arte Literatura.

na qual o grupo teve seu desenvolvimento. Assim, utilizou-se como principal meio de coletas de dados e informações o jornal *A Vanguarda*<sup>51</sup> e a revista *Novidades*<sup>52</sup>.

Salles<sup>53</sup> relata que, por volta de 1920, alguns grupos de pássaros e bichos começaram a aparecer nos espaços representativos da burguesia local, como o Palace Theatre. Tal fato, destaca ele, representou uma revolução dos intelectuais para com as formas populares, mas, também, significou algumas resistências à sua ascensão. O historiador comenta a presença de grupos no referido teatro burguês, “com suas *curiosas* representações, foram os da Pipira, Camarão, Corrupião e o Azulão. A crítica sisuda malhou. Até mesmo jornais populares não esconderam o tom satírico, com maior ou menor dose de azedume”<sup>54</sup>.

As resistências aos gêneros populares existiam, porque eles traziam em suas bases questões de classe, geralmente associada às camadas mais pobres e da periferia de Belém. Essas formas de manifestações cênicas eram vistas pelos intelectuais e burgueses frequentadores de espaços elitizados como gêneros inferiores, muitas vezes nem considerados arte, como será visto nas falas de integrantes do TEP, publicados em periódicos da década de 1940.

---

<sup>51</sup> No período pesquisado (1938-1941), este tabloide tinha como diretor/gerente João Camargo; e redator-secretário Sandoval Lage. Situava-se sua gerência, redação e oficinas na Rua Gaspar Vianna, nº 138. Essas informações estão disponíveis em seu cabeçalho.

<sup>52</sup> A revista *Novidade* circulou de janeiro de 1940 a outubro de 1942, num total de trinta e quatro números. Tinha em sua direção Otávio Mendonça e Machado Coelho; secretário Garibaldi Brasil; gerente Hildemar Melo.

<sup>53</sup> SALLES, Vicente. *Op. Cit.*, (1994, p.302).

<sup>54</sup> Idem. O historiador cita como fonte a crônica de Pan Demônio, publicada na revista local *A Semana*, de 10 de junho de 1920. O referido crítico relata: “somos dos que pensam que se um selecionado se fizesse dos que melhor conta deram do recado, teríamos, em Belém, um grupo cênico apreciável, melhor do que muita trupe de fancaria que de tempo a tempo nos visita” (PAN DEMÔNIO APUD SALLES, 1994, p.302).

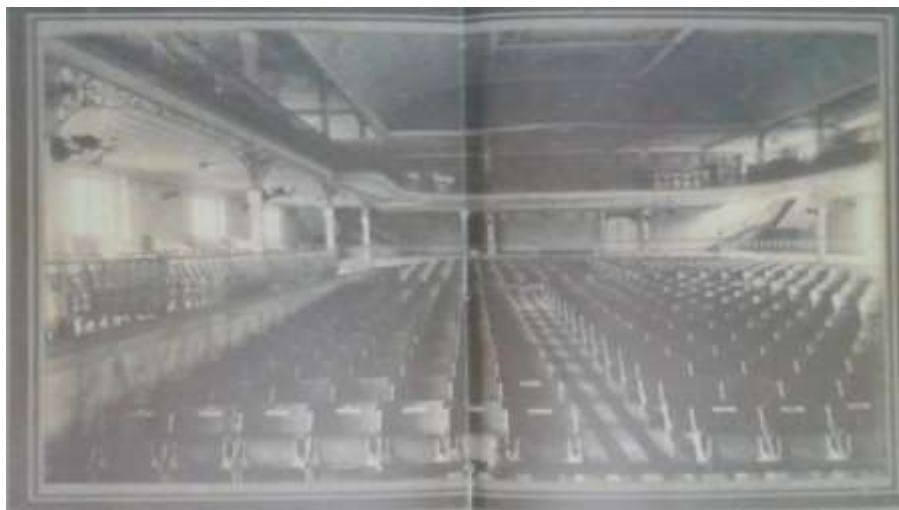


Figura 05 - Visão panorâmica da plateia do Palace Theatre<sup>55</sup>.

Fonte: Cinema no Tucupi – Pedro Veriano.

Salles (1994) apresenta um interessante debate, por meio de textos de jornais da época, entre alguns críticos, principalmente Elmano Queiroz<sup>56</sup> e Peregrino Júnior<sup>57</sup>. O primeiro, mesmo pertencente ao chamado teatro popular, estabelecia restrições entre as formas, como o boi-bumbá e os pássaros juninos, que começavam

---

<sup>55</sup> VERIANO, Pedro. *Cinema no Tucupi*. Belém: SECULT, 1999, (p.90-91). No livro, o autor não cita a referência da imagem. Esse teatro ficava nas dependências do antigo Grande Hotel, destruído na década de 1970, para a construção de um prédio mais “moderno” à época.

<sup>56</sup> Manuel Nércio Elmano Queiroz foi “poeta, jornalista e autor teatral. Viçosa/CE, 31/5/188[?]; Belém/PA, 14/1/1940. Veio para Belém com 12 anos de idade. Nesta cidade foi operário de fábrica e, como autodidata, começou a construir sua cultura. Poeta espontâneo e popular, ingressou no jornalismo profissional e no funcionalismo público. Escrevendo sem norteamento definido, abordando todos os ramos da literatura, visando apenas a divertir o público, da poesia à crônica, do jornalismo diário ao periodismo semanal ou mensal, a sua pena firmou-se no teatro de revistas e costumes regionais, com cerca de 50 peças teatrais, deixando ainda mais de 36 revistas escritas de parceria com outros escritores paraenses. EQ tem uma importância considerável para o estudo da música popular paraense num certo período porque foi letrista e libretista mais fecundo e que interessou a maior número de compositores. Fez a boemia artística e intelectual de seu tempo e, da parceria com alguns músicos de talento, surgiram melodias que se popularizaram. Redator da Folha do Norte, onde usou o pseudônimo “Monte-crespo”, foi ao mesmo tempo humorista e lírico a quem os compositores paraenses não se fartaram de musicar, encontrando nele o letrista espontâneo e fecundo” (SALLES, Vicente. *Música e Músicos do Pará*. 2 ed. Belém: SECULT/SEDUC/AMU-PA, 2007, p.277).

<sup>57</sup> João Peregrino Júnior da Rocha Fagundes, (Natal (RN), 12/03/1898, Rio de Janeiro, 12/10/1983). Como “estudante exerceu grande atividade jornalística, fundando ele próprio *A Onda*, jornal em que escreveu um artigo contra o diretor da Escola Normal e professor do Ateneu, que provocou enorme celeuma e lhe custou a saída do colégio. Ainda em Natal, funda mais dois jornais: *A Gazeta de Notícias* e *O Espectador*. Proibido de estudar na cidade, mudou-se em 1914 para Belém, onde terminou o curso secundário no Ginásio Paes de Carvalho. Em *A Folha da Tarde* ocupa, gradativamente, as funções de suplente de revisor, repórter de polícia e redator. Trabalha ainda em *A Tarde* e *A Rua*, além de secretariar *A Semana*. Funda e dirige *A Guajarina*, antes de iniciar os estudos de Medicina. Aprimora sua formação literária, mergulhado nos preceitos filosóficos e nas leituras de Nietzsche e Bergson, mas logo se concentra nos clássicos portugueses, nos românticos Herculano, Garrett e Castilho”. NISKIER, Arnaldo. *Peregrino Júnior*. Série Essencial. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009. In: <http://www.academia.org.br/publicacoes/peregrino-junior>

a receber influências dos artistas vindos do teatro erudito e acadêmico. Os grupos de boi-bumbá, destaca Salles (1994), era visto, preconceituosamente, por ter sido criado pelos negros escravos, e por compor práticas dos grupos suburbanos e periféricos da cidade. Essa visão segmentária está presente no artigo<sup>58</sup> de Elmano Queiroz sobre a presença das formas populares em espaços do teatro convencional:

Ademais, convém frisar que os “bichos” e “pássaros” que se exibiam no Palace, não são propriamente *bois-bumbás*, e sim comédias joaninas, musicadas com arte; são finalmente uma interessante manifestação de lendas populares e costumes bizarros elevados à honra (sic!) da ribalta, como já o foram as pastorinhas, hoje escritas por notabilidades nas letras como Coelho Neto, na Capital Federal, e Severino Silva, entre nós; são, enfim, os “bichos” e “pássaros” um desdobramento do *boi-bumbá*, como as pastorinhas de antanho, que entoavam os seus cânticos em frente a um presépio, armado nas casas de famílias, ofertando flores ao Menino Jesus<sup>59</sup>.

Destaca-se, no excerto acima, a preocupação em mostrar que as formas que ganhavam os palcos eruditos de Belém não eram necessariamente bois-bumbás, mesmo tendo suas origens neles, comparando aos gêneros, como as pastorinhas, que já tinham conquistado o gosto dos eruditos, ganhando novas significações. Porém, Salles (1994) destaca que, apesar dessas resistências, ocorreu na capital paraense a ascensão dos folguedos populares aos palcos convencionais, servindo como entretenimento das classes aburguesadas, “menos cultas”, que não apreciavam os dramas, tragédias, óperas, concertos de músicas clássicas, frequentadores do Grande Hotel e de sua terrasse e do teatro instalado em suas dependências, o Palace Theatre. O historiador usa como exemplo representante dessas discussões o texto de Peregrino Júnior<sup>60</sup>, no qual ele estabelece um jogo de ironias e humor:

O Teatro Nacional existe, e é do bom. Aqui, pelo menos, ele é um fato. É verdade que a Ítala Fausta, quando por aqui andou, com a Companhia Nacional (de artistas portugueses e peças francesas), ficou mal impressionada.

O povo deixou-a às moscas.

Falta de cultura artística do povo? Falta de bom gosto da plateia? Não! Absolutamente. Apenas, patriotismo. Uma mulher que tem o nome de Itália

---

<sup>58</sup> Sem título, publicado em *A Semana*, Belém, 10/06/1920.

<sup>59</sup> (SALLES APUD QUEIROZ, 1994, p.303).

<sup>60</sup> No ano em que escreveu o artigo *Teatro Nacional*, Peregrino Júnior era um jovem estudante. Mas ele foi o “sexto ocupante da Cadeira 18, eleito em 4 de outubro de 1945, na sucessão de Pereira da Silva e recebido pelo Acadêmico Manuel Bandeira em 25 de julho de 1946. Recebeu o Acadêmico Odylo Costa, filho”. In: <http://www.academia.org.br/publicacoes/peregrino-junior>

poderá, quando muito, representar o Teatro Nacional... de Fiume [sic] [Feiume]; mas, no Brasil, isto é que não se admite!  
Mas o teatro genuinamente nacional existia, latente, na cabeça de Eduardo Nunes! E a este o público podia aplaudir e compreender.  
Foi o que sucedeu. Aí está essa linda joia teatral – “Mi dexa, xodó!”  
Que furor!<sup>61</sup>

Percebe-se, nesse primeiro momento do artigo, que o crítico estabelece um debate sobre a questão do teatro nacional, presente nas primeiras décadas do século XX, principalmente a partir das discussões dos modernistas de 1922. Porém, como seu texto é marcado pelo tom irônico, suscita o ponto de vista do que seria produzir um teatro brasileiro, munido pelo espírito patriota, tentando buscar raízes locais, e ignorando os elementos estrangeiros. Com base nisso, cita a dramaturgia do escritor paraense Eduardo Nunes. Em seguida, ele continua as suas pontuações:

Um mês em Nazaré, com enchentes *au grand complet!* E, agora, no Palace, há 2 noites, não chega para quem quer. A nossa sociedade culta e fina lá está, entusiasmada, fremente, delirante, aplaudindo o talento teatral do grande Eduardo Nunes. Por falar nisso, o Genaro vai propor a ereção de uma estátua a ele.

E realmente o autor de “Mi, dexa, xodó!” o mereceu sem favor. Ele é o criador emérito do Teatro Nacional, entre nós. E fez mais do que criar simplesmente. Revolucionou os métodos universais, criando o teatro do futuro!

É um renovador, e é um revolucionário divino, como todos os gênios.

Aquela *verve* gaulesa misturada com o *humor* britânico, a graça lusa, o *salero* castelhano, o espírito *yankee* e o chiste brasileiro – é uma genial *salada* de gargalhada! E que estilo! Lembra até Mário Paiva. É verdade que não está lá muito consentâneo com a gramática... mas, isto não quer dizer nada! A gramática é um apêndice inútil nas obras definitivas e eternas; é uma muleta de que prescindem os escritores de gênio!

Enfim, o “Mi dexa, xodó!” é um monumento teatral – glória de uma literatura, honra de uma plateia!<sup>62</sup>

O tom crítico e sarcástico com relação à obra e o sucesso de Eduardo Nunes revela a intensa discussão sobre as produções teatrais, na primeira metade do século XX, fator este que chegará às gerações de 1940 e 1950, com os movimentos de teatro de estudantes. No entanto, apesar da análise indicar questões reveladoras do sistema artístico, as formas do teatro popular, no Pará, fortaleceram-se, representando os gostos, os modos de relações sociais e estéticas dos envolvidos com a produção

---

<sup>61</sup> JÚNIOR, Peregrino. *Teatro Nacional*. A Semana, nº86. Belém, 15/11/1919. In: Salles, Vicente. *Op. Cit.*, (1994, p.303-304).

<sup>62</sup> Idem, (p.304).

teatral. Pode-se afirmar, que após o declínio da economia da borracha na Amazônia, esses gêneros se fortaleceram, criando uma tradição cênica no estado.

Para exemplificar isso, expor-se-ão algumas apresentações, discussões em torno do se constituiu a tradição teatral no estado, até 1941, quando surge o Teatro do Estudante do Pará, para que se possa engendrar o debate acerca das propostas desse grupo e dos seguintes, ligados às políticas do teatro amador brasileiro, sustentado nos movimentos estudantis.

O ano de 1938, momento em que começou a circular em Belém o jornal *A Vanguarda*<sup>63</sup>, foi marcado por passagem de artistas e grupos nacionais, pela cidade, destacados por suas trajetórias artísticas. A produção teatral, como mostrou Salles (1994), na capital paraense organizava-se por épocas “fechadas”, marcando o calendário cristão. Destaca-se que nos três primeiros meses do referido ano, o tabloide em questão publicou uma intensa produção jornalística acerca do Tenente Magalhães Barata<sup>64</sup>, interventor local do período, relatando suas viagens pelo interior do Pará e outros estados da confederação. Além disso, quase que diariamente, vê-se uma forte crítica, em forma de respostas, à *Folha do Norte*, jornal de propriedade e dirigido por Paulo Maranhão<sup>65</sup>. Essa oposição de Paulo Maranhão a Magalhães

---

<sup>63</sup> Quando resolvi pesquisar os jornais locais, em busca de fontes sobre o Teatro do Estudante do Pará, pensei, inicialmente, olhar todas as edições e títulos diversos. Iniciei pela *A Vanguarda*, e peguei desde o primeiro número, janeiro de 1938 e olhei todos exemplares disponíveis até julho de 1942. Porém, devido ao tempo que a pesquisa documental exige do pesquisador, não consegui investigar nos outros tabloides da época, fator que poderia me ajudar a ter outras percepções, ou até mesmo levantar mais dados sobre o objeto em questão. No entanto, este fato não prejudica a análise, pois por meio dele é possível se ter uma amostra dos fatos, interpretar as conjunturas sociais, políticas, econômicas e artísticas que marcaram a capital paraense, na primeira metade do século XX.

<sup>64</sup> “Joaquim de Magalhães Cardoso Barata nasceu às 8:30 horas da manhã de 2 de junho de 1888. Filho de Antônio Marcelino Cardoso Barata, fazendeiro marchante, e de sua esposa, dona Gabrina Magalhães Barata, natural do Maranhão. Eram seus avós paternos Manoel de Mello Freire Barata e dona Jacinta Cardoso Barata; seus avós maternos o general de brigada Joaquim José de Magalhães e dona Carolina Machado Magalhães” (ROCQUE, Carlos. *A formação revolucionária do Tenente Barata*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 1983, p.145). Foi governador do Pará por duas vezes: na primeira (1930-34), como interventor do estado, após a Revolução de 1930; e o segundo (1950-55), já nas eleições diretas. Exerceu outros cargos políticos como o Senado Federal (1945).

<sup>65</sup> João Paulo de Albuquerque Maranhão (Belém, 11/04/1871 – Belém, 19/04/1966), foi “suplente de repórter no *Diário do Grão-Pará*, a seguir atuou no *República* (órgão do Partido Republicano Conservador), onde se tornou amigo de Eneas Martins, mas foi em 1896, quando este fundou a *Folha do Norte*, que teve início a ascensão admirável [...] Poliglota, professor de Literatura na Escola Normal, como diretor do Ensino Primário criou a merenda escolar, a preparação física, a bolsa escolar para alunos pobres, bandas de música escolares e, para a organização do ensino público, mandava abrir debates públicos, dos quais participavam pais e mestres. Foi deputado federal, senador e diretor da Recebedoria Estadual, membro da Academia Paraense de Letras (cadeira nº28, cujo patrono é

Barata ficou conhecida como antibaratismo<sup>66</sup>, que marcou tanto o jornalismo, quanto a política paraense entre os anos 40 e 50 do século XX.



Figura 06 – Capa do Jornal A Vanguarda.

Fonte: Jornal A Vanguarda<sup>67</sup>



Figura 07 – Capa do Jornal A Vanguarda.

Fonte: Jornal A Vanguarda<sup>68</sup>

No contexto internacional, vivenciava-se as discussões e conflitos pré Segunda Guerra Mundial, dando destaque às ações do partido nazista de Hitler, e ao contexto sociopolítico europeu, além de citar as ações governamentais de Mussolini, na Itália, Stalin na União Soviética.

Leopoldo Souza). [...] Durante a mais violenta fase política do Pará, suportou, 17 anos a fio, com a família, o confinamento no casarão da *Folha do Norte*: sair dali seria perigosíssimo, ante o ódio político do poderoso e, ao final da vida, infeliz, Antônio Lemos, o prefeito (maranhense) que mais tornou formosa a cidade de Belém”. CASTRO, Acyr; MEIRA, Clóvis; ILDONE, José. *Introdução à literatura no Pará – Vol. III*. Belém: CEJUP, 1990, (p.203-204).

<sup>66</sup> Voltar-se-á a esse tema no capítulo sobre o Norte Teatro Escola do Pará.

<sup>67</sup> S/a. Jornal A Vanguarda, segunda-feira, 04/04/1938, (primeira página).

<sup>68</sup> S/a. Jornal A Vanguarda, quarta-feira, 23/03/1938, (primeira página).



Figura 08- Notícias do contexto político internacional pré-Segunda Guerra Mundial.  
Fonte: Jornal A Vanguarda<sup>69</sup>.

Apesar de ver nos noticiários acima os fortes conflitos políticos e ideológicos entre os países europeus, a produção artística mantinha-se de maneira normalizada, seguindo as atividades festivas de cada ciclo, além da presença de artistas nacionais por Belém. Assim, nos primeiros meses do ano se destacavam as festas de Momo, os bailes de carnaval pela cidade. Após esse momento, a cidade começava a viver as manifestações ligadas à época joanina, mas paralelamente a ela havia apresentações de artistas locais, geralmente ligados ao canto lírico, e as companhias teatrais de fora do estado. Por exemplo, no período de 21 de maio a 13 de junho, de 1938, *A Vanguarda* inicia uma série de anúncios, reportagens sobre a presença da Companhia de Renato Vianna em Belém.

Nascido no final do século XIX (1894-1953), Renato Vianna iniciou suas atividades teatrais em 1918, com a autoria da peça *Voragem*<sup>70</sup>. Segundo Nanci

<sup>69</sup> S/a. Jornal A Vanguarda, sábado, 26/03/1938, (primeira página).

<sup>70</sup> "Drama em três atos, levado à cena pela Companhia Dramática Nacional, dirigida por Gomes Gardim e que tinha Itália Fausta como primeira figura. Já antes, para se dedicar somente ao teatro, abandona o cargo efetivo na Procuradoria Geral da Fazenda, para o qual tinha sido designado pelo seu amigo e então Ministro da Fazenda, Antônio Carlos" (DORIA, 1975, p.14).

Fernandes<sup>71</sup>, em boa parte de sua trajetória teatral, atuou no teatro profissional, entre fundações e término de várias companhias, e na última parte de sua trajetória, passou a trabalhar na perspectiva do ensino, à frente da Escola de Arte Dramática de Porto Alegre e depois na Escola de Teatro Municipal do Rio de Janeiro, atualmente Escola Martins Pena. Com dez peças<sup>72</sup>, a Companhia de Renato Vianna se apresentou em Belém, e mostrou ao público local trabalhos aplaudidos em outras cidades brasileiras.

**A 26 estreará, no Theatro da Paz, a Companhia dirigida pelo dramaturgo Renato Vianna**

"Deus", "Sexo", "Cumparcita", "Fim de romance", "A última conquista", "O divino perfume" e "O homem silencioso dos olhos de vidro", todas de autoria do maior theatrologo brasileiro, Renato Vianna, serão representadas para a platéia paraense.

No dia 26 do mez corrente, estreará no Theatro da Paz a grande companhia organizada e dirigida pelo notavel theatrologo Renato Vianna, para quem o grande publicista Martinez Pativa, presidente da Sociedade Argentina de Autores Theatros, teve as seguintes palavras: «Renato Vianna é, para mim, o mais poderoso animador do teatro de idéas no Brasil».

Estreando nesta cidade no dia 26, com a empolgante peça DEUS, de autoria de Renato Vianna a companhia dirigida pelo citado e legitimo homem de teatro, é portadora de um elenco onde figuram nomes de accentuado relevo na scena brasileira.

Dentre elles, destacam-se os de Suzana Negri, Maria Caetana, Dês Salva, Maria Lana, Hortência Silva, Candida Gomes, Moana Leda, Darcy Carré, Jorge Diniz, Manoel Rocha, Humberto Catalano, Alvaro Augusto

o Ruy Vianna, Renato Vianna que, além de autor, é actor de enormes recursos scenicos e de qualidades artisticas im-

**MARIA CAETANA**, filha do dramaturgo Renato Vianna, «ingenia dramática» e bailarina solista de «Renato Vianna e seu Theatro».

mensuráveis, figura à frente deste elenco magnifico.

Segundo estamos informados ha intensa procura de localidades para o espectáculo de estreia de «Renato Vianna e seu Theatro».

Figura 09 - Estreará no Theatro da Paz, a Companhia dirigida pelo dramaturgo Renato Vianna. Fonte: Jornal A Vanguarda<sup>73</sup>.

No anúncio acima, observa-se o trabalho do jornalista em destacar a importância do nome de Renato Vianna para o teatro brasileiro, ao sublinhar suas obras, os comentários sobre o seu trabalho, o elenco das peças, com o objetivo de convencer o público local da necessidade de comparecer às apresentações, como um

<sup>71</sup> FERNANDES, Nanci. Primeiras tentativas de modernização. In: FARIA, João Roberto (Org.). *História do Teatro Brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013, [43-56].

<sup>72</sup> A partir da leitura das reportagens e anúncios publicados em A Vanguarda, as peças apresentadas pela Companhia de Renato Vianna foram: Ladra, Nada, Fim de Romance, A última conquista, A Vida tem três andares, Deus, Sexo, Cumparcita, O divino perfume, e O homem silencioso dos olhos de vidro.

<sup>73</sup> S/a. *Estreará no Theatro da Paz, a Companhia dirigida pelo dramaturgo Renato Vianna*. Jornal A Vanguarda, sábado, 21/05/1938, (última página).

jogo publicitário. Porém, o nome de Vianna tinha um peso no teatro nacional, pois ele foi considerado, junto com Nelson Rodrigues, em contextos e formas de produção diferentes, responsável pela modernização do teatro brasileiro, a partir da década de 1940. Essa questão será abordada mais a frente, agora mostrar-se-ão o destaque das peças na capital paraense.



Figura 10- A estreia de "Deus", a obra máxima de Renato Vianna...

Fonte: Jornal A Vanguarda<sup>74</sup>.



Figura 11- Peça DEUS.

Fonte: Jornal A Vanguarda<sup>75</sup>.

<sup>74</sup> S/a. A estreia de "Deus", a obra máxima de Renato Vianna... Jornal A Vanguarda, sábado, 28/05/1938, (última página).

<sup>75</sup> Idem.

A temporada de 1938 da Companhia de Renato Vianna, em Belém, iniciou-se com a apresentação de *Deus*, como mostrado no cartaz e anúncio acima. Além de citar o elenco da peça, a matéria jornalística enfatiza o fato de o público de Belém não vivenciar esse tipo de trabalho, crítica relacionada aos gêneros considerados de humor raso.

Nenhuma estreia em nossa cidade vinha sendo aguardada com tão grande interesse como a que foi levada a efeito, ontem no Theatro da Paz. E nenhuma correspondeu à expectativa como a que ontem a nossa plateia teve o ensejo de assistir e de aplaudir com calor.

Em nossa cidade, infelizmente, houve sempre um certo desinteresse para com os conjuntos teatrais. Aliás, este desinteresse tinha razão de ser porquanto o nosso público estava já cansado de suportar “bluffs” de “soi-disants” conjuntos artísticos, que vinham em demanda do Norte a procura do dinheiro como ouros vinham as levas de emigrantes à procura da árvore das patacas...<sup>76</sup>

Além de destacar a vinda de uma companhia de renome e com trabalhos já reconhecidos em outras capitais brasileiras, e considerados pela crítica da época, de uma importância cultural para o país, a matéria destaca o valor de *Deus*, principalmente seus aspectos da encenação, com a utilização dos recursos como iluminação, figurino, enfatizado pela ausência disso na cidade:

Quanto ao valor da peça, basta dizer que a crítica do país já a consagrou como um dos originais mais brilhantes da literatura teatral escrita em língua portuguesa.

O desempenho ótimo, os cenários, todos em cenoplastia, uma novidade para o Norte, devidos ao talento do grande artista Colombo, a “mise-en-scène” caprichosa, luxuosa e a caráter, os efeitos de luz e finalmente os motivos de músicas deram ao espetáculo uma impressão de deslumbramento difícil de descrever.

O público numeroso e seletivo que enchia a sala do nosso teatro máximo vitoriou todos os artistas do elenco que representam hoje, novamente, às 20,30 horas, DEUS<sup>77</sup>.

As obras apresentadas pela Companhia de Renato Vianna faziam parte de um conjunto de peças representativas do movimento dramaturgic dos anos 1930 e 1940, destacando a própria produção de Vianna, quanto dos dramaturgos Ernani

---

<sup>76</sup> S/a. Jornal A Vanguarda, sábado, 28/05/1938, (última página).

<sup>77</sup> Idem.

Fornani<sup>78</sup> e Eurico Silva<sup>79</sup>. Presentes, mais tarde, nos trabalhos dos grupos amadores de teatro de estudantes do Brasil, por representarem um determinado cânone, modelos brasileiros de teatro, eles voltarão ao debate.

Na referida temporada em Belém, foram apresentados os textos dos autores citados anteriormente: *Cumparcita* (Eurico Silva) e *Nada...* (Ernani Fornari). Sobre eles, a crítica local destacou seus valores para a dramaturgia brasileira da época, vistos como modelos a serem seguidos, notando-se o valor das formas teatrais mais eruditas, em oposição às do “teatro para rir”, como as revistas, as chanchadas, como se observa no texto abaixo:

Mudando de cartaz, a temporada Renato Vianna deu a conhecer ao nosso público mais uma grande novidade do seu repertório: CUMPARCITA, a rapsódia do tango.

A ação da peça passa-se em três palcos simultâneos. O palco central representa a sala principal da “Pensão Fru Fru”. Os dois laterais, o “hall” da entrada da pensão e o aposento de CUMPARCITA, sendo que o palco central apresenta, durante o desenrolar da peça outras cenas, outros ambientes.

É o que se pode chamar de peça cinematográfica, pois apresenta muito movimento, locomovendo-se as personagens, com extrema facilidade, de um lado para outro.

CUMPARCITA é uma peça humaníssima. É uma sátira contundente de grande atualidade. A ação da peça gravita em torno de duas personagens principais, “Cazuza”, figura estranha e impressionante de artista boêmio e vencido na vida, o último romântico sobre a terra... e CUMPARCITA, uma criatura boníssima, pura, sofredora que a vida e os homens procuram lançar na voragem.

As paixões se entrechocam violentamente. CUMPARCITA tem um momento de fraqueza e vai lançar-se ao mar, o mesmo mar que tragara, há anos, sua pobre mãe, tão infeliz quanto ela. Foi salva e então fez-se LA CUMPARCITA. Não era atoa a sugestão estranha que essa música exercia na sua pessoa. Era a própria canção da sua infelicidade.

O desempenho que lhe deu o elenco de Renato Vianna foi o melhor possível. Eurico Silva apresentou um tipo magnífico de chinês sombrio Fra-Fru arrebatada, impulsiva. Renato Vianna, o grande ator foi esplêndido de naturalidade em “Cazuza”, “madame Guedes” foi vivida com muita naturalidade por Hortência Silva, Suzanna Negri viveu, admiravelmente, o papel de CUMPARCITA, Jorge Diniz foi um “Roberto”, correto implacável, Déa Selva foi uma adorável Sonia e, finalmente, Darcy Cazarré, o esplêndido

---

<sup>78</sup> Ernani Fornari (1899-1999) foi poeta e dramaturgo, nascido no Rio Grande do Sul, filhos de imigrantes italianos, teve uma intensa produção literária. Ver: [http://www.geocities.ws/ail\\_br/ernanifornaripoetaedramaturgo.html](http://www.geocities.ws/ail_br/ernanifornaripoetaedramaturgo.html)

<sup>79</sup> Há pouquíssimas referências sobre essa personalidade teatral. Encontra-se disponível na internet um relatório de pesquisa PIBIC, intitulado *A presença portuguesa no Arquivo Miroel Silveira*, realizado pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, de José Ismar Petrola, Jorge Filho (Bolsistas); Maria Cristina Castilho Costa (Orientadora), março de 2009. Nesse relatório, os pesquisadores apresentam uma relação de obras de Eurico Silva, com seus respectivos resumos, no entanto, não está presente a obra *Divorciados*, montada pelo TEP, nos anos 1940.

ator que se estreou, homem, com rara felicidade, foi estupendo de graça e naturalidade no velho Coronel Tinoco.

Montagem e cenários modernos e de muito bom gosto.

CUMPARCITA, repete-se, hoje, às 20,30 horas, pela última vez<sup>80</sup>.



Figura 12 – Peça A Vida Tem Três Andares.  
Fonte: A Vanguarda<sup>81</sup>.



Figura 13- Peça A Última Conquista.  
Fonte: A Vanguarda<sup>82</sup>.



Figura 14- Peça Nada...  
Fonte: A Vanguarda<sup>83</sup>



Figura 15- Peça Ladra.  
Fonte: A Vanguarda<sup>84</sup>

Os trabalhos apresentados pela Companhia de Renato Vianna representaram, para a crítica local, a necessidade de se produzir e assistir peças que discutissem, independente do gênero e o que provocaria no público, a atenção para temas referentes aos valores morais das classes aburguesadas, ou o riso perante algumas situações. Pelos próprios títulos, ou pelos comentários presentes nos jornais da época, percebe-se que as temáticas abordadas faziam parte do imaginário e das

<sup>80</sup> S/a. *Amanhã, a vida tem três andares, uma peça para rir*. Jornal A Vanguarda, terça-feira, 31/05/1938, (última página). A matéria finaliza anunciando os outros trabalhos da Companhia: “Amanhã, irá à cena do Teatro da Paz uma peça para rir. A VIDA TEM TRÊS ANDARES, uma página de humorismo da autoria de Humberto Cunha. A seguir, o cartaz anuncia mais duas grandes novidades: A ÚLTIMA CONQUISTA e NADA.. Domingo, especial a preços populares”.

<sup>81</sup> S/a. *A Vida Tem três Andares*. Jornal A Vanguarda, quarta-feira, 01/06/1938, (última página).

<sup>82</sup> S/a. *A Última Conquista*. Jornal A Vanguarda, sexta-feira, 03/06/1938, (última página).

<sup>83</sup> S/a. *Nada...* Jornal A Vanguarda, segunda-feira, 06/06/1938, (última página).

<sup>84</sup> S/a. *Ladra*. Jornal A Vanguarda, terça-feira, 21/06/1938, (última página).

práticas das camadas mais abastadas da sociedade, aproximação possível com a estética e os padrões do romantismo do século XIX.

Essa aproximação da dramaturgia da Companhia Renato Vianna com o Romantismo do século XIX dá-se pela questão inerente aos trabalhos teatrais que circulavam nos palcos brasileiros das primeiras décadas do XX. A escola modernista, iniciada nos anos 1920, procurou romper com os padrões literários anteriores, principalmente os representantes das classes aburguesadas, que apreciavam a presença de obras ligadas aos gêneros românticos, como os dramalhões e os de temáticas nacionalistas.

A produção teatral de Renato Vianna, apesar de procurar inovar na linguagem cênica, a partir de seus conhecimentos das novas poéticas oriundas das vanguardas teatrais europeias, não conseguiu propor, também, mudanças no plano da escrita dramaturgic. Apesar disso, a crítica da época, ainda marcada pela representatividade do texto literário na criação teatral, mostrava-se admirada perante aos recursos cênicos utilizados, mas continuava o enfoque sobre a dramaturgia apresentada:

A companhia Renato Vianna levou à cena mais uma peça nova intitulada "Nada...", de autoria de Ernani Fornari.

Peça mais para intelectuais e que requer desempenho seguro, para não perder a intensidade que lhe é preciso assegurar em todo o seu desenrolar. Não é peça para qualquer artista defender. Ao contrário, se o artista não tiver fôlego, talento e consciência da responsabilidade que toma ao animar os seus tipos está perdido na aridez dos diálogos ininterruptos. É preciso estar convicto do seu valor e de ter certeza de que a interpretação depende mais de seus recursos pessoais do que das vantagens do papel para se arriscar a pisar em cena.

"Nada..." teve em Renato Vianna o seu maior desempenho. Darcy Cazarré esteve bem e demonstrou que é artista experimentado, não é esse porém, o seu gênero. A sua especialidade é outra, o cômico elegante.

Renato Vianna reafirmou, mais uma vez, a sua têmpera inconfundível de artista que sabe sentir o tipo que encarna, na cena final, no recinto da maternidade e no desfecho da peça recebeu justos e vibrantes aplausos.

"Nada" é uma peça muito bem escrita mas difícil de ser interpretada<sup>85</sup>.

Marcada pela intensidade dos dramas vividos pelas personagens, como uma forma de representação do comportamento na vida cotidiana e fora da ficção, Zé

---

<sup>85</sup> VICENTE, Zé. *Mais uma vitória de Renato Vianna*. A Vanguarda, segunda-feira, 06/06/1938, (última página).

Vicente<sup>86</sup> destaca, acima, que *Nada...* necessitava de um elenco capaz de mostrar uma obra marcada pela discussão intelectual. Antenor Fischer<sup>87</sup> faz uma apresentação geral de *Nada...*, relata sobre os personagens, os conflitos e ambientes da obra. Além disso, mostra a sua recepção crítica, nos jornais da década de 1930:

Este drama em quatro atos, do rio-grandino Ernani Fornari (1899 – 1964), foi levado à cena, pela primeira vez, no Teatro Cosmos, de São Paulo, no dia 14 de maio de 1937, pela renomada Companhia Cazarré-Elza-Delorges, sob a direção de Eurico Silva. Apesar de ter sido editada três vezes, não consta que *Nada!* tenha chegado a ser representada em palcos gaúchos. Julgamos oportuno fazer, aqui, uma observação acerca da classificação de *Nada!* (o mesmo, aliás, ocorre com relação às demais peças de Ernani Fornari – autor que classifica suas produções no gênero, invariavelmente, como “teatro” ou “peça em x atos”). No caso de *Nada!*, as críticas ... reproduzidas classificam-na ora como “drama”, ora como “comédia”. Considerando que a peça pouco ou nada tem de cômico, optamos pela primeira classificação<sup>88</sup>.

Vale destacar, aqui, para se entender o significado da referida obra para a classe teatral e os valores sociais encontrados nela, naquela época, a leitura que Fischer apresenta referente aos conflitos principais de *Nada...* As personagens passam por questões ligadas aos conflitos humanos do cotidiano social brasileiro da década de 1930, principalmente relacionadas ao pessimismo:

A grande questão, colocada e discutida por Fornari, por meio de duas personagens totalmente antagônicas (Rogério e Alfredo), é a do “merecimento”. Apesar de profundamente questionadora, a personagem central é conduzida pelo autor por um viés bem menos pessimista que aquele pelo qual o irlandês Samuel Beckett, por exemplo, faz transitar as suas, em peças escritas naquela mesma década. Se, da obra de Beckett, brota um homem que sabe que está só, abandonado num deserto, num mundo sem promessas; um homem exilado que descobre que não há outro lugar

---

<sup>86</sup> “Lindolfo Marques de Mesquita, ou Zé Vicente, foi o mais afortunado dos cinco poetas da primeira geração de cordelistas. Fez carreira administrativa e política. Prefeito municipal de Vigia (1933), diretor do Deip (1943), diretor da Biblioteca e Arquivo Público (1944), deputado estadual (1947/50), juiz do Tribunal de Contas, que presidiu em dois mandatos (1957/58 e 1967). [...] Paraense, nascido em Belém em 11 de janeiro de 1898, era filho de cearenses e foi casado com paraibana. Morreu na mesma cidade, em 17 de novembro de 1975. Durante longo tempo, quando jovem, fez jornalismo. Repórter da *Folha do Norte*, aí criou a coluna com crônicas humorísticas “Na polícia e nas ruas”, que assinava com o pseudônimo que o consagrou. Passou depois para a redação de *O Estado do Pará*, onde continuou o mesmo cronista-humorista” (VICENTE, Zé. *Zé Vicente: poeta popular paraense*. Introdução e seleção de Vicente Salles. São Paulo: Hedra, 2000). Essa obra aborda a produção cordelista desse poeta.

<sup>87</sup> FISCHER, Antenor. *Nada!* – Ernani Fornari, drama em 4 atos, 1937. In: *A Literatura Dramática do Rio Grande do Sul (De 1900 A 1950) Vol. 2*. Tese de doutorado, Letras, Programa de Pós-graduação em Letras da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2007, [p.290-296].

<sup>88</sup> Idem, (p.290).

além do exílio; um homem consciente de que o sentido da vida lhe escapa (o que parece um evidente convite para assumir um ponto de vista niilista e todas as suas consequências éticas); a personagem central de Nada!, ao nos induzir à crença sartreana de que não podemos viver sem valores, parece indicar que a primeira grave atitude do pessimismo contemporâneo é justamente a de desacreditar esses valores. Tanto que, ao final, mesmo derrotado, Rogério considera-se um vencedor<sup>89</sup>.

Observa-se que a discussão presente em *Nada...* perpassa pela questão das relações existentes entre os indivíduos, em suas particularidades, e as estruturas sociais. A descrença nos valores morais, éticos, tão presentes nas sociedades, impulsiona o homem a estabelecer reflexões sobre si e sobre suas conexões com os ambientes coletivos. No entanto, a peça de Fornari tenta criar a ilusão de que não se pode viver sem valores, e que o pessimismo, sentimento que cria a atmosfera da descrença deve ser derrubado, porque mesmo nesse estado de espírito o personagem central da obra sente-se vencedor<sup>90</sup>. Essas questões estão intimamente ligadas aos valores das classes dirigentes brasileiras, aristocratas e aburguesadas, do século XIX e início do XX, revelando que a arte teatral, dessa época, pelo menos a que já tinham se tornado modelos para artistas e intelectuais, não abordavam temas que destoassem com tais questões, que, por exemplo, os movimentos de vanguardas irão concentrar-se.

Essa sucinta reflexão sobre a passagem da Companhia de Renato Vianna por Belém, em 1938, ajuda a compreender como as formas teatrais do teatro de ideias<sup>91</sup>, defendido por esse autor e ator brasileiro chegavam à capital paraense. As temáticas e formas vivenciadas pelo público local, por meio dessa produção, não se distanciava da que discutiremos mais a frente, com os grupos de teatro de estudante, a partir de 1941, com o TEP. Mas, antes de dar continuidade sobre as formas teatrais que se constituíram, no Pará, como manifestações de uma tradição, à qual o TEP se oporá, se

---

<sup>89</sup> Idem, (p.291-292).

<sup>90</sup> Sobre os personagens, Fischer (2007, p.292) destaca: “Além de Rogério e Alfredo (ambos com 28 anos), a peça tem ainda as seguintes personagens: Ivone (20 anos), Beatriz (27), Camilo (65), Ventura (velho tabaréu), Moleque (mulatinho, 19), Dr. Sousa (60), Jovina (negra, 30), Dona Nóca (negra, 60), 1ª Enfermeira, duas ajudantes de enfermeira, Médico, Nurse, Senhora, Menina, Criado e Alberto (7 anos). O 1º ato se passa no Rio de Janeiro; o 2º, em Minas Gerais; o 3º, em São Paulo; e o 4º, novamente, no Rio de Janeiro. No 1º ato, Rogério (estudante de Farmácia, que abandonou o curso de Medicina, por não ter mais meios de pagá-lo) e Alfredo (estudante de Direito) dividem um quarto de pensão, no Rio de Janeiro”.

<sup>91</sup> Comédia de Ideias: “peças onde são debatidos, de forma humorística ou sérias, sistemas de ideias e filosofias de vida. (Ex.: SHAW, WILDE, GIRAUDOUX, SARTRE)”. PAVIS, Patrice. *Op. Cit.*, (p.55).

analisará, em seguida, as ideias e ações de Renato Vianna, para o teatro brasileiro, contextualizando-as nas discussões acerca da modernização teatral nacional.

### **Cena I - Quadro III: Renato Vianna e as modernizações do teatro brasileiro.**

*Nós não temos um Teatro. Temos projetos teatrais. E empresas comerciais que exploram o rótulo teatral como negócio.*  
Renato Vianna.

As discussões sobre o teatro nacional, pautadas na figura de Renato Vianna, se dará a partir de uma entrevista<sup>92</sup> sua à revista paraense *Novidade*, publicada em 1940. Nesse diálogo com o jornalista Otávio Mendonça<sup>93</sup>, Vianna faz algumas reflexões sobre o seu fazer teatral, conectado às ideias presentes entre a classe artística, da primeira metade do século XX, principalmente no período do Estado Novo (1937-1945).



Figura 16 - Renato Vianna.  
Fonte: *Novidade*<sup>94</sup>.

---

<sup>92</sup> MENDONÇA, Otávio. *Reportagem - Renato Viana: o talento mais esquisito do Teatro Nacional*. Revista *Novidade*, v.1, n<sup>o</sup>9, setembro de 1940. Coluna OUVINDO... Reportagem de Otávio Mendonça [p.02-04].

<sup>93</sup> Otávio Mendonça, nascido e falecido em Belém do Pará (12/03/1921, 24/06/2005) foi advogado, escritor e jornalista. Filho de Deodoro Machado de Mendonça, Secretário Geral do Estado, no governo do interventor estadual na época, José Carneiro da Gama Malcher (1935-1943), época do Estado Novo. "Em 1938 ingressou na Faculdade de Direito do Pará, diplomado em 1942, turma que faziam parte, entre outros, Orlando Bitar, Silvio Meira, Moisés Greidinger, Aulomar Lobato da Costa, Laurêncio Norat" (MEIRA, Clóvis; ILDONE, José; CASTRO, Acyr. *Introdução à literatura no Pará - Vol. II*. Belém: CEJUP, 1990, p.323). Atuou como professor da Universidade Federal do Pará, na antiga Faculdade de Direito, "membro da Academia Paraense de Letras, da Academia Paraense de Letras Jurídicas, Conselho Estadual de Cultura, União Paraense de Juristas Católicos, do Instituto Histórico e Geográfico do Pará, entre outras entidades de importante papel na sociedade paraense" (S/a. *Morre ex-presidente da OAB-PA, Otávio Mendonça*. In: Site da Ordem dos Advogados do Pará, OAB/PA, portal de notícias. Disponível no site da OAB/PA: <http://www.oab.org.br/noticia/4522/morre-ex-presidente-da-oab-pa-otavio-mendonca>

<sup>94</sup> MENDONÇA, Otávio. *Op. Cit.*, (p.02).

Antes de iniciar a entrevista, Otávio Mendonça faz referências aos trabalhos da Companhia de Renato Vianna, provavelmente se referindo à sua passagem por Belém, no ano anterior, como apresentado anteriormente. Em seu comentário destaca a ideia do ator e dramaturgo brasileiro, presentes nas obras apresentadas por seu grupo, chamadas ora de decadentes, medievalistas, ora como símbolo de uma ocidentalização da cultura.

Esquisito é o adjetivo de Renato Viana. Peças altas e claras como pensamentos bem feitos. De um exótico próprio e profundo são belas, às vezes, quase sempre tristes. Têm preciosismos nos assuntos e raridade nos títulos. E passam, umas suaves como noturnos; outras, exageradas como paixões – mas umas e outras fortes, simples, puras e sobretudo dele. Só dele, muito dele.

Quem viu, ouviu, sentiu “Deus”, “Sexo”, a “Última Conquista”, surpreendeu, atônito, uma personalidade diferente, semi-escandalosa, em torvelinho...

São bizarras como cataleias [sic] [Cattleya], mas perfumadas de um idealismo meio medieval que impregna o ambiente e dói no materialismo da gente.

Renata Via[n]na é símbolo de elite. Maurice Barrès chamá-lo-ia decadente, final como Henri de Lavedan. Nós apenas o sabemos ocidental como ninguém, inimigo de tropicalismos primitivos, mediterrâneo e ático por índole, por gosto e por destino<sup>95</sup>.

Observa-se, ainda, no final da fala acima, o destaque dado ao caráter universal dos trabalhos de Renato Vianna, e símbolo de elite, no sentido de refinamento e conexão com a tradição ocidental dramaturgical. Isso demonstra, também, a recusa por elementos nacionais de cultura, fato que possibilita a perceber um direcionamento diferenciado da geração de 1922. Passados dezoito anos da Semana de Arte Moderna, o jornalista paraense pontua a necessidade de os trabalhos teatrais brasileiros conectarem-se aos modelos considerados de mais significativa representação da arte, as que recebessem ou assimilassem as estéticas europeias.

A reportagem parte de nove perguntas, perpassando pela opinião de Renato Vianna acerca do teatro brasileiro e seus atores, naquele momento; qual seria o texto teatral mais representativo do teatro nacional; suas produções e importância; como ele ver o teatro na perspectiva do campo intelectual; o que pensa a respeito das plateias do país, em especial a paraense. Vianna inicia suas colocações, ao responder como se situava o atual teatro brasileiro:

---

<sup>95</sup> Idem.

Em formação desordenada, caótica, sem disciplina, ou sentido, como toda a cultura brasileira. Improvisando-se tudo, de uma hora para outra, atabalhoadamente. Procurando imitar o que as velhas civilizações fizeram a séculos.

Nós não temos um Teatro. Temos projetos teatrais. E empresas comerciais que exploram o rótulo teatral como negócio.

Em síntese, essa é a minha opinião.

E se não temos um teatro não podemos ter artistas de teatro. O que há por aí, com raras exceções, são cabotinos mais ou menos analfabetos, proliferando à sombra de uma “crítica” inidônea e acéfala de valores reais<sup>96</sup>.

Nota-se, no excerto acima, que as críticas de Vianna com relação às práticas teatrais brasileiras revelam muito mais do que um artista descontente com o seu cenário contemporâneo. Por meio de seu discurso, há várias questões presentes em articuladores e fazedores teatrais brasileiros, engajados em sua modernização. E modernizar, nesse contexto, era proporcionar transformações estruturais, principalmente criar um ambiente diferenciado do que estava estabelecido.

Essas preocupações figuraram a busca por um teatro nacional, desvinculado da prática simplesmente plasmática dos modelos europeus, principalmente o francês, pois a cultura francesa, assim como suas manifestações artísticas, tinha-se tornado regras de comportamento e pensamento das classes aristocráticas e aburguesadas brasileiras. Era visto como modelo de “civilização”: sua língua, sua moda, sua paisagem urbana, sua literatura, seu teatro.

A crítica de Vianna acentua-se, ainda, aos modelos de gerenciamento do teatro profissional brasileiro, servindo mais aos interesses dos empresários do setor, do que utilizá-lo como meio de educação da sociedade. Ele não desassociava o profissionalismo de outras funções, como a formativa, pois defendiam, também, a necessidade dos artistas teatrais se manterem de seus ofícios. A organização na ordem do setor cultural era necessária, mas as formas do teatro pautadas no riso pelo riso, gratuitamente, como maneira de agrado das classes “consumidoras” dessa produção não representavam, para ele, as mudanças idealizadas pela modernização do teatro brasileiro.

Enfatiza-se, também, por meio da negação da existência de artistas de teatro no Brasil, a necessidade dos atores e atrizes investirem em suas formações, por meio

---

<sup>96</sup> Idem.

do aprimoramento da técnica e do constante trabalho de pesquisa de seus ofícios. Essas questões fundamentam suas concepções modernas com relação às artes cênicas, e justificam o seu posicionamento em afirmar que no Brasil não se tinha teatro, mas projetos teatrais, no sentido da falta de um sistema artístico organizado e orgânico na sociedade.

Para se entender essas reflexões, é necessário compreender um pouco de sua trajetória artística e militante da arte teatral brasileira. Considerado como um dos iniciadores do moderno teatro brasileiro, Vianna destacou-se mais como diretor teatral do que como dramaturgo. A crítica de sua obra enfatiza muito mais seu caráter inovador nos aspectos da encenação do que nas formas textuais:

Não há, por exemplo, quem possa negar ao sr. Renato Vianna, jovem autor de *Na Voragem, Os Fantomas e Salomé*, uma intensa vocação de autor dramático. Suas peças, porém, tão fortes e tão vivas, ficam dois ou três dias nos cartazes [...] Por quê? Porque inegavelmente o público dominante, o grande público, o que paga, o que vai ao teatro, só aprecia coisa do gênero... isto é, troça, calão ou sentimentalismo de décima ordem<sup>97</sup>.

Apesar de propor inovações nos aspectos da encenação -, como afirma Gustavo Doria, devido ser “possuidor de um sólido conhecimento literário, admirador de Ibsen, Stanislavski e Jacques Copeau, deles sofre as influências que se evidenciam em sua obra como autor, como *metteur-em-scène* e como professor”<sup>98</sup> - Vianna não conseguia inovar com relação à forma dramática de suas obras. Décio de Almeida Prado, ao analisar *Sexo*, apresentada em 1934, afirma que ela não teve o mesmo impacto de *Deus lhe Pague...*<sup>99</sup>, sucesso dos palcos brasileiros dois anos antes. Ao questionar as estruturas de uma sociedade machista, “ao insinuar que o ciúme dos maridos e dos irmãos se alimentavam às vezes de motivos menos nobres do que eles mesmos supunham, alargava o âmbito de nossa tímida literatura dramática”<sup>100</sup> às questões de gênero que só anos mais tarde seriam amplamente questionadas e debatidas pela revolução sexual.

---

<sup>97</sup> FERNANDES Apud AMADO. *Op. Cit.*, (p.44).

<sup>98</sup> DORIA, Gustavo. *Moderno Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC/SNT, 1975, (p.14).

<sup>99</sup> “*Deus lhe Pague...*, de Joracy Camargo (1898-1973), abriu o caminho nos últimos dias de 1932, trazendo para o palco, juntamente com a questão social, agravada pela crise de 1929, o nome de Karl Marx, que começava a despontar nos meios literários brasileiros como o grande profeta dos tempos modernos” (PRADO, Décio de Almeida. *Op. Cit.*, p.22).

<sup>100</sup> PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009, (p.24-25).

Alguns de seus textos, como *Sexo* e *Deus*, apesar de provocar polêmicas, como uma passeata de estudantes em frente ao Teatro Municipal do Rio de Janeiro, não conseguia estabelecer inovações no que diz respeito à sua escrita dramaturgica. Em 1935, *Deus* foi apresentado em São Paulo, não ganhando muita repercussão, mas mereceu uma pequena nota:

“Deus”, a peça de Renato Vianna, ontem apresentada, é bem uma réplica a “Sexo”. Neste trabalho, vê-se a ciência zombando da religião e da moral cristã. O espírito dominado pela matéria, os instintos como guia supremo de todas as ações humanas. Em “Deus”, porém, Renato Vianna oferece enérgica resposta à tese avançada de “Sexo”. É o sábio materialista, que, vitorioso na batalha da vida, rico, cercado de todas as honrarias, se sente, em certo momento da existência, aniquilado, só, infeliz e apela para a fé cristã, como o único remédio para o seu mal<sup>101</sup>.

Ainda na entrevista dada ao jornalista paraense Otávio Mendonça, para revista *Novidade*, questionado sobre os autores dramáticos brasileiros, ele afirma que sem literatura não há teatro e vice-versa. Tece uma dura crítica aos dramaturgos nacionais, principalmente no que diz respeito à imitação de formas já existentes, sem “novidades”, que em alguns casos isso só ocorria pelo simples fato da plateia desconhecer tal texto.

Há, todavia, alguns talentos, vocações dramáticas; mas estes se aniquilam por falta de clima propício. Na minha opinião a maior peça e o maior nome do “Teatro Nacional” estão ainda inéditos. Mas já existem. A peça chama-se “Árvore” e o autor Gilberto Osório de Andrade. Acabo de conhecer essa obra, verdadeiramente nova, singular, capaz de significar um momento criador na nova história literária e dramática. Espero apresentar essa peça ao Brasil. Quanto ao seu autor, dispensa apresentações. Gilberto Osório de Andrade, jornalista, professor, escritor pernambucano, apresenta já uma das mais fulgurantes e legítimas expressões da nova cultura brasileira. Se alguém ainda o ignora, a culpa não é dele<sup>102</sup>.

Nota-se que as mesmas críticas feitas às suas obras são as que Vianna destaca com relação aos demais dramaturgos de sua época, além de mostrar a presença de novidades, como o autor citado por ele acima. Mas, indagado sobre a originalidade

---

<sup>101</sup> S/a. *Teatro Municipal*. Jornal O Estado de São Paulo, Sessão Palcos e Circos, sábado, 10/08/1935, (p.03).

<sup>102</sup> MENDONÇA, Otávio. *Op. Cit.*, (p.02).

de seu teatro, tece importantes reflexões sobre a relação entre as artes cênicas e a cultura, revelando o pensamento de muitos intelectuais de sua geração:

O teatro original perde-se no princípio do mundo, seria precioso remontar aos hindus para lhe reatar, no tempo e no espaço da cultura, o fio da originalidade condutora. A “arte do teatro” paralisou na infância. Tem-se confundido teatro com literatura e literatura-teatral com sandice. Há todo um livro a escrever sobre esta parte do questionário que se me propõe em NOVIDADE. Talvez eu ainda o escreva. O teatro que eu faço não é o teatro em que eu creio. Mas a culpa não é minha, nem de ninguém: é das circunstâncias. O teatro que faço não é um fim em si mesmo, mas um meio, um instrumento da expressão estética, da pesquisa do valor artístico, de propaganda das ideias, de análise de sentimento, de dados da consciência social, de síntese da expressão humana no símbolo. Mas tudo isso com absoluta sinceridade, com amor, dedicação, espírito de renúncia e um sentido idealista da vida<sup>103</sup>.

O teatro como expressão de linguagem, do trabalho e experimentação, instrumento ideológico e consciência social são formas de pensamento e prática presentes nas discussões do teatro moderno. Essas questões tornavam Vianna um artista inovador, moderno para a sua época, principalmente nos anos que antecederam a montagem de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, marco inaugurador do moderno teatro brasileiro, instituído pela crítica teatral da segunda metade do século XX<sup>104</sup>.

Como, apesar de inserir na produção cultural brasileira renovações nas técnicas de atuação e encenação, inspirados por suas leituras de autores e teóricos de vanguarda na Europa, sua dramaturgia<sup>105</sup> não conseguiu o mesmo avanço, os estudiosos do teatro deram a ele o lugar de um pré-modernismo, por ter articulado suas ideias, também, no contexto do modernismo de 1922<sup>106</sup>. Seu teatro, afirma

---

<sup>103</sup> Idem.

<sup>104</sup> Essa questão será debatida mais adiante.

<sup>105</sup> Vianna reflete sobre sua obra e afirma que, “como autor escrevi as minhas primeiras peças: “Voragem” (1918) “Fantasmas” (1919) “Salomé” (1920) – e fundei logo a seguir a minha primeira companhia, que encerrava, desde logo, um programa de luta, de ação: “Batalha da Quimera”, minha primeira fundação dramática (1922) com um sentido novo de teatro” (MENDONÇA, Otávio. *Op. Cit.*, p.03).

<sup>106</sup> A literatura brasileira moderna, segundo seus críticos, divide-se em três fases: a Primeira Geração, fundada a partir da Semana de Arte Moderna de São Paulo em 1922. Suas principais características foram o rompimento com a estética parnasiana, e a valorização dos saberes regionais e nacionais, tendo como maiores expoentes Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, e no Pará Bruno de Menezes e Abguar Bastos. A Segunda Geração, também chamada de Geração de 45, procurou colocar como elemento principal de sua militância o trabalho com a linguagem literária, procurando romper com a perspectiva nacionalista da geração anterior que tinha como princípio

Vianna, representou “uma imperiosa necessidade de ação. Necessidade tão imperiosa e sincera que me arrastou do gabinete para o palco”<sup>107</sup>. Questão essa vista como forma de se colocar, intelectualmente, ao debate, às ações de uma consciência de uma arte nacional, renovadora de valores, formas, da inserção, efetivamente, do teatro nas ações culturais de seu país.

Essa exposição sobre a atuação de Renato Vianna nas produções teatrais brasileiras, da primeira metade do século XX, colaboram na construção de um projeto cultural nacional, que a partir de 1943, com Nelson Rodrigues, ganhará destaque nos debates sobre a modernização dos palcos, e que, em Belém, será articulado pelos grupos amadores estudantis, a partir de 1941. A cada nova “descoberta” e iniciativa, as articulações entre os intelectuais estabeleciam-se, e novas redes de trocas simbólicas costuraram-se.

O contato do público e intelectuais locais com os trabalhos apresentados pelas companhias nacionais, ligadas ao teatro de ideias, de “cultura”, dividia-se com os repertórios das formas populares, vivenciados pelos paraenses, de acordo com as festividades fixadas no circuito cultural da cidade. Como uma forma de exemplificar esses movimentos, a seguir, apresentar-se-ão algumas análises sobre o teatro popular paraense, relacionado à quadra joanina e à nazarena, momentos nos quais Belém tornava-se uma intensa praça teatral.

---

basilar os aspectos da cultura brasileira. Esse novo grupo de artistas e intelectuais procurou supervalorizar os seus processos criativos, tendo a linguagem como força motriz tanto de suas reflexões quanto da própria matéria poética, como a metalinguagem, tendo como maiores expoentes Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Cecília Meireles e no Pará Mário Faustino, Max Martins, Ruy Barata, Paulo Plínio Abreu, Benedito Nunes, Francisco Paulo Mendes e Haroldo Maranhão. A Terceira Geração é marcada pelos movimentos contemporâneos após da década de 1950, principalmente com a ficção de Guimarães Rosa, a poesia concreta, o Tropicalismo e tantas outras vertentes pensadas nos contextos da cultura brasileira da segunda metade do século XX. Sobre essa organização ver: BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

<sup>107</sup> MENDONÇA, Otávio. *Op. Cit.*

## Cena I - Quadro IV: Pássaro Junino e o teatro popular no Pará.

*Com alegria viemos chegando agora,  
com alegria viemos apresentar  
para satisfazer este povo  
com a nossa brincadeira  
do lindo uirapuru.*

*Meu senhor dono de casa  
queira nos prestar atenção  
vão desculpando alguma falta  
que encontrar no meu cordão.  
Noêmia da Silva Pereira (Amor Perdido- Canto de  
entrada).*



Figura 17 - Brincante. Cordão de Pássaro Sabiá<sup>108</sup>.

Fonte: Arquivo pessoal de Carlos Eugênio M. de Moura

O Teatro de Pássaros é considerado, por estudiosos da cultura popular, como uma manifestação artística representativa de práticas culturais locais, ao congregar o que se determina como identidades particulares paraenses. Além disso, por ser uma forma teatral, exclusivamente, presente na Amazônia, ela ganha destaque por essa

---

<sup>108</sup> Esta fotografia pertence ao acervo da pesquisa de campo da tese de doutorado *O Teatro que o povo cria: cordão de pássaros, cordão de bichos, pássaros juninos do Pará, da dramaturgia ao espetáculo*, de Carlos Eugênio Marcondes de Moura, defendida no Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1995, (p.01). Dois anos depois, esse trabalho foi publicado pela Secretaria de Cultura do Estado do Pará (1997). Composto de 66 registros fotográficos de grupos, artistas, e cenas de espetáculos de diversos grupos de pássaros de Belém e do interior do estado do Pará, ele foi doado a mim, quando, em pesquisa de campo, entrevistei o pesquisador, em julho de 2013, em sua residência na cidade de São Paulo.

“singularidade”. No entanto, por se tratar de um gênero fruto de um processo de hibridação de saberes, sua percepção vai além de um elemento particular, por ser um amálgama que traz, em si, as tradições da formação cultural do estado do Pará.

As transformações que o gênero teve ao longo do século XX estão intimamente ligadas às questões socioeconômicas da região amazônica, desde seu apogeu na década de 1910, ao seu declínio no século XXI. Mas, em sua gênese, é marcado pelas transformações não apenas estéticas, mas culturais da sociedade, como o pássaro que ressuscita nas apresentações, ele se adapta, congrega, se reinventa. Sua presença no cenário teatral local representa o encontro entre práticas culturais distintas, interesses de classe e projetos artísticos que configuram a cultura local.

Carlos Eugênio Marcondes de Moura<sup>109</sup>, ao fazer o percurso histórico do teatro de pássaros, observa que suas raízes estão no teatro nazareno, no século XIX, no teatro de revista, na pastorinha<sup>110</sup>, e no cordão de boi<sup>111</sup>, ou seja, nas práticas do

---

<sup>109</sup> MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *O teatro que o povo cria: cordão de pássaros, cordão de bichos, pássaros juninos do Pará; da dramaturgia ao espetáculo*. Belém: SECULT, 1997.

<sup>110</sup> “Pastoril. Cantos, louvações, loas, entoadas diante do presépio na noite do Natal, aguardando-se a missa da meia-noite. Representavam a visita dos pastores ao estábulo de Belém, ofertas, louvores, pedidos de benção. Os grupos que cantavam vestiam de pastores, e ocorria a presença de elementos para uma nota de comicidade, o velho, o vilão, o saloio, o soldado, o marujo, et. Os pastores foram evoluindo para os autos, pequeninas peças de sentido apologético, com enredo próprio, divididos em episódios, que tomavam a denominação quinhentista de “jornadas” e ainda a mantêm no nordeste do Brasil. A jornada valia “ato” ou “cena”, conforme seu número. Para essas representações convergiam assuntos de outros autos e mesmo de bailes tradicionais, reisados, janeiras, e as velhíssimas “pastorais”, que eram apenas o canto em uníssono, diante do presépio, de um grupo fingindo ou sendo mesmo de pastores” (CASCUDO, Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d, p.682). Vicente Salles relata que a tradição dos folguedos natalinos no Pará vem desde a época da colonização, mas “se fixaram nos centros urbanos, onde se encontram condições mais favoráveis para sua expansão. Belém do séc. XIX tornou-se palco de muitas festas e folguedos, em grande parte associados às solenidades religiosas, tão frequentes que o governo foi obrigado a reduzi-las em 1852” (SALLES, Vicente. *Op. Cit.*, 1994, p.309).

<sup>111</sup> “Boi-Bumbá. É o bumba-meu-boi do Pará e Amazonas. Peregrino Júnior define: ‘festa popular, que se realiza em Belém e nos arredores, pelo São João. Consiste na exibição de um boi de pau e pano, conduzido por dois personagens Pai Francisco e Mãe Catirina -, que são acompanhados por dois ou três cavalos e uma orquestra composta de rabecas e cavaquinhos. É uma variante transparente do bumba-meu-boi no Nordeste’. (História da Amazônia, 276, Rio de Janeiro, 1936)” (CASCUDO, Câmara. *Op. Cit.*, p.168). Salles descreve que “o bumbá, na Amazônia, deve ter-se estruturado na primeira metade do século passado [XIX], talvez antes das lutas populares (Cabanagem) que ensanguentaram toda a planície, época de precária estabilização do regime escravocrata que se baseou a mão-de-obra africana. [...] Somente o fato de estar estruturado, de ser praticado pelos negros escravos, negros libertos ou gente de ínfima categoria social, e se realizar na época junina (traços que chegaram até nós com admirável persistência), asseguram a formulação da hipótese de que o brinquedo, na Amazônia e no Maranhão inclusive, é contemporâneo do bumba pernambucano,

chamado teatro popular, aquele presente nas periferias da cidade, aquele que se adaptou e/ou representou o gosto estético das camadas mais simples ou menos intelectualizadas, por ter o objetivo de fazer rir. Essa observação é importante, pois ajuda a compreender a futura segmentação do pássaro junino: cordão de bicho e melodrama fantasia. Dessa forma, ele destaca:

o artigo intitulado “O ‘boi-bumbá’ no ciclo junino”, do pesquisador Vicente Salles, apresenta o interesse de situar o pássaro em uma dimensão histórica. Paralelamente ao brinquedo do boi-bumbá desenvolveu-se em Belém um gênero de teatro popular quase anônimo e parafolclórico. A história desse teatro liga-se à evolução do teatro, amador ou profissional, que animou os palcos da capital e alcançou níveis apreciáveis, para o que muito contribuiu a presença de elencos estrangeiros, atraídos para a Amazônia pelo *boom* econômico propiciado pela borracha. Manaus e Belém, em seus esplêndidos teatros oficiais, receberam companhias de óperas, operetas, zarzuelas, *vaudevilles*, revistas e de teatro de prosa, além de trupes circenses. Esse teatro popular, que recebeu a designação de nazareno, pois era visto por ocasião dos festejos em louvor de Nossa Senhora de Nazaré, a padroeira de Belém, era de baixo nível artístico, porém extremamente popular. Na visão de Salles, seus autores contribuíram para a desconfiguração do folguedo bumbá, que, conforme já foi notado, era impedido pela Polícia de apresentarse nas ruas, devido aos distúrbios em que se envolviam agressivamente os grupos rivais<sup>112</sup>.

No entanto, antes de analisar estas questões, é necessário que se perceba os elementos históricos e culturais presentes nessa manifestação, fatos que colaboram em sua compreensão. O Pássaro Junino tem suas raízes incertas, mas estudiosos como Salles<sup>113</sup> e Moura destacam que sua origem está em meados do século XIX, durante a quadra nazarena. *A priori*, era um movimento popular no qual o objetivo era a brincadeira, o lazer, marcando o profano na festa religiosa do Círio de Nazaré. Além disso, Paes Loureiro<sup>114</sup>, destaca que “de certa maneira, a mestiçagem cênica constitui hoje o Pássaro Junino, se incluirmos, nessa síntese de culturas, a influência das óperas e dos autos jesuíticos”.

O Pássaro Junino traz em sua gênese uma composição de diversos gêneros, fruto de uma inter-relação entre os saberes populares e eruditos. Além de carregar

---

verificada a época em que se revelou (1840) através da crônica (intolerante) do padre Lopes Gama” (SALLES, Vicente. *Op. Cit.*, 1994, p.343).

<sup>112</sup> Idem, (p.41-42).

<sup>113</sup> SALLES, Vicente. *Op. Cit.* (1994).

<sup>114</sup> LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura amazônica: uma poética do imaginário*. In: Obras reunidas, volume 4. São Paulo: Escrituras Editora, 2000, (p.311).

marcas históricas, ele é visto como um elemento particular da cultura amazônica, e representa o próprio processo de formação sociocultural da região. No diálogo entre o poético e o antropológico, como afirma Paes Loureiro<sup>115</sup>, esse gênero materializa o que ele chama de síntese cultural, uma espécie de alegoria do processo de mestiçagem ocorrida na região. Sua organização estrutural, seus temas, seus personagens partem da experiência artística dos líderes de grupos dessa manifestação, realizada não apenas em espaços eruditos e acadêmicos, como nas salas de espetáculos convencionais, mas na vivência cotidiana em seus bairros, nas trocas entre saberes. Ele a considerada como uma espécie de ópera cabocla: congrega elementos da cultura indígena, europeia, afro-brasileira, como um *entre-lugar*<sup>116</sup> de vivências culturais distintas, mas que juntas formam as práticas da cultura paraense.

Observa-se, a partir desse ponto, que essa forma dramática carrega as bases da cultura amazônica. Por mais que em sua formação social a Amazônia seja resultante das inter-relações das culturas europeia, indígena e negra, e o Pássaro Junino representa esse processo, porém, ele traz em si outros elementos, também reveladores da presença de outras culturas na região. Isso pode ser visto quando, ao longo das adaptações pelas quais o gênero passou, agregou-se outros signos, como o migrante nordestino, apresentado como o Matuto, personagem ora composto pelo dito caboclo paraense, ora pela figura do cearense.

Entre os anos de 1938 a 1941 (ponto de partida do estudo sobre o Teatro do Estudante do Pará), com base nos periódicos pesquisados, observa-se que a quadra joanina congregava as formas e gêneros já constituídos como representação dessa época. Apesar dos intelectuais, desse período histórico, procurarem desenvolver uma produção teatral calcada nos valores da erudição da cultura, o que tinha força, nesse momento, eram as festas populares, orientadas, organizadas e patrocinadas pelos veículos de comunicação como jornais e a rádio, e, também, pelo poder público, como a prefeitura de Belém, como anunciado no recorte abaixo:

---

<sup>115</sup> Idem.

<sup>116</sup> A ideia de entre-lugar aqui é a de Silviano Santiago. Ele discute o encontro de culturas latino-americanas, suas formações, a partir do encontro de diversas práticas, principalmente a nativa (cultura A) + a europeia (cultura B) = a cultura nas américas (C). SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.



Figura 18 - A época joannina este ano terá grande realce.  
 Fonte: Jornal A Vanguarda<sup>117</sup>.

A fonte acima coloca como destaque a festa junina de 1938<sup>118</sup>, com o objetivo de fazer reviver na capital paraense as lendas dos antepassados. E por que da necessidade de valorizar o passado? Talvez para que se criasse o ambiente de expectativas de mudanças, pois após a crise econômica da década de 1910, Belém ainda vivenciava suas consequências. Mas as festas populares, agora, tinham o aparato do poder público, com o patrocínio do prefeito Abelardo Condurú<sup>119</sup>, que era, segundo o anúncio acima, um grande incentivador de reuniões públicas. Esse aspecto fortalecia as articulações políticas, pois em época de Estado Novo, atividades valorativas dos hábitos culturais populares ajudavam na organização do poder, e na

<sup>117</sup> S/a. *A época joannina este ano terá grande realce*. Jornal A Vanguarda, sábado, 07/05/1938, (última página).

<sup>118</sup> Destaca-se que 1938 é o ano da chegada à Belém da Missão de Pesquisa Folclóricas, dirigida pelo Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, o qual produziu vários registros musicais de Bumbás e de ritual afro. Flávia Toni, ao apresentar sobre a referida missão, relata que: “do Maranhão a equipe do Departamento parte para Belém, onde permanece até 7 de julho gravando acalantos, boi-bumbá, babaçuê e pajelança, e as filmagens contemplam o babaçuê do Terreiro de Satiro Ferreira de Barros” (TONI, Flávia Camargo. *Missão: as pesquisas folclóricas*. REVISTA USP, São Paulo, n.77, p. 24-33, março/maio 2008, p.30).

<sup>119</sup> Abelardo Leão Condurú (17/2/1889 – 06/02/1977). Foi político, escritor paraense, professor normalista e membro da Academia Paraense de Letras e do Instituto Histórico e Geográfico do Pará. “Revolucionário de 1930. Formou ao lado de Magalhães Barata, de quem mais tarde, se afastou. Foi prefeito de Belém, deputado estadual por mais de uma vez. Senador da república, diretor do BASA, antigo Banco de Crédito da Amazônia e da Caixa Econômica Federal [...] Fez parte do grupo de políticos que, em 1935, se antepuseram à eleição de Magalhães Barata, recolhidos ao quartel-general da 8ª Região”. CASTRO, Acyr; MEIRA, Clóvis; ILDONE, José. *Introdução à Literatura no Pará, Vol.VI* Belém: CEJUP, 1995, (p.77).

divulgação do regime. Dessa forma, o poder executivo oferecia todo um aparato, como transporte e divulgação, para que, assim, os grupos de pássaros pudessem circular pela cidade e por regiões de lazer, como a Ilha do Mosqueiro, balneário da capital. E, com eles, fossem juntos os interesses políticos, as ideias e projetos colaborativos na manutenção do poder.

As festas juninas, ou quadra junina, eram compostas por apresentações das formas populares teatrais, como Pássaro Junino e cordões de boi, mas havia, ainda, as festas realizadas em espaços não apenas frequentados pelas classes mais pobres e periféricas da cidade. Ocorriam em locais onde a aristocracia e a burguesia local frequentavam. Sobre isso, Maurício Costa e Elielton Gomes<sup>120</sup>, ao analisar as relações culturais dos espaços aristocráticos e periféricos da capital paraense, na década de 1950, na realização das festas joaninas, destacam que a presença musical dos ritmos nordestinos como o xaxado e o baião, colaboravam na reinvenção das práticas consideradas tradicionais de tal manifestação cultural.

Com o processo de migração ocorrido no final do século XIX e início do XX, impulsionados pelo desenvolvimento da economia da borracha e pelas secas que ocorriam no Nordeste brasileiro, muitos migrantes vieram para o Pará, povoando principalmente as áreas do Salgado e a Bragantina, nordeste paraense. Com isso, os nordestinos trouxeram suas práticas culturais, que colaboraram na configuração, dentre tantos elementos, das festas populares, por meio da comida, das danças, e da música. Além disso, “em meados do século XX, a recepção local de emissoras de rádio de Cuba, das Guianas e da Nicarágua se somava à divulgação deste repertório musical nos programas de rádios paraenses. Isso explica sua presença nas festas dos clubes suburbanos e aristocráticos”<sup>121</sup>.

Além dessas questões, como apontado anteriormente por Salles<sup>122</sup>, um fator histórico é determinante na transformação desse gênero: a crise da Borracha e a decadência dos modelos culturais que representavam a riqueza e o luxo da burguesia e aristocracia locais. Principalmente após 1912, ano fatídico para o sistema econômico

---

<sup>120</sup> COSTA, Antonio Maurício Dias da; GOMES, Elielton Benedito Castro. *A “quadra joanina” na imprensa, nos clubes e nos terreiros da Belém dos anos 1950: “tradição interiorana” e espaço urbano*. Cad. Pesq. Cdhis, Uberlândia, v.24, n.1, jan. /jun. 2011.

<sup>121</sup> Idem, (p.201).

<sup>122</sup> SALLES, Vicente. *Op. Cit.* (1994).

que transformara a região amazônica. O historiador explica que após essa crise econômica, os artistas eruditos, que trabalhavam nas produções de óperas, comédias e dramas ligados ao gosto da classe dominante, e que tinham como espaço privilegiado o Teatro da Paz, ficaram desempregados, tendo de procurar outros espaços de atuação. Essa questão é fundamental para a compreensão do Melodrama Fantasia como uma nova forma do Pássaro Junino, pois ele surge justamente quando esse artista profissional passa a atuar no chamado teatro popular.

O melodrama, gênero surgido na França, no século XIX, tem seu nascimento marcado por alguns mal-entendidos. Jean-Marie Thomasseau<sup>123</sup> relata que esse gênero foi logo associado às práticas do teatro popular, ou *popularesco*, e quanto mais ocorria essa associação, logo ele passava por julgamentos que o desfavorecia. Contemporaneamente, sua produção dramática é classificada, pela crítica, como gênero inferior, pertencente ao campo das poéticas não-literárias, ou mesmo sublitterárias.

Porém, Thomasseau<sup>124</sup> afirma, ainda, que o contexto no qual o melodrama<sup>125</sup> surge na França propiciou sua popularização. Momento da Revolução Francesa (1789), o público teatral aumentava a partir da participação das classes populares nas atividades culturais, antes atingida pelos trabalhos mambembes, dos artistas circenses, dos saltimbancos, enquanto os espaços de apresentações específicos para a arte teatral eram voltados para a nobreza aristocrata. Dessa maneira, as classes desfavorecidas, muito sensibilizadas pelos anos da guerra, proporcionaram o surgimento do que se convencionou intitular de uma “estética melodramática”.

Com a nova formação social, após a Revolução de 1789, a burguesia francesa, articuladora dos negócios, passou, também, a apreciar o melodrama, porque esse gênero reagira aos das formas do teatro clerical e *noir*, de influência inglesa, e aceita pelo Diretório, órgão composto por cinco membros responsável pelo poder executivo, segundo a constituição de 1795. Além disso, a burguesia viu o gênero

---

<sup>123</sup> THOMASSEAU, Jean-Marie. *O Melodrama*. Tradução e notas de Cláudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2012, (p.10).

<sup>124</sup> Idem, (p.13).

<sup>125</sup> “A palavra nasceu na Itália, no século XVII: melodrama designava, então, um drama inteiramente cantado. O termo apareceu na França apenas no século XVIII, durante a querela entre músicos franceses e italianos” (Idem, p.16).

como uma forma de pôr em prática “o culto da virtude e da família, remete à honra o senso de propriedade e dos valores tradicionais, e propõe, em definitivo, uma criação estética formalizada segundo padrões bastante precisos”<sup>126</sup>.

Dessa forma, o gênero melodramático conseguia ser um espaço reconciliador das ideologias diversas, com o objetivo de reconstruir o país e seus valores morais, religiosos, no fortalecimento das instituições<sup>127</sup>. Ele vai, ao longo do século XIX, manter os interesses e leituras ambíguas, pois, assim como o público passou a admirá-lo e ajudou a mantê-lo vivo e perene, a crítica e a história da literatura o desprezava, por meio das críticas irônicas e ridicularizadoras.

O melodrama, segundo Thomasseau, modificou-se ao longo da história, acompanhou as próprias mudanças da sociedade, a partir das conjunturas políticas, econômicas, e, também, estéticas. Essa breve apresentação sobre o gênero mostra que ele chega às práticas teatrais brasileiras, por meio da produção do teatro popular, das revistas, dos gêneros cômicos e “sérios”, e em Belém está, por exemplo, nos Pássaros Juninos.

Com a presença dos artistas vindos do chamado teatro lírico, as apresentações de Pássaros se modificam: passa a aparecer o recurso do ponto<sup>128</sup>, a construção de uma dramaturgia, a elaboração de cenários e figurinos, o surgimento do coro e, principalmente, a busca pela distinção entre o cordão de pássaro e o melodrama fantasia. Segundo Moura<sup>129</sup>, os artistas envolvidos com o segundo gênero começaram a desejar ser chamados e reconhecidos como grupos de teatro:

Eles se autoqualificam como grupos juninos, pássaros melodrama fantasia ou pássaros juninos (esta última classificação adotei preferencialmente). Os textos que encenam não são mais designados como comédias. Mas como melodramas fantasia folclóricos, burletas juninas, peças joaninas de costumes regionais. Há uma intenção declarada de serem vistos e apreciados como grupos de teatro, desligados de certas convenções dos cordões de pássaros e de bichos, a que ainda se apegam sobretudo os cordões do

---

<sup>126</sup> Idem, (p.14).

<sup>127</sup> Idem, (p.15).

<sup>128</sup> O recurso do ponto tinha como função auxiliar os atores com dificuldades de memorizar o texto. “A importância do ponto compensava, como princípio disciplinar, a relativa desimportância do ensaiador, ao passo que a criação momentânea do palco cumpria o que pudesse ter havido de insuficiente no período de preparação da peça” (PIERUCCI, Antônio Flávio de Oliveira. Teatro: 1930-1980 (ensaio de interpretação). In: *O Brasil republicano, v.11: economia e cultura (1930-1964)*. Introdução de Sérgio Buarque de Holanda, 4ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007, p.643).

<sup>129</sup> MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *Op. Cit.*, (p.109).

interior. Esses grupos citadinos as qualificam como próprias de antigas tradições, com as quais não mais querem identificar-se.

Sobre essa presença dos elementos convencionais no teatro de pássaros, Paes Loureiro<sup>130</sup> destaca que este gênero tinha em sua estrutura o conteúdo dramático, pautado numa supra realidade, característica particular do maravilhoso realista presente na Amazônia. Além disso, essa forma popular adotara recursos, tais como: o uso de cenários e figurinos, a iluminação, a cortina, que ajudava a criar a ideia da quarta parede, a orquestra e o coro, o ponto, as marcações de cena, etc., fatores esses ocasionados pela ida de tal manifestação para o palco das casas de espetáculos, saindo da rua, criando, dessa maneira, uma segmentação diferenciada do chamado cordão de pássaro: o melodrama fantasia.

É interessante destacar, ainda, a relação entre o erudito e o popular, a partir da observação que Benedito Nunes<sup>131</sup> faz ao apresentar os espaços urbanos de Belém, após a *Belle Époque*. O crítico pontua que as manifestações populares se davam no Largo de Nazaré e em outras áreas periféricas da cidade. Ao falar sobre o cortejo funerário do maestro Carlos Gomes, ele destaca:

Nessa primeira concentração de massa em Belém, nem todos os curiosos eram, com certeza, apreciadores de ópera, a maioria ignorando a música do autor de *O Guarany*. A multidão excedia o ajuntamento das plateias. E é de se imaginar que significativo número de seus componentes frequentasse o Theatro da Paz, mas os teatrinhos do Largo de Nazaré, ponto terminal do eixo das atividades artísticas que começavam em “Montmartre”, no Largo da Pólvora. Esse eixo se bifurcaria em duas direções – a dos espetáculos ao gosto da tradição europeia, de que tratamos até agora, e a dos espetáculos dramático-musicais ao gosto popular, fossem as comédias de cunho regional, fossem as danças e dramas folclóricos, que se apresentavam nos teatrinhos temporários de Nazaré, em função desde 1873, durante a festa do Círio.

Na leitura de Benedito Nunes, percebe-se a preocupação em destacar que não havia um confronto entre as práticas culturais de base europeia com a amazônica, a separação das plateias está mais relacionada às questões sociais do que culturais. Além disso, o filósofo relata a configuração dos espaços culturais da cidade, divididos entre o Largo da Pólvora, que se tornaria com as reformas do

---

<sup>130</sup> LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Op. Cit.*, (p.315).

<sup>131</sup> NUNES, Benedito; HATOUM, Milton. *Crônica de duas cidades: Belém e Manaus*. Belém: SECULT, 2006, (p.36).

Prefeito Antônio Lemos na Praça da República, onde se situavam o Teatro da Paz, os cafés, as livrarias, o cinema, configurados a partir dos hábitos da elite local. E o Largo de Nazaré, composto por “teatrinhos”, nos quais se apresentavam os gêneros do teatro popular.

Não falamos, atente-se bem, de duas culturas frente a frente, uma europeia e outra amazônica. A bifurcação da plateia, mais social do que cultural, e que também não se limita a opor o erudito e o popular, exterioriza a divisão entre a camada “alta” e a camada “baixa” da população urbana, correspondente à sua estratificação, condicionada à desigualdade dos meios de vida. Em sociedades assim polarizadas, como a nossa, é difícil economizar a noção de classe, e é metodologicamente impossível utilizá-las sem a ideia de que a mentalidade da classe dirigente só consegue impor-se à outra simbolicamente, por meio de um discurso persuasivo que consegue a sua adesão<sup>132</sup>.

É muito importante frisar, ainda, o destaque que o crítico faz ao dizer que as produções que circulavam na periferia de Belém, principalmente no antigo Largo de Nazaré, não eram puramente populares. Essa observação ajuda a ressaltar que não há purismos nas práticas distintas, mas que formas culturais, no caso a produção teatral, estabelecem trocas, porque os artistas circulam, por inclinação artística ou necessidades financeiras, pelos vários campos de produção cultural<sup>133</sup>.

Das comédias de costumes, muitas das quais da autoria de escritores conhecidos ou de reconhecimento tirocínio, como ficcionistas ou poetas, às danças dramáticas “folclóricas”, como o boi-bumbá, matizado pelas culturas do senhor e do escravo, extensivo a outros Estados do Norte, e aos cordões de “pássaros”, nativos do Pará e parentes das danças indígenas de bichos, casadas à estrutura do “dramalhão”, com textos escritos de autoria determinada – ambos trazidos dos terreiros para os palcos, e que tiveram, portanto, um segundo nascimento, erudito – nada do que se apresentava nos teatrinhos de Nazaré era puramente popular<sup>134</sup>.

Ainda sobre os espaços urbanos de Belém, na primeira metade do século XX, é importante perceber como a cena teatral local se comportava diante da estrutura espacial das casas de espetáculos e suas significações no processo de urbanização e modernização da cidade. Benedito Nunes, ao apresentar a organização de Belém do final do século XIX e início do XX, destaca que o Grande Hotel representou um dos

---

<sup>132</sup> Idem.

<sup>133</sup> As relações entre as formas populares e eruditas, presentes na produção teatral de Belém, será exemplificada mais a frente, quando for abordado o gênero Pássaro Junino.

<sup>134</sup> NUNES, Benedito; HATOUM, Milton. *Op. Cit.*, (p.38).

quatro ícones, segundo ele, de uma Belém urbana, no referido período. Ele comenta que

Belém perderia a face sem o seu barroco, sem as suas árvores. Mangueira, igrejas de Landi, Theatro da Paz e até mesmo a enseada do Ver-o-Peso de tantos cartões-postais, já sem o intenso colorido de seus barcos a vela, são as suas imagens expressivas, a que se juntam, ainda, na minha visão, quatro ícones da época, que também são quatro carimbos fisiognômicos da cidade. Dois já são desaparecidos – **Largo de Nazaré e Grande Hotel**, mas recuperáveis pela memória pessoal e pela fotografia, dois ainda existem, sendo que um em estado precário – o **Bosque Municipal Rodrigues Alves** – e o outro, o **Paris n'América**, prestes a arruinar-se<sup>135</sup>.

Por meio da memória, o crítico oferece uma análise da configuração da cidade, em um de seus mais importantes momentos de urbanização, a *Belle Époque*<sup>136</sup>. Analisa o significado de cada ícone, por ele elencado, desse fato histórico, e suas representações para a época. Destacam-se que as observações relatadas acima por Benedito Nunes tratam-se, na verdade, de um arranjo da memória, que evoca, provavelmente, o tempo de sua infância, tendo nascido em 1929, e com doze anos, quando surge o TEP.

Tempos esses vividos ou construídos pelas memórias dos mais velhos sobre o período em que a capital paraense viveu intensas modificações em suas paisagens espaciais e simbólicas, a partir da segunda metade do século XIX e início do XX, por volta de 1912, quando ocorre o declínio da economia da borracha e a cidade passará por sérios problemas econômicos. É evidente que os projetos culturais surgidos e/ou desenvolvidos, nesse momento, foram pensados por e para uma dada elite aristocrática e burguesa que usufruía de tais modificações.

Vale ressaltar, ainda, o comentário de Benedito Nunes acerca do **Grande Hotel**<sup>137</sup> e sua terrasse, elencado por ele como “o quarto ícone urbano, construído no fim do século [XIX], e que, ainda sólido e em condições de funcionamento, na mesma década de 1970, quando o arraial de Nazaré acabou, a especulação mobiliária suprimiu da paisagem urbana”<sup>138</sup>.

---

<sup>135</sup> Idem, (p.29).

<sup>136</sup> Ver: SARGES, Maria de Nazaré. *Op. Cit.*

<sup>137</sup> Grifo do autor.

<sup>138</sup> NUNES, Benedito. *Op. Cit.*, (p.30).



Figura 19 - Vista frontal do Grande Hotel<sup>139</sup>.

Fonte: Crônica de duas Cidades: Belém e Manaus<sup>140</sup>.

No entanto, esse espaço funcionava como um lugar disseminador da produção cultural das elites locais, pertencente à uma área urbana pensada para as práticas sociais dos abastados paraenses e dos viajantes que por Belém passavam. Benedito Nunes destaca ainda que

na larga *terrasse* do Grande Hotel, calçada apetrechada de mesinhas, ponto mundano da reunião de burgueses da borracha, fazendeiros, jornalistas, políticos e intelectuais, desembocavam, também, os frequentadores dos diversos teatros em funcionamento no Largo da Pólvora, como o Politeama e o Palace, e das vesperais e saraus do cinema Olympia, que se instalara ao lado, em 1912<sup>141</sup>.

Assim, a partir das ideias expostas por Benedito Nunes sobre os espaços de circulação cultural na Belém do fim do XIX e início do século XX, no que interessa para a discussão proposta por este trabalho, pode-se ter a percepção das atividades teatrais desse período, as quais se organizavam sob os interesses e estruturas de classes, convivendo, trocando experiências, mas sem esquecer que elas criaram

---

<sup>139</sup> Benedito Nunes usa essa imagem em seu livro. Ele é um postal, provavelmente, da primeira metade do século XX. “Primeira instalação hoteleira de grande porte de Belém, construída no início da segunda década do século XX. A sua *terrasse* foi, por muito tempo, um dos mais importantes pontos de referência sociocultural da cidade. Foi demolido em 1974, para dar lugar ao Hilton Hotel” (In: *Belém da saudade: a memória de Belém do início do século XX em cartões-postais*. Pesquisa e organização de Rosário da Silva, Paulo Chaves Fernandes, Victorino C. Chermont de Miranda. 4ª ed. ver. aum. Belém: SECULT, 2014, p.286).

<sup>140</sup> Idem, (p.31).

<sup>141</sup> Idem, (p.33).

fronteiras espaciais e simbólicas das formas cênicas representantes da constituição cultural da capital paraense.



Figura 20 - Largo de Nazaré<sup>142</sup>.

Fonte: Instituto Moreira Salles.

A imagem acima é uma fotografia que destaca o Pavilhão Musical Arte, como a ressaltar o cotidiano secular da cidade que combina belas formas arquitetônicas, vegetação e cidadãos comuns, populares em primeiro plano, posando. Ele se localizava no antigo Largo de Nazaré, Praça Justo Chermont, situado em frente à Basílica de Nossa Senhora de Nazaré, local de encerramento do Círio, no segundo domingo do mês de outubro. Na Quadra Nazarena, que marca os quinze dias de festividades, esse espaço transformava-se, na primeira metade do século XX, congregando parques, teatrinhos improvisados, além de em seu entorno abrigar importantes espaços de exibição cinematográfica.

Ainda sobre a época junina, é interessante perceber que essa classificação de popular, dado ao Pássaro, carrega o valor de desqualificação desse gênero. Estas relações entre o popular e o erudito nos Pássaros Juninos são percebidas nas duas formas nas quais eles se classificam: Cordão de Bichos e Melodrama Fantasia. Com

---

<sup>142</sup> FIDANZA, Felipe Augusto. *Arraial de Nazareth 1875*. Belém/PA/Brasil. Fotografia (i/sp: 11,7 x 16,7 cm; ss: 17,5 x 24,0 cm). Albumina/ Prata MONOCROMÁTICA GILBERTO FERREZ, Externa, Horizontal. In: Instituto Moreira Salles. Disponível em: [http://fotografia.ims.com.br/sites/#1443554295019\\_38](http://fotografia.ims.com.br/sites/#1443554295019_38)

relação à sua estrutura poética, principalmente o Melodrama Fantasia, observa-se a presença dos elementos oriundos dos cordões de bichos e boi-bumbá, e o acréscimo vindo do teatro erudito. Há como elemento impulsionador da ação dramática o conflito maniqueísta centrado, principalmente, nas personagens Feiticeira, Coronel, Fazendeiro (mal) e a Fada (bem). Segundo Carlos Eugênio M. de Moura,

No *Cordão de Pássaro Melodrama Fantasia*, além do tema central e tradicional, introduz-se outro tema, que pode ter como base a questão da propriedade, da vingança, do adultério etc. algumas vezes há a recorrência a contos europeus e regionais e as lendas da Amazônia. Esta variante envolve sempre grande número de personagens da nobreza e aristocracia (príncipes, princesas, marqueses, fidalgos, fazendeiros e outros); os figurinos são luxuosos e sofisticados e suas apresentações restringem-se a teatros, circos, cinemas, enfim que permitam encenações mais teatralizadas<sup>143</sup>.

Moura destaca, ainda, que há o sacrifício de um bicho, como ocorre no boi-bumbá, e a sua ressurreição, marcando o elemento cristão, mas permeado pelo imaginário religioso amazônico e europeu na representação do Pajé e/ou da Fada.

A fusão do teatro popular, revisteiro, com teatro folclórico, de pássaros e bumbás, foi uma elaboração urbana que se estendeu a algumas cidades do interior, mas não chegou a influir substancialmente em ambientes menos sofisticados. Arrefecendo o interesse e entusiasmo por essa forma de teatro, os intelectuais e artistas o abandonaram e a imprensa deixou de lhe dar cobertura, o mesmo acontecendo com o teatro nazareno e as pastorinhas<sup>144</sup>.

Há, também, o elemento cômico, que serve como um anticlímax, após cenas dramáticas, e que tem a função de provocar o riso. Isso ocorre por meio de “personagens Tipo”, no caso os Matutos<sup>145</sup>, que eram ora paraenses (caboclo), ora cearenses. O riso é provocado por meio da linguagem e pelas cenas obscenas e de cunho sexual. A partir dessas questões, é possível perceber que o movimento do Pássaro Junino está atrelado não apenas a questões estéticas, mas às transformações culturais pelas quais a sociedade amazônica passou.

Paes Loureiro, a partir de sua visão da poética do imaginário, a qual defende que a criação estética na Amazônia se dá a partir do ato contemplativo do homem

---

<sup>143</sup> MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *Op. Cit.*, (p.49).

<sup>144</sup> Idem, (p.42).

<sup>145</sup> O Matuto representa uma visão pejorativa, associada ao chamado típico paraense e principalmente ao cearense, migrante nordestino, que começara a vir para a Amazônia, no século XIX, impulsionados pela economia gomífera e pelas grandes secas.

com a floresta (com a natureza), o Pássaro Junino é uma forma híbrida, que guarda em suas matrizes as raízes, do que ele denomina, de paraense: a cultura indígena e a europeia. Ele destaca que esse gênero funciona como um elemento simbólico-dramático pautado em confronto e harmonia, pois, por meio dos conflitos dos personagens, que engendram o enredo, há a possibilidade do restabelecimento da ordem. O animal que morre e ressuscita torna-se um elemento híbrido, por revelar o lado mortal e divino, uma intermediação entre o céu e a terra, revelando, dessa maneira, a presença do maniqueísmo cristão<sup>146</sup>.

Evidente que, para além da visão de Paes Loureiro, seja possível perceber que o teatro de pássaros açambarca outros elementos culturais, como a cultura afro-brasileira amazônica, apresentada por Bruno de Menezes<sup>147</sup>, em seus estudos e obras artísticas sobre a cultura popular paraense. Ele afirma que

embora haja se tornado perseverantes, nos festejos juninos do interior amazônico e na capital paraense, os “pássaros”, com suas peças recreativas, nos últimos do século vigente, os “bichos”, anteriormente, vieram sendo ensaiados e representados, como folganças do povo<sup>148</sup>.

Além de ressaltar o Pássaro Junino como uma forma popular, Bruno de Menezes destaca que tal atividade artística fazia parte do movimento cultural das áreas periféricas da cidade de Belém.

Seria conveniente frisar que essas composições teatrais provincianas, destacaram-se desde 1900, até se intensificarem no presente, o que não invalida uma referência informal, de que os “bichos” exibidos nas noites dos Santos das fogueiras, nesse passado ainda vivo, antecederam, de certo modo, a frequência dos “pássaros”.

Nas zonas suburbanas de Belém, a repetição desse fato tem se acentuado e difundido, depois que, na Amazônia, sob a forma de comédias locais, improvisadas com precisão e graça espontânea dos personagens incultos, os “bichos” compareciam nas casas amigas, que recebiam alegremente<sup>149</sup>.

Observa-se que, por mais que os Pássaros Juninos já fizessem parte do circuito cultural oficial de Belém, presente nos tablados da cidade, nos anos 1960,

---

<sup>146</sup> LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Op. Cit.*, (p.314).

<sup>147</sup> MENEZES, Bruno. Aparecimento, nos folguedos juninos, dos cordões de “Bichos”, no Pará. (Curso de Folclore Junino na Academia Paraense e Letras (1963)). In: *Obras completas de Bruno de Menezes*. Belém: SECULT: Conselho Estadual de Cultura, 1993.

<sup>148</sup> Idem, (p.355).

<sup>149</sup> Idem, (p.356).

década em que Menezes escreveu seu texto-, ele destaca que tal gênero ainda compunha as práticas dos subúrbios, de forma mais informal, passeando pelas casas das pessoas identificadas e representadas nos conflitos dos personagens dos dramas juninos.

Ainda sobre a sua perspectiva histórica, é importante ressaltar que as manifestações do Pássaro Junino permanecem, com grande resistência, atreladas aos festejos da Quadra Junina. É evidente que hoje ela divide a atenção com outras formas e atrações, como os concursos de Quadrilhas Juninas e outras manifestações da cultura de massa. Salles (1994) destaca que o apogeu do teatro popular se deu justamente nos anos de crise pelos quais a região amazônica passou, após o declínio da economia da borracha. Ressalta que apesar da crise econômica da goma elástica ter sido nefasta para a Amazônia, ela foi, também, momento de ensinamentos:

um deles, mostra como o artista local pôde sobreviver e, no meio de tanta adversidade, ainda pôde criar alguma coisa. É o período mais rico e mais sugestivo do teatro nazareno; é o período de expansão do teatro regional. Os velhos conhecedores desse teatro estão desaparecendo, e os mais jovens apenas alcançam as últimas iniciativas de Félix Rocque, no começo da década de 40, quando esse teatro já havia praticamente se esgotado<sup>150</sup>.

A produção dos Pássaros Juninos representa, para a produção teatral local, portanto, um importante elemento para se entender as representações estéticas no século XX, e, também, como as organizações sociais, econômicas e políticas se estabeleceram. Isso ocorre pelo fato dela trazer em si as representações do imaginário da região, com seus conflitos, transformações, adaptações, mas, principalmente, o exercício de encontrar o lugar da congregação de valores e símbolos diversos.

---

<sup>150</sup> SALLES, Vicente. *Op. Cit.*, (1994, p.407).



Figura 21- Foto 65. Carmelinda e Alberto Bastos. Montando Cocares. Cordão de Pássaro Tangará – 1990<sup>151</sup>.  
Fonte: Arquivo Pessoal de Carlos Eugênio M. de Moura.

Como os fenômenos culturais se adaptam ao longo do tempo, os Pássaros Juninos, entre altas e baixas, tiveram, também, seu momento de valorização. Para os movimentos amadores das décadas de 1940/50 eles representavam uma tradição teatral à qual eles se opuseram, por não representarem, segundo os intelectuais e artistas, os padrões estéticos e comportamentos de seus grupos sociais. Porém, na contemporaneidade, por exemplo, essa atividade é considerada uma manifestação artístico-cultural de Belém de muita importância para a compreensão da produção cultural local.

Por exemplo, a partir da década de 1980, a Fundação Cultural de Belém, na gestão de Paes Loureiro, promoveu uma grande ação de catalogação documental e registro fonográficos, dramaturgicos. Além disso, nos últimos vinte anos, esse tema vem sendo explorado por intelectuais e acadêmicos, tais como: Carlos Eugênio Marcondes de Moura<sup>152</sup>, J.J. Paes Loureiro<sup>153</sup>, Margaret Refkalefsky<sup>154</sup>, ao estudar em

---

<sup>151</sup> MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *Op. Cit.*, (1995. p.65).

<sup>152</sup> Carlos Eugênio Marcondes de Moura formou-se pela Escola de Artes Dramáticas da USP, na década de 1950, onde depois tornou-se professor. Integrou o primeiro corpo docente da Escola de Teatro do Serviço de Teatro da Universidade do Pará, entre 1962 a 1966, atuando na disciplina Dicção. Desenvolveu pesquisas na área dos estudos sobre as religiões afro-brasileiras, com a publicação de livros como: *O culto aos orixás, voduns e ancestrais nas religiões afro-brasileiras*. Rio de Janeiro: Pallas, 2004; *CANDOMBLÉ – DESVENDANDO IDENTIDADES: Escritos sobre a religião dos Orixás III*. EMW EDITORES, 1987; entre outros. Contribuiu aos estudos sobre a produção teatral paraense, com o livro *O teatro que o povo cria: cordão de pássaro, cordão de bichos, pássaros juninos do Pará; da dramaturgia ao espetáculo*. Belém: SECULT, 1997; resultante de sua tese de doutoramento em Sociologia pela Universidade de São Paulo, em 1995.

sua dissertação de mestrado o figurino do Pássaro; Olinda Charone<sup>155</sup>, ao estudar o gênero Melodrama Fantasia em sua tese de doutorado; Josebel Fares<sup>156</sup> ao escrever sobre Albertinho Bastos e sua atuação à frente do grupo Experimental do Mosqueiro. Além disso, não se pode deixar de falar da militância da atriz Iracema Oliveira na manutenção do Pássaro Junino; e, também, o trabalho de pesquisa e encenação da atriz Ester Sá, com *Iracema Voa*<sup>157</sup>, fruto de uma bolsa do Instituto de Artes do Pará, sobre os pássaros juninos, a partir da atriz Iracema Oliveira. Esses são alguns exemplos, entre tantas ações, que permitem à essa manifestação cultural sua ressurreição e resistência à sua morte.



Figura 22 - Foto 66 - Iracema Oliveira – Cordão de Pássaro Tucano<sup>158</sup>.  
Fonte: Arquivo Pessoal de Carlos Eugênio M. de Moura.

---

<sup>153</sup> “Possui graduação em Licenciatura Plena em Letras pela Universidade Federal do Pará (1976), graduação em Direito pela Universidade Federal do Pará (1964), mestrado em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1973) e doutorado em Sociologia da Cultura - Université de Paris IV (Paris-Sorbonne) (1994). Atualmente é professor titular da Universidade Federal do Pará. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Administração e Produção de Filmes, atuando principalmente nos seguintes temas: Amazônia, poesia, encantaria, cultura e mito” (BEZERRA, José Denis de Oliveira. *Memórias cênicas: poéticas teatrais na cidade de Belém* (1957-1990). Belém: IAP, 2013, p. 66).

<sup>154</sup> REFKALEFSKY, Margaret. *Pássaros... Bordando Sonhos: função dramática do figurino no Teatro de Pássaros em Belém do Pará*. Belém: Instituto de Artes do Pará, 2001. “Formada em Serviço Social pela Universidade Federal do Pará. Fez o curso de Formação de Ator, da Escola de Teatro da Universidade Federal do Pará, e, juntamente, com Luís Otávio Barata, Zélia Amador de Deus e Walter Bandeira, fundou o grupo teatral Cena Aberta. Foi diretora do Teatro Cláudio Barradas” (BEZERRA, José Denis de Oliveira. *Op. Cit.*, p.67).

<sup>155</sup> CHARONE, Olinda Margaret. *Pássaros de voo longo: o processo de encenação do Teatro dos Pássaros em Belém do Pará*. Tese de Doutorado, Artes Cênicas, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, 2008.

<sup>156</sup> FARES, Josebel Akel. *Albertinho Bastos: memória e testemunho poético*. In: Sentidos da Cultura. Belém: EDUEPA, 2013.

<sup>157</sup> Iracema voa: espetáculo teatral sobre a vida e a obra da artista Iracema Oliveira. Atuação e encenação de Ester Sá. Belém, 2008.

<sup>158</sup> MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *Op. Cit.* (1995, p.66).

## Cena I - Quadro V: Alguns voos.

*Na ilusão do amor  
Vivo sempre a meditar  
Carpindo a minha dor  
Canto para não chorar.  
Viver, viver na solidão  
Neste bosque sozinho  
Consolo o meu coração  
Com o trinar dos passarinhos.  
Lourival Pontes e Souza (Canto do Caçador I – Amor  
Proibido ou Sangue do meu sangue).*

Um das principais questões abordadas sobre a produção de Pássaros Juninos é a sua relação com os gêneros do teatro erudito. Classificada como uma manifestação artística popular, pertencente às atividades do período joanino, em Belém, ela traz, em sua história, a vivência com as transformações sociais ocorridas na região amazônica. Vista pelas práticas do teatro acadêmico e/ou de “cultura”, durante boa parte do século XX, como uma forma que não correspondia aos anseios dos intelectuais por uma cultura teatral “universalizante”, o teatro de pássaros representou aquilo que se poderia chamar de uma produção de entretenimento das classes suburbanas e aburguesadas, da capital paraense, principalmente na primeira metade do século passado, como aponta Salles (1994).

No entanto, mesmo na demarcação de fronteiras entre as práticas do teatro de “cultura” e as do teatro popular, é possível perceber muitos diálogos, como as que já foram descritas anteriormente. A aproximação do Pássaro Junino com as formas eruditas, chamada muitas vezes de “ópera cabocla”, por parte da crítica cultural local, demonstra a gênese desse gênero, pautado na assimilação de estruturas da poética erudita pelos “fazedores” do teatro de bichos. Como dissera Benedito Nunes<sup>159</sup>, o popular nem sempre foi tão popular assim, revelando que as culturas se misturam, elas dialogam, elas trocam.

Para demonstrar essas aproximações, analisar-se-ão dois artigos jornalísticos sobre o grupo Rouxinol, feitos pelo folclorista e antropólogo baiano Edison Carneiro<sup>160</sup>, ambos publicados no jornal carioca *Diário de Notícias*<sup>161</sup>, o qual apresenta

---

<sup>159</sup> NUNES, Benedito. *Op. Cit.*, (2006).

<sup>160</sup> O folclorista baiano, Edison Carneiro, esteve em Belém em 1954, mesmo ano que publicou dois textos sobre os Pássaros Juninos paraenses. Ele relata que esteve na Amazônia, “a serviço, três vezes,

as festas juninas de 1954, no antigo curral do boi Onze Bandeirinhas, no bairro do Guamá. Esse mesmo ano é marcado pelo seu contato com o importante estudioso da cultura popular, Bruno de Menezes. Vicente Salles relata esse encontro, e afirma que ele foi decisivo para o poeta e folclorista paraense, porque ele tinha escrito seu *A Evolução do Boi-Bumbá como forma de Teatro Popular*, em 1951, e com a visita de Carneiro, ele refez e ampliou sua tese:

Em junho de 1954, já taludo, com alguma experiência da vida, Bruno de Menezes colocou-me em contato com Edison Carneiro, escritor e folclorista baiano, exatamente naquela ocasião recordada por Maria de Belém, e decidi transportar-me para o Rio de Janeiro, embarcado num “Ita” – como fala a velha canção – em agosto. Por índole, talvez por temperamento, convivi na juventude com os mais velhos: Bruno, Rodrigues Pinagé, Jacques Flores, Tó Teixeira, Angelus, Romeu Mariz, Georgenor Franco, às vezes Machado Coelho, Santana Marques, Margarida Schivazappa, os irmãos Nobre, tanta gente.

Bruno de Menezes foi sempre dos mais fraternos. Trocamos correspondência e mutualmente nos socorremos algumas vezes. De longe, vi brotar sua obra folclorista que só deslanchou mesmo depois de 1954, isto é, depois do decisivo encontro com Edison Carneiro.

Lembro o episódio porque a presença de Edison Carneiro em Belém, em 1954, teve essa múltipla influência: em mim, que era jovem, e nos mais velhos, entre os quais o próprio Bruno de Menezes. Bruno, por exemplo, refez e ampliou a tese “A Evolução do Boi-Bumbá Como Forma de Teatro Popular”<sup>162</sup>, escrita em 1951 e mandada ao I Congresso Brasileiro de Folclore, realizado no Rio de Janeiro, por intermédio do seu representante em Belém, o prof. José Coutinho de Oliveira por delegação de Renato Almeida, presidente da Comissão Nacional de Folclore, do IBECC, patrocinadora daquele evento. Da tese: *Boi-Bumbá*, auto popular, 1958<sup>163</sup>.

A partir desses fatos relatados acima por Salles (1993), podemos dizer que a publicação dos textos de Edison Carneiro, no *Diário de Notícias/RJ*, são o registro da manifestação dos Pássaros Juninos de Belém, feito com a perspectiva de um folclorista e pesquisador da cultura popular. Com isso, a partir dos apontamentos

---

em 1954 e 1955, - uma vez para a Campanha de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), as duas outras em missão conjunta da Superintendência do Plano de Valorização Econômica da Amazônia (SPVEA) e do Instituto Nacional de Imigração e Colonização (INIC), como membro de uma Comissão incumbida de estudar localização conveniente para novas colônias agrícolas no grande vale” (CARNEIRO, Edison. *A conquista da Amazônia*. Rio de Janeiro: Ministério da Viação e Obras Públicas, Serviço de Documentação, 1956, p.01).

<sup>161</sup> CARNEIRO, Edison. *Os Pássaros de Belém I*. In: *Diário de Notícias. Especial*. Domingo, 24/10/1954. *Suplemento Literário*, (p.02). Ilustrações de Raymundo Vianna.

<sup>162</sup> Esse estudo está disponível em livro, publicado pela Secretaria de Cultura do Estado do Pará, em 1993. MENEZES, Bruno. *Obras completas de Bruno de Menezes, vol.02 Folclore*. Belém: SECULT e Conselho Estadual de Cultura (Coleção Lendo o Pará, 14), 1993, [p.25-128].

<sup>163</sup> SALLES, Vicente. Bruno de Menezes, era o folclore. In: *Obras completas de Bruno de Menezes, vol.02 Folclore*. Belém: SECULT e Conselho Estadual de Cultura (Coleção Lendo o Pará, 14), 1993, (p.15-16).

críticos de Carneiro, podemos observar que a tradição ocidental se faz presente em uma forma teatral popular da capital paraense. No primeiro texto, ele inicia sua matéria com uma apresentação geral do festival de 1954, patrocinado pela Prefeitura de Belém:

Este ano, quatro pássaros apresentaram-se nos palcos populares de Belém - o Tentém, o Coati, o Rouxinol e o Periquito. O concurso patrocinado pela Prefeitura deu o primeiro lugar ao Tentém, o segundo ao Coati. O Rouxinol, três vezes campeão de Belém, não concorreu.

Embora se chamem pássaros, estes grupos de teatro dramático-burlesco popular - como se vê pelo exemplo do Coati, um dos mais queridos, - nem sempre recrutam os seus patronos entre as aves. Há notícia de pássaros como o Pirarucu Encantado, o Caetitu, o Guariba, o Javali... No interior do Pará, estes grupos são chamados, com mais propriedade, bichos, uma designação que eventualmente ocorre em Belém<sup>164</sup>.

Nota-se, ainda, no excerto acima, a explicação dos nomes dos grupos, chamados de dramático-burlescos e populares, que apesar do título do gênero há nomenclaturas de outros animais. Além disso, destaca que no interior do estado ainda há a presença do chamado cordão de bicho, ligado mais à tradição das manifestações populares, diferentemente de Belém, que já havia adotado outra forma, o melodrama-fantasia, adaptado a partir das estruturas do teatro convencional, apesar de ainda existir, raramente, apresentações ligadas ao primeiro tipo.

Em seguida, ele relata que as “aparições” dos Pássaros Juninos se iniciam na véspera de São João, tradicionalmente comemorado no dia vinte e quatro de junho, e ocupavam os espaços públicos, cedidos pela prefeitura. Com essa apresentação geral dos pássaros, é possível se ter uma ideia da dimensão geográfica à qual essa manifestação popular alcançava, na Belém dos anos 1950:

Os pássaros fazem o seu aparecimento em Belém na véspera do São João e apresentam-se ao público em cinemas, teatrinhos, circos ou nos parques cedidos pela Prefeitura, nos diversos bairros da cidade, para os espetáculos do boi-bumbá. Assisti às últimas apresentações dos pássaros - o Tentém no cinema Guanabara, em Icoaraci, o Coati no circo-teatro Iris, em Humaitá, e o Rouxinol no curral do boi Onze Bandeirinhas, tricampeão da cidade, no bairro do Guamá<sup>165</sup>.

---

<sup>164</sup> Idem.

<sup>165</sup> Idem.



Figura 23 – O Príncipe Danilo.  
Personagens do grupo Coati<sup>166</sup>. Ilustrações de Raymundo Vianna.  
Fonte: Diário de Notícias/RJ.



Figura 24 – Portador do Pássaro.

Em seguida, explica, em linhas gerais, a estrutura do Pássaro, e sua relação com as formas populares do teatro. Evidencia a presença dos elementos da cultura europeia, por meio da constituição de personagens como os Fidalgos, com figurinos à moda do século XVI ou XVII. Porém, como uma forma de amenizar o conflito das personagens, aos moldes melodramáticos, há a inserção de cenas cômicas, representadas pelos Matutos, *sketches*, segundo ele, que não tem conexão com o enredo. Além disso, há o balé apresentado por moças “de 15 e 17 anos, seminuas, a tremelicar provocadoramente os seios e as ancas”. Finaliza sua apresentação com o relato sobre o mote principal das peças, a captura de um bicho (que justifica o nome do grupo) por um Caçador, que representa ora como bicho de estimação da prometida, ora um príncipe, o qual a Fada, no final, o ressuscitará. Por fim, relata os enredos dos grupos Tentém<sup>167</sup>, Coati<sup>168</sup> e Rouxinol, para o ano de 1954.

<sup>166</sup> CARNEIRO, Edison. *Op. Cit.*

<sup>167</sup> “O sr. duque opõe-se terminantemente ao casamento da filha com um plebeu. Este recorre à Feiticeira, que faz pajelança contra o fidalgo. Ao surpreender a filha em colóquio com o namorado, o sr. duque bate-se com ele a espada. Durante o duelo, o caçador desarma o duque, mas, num cesto cavalheiresco, entrega-lhe novamente a espada. Num golpe infeliz, o duque atinge e mata a filha. Há um coro de lamentações. A boa Fada, a pedido da Selvagem Branca, liberta o namorado das suas angústias e dos índios que o deixam moído de pancada, ao encontrá-lo desorientado na floresta. A desgraça cai sobre a família fidalga. O duque enlouquece, a duquesa transforma-se em mendiga. Novamente intervém a Fada - e o duque e a duquesa se reconciliam e o nobre dá a Selvagem Branca,



Figura 25- Matutos do Periquito.  
Cenas dos Matutos<sup>169</sup>. Ilustrações de Raymundo Vianna.  
Fonte: Diário de Notícias/RJ.



Figura 26- Chuvisco, Cornélio e Daquinha.

Em ambos enredos, percebe-se que as histórias representadas pelos grupos de Pássaros configuram-se pelas narrativas de príncipes e princesas, presentes nos contos de fadas europeus. Os personagens maniqueístas, como Feiticeiras (mal), Duques e toda fidalguia, Fadas (bem) dão o tom da função moralista ocidental, marcado pela disputa entre essas duas forças, na qual a bonança sempre se sobressairá sobre as vilanias. Além disso, há ainda a moral e os comportamentos tradicionais das classes aristocratas e burguesas, como: coragem, valentia, cavalheirismo, amor e redenção.

---

que reconhece afinal como a filha que perdera anos antes, em casamento ao caçador” (CARNEIRO, Edson. *Op. Cit.*).

<sup>168</sup> “Estamos numa Ilha encantada. A filha do sr. marquês namora com Danilo, príncipe encantado que se apresenta como plebeu. O fidalgo a proíbe de alimentar esse amor e a garota recua um passo e pergunta, com altivez: “Quer dizer que o coração não tem o direito de gozar os benefícios da democracia?”. Danilo desaparece para surgir como Valter, nobre cheio de conceitos - “O homem tem a supremacia, a mulher a preferência”; “O homem é a águia que voa, a mulher o rouxinol que canta”... Com este ardil, o príncipe Danilo, “rei dos mistérios da Ilha”, experimenta a fidelidade de Magnólia. Intervém a Fada e a Feiticeira, esta com a inevitável pajelança. E finalmente, arrancando o bigode e o cavanhaque, Danilo revela a sua dupla identidade e se desencanta de vez - como um vilão, com a gargalhada típica e tudo - sob o império mágico da varinha de condito da Fada” (Idem).

<sup>169</sup> CARNEIRO, Edison. *Os Pássaros de Belém II*. In: Diário de Notícias. *Especial*. Domingo, 07/11/1954. *Suplemento Literário*, (p.05). Ilustração de Raymundo Vianna.



Figura 27 - Foto 13 - Porta-Pássaro - Cordão de Pássaro Tem-Tem, de Icoaraci. *Amor de Carina pelo Caçador*<sup>170</sup>.

Fonte: Arquivo Pessoal de Carlos Eugênio M. de Moura.

No entanto, o enredo do grupo Rouxinol chama atenção, pois ele, mesmo apresentando características comuns presentes nos trabalhos dos outros grupos, com os sentimentos e valores morais ocidentais, revela outras conexões.

O drama envolve a família Bamar. O marquês de Bamar chefia uma expedição na floresta, em busca do tesouro do pirata, a despeito da advertência da Fada, de que aventura redundaria em morte. Com efeito, aparecem índios – Índios Tupinaés – que deixam ferido o fidalgo e lhe raptam o filho menor. Passam os anos. Os índios, no intervalo, treinam Miguel, filho do marquês, que cresce como um índio, Guaraci. O filho mais moço do marquês, Vítor, namora uma plebeia, Odinaíra, que, surpreendida pelos pais do namorado (“é melhor flagrá-los”, diz o marquês) e escorraçada por estes, se revolta contra a nobreza da “ala” dos Bamar e amaldiçoa toda a família, exceto Vítor, revelando-se uma feiticeira sem par: **o marquês matará o filho, a marquesa apaixonar-se-á pelo filho, a marquesinha, Vera, namorará o irmão...**<sup>171</sup> Diante disto, Vítor exclama: “Será possível que tenham desaparecido os últimos resquícios de pudor na descendente de Eva?” A despeito dos esforços da boa Fada, a profecia se cumpre. Guaraci (Miguel) namora a irmã, Vera, desprezando a índia Irecê, que lhe fora prometida pelo morubixaba. A marquesa, Semíramis, surpreende Guaraci e Vera e se toma de paixão pelo rapaz, mas Guaraci repele todas as suas instâncias e lhe exprobra o procedimento, lembrando-lhe os deveres de mulher casada. O irmão, Vítor, tenta fazer galanteios a Irecê, mas Guaraci aparece e o expulsa do bosque. Desprezada, Semíramis prepara uma cilada para Guaraci. O marquês o alveja, e, quando vai liquidá-lo a faca, nota a medalha que o jovem traz ao pescoço e reconhece em Guaraci o filho que perdera durante a expedição à procura do tesouro do pirata. Vera, que chega nesse momento, acusa a mãe, inocentando Guaraci. O marquês se mata. Semíramis enlouquece. E Vítor, desvairado, sai de cena atrás da Feiticeira,

<sup>170</sup> MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *Op. Cit.*, (1995, p.13).

<sup>171</sup> Grifo nosso.

que veio, triunfante, contemplar a sua obra, a suplicar: “Oдинаíra! Oдинаíra!”<sup>172</sup>.

Os personagens do Rouxinol, assim como dos outros grupos, pertencem à aristocracia, presente na cultura europeia dos séculos XVI e XVII, e também à cultura amazônica, pela presença dos índios e matutos. O conflito é movido pelos valores da moral cristã ocidental, fundamentado pelo jogo maniqueísta. No entanto, a estrutura da história assemelha-se ao clássico Édipo Rei, tragédia grega de Sófocles. No contexto da peça paraense, o drama se dá na família de Bamar. Movido pela busca de um tesouro, o marquês de Bamar entra na floresta, desrespeitando a Fada, que o alerta do castigo de tal ação. Em oposição à ação do nobre, aparecem como contraponto aos índios, representados pelos Tupinaés, que o ferem, e capturam o filho mais novo. Anos depois, Miguel aparece como Guaraci, agora membro da comunidade indígena que o sequestrara. Paralelo a isso, o outro filho do Fidalgo, Vítor, passa a namorar uma moça (Oдинаíra) pertencente à classe dos plebeus, ou seja, de uma posição social inferior. Isso revela a presença dos conflitos melodramáticos, nos quais o conflito de classes, as diferenças entre famílias são temas importantes e configurados pelo amor romântico.

Ainda sobre o conflito principal, a profecia da Fada se cumpre, Guaraci apaixonou-se por Vera, sua irmã, desprezando os amores da índia Irecê, prometida pelo morubixaba. Surpreendidos por Semíramis (esposa do duque de Bamar, portanto, mãe de Guaraci), ela passa a desejá-lo e amá-lo como homem. No entanto, o jovem “índio” a despreza, motivado pelos princípios cristãos do zelo da família, pela sua condição de esposa e dona de lar. Além disso, para aumentar a tensão do conflito, seu irmão Vítor tenta cortejar a índia Irecê. Com o desprezo do novo amor, Semíramis planeja uma emboscada para ele, fazendo com que o marido o mate. Porém, nesse momento, por meio de uma medalha que Guaraci carregava no pescoço, acontece o reconhecimento do pai: ele matara seu próprio filho. Vera revela que fora tudo arquitetado por sua mãe, inocentando o amado e, também, o irmão. A marquesa de Bamar enlouquece, seu esposo, por culpa, se mata, e o filho Vítor sai,

---

<sup>172</sup> CARNEIRO, Edison. *Os Pássaros de Belém I. Op. Cit.*

tomado pelo desespero, atrás da Feiticeira, que aparece triunfante e afirmativa: “Ordinaíra! Ordinaíra”.

Esse final remete o espectador a interpretar o fato “trágico” como elemento punitivo pelas ações desenroladas a partir do desprezo à Ordinaíra, jovem plebeia. Pode-se dizer que o objetivo moralizante, para a desgraça da família Bamar, dá-se pela opressão do amor verdadeiro pelas discriminações sociais. Vale ressaltar que o trabalho teatral dos pássaros é desenvolvido por pessoas pertencentes, na sua maioria, às classes socialmente desfavorecida, fator este que explica a narrativa dramática do grupo Rouxinol, mostrando que os valores das classes dirigentes, representadas pela nobreza, não podem ficar impunes perante a realidade cultural, vivenciadas por eles. O preconceito e a segmentação social, por meio da sua estratificação não podem triunfar diante do amor, dos sentimentos estabelecidos pelas pessoas, independentemente de seu nível social<sup>173</sup>.

De imediato, observa-se semelhanças entre a história da família Bamar com a de Laio, rei de Tebas, marido de Jocasta e pai de Édipo. Na tragédia grega, a ação gira em torno da descoberta de Édipo sobre o porquê da desgraça que abatia seu reino. Tirésias (o adivinho) mostra, por meio de metáforas, que as desventuras presentes em Tebas eram um castigo de Apolo, que sua determinação tinha sido contrariada, desobedecida. Creonte (irmão de Jocasta) vai ao oráculo e traz a resposta do motivo para tantas mazelas: o assassinato de Laio<sup>174</sup>.

Com o tempo, revela-se o segredo que impulsiona a tragédia: Édipo decifra o enigma e descobre que matara seu pai e desposara a mãe, sendo o responsável pela

---

<sup>173</sup> O jornalista destaca no final de seu texto o comportamento da plateia à história contada: “a plateia às vezes aplaude, às vezes escuta com indiferenças, outras vezes rir às gargalhadas, fazendo pilhérias com os atores”. Isso pode ser visto não pelo tema apresentado, mas talvez pelo modo que foi apresentado. Não se pode desconsiderar que essas peças mantinham como modelo os dramalhões melodramáticos, mas, não se pode elucidar outras conjurações, devido não se ter acesso à formação artística e educacional desse público.

<sup>174</sup> “Laio (*Laïos*), filho de Lábdaco (*Lábdacos*) nutria em sua juventude uma paixão mórbida por Crísipo (*Crísipos*), filho de Pêlops, inaugurando, assim, segundo alguns autores gregos, os amores homossexuais. Laio raptou Crísipo e foi amaldiçoado por Pêlops, que desejou a Laio o castigo de morrer sem deixar descendentes. Posteriormente Laio Casou-se com Jocasta (*locaste*), irmã de Creonte (*Créon*), e tornou-se rei de Tebas. Apesar de um oráculo haver-lhe anunciado que, como castigo por seus amores antinaturais com Crísipo, se nascesse um filho dele e de Jocasta esse filho o mataria, Laio tornou-se pai de um menino” (KURY, Mário Gama. Introdução. In: *A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. Tradução, introdução e notas de Mário Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1990, (p.08).

desgraça de seu povo. Diante disso, como autopunição, fura os olhos, Jocasta suicida-se. A tragédia finaliza-se com a fala de Corifeu:

Vede bem, habitantes de Tebas, meus concidadãos!  
Este é Édipo, decifrador dos enigmas famosos;  
ele foi um senhor poderoso e por certo o invejastes  
em seus dias passados de prosperidade invulgar.  
Em que abismos de imensa desdita ele agora caiu!  
Sendo assim, até o dia fatal de cerramos os olhos  
não devemos dizer que um mortal foi feliz de verdade  
antes dele cruzar as fronteiras da vida inconstante  
sem jamais ter provado o sabor de qualquer sofrimento!<sup>175</sup>

A partir da apresentação das duas histórias, vê-se as semelhanças nos enredos de ambas, fato que permite dizer que os Pássaros Juninos, mesmo pertencentes às manifestações do teatro popular, revelam diálogos com temas e conflitos do chamado teatro de “cultura”. Apesar do folclorista Edison Carneiro não citar o nome do dramaturgo criador da história dos Bamar, é possível dizer que essa aproximação ao tema da tragédia grega se deu pelo fato de muitos autores de textos para os Pássaros terem sua “origem” no teatro erudito, como mostrou Vicente Salles (1994), anteriormente.

Essas trocas entre as formas teatrais “distintas” podem ser explicadas, também, pelo fato, como afirmou Benedito Nunes, que o popular nem sempre foi tão popular assim. Além disso, por mais que houvesse muros simbólicos, marcados mais pelas diferenças de classes do que culturais, não se pode esquecer que os artistas circulavam, e os trabalhos cênicos também, tanto pelo Teatro da Paz, quanto pelos tabladros do Largo de Nazaré. O encontro entre o popular e o erudito revelam, acima de tudo, que o fluxo, o trânsito entres saberes estão para além de fronteiras estabelecidas pela crítica e pelas práticas sociais, responsáveis pela separação dos saberes.

---

<sup>175</sup> Sófocles. Édipo Rei. In: *A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. Tradução, introdução e notas de Mário Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1990, (p.97).

## Cena I - Quadro VI: O Teatro Nazareno e a produção de teatro de revista.

*Quando foi no onze  
do mês de outubro,  
os grevistas cuma adubo  
do seu dereto leá  
fizerô uma parede  
cum bem tijolo.  
p'ro modi não i no Bolo  
qui o gerente quis li dá.*

*E os bondi i tudo inté  
virô pra Nazaré.  
Alberto Martins (Revista-comédia Sua Majestade, o  
dinheiro).*

O Teatro Nazareno está ligado às formas do teatro popular, surgidas a partir das manifestações profanas do Círio de Nazaré, tradição de origem portuguesa, iniciada no século XVII<sup>176</sup>. Junto com as atividades religiosas, marcadas pelas novenas<sup>177</sup> e pelas procissões que compõem as festividades de Nazaré, a padroeira dos paraenses, organizavam-se, no Largo, do mesmo nome, ações ligadas aos divertimentos dos romeiros, que, durante quinze dias, celebram o encontro com sua fé.

Juntos aos divertimentos profanos, segundo Salles<sup>178</sup>, iniciaram-se atividades comerciais generalizadas, que vão desde objetos do imaginário católico, como imagens da Santa, até comidas regionais. Junto a isso, os artistas “populares”, compostos na sua maioria por artista de circo, mambembes, saltimbancos, etc., começavam a aparecer em tal contexto, com apresentações musicais, cenas de humor, jogos, tudo aquilo que estava ligado à tradição das manifestações cênicas populares.

Ainda segundo Salles (1994), a partir de consulta ao jornal Treze de Maio, de 1840, já havia, junto com a programação religiosa, atividades profanas, com “representação de *algumas peças teatrais* no barracão da irmandade por ‘mui dignos festejos’, nas noites de 3, 6 e 10 de outubro, além de danças desempenhadas por

---

<sup>176</sup> Sobre a festividade do Círio de Nazaré, ver: CORREA, Ivone Maria Xavier de Amorim. *Círio de Nazaré: A Festa da Fé e suas (re) significações culturais - 1970-2008*. Tese de Doutorado, História, Programa de Pós-graduação em História Social da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010.

<sup>177</sup> As novenas são atividades religiosas, que funcionam como preparativos para as festividades de um Santo padroeiro. Elas acontecem em igrejas, comunidade, mas principalmente nas casas de famílias católicas.

<sup>178</sup> SALLES, Vicente. *Op. Cit.*, (1994, p.387).

jovens curiosos nas noites de 4 e 7, bailes, etc.”<sup>179</sup>. Em uma notícia do mesmo jornal, de 1854, observa-se o anúncio de atividades festivas, com o intuito de divertir a população.



Figura 28 - Festa de Nazareth (1854).

Fonte: Treze de Maio<sup>180</sup>.

De antigo costume, nos Domingos que precedem a esta festa têm os diretores dela buscado atrair para o Arraial a concorrência do povo, e seguramente pela razão de oferecer à população da Cidade um inocente passatempo, e proporcionar-lhe uma diversão às fadigas do trabalho da semana, e isto como para servir de preâmbulo, ou introdução à mesma festa. A atual diretoria desejando guardar esse costume, da bondade de S.S. Ex.<sup>a</sup> os Srs. Presidente e Comandante das Armas da Província, obteve, que nos Domingos que seguem, e até ao tempo da festa, nas tardes em que não houver chuva uma banda de música fosse executar no arraial lindas e variadas peças, o que se faz público para conhecimento dos diletantes<sup>181</sup>.

Além de anunciar uma programação voltada para o lazer da população, carregada de fadigas do dia-a-dia, a mesma matéria proporciona uma leitura de como a festa se organizava, em meados do século XIX, a partir da opinião pública, principalmente com relação às condições meteorológicas da cidade, marcada, tradicionalmente, pelas chuvas das tardes. A organização da festa sugere que a sua realização seja pela parte da manhã, pois à tarde, caso permanecesse a tradição, as mulheres, “sexo belo”, não poderiam agradecer a procissão com suas belezas trajadas pelos vestidos da época:

Por esta mesma folha já a diretoria também fez público que o Círio terá lugar a 22 vindouro mês de Outubro; e que pelas razões que produziu deseja fazê-lo, antes de manhã que de tarde: de muitos tem a diretoria ouvido dar

<sup>179</sup> Idem.

<sup>180</sup> Disponível na Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

<sup>181</sup> S/a. *FESTA DE NAZARETH*. Jornal Treze de Maio, quinta-feira, 14/09/1854, (p.02).

assentimento à essa inovação; mas o belo sexo lhe recusa o seu, entretanto há certo, que para ela a diretoria muito atendeu as conveniências da beleza; porque as chuvas entres nós quase infalíveis nas tardes de conjunção da lua, que é quando se faz o Círio, para que a festa seja por ela iluminada, as chuvas não só despontam a procissão, e estragam os seus ornamentos, se não também e desapiedadamente ofuscam o brilhantismo que ela recebe do belo sexo<sup>182</sup>.

Aos poucos as manifestações artísticas no Largo de Nazaré foram crescendo, durante as festas da quadra nazarena, marcadas pela presença de artistas do teatro popular. Com isso, a paisagem desse local foi modificando-se, para atender às apresentações teatrais. Salles relata que

As primeiras exhibições no Pavilhão de Flora, o primeiro tablado especialmente construído no arraial, eram variadas e o interesse em torno delas perdurou durante muito tempo. Mas havia outras atrações: circos, carrosséis, tivolis, saltimbancos, música nos coretos, balões, além do jogo e do comércio<sup>183</sup>.



Figura 29 -Pavilhão de Flora no Largo de Nazaré<sup>184</sup>.

Fonte: Livro *Épocas do Teatro no Grão-Pará ou Apresentação do Teatro de Época*.

Com a expansão e transformações urbanas ocorridas, a partir da segunda metade do século XIX, com o desenvolvimento da economia da borracha, como exposto anteriormente, o teatro nazareno passou a agregar, além das formas populares, apresentações de companhias estrangeiras e nacionais, que começaram a

---

<sup>182</sup> Idem.

<sup>183</sup> SALLES, Vicente. *Op. Cit.*, (1994, p.388).

<sup>184</sup> Idem, (p.390).

circular pela cidade. Assim, novos gêneros passam a alimentar a produção cultural, com as operetas e as revistas. Além das formas populares locais, a partir da criação do Teatro Chalet, localizado em torno da Largo de Nazaré, que passou a abrigar as companhias e trabalhos franceses, a partir da década de 1870, esses novos gêneros criaram seus públicos.

Dessa maneira, o circuito das atividades artísticas passou a congregiar as variadas formas do teatro popular, tornando-se, após a crise da borracha, o lugar da efervescência cultural em Belém. Nas três primeiras décadas do século XX, o teatro nazareno fortaleceu-se, tornando-se espaço de múltiplas atividades culturais, e proporcionou à cidade um legado histórico.



Figura 30 – Peça Aguenta a Mão.  
Fonte: Jornal A Vanguarda<sup>185</sup>.

<sup>185</sup> S/a. *Theatro Variedades*: "Aguenta a Mão". *Jornal A Vanguarda*, quarta-feira, 12/10/1938 (última página). O anúncio relata: "Prosseguem com entusiasmo os festejos nazarenos. O arraial vai mostrando mais animação, tendo sido a noite de ontem mais movimentada. Hoje, com certeza, teremos uma noite cheia, pois as famílias aguardam sempre a primeira quarta-feira para percorrer as diversões. NO VARIEDADES, A TROUPE CANTUÁRIA, COM A REVISTA "AGUENTA A MÃO". Está causando o mais famoso sucesso a encenação da engraçada revista "Aguenta a Mão", no Theatro Variedades, pela trupe Cantuária. Essa revista está alcançando as simpatias do público pelas variedades de cenas e pelo excelente desempenho".



Figura 31- Cena da revista "Aguenta a Mão", que está sendo levada com sucesso no Variedades pela Troupe Cantuária.

Fonte: Jornal A Vanguarda<sup>186</sup>.

O anúncio acima, além de divulgar a apresentação da revista fantasia *Aguenta a Mão*, da Troupe Cantuária, ressalta que ela se destaca pela leveza, no sentido de não ser enfadonha, mas original, com humor e, principalmente, sem a presença de pornografia. Esse último ponto permitiu a liberação da censura policial, que na época do Estado Novo era uma ação dos órgãos oficiais. Isso evidencia a forte presença da intervenção do Estado nas atividades culturais.

A presença do gênero revista, na programação da quadra nazarena, representa a produção artística-cultural brasileira da primeira metade do século XX, na qual as formas do teatro popular tornaram-se símbolos das culturas, marcadas pela presença, no caso do Pará, de crises econômicas, que ocasionou a reorganização da paisagem urbana e social.

O teatro de revista, no Brasil, tem seu início ainda no século XIX, e foi associado, pelas elites intelectualizadas, como uma forma inferior, voltadas para o entretenimento de segmentos sociais, pensados por eles, como mais simples, sem acesso aos produtos da cultura erudita, mas que representava uma sociedade em

---

<sup>186</sup> S/a. Cena da revista "Aguenta a Mão", que está sendo levada com sucesso no Variedades pela Troupe Cantuária. Jornal A Vanguarda, sexta-feira, 07/10/1938 (última página). O Círio de 1938 aconteceu em 09 de outubro, e os anúncios em A Vanguarda sobre as atividades artísticas da festa começaram no dia 05 do mesmo mês. Eles continuaram até o dia 14, mas os festejos duraram até 24 de outubro, sempre com apresentações teatrais e musicais. Paralelo a esse circuito, o Teatro da Paz continuava sua rotina de apresentações, ligadas à forma erudita, principalmente com Recitais de música erudita.

transformação, principalmente pela burguesia emergente e pela aristocracia em reconfiguração. Neyde Veneziano<sup>187</sup> afirma que o século XIX foi momento em que o Brasil passou por uma reconfiguração em suas bases estruturais, com a formação de um país pequeno-burguês em ascensão, fato este que proporcionou, no teatro, a receptividade de um teatro popular.

O público das revistas foi responsável pelo seu fortalecimento, tornando-o vivo, com prestígio que o fez representante de uma época da sociedade brasileira. Mesmo com a crítica dos intelectuais brasileiros, que a viam como um gênero menor, caracterizado pelo intuito de provocar o riso nos espectadores, possuía convenções próprias, ocasionado pela organização de regras, pelos artistas envolvidos com ele, principalmente os escritores de textos. Criou-se, assim, um sistema, alimentado pelo gosto do público burguês e pela presença de artistas, companhias, dramaturgos que o tornaram um elemento importante da cultura brasileira, que vai dos meados do século XIX à primeira metade do XX<sup>188</sup>.

Suzane Pereira<sup>189</sup>, ao estudar a produção de teatro de revista paraense, destaca como o gênero teria se estabelecido nas práticas artísticas da cidade de Belém, até a década de 1930, com a produção do poeta paraense Antônio Tavernard, principalmente a obra *A Casa da Viúva Costa*<sup>190</sup>.

O teatro nazareno, como aponta Salles (1994), até a primeira década do século XX, mantinha-se com repertório de comédias, com poucas produções locais, que a partir da produção de Eduardo Nunes, visto anteriormente, começou a se

---

<sup>187</sup> VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgias e convenções*. São Paulo: Edusp, 1991, (p.25).

<sup>188</sup> Como o objetivo deste trabalho é analisar as práticas teatrais no Pará, pensadas por grupos de intelectuais que viam nas formas do teatro erudito uma maneira de transformações sociais e, principalmente, estéticas, para artes cênicas, não me deterei em desenvolver um estudo mais detalhado sobre a revista. O intuito, aqui, é mostrar, de maneira geral, o que esse gênero representou, principalmente na cena local, como símbolo de práticas culturais ligadas ao chamado teatro popular, que se tornou a tradição combatida pelos movimentos de vanguarda em Belém dos anos 1940/50.

<sup>189</sup> PEREIRA, Suzane Cláudia Gomes. *VOCÊ PENSA QUE AQUI É A CASA DA VIÚVA COSTA?: o Teatro de Revista Paraense na Cena de Antônio Tavernard*. Tese de Doutorado, Comunicação, Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia, 2013.

<sup>190</sup> Sobre essa peça a estudiosa relata: "*A Casa da Viúva Costa*, comédia-revista dividida em um prólogo e três atos, sem divisão de quadros, satiriza a sociedade paraense, com situações hilariantes de duplo sentido, os quiproquós, e com frases de efeito tão a gosto do brasileiro. A obra é uma revista de costumes sutil e maliciosa, cuja ação se passa em Belém, numa casa de pensão administrada pelo personagem viúva, elemento presente no título, que mantém um romance com um pensionista". PEREIRA, Suzane. *Op. Cit.*, (p.115).

fortalecer. A maioria dos trabalhos artísticos, dessa época, estavam ligados às formas populares, como circo, shows de músicas, mas, principalmente, pelo teatro de revista.



Figura 32 – Palace Cassino.  
Fonte: A Vanguarda<sup>191</sup>.



Figura 33- Peça Bonequinha de Peixe.

O teatro nazareno se manteve ativo até o ano de 1970, quando o prefeito Mauro Porto reestruturou o Largo de Nazaré, ao retirar os coretos, além de projetar uma nova praça, o que viria a se tornar o Centro Arquitetônico de Nazaré – CAN<sup>192</sup>. Além disso, como relata Salles (1994), o gestor de Belém era contra à manifestação teatral que ocorria durante as festividades do Círio de Nazaré<sup>193</sup>. O historiador destaca que Belém, junto com o Rio de Janeiro, fora, talvez, uma das poucas cidades brasileiras a manter vivo o teatro de revista.

<sup>191</sup> S/a. Anúncio. Jornal A Vanguarda, quarta-feira, 04/10/1939, (última página).

<sup>192</sup> Segundo a historiadora Ivone Xavier, “em 1982, na gestão de Alacid Nunes, governador do Pará, é construído, no lugar da antiga Praça Justo Chermont, o Centro Arquitetônico de Nazaré (CAN), que, com traços arquitetônicos modernos, indica que as propostas de renovação urbana de Belém têm como um de seus pontos fundamentais a modernização dos espaços da Festa. O centro possui, em sua área central, um altar elevado, revestido de vidros transparentes, e uma concha acústica onde são realizados espetáculos culturais de igrejas e colégios católicos da cidade. É também na concha acústica que ocorre o Círio Musical” (CORREA, Ivone Maria Xavier de Amorim. *Op. Cit.*, (p.40).

<sup>193</sup> O pesquisador Eidorfe Moreira, em seu estudo sobre o Círio de Nazaré, relata sobre a importância dessa festa para as artes e a literatura paraense. “Antigamente havia até mesmo uma verdadeira estação literária motivada por ele e pela festividade, estação a que não faltavam inclusive peças teatrais de autores e atores regionais. Em sua feição popular pelo menos, muito deve o Teatro no Pará à festa de Nazaré” (MOREIRA, Eidorfe. *Visão geo-social do Círio*. In: *Obras reunidas de Eidorfe Moreira, Vol. IV*. Belém: CEJUP, 1989, p.18). Essa perspectiva apontada pelo autor refere-se ao Teatro Nazareno, momento de grande atividade teatral na cidade, que movimentava as atividades artísticas da festa do Círio de Nazaré.

Algumas tentativas para restaurar o teatro nazareno resultaram infrutíferas. Ele sempre contou com amigos e inimigos. A sua trajetória corre paralela ao teatro mambembe que se fez ou se praticou em Belém, e começa a ser detalhada principalmente a partir de 1912. Não cabe aqui, portanto, maiores considerações. Cabe apenas declarar que seu fim foi também imposição do arbítrio do poder<sup>194</sup>.

Representante de uma época, o teatro nazareno passou por mudanças, adaptações, até chegar ao seu fim, nos anos 1970, ou se poderia dizer, transformou-se, porque as festividades do Círio de Nazaré continuam, e a sua parte profana também, mas com outras formas e gêneros. O próprio teatro de revista mudou, hoje não é mais um gênero presente com vivacidade nos palcos brasileiros. Ele se adaptou às mudanças da sociedade, e também de espaço de produção e circulação, com a expansão das rádios e com a criação da televisão, que chegou na capital paraense no ano de 1962<sup>195</sup>.

Esse percurso sobre as formas populares do teatro paraense, passando, principalmente, pelo teatro de pássaros e o nazareno, suas organizações, suas relações com a história de Belém, ajudam a criar um painel do que se pode chamar de tradição teatral paraense. Esses fatos ajudarão na leitura das práticas culturais dos movimentos de teatro de estudantes, objeto desta pesquisa, que a partir dos anos 1940 passam a pensar e produzir novas formas teatrais em Belém, configurando os vanguardismos e modernidades dos grupos amadores locais.

---

<sup>194</sup> SALLES, Vicente. *Op. Cit.*, (1994, p.404).

<sup>195</sup> A chegada da TV no Pará será abordada mais a frente, no capítulo sobre o Norte Teatro Escola do Pará, quando membros desse grupo participaram desse projeto, na fase inicial, e também, com a presença de artistas formados pelo Serviço de Teatro da Universidade do Pará, a partir de 1963.

## Cena II - Quadro I: Teatro do Estudante do Pará (1941-1951).

*Um galo sozinho não tece uma manhã:  
ele precisará sempre de outros galos.  
De um que apanhe esse grito que ele  
e o lance a outro; de um outro galo  
que apanhe o grito de um galo antes  
e o lance a outro; e de outros galos  
que com muitos outros galos se cruzem  
os fios de sol de seus gritos de galo,  
para que a manhã, desde uma teia tênue,  
se vá tecendo, entre todos os galos.*

*João Cabral de Melo Neto (Tecendo a Manhã).*

O Teatro do Estudante do Pará, composto por professores, intelectuais e jovens universitários, desenvolveu seus trabalhos interessados por novas formas teatrais, uma produção que levasse ao público paraense espetáculos, segundo seus líderes, de grande valor cultural, diferindo-se do teatro popular, caracterizado pelas formas apresentadas anteriormente. Nisso, promoveram a circulação do denominado “cânone”, composto por obras “clássicas”, oriundas da dramaturgia europeia, fato que indica um elemento importante para uma leitura da produção cultural na cidade.

Suas ações revelam a preocupação desse determinado grupo social de renovar a cena teatral local, oferecendo, segundo eles, o que de melhor existia da dramaturgia mundial, símbolo de cultural universal e modernizante de meados do século XX. Tal ação pautou-se na busca pela orientação e aprimoramento do olhar, ou seja, de promover uma educação estética da sociedade, não se preocupando com o que o público pensava, mas interessada em formar um determinado público, como afirma Francisco Paulo Mendes<sup>196</sup>, em uma entrevista à revista *Novidade*<sup>197</sup>:

---

<sup>196</sup> Francisco Paulo Mendes foi professor de literatura na Escola Normal, no Colégio Paes de Carvalho e na Universidade Federal do Pará, nos cursos de Letras e de Formação de Ator da Escola de Teatro. É considerado como o mentor da geração de poetas, escritores e críticos da segunda fase do Modernismo no Pará. Há um livro, organizado por Benedito Nunes (*O amigo Chico, fazedor de poetas*. Belém: SECULT, 2001), o qual é composto por diversos depoimentos de amigos, familiares, colegas de profissão, pesquisadores; além de alguns de seus textos sobre arte, poesia e dramaturgia.

<sup>197</sup> Segundo Benedito Nunes (2001, p.17), *Novidade* (1940-1942) foi uma importante revista da década de 1940 “sob a direção de Otávio Mendonça e Machado Coelho”. Como na pesquisa documental o meu interesse era encontrar matérias sobre a produção teatral em Belém, investiguei 14 números, nas quais se encontram reportagens sobre diversos temas, tais como literatura, teatro, política, entre outros.

Criamos o “Teatro do Estudante” brincando. Ele é um divertimento e um prazer. Surgiu desinteressadamente para agradar a nós mesmos. Para satisfazer certas vocações artísticas e velhas aspirações nossas. Isso bastou a princípio. Vieram, depois as “intenções”. Juntamos, hoje, àquele prazer e àquele divertimento uma séria preocupação cultural - queremos conhecer cada vez mais profundamente a arte dramática e esperamos fazer “experiências” que nos tragam um cunho marcante de originalidade e uma valorização maior para os nossos empreendimentos. Há, também, a missão educativa: despertar o amor pelo bom teatro, encenando peças famosas e revelando autores de renome universal que a nossa pobre plateia belenense desconhece. Mas, antes de tudo, procuramos divertir-nos. Diversão no sentido mais alto que a palavra pode conter, mas sempre diversão. Não estamos presos, portanto, a preocupações morais, políticas ou sociais. O “Teatro do Estudante” não assumiu nem assume compromissos, a não ser os de **ordem intelectual**<sup>198</sup>, e isso mesmo apenas para com os seus associados. Quero frisar aqui que somos independentes, de todo independentes<sup>199</sup>.

Notam-se no discurso de Paulo Mendes os motivos que levaram o TEP a produzir na área teatral, entre eles: o divertimento e o prazer do próprio grupo; a preocupação cultural, no que tange a descoberta e experimentações na área teatral; o investimento na formação cênica, no que diz respeito ao amor pelo que determinavam de “bom” teatro, por meio de obras do cânone, pois acreditavam que a “pobre” plateia de Belém não as conhecia. Por fim, afirma que os interesses do grupo estavam alheios às questões políticas, morais, sociais e que seus compromissos se alicerçavam no seu próprio desenvolvimento intelectual, ratificando que eles eram independentes de qualquer política governamental, portanto, sem vínculos a ideologias e posições políticas, fato que se mudaria no decorrer dos seus dez anos de existência.

Com relação ao princípio do divertimento e do prazer do próprio grupo, pode-se ler nessa afirmação, *a priori*, que o TEP surge com a finalidade de aprimoramento intelectual de jovens universitários, que usavam a arte como meio de auto reconhecimento e de valorização cultural. No entanto, tal assertiva proporciona outra percepção, a de que eles não estavam interessados em estabelecer mudanças estéticas significativas, para uma área que eles mesmos acreditavam ser tão pobre na cidade. Ao destacar a necessidade de se experimentar, não deixa claro se este fato esteja relacionado às formas poéticas, mas é possível inferir que tais experimentações,

---

<sup>198</sup> Grifo meu.

<sup>199</sup> MENDES, Francisco Paulo. *Entrevista*. Revista Novidade, v.3; n.29; maio/1942, (p.18).

a princípio, a de trabalhar com uma linguagem que eles mesmos conheciam pouco, a não ser a partir do contato com obras literárias, do gênero drama.

Porém, eles tinham a vontade de inovar, e que essas inovações deveriam buscar uma originalidade. Penso que ser original, nesse contexto, atrelava-se ao desejo de propor algo novo, uma “vanguarda” artística, não no sentido dos trabalhos defendidos pelas vanguardas europeias do final do século XIX, mas de renovar o teatro local, no sentido de atualizá-lo com relação ao que acontecia na Europa. Dessa forma, ao destacarem que suas ações estavam atreladas a experimentações e descobertas na área do teatro, tal preocupação revela que, apesar de uma imaturidade na área, acreditavam que era possível proporcionar mudanças, ao encenar na cidade trabalhos que eles consideravam de alto valor cultural.

A presença dos estudantes universitários na produção cultural local motivou-se pelo desejo de participar dos projetos voltados para a transformação da sociedade belenense. Os cursos universitários surgiram, no Pará, no início do século XX, pela implantação das Faculdades de Direito (1902) e de Farmácia (1904). Segundo Edilza Fontes, as articulações pela criação de uma universidade paraense surgiram no início da República: “os governos republicanos desenvolveram muito o ensino primário e o profissional, aliados a um projeto civilizador que acreditava no poder do progresso, da disciplina e da ordem”<sup>200</sup>.

Contudo, com relação ao ensino superior, destaca Fontes *apud* Moreira<sup>201</sup>, que o processo de sua implantação se deu de maneira paradoxal, pois como a

---

<sup>200</sup> FONTES, Edilza Oliveira. *UFPA 50 anos: Histórias e memórias*. Belém: EDUFPA, 2007, (p.15).

<sup>201</sup> MOREIRA, Eidorfe. *Para a história da Universidade Federal do Pará (panorama do primeiro decênio)*. Belém: UFPA, 1977. Esse ensaio foi reeditado pelo Conselho e Secretaria Estadual de Cultura do Pará, em 1989. Ver: MOREIRA, Eidorfe. *Op. Cit.*, Vol. VIII, [p.127-298]. Esse importante pesquisador e geógrafo “nasceu a 30 de julho de 1912 na Paraíba, filho de Francisco Solermo Moreira e d. Petronila Moreira. Com menos de dois anos de idade veio para Belém, para onde sua família se transferiu. Ele mesmo se considerava completamente paraense, porque sua formação cultural foi traçada no Pará. [...] Estudante da Faculdade de Direito, no Largo da Trindade, onde se formou e onde, no ano seguinte ao da colação de grau, iniciou sua carreira no magistério. Professor de Economia Política, começava a despontar, ao mesmo tempo, na ciência que foi seu fascínio e para a qual deu contribuição inestimável: a Geografia. Cinco anos depois de sua formatura, o magistério o absorvia completamente. Ensina Geografia em cinco colégios da capital e, ainda, era regente da cadeira de Teoria Geral do Estado, na Faculdade de Direito. Em 1947 ingressa no serviço público, onde permaneceu até se aposentar. O primeiro cargo assumido na Delegacia de Seguros. Depois, transferiu-se para a Superintendência do Plano de Valorização Econômica da Amazônia. Mas foi como professor pesquisador da Universidade Federal do Pará, onde exerceu várias funções, que Eidorfe Moreira permaneceu, até afastar-se em 1982. Sua bibliografia se estende por 50 anos, vasta e diversificada,

universidade representou para as sociedades industrializadas um espaço de produção do conhecimento e de novas tecnologias, símbolo de modernidade, no Pará o seu desenvolvimento se deu no momento da crise da “civilização da borracha”. Na primeira década do século XX, foram criadas a Escola Livre de Odontologia (1914), a Escola de Agronomia e Veterinária (1918) e a Faculdade de Medicina (1919). A historiadora destaca que essas controvérsias se justificam pelos interesses da burguesia local, que potencializou uma economia comercial a partir do sistema financeiro, em torno da produção do látex, e não investiu no setor industrial:

No nosso entendimento, o “descompasso” que colocou, de um lado, a efervescência econômica em Belém, a vida cosmopolita, a implantação de instituições como o Teatro da Paz, o Museu Emílio Goeldi, o Arquivo Público do Estado, e do outro, a não instalação de instituições de ensino superior fez parte de uma visão de mundo das elites locais. Este procedimento se explica pelo caráter da burguesia comercial que estava implantada no Estado, que vivia do lucro da extração do látex, não desenvolveu uma mentalidade industrial e não investiu na produção e na investigação científica<sup>202</sup>.

A partir disso, nota-se que nos anos 1940 os movimentos estudantis se articulavam, participavam das discussões políticas, econômicas e sociais, em prol de mudanças que o país precisava, como as reformas de base e também na área da educação. Os estudantes, aos poucos, tornaram-se agentes irradiadores de ideologias, por participarem de organizações, em grupo, em todas as áreas. Um dos espaços de representação desse novo contexto foram os jornais e revistas de arte e cultura, que diária e semanalmente publicavam notícias, reportagens, textos sobre e de membros dessas categorias. Nesse contexto, o TEP aparecia como um grupo de teatro, que tinha como meta as transformações no plano artístico-teatral.

---

envolvendo filosofia, economia, planejamento, literatura – e, sobretudo, geografia. Eidorfe Moreira é considerado um dos intelectuais mais importantes de sua geração e dos vultos mais notáveis que o Pará já produziu. Ele morreu em 02 de janeiro de 1989, aos 77 anos” (S/a. *Obras reunidas de Eidorfe Moreira*, Vol. V. Belém: CEJUP, 1989, p.3-4).

<sup>202</sup> FONTES, Edilza Oliveira. *Op. Cit.*, (p.16).



Figura 34 - Página Universitária.  
Fonte: Revista Novidade<sup>203</sup>

A imagem acima é da página criada na revista *Novidade*, para divulgar e promover o debate sobre e dos estudantes paraenses. Destaca que o ano de 1941 fora decisivo para o movimento estudantil, marcado pela sua organização e pelo surgimento, em diversos setores, da necessidade de promoção de mudanças, voltadas para a melhoria da região amazônica. É importante frisar que esse é o ano de ingresso do Brasil na Segunda Guerra Mundial e que o autoritarismo estado novista vigorava com toda força, por meio do aparelhamento de organizações de classe, da repressão policial e da censura em diversos veículos de imprensa, artísticos e educacionais. Adalberto Paranhos mostra que o ano de 1942 foi um marco no que diz respeito ao aparelhamento ideológico do estado, pois “adquiriam grande ressonância política principalmente com a criação do DIP, uma espécie de ministério das comunicações e cultura”<sup>204</sup>. A Página Universitária anunciava, em sua introdução que:

NOVIDADE abre esta página dos estudantes. Colaborará assim para esse notável esforço que eles realizam desde o princípio desse ano de repercussão decisiva na formação de nosso espírito universitário. Uma série de acontecimentos, modestos, mas de significação espiritual muito viva, inaugurou uma fase inteiramente nova e fecunda da vida estudantil do Pará. E para isso realizar, compreendemos até que ponto tem sido trabalhoso, difícil e árdua essa tarefa que visa unicamente, de um modo consciente e patriótico, o desenvolvimento cultural da juventude. O que

<sup>203</sup> S/a. *Primeira Página*. Revista Novidade, v.2, nº24, dezembro/1941, (p.22).

<sup>204</sup> PARANHOS, Adalberto. *O ROUBO DA FALA: origens da ideologia trabalhista no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2007, (p.94).

positivamente é um serviço dos mais importantes, dos mais honestos que eles prestam ao povo da Amazônia.

Decididamente, podemos dizer que 41 foi o ano dos estudantes. Eles se levantaram em todos os setores. Foi uma afirmação viva e brilhante, embora ainda indecisos e fracos em alguns setores no que diz respeito ao apoio em peso da classe<sup>205</sup>.

Nesse contexto, destaca-se, aqui, a representação do TEP nessas ações da juventude universitária paraense. A recepção de seus trabalhos do ano de 1941, momento em que se iniciou suas apresentações, mostra o entusiasmo da crítica local sobre o teatro, e revela, também, a projeção de uma iniciativa voltada para um projeto cultural diferenciador do que se tinha em voga, na época.

Foi a primeira manifestação concreta e vigorosa que os moços realizaram. Ganhou o apoio rapidamente dos melhores elementos estudantis que não têm poupado esforço em desenvolver, ampliar, seus trabalhos.

Já nos deu três peças. Ensaia agora um novo trabalho que pretende estrear brevemente. Trata-se de uma peça de Mário Couto, nosso jovem e colaborador de NOVIDADE<sup>206</sup>.

Em outra publicação, de 1942, observa-se o uso da revista como espaço de divulgação das atividades do movimento estudantil. Ela anuncia a realização de um Congresso Nacional, na cidade do Rio de Janeiro, no qual os jovens universitários brasileiros reivindicavam por mudanças no sistema de ensino superior do Brasil. O jornalista Ritacínio Pereira<sup>207</sup>, aluno da Faculdade de Medicina do Pará, e integrante do Partido Comunista Brasileiro – PCB- relata que o evento:

---

<sup>205</sup> S/a. *Primeira Página*. Revista Novidade, v.2, nº24, dezembro/1941, (p.22).

<sup>206</sup> Idem.

<sup>207</sup> Irmão do escritor Dalcídio Jurandir, Ritacínio Pereira foi eleito, na década de 1940, 3º secretário da União Nacional dos Estudantes. Ele “nasceu em Cachoeira do Arari, no Marajó, em 22 de maio de 1915. Era filho da parteira e tecelã de redes Margarida Ramos e de Alfredo Nascimento Pereira, ex-capitão da Guarda Nacional e secretário da intendência de Cachoeira. Estudou no Ginásio Estadual Paes de Carvalho. Ao entrar nesse colégio, pode ter sabido de Pedro Pomar, pelo menos de nome, pois o obidense ficara conhecido por ter participado do movimento armado dos estudantes em apoio à revolta constitucional de 1932 [...] A doutrinação marxista de Ritacínio coube principalmente ao irmão Dalcídio, seis anos mais velho do que ele. Junto com o irmão, em julho de 1936, foi preso na cadeia de São José durante dois meses, por causa do envolvimento de ambos com a Aliança Nacional Libertadora (ANL). Novamente voltou para a prisão, em outubro de 1937, com Dalcídio, Santiago e outros comunistas perseguidos pela ditadura getulista. Permaneceu prisioneiro durante três meses. Ingressou na Faculdade de Medicina e Cirurgia do Pará, diplomando-se em 8/12/1943, na mesma turma de José Bráulio dos Santos e Laurênio Teixeira da Costa, também considerados estudantes comunistas pelo DOPS” (OLIVEIRA, Alfredo. *Cabanos e Camaradas*. Belém: Alfredo Oliveira, 2010, p.527-528). Ritacínio Pereira foi candidato, pelo PCB, nas eleições de 1947, não sendo eleito. Em 1957, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde morou até a sua morte, em 28/09/2002. Lá trabalhou como

De longe, deu-nos a impressão de ter sido uma das reuniões mais sérias que já fizeram os moços brasileiros. Ou seja, a ocasião cheia de amargura ou o cansaço das assembleias inúteis, os estudantes foram desta vez ao Rio animados por um honesto desejo de produzir.

Houve atitudes definidas, eleições, foram marcados objetivos nítidos e dignos. Se, além disso, resolveram alguma da muita coisa parada em nosso ensino, se, por exemplo trabalharam pela diminuição das taxas de medicina, pela formação de professores no Norte onde por enquanto eles são improvisados, ou se pediram exames mais justos então foram inéditos e desmentiram a convicção da esterilidade dos congressos nacionais<sup>208</sup>.

Além de fazer essa apresentação geral do congresso dos estudantes, o jornalista informa o nome dos representantes paraenses<sup>209</sup>, que eram as lideranças do movimento local. Porém, a página é dedicada a uma crítica de um espetáculo do TEP, *O Leque de Lady Windermore*, de Oscar Wilde, apresentada em agosto de 1942, no Teatro da Paz.



Figura 35- Movimento Estudantil.

Fonte: Revista Novidade<sup>210</sup>.

médico sanitarista na Fundação Oswaldo Cruz do Ministério da Saúde, em Manguinhos e em Nova Iguaçu montou um consultório popular, para atender os pacientes sem recursos financeiros.

<sup>208</sup> PEREIRA, Ritacínio. *Movimento Estudantil*. Revista Novidade, v.3, n.34, outubro/1942, (p.08).

<sup>209</sup> “Foram Ritacínio Pereira, presidente da U.N.E. em Belém, Aluísio Chaves, presidente do diretório da Faculdade de Direito e Abraão Levi, presidente do diretório da Faculdade de Medicina. Ritacínio Pereira que é secretário de NOVIDADE, transmitirá, por intermédio desta revista, as suas impressões, assim que chegar” (Idem).

<sup>210</sup> PEREIRA, Ritacínio. *Op. Cit.* (p.08-09).

Ritacínio inicia seu texto com uma reflexão sobre o que um crítico deveria abordar na análise de um espetáculo, em especial do TEP. Destaca a tradução de Francisco Paulo Mendes<sup>211</sup> da peça de Oscar Wilde, para o português, e o que se deveria observar do espetáculo, “sobre os anacronismos, vestidos curtos, lâmpadas elétricas, móveis folheados e aerodinâmicos em 1892”<sup>212</sup>. Porém, evidencia a sua inexperiência na área, e se dedica a falar do que assistira do trabalho do grupo paraense.

Posso pensar e dizer que o Teatro do Estudante é cada vez um trabalho mais sério e mais digno de continuar. Já seria admirável, se ele nada mais fizesse, apenas pela obrigação que pôs tanta gente de conhecer Oscar Wilde e penetrar com ele um pouco nessa diferente, originalíssima literatura inglesa. Mais ainda, o Teatro do Estudante educa nossa plateia, largamente desabituada, a ver e criticar seus próprios parentes, amigos e conhecidos, de repente lançados na ribalta. É um estímulo. Por causa dele, Mário Couto<sup>213</sup> já escreveu peças, Paulo Mendes traduziu, eu virei observador. E esse esforço tem subido, de espetáculo a espetáculo, numa vertical constante<sup>214</sup>.

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

Eu não vi “Sinhá Moça Chorou” (ainda não era crítico), mas de “Toca a Serenata de Schubert” para o “Leque de Lady Windermore” achei dobradas as aptidões e um sincero desejo de corrigir defeitos. Foi o que fez, mais do que ninguém, Maria do Céu Gomes. No papel principal - como Margarida

---

<sup>211</sup> A referida tradução nunca foi publicada, e não a encontramos nos arquivos do professor.

<sup>212</sup> Idem, (p.08).

<sup>213</sup> Mário Couto nasceu em Belém a 24 de dezembro de 1920. Exerceu o jornalismo nos jornais Folha do Norte, A Província do Pará, A Vanguarda e O Liberal, onde publicou diversas crônicas. Fonte: CASTRO, Acyr; MEIRA, Clóvis; ILDONE, José. *Introdução à literatura no Pará - Vol. IV*. Belém: CEJUP, 1990.

<sup>214</sup> PEREIRA, Ritacínio. *Op. Cit.*

Windermore - dominou a cena. De vez em quando, distraída, ela começava a declamar um pouco. Mas a sua autocrítica despertava e jamais demorou naquela ênfase que a perdeu da vez passada. Nervosa a princípio, de mãos trêmulas quando pegou no leque e arrumou as rosas, foi ganhando confiança e melhorando sempre nos outros atos. Falta-lhe um sorriso mais simpático, vez por outra ela ainda declama. Mas sabia rigorosamente o seu papel<sup>215</sup>.

Mesmo sem o conhecimento técnico, com relação às questões inerentes à interpretação teatral, Ritacínio Pereira destaca o trabalho dos atores, os quais não tinham a formação específica na atuação, utilizando técnicas ligadas à declamação, gesticulação excessiva de movimentos, fatos que desfiguravam a poesia e a “mensagem” do texto de Wilde. Porém, faz a ressalva que eram jovens atores, mais no sentido da experiência, do que na idade. Aponta o trabalho dos atores, e no final observa que: “a peça não é bem o que prometia o nome de Wilde. Chega a ser fina. Mas, não. E há nela um certo sabor de monopólio inglês, ‘made in England’, intraduzível é certo, mas sem o sal latino das altas comédias francesas”<sup>216</sup>.

A partir da análise acima, pode-se afirmar que esse conjunto de obras, representantes de um campo simbólico da tradição dramaturgica europeia, revela a melhor forma de expressão já apresentada pela história do teatro ocidental, pois, segundo os amadores paraenses, colocavam os valores humanos em destaque. Não se pode deixar de lado que essas construções estéticas foram sistematizadas por intelectuais pertencentes a segmentos sociais, cuja disposição reflete a própria organização das sociedades. A história da arte no ocidente ajudou a construir paradigmas responsáveis pela elaboração de projetos culturais que, muitas vezes, contribuíram a corroborar com as formas de poder instituídos pelas classes dirigentes.

Destaca-se, também, a preocupação cultural do grupo, a de querer conhecer profundamente a arte dramática, pautada em experiências que fossem marcadas por uma originalidade e valorização de um empreendimento estético que o proporcionasse, e, conseqüentemente, à plateia de seus trabalhos, a possibilidade de percepção do mundo, dos valores sociais vigentes. É evidente que a escolha de obras que mostrassem esses valores, de uma sociedade europeia em desenvolvimento,

---

<sup>215</sup> Idem.

<sup>216</sup> Idem, (p.09).

símbolo de modernidade, revela que essa intelectualidade paraense se projetava pelos símbolos culturais estrangeiros, talvez pelo desejo de conquistar o mesmo *status*, as mesmas condições.

Mas cabe questionar, ainda, se essas transformações alcançariam as diversas camadas da sociedade paraense, ou se essas ações ficariam restritas a esse determinado grupo de intelectuais, que viam na arte uma forma de mudança do indivíduo. Esses são os pontos que este trabalho busca entender, as conexões entre ideias e práticas voltadas para mudanças no campo teatral paraense. Como artistas e intelectuais, presentes em diferentes campos simbólicos e políticos, articularam suas propostas nas conjecturas socioculturais dos anos 1940 e 1950, e quais mudanças e permanências existiram, a partir das artes teatrais.

## Cena II – Quadro II: O contexto sociocultural local das atividades do Teatro do Estudante do Pará.

*Sim, a guerra deu pano pra muita manga... Isso porque a turma de imediato se manifestou dividida, segundo a opinião de dois auto eleitos líderes, aceitos sem mais perquirições, quiçá por serem soltos de língua, exprimem conceitos definitivos no julgamento de cada seguidor.*

*De Campos Ribeiro (Aquila era democracia – Gostosa Belém de outrora...).*

A sociedade dos anos 1940, momento das atividades do TEP, estava marcada por grandes problemas sociais, geradas pela II Guerra Mundial. Na Amazônia, as dificuldades estavam presentes no abastecimento de alimentos, nos transportes e na comunicação.



Figura 36 - Homenagem da A VANGURADA à Interventoria Federal do Estado do Pará. Fonte: Jornal A Vanguarda<sup>217</sup>.

As ações da guerra eram divulgadas diariamente pelos jornais da época, e mostram como as configurações políticas e militares se ajustavam aos interesses das

<sup>217</sup> S/a. *Homenagem da A VANGURADA à Interventoria Federal do Estado do Pará*. Jornal A Vanguarda, Nossa Página, sábado, 28/06/1941. Essa seção do jornal era reservada para divulgar as autoridades governantes, tanto a nível local, quanto nacional, e servia, também, como uma forma de mostrar à sociedade os trabalhos realizados pela referida gestão do executivo.

nações envolvidas nos confrontos. Em meio a propagandas, notícias esportivas, atividades culturais e ações políticas das autoridades locais, as reportagens sobre o enfrentamento bélico dividiam as páginas dos jornais.



Figura 37 – Primeira página de A Vanguarda. Fonte: Jornal A Vanguarda<sup>218</sup>.



Figura 38 – Defesa passível antiaérea de Belém. Fonte: Jornal A Vanguarda<sup>219</sup>.



Figura 39 – Ilustração de bombardeamento em Belém.

<sup>218</sup> S/a. Jornal A Vanguarda, quarta-feira, 06/08/1941, (primeira página).

<sup>219</sup> As imagens estão disponíveis em edições do mês de junho de 1942.

Além dos fatos sociopolíticos, presencia-se, em meio às notícias acima, n' *A Vanguarda*, uma crítica com relação à higiene dos espaços de divertimento e cultura da cidade. Nela, o jornalista tece comentários sobre estado de limpeza no qual uma importante casa cinematográfica da cidade, Cinema Moderno, passava. Além disso, destaca que já eram poucos os espaços de divertimento barato para população e que os empresários deveriam ter mais zelo. A matéria, ao mesmo tempo que informa, possui um tom irônico, pois devido às ações dos percevejos, mostra as condições desfavoráveis para um espaço em que “se exhibe o de melhor existente na sétima arte”.

É de lamentar o estado de sujeira que se observa em sua totalidade nas casas de diversões espalhadas nas principais artérias da cidade.

Lugares onde o público tem acesso para recrear-se, pois nos dias que correm **o cinema é ainda a única diversão barata que temos**, não é justo, em se atendendo que **a nossa capital é desprovida de outros meios de diversões**, que não aqueles que seus proprietários, zombando da paciência evangélica do nosso povo, tragam em lamentável anti-higiênico os recintos aonde as sessões são realizadas, ao ponto de ninguém, o mais paciente de todos os mortais, não mais aí poder penetrar.

Dentre as casas de diversões que pecam pelo estado “safado” em que vivem, figura o chamado Cinema “Moderno”, que fica sediado na Praça Justo Chermont.

Este cinema, que é o ponto de reunião das principais famílias citadinas que para lá acorreu afim de assistir as principais películas que, fundadas em magistras trabalhos de artistas de renomado valor nos meios cinematográficos americano, francês, alemão, etc., etc., ali são exibidos é o mais anti-higiênico de todos eles, possuindo poltronas e bancos desconjuntados e mal aprumados, pois, além de serem toscos, servem de viveiro e esconderijo a percevejos, em flagrante contraste não só com o nome que possui, como, também, atentatórios aos foros de civilização e progresso que Belém possui.

Ainda um dia destes um de nossos companheiros penetrou no aludido cinema afim de assistir um filme, como não pudesse ir vê-lo do salão de 1ª classe por estar na ocasião superlotado, dirigiu-se ao de 2ª classe, que, no momento, estava meio vazio.

Logo ao aí penetrar, sentiu um cheiro nauseabundo, que de certo poria em polvorosa qualquer bom olfato. Apesar disso, sentou-se em um dos bancos, pouco distante da tela. Enquanto a luz estava acesa e o rádio executava músicas clássicas, algumas das quais do tempo da “valsa”, tudo ia mais ou menos muito bem<sup>220</sup>.

A referida crônica dá um importante painel do que existia em Belém, na área da cultura. Por mais que ela narre sobre um espaço de exibição de películas, o painel

---

<sup>220</sup> S/a. *TEATRO ou viveiro de percevejos?* Jornal A Vanguarda, quarta-feira, 06/08/1941, (primeira página).

exposto ajuda a entender, dentre tantas questões, o tratamento dado aos espaços de entretenimento da cidade. O jornalista destaca, no início dos anos 1940, a existência de poucos espaços culturais, voltados para a população, a qual pudesse ter acesso, pelo baixo custo. O cinema tinha uma grande força na vida cultural da capital paraense, distribuídos pelos diversos bairros do centro e da periferia. Mas, no entanto, destaca-se que a sétima arte não era gerenciada pelo poder público, mas estava nas mãos de empresários, fator esse determinante, na perspectiva das discussões de certos grupos artísticos, principalmente os ligados ao teatro, que, a partir dos anos 1940, começaram a reivindicar do Estado ações e investimentos que dessem a eles as condições necessárias para a existência de uma cena teatral forte e duradoura. O jornalista continua seu relato:

Mas, depois que a luz apagou e o celuloide começou a entrar em ação, o nosso companheiro e, com ele, os demais espectadores, começaram a sentir-me mal nos bancos que estavam sentados, pois, verdadeiras falanges de percevejos, aproveitando a escuridão da noite e, com ela, o calor que reinava, pois os poucos ventiladores que estão apostos nas paredes são insuficientes para refrescar o ambiente, começaram a deixar os ninhos em que vivem e, assim, iniciaram verdadeira batalha, atacando os “fãs” o que resultou ficar dentro em pouco a maioria dos bancos completamente vazios. E que são esses percevejos, há de perguntar, naturalmente o leitor. São uns bichinhos pequeninos que nascem da sujeira e vivem nela, pois devido ao desleixo dos empregados e mesmo do pouco caso que seus proprietários ligam ao seu cinema, aí foram ter, e, encontrando ambiente propício para proliferarem, ali vivem e viverão sempre, até o dia em que uma desinfecção em regra os ponha fora de combate, o que está parecendo difícil de ser feito por eles próprios, a não ser por intermédio da Saúde Pública<sup>221</sup>.

Nas bases iniciais do TEP, não estava em foco, ou ainda articulado, a preocupação de pensar a área teatral a partir das questões que fugissem o campo do estético. Políticas públicas para a mudança e fortalecimento dessa específica produção cultural não apareceram nesses primeiros anos de sua existência. Mais disposto a mudar por meio das possibilidades que tinha, no caso, o conhecimento literário, que o proporcionava o contato tanto com a tradição literária dramatúrgica ocidental, quanto com as novidades surgidas na transição dos séculos XIX para o XX, esse grupo iniciou seus trabalhos muito mais movido pela inspiração, do que pela

---

<sup>221</sup> Idem.

consciência da necessidade de se articular um projeto cultural<sup>222</sup> para o estado do Pará. Esse fato, na verdade, estará presente durante muito tempo em alguns grupos da cidade, preocupados mais em oferecer à Belém trabalhos pensados a partir do desenvolvimento e/ou busca por linguagens modernas e de vanguardas, do que pensar conjuntamente as complexas relações entre política e estética.

O campo artístico foi pensado por esses artistas e intelectuais, ao longo do século XX, como espaço que objetivava o trabalho com a linguagem, porque ser um artista moderno, transformador, era produzir obras que articulassem com as grandes novidades vindas das metrópoles europeias. Então, o artista renovador era aquele que conseguisse criar uma teia de relações que ultrapassassem as bordas da periferia. Além dessas questões, um importante dado a se destacar, no discurso anterior de Paulo Mendes, é a ênfase ao princípio do divertimento, em evidência em sua fala.

Essa ideia de que a arte é divertimento, acima de tudo, vem de uma tradição que acreditava que o elemento estético deveria exercer um papel social importante, pautado nas questões utilitárias, no sentido horaciano do termo, debater os temas importantes para a vida, ligados à moral. Mas, pautado na mesma dicotomia horaciana, do doce e do útil, a arte tinha de gerar prazer, e esse prazer não poderia estar ligado a questões vulgares, e sim à ideia de diversão não gratuita, atrelada ao jogo estabelecido pela própria linguagem<sup>223</sup>.

Essa concepção de uma arte agregadora dos princípios do divertir, mas não gratuitamente, está presente nos grupos teatrais brasileiros, a partir da década de 1940, pois acreditavam que o teatro precisava dessa transformação. Os artistas acreditavam na investigação da linguagem, na necessidade em formar um gosto do público, para o “bom” teatro, pois defendiam que o circuito teatral vigente não se interessava pela qualidade, voltados muito mais para um agradar por agradar, “um teatro para rir”, do que um teatro “sério”, para as verdadeiras necessidades do século XX, a transformação social.

---

<sup>222</sup> Na pesquisa documental, não se encontrou fontes relacionadas, como ocorreu em outras linguagens, textos manifestos, que expressassem os anseios desse grupo. As ideias, os desejos, os pensamentos articulados de um “projeto” de cultura, voltado para o teatro local, estão dispersos em artigos, em entrevistas publicadas em Revistas Literárias, jornais locais, ou em missivas trocadas com intelectuais de fora do estado.

<sup>223</sup> HORÁCIO. Arte Poética. In: *A Poética clássica: Aristóteles, Horácio e Longino*. Tradução de Jaime Bruna. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2005. [p.53-68].

No Pará, a produção considerada pelo TEP como manifestações teatrais que não seguiam suas propostas compunha-se pelo que o teatro comercial e popular fazia, expostos anteriormente. Nos jornais da década de 1940, observa-se a divulgação de muitos espetáculos circunscritos nesse modelo teatral. As diversas companhias nacionais, vindas principalmente do Rio de Janeiro, apresentavam-se em Belém, em momentos esporádicos, principalmente, na época das festividades do Círio de Nazaré, cunhada de Época Nazarena. Nesse momento, havia uma grande efervescência cultural no entorno do Largo de Nazaré, localizado em frente à Basílica, compondo a Praça Justo Chermont, local onde se encerra a procissão da padroeira dos paraenses. Destaca-se que nessa área encontravam-se um conjunto de espaços culturais, principalmente os cinemas da cidade, que durante a festividade se adaptavam, também, para apresentações cênicas: revistas, shows musicais, circo, etc. Abaixo, tem-se uma notícia que mostra essa produção comercial da cidade.



Figura 40 -Companhia Theatral Guarany.  
Fonte: Jornal A Vanguarda<sup>224</sup>

A notícia acima anuncia a apresentação da Companhia Teatral Guarany<sup>225</sup>, formada por artistas locais, que apresentou, no Teatro da Paz, um festival em homenagem ao governador da época, o interventor José Malcher. Além de revelar as formas teatrais apresentadas, como a opereta, tão presente após a *belle époque*,

<sup>224</sup> S/a. *Companhia Theatral Guarany*. Jornal A Vanguarda, quinta-feira, 10/08/1939, (p.02).

<sup>225</sup> Além dessa notícia, não se encontrou fontes sobre esse grupo.

destaca-se o contexto da realização desse evento. Característico dos eventos culturais do Estado Novo, algumas produções culturais atrelavam-se às ações do Estado, principalmente a de associar à imagem dos interventores a ideia de incentivo à cultura, além de usar-se dela para a promoção das políticas desses governos.

Pautado, ainda, no discurso de Paulo Mendes exposta anteriormente, enfatiza-se que por mais que a afirmação do TEP releve os desinteresses políticos, morais e sociais, no ato de tal negação, ele se posiciona política e socialmente. Como afirma Adalberto Paranhos<sup>226</sup>, “o teatro, seja autodeterminado político, engajado, revolucionário ou até apolítico, é sempre político, independentemente da consciência que seus autores e protagonistas tenham disso”. Ao longo de sua fala, Paulo Mendes mostra que a prática teatral desenvolvida pelo seu grupo se afinava aos seus próprios interesses, os quais tinham como alicerce o aprimoramento dos conhecimentos dramáticos, principalmente na área da dramaturgia; no estudo, reflexão e montagem de textos denominados por eles de clássicos e modernos.

Um ponto que chama atenção é o juízo que Paulo Mendes faz do público teatral de Belém na década de 1940: uma plateia pobre, no sentido da falta de certo refinamento na arte teatral. No entanto, mesmo desinteressado pela opinião do público, o TEP voltou-se para um tipo de formação de gosto, o que se pautava no contato com textos ainda desconhecidos na cidade. Ressalta-se que os membros do grupo estavam inseridos em organizações como escolas, faculdades e espaços de trocas de informações e valores culturais. Segundo Eidorfe Moreira<sup>227</sup>, ao apresentar o primeiro decênio da UFPA, em 1977, comenta sobre a configuração do nível superior paraense da primeira metade do século XX, e cita as instituições existentes: Faculdades de Direito (1902), Escola de Farmácia (1904), Escola Livre de Odontologia (1914), Escola de Agronomia e Veterinária (1918), Faculdade de Medicina (1919), Escola de Engenharia (1931).

A partir desse contexto, podemos apontar que os estudantes envolvidos no TEP pertenciam a esses cursos universitários, e também de algumas escolas da cidade. Além disso, seus líderes, como Francisco Paulo Mendes e Margarida

---

<sup>226</sup> PARANHOS, Adalberto. *História, Política e Teatro: em três atos*. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues (Org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012, (p.35).

<sup>227</sup> MOREIRA, Eidorfe. *Op. Cit.*

Schivazappa exerciam funções como a docência e administração em órgãos do estado. Por conseguinte, podemos dizer que esses campos de atuação intelectual, principalmente o do ensino, representaram a busca desses artistas e pensadores pela sua diferenciação em relação a formas poéticas teatrais produzidas por pessoas sem esse contato com os saberes eruditos e formais. Isso justifica, provavelmente, seus posicionamentos com relação ao público alvo, o qual queriam atingir.

Não cogitamos do público e sim de um público. De um público que faremos sem adulações que nos rebaixem e sem concessões que nos prejudiquem. Público que correrá a nós quando reconhecer o nosso esforço e a nossa honestidade. O que é certo é que não possuímos ainda um povo educado para o teatro, e, por isso, não podemos esperar ou exigir de começo uma grande aceitação<sup>228</sup>.

Nesse fragmento da entrevista, Paulo Mendes faz um julgamento sobre o público que o grupo buscava atingir. Eles não estavam preocupados com o público geral, talvez a sociedade belenense como um todo, mas com um grupo de pessoas que os entendessem, que estivessem abertos às suas propostas de encenação. Quem comporia esse conjunto de pessoas? Provavelmente, a classe média da cidade, e, também, os jovens estudantes universitários, e todos aqueles que possuíam meios de acesso aos espaços que agregavam essa forma de cultura.

O juízo de valor que se faz às pessoas que se interessam por teatro revela uma preocupação em diferenciar o que seja uma produção de qualidade, não existente na cidade, para o TEP, mas que agora, com suas ações, essa lacuna seria preenchida. Algo que também chama atenção é a necessidade de se educar a sociedade, no sentido de formação cultural, para o teatro. Ao julgar que o público de Belém não tivesse tal experiência teatral, a de apreciar os “grandes” textos, as “grandes” obras, desejavam criar tal possibilidade para o futuro.

Além disso, algumas contradições se apresentam nas intenções do TEP, principalmente, com relação à formação do público. Mesmo que eles tivessem um ideal de plateia, aquela que conseguiria entender seus objetivos, não se poderia controlar as pessoas que os assistiriam, caso essas apresentações fossem levadas às casas de espetáculos. Mas, essa segmentação se daria, provavelmente, pelo poder

---

<sup>228</sup> MENDES, Francisco Paulo. *Op. Cit.*, (p.18).

aquisitivo das classes sociais que compunham a sociedade local. Somado a isso, alguns espaços culturais, como Teatro da Paz, já determinavam os seus frequentadores, por meio das representações simbólicas construídas em torno dele. Por exemplo, só se poderia entrar nesse teatro as pessoas que pudessem vestir-se adequadamente, não se permitindo trajes não compatíveis ao círculo cultural desse espaço. Outro fator importante a se destacar é a questão paradoxal de se fechar a certas pessoas a possibilidade de apreciação de trabalhos teatrais, que visavam educar a sociedade, aprimorar o gosto pela arte, que eles defendiam e articulavam. Essas são as contradições e ao mesmo tempo as representações presentes no campo da cultura local.

Destaca-se que, na década de 1940, o poder executivo local estava voltado para a transformação da paisagem urbana, pautada na realização de obras por toda a cidade, principalmente nas áreas da periferia. Em seu principal veículo de divulgação, o jornal *A Vanguarda*, publicavam matérias e fotografias que mostrassem à sociedade local as ações de revitalização e urbanização da cidade e de municípios do interior do estado. A partir da leitura do referido tabloide, de 1938 a 1942, percebeu-se que ele era comandado pelas elites que apoiavam a interventoria, tanto a nível federal, quanto estadual e municipal. Na época, o interventor era José Malcher, e o prefeito de Belém Abelardo Condurú. Eles usavam este tabloide para divulgar suas obras e tinham uma espécie de caderno, chamado *Nossa Página*.

Essas ações dos governos locais aliavam-se às políticas do Estado Novo, voltadas para o desenvolvimento industrial do país, como uma forma, também, de articular o projeto político da ditadura varguista. Essas ideias podem ser representadas pelo discurso<sup>229</sup> do Presidente da república, Getúlio Vargas, proferido na cidade de Manaus, em 1940, quando realizou uma expedição pela Região Norte.

---

<sup>229</sup> “No dia 10 de outubro de 1940, o Presidente Getúlio Vargas, em Manaus, pronunciou uma das suas peças mais notáveis, quer pela forma, quer pelo sentido de brasilidade. Ela já tem hoje um sentido histórico. Nesse discurso, S. Ex. apanha o Rio Amazonas e o reintegra na vida nacional. Cheio de conceitos magníficos, e de propósitos de alcance incalculável, esse discurso despertou o grande Rio para o seu destino histórico. A Amazônia neste momento se prepara para comemorar o primeiro aniversário desse discurso, que já tomou o título de “Discurso do Rio Amazonas”. E essas comemorações principalmente se entenderão por todo o Brasil, pois, a data de 10 de outubro ficará provada para sempre como a data da definitiva incorporação da região amazônica ao sistema social e econômico fundado pelo Presidente Getúlio Vargas”. In: *O “Discurso do Rio Amazonas”*. Cultura Política. Revista mensal de estudos brasileiros, Ano 1, nº 08, outubro/1941, (p.227).

No primeiro momento, o presidente destaca a necessidade histórica da região em dominar o espaço natural, de acordo com as políticas de povoamento e urbanização do espaço geográfico:

As lendas da Amazônia mergulham raízes profundas na alma da raça e a sua história, feita de heroísmo e viril audácia, reflete a majestade trágica dos prélios travados contra o destino. Conquistar a terra, dominar a água, sujeitar a floresta – foram as nossas tarefas. E nessa luta, que já se estende por séculos, vamos obtendo vitória sobre vitória. A cidade de Manaus não é a menor delas. Outras muitas nos reservam a constância do esforço e a persistente coragem de realizar.

Até agora o clima caluniado impediu que de outras regiões com excesso demográfico viessem os contingentes humanos de que carece a Amazônia. Vulgarizou-se a noção, hoje desautorizada, de conquistas da técnica provam o contrário e mostram, com o nosso próprio exemplo, como é possível, às margens do grande rio, implantar uma civilização única e peculiar de elementos vitais e apta a crescer e prosperar<sup>230</sup>.



Figura 41 - Amazônia - Terra da Promissão<sup>231</sup>.  
Fonte: A Vanguarda.

<sup>230</sup> VARGAS, Getúlio. O "Discurso do Rio Amazonas". In: Cultura Política. Revista mensal de estudos brasileiros, Ano 1, nº 08, outubro/1941, (p.227).

<sup>231</sup> S/a. Amazônia - Terra da Promissão. Jornal A Vanguarda, sábado, 28/06/1941, (primeira página).

Apesar das dificuldades encontradas pelos colonizadores da região, perante seu clima e às grandes dimensões de floresta, Vargas busca mostrar o que foi possível, no passado, e agora em sua gestão o necessário novamente, para potenciar a ideia de desenvolvimento da Amazônia. O Presidente brasileiro colocou em relevo, no contexto dos anos 1940, a criação de um plano político e econômico, pautados no desenvolvimento da indústria e da reorganização dos espaços urbanos e rurais. Essa ideia articulava-se aos propósitos do Estado Novo para a região, por meio de um projeto de urbanização das cidades, e exploração de novas terras, voltadas, principalmente, para a agricultura.

Apenas – é necessário dizê-lo corajosamente – tudo quanto se tem feito – seja agricultura ou indústria extrativa – constitui realização empírica e precisa transformar-se em exploração racional. O que a natureza oferece é uma dádiva magnífica a exigir o trato e o cultivo da mão do homem. Da colonização esparsa, ao sabor de interesses eventuais, consumidora de energias com escasso aproveitamento, devemos passar à concentração e fixação do potencial humano. A coragem empreendedora e a resistência do homem brasileiro já se revelaram admiravelmente, nas “entradas e bandeiras do ouro negro e da castanha”, que consumiram tantas vidas preciosas. Com elementos de tamanha valia, não mais perdidos na floresta, mas concentrados e metodicamente localizados, será possível, por certo, retomar a cruzada desbravadora e vencer, pouco a pouco, o grande inimigo do progresso amazonense, que é o espaço imenso e despovoado<sup>232</sup>.

Observa-se o destaque dado pelo Presidente à necessidade de não mais desenvolver atividade ligadas à exploração dos produtos naturais da região, mas sistematizar a produção, por meio da indústria, criando as condições necessárias para a sua exportação, movimento e articulação necessários para a retomada da região amazônica no mercado nacional e internacional. Além disso, pontua que a maior dificuldade da Amazônia, seu grande inimigo, eram as terras não povoadas, propondo, dessa maneira, ações para a sua ocupação.

Por isso, expõe que o modelo adotado antes, e o vigente no local, o do trabalho dos seringueiros e dos povos ribeirinhos, marcados pela instabilidade econômica precisavam mudar. Assim, propõe uma nova ação, a de organização do espaço agrícola, por meio da doação de terras aos novos migrantes, e com condições de saneamento e loteamento, voltados para o bem-estar das famílias, ou seja, criava a

---

<sup>232</sup> Idem, (p.228).

ideia de acolhimento e propaganda dessa nova articulação político-econômica para o desenvolvimento amazônico:

O nomadismo do seringueiro e a instabilidade econômica dos povoados ribeirinhos devem dar lugar a núcleos de cultura agrária, onde o colono nacional, recebendo gratuitamente a terra, desbravada, saneada e loteada, se fixe e estabeleça a família com saúde e conforto. [...] Nada nos deterá nesta arrancada que é, no século XX, a mais alta tarefa do homem civilizado: - conquistar e dominar os vales das grandes torrentes equatoriais, transformando a sua força cega e a sua fertilidade extraordinária em energia disciplinada. O Amazonas, sob o impulso fecundo de nossa vontade e do nosso trabalho, deixará de ser, afinal, um simples capítulo da história da terra e, equiparado aos outros grandes rios, tornar-se-á um capítulo da história da civilização<sup>233</sup>.

A partir dessa exposição, é possível entender as ações desenvolvidas pelos governos locais, voltados para o “desenvolvimento” e reorganização espacial-urbano de Belém, na década de 1940. Porém, nos relatórios anuais dos governos, publicados em *A Vanguarda*, não se viu ações voltadas para a área da cultura e lazer, como a construção e reformas de casas de espetáculos, praças públicas, anfiteatros. Havia diversos espaços, como cinemas, mas eram empreendimentos de empresas privadas, e apenas o Teatro Paz foi beneficiado, por ser de responsabilidade do Estado.



Figura 42 - Obras do prefeito Abelardo Condurú  
Fonte: Jornal A Vanguarda<sup>234</sup>.



Figura 43 - Construção da Ponte do Galo.

<sup>233</sup> Idem, (p.228-229).

<sup>234</sup> S/a. *Obras do prefeito Abelardo Condurú*. Jornal A Vanguarda, dez./1940.



Figura 44- Obras na gestão de Abelardo Condurú. Fonte: Jornal A Vanguarda<sup>235</sup>



Figura 45 - Mercado de Santa Luzia, em Belém.

As imagens acima procuram expor a expansão de ações voltadas para a reorganização de Belém, por meio de obras, com o objetivo de atender às necessidades da saúde, da educação e do saneamento. Houve um grande número de construção e reformas de postos de saúde, hospitais, escolas, pontes, prédios públicos, ruas e avenidas, com destaque para as áreas da periferia da cidade. Nesse contexto, tinha-se na administração do estado, o interventor José Malcher, e na prefeitura da capital, Abelardo Condurú. A publicidade maciça, nos jornais da situação, das ações do executivo, busca, também, enfatizar o descaso das antigas administrações e o trabalho atual, em prol do desenvolvimento de melhores condições de vida da população, ajudando a criar a fortalecer as estruturas da ditadura do Estado Novo, na região, como pode ser observado no texto abaixo:

A cidade de Santa Maria de Belém de Guajará é um pedaço de terra paraense que apresenta um aspecto muito diferente dos outros tempos quando devido ao descaso de seus governantes ameaçava desaparecer tragada pela onda do abandono e da estagnação. Belém, graças a energia férrea de seu administrador sr. Abelardo Condurú tornou-se depois da revolução de 1930 uma das mais importantes capitais do norte Brasileiro.

<sup>235</sup> S/a. Belém, o maior centro civilizador da Amazônia, transforma-se e desenvolve-se ao impulso da administração ABELARDO CONDURÚ. Jornal A Vanguarda, dez./1941.

Populosa e vasta, possui magnificas avenidas, suntuosos edificios públicos e particulares, ruas elegantes e movimentadas, travessas limpas em toda sua extensão, praças extremamente ajardinadas, monumentos artísticos que rememoram as grandes festas e simbolizam os berços de grandes homens....<sup>236</sup>.



Figura 46 - Obras da prefeitura de Belém.

Fonte: Jornal A Vanguarda<sup>237</sup>.

A fonte acima faz uma perspectiva do contexto urbano de Belém dos anos 1930 e 1940, a partir da constituição do Estado Novo, dando ênfase nas obras, marcos urbanos, como avenidas, edifícios suntuosos, vias limpas e movimentadas, jardins e movimentos artísticos. Ele transparece um eco do discurso da Bela Época. No entanto, não reporta os problemas infra estruturais de regiões suburbanas, de áreas de expansão da cidade, dos serviços públicos disponíveis à população pobre, etc. A partir desse contexto, a análise sobre os espaços culturais de Belém, no início do século XX, ajuda a criar uma ideia de como a cidade se configurava no momento das atividades iniciais do TEP.

Voltando às discussões sobre esse grupo, nota-se, mesmo sem o interesse em realizar atividades cênicas de engajamento moral, político e social, como foi afirmado, anteriormente, por Paulo Mendes, ele tinha apoio tanto para a realização

---

<sup>236</sup> S/a. Jornal A Vanguarda, Caderno Nossa Página, dez. /1940.

<sup>237</sup> S/a. Obras da prefeitura de Belém. Jornal A Vanguarda, Caderno Nossa Página, dez. /1941. As imagens mostram as ações, por meio de reforças de mercados e escolas, da administração local.

das peças, quanto à sua divulgação, por meio de revistas e jornais locais, como as que foram exibidas na *Revista Novidade* entre os anos de 1941 a 1942.

Na edição de maio de 1942, a matéria já começa com uma fala de Paulo Mendes: “O Teatro do Estudante é um divertimento e uma séria preocupação cultural”<sup>238</sup>. Continua o jornalista Ritacínio Pereira<sup>239</sup>, que elaborou a reportagem: “Outras preocupações, um excelente programa e possibilidades surpreendentes. Os rapazes são plásticos e espontâneos, sem vícios nem deformações. Mário Couto, teatrólogo de inumeráveis e inesgotáveis recursos”<sup>240</sup>.

Essas colocações desses jornalistas e críticos da época revelam que esse grupo de intelectuais apoiava as ações do TEP, e acreditavam que isso poderia representar uma mudança na cena cultural do momento, na cidade. A partir disso, pode-se supor que as formas teatrais presentes no cenário cultural não satisfaziam esses grupos de pensadores e artistas, pois, tinham como possível meta a transformação dos meios artísticos de Belém. No entanto, vale destacar que há outra possibilidade de se interpretar tal questão, a de que os gêneros apresentados não representavam os modos de vida desejados por tais movimentos, além de se evidenciar, também, que a cidade não tinha esse contato com o que existia de mais moderno na dramaturgia da época. Vale ressaltar que falar de moderno, nesse contexto, não significa o alinhamento às discussões estéticas<sup>241</sup> surgidas a partir dos anos 1920, mas mudar, modernizar, transformar. No teatro, significou propor algo diferente do que se apresentava na cidade, no caso, os espetáculos voltados para rir, ou aqueles ligados às tradições populares.

Cabe, ainda, outra reflexão. Os movimentos modernistas surgiram no Brasil com desejos diversos, o que caracterizou suas fases, como convencionalmente os teóricos da arte, principalmente, os dos estudos literários organizaram. Os primeiros

---

<sup>238</sup> PEREIRA, Ritacínio. *Matéria*. Revista Novidade, v.3; n.29; maio/1942, (p.18).

<sup>239</sup> Ritacínio Pereira, irmão do escritor Dalcídio Jurandir tinha uma atividade jornalística ativa na década de 1940. Ele escreveu algumas das entrevistas e reportagens sobre o Teatro do Estudante do Pará, para a Revista *Novidade*.

<sup>240</sup> Idem.

<sup>241</sup> A década de 1920 presenciou o surgimento da primeira geração modernista, que tinha como princípios a modernização das letras brasileiras, partindo dos valores culturais específicos. Em Belém, esse movimento foi liderado pelo grupo dos poetas e escritores que buscavam valorizar os saberes locais, como o liderado por Bruno de Menezes. Sobre isso, ver: FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Os Vândalos do Apocalipse e outras histórias: arte e literatura no Pará dos anos 20*. Belém: IAP, 2012.

modernistas, dos anos 1920, querendo reescrever a história brasileira, por meio da arte, e influenciados pelas vanguardas europeias, desenvolveram um projeto cultural, no qual as brasilidades foram o foco. Os romancistas de 1930, impulsionados pelas narrativas históricas e de cunho regionalista, promoveram um verdadeiro painel das culturas brasileiras, por meio de suas ficções, e representaram, também, um grupo de intelectuais engajados aos ideais socialistas, após a revolução de 1917, e no contexto do Estado Novo, preocupados em retratar as diversidades de suas regiões. Os artistas da geração de 45, principalmente os que estiveram nas atividades dos suplementos literários, valorizaram como princípio motriz o trabalho com a linguagem.

Independente das ideologias que marcam cada geração desses movimentos modernistas, aquilo que os tangenciaram foi o desenvolvimento de uma linguagem que ora se preocupou com questões políticas e sociais, ora focou-se no estudo e organização sistemática das estruturas poéticas. No entanto, modernizar as artes brasileiras, para eles, esteve associado ao trabalho com a linguagem, na (re) descoberta de novas formas, novos temas, no diálogo constante com as transformações que as sociedades industriais europeias proporcionaram no final do XIX e início do século XX.

Os modernismos brasileiros foram, acima de tudo, projetos culturais com a tentativa de rompimentos espaciais, políticos, econômicos que ainda separam os brasileiros. A arte teatral não seguiu o mesmo percurso da literatura e/ou outras manifestações artísticas tão motivadas às mudanças, como a música, a pintura. Neste caso, para os artistas de Belém, da década de 1940, ser moderno não significou desenvolver ideias e ações como as que foram realizadas pelos movimentos citados acima. A mudança, para eles, pautava-se no rompimento com uma tradição teatral considerada atrasada e que não representava uma sociedade com indivíduos modernos. Por isso, suas atividades significaram a proposição de um projeto cultural erudito.

As contradições aumentam ao se pensar que, para se modernizar as artes, esses intelectuais, ligados ao teatro, não propuseram o trabalho com a linguagem, fato consciente, pois eles assumiram que não havia uma tradição teatral

brasileira/paraense, e por isso, não podiam avançar se nem ao menos tinham conseguido ultrapassar a barreira da pré-existência. As ambiguidades continuam quando se observa que a maioria dos espetáculos produzidos vinham de uma tradição europeia, elencando-a como modelo, fator esse que não permitia o desenvolvimento de uma arte de cunho nacional, preocupada com suas simbologias, seus temas, com à qual os modernistas de 1920 estiveram atrelados. Tão pouco não desenvolveram práticas ligadas à experimentação com a linguagem se eles mesmos não tinha uma cultura teatral consistente. Mas desejavam mudar, transformar, e, para isso, um dos caminhos, era educar os espectadores, formar plateia, valorizar o artista, criar todo um sistema que os permitissem de, a partir desse momento, construir uma tradição teatral brasileira.

Nesse bojo, o que fizeram? Começaram do ponto de partida, tão caros às discussões do teatro moderno: buscaram na literatura o desejo de vanguarda. Porém, os artistas de teatro, desde o Naturalismo, vinham desenvolvendo diversas ações, entre elas, a escritura de obras que rompessem com os padrões burgueses de arte, principalmente a do entretenimento. Mas, acima de tudo, almejavam uma “independência” da arte literária, empenharam-se pela *teatralidade*, ou seja, mostrar que a arte teatral não se materializa pela escritura literária, mas por uma textualidade cênica, ou seja, a encenação.

Como o propósito desta pesquisa é investigar as transformações pelas quais o teatro, em Belém, passou no século XX, as novidades surgidas - as “modernidades nas artes cênicas” - levanto algumas hipóteses para embasar essas discussões. Pensar no moderno levou-me a refletir sobre no que consistiria uma tradição teatral na cidade. Tal tradição é representada pelo que foi exposto, anteriormente, nos circuitos culturais do teatro popular, de cunho regionalista, apresentados por Vicente Salles (1994), e também, as manifestações da revista, chanchada, etc. Esses trabalhos não seguiam, segundo os artistas do TEP, esse padrão “moderno”. Benedito Nunes<sup>242</sup> destaca que, para Paulo Mendes, as mudanças desejadas na área teatral, em Belém, realizar-se-iam por meio da dramaturgia “contemporânea”, quer nacional ou

---

<sup>242</sup> NUNES, Benedito. Francisco Paulo Mendes, para além da crítica literária. In: NUNES, Benedito (Org.). *O amigo Chico, fazedor de poetas*. Belém: SECULT, 2001, (p. 18).

estrangeira, e o interesse por um público sensível, fato considerado uma lacuna existente na capital paraense, segundo os líderes do TEP, e que seria formado a partir do contato com essas obras, através da representação cênica:

interessado em criar um público sensível, por meio de repertório variado, que começaria privilegiando a dramaturgia contemporânea, quer estrangeira quer nacional, Mendes elogiava o bom desempenho dos atores-amadores – a plasticidade deles, como ele dizia – não prejudicada com os padrões fixados pelas “famigeradas escolas de arte dramática...”.

Além da preocupação com o repertório textual, percebe-se, ainda, no excerto acima, que Paulo Mendes elogiava o trabalho dos atores-amadores, sem formações específicas, numa instituição formal para o teatro, fator este que não os impedia, segundo ele, de mostrarem um bom desempenho nos palcos, rompendo com os padrões de interpretação da época. Não há um detalhamento sobre essa perspectiva na análise de Benedito Nunes, tampouco não se detectou nas fontes coletas alguma reflexão a respeito disso<sup>243</sup>.

Porém, haviam outros fatores, discutidos anteriormente, e como a literatura dramática foi um ponto de partida do TEP, para a tentativa de uma renovação no teatro local, havia no grupo o desejo, acrescentado ao valor de se montar textos pertencentes ao cânone nacional e estrangeiro, por uma produção dramatúrgica local. Para isso, a criação de mecanismos que incentivassem os escritores paraenses era necessária. Na organização inicial do grupo, cada integrante era responsável por uma tarefa. Francisco Paulo Mendes exercia a função de orientar as traduções de algumas peças, como *O Leque de lady Windmere*, de Oscar Wilde, e *Verdade de cada um*,

---

<sup>243</sup> A discussão acerca de uma Escola de Teatro, em Belém, será apresentada mais a frente, quando se traçar uma análise histórica acerca dos espaços formais voltados para a arte teatral, principalmente quando é fundada em 1962 a primeira instituição de ensino formal teatral na Amazônia: a Escola de Teatro da Universidade do Pará.

de Pirandello; à Margarida Schivazappa<sup>244</sup> cabia a execução no palco dos trabalhos e a direção cênica do grupo. Para Benedito<sup>245</sup>,

o sumo da temporada de 1942, seria dado por duas peças da autoria do jovem escritor Mário Couto, especialmente para o Teatro do Estudante: **Toque a serenata de Schubert** e a **Boneca ressuscitada**<sup>246</sup>, comédias que ‘denunciavam vocação excepcional para a literatura dramática...’.

A função de dramaturgo era exercida por Mário Couto. Sobre a produção teatral desse jornalista, Francisco Paulo Mendes<sup>247</sup> comenta em prefácio para a obra *A Grande Viagem*:

de seu teatro uma das peças, Toque a Serenata de Schubert, chegou a ser encenada pela professora Margarida Schivazzappa, no teatro da Paz, por iniciativa de O Teatro do Estudante. Era uma comédia com o mesmo clima dos contos e dela Dalcídio Jurandir<sup>248</sup> comentaria: ‘Mário Couto é um dos nossos mais interessantes conteurs. Agora faz teatro. Toque a Serenata de Schubert<sup>249</sup>, sua peça de estreia, apresenta, além daquelas virtudes que os seus contos já denunciavam, muitas outras. Mário Couto nos dá uma peça leve, mas rica de intenções e de subentendimentos. E, na verdade, não se pediria mais para um estreante de teatro’.

Estudar o TEP é perceber como algumas frações intelectuais pensaram e desenvolveram ações e/ou projetos culturais na região amazônica. No entanto, as dificuldades são muitas, a começar pelo acesso a informações precisas sobre a organização, e formas de pensar e agir, como os registros dos espetáculos, que possam auxiliar ao pesquisador fazer análises. Como foi dito, anteriormente, as

---

<sup>244</sup> Margarida Schivazappa (1895-1968) foi importante figura para o teatro paraense entre as décadas de 40 e 50 do século XX. Professora de canto orfeônico, formada pelo Conservatório Carlos Gomes, na década de 1930 em Belém, foi aluna de Villa-Lobos, no Rio de Janeiro. Mas o que mais vale destacar foram suas atividades teatrais, liderando o Teatro do Estudante do Pará, o grupo Os Novos, e a participação em debates nacionais sobre o teatro brasileiro, como em 1951, no I Congresso Brasileiro de Teatro, que será abordado mais adiante. Há um texto dramático sobre Schivazappa, (SANTOS, Carlos Correia, *Acorde Margarida*. São Paulo: Giostri Editora, 2012), encenada em 2012.

<sup>245</sup> NUNES, Benedito. *Op. Cit.*, (p.18).

<sup>246</sup> Grifos meus.

<sup>247</sup> MENDES, Francisco Paulo. Prefácio. In: COUTO, Mário. *A Grande Viagem*. Belém: Diário do Pará, 2012 (p.14).

<sup>248</sup> O *Prefácio* de Paulo Mendes, sobre a trajetória literária de Mário Couto, não cita de onde ele tirou o texto do escritor Dalcídio Jurandir. Esse romancista tinha uma relação intensa com os integrantes do TEP, não só pela amizade, mas por ter exercido a função de jornalista em alguns jornais e revistas de Belém. Seu irmão, Ritacínio Pereira, também jornalista, escreveu matérias e entrevistas sobre o TEP, fontes as quais são usadas neste trabalho.

<sup>249</sup> Os textos dramáticos de Mário Couto não estão disponíveis, não se sabe o que aconteceu com eles, assim, não é possível fazer uma análise dessas obras.

informações encontradas estão presentes, na sua maioria, na imprensa local, elas contribuem para uma reflexão histórica, mas há lacunas que não podem ser preenchidas, por falta de informações. Como o trabalho do historiador é constante, e ele, muitas vezes, tem de montar muitos quebra-cabeças, possivelmente encontrar-se-ão outros caminhos para pesquisas que busquem refletir sobre determinados grupos.

Para o historiador Vicente Salles (1994), o TEP surgiu em junho de 1941, como iniciativa de algumas pessoas que pretendiam empreender nessa área, movidos, principalmente, pelo que já foi exposto até o momento: transformar para educar, educar para transformar: “Essa fase do Teatro do Estudante do Pará foi bastante fecunda e marcou sua presença com uma série de montagens da mais alta qualidade, revelando-nos também diversos textos de Mário Couto”<sup>250</sup>.

O aparecimento do TEP, portanto, representa, para a cena cultural da cidade de Belém, uma nova maneira de estabelecer, entre a sociedade local e as artes, uma relação de renovação. Além de se buscar novas maneiras de se expressar, esse grupo de jovens intelectuais queriam, à sua maneira, proporcionar à cidade um estado de mudanças. Talvez tal anseio não seguia a busca de transformações profundas na sociedade, pois a região, passada a grande revolução econômica, de transformações urbanísticas e novos paradigmas civilizatórios, gerados pela economia da borracha na Amazônia, estava imersa em intensos problemas sociais, mas que, ainda assim, ansiavam por mudanças. Dessa forma, esses intelectuais e artistas viam nas artes uma maneira disso ocorrer. Como afirma Stuart Hall<sup>251</sup> “o que importa são as *rupturas* significativas – em que velhas correntes de pensamento são rompidas, velhas constelações deslocadas, e elementos novos e velhos são reagrupados ao redor de uma nova gama de premissas e temas”.

Essas questões de análise cultural revelam camadas de intensa relação de poder e construção de conhecimento, articulação do pensamento pautada na edificação de um sujeito social ativo, capaz de transformar o seu meio social, mas conectado em comunidades de conhecimento, que se fortalecem na socialização da

---

<sup>250</sup> SALLES, Vicente. *Op. Cit.*, (p. 498).

<sup>251</sup> HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora da UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003, (p.131).

produção intelectual, e se fazem presentes e fortes na sociedade, mesmo que este espaço passe por intensos conflitos de ordem política, econômica e, principalmente, social.

### **Cena II - Quadro III: Texto teatral e seus significados culturais para o Teatro do Estudante do Pará.**

*Ainda é comum afirmar-se, quando se procuram critérios absolutos ou se fazem comparações com as melhores realidades europeias e norte-americanas, que o teatro brasileiro não existe. Algumas peças isoladas de valor não formam uma literatura dramática, nem poderiam almejar cidadania universal.*  
Sábato Magaldi (*Panorama do Teatro Brasileiro*).



Figura 47 - Cena da peça *Não te conheço mais*, a primeira levada pelo Teatro do Estudante do Pará<sup>252</sup>.  
Fonte: Revista Novidade.

Uma das grandes preocupações dos grupos amadores brasileiros, representados pelos teatros dos estudantes, foi a promoção de trabalhos “de qualidade”, pensados a partir do texto literário. E o principal modelo seguido foi a dramaturgia estrangeira, a representante, na Europa, de uma tradição. Mas, também, somados a eles, os dramas contemporâneos, frutos dos movimentos modernistas europeus, além da produção dos autores brasileiros, que já tinham a credibilidade do movimento teatral. Nesse ponto, o TEP manifestou suas preocupações estéticas

---

<sup>252</sup> S/a. Cena da peça *Não te conheço mais*, a primeira levada pelo Teatro do Estudante do Pará. Revista Novidade, v.3; n.29; maio/1942 (p.18). A cena compõe uma entrevista publicada na Revista Novidade, com Francisco Paulo Mendes, um dos líderes do TEP. Refere-se à primeira peça feita pelo grupo, *Não te conheço mais*.

pautado na busca por essa produção artística. Isso pode ser percebido na fala de Francisco Paulo Mendes<sup>253</sup>, em entrevista à *Novidade*, quando perguntado sobre os trabalhos que o seu grupo pretendia montar na temporada de 1942:

Obedecendo desde logo às linhas gerais do nosso programa o “Teatro do Estudante” pretende montar na temporada de 42 peças interessantíssimas e inéditas para a nossa cidade. Podemos adiantar que atualmente trabalhamos na versão e adaptação duma comédia de Pirandello, **A Verdade de cada um** e duma outra de Oscar Wilde, **O Leque de Lady Windermore**<sup>254</sup>. Mas afora estes e outros autores famosos que participarão dos nossos espetáculos, o mais importante e o que vai merecer o nosso maior cuidado são duas comédias magníficas que Mário Couto escreveu especialmente para o “Teatro do Estudante”: **Toque a Serenata de Schubert** e **A Boneca Ressuscitada**<sup>255</sup>. Elas duas irão abrir e encerrar a presente temporada. Teatro como nunca se escreveu aqui em Belém, estas duas comédias denunciam uma vocação excepcional para a literatura dramática e um teatrólogo de inumeráveis e inesgotáveis recursos. Têm como temas pequenos conflitos sentimentais e giram entre as reações e os comportamentos de seres modestos e simples, num meio quieto e sereno onde quase sempre os acontecimentos se mostram sem cor e sem relevo. Com esse material aparentemente tão pobre soube Mário Couto extrair o que de cômico e patético há no cotidiano<sup>256</sup>.

Percebe-se, no excerto acima, a presença da tradição dramaturgica e as novidades contemporâneas, como Pirandello e Oscar Wilde, além da preocupação de se construir uma tradição dramática literária local, com os textos de Mário Couto<sup>257</sup>. Nota-se o destaque que Paulo Mendes dá ao fato de Belém nunca ter presenciado peças locais de valor literário, além de colocar em relevo que, apesar, aparentemente, das comédias não discutirem grandes dramas humanos, o referido dramaturgo consegue, a partir do cotidiano, extrair o patético e o cômico. Sobre os textos, ele fala que:

passam-se as duas peças numa calma atmosfera familiar em que um desgosto ou uma desgraça vêm, por momentos, perturbar a doce tranquilidade da vida. Cheios de um delicado lirismo e de um encanto próprio, os episódios das peças decorrem suavemente e as situações mais

---

<sup>253</sup> MENDES, Francisco Paulo. Entrevista. Revista *Novidade*, v.3; n.29; maio/1942, (p.19).

<sup>254</sup> Grifos do autor.

<sup>255</sup> Idem.

<sup>256</sup> MENDES, Francisco Paulo. *Op. Cit.*

<sup>257</sup> Talvez se possam encontrar influências desses dramaturgos vanguardistas na obra de Mário Couto, adaptada à realidade brasileira e belenense vivida pelo autor. No entanto, esta relação ainda não pode ser feita, pois ao pesquisar nas Bibliotecas e Arquivos públicos de Belém, tais obras ainda não foram encontradas. Por isso, não se pode, nesse trabalho, estabelecer essas comparações, nem criar uma linha de análise que tenha como base essas obras.

fortes e os mais fortes caracteres são antes sugeridos que apresentados claramente. Duas comédias deliciosas e finas. Delas não posso falar aqui longamente como desejo e como farei um dia. Quero apenas acrescentar que para nós a alegria de encená-las e representá-las é o mais alto prêmio que o “Teatro do Estudante” poderia esperar por tudo que já realizou de bom e de belo<sup>258</sup>.

É interessante notar que ao falar dos trabalhos do TEP, Paulo Mendes sempre se preocupa em destacá-los como o início de uma grande ação, que tem por meta a transformação na área cultural da cidade de Belém. Essa postura representa, ao mesmo tempo, a busca do convencimento do meio crítico para os seus espetáculos, como pode revelar o sentimento de vanguarda, ou seja, o impulso de mostrar trabalhos novos, fundamentados em ideias “revolucionárias”, em prol de mudanças no cenário teatral local. Vanguardismo, nesse contexto, aplica-se pela ruptura, pela resistência a um tipo de teatro que as elites, ligadas aos campos, principalmente, do ensino e da literatura, contrapunha-se, por elas representarem não apenas seus gostos, mas não servirem como formas adequadas à representação social dessa fração.

A geração de Paulo Mendes articulou a ideia da arte ligada não apenas às preocupações com a linguagem, mas deu a ela uma ressignificação: o estético, e todo campo simbólico em seu entorno, passou a ser movimentado pelos anseios de uma sociedade local transformadora de seus sujeitos.

Espectáculo	Autor	Ano
Não te conheço mais	Aldo De Benedetti	1941
Divorciados	Eurico Silva	1941
Sinhá Moça chorou	Ernani Fornari	1941
O Leque de lady Windmere,	Oscar Wilde	1942
Verdade de cada um	Pirandello	1942
Toque a serenata de Schubert	Mário Couto	1942
A Boneca Ressuscitada	Mário Couto	1942
Tristão	Mário Couto (adaptação de uma obra de Thomas Man)	1948
A comédia do coração	Paulo Gonçalves	1948
Cândida	Bernard Shaw	1848
Cobé	Joaquim Manoel de Macedo	1948
A importância de ser severo	Oscar Wilde	1949
Avarento	Molière	1949
A Moreninha	Joaquim Manoel de Macedo (adaptação infantil)	1949

Tabela 01 - Textos do repertório do Teatro do Estudante do Pará (1941-1951)<sup>259</sup>.

<sup>258</sup> MENDES, Francisco Paulo. *Op. Cit.*

<sup>259</sup> Esse quadro foi montado a partir da consulta em fontes, como: jornais, revistas literárias, e correspondências, principalmente as trocadas entre os membros do TEP com Paschoal Carlos Magno.

É evidente que mesmo com o planejamento de atividades voltadas para uma mudança de comportamento-, alicerçadas no campo simbólico da cultura, a partir da produção de determinados bens, as obras de artes, os textos literários, as peças de teatro, o conhecimento científico-, essa geração de artistas e intelectuais não desenvolveu um projeto que incluísse, que chegasse, que abarcasse todas as camadas sociais. Pelo contrário, suas ações estiveram conectadas a formas de controle, seleção, e cerceamento culturais, porque ao focar seus interesses por uma sociedade melhor, não conseguiram ou não quiseram desenvolver políticas satisfatórias e globalizantes para pessoas envolvidas no setor da produção artística.

Essa divisão de gosto, de comportamento de determinados grupos sociais, através do objeto estético, refletiu diretamente na sua forma de produção, elencada como a mais adequada para representar seus sentimentos, seus desejos, seus costumes, como categoria pensante e articuladora dos bens culturais. Esses fatores justificam, provavelmente, a escolha por textos voltados para conflitos de personagens representativos das classes dirigentes.

A partir do discurso de Paulo Mendes, pode-se afirmar que, aparentemente, segundo sua análise, os temas abordados nas obras de Mário Couto não possuem uma grande reflexão humana, princípio de uma arte com a finalidade de transformar o homem, talvez pela pouca experiência desse artista na dramaturgia, ou pelo fato de acreditar que o mais significativo para o momento seria abordar conflitos de uma classe em busca de melhorias, no caso, a aristocracia e a burguesia local. Além disso, a única linha de leitura apresentada destaca o texto literário, não oferecendo, por exemplo, as questões técnicas de elaboração do espetáculo, como a cenografia, o figurino e até mesmo a interpretação dos atores.

Apesar de a arte moderna preocupar-se com temas de valorização das coisas do cotidiano, e dos vários grupos sociais que compõe as práticas culturais brasileiras, a concentração do TEP nas discussões de conflitos de modo burguês de vida revela que sua arte não estava com uma certa maturidade, ou que, na verdade, ela se situava na atmosfera sociocultural da camada burguesa de Belém, meio por onde

---

Nelas não se encontrou informações sobre os trabalhos apresentados nos anos 1943, 1944, 1945, 1946, 1947, 1950 e 1951. Destaca-se a presença de autores estrangeiros, nacionais e locais.

circulavam os integrantes do grupo. Essa percepção pode ser vista pelo que Eagleton<sup>260</sup> aborda, ao afirmar que a alta cultura não resulta de uma conspiração da classe dirigente, que ao desempenhar a função de pensar e organizar a produção cultural de uma sociedade, em alguns casos isso também pode gerar frustração. “Todavia, obras de arte que parecem as mais inocentes no que diz respeito ao poder, na sua perseverante atenção aos impulsos do coração, podem servir ao poder precisamente por essa razão”<sup>261</sup>.

Sobre a peça de Mário Couto, *Toque a Serenata de Schubert*, há uma matéria na revista *Novidade*, que destaca o fato dela ser um trabalho escrito e encenado por artistas locais, ressaltando as dificuldades de se produzir trabalhos teatrais na cidade:

Realmente animador o espetáculo de 12 de maio no Teatro da Paz. Uma primeira peça paraense, escrita, dirigida e representada inteiramente por estudantes daqui, tão pobres de recursos quanto cheios de ideal. NOVIDADE não lhes faz o elogio tímido e ridículo dos entendidos. Dá-lhes o seu entusiasmo leigo sem limites, criticando o que lhe parece mau, porém sobre uma base sadia de cordialidade e colaboração<sup>262</sup>.

Importante destacar que, quase um ano após a sua fundação (o grupo iniciou suas atividades em junho de 1941), o TEP levava à cena um texto de um escritor local, fato destacado na crítica acima, e que revela a dupla preocupação desse movimento, pois, ao mesmo tempo coexistiram as encenações de textos do cânone ocidental - símbolos, para esses artistas paraenses, do que havia de mais moderno e universal -, e a preocupação do desenvolvimento de uma dramaturgia local.

O destaque dado ao ineditismo, na cena local, de uma produção cênica escrita e encenada por artistas locais é passível de análise. Apesar de na época ter-se a produção popular e trabalhos do circuito comercial, como, por exemplo, da Companhia de Renato Vianna, apresentados anteriormente, a citação mostra que havia um grande interesse que o TEP desse certo em outras perspectivas. Isso ocorria, porque, além de ser um grupo de amadores, os jovens estudantes paraenses

---

<sup>260</sup> EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. Tradução Sandra Castello Branco. 2ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

<sup>261</sup> Idem, (p.76).

<sup>262</sup> S/a. “*Toque a Serenata de Schubert*” - uma peça de Mário Couto pelo Teatro do Estudante. Revista *Novidade*, Página Comentário..., v.3, n.30; junho/1942 (p.12). Na revista não aparece o nome do jornalista que fez a reportagem.

podiam, por meio do teatro, criar uma maneira de ser pessoas melhores, pois acreditavam que a arte tinha esse potencial. Continua a matéria:

“Toque a Serenata de Schubert” é uma peça reticenciosa, pontilhada de ironia, conseguindo - coisa difícil - ser fácil sem ser banal. Paulo Mendes já notou em Mário Couto o gosto pelos assuntos levemente sugeridos. Não há, de fato, na peça nenhum lance teatral no sentido dramático do termo. É uma história burguesa e diária dos namoros e estroinices dum ginasiano. Simboliza o “mocinho” na puberdade, vacilando entre o desejo devasso de já ser homem e a romântica necessidade de ser sempre “humano”. É um tipo real, cheio de todos nós, aquele rapazola “incompreendido” diferente depois da primeira farra e do primeiro furto doméstico<sup>263</sup>.

É importante perceber que a análise acima faz as devidas ressalvas com relação ao texto do dramaturgo paraense. Destaca que ele não possui a verve dramática tão almejada pelo grupo TEP, mas desenvolve, tangenciada pela ironia, uma singela leitura dos costumes da classe burguesa, pautada nas transformações provocadas pela puberdade de um moço, no momento da descoberta da primeira paixão, e do sentido de não ser compreendido. Tema recorrente entre os rapazes e moças da primeira juventude.



Figura 48 - Leitura da peça de Mário Couto “Toque a Serenata de Schubert” estreada a pouco com os elementos que se vêm na gravura.

Fonte: Revista Novidade <sup>264</sup>.

<sup>263</sup> Idem.

<sup>264</sup> S/a. *Imagem da Leitura da peça de Mário Couto “Toque a Serenata de Schubert” estreada a pouco com os elementos que se vêm na gravura.* Revista Novidade, v.3, n.30; junho/1942, (p.21). Na matéria apresentada não há a identificação das pessoas na fotografia. No entanto, podemos apontar que no centro encontra-se a diretora artística do grupo, Margarida Schivazzappa, e, ao seu lado esquerdo, Francisco Paulo Mendes. Provavelmente, deve ser um registro de um ensaio do grupo.



Figura 49- O teatro do estudante do Pará apresenta “Divorciados”.  
 Fonte: A Vanguarda<sup>265</sup>.

Na notícia acima, destaca-se o novo trabalho do TEP, provavelmente o segundo, tendo em vista que a sua estreia se deu em junho de 1941, com a obra *Não te conheço mais*<sup>266</sup>, citado por Schivazzappa, em matéria ao jornal *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro<sup>267</sup>. *Divorciados* (1934) foi escrita por Eurico Silva, autor português vindo na década de 1910 para o Brasil. Tornou-se empresário da Companhia de Comédias Cazarré-Elza-Delorges, e posteriormente administrador e participante das Companhias de Procópio Ferreira e Joracy Camarmo. A matéria, ainda, relata o nome dos atores envolvidos na montagem, além de divulgar o trabalho e ressaltar o papel do jornal em promover atividades, por eles consideradas, de importante valor cultural para a cidade:

É com alegria que noticiamos o novo espetáculo do Teatro do Estudante do Pará, a realizar-se na próxima sexta-feira, e que será a encenação de “Divorciados”, magnífica comédia de Eurico Silva, teatrólogo que se impôs definitivamente entre os maiores nomes do teatro nacional.

<sup>265</sup> S/a. *O teatro do estudante do Pará apresenta “Divorciados”*. *Jornal A Vanguarda*, sexta-feira, 01/08/1941, (última página).

<sup>266</sup> Escrita pelo escritor Aldo de Benedetti, em 1932, a peça retrata o conflito das personagens Luísa e seu esposo, o advogado Paul Malpieri. Classificada como uma comédia romântica, mostra as ações de pequenos percalços da vida burguesa, recheada pelas intrigas e relações amorosas, bem característica do gênero.

<sup>267</sup> S/a. *Margarida Schivazzappa e o “Teatro do Estudante do Pará”*. *Jornal Correio da Manhã*, Coluna Teatro, domingo, 13/03/1949, (p. 15).

“Divorciados” terá como intérpretes, Irani Coelho, Maria do Céu, Ruth Castro, Maria Santos, Everaldo Guilhon, Marcilio Viana, Antônio Andrade, Valdemar Viena e Aluizio Carvão. Como contrarregras conta o T.E com os nomes de Henrique Amoedo e Omar Cardoso, dois jovens que têm auxiliado a obra de nossa mocidade, sem medir esforços, sempre cheios de uma boa vontade, merecedora dos melhores elogios.

O espetáculo de sexta-feira, no Teatro da Paz, significa mais um sucesso para o punhado de batalhadores do Teatro do Estudante, e para este sucesso A VANGUARDA, como sempre, contribui com o seu apoio, e com o seu inicial abraço, como jornal amigo que é de todas as iniciativas honestas da nossa mocidade.

Em outra matéria, também publicada em *A Vanguarda*, evidencia-se os trabalhos iniciais do TEP, ressaltando a boa receptividade da plateia paraense, a qual solicitou novas apresentações. A pequena matéria anuncia o novo espetáculo do TEP, *Divorciados*, e destaca que devido ao sucesso do primeiro espetáculo do grupo, *Não te conheço mais*, seria realizada uma nova apresentação, dando destaque à crítica de Levi Hall de Moura<sup>268</sup>, ao caráter “estudioso” do teatro proposto pelo grupo paraense. Isso mostra que houve uma boa receptividade, pelo menos por parte dos intelectuais locais, a esse empreendimento artístico.



Figura 50- Teatro do Estudante: seu novo espetáculo.

Fonte: Jornal A Vanguarda<sup>269</sup>

<sup>268</sup> “Morto aos 74 anos, ele foi, sobretudo, um humanista. Um homem limpo. Que viveu seus atribulados anos procurando dar o melhor de si em favor dos mais carentes e necessitados. Teatrólogo, poeta, folclorista, romancista (*Oceano Perdido*), sociólogo e jornalista [...] O antigo aluno do Colégio Estadual Paes de Carvalho, formado em Direito pela tradicional faculdade do largo da Trindade em 1934, ingressou na magistratura como juiz em 1954, depois de prestar concurso. Foi promotor público e defensor público na Justiça Militar Federal” (CASTRO, Acyr. Levy Hall de Moura. In: CASTRO, Acyr; ILDONE, José; MEIRA, Clóvis. *Introdução à Literatura no Pará, Vol. V*. Belém: CEJUP, 1995, p.285).

<sup>269</sup> S/a. *Teatro do Estudante: seu novo espetáculo*. Jornal A Vanguarda, quarta-feira, 17/06/1941, (p.01).

Domingo próximo, o Teatro do Estudante do Pará, atendendo os muitos pedidos que lhes foram dirigidos para que fosse reprisada a comédia de Benedetti, “Não conheço mais”, com a qual estreou com sucesso, dará uma matiné em homenagem à família paraense e à classe estudantil. Há de, por certo, este espetáculo revestir-se do brilho anterior, e para as pessoas que não puderam ainda assistir ao desempenho magnífico do elenco do T.E., ao qual Levi Hall, mui acertadamente, chamou de “teatro estudioso” oferece-se esta ótima oportunidade, na certa de que irão assistir a um espetáculo interessante, passando alguns momentos de franco humor.

O Teatro do Estudante que já nos apresentou “Não te conheço mais” e “Estudantes”, comédia em 1 ato de Mario Couto, reprisando agora a primeira peça, prepara-se ao mesmo tempo para encenar, ainda este mês, uma deliciosa comédia de Eurico Silva, “Divorciados”, para a qual já foram iniciados os ensaios.

Para a matiné de domingo no Teatro da Paz, as entradas se encontram na Livraria Escolar, à Travessa Campos Sales.

E este jornal, o primeiro, aliás, a dar o seu inteiro apoio e solidariedade ao movimento cultural dos nossos jovens, mais uma vez leva-lhes, por estas colunas, seus aplausos, como fortes incentivos à sua esplendida obra<sup>270</sup>.

No entanto, por se tratar dos trabalhos iniciais do TEP, ainda não era possível se ter uma real análise do que tal ação mudaria a cena cultural da cidade, mas revelava as expectativas depositadas nele. Isso pode ser percebido no final do texto, quando o jornalista mostra que *A Vanguarda* era o único tabloide que proporcionava a divulgação desses jovens artistas, talvez por eles estarem em suas atividades iniciais, ou revela que os integrantes de tal ação tinham conexões diretas com o jornal.

O conjunto de obras apresentadas pelo TEP, durante os seus dez anos de atividades, representou um esforço do grupo em mostrar à cidade textos que tratavam de conflitos representativos dos personagens inseridos em um contexto da vida burguesa. São dramas contextualizados nas relações familiares, nos interesses políticos, econômicos, sentimentais dos chamados agentes da ordem social, na qual as articulações amorosas, tema frequente do gênero, tomavam os objetivos desses sujeitos.

No entanto, esses textos, considerados pelos integrantes do TEP e, também, pelos seus críticos da época, símbolos de mudança, de vanguarda para o teatro local, representaram uma dada modernização teatral, fundamentada na valorização da literatura dramática, tanto no trabalho com a tradição, quanto na tentativa de

---

<sup>270</sup> Idem.

implantar uma dramaturgia, alicerçada nos valores divulgados e nos anseios desse movimento do teatro de estudante e amador paraenses. Porém, as ações do TEP não se resumiram no trabalho com o poético. Ele foi além, principalmente nas discussões sobre as questões das políticas culturais articuladas para o setor teatral brasileiro, questões que serão abordadas a seguir.

## **Cena II - Quadro IV: O Teatro do Estudante do Pará e suas militâncias políticas.**

*A massa ainda comerá do biscoito fino que fabrico.  
Oswald de Andrade.*

As discussões políticas para o teatro em Belém, a partir dos interesses dos grupos amadores, fundamentaram-se, principalmente a partir da representação e da participação de Margarida Schivazappa<sup>271</sup>, diretora artística do TEP, importante agente cultural paraense, da primeira metade do século XX, nos eventos e conjunturas políticas locais e nacionais. Professora de canto orfeônico, aluna do maestro Villa-Lobos, no Rio de Janeiro, movimentou a cena teatral local, e ganhou tanto o respeito dos intelectuais paraenses, quanto o reconhecimento nacional de seus trabalhos à frente do grupo, como pode ser visto no excerto abaixo, publicado em um jornal carioca:

A professora Margarida Schivazappa é a diretora artística do Teatro do Estudante do Pará. Na verdade, a prof. Schivazappa é o próprio movimento da mocidade paraense. Ela já dirige, com energia fora do comum, duas

---

<sup>271</sup> “Professora. Belém/PA, 10/11/1895; id. 5/8/1968. Filha da soprano Corina Pinelli da Costa (1871-1934) e de Eurico Schivazappa, estudou piano com Manuel de Matos Guerra e canto com a mãe. Quando da reinstalação do Instituto Carlos Gomes, resolveu fazer o curso regular. Diplomada, obteve bolsa de estudos para cursar o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico e fazer um estágio no SEMA [Superintendência da Educação Musical e Artística], Rio de Janeiro com a obra e o trabalho pedagógico de Heitor Villa-Lobos. Retornando a Belém, instituiu grandes contratações orfeônicas. Uma delas, no Theatro da Paz, em 7/9/1937, reuniu 600 crianças de nove grupos escolares, com a colaboração das mestras Guiomar Azevedo, Sixelíbia Rodrigues, Luzia Cardoso, Antusa Costa e Maria Antônia Ribeiro, cantando hinos cívicos e músicas de Villa-Lobos. Foi a primeira superintendente do Ensino de Música e Canto Orfeônico no Pará, implantando o sistema em vários grupos escolares do interior do Estado. Foi também dedicada colaboradora no Teatro do Estudante e do ballet da juventude. Em 1951, na qualidade de diretora do Teatro do Estudante do Pará, participou do I Congresso Brasileiro do Teatro, realizado no Rio de Janeiro entre 9 e 13 de julho, apresentando a comunicação “Os conjuntos de amadores e o teatro no Brasil”, publicada nos Anais, pp. 126-30 e encaminhando ainda proposta de reivindicações, idem, pp.133-5”. SALLES, Vicente. *Op. Cit.*, (2007, p.303).

gerações de jovens, que representaram no Teatro da Paz, movimentando os meios culturais de Belém, desde os primeiros dias de fundação do T.E.P. Vez por outra Margarida Schivazappa visita Rio de Janeiro. Isso não acontece todos os anos, pois nem sempre ela pode passar as férias nessa capital. Mas a diretora artística dos estudantes paraenses acha quase sempre um meio de escapular de seus afazeres na província e vem tomar outros ares. Mas é preciso se dizer que a prof. Margarida não para. Mesmo com um curto período de permanência no Rio ela acha tempo para acompanhar o movimento teatral, reivindicar direitos aos jovens paraenses e nos mostrar tudo o que o seu teatro tem realizado no extremo norte<sup>272</sup>.

Esse destaque que a diretora do TEP ganhara, a nível nacional, tornou-se um ponto importante, para que o grupo pudesse reivindicar por melhorias na cena local, pois Schivazappa tinha entrada junto aos representantes dos órgãos de fomento às artes cênicas no Brasil, além de ser uma articuladora junto aos poderes locais. Ela ocupou importantes cargos, durante o Estado Novo, nas gestões das interventorias paraenses, como, por exemplo, na superintendência do ensino de música e canto orfeônico do Pará, posição que lhe permitiu desenvolver, na capital e em vários municípios do interior do estado, o referido sistema. Assim, seus posicionamentos em entrevistas, em diversas revistas e jornais locais e da capital federal, foram os caminhos trilhados para a reflexão e busca por mudanças no contexto da produção teatral paraense.

Em entrevista ao jornal *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ela afirma que “o Teatro do Estudante do Pará não tem financiadores. Vive pelo que faz. Compramos fiado e pagamos com os resultados das récitas. Andamos sempre em constante e perigoso equilíbrio, mas não devemos a ninguém, graças a Deus”<sup>273</sup>. Essa fala da diretora artística do TEP revela as dificuldades que o grupo tinha, e a falta de financiamentos externos para o desenvolvimento da arte e da cultura. É evidente que sendo uma prática amadora, a vontade de fazer teatro estava em primeiro plano, mas a necessidade de investimentos havia, porque a bilheteria, em um lugar onde a arte teatral ainda fazia um grande esforço para integrar-se a um circuito cultural na cidade, não sustentava as ações do grupo.

---

<sup>272</sup> S/a. *Margarida Schivazappa e o “Teatro do Estudante do Pará”*. *Jornal Correio da Manhã*, Coluna Teatro, domingo, 13/03/1949, (p. 15).

<sup>273</sup> Idem.

Porém, não se pode desconsiderar o fato do grupo ter acesso a mais importante casa de espetáculos da cidade, o Teatro da Paz, questão que se justifica, provavelmente, pela entrada junto aos órgãos do poder público da própria Schivazappa, e de outros integrantes do TEP. Tinha-se, ainda, o apoio dos intelectuais em suas atividades teatrais, como, por exemplo, o jornalista Otávio Mendonça, filho de Deodoro de Mendonça, secretário geral do governo de José Malcher. Essa costura de relações ajudou os estudantes paraenses na prática de suas atividades artísticas, mesmo que Schivazappa tenha relatado, na entrevista acima, a falta de apoio às artes cênicas locais.



Figura 51 - Leitura da peça "Cândida" de Shaw.  
Fonte: Jornal Correio da Manhã/RJ<sup>274</sup>.

Perguntada sobre o auxílio do Serviço Nacional de Teatro, ela destaca: "penso que desta vez, com o diretor Thiera Martins Moreira, o Teatro do Estudante do Pará será contemplado com um auxílio. Não é muita coisa, porque o SNT não pode orçar com grandes gastos, mas tenho fé que conseguimos alguma coisa. E é um começo, não é?"<sup>275</sup>. Esse discurso evidencia a necessidade e o interesse de financiamento dos órgãos nacionais responsáveis pela produção cultural, em especial o criado para as artes cênicas, o SNT, durante o Estado Novo, como visto anteriormente, voltado para a subvenção de subsídios para os grupos e artistas de

---

<sup>274</sup> Idem.

<sup>275</sup> Idem.

todo Brasil. Porém, Schivazappa não relata se o seu grupo teria conseguido tais recursos.

Além dessa matéria, é importante destacar o comentário que Margarida Schivazappa faz na entrevista à revista *Novidade*, pelas comemorações do primeiro aniversário do TEP. Destaca os desafios e a luta em conseguir ajuda dos órgãos do governo. Perguntada sobre a possibilidade de financiamentos do Ministério da Educação, diz:

só poderemos pleitear o auxílio, que o plano do S. N. T. já aprovado pelo sr. Presidente da República, nos concede, depois de regularizadas algumas formalidades, de que já estamos tratando. Poderei, no entanto, dizer que seremos amparados, nessa pretensão, não só pelo diretor do S. N. T. como também pelo dr. Benjamin Lima competente diretor do Curso Prático de Teatro que, num gesto de simpatia pelo nosso Teatro do Estudante prontificou-se a auxiliar-nos. O autor de "Sinhá moça chorou" com o cavalheirismo que lhe é peculiar, espontaneamente nos ofereceu seu valioso auxílio. Maria Jacinta, atual diretora do Teatro do Estudante do Brasil, fazendo publicar na revista "Vida" no número de fevereiro, a fotografia de uma cena de "Não te conheço mais", nossa peça de estreia, termina sua crônica lançando ao S. N. T. um apelo em nosso favor<sup>276</sup>.

As dificuldades destacadas no texto acima representam as diversas demandas que os grupos de amadores tinham, como o incentivo, por parte dos governos estadual e federal, à produção e circulação de seus trabalhos teatrais, além de financiamento e construção de um espaço de formação acadêmica na área do teatro. Acrescenta-se o relato sobre a dificuldade de o grupo fazer temporadas, pois "o T. E composto de estudantes de diferentes cursos e com outros afazeres que os sujeitam a horário não permitindo ausência demorada, não poderá fazer uma *tournee* com tempo indeterminado"<sup>277</sup>.

Voltando à análise da entrevista de Margarida Schivazappa à revista *Novidade*, a diretora do TEP fala sobre o que levou a criação do grupo, e a articulação com as obras literárias representantes de um ideal de teatro, presentes tanto no "cânone" universal, quanto nos autores da produção teatral brasileira.

Era uma velha aspiração de um grupo de estudantes criar aqui esse fator do desenvolvimento intelectual, já criado em outros estados da União. Em meio do ano passado, por ocasião da representação de "Sortilégio" no T. da Paz,

---

<sup>276</sup> SCHIVAZAPPA, Margarida. *Entrevista*. Revista *Novidade*, v.3, n.30, junho/1942, (p.20).

<sup>277</sup> Idem.

surgiu a possibilidade da almejada realização. Convidada para diretora, sem esperar merecer tão grande honra, começamos logo a trabalhar. Vencendo com a energia da boa vontade, nosso único capital, todas as dificuldades que encontramos, conseguimos no dia 4 de junho, menos de um mês de trabalho, apresentar o T. E. do Pará levando a cena “Não te conheço mais” de A. Benadetti, tradução de Joracy Camargo, como peça de estreia. Em julho apresentamos “Divorciados” de Eurico Silva e no dia 7 de setembro, com dobrado esforço, “Sinhá Moça chorou”<sup>278</sup> de Ernani Fornari, nossa maior realização<sup>279</sup>.

O texto acima destaca a questão dos jovens estudantes e os intelectuais envolvidos com o projeto do TEP em almejar um desenvolvimento intelectual, a partir da aspiração da juventude. Observa-se, ainda, como um programa de perfil acadêmico, articulado nacionalmente, foi representado pelo grupo paraense, na figura de Schivazzappa. Além disso, as apresentações no Theatro da Paz<sup>280</sup>, a mais importante casa de espetáculo da cidade, além de ser vista como um grande fato, por toda a história que representa, revela também a existência de poucos espaços voltados para as manifestações cênicas. Vê-se, portanto, que o teatro representou para esses sujeitos um lugar de formação artística, a oportunidade de seu desenvolvimento intelectual e a respectiva projeção no meio artístico local.

Esse ideal talvez represente o modelo de intelectual moderno, o qual acreditava no poder do saber erudito, e via, nas artes, um campo de mudanças culturais, fator preponderante na análise dos comportamentos sociais. Isso ocorre, porque, como afirma Canclini<sup>281</sup>, apesar de muitas vezes as convenções estéticas não serem vistas como uma intensa dependência entre as organizações sociais e campo artístico, elas mostram que, por exemplo, a mudança dos padrões de arte não se

---

<sup>278</sup> Drama em 6 quadros, escrita por Ernani Fornari, em 1940. Segundo FISCHER (2007, p.296) “foi levado à cena, pela primeira vez, no Teatro Serrador, do Rio de Janeiro, pela Companhia Dulcina-Odilon, em 3 de outubro de 1940. Em Porto Alegre, a peça viria a ser representada, no palco do Teatro São Pedro, apenas em julho de 1956. Estamos, indiscutivelmente, diante de um sucesso teatral, de público e crítica, quase sem precedentes no Brasil. No preâmbulo da edição de *Quando se vive outra vez* consta que “com Sinhá moça chorou sucedeu algo inédito na história do nosso teatro. Manteve-se em cena, no Rio de Janeiro, durante três meses consecutivos”. Além disso, a peça foi premiada pela Prefeitura de Porto Alegre e recebeu a medalha de mérito de 1940 da Associação Brasileira de Críticos Teatrais”. Ver: FISCHER, Antenor. *A Literatura Dramática do Rio Grande do Sul (De 1900 a 1950)*, Vol. 2. Tese de Doutorado, Letras, Programa de Pós-graduação em Letras da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2007.

<sup>279</sup> SCHIVAZZAPPA, Margarida. *Entrevista*. Revista Novidade, v.3, n.30, junho/1942, (p.20).

<sup>280</sup> Sobre os primeiros 25 anos de vida desse teatro, ver: SILVA, Rose. *Histórias invisíveis do Teatro da Paz: da construção à primeira reforma*. Belém do Grão-Pará (1869-1890). Belém: Paka-Tatu, 2010.

<sup>281</sup> CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 1998, (p.40).

restringe, unicamente, a problemas de ordem poéticas. Pelo contrário, os questionamentos sobre as estruturas organizadas pelos artistas e intelectuais desses sistemas são necessários para a compreensão dos campos simbólicos criados ou mantidos, que os costumes e crenças dos receptores de bens culturais mostram as complexas redes de relações de pensamentos, de ideologias, de poder.

Nota-se que o interesse do grupo TEP não era apenas apresentar trabalhos teatrais, mas criar uma política que proporcionasse possibilidades reais aos artistas locais de produzir sua arte. Para isso, Margarida Schivazappa militou por ações que possibilitassem boas condições de trabalho, tanto na esfera estadual, quanto na nacional. Destacou a importância da coletividade, do trabalho em equipe, em prol de um ideal de jovens estudantes engajados em produzir teatro “de qualidade”, apesar de serem amadores, elemento este que distinguiam os seus espetáculos dos teatros profissional e suburbano da época.

A gente que criou o T.E. não se limita a representar o papel que lhe coube. Tudo o que se vê na cena é produto de estudantes. A adaptação e confecção de cenários, desde o aparelhamento da madeira à instalação da luz está a cargo da turma masculina, ficando o guarda-roupa, ornamentação e etc. a cargo do elemento feminino. Ninguém é só ator, é operário ainda: eletricitista ou carpina, contrarregra ou maquinista, costureira, enfim, o que no momento precisar ser, sem esmorecimentos nem privilégios, animados pela alegria da realização de um ideal. E assim, estreamos uma peça que, não só iniciou a temporada de 42, como revelou mais uma aptidão da turma laboriosa, que é a peça com que Mário Couto se apresentou como autor teatral, denominada “Toque a Serenata de Schubert”.

Procuramos em seguida ouvir Clóvis Malcher<sup>282</sup>. A parte financeira do T. E. é uma questão muito séria e delicada. Bem sabemos o quanto ela é, por vezes, dramática em meio as realizações que pretendem levar a efeito. Ninguém mais que Clóvis sabe dar palpite sobre o assunto. Ele conhece os pedregulhos do belo caminho aberto pela gente moça como ele e seus companheiros do Teatro do Estudante<sup>283</sup>.

O texto acima, em sua primeira parte, revela o caráter amador dos integrantes do TEP, nenhum componente era artista de formação, mas tinham o

---

<sup>282</sup> Clóvis Cunha da Gama Malcher foi advogado, professor e reitor da Universidade Federal do Pará (1973-1977), na qual, em 1976, lançou a proposta de instituir um órgão para o desenvolvimento da pesquisa no Pará, a Fundação de Amparo e Desenvolvimento da Pesquisa (FADESP), “uma instituição privada autônoma e sem fins lucrativos, cuja missão é promover a gestão de ações de pesquisa, ensino e extensão de forma dinâmica, contribuindo para o fortalecimento da UFPA e o desenvolvimento da região amazônica. Fora da UFPA, o professor Clóvis Malcher exerceu cargos importantes, como a Consultoria Geral do Município de Belém e a Secretaria de Estado de Interior e Justiça”. Disponível no site da UFPA: <https://proad.ufpa.br/imprensa/noticia.php?cod=4580>

<sup>283</sup> SCHIVAZAPPA, Margarida. *Entrevista*. Revista Novidade, v.3, n.30, junho/1942, (p.20-21).

interesse e faziam o esforço para a realização de seus trabalhos. Ninguém era apenas ator, mas desempenhava outras funções na construção, por exemplo, dos cenários, dos usos dos recursos de iluminação e figurino. Eles eram movidos pela intuição e pelo ofício que cada um tinha, e juntos construía seus espetáculos. Isso representa, na visão de Schivazzappa, um processo de formação dos estudantes envolvidos com o teatro, tendo em vista que não havia em Belém uma escola de artes dramáticas.

No segundo momento, ela destaca a necessidade de organização do grupo, da estruturação como órgão que ansiava, além da produção, uma sistematização do trabalho artístico. Essa meta se estabelecia, para que o TEP conseguisse ter uma funcionalidade, como a parte financeira, ponto delicado destacado por ela, pois todo grupo precisa de recursos financeiros para trabalhar.

Em carta do 2º Secretário do TEP, na gestão de 1947-48, Luiz Fernando de Sá Leal, ao presidente do Teatro do Estudante do Brasil, Paschoal Carlos Magno, é comunicada a posse da nova diretoria, com a descrição dos cargos e seus ocupantes:

Tenho a honra de comunicar a V.S. que em sessão solene de Assembleia Geral, em data de 8 de novembro do presente ano, foi dada posse a Diretoria Geral eleita para reger os destinos desta entidade no período 1947/1948, assim constituída:

**Diretoria:**

Presidente: Otávio Bandeira Cascaes (reeleito)  
Vice-Presidente: Otavio Bittencourt Pires (reeleito)  
1º Secretário: Benedito Pádua Costa (reeleito)  
2º Secretário: Luiz Fernando de Sá Leal (reeleito)  
1º Tesoureiro: Henrique Bernardo Lobo (reeleito)  
2º Tesoureiro: José Araújo dos Santos (reeleito)<sup>284</sup>.

Além de mostrar a organização da gestão do TEP, o texto acima revela que a administração do grupo era desenvolvida pelos estudantes, com a supervisão de Schivazappa. As missivas<sup>285</sup> eram uma maneira deles estabelecerem contato com

---

<sup>284</sup> LEAL, Luiz Fernando de Sá. *CIRCULAR N.1/47*. Belém, 14/11/1949. Documento disponível no Acervo Paschoal Carlos Magno, Correspondências/Teatro/Teatro Amador/Teatro do Estudante do Pará. CEDOC/FUNARTE.

<sup>285</sup> Na pesquisa documental, realizada no Centro de Documentação, CEDOC, da FUNARTE, onde há disponível para consulta acervos de personalidades ligadas às artes, encontraram-se cartas de intelectuais e artistas paraenses, em especial enviadas a Paschoal Carlos Magno. Com relação ao TEP, há sete, as quais relatam as atividades dos amadores do Pará, com destaque para a necessidade de auxílio às atividades artísticas locais.

“autoridades” dos movimentos nacionais, presentes no Rio de Janeiro, capital federal na época.

Sr. Pascoal Carlos Magno,

Tive o grande prazer de merecer da nossa querida diretora, prof. Margarida Schivazappa, a honrosa incumbência de entrar em contato com a figura culminante do Teatro Universitário do Brasil.

Aliando a primazia que tive em ser o primeiro elemento do Teatro do Estudante do Pará que vos escreve à certeza de que essa nossa liberdade será um sólido alicerce para um constante intercâmbio de ideais entre os pupilos de Margarida Schivazappa e a vossa distinta e culta personalidade, conhecedora dos maiores segredos da sublime Arte que glorificou Sarah Bernhard, apresso-me a externar-vos a nossa grande e justificada satisfação<sup>286</sup>.

Além de revelar a busca pela troca de ideias, entre os artistas locais com os articuladores do movimento teatral nacional, representado por Pascoal Carlos Magno, o excerto acima destaca a influência de Schivazappa nas ações locais, e a sua experiência com a linguagem teatral. Em seguida, Gelmirez Melo afirma que o TEP compartilhava dos mesmos anseios do TEB, revelando as articulações dos amadores brasileiros, e a sua importância para a cena “tímida” local, fator este que mudaria com os trabalhos do grupo paraense:

Torna-se necessário também que nos inteire de que desde o regresso de nossa diretora, o nome de Pascoal Carlos Magno tornou-se um símbolo no meio da rapaziada alegre e esperançosa, que aqui no extremo Norte de nosso rincão brasileiro comunga nas mesmas ideias e nos mesmos ideais que habitam o vosso pensar.

E essa plêiade de jovens, comandada pela figura inconfundível da pioneira do movimento artístico estudantil no Pará, professora Schivazappa, prepara-se novamente para apresentar ao nosso público algumas horas de lazer – roubadas a noites vazias que enchem a vida noturna da Cidade Morena – com o reprise de “O Bobo do Rei”, 3 atos que a nossa plateia não cansa de admirar e aplaudir<sup>287</sup>.

Outra questão presente na entrevista à revista *Novidade*, é o destaque que Schivazappa dá ao valor do reconhecimento do público local ao trabalho dos jovens estudantes, não apenas com aplausos, mas com a sua constante presença, que, segundo ela, daria ao teatro amador paraense a possibilidade de continuar existindo.

---

<sup>286</sup> MELO, Gelmirez. *Carta a Pascoal Carlos Magno*. Belém, 5 de maio de 1947. Documento disponível no Acervo Pascoal Carlos Magno, Correspondências/Teatro/Teatro Amador/Teatro do Estudante do Pará. CEDOC/FUNARTE.

<sup>287</sup> Idem.

Não deixa, também, de tecer críticas ao valor e ao prestígio sobre os trabalhos artísticos estudantis. Esse fato permite apontar, segundo Schivazappa, que a plateia local ainda não acreditava ou potencializava o trabalho amador dos jovens e inexperientes atores do TEP, mas revela, também, que as possibilidades de mudanças eram colocadas sobre eles. Se há a necessidade de transformações sociais, e as artes estão inseridas neste contexto, depositar à juventude o espírito de renovação e a responsabilidade de fazer algo novo, diferente, e que possa amadurecer e criar novos rumos, era preciso.

O público do T. E. numericamente falando, é muito diminuto. Aliás, não é de estranhar que tal aconteça, pois ninguém ignora que nesta terra é reduzido o número dos que acreditam em realizações de estudantes. Aqueles, porém, que têm assistido às representações do T. E. não lhe regatearam aplausos, bastando lembrar o sucesso que alcançou a apresentação de “Sinhá Moça Chorou...”, indiscutivelmente o espetáculo mais completo que se tem assistido no Norte em matéria de amadorismo teatral<sup>288</sup>.

Ao finalizar a sua entrevista, Schivazzappa ressalta a necessidade de valorização do trabalho amadorista, como um movimento cultural importante para a cidade e para a formação sociocultural dos jovens estudantes paraenses.

Finalizando, quero dizer que depositamos grandes esperanças na temporada que se iniciou, certos de que o nosso povo, compreendendo os altos objetivos que nos inspiram, estimulará com sua presença e seus aplausos esse magnífico movimento cultural de nossa mocidade estudiosa<sup>289</sup>.

Até o momento, buscou-se, aqui, apresentar o TEP, as ideais que o estimulou a produzir uma cena teatral na cidade de Belém, um movimento cultural imerso no desejo de transformações da realidade artística local, que revela em si diversas leituras e proporciona reflexões sobre a intensa relação entre a produção artística e as complexas redes políticas estabelecidas pelo Estado Novo. Perceber essas inter-relações torna-se importante, na tentativa de se compreender como o teatro em Belém do Pará esteve conectado às discussões nacionais, voltadas para a renovação, para a modernização do teatro brasileiro, no século XX. E nessa perspectiva, em seguida, se estabelecerá um diálogo com as reflexões propostas pelas teorias dos

---

<sup>288</sup> SCHIVAZAPPA, Margarida. *Entrevista*. Revista Novidade. *Op. Cit.*, (p.21).

<sup>289</sup> Idem.

Estudos Culturais, na tentativa de mostrar que os projetos estéticos pensados e executados para a área teatral estão diretamente relacionados aos complexos sistemas sociopolíticos que marcaram as décadas de 1940 e 1950 no Brasil.

### **Cena II - Quadro V: O Teatro do Estudante do Pará no contexto das discussões políticas voltadas para a modernização do teatro brasileiro.**

*A gente que criou o T.E. não se limita a representar o papel que lha coube. Tudo o que se vê na cena é produto de estudantes. [...]*

*Quero dizer que depositamos grandes esperanças na temporada que se iniciou, certos de que o nosso povo, compreendendo os altos objetivos que nos inspiram, estimulará com sua presença e seus aplausos esse magnífico movimento cultural de nossa mocidade estudiosa.*

*Margarida Schivazappa.*

O TEP afinou-se às transformações expostas anteriormente, na linha de renovação da produção artístico-cultural paraense. Produziu, dessa maneira, um importante movimento teatral na cidade entre os anos de 1940, visto, segundo os próprios integrantes do grupo, como ações que colaborariam para a renovação no setor cultural, em especial, a área teatral, na cidade de Belém. Na estreia do TEP, o jornalista Otávio Mendonça<sup>290</sup> escreveu uma matéria para a revista *Novidade*, na qual destaca a importância do seu surgimento, para o contexto da sociedade local:

O Teatro do Estudante é um esforço que merece apoio. Nesta triste gente paraense, de tão pouca arte, mesmo alheia, está se traçando uma linha colorida e própria.

Que superintendência podia ser mais responsável que a de Paulo Mendes e Clóvis Malcher? Que estímulo podia ser mais esforçado que o de Margarida Schivazappa?

Guilhon, Marcilio Viana, Rute Castro, Irany Coelho - a gente do Teatro.

Eu não poderia, ainda se quisesse, criticá-los. Pelo menos, nos defeitos. Exige observação, tempo, cultura dramática. Só tenho tempo. Mas uma qualidade me impressionou e preciso confessá-la antes do arrependimento: a coragem que eles têm.

Nossa terra historicamente reservou o adjetivo ridículo, senão outro pior, para as iniciativas de cultura. E me parece que muito poucos dentre todos nós afrontariam essa fama, gratuitamente e de boa vontade.

---

<sup>290</sup> MENDONÇA, Otávio. *Matéria*. Revista *Novidade*; v.2, n.21, Setembro/1941.

O Teatro do Estudante quebrou a miragem. Há na sua espontaneidade um símbolo e uma reação. Moças que deixaram o trote suburbano e a terrasse americanófila do Grande Hotel para passar as tardes ensaiando peças<sup>291</sup>.

A análise do jornalista inicia-se pelo destaque ao fato de o circuito cultural de Belém não presenciar trabalhos, considerados por esse grupo de artistas e intelectuais, de um valor artístico significativo, painel que passaria a mudar a partir do TEP. Além disso, chama atenção não apenas para a estreia do grupo, mas dá a possibilidade de perceber como foi a reação da intelectualidade local, perante à nova proposta de produção teatral, na capital paraense. Um dado importante a se expor é quando ele fala da atitude desses jovens estudantes de deixarem um modelo de representação social, estilo americano da burguesia local que frequentava as dependências do Grande Hotel<sup>292</sup>, um espaço ocupado pelas elites de Belém, onde se localizava o *Palace Theatre*.

Importante casa de espetáculo, o *Palace Theatre* foi palco, durante a Segunda Guerra Mundial, para companhias americanas, que se apresentavam para os soldados instalados na base aéreo-naval de Val-de-Cans<sup>293</sup>, construída durante a guerra como base militar norte-americana. Tais jovens passaram a se dedicar ao teatro, ao ofício da arte, com ensaios, estudos de peças, ou seja, deram valor ao

---

<sup>291</sup> Idem, (p.06).

<sup>292</sup> Segundo Salles (1994, p.42), “a 2 de novembro (1912) foi reinaugurado o *Palace Theatre*, anexo ao Grande Hotel, agora propriedade da empresa Teixeira, Martins & Cia., que já explorava o Cinema Olímpia nas proximidades”.

<sup>293</sup> “Os relatos sobre a origem de Val-de-Cans são variados e remotos. Consta que a 20 de agosto de 1703 o nome Val-de-Cans já aparecia nos documentos da medição e demarcação da légua patrimonial do Conselho do Senado e da Câmara de Belém. No local já existia a fazenda de propriedade de D. Maria Mendonça, que acabou sendo denominada com o mesmo nome. Em 1675, em seu testamento, D. Maria doou a fazenda Val-de-Cans para os padres Mercedários. Já em 1798 a Carta Régia da Coroa possibilitou a liberdade de comércio, o acesso livre de moradores às terras indígenas e a liquidação dos bens do Comum das povoações. Graças a este documento o Governador do Estado do Grão-Pará conseguiu se apropriar da fazenda e vendê-la para terceiros. Outra versão aponta que a designação do tradicional bairro da capital paraense é uma alusão ao nome de um antigo povoado habitado por negros alforriados ou foragidos de quilombos, quase todos de cabelos brancos como lembra o escritor Olavo Guimarães Freire. Um terceiro relato registra que em 1895, uma comitiva do então governador Lauro Sodré navegou de Belém à Vila de Pinheiro, hoje bairro de Icoaraci (lugar onde o Sol se encontra com a Lua), em uma gaiola, e avistou uma multidão de negros quase todos de cabelos brancos assistindo a passagem da comitiva fluvial. Admirado, o governador exclamou: -“Isto é um verdadeiro Val-de-Cans!”, ou seja, do latim um vale de pessoas de cabelos brancos, expressão que acabou por batizar o local. Com o alvorecer dos ventos republicanos, em 1934 o Diretor da Aviação Militar do Exército Brasileiro, general Eurico Gaspar Dutra, designou o tenente Armando Serra de Menezes para escolher, no espaço da fazenda Val-de-Cans, um local apropriado para construção do aeroporto de Belém”. Informações retiradas do site oficial da Infraero: <http://www.infraero.gov.br/index.php/aeroportos/para/aeroporto-internacional-de-belem.html>

trabalho teatral mais compromissado não apenas em apresentar-se, mas preocupados com a qualidade e a preparação dos trabalhos cênicos, a partir de seus princípios poéticos e ideológicos.

Vale ressaltar que, apesar do esforço e empenho desses jovens estudantes em desenvolver atividades teatrais na cidade, havia uma lacuna em suas formações, pois não existia, ainda naquele contexto, um espaço acadêmico com o objetivo para a formação de artistas, fato que será debatido pelo próprio grupo em encontros nacionais, voltados às ações políticas sobre os investimentos do Estado e ao desenvolvimento da área cultural<sup>294</sup>. Esse destaque é importante, porque na crítica do jornalista, acima apresentada, mostra-se, de maneira sutil, possíveis lacunas no trabalho do grupo, ressaltando que só o tempo daria conta de perceber a proposta do TEP, tempo o qual seria necessário para o seu amadurecimento, tendo em vista a falta de ações para essa área na região. No entanto, Otávio Mendonça destaca a iniciativa do grupo paraense que ajudaria a inócua área cultural a estabelecer novos valores, enxergando neles uma possibilidade de mudança.

Percebe-se, ainda, na fala do jornalista, que os “críticos” da época, como ele, não tinha uma “cultura teatral”, ou seja, uma experiência de leitura e vivência, fator importante para os que pretendessem arvorar-se na área. Isso revela, também, que o campo cultural teatral precisava de várias ações, para que seu sistema começasse a funcionar, como a formação de um público apreciador do que eles determinavam de “bom” teatro. Além disso, necessitava de investimentos públicos para a produção artística, com a construção de novas salas de espetáculos; incentivo aos escritores, velhos e novos, para o desenvolvimento de uma dramaturgia local, sem necessariamente abordar temas sobre a própria cultura, mas que houvesse a construção de repertórios para montagens teatrais.

A partir disso, cabe, aqui, uma reflexão sobre a ideia de sistema literário desenvolvido por Antônio Cândido, quando ele destaca que para que haja uma cultura literária, e podemos ampliar a ideia para outras manifestações artísticas, é

---

<sup>294</sup> Essa questão será debatida mais para frente, quando se analisará a participação do Teatro do Estudante do Pará, representado por Margarida Schivazappa, no I Seminário Brasileiro de Teatro, realizado em 1951, na capital federal, Rio de Janeiro.

necessário que os três elementos do sistema estejam em atividade: o autor, a obra, e os receptores. O crítico afirma que

literatura propriamente dita, considerada aqui um sistema de obras ligadas por determinadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase. Esses denominadores são, além das características internas (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes de seu papel; um conjunto de receptores, formando diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns aos outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transforma, em elementos de contato entre homens, e de interpretação das diferentes etapas da realidade<sup>295</sup>.

Essa teoria, de um sistema artístico, ajuda a entender alguns fatores pelos quais as artes teatrais não tinham a força que os artistas paraenses desejavam que tivesse. Além de não possuir um grupo organizado e forte de produtores de obras dramáticas, capazes de fortalecer os grupos da cidade, isso, conseqüentemente, afetava o outro elemento, um mecanismo transmissor, ou seja, uma linguagem materializada em estilos. Sem contar que não havia a busca de uma formação heterogênea de um público que interagissem com tal produção. Pelo contrário, existia o esforço de apenas alguns em escrever dramas, e a escolha de um público seletivo, às vezes, os próprios estudantes, colaborava para que o teatro não se tornasse de fato um sistema simbólico capaz de criar uma relação inter-humana, e interpretasse, por meio de várias esferas da realidade, as camadas mais profundas dos sujeitos sociais.

Essa configuração revela, portanto, que tal “projeto” cultural pautava-se em um sistema erudito de arte. Ao se pensar em sua elaboração, deixaram de lado as outras manifestações artísticas teatrais, que, em alguns casos, passava pelas mesmas dificuldades dos grupos eruditos. Porém, os circuitos do teatro popular e comercial paraenses já tinham estabelecido uma tradição, e conseguido a conquista de um público capaz de mantê-los em atividade, diferentemente dos amadores, que

---

<sup>295</sup> CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000, (p.23).

desejavam formar uma plateia para seus espetáculos. Os registros jornalísticos<sup>296</sup> da época evidenciam essa questão, ao relatarem uma vida cultural teatral em Belém, predominantemente articulada pelos trabalhos dos grupos populares e comerciais, nas festividades juninas e da quadra nazarena.

A partir disso, é importante perceber como as atividades do TEP afinavam-se às discussões da categoria teatral dos anos 1940, suas lutas, suas ideologias, suas políticas, seus avanços. Nesse campo de análise, surge a percepção entre as relações entre o Estado e a área da cultura. Victor Hugo Adler Pereira<sup>297</sup>, por exemplo, propõe um estudo acerca dessas teias simbólicas entre os interesses políticos e artísticos do Estado Novo, tomando como ponto de partida a obra de Nelson Rodrigues.

O crítico afirma que alguns grupos de intelectuais e artistas do Rio de Janeiro, na década de 1940, desejavam promover uma certa modernização cultural no Brasil. Sua análise toma como referência uma série de entrevistas de Daniel Caetano, publicadas no Diário de Notícias /RJ, 42 no total, com artistas da época, a partir das reverberações das obras de Nelson Rodrigues, principalmente após da montagem de *Vestido de Noiva*, em dezembro de 1943, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Ele conclui que a importância da dramaturgia rodrigueana, considerada como marco da modernidade no teatro brasileiro, configurou-se como ponto primordial das divergências surgidas entre a os vários interesses dos setores da área cultural<sup>298</sup>.

Ele diz que seu estudo procura destacar os motivos que levaram os modernistas tardios, no teatro, a buscar a construção de uma arte nacional moderna, protegidos pelo Estado Novo, transformando Nelson Rodrigues em uma espécie de Musa do chamado “teatro de cultura”. Esse fato se deu pelo reconhecimento dos intelectuais brasileiros perante à obra rodrigueana, a qual se opunha às formas do “teatro para rir”, ao gosto das plateias aburguesadas, representantes da não

---

<sup>296</sup> A principal fonte de pesquisa utilizada neste trabalho foi o jornal *A Vanguarda*, entre os anos 1938 a 1941. Além desse periódico local, alguns tabloides do Rio de Janeiro foram os mais pesquisados, motivado tanto pela disponibilidade na Hemeroteca da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, quanto por ser a capital federal do momento e o epicentro das produções e debates em torno do teatro brasileiro.

<sup>297</sup> PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A Musa Carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.

<sup>298</sup> Idem, (p.20-21).

incorporação dos ares de modernidade europeia, na reatualização da tradição das tragédias<sup>299</sup>.

Além das polêmicas em torno da obra rodrigueana, os artistas teatrais dos anos 1940, ligados aos movimentos amadoristas e do “teatro sério”, estavam determinados a criar um projeto teatral moderno, pautado nas políticas culturais do Estado Novo. Isso provocou uma intensa reflexão sobre a ligação das atividades culturais às políticas desse regime político, marcado pelo seu autoritarismo, por meio do controle dos aparelhos ideológicos da ditadura Vargas, representada, principalmente, pelo Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP.

O Estado Novo levou para a sua administração os intelectuais brasileiros, com o objetivo de pensar e criar formas para o desenvolvimento do país. Na área da cultura, na gestão do ministro Gustavo Capanema<sup>300</sup>, à frente do Ministério da Saúde e Educação, os debates foram intensos, por levantar questões como: por que alguns intelectuais e artistas afinaram-se às ideias de um governo autoritário, por meio do cerceamento da liberdade e dos direitos políticos?

Helena Bomeny<sup>301</sup>, ao discutir essas aproximações, destaca o contexto desse regime político, marcado pela busca da modernização brasileira. Esse objetivo da era varguista criou um forte apelo aos intelectuais, principalmente os envolvidos com o projeto modernista, iniciado na década de 1920. Isso, aponta a historiadora, culminou no anseio de se criar um Estado nacional brasileiro, que via na transformação da vida social, por meio do fortalecimento de áreas como a saúde, a educação, a cultura, as artes, o patrimônio, etc., uma importante ação para a modernização do país.

A historiadora explica que um dos motivos dessa aproximação se pautava na significação da tradição sociopolítica e cultural brasileiras, configurada pelo coronelismo, as relações de poder, presente nos sistemas do mandonismo e da ganância presentes nas políticas oligárquicas tradicionais, as quais eram desprovidas do sentido público de Estado. No campo da cultura, os intelectuais brasileiros, da

---

<sup>299</sup> Idem, (p.21-22).

<sup>300</sup> Sobre as ações da gestão do ministro Gustavo Capanema, ver: BOMENY, Helena (Org.). *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.

<sup>301</sup> BOMENY, Helena. Infidelidades eletivas: intelectuais e política. In: BOMENY, Helena (Org.). *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001, [p.11-35].

passagem entre os séculos, defendiam que a modernização do país se sustentaria na intervenção do estado e articulação dos segmentos sociais<sup>302</sup>.

Diante desse quadro, as explicações sobre a aproximação entre intelectuais e artistas com o regime varguista surgem nessas relações entre as ideologias, as práticas e toda a articulação do Estado Novo para a modernização do país. No campo teatral, as ações do Ministro Gustavo Capanema estiveram ligadas a um modelo de cultura, fundamentada pela representação da presença dos valores europeus, e formas da produção eruditas, vista como parâmetros de modernidade. A principal articulação entre os artistas de teatro e o Estado Novo se deu pela criação do Serviço Nacional de Teatro, em dezembro de 1937, concomitante à instalação do novo regime político.

As elites dirigentes desse novo regime buscaram criar mecanismos que interferissem nas formas ideológicas de produção, principalmente por meio do DIP, o qual “agia como órgão central que cuidava da imagem do governo e de manter certa uniformidade ideológica nos veículos de comunicação, oficiais ou não”<sup>303</sup>.

Subordinado ao Ministério da Saúde e Educação, o SNT surgiu com o objetivo de proporcionar a formação dos artistas, além de criar um mecanismo de auxílio à produção teatral. Vitor Pereira<sup>304</sup> destaca que, dessa maneira, engendrava-se mecanismos disciplinadores presentes nas esferas da base da produção cultural, criando uma rede, na qual os envolvidos na área teatral passaram a assumir cargos na administração pública do governo. No entanto, o aparecimento desse órgão ligado ao teatro proporcionou uma série de medidas, amparadas por lei, voltadas para a reorganização da produção cênica no país. Assim, em 21 de dezembro de 1937, através do Decreto presidencial nº 92, criou-se o SNT. Os artigos 1º e 2º destacam a importância do teatro como uma expressão da cultura brasileira, voltado para a elevação do espírito de seu povo; e o desenvolvimento e aprimoramento do teatro brasileiro. No Art. 3º, são descritas as competências do novo departamento:

Art. 3º. Compete ao Serviço Nacional de Teatro:

- a) promover ou estimular a construção de teatros em todo o país;

---

<sup>302</sup> Idem, (p.19-20).

<sup>303</sup> PEREIRA, Vitor Hugo Adler. *Op. Cit.*, (p.39-40).

<sup>304</sup> Idem, (p.42).

- b) organizar ou amparar companhias de teatros declamatórios, líricos, musicados e coreográficos;
- c) orientar e auxiliar, nos estabelecimentos de ensino, nas fábricas e outros centros de trabalho, nos clubes e outras associações, ou ainda isoladamente, a organização de grupos de amadores de todos os gêneros;
- d) incentivar o teatro para crianças e adolescentes, nas escolas e fora delas;
- e) promover a seleção dos espíritos dotados de real vocação para o teatro, facilitando-lhes a educação profissional no país ou no estrangeiro;
- f) estimular, no país, por todos os meios, a produção de obras de teatro de todos os gêneros;
- g) fazer o inventário da produção brasileira e portuguesa em matéria de teatro, publicando as melhores obras existentes;
- h) providenciar a tradução e a publicação das grandes obras do teatro escritas em idioma estrangeiro<sup>305</sup>.

Observa-se, na descrição dos itens acima, os planos tanto dos artistas, quanto do governo varguista em tornar o teatro elemento orgânico da sociedade brasileira. Eles representam os anseios dos movimentos artísticos da década de 1940, em prol do amadurecimento e da modernização do teatro no Brasil, destacando, principalmente, a função formadora da arte, que deveria estar presente no ensino básico, das crianças e adolescentes. Nota-se, portanto, que as ideias que sustentavam esse novo projeto estabeleciam uma política cultural para as bases do ensino, fator esse que vem a explicar o interesse pelos grupos amadores de teatro. Porém, percebe-se que, em forma de lei, a ação não distinguia gêneros e formas teatrais, ela abarcou todos, mas que na prática, as atividades promovidas pelo SNT estiveram conectadas mais às práticas do teatro chamada “sério”, de “cultura”, do que as apresentadas pela tradição do teatro profissional ou popular.

Esse fator gerou intensas disputas e debates entre os artistas ligados à ideia de um “teatro de cultura” e os ligados às formas profissionais. Esses últimos afirmavam que os intelectuais defendiam uma produção protegida pelos aparelhos do Estado, que dava condições para o seu desenvolvimento, por meio de subsídios. Além disso, diziam que eles representavam uma ameaça aos artistas “de mercado”,

---

<sup>305</sup> PEREIRA, Vitor Hugo Adler. Os intelectuais, o mercado e o estado na modernização do teatro brasileiro. In: BOMENY, Helena (Org.). *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001, (p.66-67).

porque consideram que tal vínculo colaborava na desarticulação de seus trabalhos, de suas formas de produção, como afirma Pereira<sup>306</sup>.

Porém, havia algumas contradições com relação às formas teatrais presente em seu sistema de produção. Por mais que os intelectuais e artistas estivessem engajados na ideia de modernização do teatro, os quais muitos deles faziam parte da administração estatal, o próprio governo desenvolveu mecanismos que deram condições de permanência, por meio de concessões, ao teatro de revista, às comédias de chanchadas, e, ao mesmo tempo, segundo Pereira (2001), ao chamado teatro sério. O historiador afirma que o SNT, no entanto, não apoiava, por meio de subsídios, algumas companhias do “teatro para rir”, a não ser que tivessem alguma relação entre os produtores culturais e o governo. Além disso, a popularidade e aceitação dos gêneros do teatro profissional tinham grande força, tanto pela sua tradição, quanto pelo gosto das classes com poder aquisitivo, fator esse que não tinha ainda alcançado o teatro de cultura<sup>307</sup>.

No contexto paraense, ao definir essas questões como um fio condutor deste trabalho, as ações voltadas para mudanças no cenário local, para o teatro, estiveram conectadas a esses movimentos artísticos e intelectuais, que propuseram a sincronização entre produção artística e as transformações sociais do mundo capitalista de fins do século XIX e primeiras décadas do XX. Se a principal dicotomia presente nos movimentos teatrais da década de 1940 pautava-se entre a busca por um “teatro sério” e a permanência de um “teatro para rir”, no Pará, o TEP relacionou-se à prática que valorizou a busca por certo refinamento, principalmente, fundamentado na montagem de textos modernos e clássicos da Europa e do Brasil. Somado a isso, queriam um movimento amadorista no teatro, talvez impulsionado, também, pela política de Paschoal Carlos Magno.

Já que o teatro profissional não correspondia ao gosto refinado e erudito de certos grupos artísticos e intelectuais belenenses dos anos 1940, a busca pela

---

<sup>306</sup> PEREIRA, Vitor Hugo Adler. *Op. Cit.*, (1998, p.83). O autor afirma que isso acontecia, pois, “a imprensa era um canal de divulgação acessível aos ‘intelectuais’, principalmente os cadernos especiais de cultura dos jornais da época; por outro lado, mesmo quando não se encarregavam da crítica teatral diária, influíam nas opiniões de alguns críticos, o que é previsível devido à estruturação e à exiguidade do campo intelectual, centralizado na capital do país”.

<sup>307</sup> Idem, (p.85).

renovação consistiu no desenvolvimento de atividades de formação (tais atividades davam-se de forma interna, ao próprio grupo), de produção e montagem de trabalhos que fugissem do “mau gosto” do teatro profissional (teatro de revista, chanchadas) e do teatro popular local. Isso pode ser percebido na reportagem de Ritacínio Pereira, em matéria para revista *Novidade*<sup>308</sup>: “O teatro do Estudante é a mais séria e uma das mais belas iniciativas estudantis do Norte, de significação bastante alta em nosso meio intelectual. Os estudantes só sabiam fazer pastorinha no palco”<sup>309</sup>.

É importante destacar não apenas as transformações e os motivos que conduziram o TEP a investir em um novo movimento teatral em Belém, mas perceber que tais ações se enquadraram em práticas culturais de diversos grupos, no caso, entre um que se auto afirmava como renovador, de gostos refinados, e outros que não se enquadravam em tais concepções. Essas diferentes formas de cultura estão no centro do debate promovido por estudiosos, que a analisam e tentam explicar como esses sistemas interagem e produzem modos políticos, econômicos e sociais de vida.

Eagleton, ao apresentar diversas concepções sobre práticas culturais, na tentativa por definições e/ou esclarecimentos, destaca a intensa discussão entre os valores de determinados grupos, que a veem como campo de disputas políticas, econômicas e sociais, na busca de identidades; e aqueles que potencializam suas forças em prol da criação de zonas de confronto, pautadas na ideia de práticas diferenciadas e superiores com relação às formas, por eles pensadas, não intelectualizadas. Dessa maneira, o historiador inglês afirma, ainda, que a cultura não se materializa mais em uma crítica da vida, mas na crítica da intensa relação de dominação presente nas formas de vida majoritárias sobre às colocadas à margem: “para a Cultura, a cultura é ignorantemente sectária, ao passo que para a cultura a

---

<sup>308</sup> No início da matéria, o repórter destaca: “O Teatro do Estudante é um divertimento e uma séria preocupação cultural” - diz F. Paulo Mendes. Outras preocupações, um excelente programa e possibilidades surpreendentes. Os rapazes são plásticos e espontâneos, sem vícios nem deformações. Mario Couto, teatrólogo de inumeráveis e inesgotáveis recursos. In: Revista *Novidade*, v.3; n.29; maio/1942, (p.18).

<sup>309</sup> PEREIRA, Ritacínio. *Matéria*. Revista *Novidade*, v.3; n.29; maio/1942, (p.18).

Cultura é fraudulentamente desinteressada. A Cultura é etérea demais para a cultura, e a cultura mundana demais para a Cultura”<sup>310</sup>.

Essa leitura de Eagleton sobre as práticas culturais presentes nas sociedades ocidentais articula-se aos estudos sobre as produções artísticas, como as ligadas ao fazer teatral em Belém, no século XX. Dessa forma, o que ele apresenta como as complexas relações entre Cultura e cultura, pode ser analisada por meio do trabalho de intelectuais e artistas, como o TEP, ligados ao primeiro conceito, e a produção “renegada” por eles às formas e práticas presentes no segundo. No campo da arte, as disputas promovidas por essas diferentes estruturas de pensamento e produção sempre se pautaram nos antagonismos, que, para além do debate poético, revelam intensos confrontos políticos e ideológicos. Elencar e determinar campos simbólicos de representação social, por meio de signos estéticos serviram, muitas vezes, no intenso jogo de poder estabelecido para segmentar, diferenciar, distinguir os indivíduos socialmente.

O TEP buscou, por meio de seu programa estético (aprimoramento intelectual, através do estudo e montagem de textos da tradição teatral; promoção de formas culturais alicerçadas em práticas eruditas de arte; educação do gosto dos artistas do grupo e da plateia que os assistiria) renovar o teatro local. Essa renovação se daria pelos trabalhos cênicos construídos a partir da tradição dramaturgica, representada pelas obras do cânone nacional e internacional. Dessa maneira, estabeleceriam um teatro de vanguarda, mais no sentido da apresentação daquilo que não existia na cidade, do que o conceito *sui generis* que traz em si, ou seja, o desenvolvimento de novas linguagens. Esses artistas, compostos por jovens estudantes universitários da cidade, juntamente com os seus “mentores” intelectuais afirmaram suas posições na sociedade como uma geração vanguardista, renovadora da exibição teatral e da dramaturgia.

Mas, como perceber atitudes de vanguarda em um grupo que tinha a consciência de um “atraso”, e que via suas próprias ações como um início de uma história que tinha a responsabilidade pela mudança? Para além da promoção de rupturas havia a necessidade de se construir uma tradição inexistente no teatro local.

---

<sup>310</sup> EAGLETON, Terry. *Op. Cit.*, (p.68).

Sem tradição haveria modernidade? Se se pensar pelo caminho que os movimentos modernistas brasileiros constituíram suas bases poéticas, as práticas teatrais brasileiras (paraenses) estariam fora desses projetos.

No entanto, outros caminhos interpretativos podem ser tomados, porque a própria história do teatro no Brasil seguiu rumos diferentes da literatura. Esse espírito modernizante nas artes cênicas, segundo a sua historiografia, ganhou força a partir da década de 1940, com a montagem de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues. Essa obra, por ter causado um grande impacto na época, por seu tema, que não era novo (a crítica aos valores que sustentavam a burguesia, como o matrimônio), destacou-se, principalmente, pela novidade na escrita dramaturgica e na realização do espetáculo teatral, pois não se tinha visto nada igual, até então, na história do teatro brasileiro. No entanto, estudos recentes trazem ao debate sobre o moderno teatro brasileiro outras questões, outras perspectivas, como o intenso movimento do teatro de estudante e amador que marcou o século XX.

Além disso, as práticas do TEP podem ser contextualizadas a partir das proposições do SNT, pois as propostas apresentadas representaram os anseios dos amadores paraenses. As ideologias do Estado Novo, voltado para a produção teatral, afinava-se às ações do grupo de Belém, por meio do diálogo estabelecido entre eles, através das políticas nacionais para o setor. Os debates e lutas da categoria teatral não se encerraram com a criação do referido departamento. Elas continuaram, durante o século XX, por exemplo, nas articulações dos movimentos de teatro de estudante, categoria ligada aos projetos do teatro amador em todo Brasil. Essa reflexão continuará a seguir.

## Cena II - Quadro VI: O TEP e a produção cultural no Pará.

*A tentativa de distinguir entre obras boas, ruins e indiferentes dentro de cada uma das práticas, quando feita com plena seriedade e sem presunção de classes e hábitos privilegiados, é um elemento indispensável do processo social fundamental da produção humana consciente. E quando encaramos essas tentativas, como processos sociais, podemos prosseguir na investigação, ao invés de interrompê-la.*  
Raymond Williams (Cultura).

As discussões em torno das manifestações culturais no ocidente perpassam pela intensa reflexão sobre os conceitos de cultura, como por exemplo, os seus meios de produção, as questões ideológicas que permeiam as várias formas de representações sociais. Nesse conjunto de análises, destaca-se o profícuo debate acerca das disputas entre Cultura e cultura. As organizações sociais são estabelecidas por questões que norteiam tanto o comportamento, quanto as diversas maneiras de organização da sociedade. Nesse universo de elucubrações, no século XX, um movimento intelectual coloca-se em evidência, denominado de *Estudos Culturais*, que procurou ampliar as percepções do que seria cultura e suas íntimas relações com as práticas sociais.

Estudiosos como Raymond Williams, Stuart Hall, E. P. Thompson, Terry Eagleton, Homi Bhabha e Frederic Jameson promovem diversas análises sobre as transformações que a sociedade ocidental passou, no século XX, além de um intenso debate na mudança da própria crítica na área dos estudos culturais. As análises desses estudiosos pautam-se na maneira de olhar as questões culturais, as formas de organização, além de estabelecer reflexões sobre as complexas estruturas de relações sociais. Marcados pela releitura da teoria marxista mais clássica, que acreditava que a cultura seria resultado da relação entre classes, os novos estudos sobre a cultura ocidental percebem que tais questões não perpassam mais por uma disputa entre uma ideologia socialista do mundo e um modo de vida capitalista, mas que a produção cultural ultrapassa essa ótica.

Afirma Eagleton<sup>311</sup> que “a cultura pode ser aproximadamente resumida como o complexo de valores, costumes, crenças e práticas que constituem o modo de vida de um grupo específico”. Ou seja, é um complexo que abarca todo conhecimento, crença, arte, lei, tudo aquilo que o ser humano, como ser ativo de uma sociedade, produz, definição essa pertencente à antropologia clássica oriunda do século XIX.

Nesse intenso debate sobre o que viria a ser cultura, surgem as discussões sobre a sociedade moderna e pós-moderna, sendo que a segunda não significou mais a busca por um mundo civilizado, pois esta base, estruturada até o século XIX, não mais dava conta dos grandes conflitos das sociedades ocidentais, principalmente após as Grandes Guerras do século passado. “É por causa dessa articulação complexa entre pensamento e realidade histórica, refletidas nas categorias sociais do pensamento e na contínua dialética entre “poder e ‘conhecimento’, que tais rupturas são dignas de registro”<sup>312</sup>.

Essas reflexões pautam-se nas intensas relações culturais estabelecidas nas sociedades do século XX, e elas são complexas, porque se percebe que as formas de organização social mudaram, e a maneira de olhá-las também. É um dos debates mais intensos dá-se em volta das significações sobre as práticas de alta cultura e as estruturas de uma cultura popular e ou de massa.

Quando se fala em estruturas e formas de organização culturais, a troca de experiências e as relações que surgem de encontros entre pessoas que pensam, produzem, comungam das mesmas ideias são resultado de visão de mundo, estabelecida na teia social. Isso gera comunidades ideológicas, voltadas tanto para o estabelecimento de regras, quanto de formas de se expressar em sociedade, pois, como aponta Eagleton<sup>313</sup>, a simples reunião de pessoas num mesmo lugar, como profissão ou geração, constitui uma expressão de cultura. Isso só ocorre quando há o compartilhamento de um conjunto de práticas, como o modo de falar, saberes comuns, formas de organização e sistematização de valores que produzam

---

<sup>311</sup> Idem, (p.54).

<sup>312</sup> HALL, Stuart. *Op. Cit.*, (p.131).

<sup>313</sup> EAGLETON, Terry. *Op. Cit.*, (p.59).

autoimagens. Ou seja, os aspectos abrangentes a corporações proporcionam modos de ver o mundo e não, necessariamente, medidas perceptivas únicas, particulares.

Essa ideia ajuda a compreender a produção cultural teatral em Belém do Pará, do século XX, pois se percebe que as práticas cênicas analisadas, nesse trabalho, configuram-se como ações em grupo. Não são interesses individuais, puramente, mas a comunhão de pensamentos e formas de fazer arte, que representam, além do esforço individual de cada estudante, intelectuais em formação, empenhados para o amadurecimento da arte teatral, a organização em comunidade artística, que necessita de estruturação e divisão de tarefas, para que esse organismo cultural se estabeleça e permaneça ativo. Como afirmou Eagleton, essas organizações só se tornam cultura quando compartilham modos de fala, compartilham pensamentos, ou seja, criam um sistema de valor que ajuda em sua autoimagem.

A autoimagem é um fator muito importante para se entender a produção cultural do TEP, pois, como visto anteriormente, eles destacavam que suas ações estavam voltadas, inicialmente, para satisfazer seus próprios anseios intelectuais, além de colocar o objeto estético como elemento promulgador de suas necessidades. Esta postura diante do fazer artístico representou o desejo de inserção em certos círculos sociais. Os articuladores desses processos criativos em arte defendiam que as plateias locais não valorizavam, ou não conheciam os elementos poéticos do repertório cultural erudito. Por isso, ao mesmo tempo que os “desprezavam”, queriam conquistá-los, educar seus gostos, mais alinhados para a produção do mercado profissional e ou popular do teatro local.

No entanto, há nisso um sentido contraditório, devido à intensa necessidade de se agradar e conquistar o público consumidor/apreciador de arte. Os intelectuais do TEP argumentavam que ao mesmo tempo que era necessário educar a sociedade local para o teatro, faltava a esta mesma sociedade a maturidade e a percepção para obras de tão “alto valor” cultural.

Dessa maneira, quando se pensa a produção artística, é necessário considerar diversos pontos para uma reflexão sobre o seu papel, principalmente, no que corresponde às suas relações com a sociedade. Ela interage nas transformações sociais e, da mesma maneira, é resultado desses processos de mudança. Neste campo

de investigação, surgem alguns elementos de análise que se destacam: a relação entre as formas<sup>314</sup> e as transformações sociais; o papel do artista na sociedade; e a recepção de tais produções.

Esses pontos de reflexão nos ajudam a entender as produções teatrais no Pará, no século XX. Para tanto, pauto-me, nesse momento, no debate promovido por Raymond Williams<sup>315</sup>, o qual discute a relação entre o artista e a sociedade, usando como exemplo as companhias teatrais na Inglaterra elisabetana, no que diz respeito ao conceito de “proteção” e “manutenção”. Nesse ponto, ele fala sobre o patronato e no que se pautam tais relações. Havia um apoio, por meio da recomendação social, e que “muitas vezes não implicava relações de troca econômica. O que realmente estava sendo trocado, num determinado tipo de sociedade marcada por patentes desigualdades de classe, era a reputação e honra confiantemente recíprocas”<sup>316</sup>.

Ao estabelecer a relação entre artistas e mercado, Williams<sup>317</sup> afirma que a categoria “artesanal” traz em si situações simples, ligadas à tradição, representantes de modos de vida antigos, mas presentes em muitos lugares, principalmente quando o produtor independente dispõe sua obra à venda. Ele não depende, de imediato, do mercado, e, por isso, não está sujeitado às suas regras, controlando todas as etapas do processo cultural (produção e circulação), fato este que o faz considerar-se autônomo.

---

<sup>314</sup> Segundo Williams (1992, p. 147), “é certo que determinadas formas de relação social estão profundamente incorporadas a outras formas de arte. Será necessário examinar alguns exemplos concretos no caso do teatro, a respeito de cujas formas mais importantes, em ordens sociais muito diversas, dispomos de extenso registro. Em primeiro lugar, temos de reconhecer que não pode haver uma separação absoluta entre aquelas relações sociais que são evidentes, ou que se podem descobrir como condições sinalizados de tipos de atividade cultural especificamente indicados – e aquelas que estão tão incorporados à prática, como articulações formais particulares, que são ao mesmo tempo sociais e formais, e podem, em certo tipo de análise, ser tratadas como autônoma”. Nessa relação entre formas de arte e organizações sociais, podemos apontar que, ao analisar as práticas teatrais em Belém, a partir das ações do TEP, seja necessário percebê-las como uma maneira de pensamento e comportamento de determinados grupos. Porém, como venho apontando ao longo desse trabalho, esse conjunto simbólico surgiu a partir do confronto (mais ideológico do que prático) às outras atividades teatrais presentes no circuito cultural da cidade. Por isso, pautado na leitura de Williams, a investigação sobre as condições sociais, evidentes ou não, particulares ou coletivas, perante o modo de produção artística diferenciada revelam relações de poder político, econômico, além de mostrar processos de seletividade e estratificação.

<sup>315</sup> WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

<sup>316</sup> Idem, (p.41).

<sup>317</sup> Idem, (p.44).

É interessante perceber a relação estabelecida entre a discussão proposta por Williams (1992) e as ações do TEP, pois este grupo teatral estabeleceu como metas a realização de trabalhos voltados para satisfazer seus gostos, seus ideais artísticos, desligando-se do chamado mercado teatral, o qual ele criticava. Afirmava que os espetáculos produzidos pelo meio profissional eram de mau gosto, voltados muito mais para os interesses de um público “desqualificado”, como eles pensavam, do que ao propósito de uma investigação poética, da preocupação em oferecer obras de qualidade. É evidente, que inicialmente, o grupo paraense voltou-se para a sua meta primeira, a de formação intelectual de artistas no e para o teatro. O TEP defendia que boas obras eram as que pertenciam ao cânone, denominado por eles de clássicos (como as obras gregas e as do século XVIII), e as modernas (como por exemplo, Ibsen, Tchekhov à sua contemporaneidade).

A discussão sobre as formas e suas implicações nas transformações sociais, proposta por Williams (1992), é tomada a partir de sua relação, por exemplo, com o teatro. Ele mostra como o teatro grego, o elisabetano, o naturalismo, o teatro burguês e as tendências modernas são processos que refletem não apenas mudanças estéticas, mas são resultado de mudanças sociais. Cada forma teatral está intrinsecamente relacionada às culturas às quais elas pertencem. Ao tomar como base de análise tais ideias, para se observar as práticas teatrais no Pará, são necessárias algumas adaptações.

Percebe-se que as transformações da sociedade paraense não estão ligadas, diretamente, às mudanças estéticas almejadas pelos intelectuais e artistas locais, mas de alguma maneira, tais agentes culturais buscavam transformações sociais, por meio da produção artística. Isso pode ser percebido através da política cultural do Estado Novo, que garantia os suportes midiáticos, como jornais e revistas; além de se ver a estreita relação do grupo paraense com as políticas do Teatro do Estudante do Brasil, que buscou intensamente uma articulação com os governos da época.

No caso da produção artística local, é interessante observar a análise que Benedito Nunes, pertencente a uma geração posterior ao TEP, faz ao relatar como se

deu a formação e o comportamento do chamado grupo “Os Novos”<sup>318</sup>, na busca pelas mudanças culturais no Pará:

Alguns anos depois desse grito libertário, um dos nossos ilustres confrades, Haroldo Maranhão, fundou e dirigiu o Suplemento Literário de “A Folha do Norte”. Mais moderno do que modernista, esse antiprovinciano tabloide dominical instrumentou, difundindo tudo o que de melhor e mais novo se fazia na literatura e na arte do país e do estrangeiro, o esforço de atualização que cada qual começara a empreender por conta própria. E golpeou o isolamento que ilhava a produção local. Os primeiros poemas de O ESTRANHO<sup>319</sup> foram surgindo nas páginas do Suplemento, onde líamos as últimas poesias de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Cecília Meireles, alternando-se com os versos de Ruy Barata e Paulo Plínio Abreu, que nós, os então chamados “novos”, somados a um Cauby Cruz e a um Mário Faustino, que não haviam pertencido à nossa Academia, tínhamos aprendido a admirar. O encarte dominical de “A Folha do Norte”, que durou de 1946 a 1951, também direcionou a convivência intelectual que nos ligava, por meio de nosso atualizadíssimo mestre, Francisco Paulo Mendes, a pessoas mais velhas ou apenas menos jovens do que nós. Por fim, criou-se o espírito comum na maneira de sentir e de pensar o mundo real e a literatura<sup>320</sup>.

Nota-se, na análise do crítico, produzida anos depois, que o *Suplemento Literário* do Jornal Folha do Norte<sup>321</sup> foi uma ação de mudanças, pois, segundo as perspectivas dos integrantes desse movimento, suas produções artísticas e intelectuais procuraram tirar Belém de um suposto isolamento intelectual, a partir da circulação de textos estéticos e filosóficos, e que provocara mudanças significativas para as artes locais. Tal suplemento permitiu que os artistas de Belém dialogassem com os de outros lugares do mundo e do Brasil, além de fazer circular pela cidade textos modernos e alguns de vanguarda.

Destaca-se que no referido suplemento não havia um debate sobre o teatro, tal fato exemplifica que a arte dramática não tinha força, ou essa geração de literatos pouco se interessava pelo teatro, embora mais tarde, no final dos anos 1950, alguns

---

<sup>318</sup> *Os Novos* foi um grupo vanguardista literário dos meados dos anos 1940 (1946-1951), responsável por um dos mais significativos movimentos culturais da região Norte. Suas ações serão abordadas com mais profundidade no capítulo seguinte, quando se abordar os trabalhos do Norte Teatro Escola do Pará.

<sup>319</sup> Livro de estreia do poeta paraense Max Martins. Juntamente com Benedito Nunes e Alonso Rocha fundou o Grupo Os Novos. Esse grupo tinha como ideal a renovação estética, contrapondo-se à tradição parnasiana.

<sup>320</sup> NUNES, Benedito. Max Martins, Mestre-Aprendiz. In: *Max Martins: Poemas reunidos, 1952-2001*. Belém: EDUFPA, 2001, (p.20).

<sup>321</sup> Sobre O Suplemento Dominical da Folha do Norte, consultar: MAUÉS, Júlia. *A modernidade literária da Folha do Norte*. Belém: UNAMA, 2002.

deles, como Benedito Nunes, vieram participar do movimento teatral, e Francisco Paulo Mendes, que atuou no TEP e depois, nos anos 1960 contribuirá, como docente, no Serviço de Teatro da Universidade do Pará<sup>322</sup>.

Antes do *Suplemento Literário* da Folha do Norte (1946-1951) aparecer, na área teatral, já existia em Belém o movimento do TEP, e uma iniciativa de produção dramaturgica local, com Mário Couto. Mas, é possível elucubrar que tal ação não se fortaleceu, pois, além dos dramas de Couto, citados anteriormente, em periódicos da década de 1940 não se vê outras obras. Sabe-se que ele investiu no gênero crônica. Sobre sua produção literária, Francisco Paulo Mendes relata que se iniciou, “propriamente, aos seus dezessete para os dezoito anos, pelo conto e pelo teatro”<sup>323</sup>. Com relação à produção teatral, destaca:

De seu teatro uma das peças, *Toque a Serenata de Schubert*, chegou a ser encenada pela professora Margarida Schivazappa, no Teatro da Paz, por iniciativa de *O Teatro do Estudante*. Era uma comédia com o mesmo clima dos contos e dela Dalcídio Jurandir comentaria: “Mário Couto é um dos nossos mais interessantes *conteurs*. Agora faz teatro. *Toque a Serenata de Schubert*, sua peça de estreia, apresenta, além daquelas virtudes que os seus contos já denunciavam, muitas outras. Mário Couto nos dá uma peça leve, mas rica de intenções e de subentendimentos. E, na verdade, não se pediria mais para um estreado de teatro”<sup>324</sup>.

Paulo Mendes ressalta, ainda, que o jovem Mário Couto teria sido um contista e um teatrólogo de excelentes produções e conseguiria grande êxito, devido à sua qualidade na elaboração poética. No entanto, ou não quis ou não pôde prosseguir sua produção dramaturgica. As contingências de sua vida não o permitiu, levando-o para a atividade jornalística e o aprofundamento na elaboração da crônica literária, segundo Mendes.

A produção de textos teatrais estava nas pautas de discussões do movimento amador brasileiro do século XX. Além de valorizar o cânone nacional e estrangeiro, além das vanguardas, os artistas e intelectuais dessa época pensavam em formas de

---

<sup>322</sup> Esse ponto será abordado no terceiro capítulo desse trabalho.

<sup>323</sup> MENDES, Francisco Paulo. Prefácio. In: COUTO, Mário. *A grande viagem*. Coleção Pará de Todos os Versos, de todas as prosas. Belém: Diário do Pará, 2012, (p.13).

<sup>324</sup> Idem, (p.14).

estimular o surgimento de novos escritores do gênero dramático. Sábato Magaldi<sup>325</sup> afirma, ao analisar o teatro brasileiro a partir da perspectiva dramatúrgica, que não foi possível, até o momento de seu texto (década de 1960/70) estabelecer especificidades da área cênica capazes de se dinamizar com outras formas de cultura. Portanto, não houvera, ainda naquele contexto, a integração à vida social brasileira das práticas teatrais, fator este que se daria pela qualidade nos trabalhos apresentados que não conseguiam chegar de forma consistente às diversas camadas da população.

Magaldi ressalta, também, que o problema de uma nacionalização do teatro brasileiro não está intimamente ligado a temas e formas de abordagens sobre a cultura brasileira, mas a questão explica-se pelas organizações e ações de uma política cultural, voltada para a formação de uma identidade nacional, de uma intensa relação com a área cultural. Sem os investimentos nesse setor, não há como a sociedade ser um agente participante, e tampouco as estruturas necessárias para que um sistema cultural, como o teatro, tenha condições de se manter vivo nas relações sociais.

No entanto, como se verá mais a frente, os artistas e produtores culturais buscaram-, a partir do início da década de 1950, diferentemente das questões surgidas com a criação do SNT, em 1937 (que norteou o setor artístico dos anos 1940) -organizar-se e reivindicar por melhorias que pudessem ajudá-los não apenas em sua sobrevivência, enquanto mercado de trabalho, mas que a sociedade brasileira tornasse as atividades culturais elemento orgânico de suas práticas. Portanto, era necessário e urgente que os circuitos culturais fizessem parte das relações socioculturais do país.

No Pará, antes mesmo do TEP, no início do século XX, o literato e jornalista José Eustáquio de Azevedo escreveu sobre um “teatro nacional”, na perspectiva da criação dramatúrgica, e tentou, ao modo da época, a busca de modelos nos cânones europeu e brasileiro. Essas questões representaram um empenho de uma criação

---

<sup>325</sup> MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro/FUNARTE, 1979.

poética que considerasse os elementos nacionais, e os esforços de artistas em tornar o teatro elemento orgânico da sociedade. Ele diz:

Afirmam escritores patricios que, no Brasil, não há teatro e nunca o houve; que, no Brasil, não há um dramaturgo que haja criado uma obra de valor; que, finalmente, nós nunca tivemos atores, a não ser o esporádico João Caetano.

Pois eu, com risco de que me chamem de doido, afirmo e provo o contrário. De que precisamos é de público; público educado; público de bom gosto literário e artístico; público que faça face aos sacrifícios de empresas criteriosas; público que não dê palmas a Os Milagres de St.º. Antônio; que não apinhe a plateia só quando aparecerem nos cartazes os anúncios de melodramas como Os dois garotos, Os estranguladores de Paris, de dramalhões como o Zé do Telhado ou As duas órfãs, ou, finalmente de deslavadas revistas de ano onde imperam o maxixe *rafiné*, a exibição de pernas de todos os feitios, os fadinhos apimentados, a pornografia literária<sup>326</sup>.

Observa-se, no excerto acima, novamente o destaque dado ao papel do público da época, pessoas que tivessem educação e bom gosto para as obras literárias, que não se rendessem a gêneros de baixa qualidade, como os melodramas e as revistas. Essa discussão gera questões complexas, pois ao mesmo tempo em que se exigia um refinamento do gosto, havia uma segmentação social, porque, de acordo com os objetivos desses intelectuais, o comportamento do público se dava a partir de sua posição de classe, fato que revela uma visão aristocratizante da arte teatral.

Porém, mesmo que as ideias do TEP se afinem às de José Eustáquio de Azevedo, pertencente a gerações anteriores, nota-se uma diferença com relação ao público teatral esperado. Enquanto para estudantes dos anos 1940 a preocupação inicial era a sua própria formação e também usar o teatro para educar as plateias de Belém, consideradas pobres em seus gostos, não importando o que os espectadores iriam pensar ou mesmo a quem eles conseguiriam atingir, o crítico e jornalista do início do século XX dava ao público o valor fulcral para a existência de uma cena teatral local forte, de consistência. É verdade que, para isso, ela precisava ser polida, como também pensaram as gerações seguintes.

---

<sup>326</sup> AZEVEDO, José Eustáquio. *Apreciações. Teatro Nacional: autores e atores*. In: Peça de Teatro: A Irmã Celeste. Drama em 04 atos, extraído do romance de igual título, de Vieira de Castro, ilustre romancista português. Editor: J. A. Teixeira Pinto. Pará - Belém, 1916. Material cedido pela pesquisa *Memória da Dramaturgia Amazônica: Construção de acervo dramaturgico* (2009- ), coordenada pela professora Bene Martins (ICA/UFPA).

Esse debate contextualiza as diversas ações do TEP, e, a partir desse ponto, estabelece-se uma relação entre as teses de Raymond Williams (a função do artista, a relação entre as formas poéticas escolhidas por determinados grupos e seus impactos nas transformações sociais, além da recepção das diversas camadas da sociedade dessa produção cultural) e a produção teatral local. Pode-se perceber, portanto, que os líderes dos grupos TEP (1941-1951) foram jovens intelectuais em formação, preocupados com as mudanças artísticas, mas, acima de tudo, engajados na ideia de renovação estético-social, pois, como já fora dito, as formas estéticas estavam em um quadro de mudanças poéticas e culturais.

Essa análise, pautada na organização do trabalho artístico nas sociedades pré e pós-capitalistas, ajuda a compreender as produções teatrais no Pará do século XX, pois discuti-las é atentar-se a tais fatores. Williams (1992) mostra que na Europa as modernas instituições culturais necessitavam ser compreendidas não, exclusivamente, pela ótica do mercado empresarial ou por modelos anteriores. Ele destaca, ainda, que três tipos de “instituições pós-mercado tornaram-se importantes; elas podem ser caracterizadas como a patronal moderna, a intermediária e a governamental”<sup>327</sup>, e elas incidem nas diversidades sociais existentes.

Nesse ponto, o que se ressalta são o papel e as funções dos artistas nas sociedades de base pré-capitalista e as de pós-mercado, definidas pelo crítico inglês a partir do desenvolvimento industrial da sociedade capitalista do século XIX. A produção cultural e a sua função social revelam-se no momento no qual o trabalho dos artistas demonstrou fatores políticos e representou as mudanças nas bases culturais. Por exemplo, na Inglaterra, até o movimento romântico iniciar, no final do XVIII e na primeira metade do século XIX, os artistas eram ora patrocinados pela Igreja, ora pela nobreza, e sua produção aliava-se aos diversos interesses dessas classes sociais. No entanto, com advento da burguesia, o paradigma transformou-se e o desenvolvimento do mercado artístico fortaleceu-se. Contudo, Williams, ao apresentar as fases Artesanal e Pós-artesanal, na relação que estabelece entre artistas e mercado, afirma que há diversas complexidades na transição entre esses relacionamentos, que se configuram, também, de maneira alternativas.

---

<sup>327</sup> WILLIAMS, Raymond. *Op. Cit.*, (p.54).

Com relação a isso, o historiador inglês<sup>328</sup> afirma que, nesse contexto, está o início das discussões fundamentais e ao mesmo tempo difíceis sobre a responsabilidade do artista com a sua obra, e, também, o compromisso e sujeição aos gostos ou interesses do público ou do mercado. Esses “conflitos”, afirma ele, reproduzem antigas reflexões sobre a relação entre os artistas e seus “financiadores” (patronos). Vale destacar nesse debate, que a liberdade almejada, pelos artistas, só foi possível após a instalação do mercado dos bens estéticos, pois, com isso, os agentes de cultura se sentiram mais livres para criar, sem necessariamente estarem controlados pelas ideologias que sustentavam o poder das velhas instituições, como a Igreja e a Nobreza. Conquista essa conseguida, principalmente, após a consolidação das relações de mercado, no século XIX, às quais eles se relacionaram tanto positiva como negativamente.

No entanto, essa falsa liberdade logo se quebraria, devido, nos anos de 1800, os artífices passaram a ser controlados pela lógica dos mercados dos meios de produção cultural. Em outro momento, Williams (1992) aborda a questão da formação, destaca as frações, os dissidentes e os rebeldes, e afirma que os diferentes tipos de formação cultural parecem ter se acentuado, a partir da segunda metade do século XIX. Essa disseminação de organizações especializadas autônomas pode ser vista na perspectiva de dois modos evolutivos, similares entre si.

O primeiro consiste na intensa organização e especialização do mercado, principalmente no que diz respeito à sua estruturação do trabalho. O segundo relaciona-se à crescente ideia de uma sociedade liberal, a qual produz uma cultura que valoriza tanto a diversidade de obras, quanto de uma tolerante coexistência entre as várias formas culturais. Todavia, o estabelecimento de organizações especializadas, quer por estilo ou tendência, colaborava, na Europa do século XIX, na organização e regularização das relações de mercado, por meio de ações que oferecessem ao público um conjunto de obras que alimentassem esse sistema cultural. “Claro que, muitas vezes, essas eram formas diferentes das mesmas relações

---

<sup>328</sup> Idem, (p.45).

gerais, muito embora a última delas não possa ser reduzida à primeira em todos os casos e nem mesmo na maioria deles”<sup>329</sup>.

Essas duas categorizações tornam-se importantes para se compreender as novas aspirações dos artistas do final do XIX, e no século XX. Há tanto o interesse pelo fortalecimento do mercado cultural, com a organização e regulamentação dos profissionais das artes, quanto de grupos que buscaram desenvolver seus ofícios pautados em interesses anti-mercado, que privilegiava a investigação da linguagem, a reflexão sobre as questões psicológicas e existenciais. Não que não houvesse a preocupação social, de mudanças, de lutas, mas esses objetivos são percorridos por outros caminhos, no refinamento do gosto, na preocupação de oferecer trabalhos que “transformassem” o homem.

A partir dessa ótica interpretativa dos meios de produção, ou seja, as organizações culturais voltadas para a criação e circulação dos bens artísticos, podemos analisar o TEP na perspectiva de sua busca pela difusão de um tipo de teatro de *vanguarda*. Fato este pautado, também, na formação de um público de teatro, de um “mercado” de espectadores que passasse a consumir seus trabalhos, representação de um tipo de espetáculo. Porém, parece que o grande resultado do grupo paraense não foi a formação de um público cativo, mas sim a criação de uma geração de artistas-intelectuais promotores de um “teatro de vanguarda”, que valorizou textos canônicos e a produção autoral local.

Porém, as ações do TEP enquadram-se na segunda categoria apresentada por Williams (1992), a que via na busca por uma emancipação social, por meio de obras que pudessem qualificar e formar intelectualmente uma sociedade. É importante dizer que este grupo surgiu com o discurso pelo qual se almejava a qualificação da cena teatral local, através da produção de obras dramáticas, que representassem uma universalização do comportamento humano. Colocaram-se contra um movimento, que levava ao público paraense trabalhos, definidos por eles, desqualificados, por obedecerem à lógica do mercado, ao gosto popular e que não se voltavam para os seus princípios de arte: o de ofertar obras de qualidade estética e aprimoramento da linguagem.

---

<sup>329</sup> Idem, (p.72).

Ressalva-se que as ações desse grupo se alicerçaram nas ideias de uma sociedade moderna, e para ser moderno, segundo Canclini, “a história da arte, a literatura e o conhecimento científico tinham identificado repertórios de conteúdos que deveríamos dominar para sermos *cultos* no mundo moderno”<sup>330</sup>. Dessa forma, pensar no comportamento do homem moderno, em uma sociedade em transformação, é deter-se à análise de certas representações que fundamentam tais questões, como a ideia de um intelectual moderno: aquele que dialoga com as formas eruditas de cultura, que, para Canclini<sup>331</sup>, significa a construção de uma máscara, uma urdidura simulada pelas elites e pelos aparelhos do Estado, principalmente, pelos que estão à frente das organizações e produções artísticas e culturais.

Além disso, é importante averiguar as contradições e as reais condições de uma dada sociedade, diante desses princípios modernizantes. No caso da América Latina, os contrastes são enormes, pois a materialização de um projeto de modernismo cultural perpassou, fundamentalmente, por uma modernização socioeconômica. Nesse ponto, Canclini apresenta as contradições latino-americanas do projeto de uma sociedade moderna.

Com base nas contradições dos projetos modernistas, podemos apontar que as reflexões do TEP, sobre a composição das plateias locais, configuram as intensas questões dos sistemas artísticos defendidos por grupos de elite, representantes do discurso modernizante do século XX. Ao mesmo tempo que se criticava o público paraense, por gostarem das produções do teatro popular e comercial, os amadores queriam conquistá-los. Na entrevista que Francisco Paulo Mendes (1942)<sup>332</sup> deu à revista *Novidade*, ele expõe suas concepções acerca dessa questão:

Para o futuro, sim, contaremos com o apoio de um público que embora pequeno **seja inteligente e nos compreenda**. E que não se diga que estamos divorciados do povo. **Um povo que não sabe que é teatro e que nunca foi educado para sabê-lo não pode estar em contato íntimo e permanente conosco**. Se, logo de início, fossemos tentar uma aproximação com o grande público e contentar o gosto de todos, seríamos obrigados a levar (e com sucesso garantido, sem dúvida), revistas nazarenas e chanchadas. **De maneira alguma faríamos este teatro bastardo e para retardados**<sup>333</sup> que é,

---

<sup>330</sup> CANCLINI, Néstor García. *Op. Cit.*, (p.21).

<sup>331</sup> Idem, (p.25).

<sup>332</sup> MENDES, Francisco Paulo. *Entrevista*. Revista *Novidade*, v.3; n.29; maio/1942.

<sup>333</sup> Grifos meus.

quase sempre o melhor acolhido e admirado entre nós. Preferíamos abrir um circo. O circo, infantil e poético, oferece possibilidades líricas e criadoras que nos seduzem e atraem. E que se não diga, também, ignorarmos nós ser a arte teatral uma arte eminentemente popular. Suas raízes estão no povo<sup>334</sup>.

A fala acima elenca uma série de julgamentos sobre o público paraense, a partir da crítica aos trabalhos apresentados na cidade. Há, ao mesmo tempo, uma preocupação com as mudanças na cena local e a autoafirmação do grupo enquanto superiores e mais qualificados, por não apreciarem peças como as chanchadas e as revistas nazarenas, pertencentes a um gosto mais popular, classificado por Mendes como bastardo e retardado. Esses dois adjetivos suscitam um modo de ver as produções do teatro popular como incapazes de suscitar questões relevantes para a cultura, por não possuir uma “tradição intelectual” e ser “desinteligente”, ou seja, não atrelados ao pensamento acadêmico, julgado como o único caminho para uma séria produção cultural na cidade, com teatro de qualidade, que tivesse um valor refinado, inteligente. Não buscavam grandes públicos, mas uma plateia que fosse qualificada e os compreendessem.

É importante destacar, também, a reflexão ao se referir ao povo que não conhece teatro, e que não recebeu uma educação para as artes teatrais. Tais sujeitos não podem estar em contato íntimo e permanente com o grupo. Isso revela uma inclinação do autor para a segmentação social e de gosto, pois como afirma Canclini<sup>335</sup>, os que estiveram à frente dos processos modernizadores da arte atrelaram-se à ideia de uma arte pela arte, valorizando o saber (erudito) acima de qualquer outro conhecimento, universalizante, pautados na experimentação e inovação, símbolos de um pensamento que ligava a fantasia ao seu contínuo progresso. As diferenças demarcadas ajudaram a organizar os bens e as instituições, criando segmentos e repartições, o artesanato, o folclore, o popular ocupando as feiras, as periferias e os concursos populares; e a arte erudita os salões, os museus, as escolas de arte, e as bienais.

As ideias do TEP revelavam, ainda, que eles não tinham consciência ou não consideraram a baixa escolaridade da população, o analfabetismo, o apelo dos preços

---

<sup>334</sup> MENDES, Francisco Paulo. *Entrevista. Op. Cit.*, (p.18).

<sup>335</sup> CANCLINI, Néstor García. *Op. Cit.*, (p.21).

baixos dos espetáculos, a popularidade da quadra nazarena (vinda de romeiros à Belém), os quais se interessavam mais pelos temas ligados ao seu cotidiano. Nesse ponto, é relevante dar destaque para o choque entre os interesses do circuito, das massas, e os grupos que queriam renovar, “modernizar” o teatro local. Assim, o desejo de se ter um público qualificado para certos trabalhos cênicos perpassa por fatores de ordem socioeconômicos, pois, como afirma Canclini<sup>336</sup>, nas sociedades latino-americanas, os grupos de elite desenvolveram a poesia e as artes de vanguarda, sem considerar que a maioria da população era composta por analfabetos. Portanto, mascararam as realidades, criaram simulacros articulados por eles e pelas estruturas estatais, os quais não conseguiam representar a sociedade como um todo, e, por isso, são inverossímeis.

Os conflitos estabelecidos entre as frentes renovadoras e as tradicionais são importantes para se perceber as contradições do processo. Quando se fala em renovação, deve-se notar no que consiste tais mudanças, pois se se observar a relação entre a produção artística e as transformações socioeconômicas serão percebidos alguns conflitos, entre uma tradição e uma modernidade estética, com uma tradição e modernidade socioeconômicas. Isso significa dizer que, no caso das realidades latino-americanas, Canclini aponta as disparidades entre as propostas artísticas dos intelectuais modernos e as bases econômicas e socioculturais atrasadas.

E, nessa relação, entre essas duas frentes de produção cultural, é que surgem os choques, os embates necessários para as transformações sociais. Para Williams<sup>337</sup>, é necessário perceber os benefícios adquiridos pelos grupos contestadores às formas de produção de massa e popular articuladas pelas classes dirigentes. No entanto, os confrontos, muitas vezes acentuados, em suas formações impossibilitam ser vistas pela ótica do liberalismo e do mercado. O crítico inglês ressalta, ainda, a necessidade de se registrar, em primeiro lugar, as generalizações e o desenvolvimento de ideias que defendem que certas práticas e valores dados à arte não são considerados como valores dominadores de uma sociedade “moderna”, ou que haja a preocupação pela

---

<sup>336</sup> Idem, (p.25).

<sup>337</sup> WILLIAMS, Raymond. *Cultura. Op. Cit.*, (p.72).

sua distinção, definidos como superiores ou antagônico a eles, revelando, dessa forma, que essas questões fazem parte de sua história social.

A partir dessa ideia, para se construir uma história social do teatro paraense, tendo como ponto de análise o TEP e sua relação com a cidade de Belém, e os outros movimentos teatrais locais, é importante refletir, entre outras coisas, sobre as condições de trabalho dos artistas locais. Segundo Salles<sup>338</sup>, o teatro no Pará, na primeira metade do século XX, se configurava pelo movimento do teatro popular, como já foi visto, e por companhias estrangeiras e locais que movimentavam os tabladros da cidade. Ele destaca que a crise da borracha, ocorrida em 1912, foi nefasta para as artes, mas que deram ensinamentos.

A partir disso, perceber as bases sociais circundantes ao teatro é destacar, fundamentado na leitura de Williams<sup>339</sup>, os momentos de crise, de transformações no sistema cultural, como a que passou do patronato para o mercado. Além disso, há as transformações tecnológicas; as provocadas pela própria organização sistemática que geraram conflitos sociais intensos e generalizados. Isso se soma ao desejo de alguns grupos pela ordem social de fundamento pré-capitalista e/ou pré-democrática, nas quais privilégios e segmentações de classe estavam presentes. Todas essas questões estão nas bases das complexas relações entre a arte e as formas de organização sociopolítica das comunidades “modernas”.

No entanto, com o surgimento do TEP, em 1941, outra forma de produção teatral apareceu na cidade, a qual proporcionou algumas mudanças, como já fora mencionado anteriormente. Todavia, as duas maneiras teatrais passaram a dividir a cena local, classificadas como poéticas distintas, que possuíam metas e público diferenciados. O TEP procurou distinguir-se e promover outros tipos de trabalhos, considerados, por eles, como renovadores, capazes de transformar a cena local. Esse objetivo foi galgado, principalmente, no que diz respeito à busca pela valorização do empenho de jovens estudantes na ânsia pela produção teatral.

O grupo proporcionou a entrada de obras “inéditas”, além de trazer textos de vanguarda para o circuito cultural da cidade. Na perspectiva estabelecida por

---

<sup>338</sup> SALLES, Vicente. *Op. Cit.* (1994).

<sup>339</sup> WILLIAMS, Raymond. *Cultura. Op. Cit.*, (p.72).

Williams<sup>340</sup>, sobre uma história social das artes, o TEP enquadra-se no ponto no qual a democratização da organização social ligou-se à ideia de uma liberdade e do crescimento humano, no qual a arte teria um papel fundamental e um caminho privilegiado para isso. Contudo, essas articulações criaram questões sociopolíticas mais gerais, fundamentadas nos conflitos de interesses e reveladores de práticas e valores civilizatórios “comerciais” em oposição às que se centravam nas manifestações artísticas (erudita, educativa, formadora do “bom gosto”) e em modos de distinção social.

Portanto, pôde-se perceber, até o momento, que o TEP foi um grupo teatral preocupado em oferecer à Belém trabalhos, considerados por seus membros, de qualidade estética, denominado por eles, de “alto valor”, diferenciando-se do que se tinha na cidade na época, como as produções das Companhias profissionais que circulavam pela cidade e do teatro popular. No entanto, uma das suas principais ações foi a busca pelo fortalecimento do teatro amador no Pará, de inserir as artes cênicas no processo de formação dos jovens estudantes paraenses. Tais questões serão vistas a seguir, a partir de um documento que a diretora Margarida Schivazappa produziu e apresentou no I Congresso Brasileiro de Teatro (1951), na cidade do Rio de Janeiro, e de fontes que mostram como a área da cultura fora articulada pelos poderes locais.

---

<sup>340</sup> Idem, (p.72-73).

## Cena II - Quadro VII: Teatro do Estudante do Pará e o Teatro de Amadores no Brasil.

*Os amadores no Brasil vêm ativamente liderando a tentativa de formar uma linha de cultura e trabalho que dê ao futuro teatro nacional realidade expressiva e permanente.*

*Angelita Silva (Teatro e Amadores no Brasil).*

A produção teatral do TEP pautou-se em ações voltadas para o fortalecimento do teatro amador, feito por jovens estudantes da cidade. No entanto, mesmo com tal objetivo, almejavam, também, mudanças e melhorias para os artistas locais, tais como a reforma do Teatro da Paz; a criação de novos teatros; a constituição de uma escola de artes dramáticas em Belém, metas cobradas pelos integrantes do grupo junto aos órgãos estatais de cultura locais e federais; além do reconhecimento do público belenense de suas ações. Essas discussões foram debatidas no I Congresso Brasileiro de Teatro, realizado em 1951, na capital da república, Rio de Janeiro, com diversos líderes de grupos nacionais de teatro<sup>341</sup>.

Angélica Camargo<sup>342</sup> faz uma análise das discussões ocorridas no referido Congresso, o qual, segundo ela, “representou uma tentativa de artistas e intelectuais em fornecer respostas às diversas questões que se apresentavam no panorama teatral daquele momento”<sup>343</sup>. Vale destacar que as questões suscitadas nesse debate se atrelavam às ideias presentes na época da criação do SNT, revelando que mesmo quase vinte anos depois de seu aparecimento, muitos fatores relacionados ao teatro não tinham sido alcançados.

O projeto do Estado Novo, para o setor teatral conseguiu estabelecer regras, subsídios que contribuíram para as suas atividades, no entanto, com o novo contexto sociopolítico, no qual não existia mais as regras do regime anterior, surgiam no Brasil

---

<sup>341</sup> Sobre as ideias debatidas no Congresso, ver o texto: CAMARGO, Angélica Ricci. *As ideias em debate no Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro (1951)*. In: ArtCultura, Uberlândia, v. 14, n. 24, p. 153-166, jan.-jun. 2012.

<sup>342</sup> Angélica Ricci Camargo é Mestre em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Pesquisadora do programa de pesquisa Mapa / Memória da Administração Pública Brasileira, do Arquivo Nacional.

<sup>343</sup> CAMARGO, Angélica Ricci. *As ideias em debate no Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro (1951)*. In: ArtCultura, Uberlândia, v. 14, n. 24, p. 153-166, jan.-jun. 2012, (p.154).

as expectativas de uma sociedade marcada pela liberdade de expressão, e pela conquista de uma cultura liberta das conjunturas políticas do passado recente.

Dessa maneira, a autora destaca as principais discussões do evento, a partir dos *Anais*, os quais “contêm informações sobre a organização, o registro, a lista com os nomes presentes, a transcrição de alguns discursos e todas as teses aprovadas”<sup>344</sup>. Todavia, a discussão que se destaca, nesse contexto, é a participação do TEP no evento, e a análise das teses propostas pelo grupo, representado pela sua diretora artística, Margarida Schivazappa<sup>345</sup>.

O século XX, para as artes cênicas brasileiras, foi um momento de transformações tanto nos modos de criação e circulação, quanto em discussões por políticas públicas eficazes que pudessem ajudar o teatro nacional amadurecer e fortalecer-se. Isso era um objetivo comum entre os grupos teatrais de todo país. Para Camargo<sup>346</sup>, os diversos grupos de teatro amador espalhados pelo Brasil conviviam com as dificuldades econômicas, principalmente. Eles buscavam melhores condições para o setor artístico, que garantissem uma atividade cultural permanente. As lutas desses grupos consistiam nas limitações dos órgãos estatais, criados no Estado Novo, responsáveis pelo desenvolvimento do teatro brasileiro, que não conseguiam aplicar, de forma eficiente e abrangente, ações que ajudassem nas dificuldades materiais e trabalhistas dos profissionais do teatro, além das novas experiências estéticas articuladas para a renovação cênica.

A estudiosa relata, em seu texto, as diversas lutas dos artistas por melhores condições de trabalho, a criação de órgãos que garantissem os direitos autorais, a construção de novas salas de espetáculo, além de reformas e modernização dos teatros brasileiros. Afirma, ainda, que “desde o princípio do século XX foram intensas as movimentações de artistas, autores, críticos e técnicos na busca por melhores condições de trabalho ou mesmo com finalidades mais amplas, visando a uma transformação do teatro brasileiro”<sup>347</sup>. Destaca-se que essas questões são as mesmas dos anos 1940, visto anteriormente, quando se criaram as articulações pelos

---

<sup>344</sup> Idem, (p.158).

<sup>345</sup> As teses do Teatro do Estudante do Pará, contidas nos *Anais do Congresso*, foram, gentilmente, cedidas pela estudiosa Angélica Ricci Camargo.

<sup>346</sup> CAMARGO, Angélica Ricci. *Op. Cit.*, (p.154).

<sup>347</sup> Idem, (p.155).

grupos de artistas e intelectuais, voltadas para a modernização do teatro brasileiro, a partir das ações promovidas pelo SNT. Mesmo com o fim do Estado Novo, as práticas vigentes, no setor cultural, ainda estavam regidas pelas políticas anteriores.

No entanto, havia entre os grupos teatrais brasileiros, que participaram do Congresso, diversos interesses compartilhados, voltados para o fortalecimento do teatro no país. Era necessário, entre tantas coisas, que as artes cênicas estivessem como elemento fundamental na construção da cidadania, considerando o próprio momento político do início dos anos 1950, marcado pela redemocratização após o Estado Novo varguista, o qual teve como uma das principais características o desenvolvimento de uma política nacionalista, integralizadora, capaz de refletir o espírito renovador, de um momento de liberdade de expressão e circulação de bens e conhecimentos. Camargo destaca que os artistas e intelectuais teatrais articulavam a ideia de uma arte que tivesse o potencial pedagógico, materializados nos ideais que levaram a criação do Serviço Nacional de Teatro (1938), que teria como missão “a elevação e edificação do povo”<sup>348</sup>.

Esse destaque dado, acima, à busca do teatro como elemento transformador da sociedade, em sua função pedagógica, de repassar ensinamentos, ideias, e, por meio delas, modificar o homem e fazer com que ele modificasse o espaço em que vive, esteve presente nas formas e práticas teatrais brasileiras ao longo do século XX. Mas, percebe-se que a aplicação desta função não se deu de maneira organizada, e sim de forma esporádica, pelo menos até os anos 60. Talvez, isso represente o espírito modernizante, presente nas artes, até meados do século passado, pelo qual as teorias da pós-modernidade buscaram mostrar que muitos pensamentos e ações articuladas pelos artistas, intelectuais e projetos modernistas não alcançaram êxito.

Esses estudos vêm mostrar, dentre tantas questões, as contradições dos projetos “modernizadores”, não objetivando criar novos paradigmas na tentativa de superação, mas mostrar as lacunas deixadas<sup>349</sup>. No entanto, é possível perceber esse esforço nas ações de alguns intelectuais. Essa concepção afina-se à discussão de

---

<sup>348</sup> Idem, (p.161).

<sup>349</sup> As discussões da pós-modernidade serão feitas no terceiro capítulo, quando as análises desta pesquisa focarão a produção teatral da década de 1960.

Stuart Hall<sup>350</sup>, quando ele destaca que cultura se sustenta pela organização padrão de formas que caracterizam as energias humanas, capazes de promover descobertas e revelações individuais, - “dentro de identidades e correspondências inesperadas”, como em “descontinuidades de tipos inesperados”, presentes em diversas práticas sociais. Dessa maneira, analisar a cultura é a tentativa de perceber a origem e as complexidades de organizações, iniciadas pelas similaridades nos sistemas sociais que a caracterizam, ou seja, o historiador aponta que a análise sobre determinadas práticas culturais deve partir tanto dos fatores pertencentes à comunidade, quanto no diálogo e/ou confronto com outras culturas.

Além da função pedagógica, o Congresso discutiu outras questões que incomodavam os artistas, como a formação do público, atingida pela concorrência com outros veículos de comunicação de massa. Camargo<sup>351</sup>, ao analisar as teses apresentadas pelos grupos brasileiros participantes de evento (cada representante levou para o encontro questões sobre como as melhorias e amadurecimento na área teatral poderiam ocorrer), analisa que os debates se centravam na percepção de que o teatro deveria estar presente no sistema educacional formal brasileiro, e até mesmo, de maneira mais geral, estar na educação da população como um todo.

Essas questões estavam inseridas na visão de que a cultura brasileira, abrangente em todas as suas camadas, deveria ser prioridade, pois era considerada como elemento primordial para o desenvolvimento do país. Além disso, contribuir na séria questão presente em todas as “praças” artísticas: a necessidade da formação de público para as artes cênicas, cada vez mais escasso devido à concorrência com outros meios de comunicação, mais massificados, como o rádio e o cinema, além da televisão, recém-chegada ao Brasil (1950). Dessa forma, havia a preocupação em se defender a educação pelo e para o teatro<sup>352</sup>.

Portanto, a realização desse Congresso foi de suma importância para as mudanças que o teatro brasileiro passou durante o século XX. Nesse quadro de discussões, destacar-se-ão as propostas do TEP, foco de investigação desta pesquisa.

---

<sup>350</sup> HALL, Stuart. *Op. Cit.*, (p.136).

<sup>351</sup> CAMARGO, Angélica Ricci. *Op. Cit.*, (p.161).

<sup>352</sup> Observa-se que os itens elencados pelos grupos amadores participantes do referido Congresso, as teses, não se diferenciavam muito dos artigos apresentados na lei, que norteou a criação do SNT, em 1937.

No relatório do I Congresso Brasileiro de Teatro, aparecem as teses defendidas pelo grupo paraense, para as melhorias do teatro brasileiro, em especial para o teatro local. Ele aparece com o título *Teatro do Estudante do Pará*<sup>353</sup>, no qual Margarida Schivazappa discorre suas reflexões e propostas. Na introdução ela relata:

Sabe o TEATRO DO ESTUDANTE DO PARÁ, ao comparecer ao 1º Congresso Brasileiro do Teatro, que vai dizer novidades. Não pretende inovar, distinguir-se por qualquer ineditismo ou descoberta. Quer apenas com uma experiência de uma década de vida, trazer ao plenário sugestões que permitam melhores condições no Brasil ao teatro amador. Por melhores condições deve-se entender, no fundo, o mais amplo incentivo ao teatro amadorista<sup>354</sup>.

Percebe-se, desde o início da fala, que o TEP desejava fortalecer o teatro amador no estado, por meio de ações que dessem, aos artistas, melhores condições para produzir. Schivazappa destaca:

Da forma concreta esse incentivo pode ser feito do seguinte modo, encarando-se os três valores do teatro amador em ordem decrescente de evidência o ator, o espetáculo e o autor: — amparo ao artista amador e aos seus empreendimentos; assistência ao autor não profissional e difusão de suas obras; estabelecimento de concessões e garantias para o espetáculo de conjuntos amadores<sup>355</sup>.

É importante frisar na fala da diretora a ordem de “importância” que se tinha na organização dos artistas envolvidos na produção teatral, propondo uma estrutura de hierarquização do trabalho artístico, no qual o autor (dramaturgo) era, ainda, o mais importante, vindo em seguida o espetáculo e por último o ator. É interessante notar que essa ordem está na base das discussões do teatro moderno, sobre o valor de cada sujeito na constituição do trabalho cênico. No entanto, Schivazappa continua sua fala dizendo que:

Advogando melhor assistência ao teatro do amador, o TEATRO DO ESTUDANTE DO PARA não fala somente em causa própria. Tudo que se fizer pelo teatro amador não vai unicamente aproveitar ao teatro amador. Em toda ação nesse sentido, seja intelectual ou material, a ajuda ao teatro

---

<sup>353</sup> Relatório do Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro (p.126-135), realizado entre os dias 9 e 13 de julho de em 1951 na cidade do Rio de Janeiro.

<sup>354</sup> SCHIVAZZAPA, Margarida. Teatro do Estudante do Pará. In: *Anais do PRIMEIRO CONGRESSO BRASILEIRO DE TEATRO*. Rio de Janeiro, 1951, (p.126).

<sup>355</sup> Idem, (p.126-127).

amador não deve ser olhada somente como finalidade. O alcance da ação, o valor do benefício não morre com o final da representação amadorista. Pelo contrário, está na movimentação dos conjuntos de amadores o grande meio de dar vida constante ao organismo do Teatro no Brasil<sup>356</sup>.

Percebe-se que a luta não é apenas por questões materiais que possam fortalecer a produção teatral, mas os resultados esperados não estão na realização do espetáculo, e sim na continuidade, no que eles podem oferecer para as transformações da sociedade, nas quais o teatro amador seria o caminho para o fortalecimento, e a maneira pela qual o teatro brasileiro permaneceria vivo. Essa percepção do amadorismo torna-se importante na perspectiva de mostrar a necessidade de as artes cênicas pertencerem à formação da cidadania do país. Schivazappa esclarece, em seguida, o papel que o teatro amador deve ter para a sociedade brasileira:

Em nosso país, mais do que qualquer outro, é relevante o papel dos conjuntos de amadores. Não possuímos cursos especializados de teatro, anexos a escolas secundárias ou superiores, ou mesmo autônomos. É, portanto, através da capacidade de iniciativa de dois ou três elementos, dentre os quais um se sobressai com qualidades de direção, que surgem as primeiras definições da gente do teatro — ator, autores, contrarregras, preparadores de cena, enfim, toda a variedade humana pertinente à realização teatral.

E, após essa definição, como resultado do trabalho dessa gente, surge toda a movimentação das coisas do teatro no Brasil<sup>357</sup>.

A diretora artística do TEP ressalta também as iniciativas de Paschoal Carlos Magno para o fortalecimento do teatro amador no Brasil, pois, assim como ela, ele acreditava que “cabe ao teatro amador como elemento de renovação, tanto cultural como humana, do teatro nacional”<sup>358</sup>. Ela ainda cita as palavras de Ernani Fornari:

---

<sup>356</sup> Idem, (p.127). Apesar de a postura de Schivazappa e o movimento de teatro amador paraense, representado pelo TEP, arguir pela necessidade de mecanismos voltados para o fortalecimento das práticas amadoristas, destaca-se que, por exemplo, nos anos 50, no Rio de Janeiro e em São Paulo, o teatro amador coexistia com um teatro profissional associado a elementos vanguardistas. Na capital paulista, o profissionalismo em comunhão com a vanguarda teve como modelo o TBC, criado com o objetivo de modernizar a cena teatral brasileira, a partir de um repertório estrangeiro (fato fulcral também para os amadores), e da necessidade de profissionalização dos artistas. As ações desse grupo serão vistas mais adiante, juntamente com as contradições e querelas criadas em torno de suas práticas, suscitadas por outros grupos, com o Teatro de Arena (1953). Sobre isso, ver: PIERUCCI, Antônio Flávio de Oliveira. *Op. Cit.*

<sup>357</sup> Idem.

<sup>358</sup> Idem.

as seguintes palavras que bem servem ao nosso ponto de vista: - o gosto pela arte dramática, bem como a sua sobrevivência, dependem mais da plateia do que do palco. É o público, preparado teatralmente, que anima a literatura dramática de um país e estimula o artista que a interpreta. Mas quem prepara assim tão superiormente esse público, já que este último não pode coexistir sem os outros dois?

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

No Brasil, onde não existem escolas dramáticas, essa função preparadora e animadora cabe aos grupos de amadores — principalmente aos de amadores estudantis<sup>359</sup>.

É muito instigante a citação feita por Schivazappa. Isso demonstra que ela também tinha os mesmos interesses e objetivos de pensar em uma política, uma ação cultural que pudesse fortalecer a relação entre o público e o teatro, pois a sobrevivência da arte teatral caberia às plateias. Ressalta, também, a importância do ator, que por sua vez, devia preparar-se, por meio de estudos e qualificações, pois como não havia escolas dramáticas em Belém, que proporcionassem o processo de interação entre o teatro e a sociedade, competia aos atores o papel de despertar no povo o gosto pelas artes dos espetáculos, pois “esses, além de estarem formando a plateia de amanhã e despertando no povo o gosto pelo bom teatro, estão contribuindo, decisivamente, para o aparecimento de autores novos, para a renovação de nossa literatura teatral <sup>360</sup>”.

Na continuação de sua fala, Margarida Schivazappa dá como exemplo eficaz de atitudes intelectuais, as ações de dois grupos teatrais, o Teatro dos Doze<sup>361</sup> e de Os Comediantes<sup>362</sup>. Em seguida, a diretora faz um breve comentário sobre os grupos, e destaca que:

---

<sup>359</sup> SCHIVAZZAPA, Margarida. *Op. Cit.*, (1951).

<sup>360</sup> Idem.

<sup>361</sup> Fundado, no Rio de Janeiro, em 1949, por Sérgio Cardoso e Sérgio Brito, com base na experiência do Teatro do Estudante do Brasil, teve por objetivo apresentar jovens atores e valorizar a interpretação de grandes obras. Sua criação mais marcante é Arlequim, Servidor de Dois Amos, espetáculo que chama a atenção para os integrantes da companhia, principalmente Sergio Cardoso. Disponível na página da Enciclopédia Itaú Cultural: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399333/teatro-dos-doze>

<sup>362</sup> Os Comediantes (1938-1947) foi uma companhia que consolida o movimento de teatro amador que, desde o final dos anos 1920, procura transformar o panorama teatral no Rio de Janeiro, onde predominam montagens comerciais de comédias de costumes. Com a encenação de Vestido de Noiva, de Nelson Rodrigues, em 28 de dezembro de 1943, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sob a direção de Ziembinski, Os Comediantes inauguram a modernidade no teatro brasileiro. Disponível na página da Enciclopédia Itaú Cultural: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399356/os-comediantes>

coerente com essa ordem de ideias, o TEATRO DO ESTUDANTE DO PARÁ apresenta a seguir várias sugestões, sendo em primeiro lugar as referentes ao teatro amador em todo o país, vindo no final deste trabalho a proposição de medidas necessárias para o desenvolvimento do amadorismo teatral no Estado do Pará <sup>363</sup>.

Após essas reflexões iniciais, Schivazappa expõe seis pontos voltados para o desenvolvimento do teatro amador no Brasil. No primeiro, ela destaca:

1.º) Amparo aos Teatros de Amadores mediante subvenções, com a adoção das seguintes normas: a) recomendação aos governos estaduais para subvenção aos conjuntos de amadores, mediante verba paga anualmente e constante de lei especial, prevista, votada e aprovada afim-de-que seja atendida por todos os governos, não ficando os teatros de amadores a mercê da simpatia, gentileza ou boa vontade dos governantes; b) criado o Conselho ou Departamento Nacional do Teatro, sejam consignadas e distribuídas verbas aos teatros de amadores. Como condição para o recebimento de verbas devem os conjuntos possuir organização e pessoal idôneo, e apresentar estatutos registrados e regular número de realizações<sup>364</sup>.

Nesse primeiro item, subdividido em dois pontos, há a proposição/reivindicação da diretora pelo apoio dos governos à produção teatral amadorista, além da organização estrutural da categoria, por meio de estatutos, sindicatos, ou seja, de uma regulamentação do trabalho artístico teatral. Destaca-se, aqui, que após dez anos de atividades (1941-1951), o TEP, por meio das suas teses elaboradas e levadas ao Congresso, revela mudanças no seu modo de pensar a relação entre o teatro e a sociedade. Viu-se, ao longo das discussões apresentadas anteriormente, que no início de suas atividades o grupo paraense “desqualificava” o teatro profissional, seu modo de organização e produção, e destacava que o mais importante era promover uma arte teatral focada na transformação humana, não se importando com qualquer público, mas empenhados na formação de plateias sensíveis e educadas para e por meio de suas ações.

Porém, as teses apresentadas pela diretora do TEP revelam que, em 1951, eles estavam preocupados e interessados em outras questões, como o exposto acima. E isso revela contradições e mudanças, pois agora as discussões centravam-se na tentativa de organização de um sistema cultural empenhado em conquistar o que por

---

<sup>363</sup> SCHIVAZZAPA, Margarida. Teatro do Estudante do Pará. *Op. Cit.*, (p.128).

<sup>364</sup> Idem, (p.128-129).

anos eles relegaram: a formalização que levaria o trabalho amador para o profissionalismo.

Todavia, mesmo que agora eles buscassem a profissionalização do trabalho teatral, isso não significava o abandono de algumas de suas percepções estético-sociais. O meio cultural precisava estruturar-se, na tentativa de se organizar um sistema que valorizasse os artistas do meio cênico, com sua capacitação, qualificação, remuneração. E, para isso, precisavam, também, que a população frequentasse os teatros, que “consumissem” sua arte, porque, apesar das reivindicações por ações estatais, eles necessitavam fortalecer um dos principais encaixes dos fazedores de teatro: a formação de plateia. Plateia essa que pagasse, que mantivesse as atividades dos grupos teatrais vivos, principalmente por estarem em uma sociedade capitalista, que mesmo com investimentos do poder público na área, a lógica da produção cultural passa pelo objetivo de integrar à sociedade as formas de arte. Isso revela, ainda, que o amadorismo seria, portanto, uma fase para se chegar ao sistema profissional teatral. Mostra, também, que um não subtrai o outro, pelo contrário, eles convivem e se alimentam.

No segundo ponto, ela destaca a necessidade da criação de uma entidade que organizasse os interesses dos artistas e profissionais ligados ao teatro amador. Uma espécie de associação, responsável pela estruturação do trabalho, garantido as bases necessárias para as suas práticas:

*Criação de uma entidade centralizadora do movimento amadorista no país com a finalidade de ser realizado um plano uniforme e conjunto de trabalho. Tal entidade poderia ser a Associação do Teatro Amador do Brasil, que, além das preocupações de ordem cultural, como a aquisição e fornecimento de peças, intercâmbio e orientação do movimento amador no país, teria o direito de representação dos interesses do teatro amador<sup>365</sup>.*

Em seguida, no terceiro item, ela destaca a importância de ações do governo para a divulgação do teatro no país, por meio de políticas que garantissem a permanência contínua das artes teatrais na base da formação dos cidadãos brasileiros:

---

<sup>365</sup> Idem, (p.129).

*Apoio do governo, através do Ministério da Educação, para um programa de divulgação do teatro, que consistiria, em síntese, no seguinte:*

- a) adoção nos programas de português e de línguas do curso secundário da leitura, discussão e comentário de obras teatrais;
- b) recomendar às bibliotecas públicas e particulares a criação de seções especializadas em teatro;
- c) exigir aos estabelecimentos secundários uma Secção Dramática, com duas apresentações anuais, no mínimo, devendo essa exigência ser incorporada ao Regulamento do Ensino Secundário, tornando-se o seu cumprimento necessário para definir o funcionamento regular do curso; também a essa Secção competiria a realização de um concurso anual, premiando o melhor trabalho teatral escrito por aluno do estabelecimento, com tal providência permitindo-se o aparecimento do autor teatral entre estudantes<sup>366</sup>.

Observa-se, ainda, a necessidade de inserção no currículo escolar das obras dramáticas; a criação de sessões especializadas para o teatro; e espaços de fruição, por meio de apresentações cênicas, fatores esses que ajudariam na formação pelo e para o teatro. Isso alimentariam a existência do teatro amador. Nos itens quatro e cinco, ela propõe a criação de escolas dramáticas, ou lugares onde houvessem grupos de amadores, para o ensino do teatro, além de solicitar à Academia Brasileira de Letras a promoção de “concursos literários para premiar trabalhos de literatura teatral notadamente os de cunho regional e histórico”<sup>367</sup>.

Na sexta e última proposta, ela recomenda a criação de espaços teatrais nos estados da federação brasileira, “ou então, o que será melhor, servir o Conselho Nacional do Teatro, ou a organização que for criada, como fiador dos empréstimos realizados pelos conjuntos de amadores para a construção de teatros”<sup>368</sup>. Nesse ponto, ela tece uma crítica aos espaços teatrais, destacando a única sala de espetáculos do Pará e a urgência em ações que a revitalizasse, e criasse outros espaços para realização de espetáculos.

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

O primeiro passo para a defesa do Teatro da Paz seria a construção de um novo teatro. Teatro popular, modesto porém eficiente, e onde dessem as suas

---

<sup>366</sup> Idem.

<sup>367</sup> Idem.

<sup>368</sup> Idem.

funções todos os que não estão à altura de mostrar-se no palco do Teatro da Paz, a começar pelos saltimbancos e presdigitadores que aqui passam, os seus mais frequentes ocupantes, e terminando pela abolição de “show” radiofônicos, feitos com intuito exclusivamente comercial, e, sendo assim, contando com uma plateia que não se sente e não se porta bem nas acomodações da nossa principal casa de espetáculos.

Schivazappa pontua como o único assunto de interesse para o teatro local o Teatro da Paz, visto como ponto central da vida artística e cultural de Belém. Por se tratar da única sala de espetáculos da cidade, o TEP colocava-se em sua defesa. E o primeiro seria justamente a construção de novos espaços de apresentação cênica, voltados para o teatro popular, simples, mas que funcionasse de acordo com as necessidades dos grupos populares. Colocar o Teatro da Paz como espaço para espetáculos à sua altura, ou seja, que representasse os interesses das classes dirigentes que o frequentava, revela uma visão preconceituosa acerca dos espetáculos de apelo popular, de companhias locais e vindas de fora, ou os “shows” característicos dos programas de rádio, que produziam trabalhos, considerados por pelos amadores, de baixa relevância cultural. Por isso, era necessário tirá-los do da Paz, e, conseqüente, fazendo com que a plateia que “não se portava bem” não frequentasse espaço de “tal dignidade”<sup>369</sup>. Ela continua sua exposição:

Assim, primeiramente propõe o T.E.P. a construção de um teatro no Pará, que bem pode ser nos terrenos fronteiros ao em que se acha o Teatro da Paz. Porém, enquanto isso não se verifica, ou mesmo que isso fosse logo

---

<sup>369</sup> Faço aqui uma reflexão sobre as regras atuais de ocupação do Teatro da Paz, para mostrar que este espaço sempre foi pensado pela e para uma elite local. No site do teatro, eles disponibilizam os procedimentos para se locar o espaço, e no item NORMAS DE CESSÃO, destaca-se: “a Secretaria de Estado de Cultura, no uso de suas atribuições legais, considerando que o Theatro, por sua relevância artística e cultural no Pará, destina-se à exibição de **espetáculos de alto nível** (grifo meu), além do expressivo custo para a sua manutenção e preservação, resolve estabelecer as seguintes normas de uso para cessão de suas instalações: 1 - OBJETIVO: Instruir e normatizar a utilização do Theatro da Paz como espaço cultural, estabelecendo diretrizes cuja obrigatoriedade de cumprimento estarão sujeitos todos quantos ali exerçam qualquer tipo de atividade ou mesmo aí se encontrem, sejam com que tipo de finalidade for, e, ainda, facilitar o aprimoramento das ações que envolvem a produção de espetáculos neste patrimônio. 2 - PAUTA. 2.1. O QUE SE APRESENTA NO THEATRO DA PAZ. O Theatro da Paz destina-se, **exclusivamente, a apresentações de espetáculos com elevado índice de aprimoramento artístico nas áreas de música, dança e teatro** (grifo meu), observando-se sua compatibilidade com as características físicas e históricas do Theatro. À Direção do Theatro da Paz se reserva o direito de solicitar material de todo e qualquer parte do evento para análise prévia. 2.2. O QUE NÃO SE REALIZA NO THEATRO DA PAZ: Cerimônia de formatura, colação de grau, solenidades de posse, congressos, simpósios, seminários, conferências, feiras de negócios e similares; cerimônia ou culto de grupos religiosos; espetáculo de cunho preparatório / educacional; recepções sociais. Informações retiradas da página do Theatro da Paz: <http://www.theatrodapaz.com.br/pagina.php?cat=156&noticia=374>

atendido, o T.E.P. propõe que o Congresso faça uma recomendação especial ao Governo do Estado do Pará no sentido de reaparelhar o Teatro da Paz, dando-lhe maquinismo moderno para movimentação da cena, jogo de luz e som, etc., e fazendo reparos gerais e restauração do seu interior e exterior<sup>370</sup>.

A diretora do TEP, além de sugerir a criação de novos espaços cênicos para a cidade de Belém, e a reforma para o Teatro da Paz, única casa de espetáculo na época gerenciada pelo poder público, ressalta a importância de valorizar tal teatro como patrimônio histórico nacional:

Outrossim, como primeira construção de alvenaria como teatro no Brasil, pede que o Congresso recomende o relacionamento do Teatro da Paz como edificação histórica, não se permitindo qualquer modificação na sua linha arquitetônica nem nos seus detalhes técnicos. Ainda mais, inserindo aqui uma proposição de ordem geral e que deveria ter sido referida inicialmente, quer o T.E.P. que o Congresso se pronuncie pela isenção de quaisquer taxas e impostos, principalmente o de estatística, para as representações teatrais feitas pelos teatros de amadores<sup>371</sup>.

Após essa longa reflexão sobre a situação do teatro amador no Brasil e de solicitar ações concretas para o seu fortalecimento e manutenção do Teatro da Paz e a construção de novos espaços cênicos, Margarida Schivazappa apresenta a proposta do Teatro do Amador do Pará, no I Congresso Brasileiro de Teatro. Antes, ela destaca cinco pontos:

- a) Considerando que o Teatro é tido como um poderoso instrumento de educação popular e um eficiente processo de socialização da emoção estética;
- b) Considerando que nos Estados do Norte, mui raramente as plateias têm oportunidade de receber companhias profissionais, ficando assim privadas do conhecimento do moderno teatro e seus avanços em conteúdo e técnica;
- c) Considerando que nesses Estados o relevante papel de formação do espectador é feito com ingentes e quase miraculosos esforços pelos vários grupos de estudantes e amadores;
- d) Considerando que esses grupos, pelo seu amor ao bom Teatro pelo seu entusiasmo sincero de cumprir de forma elevada e honesta, sua missão de arte e cultura, representam uma valiosa contribuição à educação da comunidade;
- e) Considerando que esses grupos necessitam de apoio material, artístico e intelectual para concretizar seus propósitos e fazê-lo de maneira digna de seu idealismo<sup>372</sup>.

---

<sup>370</sup> SCHIVAZZAPA, Margarida. Teatro do Estudante do Pará. *Op. Cit.*, (p.129-130).

<sup>371</sup> *Idem*, (p.130).

<sup>372</sup> *Idem*, (p.133).

Observe-se que os pontos apresentados, acima, proporcionam uma análise que possibilita ver o teatro como um veículo de educação; além de destacar uma plateia mal atendida no norte do país. Assim, nessa discussão, insere-se a importância dos grupos amadores para a formação da sociedade local, cumprindo um dever no processo de transformações sociais. Para isso, ressalta a necessidade do suporte institucional, para que seus objetivos, tais como apoio material, conhecimento artístico e intelectual, sejam concretizados. Pode-se, assim, considerar essas questões como um posicionamento político do TEP, observando o cenário artístico-cultural paraense no início dos anos 1950. Em seguida, Schivazappa apresenta quatro propostas com base nas necessidades e anseios dos amadores paraenses.

O TEATRO DO AMADOR DO PARÁ, por seus representantes propõe ao Primeiro Congresso Brasileiro do Teatro:

1.º - Que este Congresso se dirija aos Governos dos Estados, recomendando que os mesmos amparem dignamente os grupos de amadores e estudantes que vêm fazendo teatro sério e honesto, com um acervo especial e apreciável de realizações e organização adequada.

2.º - Que esse auxílio se traduza em subvenções consignadas no orçamento anual do Estado e distribuídas regularmente.

3.º - Que o futuro Conselho Nacional do Teatro se empenhe na realização na Capital do País, de Cursos de Férias, onde os Amadores dos Estados possam melhorar e atualizar suas habilidades nos vários setores da Arte Teatral, bem como fortalecer sua vocação sob orientação autorizada.

4.º - Que os Governos dos Estados instituem em colaboração com esse Conselho e outras instituições que se ocupam do problema, bolsas de estudo, para que os amadores possam frequentar esses cursos e tomar conhecimento do panorama teatral de centros mais avançados<sup>373</sup>.

Essas questões, suscitadas por Schivazappa, ajudam a pensar o papel do teatro na sociedade brasileira do século XX. Há dois movimentos, um que luta pelo amadurecimento das artes teatrais, com a exigência de ações públicas para a consolidação das mudanças solicitadas, voltadas para a forma amadorista e de estudante; e a produção profissional e as ações dos grupos classificados como artistas populares, que mesmo não contemplados pela pauta proposta acima, faziam parte das atividades culturais brasileiras. Além disso, o TEP utilizou o Congresso como meio de participação do debate sobre política cultural no país.

---

<sup>373</sup> Idem, (p.133-134).

Porém, a principal questão, a ser destacada aqui, é a dualidade em se conciliar as tendências da sociedade capitalista, como afirma Canclini<sup>374</sup>, que necessita de expansão do mercado, com o objetivo de aumentar a massa consumidora, com os desejos de certos grupos sociais de formar públicos especializados, apreciadores de símbolos culturais. Além disso, o crítico observa, também, a contradição em se conquistar públicos, por meio do lucro em cima de obras representantes das estéticas modernas.

Para explicar essa questão, Canclini destaca a leitura de Bourdieu sobre a formação de campos especializados, que valorizam o saber e o gosto, depositados em alguns bens, como responsáveis pela manutenção e reconfiguração das diferenças de classes. Dessa forma, conclui que em sociedades modernas e democráticas, as quais não são mais regidas por poderes herdados e diferenciados pela superioridade de sangue ou título de nobreza, a instauração e comunicação das diferenças passam a ser regidas pelo poder aquisitivo, pelas configurações econômicas.

Dessa maneira, o papel das artes nas sociedades modernas não é apenas uma busca pelas transformações humanas, mas reflete questões de ordem sociopolíticas, pois esses campos de representação são usados como instrumentos de distinção social. Nesses processos, muitos grupos são colocados à margem, no entanto eles permanecem ativos, resistentes, na busca de promover seus trabalhos. É fato que sem auxílios necessários para as suas subsistências, as dificuldades afloram e tornam-se grandes obstáculos para a continuidade de suas ações.

No entanto, o TEP militou por políticas que contemplassem as necessidades dos jovens amadores, para a produção de seus ofícios artísticos, pois cria na força da arte como elemento emancipador do indivíduo, principalmente de uma juventude capaz de transformar-se e de promover, também, as mudanças necessárias para a sociedade, ou, pelo menos, para parte dela. Schivazappa acreditava nessa capacidade de o teatro amadurecer a sociedade:

Como é de conhecimento geral, o Teatro sob forma de amadorismo é a escola onde se revelam os talentos ainda vacilantes, mas que aí se preparam e reforçam para o profissionalismo. Um teatro de amadores não é tão

---

<sup>374</sup> CANCLINI, Néstor García. *Op. Cit.*, (p.36).

somente uma associação que congrega pessoas que apreciam a arte de representar.

Antes de tudo, o teatro é uma união de pessoas realmente interessadas na arte de levar ao público aquilo que o autor idealizou e escreveu; é esquecer sua própria personalidade para integrar-se na do personagem exigido; é sobretudo capacitar-se de que existe no amador responsabilidade idêntica à do profissional<sup>375</sup>.

O TEP defendeu que a produção teatral daria à sociedade uma capacidade renovadora de profundas mudanças sociais, pois entendiam que “o amadorismo prepara a juventude, ajudando-a a desenvolver uma personalidade desembaraçada de complexos nocivos ao intelecto da mocidade”<sup>376</sup>, e, portanto, devia em cada estado existir um teatro amador, visto como uma utilidade social e cultural. Isso representa, na verdade, como destaca Canclini<sup>377</sup>, que toda arte necessita de suportes materiais para a criação de linguagens convencionais, por meio do treinamento de especialistas e, conseqüentemente, de espectadores na busca de elementos constituintes de obras particulares, objetivo que seria alcançado pela criação, experimentação da linguagem e até mesmo dos bens simbólicos das culturas.

No entanto, Schivazappa afirma que tais questões não tinham força, e, por conseguinte, não seriam fatos vivenciados pela sociedade paraense, ponto preponderante para as lutas do TEP, as quais pudessem garantir a realização de tais ideias, tão necessárias e urgentes. Com base nesses anseios, ela expôs no Congresso:

a) – Inibidos pelas demais ocupações como sejam estudos ou trabalhos que nos tomam um tempo considerável, é-nos totalmente impossível seguir as rotinas do profissionalismo, organizando temporadas ou excursões que resultem em numerário para o teatro.

b) – Fazendo teatro apenas como veículo de cultura, na maior das vezes tendo prejuízos monetários, vemo-nos privados de encenar peças de reconhecido valor cultural porque os Direitos Autorais não nos permitem fazê-lo, e porque não dispomos do numerário preciso para adquiri-los<sup>378</sup>.

Nesta fala, percebe-se um fator muito importante sobre o papel do artista em uma sociedade que não dá as condições necessárias, para que ele produza sua arte, tendo eles de se dividir entre o ofício estético e outros trabalhos que garantam as suas

---

<sup>375</sup> SCHIVAZAPPA, Margarida. *Op. Cit.*, (p.134).

<sup>376</sup> Idem.

<sup>377</sup> CANCLINI, Néstor García. *Op. Cit.*, (p.38).

<sup>378</sup> SCHIVAZZAPA, Margarida. *Op. Cit.*, (p.134).

sobrevivências. Canclini<sup>379</sup>, quando fala das contradições da modernidade Latino-americana, destaca a relação entre os artistas e o mercado, mostrando que as ideias e as práticas da modernidade artística na Europa, amadurecidas no final do século XIX, e na América Latina deram-se de maneiras distintas. Tais práticas não conseguiram cumprir as organizações de modernidade europeia, ou seja, não estabeleceram mercados independentes para os campos artísticos, tão pouco não conquistaram a profissionalização, de forma ampla, dos artistas, e o avanço econômico na área, fatores importantes na renovação e democratização da cultura, em modernas sociedades.

As condições socioeconômicas são diferentes e na fala de Schivazappa percebe-se que o profissionalismo no teatro paraense não era possível, devido não haver condições que sustentassem os trabalhos teatrais, em longas temporadas, nem tão pouco que os estudantes locais pudessem pensar em uma carreira artística. Além disso, as políticas culturais não ofereciam estruturas para a formação e aprimoramento dos artistas, como escolas dramáticas, editais de produção e circulação dos trabalhos. Ou seja, não houve uma modernização das artes no que se refere ao campo da produção, mas movimentos de intelectualismo modernista.

Isso representa, como discutido anteriormente por Canclini, que as elites locais, embebidas pelo espírito modernizador da cultura, principalmente a percebida como elemento civilizatório de uma sociedade, não chegaram, de fato, a desenvolver um sistema cultural que se auto sustentasse, garantindo a livre circulação de ideias e bens de consumo; a formação de uma massa consumidora que desse a sustentabilidade necessária; que fosse democratizadora e formadora de gosto. Na verdade, as teorias pós-modernas vão mostrar que essa idealização de um sistema cultural não deu certo, nem mesmo nas sociedades europeias mais industrializadas.

O fato de não se ter condições de se desenvolver um teatro profissional no Pará, levou, segundo Schivazappa, o TEP a pensar o teatro como veículo de cultura. E privados, devido à questão dos direitos autorais, de montar peças, segundo os amadores, de “reconhecimento cultural”. Por isso, criou espetáculos, em alguns momentos, sem qualidades “que pouco ou nada têm de educacionais, fugindo à

---

<sup>379</sup> CANCLINI, Néstor García. *Op. Cit.*, (p.67-68).

nossa verdadeira finalidade, isto porque as peças liberadas, de valor, exigem montagem fabulosa, em completo antagonismo com nossas possibilidades financeiras”<sup>380</sup>.

Essas mudanças não são apenas estéticas, mas sociais, pois a busca pela emancipação da arte teatral na sociedade paraense, projeto vanguardista de promotores do teatro amador, entre os anos de atividade do TEP (1941-1951), perpassa por fatores que ultrapassam gostos refinados de certos grupos da elite. Pois, havia a necessidade de mudanças mais profundas, no campo das políticas culturais, mais eficazes, que possibilitassem o fortalecimento das práticas teatrais no cotidiano social. Dessa forma, Schivazappa finaliza sua apresentação, propondo à plenária do Primeiro Congresso Brasileiro do Teatro:

- 1) - Que não atinja aos amadores essa questão de Direitos Autorais e que nos seja permitido encenar toda e qualquer peça de valor reconhecido, a fim de que possa haver verdadeira difusão cultural em nosso meio.
  - 2) - Que atendendo aos benefícios que trazem à juventude o teatro de amadores, esse Conselho se dirija aos Governos dos Estados, a fim de esses reconheçam tais teatros, de utilidade social e cultural, e os amparem devidamente.
- Eis o que pela delegação do Pará apresentamos, e cremos ser o desejo dos amadores de todo o Brasil<sup>381</sup>.

A participação do TEP, no referido Congresso nacional, voltado para o debate político, com o objetivo de provocar mudanças no setor teatral revela um conjunto de ideias e práticas presentes nos movimentos de teatro amador, pelo Brasil, em especial no Pará. Por isso, é importante notar como as autoridades locais desenvolviam ações voltadas, principalmente, para o setor da cultura e da educação, representadas pelo Departamento de Educação e Cultura, na gestão de seu diretor geral, o professor Themístocles Santana Marques, no governo de José Malcher, interventor federal. As ideias sobre esses campos, foram apresentadas em uma matéria jornalística, no jornal *A Vanguarda*, de 1942.

Segundo a matéria, tomando como dever do estado a responsabilidade pela educação da juventude, além de cuidar do seu aperfeiçoamento e desenvolvimento intelectual, era preciso modernizar os métodos pedagógicos. Ela ratifica, ainda, que

---

<sup>380</sup> SCHIVAZZAPA, Margarida. *Op. Cit.*, (p.134).

<sup>381</sup> Idem, (p.134-135).

a grandeza de uma nação não reside somente na porção de seu território: se alicerça, também, no grau de cultura de seu povo, na extinção do analfabetismo de suas massas, afim de torná-la apta a desempenhar no concerto da civilização papel de suma importância.

O eminente presidente Getúlio Vargas em uma das suas pastorais que fazem parte do seu evangelho cívico, referindo-se à educação da nossa mocidade, assim se expressou: “TODO O NOSSO ESFORÇO TEM DE SER DIRIGIDO NO SENTIDO DE EDUCAR A MOCIDADE E PREPARÁ-LA PARA O FUTURO”;

Essas patrióticas palavras de sua Exa. não se perderam no vácuo da indiferença glacial da coletividade brasileira: ao contrário, reboaram como clarinadas em todo o território nacional, irradiando-se do norte ao sul, de leste a oeste, como que despertando todas as consciências brasileiras para a campanha de combate ao analfabetismo, esse monstro que, com as suas garras aduncas, detém centenas de patrícios nossos que jazem mergulhados nas trevas da mais completa ignorância, sem saber ao menos assinar o nome e servindo de mero instrumento facilmente maleável nas mãos daqueles que, aproveitando esse seu estado letal de quase desaparecimento do que ocorre em torno de si, são reduzidos à mais simples condição social de verdadeiros parias, sem ter o direito ao menos de reclamar uma melhoria ao estado apático em que vivem<sup>382</sup>.

As ideias expostas acima defendem o papel da educação nos processos de formação de uma sociedade engajada com as efetivas mudanças sociais, presentes nas ações do Estado Novo, na década de 1940. Voltadas, principalmente, para a juventude, revelam os pontos de conexão entre as ações do poder público às dos grupos de intelectuais e artistas empenhados pela transformação do cenário vigente. Por mais que o texto seja de 1942, a aproximação com as ideias apresentadas por Margarida Schivazappa, em 1951, no Congresso nacional de teatro, é válida, porque com o fim do regime varguista, em 1945, as suas práticas estiveram amplamente conectadas às práticas políticas e culturais, devido às suas reverberações.

Por isso, nota-se no discurso do diretor do Departamento de Educação e Cultura do Pará as ideias políticas dos governos dos anos 1940, ligados aos objetivos de transformar a sociedade brasileira, como debatido anteriormente, como caráter modernizador, no qual os referidos setores tinham um papel fundamental. Na época do texto/relatório, o governo do Pará era chefiado pelo interventor José Malcher, e alinhado aos interesses do governo federal, apoiava as ações para a transformação educacional local, tomando como principal ponto o debate sobre o principal problema que o estado enfrentava: o analfabetismo.

---

<sup>382</sup> S/a. *Departamento de Educação e Cultura*. *Jornal A Vanguarda*, jun. /1942.

Felizmente em nosso Estado não existem quase analfabetos.

S. Exa. o sr. Dr. José Malcher, interventor federal do Estado, tem a máxima preocupação de extirpar para todo o sempre dentre nós as raízes dessa cicuta mortal.

Para isso, s. exa. tem criado grande número de escolas que, espalhadas tanto em nossa capital como no interior, levam as luzes da instrução a milhares de patrícios nossos, arrancando-os das trevas estonteantes da ignorância.

Ainda mais, deu nova organização ao ensino público, tornando-o eminentemente prático e acessível a todas as bolsas.

Reorganizou o Departamento de Educação e Cultura, entregando a sua direção a quem, pela sua reconhecida capacidade intelectual, estivesse à altura de dirigir.

Diversos cidadãos exerceram as funções de diretor daquele importante departamento público.

Hoje, ele está sob a direção do professor Santana Marques, consagrado jornalista e abalizado mestre do vernáculo, que exercia antes de ser nomeado para esse alto cargo as funções de inspetor chefe escolar do Estado e que também com raro brilhantismo tinha servido o Colégio Paraense Paes de Carvalho, na qualidade de seu diretor.

O novo diretor da Educação pertence à plêiade dos mais brilhantes homens da imprensa brasileira, em cuja vanguarda forma da maneira a mais acentuada possível.

Senhor portado de precioso cabedal de conhecimentos práticos e teóricos da Língua portuguesa, conhecendo-a em todo a sua evolução, através dos tempos, o professor Santana Marques, estamos certos saberá imprimir ao ensino público do Pará uma orientação clara e metódica, dando-lhe um novo halo de vida que se faz necessário para que ele atinja a meta da sua gloriosa trajetória.

Publicamos a seguir os dados sucintos que a nossa reportagem extraiu do relatório, que a respeito do ensino público na terra paraense, enviou a s. exa. o sr. dr. interventor o diretor do Departamento de Educação e Cultura<sup>383</sup>.

Observa-se que as ações estavam voltadas para organização do ensino público no estado, destacando as competências do professor Themístocles Santana Marques, que assumira o cargo de diretor geral do departamento responsável pela gerência da educação e cultura no Pará. Após essa breve apresentação, a matéria faz uma extensa apresentação das ações governamentais, para o setor educacional, privilegiando a descrição de reformas e construção de prédios escolares, o auxílio aos estudantes, por meio da merenda escolar, que até então não era responsabilidade estatal, segundo relata.

Cabe destacar, aqui, o pequeno trecho sobre a área cultural, a qual ressalta a figura de Margarida Schivazappa, com relação ao ensino de canto orfeônico nas escolas do ensino primário e secundário, na cidade de Belém:

---

<sup>383</sup> Idem.

Dando excursão ao plano de ampliação do ensino de canto orfeônico nas escolas primárias e secundárias da capital, foi organizado o quadro de professores dessa disciplina; sob a regência da talentosa professora Margarida Schivazappa.

Com o fim de estimular as crianças e despertar os seus sentimentos pela arte musical foram instituídos concertos educativos no Teatro da Paz e que são realizados mensalmente.

Nessa demonstração pública temos verificado os resultados satisfatórios da atividade das professoras e o aproveitamento dos alunos.

No próximo ano este ensaio terá mais eficiência com o aumento do pessoal, conforme as determinações do exmo. sr. dr. Interventor Federal<sup>384</sup>.

O valor dado ao canto orfeônico representava a significação dessa prática artística no Estado Novo. Segundo Ednardo Monteiro Gonzaga do Monti<sup>385</sup>, desenvolvido por Heitor Villa-Lobos (1887-1959), durante o regime estado varguista, aplicado, oficialmente, na educação pública, tornou-se disciplina obrigatória. Essa modalidade<sup>386</sup> atrelou-se aos objetivos da era Vargas na construção de uma identidade nacional, fator esse que utilizou os bens culturais como um campo importante para a realização desses fatos, como visto nas discussões anteriores.

Adalberto Paranhos<sup>387</sup> afirma que Villa-Lobos, junto com os outros modernistas, voltados para uma busca de uma identidade musical nacionalista, articulada às políticas do Estado Novo, pensavam o canto coral como uma forma poética designada a combater o individualismo. “Na sua visão, a música deveria

---

<sup>384</sup> Idem.

<sup>385</sup> MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga do. *Canto Orfeônico: Villa-Lobos e as representações sociais do trabalho na era Vargas*. In: TEIAS: Rio de Janeiro, ano 9, nº 18, pp. 78-90, julho/dezembro 2008.

<sup>386</sup> “É uma prática tão antiga como a humanidade. Foi sempre em coro que grande parte da música litúrgica, a música de trabalho e romarias se manifestavam. Os coros litúrgicos, também chamados Capelas, eram constituídos por poucos membros até ao Romantismo, ou ao Pré-Romantismo inglês. No século XIX, o movimento coral organiza-se fortemente na Alemanha com a denominação Liedertafel e, na França, pelo movimento Orphéon, aparece e se divulga fortemente na primeira metade do mesmo século. A nomenclatura Orphéon foi utilizada pela primeira vez em 1833, por Bouquillon-Wilhem, professor de canto nas escolas de Paris. O termo seria uma homenagem ao mitológico Orfeu, Deus músico na mitologia grega, que está vinculado à origem mítica da música e à sua capacidade de gerar comoção naqueles que as ouvissem. Orfeu é, na mitologia grega, poeta e músico [...] Essa relação com a mitologia está associada ao objetivo com o qual o canto orfeônico foi utilizado na França, como também, no Brasil, para alcançar a parte integrativa e afetiva dos alunos e conquistar suas atenções e tocar em suas emoções. A origem do Orphéon na França, no século XIX, ocorreu com o apoio de Napoleão III. O termo “orfeão” (orpheón) se referia aos conjuntos de discentes das instituições regulares de ensino que se reuniam para cantar em apresentações e audições públicas” (idem, p.79-80).

<sup>387</sup> PARANHOS, Adalberto de Paula. *O roubo da fala: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil*. Dissertação de Mestrado, Ciências Políticas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Estadual de Campinas, 1996.

exteriorizar a conciliação das classes sociais, funcionando como uma alavanca para a integração social e política sob a batuta estatal”<sup>388</sup>. Por isso, tinham a finalidade de despertar o espírito cívico, na colaboração à construção da ideia de pátria.

Nesse conjunto de articulações estético-políticas, o historiador destaca que a música era vista como um ponto de construção de uma coesão social, fato que levou o governo a incentivá-la, por meio das grandes apresentações públicas, as quais buscaram a exaltação das realidades e virtudes surgidas no Brasil, defendidas pelas políticas varguistas. Dessa maneira, “novos tons iam para o ar, anunciando a harmonia social e o conagraçamento da nação com o Estado”<sup>389</sup>.

No Pará, a figura de Margarida Schivazappa representou o alinhamento das práticas artísticas-culturais às ações da Era Vargas, que serviram de modelos até o início da década de 1950, por meio de suas ações como professora de canto orfeônico, nas escolas primárias e secundaristas do estado, e, também, nas ações do TEP. Essa relação política, talvez, explique o acesso desse grupo aos espaços oficiais de cultura, como o Teatro da Paz.

Portanto, falar dos trabalhos do TEP é perceber que suas atividades e lutas inserem-se em uma busca pelas transformações das artes teatrais. Destaca-se, no entanto, que tais atividades foram voltadas para um tipo de cena, a da produção amadorística da juventude estudantil. Vale ressaltar que no mesmo ano da realização do I Congresso Brasileiro de Teatro (1951) o grupo encerrou suas atividades. Talvez o fato seja explicado pela representação que teve Margarida Schivazappa ao modelo das ações governamentais do regime autoritário do Estado Novo. Como a década de 1950 foi um momento de reconstrução do país, principalmente na reconfiguração do estado, desatrelando-o dos antigos mecanismos de controle dos setores como a cultura, representadas pelo modelo anterior estado novista, as ações do TEP precisassem se reconfigurar. No entanto, mesmo com a dissolução do grupo, pessoas como Margarida Schivazappa e Francisco Paulo Mendes continuaram suas atividades teatrais, a primeira com o grupo “Os Novos” (1955-1957) e o segundo, a

---

<sup>388</sup> Idem, (p.27).

<sup>389</sup> Idem, (p.28).

partir de 1962, como professor do futuro Serviço de Teatro da Universidade do Pará<sup>390</sup>.

O movimento amadorista de teatro no Pará não se desfez com a desarticulação do TEP. A partir dele surgiram novos grupos, enquadrando-se, como eles mesmo se auto definiram, de um movimento de teatro universitário. Os desejos e planos não mudaram significativamente. Entre eles continuavam os planos de fortalecer a cena local, por meio do desenvolvimento de uma prática teatral alicerçada nos movimentos de estudantes universitários. Além disso, o circuito cultural do teatro popular e comercial mantinha-se presente em Belém, e o intervalo de quatro anos, entre o fim do TEP e o surgimento de *Os Novos*, e posteriormente do Norte Teatro Escola do Pará, não foi suficiente para desfazer a construção de uma nova tradição teatral paraense.

Dessa maneira, após ter-se discutido as ações do TEP, seus significados e suas reverberações, analisaremos, em seguida, as atividades do grupo Norte Teatro Escola do Pará (NTEP). A ideia é refletir como o projeto estético-político do teatro amador-moderno foi redimensionado pelo NTEP, e compreender como se constituíram as transformações nas artes cênicas no estado do Pará, nos anos 50 e 60 do século XX.

---

<sup>390</sup> Essas questões serão abordadas quando se falar das atividades do grupo Norte Teatro Escola do Pará, e a Fundação da Escola de Teatro da UFPA.



**ATO II**

**NORTE TEATRO ESCOLA DO PARÁ: ENTRE O CLÁSSICO E A VANGUARDA (1957-1962).**

*Cultura, termo que vem de colere conforme lembrei, reverteria, na junção dos eixos, o subjetivo e o objetivo, das acepções inicialmente analisadas, àquele sentido originário da palavra e do próprio conceito – palavra e conceito de procedência romana – significando, ao mesmo tempo, para o indivíduo e para a sociedade, - na perspectiva convergente das ciências, letras, artes e técnicas que caracteriza a cultura geral, - “cultivar, habitar, tomar conta, criar e preservar”.*  
*Benedito Nunes (Um Conceito de Cultura).*

No capítulo anterior, vimos como os movimentos do teatro amador e de estudante estabeleceram suas bases estéticas e intelectuais, destacando a intensa relação entre o fazer poético e as questões socioculturais, que possibilitam observar como a produção cultural, em especial o teatro, dialogou com as realidades econômicas e políticas, no estado do Pará. Suas ações estiveram conectadas às discussões sobre a implantação do teatro moderno no Brasil, responsáveis por intensas modificações no modo de conceber e produzir a arte, além da reflexão e ações de grupos e personalidades do meio teatral e do Estado, impulsionados pelos conflitos sociopolíticos das décadas de 40 e 50 do século XX.

Nesse segundo capítulo, analisar-se-ão as ideias e as práticas do grupo Norte Teatro Escola do Pará (1957-1962), autodesignado de “amadores”, responsáveis não apenas pela continuação de ações culturais desenvolvidas por artistas e intelectuais, que davam à arte o lugar privilegiado da transformação individual e coletiva, defendidas e articuladas pelos movimentos anteriores, da década de 1940, pelo TEP. Além dessas questões, eles se colocaram como vanguardistas teatrais, ao propor novas percepções e formas de abordagem do fenômeno cênico, com base no fortalecimento do chamado “teatro de cultura”.

Veremos, ainda, que esse grupo surgiu em meio à necessidade de se retomar as atividades teatrais encerradas em 1951, com a desarticulação do movimento liderado por Margarida Schivazappa, e suas conexões aos outros grupos culturais, como os que buscavam modernizar as letras paraenses. Muitos dos integrantes do NTEP participaram, entre 1946 a 1951, do movimento cultural literário local, chamado de Geração de 45, que se articulava em torno do *Suplemento Arte Literatura* do jornal Folha do Norte. Essa aproximação, como será analisado, mostra que, por mais que no campo teatral, esses artistas e intelectuais se propuseram a implementar

novidades, na área da produção e críticas literárias eles já tinham dado alguns passos na construção de uma modernidade artística no estado.

### **Cena I – Quadro I: A geração de *Os Novos*: construção de uma identidade intelectual no Pará.**

*Veio do comedor de fogo e de seus milagres a esperança impossível.  
Do comedor de fogo e de seus milagres à porta de sua tenda  
Onde dormiam os cães numa nuvem de moscas.  
Veio do comedor de fogo a esperança dos mundos impossíveis.  
Veio dessa lembrança hoje apagada pelo tempo o sombrio desejo de evasão.  
Veio do comedor de fogo a visão da vida aberta como um grande circo  
E o convite irreal para a distância onde se esconde a morte.  
Até o amor se perdeu nessa lembrança de um estranho comedor de fogo  
E toda a infância confundiu-se com os milagres desse saltimbanco  
E de seus cães doentes à porta de sua tenda.  
Paulo Plínio Abreu (O comedor de fogo).*

O grupo *Os Novos*, composto por indivíduos que exerciam várias funções na sociedade, tais como: tradução, jornalismo, crítica, poesia, docência, advocacia, etc., ligado à tradição literária, conhecida como Geração de 45, pautou suas ações, primeiramente, na diversificação de leituras de obras estrangeiras e nacionais. E, principalmente, articulou um projeto estético, no qual o “artista moderno” obtivesse a emancipação de sua arte e do seu ofício<sup>391</sup>.

O NTEP, dessa maneira, estabeleceu a conexão com a geração de literatos paraenses, iniciada em 1946, com a circulação do *Suplemento Literário* da Folha do Norte (1946-1951), que proporcionou a reunião de velhos e novos poetas, escritores, críticos, jornalistas e professores, considerados pela crítica literária e pelos historiadores locais e nacionais, como um grupo responsável pelo desenvolvimento das letras modernas no estado do Pará. Esse movimento modernista se diferenciava, como Benedito Nunes afirma, do anterior, liderado pelos escritores paulistas Mário de Andrade e Oswald de Andrade, autodeterminando-se como “antimodernos”. Essa classificação deu-se por acreditarem que o trabalho com a arte literária deveria fugir de temas e formas estabelecidas pelos artistas da década de 1920, principalmente no que tange ao regionalismo, e à interpretação de que o trabalho

---

<sup>391</sup> COELHO, Marinilce. *O Grupo dos Novos: Memórias Literárias de Belém do Pará*. Belém: EDUFPA: UNAMAZ, 2005.

com o cotidiano e a forma livre tinha gerado produções e ideias sobre o fazer poético, que essa nova geração não mais acreditava.

Esse grupo de artistas e intelectuais paraenses afinaram-se com a produção e pensamentos de artistas estrangeiros e nacionais, como Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, João Cabral de Melo Neto, etc., voltados para discussões com a matéria prima, segundo eles, da poesia moderna: a linguagem. E essa linguagem deveria buscar a universalidade da cultura, mesmo que os temas retratassem a cultura nacional, pois havia o desejo de transformação e amadurecimento da literatura brasileira.

Na produção cênica, na Belém do século XX, promovida pelo NTET, observa-se essa afinação a estas concepções, pois alguns de seus integrantes atuaram em ambos campos simbólicos, fato que os levaram a perceber e praticar a arte teatral, a partir das relações estabelecidas com a linguagem literária. Eles defendiam que um teatro de qualidade, aquele capaz de transformar os indivíduos e a sociedade, só seria possível se ele fosse articulado pelo seu valor literário, ou seja, o *texto* engendrava o campo cultural teatral. Esse fato, além de mostrar sintonia com as discussões das gerações anteriores, das artes cênicas, revela, também, que a experiência com a linguagem teatral se dava pela relação com arte literária, principalmente porque não havia na cidade, ainda, espaços de formação técnica, específicos da área, como a interpretação, direção, etc. E esses “amadores” partiram de seu campo de atuação e conhecimento: a literatura.

A valorização do texto, na atuação dos grupos de teatro amador, tem relação com a centralidade da obra literária no cenário artístico local, preconizada pela geração anterior. É possível notar, também, a existência de uma convivência, de uma relação de amizade que fortalecia uma aliança de trabalho poético, resultando em uma das mais significativas produções artísticas da Amazônia no século XX.

Segundo Marinilce Coelho<sup>392</sup>, nomes como os de Francisco Paulo Mendes, Benedito Nunes, Ruy Paranatinga Barata, Mário Faustino, Paulo Plínio Abreu, Max Martins, Cauby Cruz, Haroldo Maranhão, Jurandir Bezerra, Alonso Rocha, entre outros, movimentaram as letras paraenses na década de 1940 e 1950, e são

---

<sup>392</sup> COELHO, Marinilce. *Op. Cit.*

considerados como os mais significativos da produção crítica-estética do estado, nesse período, chamados também de *Os Novos*, ou *Turma do Central*<sup>393</sup>.

Dawdson Soares Cangussu<sup>394</sup> destaca que esse grupo, reunido no Café Central, tinha consciência de sua função na sociedade, e não se esquivava de suas responsabilidades, pois, dessa forma, conseguiria se opor ao momento histórico tão trágico, a pouco vivenciado por eles, a Segunda Guerra Mundial. E a arte seria uma maneira de fugir da barbárie provocada pelos conflitos bélicos, para que o povo tivesse perspectivas e esquecesse, sem ter a vontade de repetir, momentos tão atroz. Além desse movimento, na década de 1940, destacou-se como ação renovadora, nas artes locais, a criação do *Suplemento Literário* da Folha do Norte<sup>395</sup>, dirigido por Haroldo Maranhão, que, no dia 05 de maio de 1946, ganhou as ruas, e circulou até 14 de janeiro de 1951, divulgando as produções literárias modernas estrangeiras e brasileiras. Tornou-se um veículo de comunicação entre os poetas, escritores e críticos literários.

Entre os assuntos discutidos nos textos publicados no suplemento, havia um ponto que se destacava: o debate sobre o novo momento que a literatura brasileira vivenciava, denominada, mais tarde, como a Geração de 45. E os suplementos, segundo Coelho<sup>396</sup>, representaram um novo momento do processo histórico das letras brasileiras, pois conseguia compartilhar, entre os estados brasileiros, tanto os pensamentos, quanto as novas formas que apareciam na cena artística. Esses cadernos literários aglutinavam diversas linguagens, por meio do “espírito modernizante”, presente nos artistas da época, aquele capaz de transformar as artes e a sociedade.

---

<sup>393</sup> O nome *Turma do Central* é uma classificação que se deu devido a esse grupo se reunir nas dependências do Central Hotel, chamado de Café Central, situado na AV. Presidente Vargas, no centro comercial da capital paraense.

<sup>394</sup> CANGUSSU, Dawdson Soares. *O epicentro do Hotel Central: arte e literatura em Belém do Pará, 1946-1951*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia. Belém, UFPA, 2008.

<sup>395</sup> O jornal *Folha do Norte* foi fundado em 1896 e circulou em Belém até 1971, quando foi vendido. No ano de 1946, o jornal estava completando 50 anos e tinha como diretor e proprietário João Paulo de Albuquerque Maranhão, gerente João Maranhão. Redação, gerência e oficinas funcionavam à rua Gaspar Viana, 91. Havia sucursais jornalísticas na capital federal e em São Paulo, edição diária e uma circulação de 15 mil exemplares, além de assinaturas para Belém, Estados, municípios e exterior (COELHO, 2005, p. 142).

<sup>396</sup> COELHO, Marinilce. *Op. Cit.*, (p. 141-196).

Essa troca de ideias e novos anseios por uma arte renovadora, moderna, vinha desde a geração de 1922. No entanto, diferenciou-se pela busca de uma linguagem que pudesse desvelar o homem, em suas diversas capacidades. Enquanto os artistas da geração anterior, preocupados mais com uma linguagem que representasse as culturas brasileiras, a reinvenção dos brasis, tentando criar uma unidade nacional por meio da arte, a nova geração propôs-se investir, ao trazer para o cerne das discussões e de sua produção, no próprio fazer literário. E se entregaram a pesquisas estéticas que revelassem a potencialidade da língua, a valorização de uma nova sociedade que se construiria, sem deixar de apontar as várias contradições que, também, dela emergiam.

Aldrin Figueiredo<sup>397</sup> apresenta a geração modernista literária de 1922, no Pará, como um movimento marcado por intensos debates sobre literatura, arte e política, em torno de dois grupos: um que se reunia no antigo Largo da Pólvora, denominada de *Academia ao Ar Livre*, e o outro no Mercado do Ver-o-Peso, chamada de *Academia do Peixe-Frito*. O historiador aponta que o segundo movimento foi liderado por Bruno de Menezes, que preferia uma abordagem da literatura por um viés mais popular, além de dar à prática literária uma perspectiva mais engajada, ou seja, uma valorização dos bens culturais locais, por meio dos hábitos, das pessoas, do lugar, sem os francesismos do outro grupo.

No entanto, essa diferença entre a *Academia ao Ar Livre* e a *Academia do Peixe-Frito* resultaria em 1921 na reunião dos dois movimentos, na fundação da *Associação dos Novos*, que em seguida, como afirma Aldrin Figueiredo<sup>398</sup>, Bruno de Menezes inventaria um apelido para classificar e unir os grupos rebeldes: *Vândalos do Apocalipse*. Esse novo grupo tinha como princípio norteador “destruir para criar”, e divulgavam suas produções e ideias em torno da publicação da revista *Belém Nova*<sup>399</sup>.

A geração literária da década de 1920, no Pará, foi marcada por uma intensa produção artística e intelectual inspirada tanto pela experiência com os modelos de

---

<sup>397</sup> FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Os Vândalos do Apocalipse e outras histórias: arte e literatura no Pará dos anos 20*. Belém: IAP, 2012, (p.47).

<sup>398</sup> Idem, (p.48).

<sup>399</sup> Esta revista circulou por Belém entre os anos de 1923 a 1929, e segundo Figueiredo, ela “apareceu reclamando uma novidade: o modernismo literário. Com uma alcunha sugestiva, *Belém Nova* parecia contrapor-se a tudo que já havia ocorrido no campo das artes paraenses” (FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Op. Cit.*, p.21).

arte europeia, principalmente a francesa, devido à forte influência da cultura desse país no período da *belle époque* amazônica, com o desejo de criar uma literatura capaz de representar as potencialidades da cultura local, impulsionada pelo crescente espírito nacionalista, que marcara a produção cultural dos anos 1920 e 30. Motivados pelo sentimento renovador, articularam projetos voltados para o desenvolvimento das artes locais, que giravam em torno, principalmente, dos encontros de artistas e intelectuais em cafés, livrarias, jornais e revistas de variedade.

Como legado dessa geração, na década de 1920, foi criada uma importante revista literária, a *Belém Nova*. Ela marcou os anseios dos artistas e intelectuais locais pela renovação das letras paraenses, por meio da divulgação de novas ideias estéticas. Segundo Marinilce Coelho<sup>400</sup>, a revista foi fruto da experiência com os movimentos artísticos do final do século XIX, principalmente, o Simbolismo e o Parnasianismo. E buscou inserir-se nos processos poéticos do movimento que surgira em São Paulo, *Semana de Arte Moderna de 1922*, ou seja, conectar-se ao Modernismo do sudeste brasileiro.

Em linhas gerais, a geração modernista de 1922, no Pará, atuou como renovadora dos aspectos estéticos dos modelos literários, inspirados pelas vanguardas europeias do início do século XX, mas procurou estabelecer como ponto de partida a cultura local. Proporcionaram, dessa maneira, as novas tendências da técnica estética com a preocupação em retratar o ambiente, as pessoas, as relações culturais paraenses, como uma forma de valorização do particular em diálogo com as formas literárias renovadoras do momento. Dois exemplos desse movimento são os escritores Abguar Bastos e Bruno de Menezes.

Abguar Bastos, inteiramente conectado com as mudanças literárias e culturais de sua época, escreveu um importante manifesto, com a finalidade de promover renovações na perspectiva da produção poética local, na tentativa de valorização dos bens culturais amazônicos: manifesto *Flami-n'-assú*, publicado em 1927, na *Belém Nova*. Aldrin Figueiredo<sup>401</sup> afirma que esse manifesto foi o mais

---

<sup>400</sup> COELHO, Marinilce. *Op. Cit.*, (p.71). A autora afirma que a *Belém Nova* “divulgou as tendências modernistas no Pará. Lançada em Belém em 15 de setembro de 1923, sob a direção de Bruno de Menezes, durou até 15 de abril de 1929”.

<sup>401</sup> FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Op. Cit.*, (p.89).

original, feito por intelectuais na década de 1920, o qual buscava defender uma autonomia das letras produzidas na Amazônia:

Não é um apelo de audácia nem de reclamo. É um apelo de necessidade e independência.

Como há dois anos atrás, recorro ao meu dundunar de sapopema oriunda – porque eu vos falo da ponta dum planalto amazônico, entre selvas, uiras e estrelas.

Sapopema é o clamor do viajero que se perdeu nas matas e apela; não é só isso, pode ser, também, o símbolo da voz da mocidade que teve comigo idêntica maqueira d’oiro para um sonho extraordinário de liberdade literária [...]

Assunto-vos agora o meu propósito de uma corrente de pensamento, cara a cara à que se inicia no sul com esta pele genuína: “Pau-brasil”<sup>402</sup>.

Observa-se o destaque dado à caracterização do manifesto, inspirado no Pau-Brasil, de Oswald de Andrade, mas com a necessidade de uma nova configuração, mais local, com a cara da Amazônia. Esse espírito nacionalista, na produção literária paraense, buscava independência dos modelos civilizatórios europeus, presentes na história da literatura brasileira. Por isso, era necessário caracterizar, moldar, reconfigurar as letras amazônicas a partir da sua própria cultura.

Rasgaram, pois, as redes do passadismo e deixaram passar a piracema da mais alta expressão da independência emocional [...]

Apesar disso, noto, inflexível, que o repiquete “pau-brasil” ainda não é o próprio volume da nacionalidade.

Daí a minha ideia com um título inclusivo: FLAMI-N’-ASSÚ. É a grande chama, indo-latina, daquilo em que eu penso poderem apoiar-se as gerações presentes e porvindoiras.

FLAMI-N’-ASSÚ é mais sincera porque exclui, completamente, qualquer vestígio transoceânico; porque textualiza a índole nacional; adaptável do país, combate os termos que não externem sintomas brasílicos, substituindo o cristal pela água, o aço pelo acapu, o tapete pela esteira, o escarlata pelo açaí, a taça pela cuia, o dardo pela flecha, o leopardo pela onça, a neve pelo algodão, o veludo pela pluma de garças e samaúmas, a flor de lótus pelo amor dos homens. Arranca dos rios as maravilhas etiológicas; exclui o tédio e dá tacape, na testa do Romantismo, virtualiza o Amor, a Beleza, a Força, a Alegria e os herpes das planícies e dos sertões e as guerras de independências, canta ruidosa os nossos usos e costumes, dando-lhes feição de elegância curiosa.

E, assim, FLAMI-N’-ASSÚ marchará, selvas adentro, montanhas acima, conservadora patriótica, verde-amarela.

FLAMI-N’-ASSÚ não é um estorvo os grandes chamarizes da civilização. Não! Ela admite as transformações evolutivas. O seu fim, especialíssimo e

---

<sup>402</sup> BASTOS, Abguar. Flami-n’-Assú: manifesto aos intelectuais paraenses. Belém Nova. Belém, n.74, p. s/n, 15 set.1927. In: COELHO, Marililce. *O grupo dos Novos (1946-1952): memórias literárias de Belém do Pará*. Belém: EDUFPA / UNAMAZ, 2005, (p.80-81).

intransigente é dar um calço de legenda à grandeza natural do Brasil, do seu povo, das suas possibilidades, da sua história.  
Entrego aos meus irmãos de Arte o êxito desta iniciativa, lembrando que o Norte precisa eufonizar na amplidão a sua voz poderosa<sup>403</sup>.

*Flami-n'-Assú* representou, portanto, a busca dos intelectuais paraenses pela renovação da literatura local, e dialogou com os anseios de uma geração voltada para a reflexão e análise dos símbolos culturais entendidos como amazônicos, como uma forma de posicionamento estético, mas, acima de tudo, político. Tal posicionamento não eliminava as possibilidades estéticas criadas pelos movimentos de vanguarda, surgida na Europa, e disseminadas pelos escritos e poetas brasileiros nas primeiras décadas do século XX.

Outro exemplo significativo dessa geração modernista da década de 1920 é o poeta, ficcionista, folclorista e ensaísta Bruno de Menezes. Além de ter sido uma liderança dessa produção cultural, suas obras, tanto de ficção, de poesia, e de estudos sobre a cultura paraense, revelam um intelectual conectado às ideias desse movimento modernista. Benedito Nunes<sup>404</sup> afirma que a produção literária de Bruno de Menezes desenvolveu-se a partir da dupla confluência entre o amadurecimento do trabalho poético do artista e a sua relação com a trajetória histórica individual e, também, do meio no qual ele se insere. No percurso da poesia, o poeta iniciou sua produção, aos moldes do Parnasianismo e do Simbolismo, com a publicação das obras *Crucifixo* (1920) e *Bailado Lunar* (1924), nos quais, estabeleceu três painéis: a verve simbolista, a modernista afro-brasileira e a urbano modernista. Em ambos, sempre a marca do trabalho artístico, com a linguagem, com a palavra poética, mesmo que em níveis distintos, respeitando o próprio amadurecimento do artista<sup>405</sup>.

Porém, é com a publicação de *Batuque* (1931) que, segundo a crítica de sua obra, o modernismo literário teria alcançado um amadurecimento, estabelecendo-se pelas linhas do pensamento dos intelectuais e artistas da década de 1920, nas quais o trabalho estético, além do aperfeiçoamento da técnica, deveria dialogar com os valores culturais locais. Essa obra representou, para o movimento modernista

---

<sup>403</sup> Idem.

<sup>404</sup> NUNES, Benedito. Bruno de Menezes inventor e mestre. In: JACOB, Célia (Org.). *Asas da Palavra*. Revista da Graduação em Letras; semestral, v.10, n.21. Belém: UNAMA, 2006, (p37-44).

<sup>405</sup> Idem, (p.37).

paraense, o trabalho pautado na experiência com as tradições populares, refletiu a formação da sociedade amazônica, ao colocar em evidência os elementos e símbolos do cotidiano das festas religiosas, do imaginário amazônico, o qual trazia na sua amplitude, as próprias vivências de Bruno de Menezes.

E qual o elemento particular, ou preponderante nesse livro, que o diferenciava dos demais, produzidos pelo movimento modernista de 1920? Josse Fares e Paulo Nunes apontam que ele revelou a cultura afro-amazônica, por meio de uma “coleção de imagens vivamente coloridas, estuantes de sabor popular, porém impregnadas de uma atmosfera sagrada e mística, não encontrada, habitualmente, na poesia negra latino-americana”<sup>406</sup>. Josebel Akel Fares<sup>407</sup> destaca que, na literatura brasileira, o tema da africanidade foi abordado a partir dos modelos culturais marcantes de sua história, e a obra do poeta paraense se distinguia por colocar no cerne lírico as percepções da modernidade literária do momento, na qual a valorização dos bens da cultura brasileira tomava o cenário literário, não mais visto pela ótica civilizatória, do distanciamento, mas resultante da vivência, *in loco*, do homem, do poeta, do ativista social.

Brunos de Menezes e Abguar Bastos representaram a liderança do movimento modernista das décadas de 1920 e 30, no Pará. Por meio de seus textos poéticos, teóricos, posicionamentos políticos e a militância pela cultura popular buscaram inserir os elementos culturais amazônicos nas múltiplas redes sociais que exemplificam o projeto cultural desses intelectuais e artistas voltados para a valorização das questões regionais. Além disso, essa geração mostrou o painel de uma época, a qual ela significou o espírito transformador, renovador, não apenas das letras locais, mas de hábitos de vida, como relata, abaixo, Abguar Bastos:

Fomos amigos a partir de 1921. Eu publicara o poema “Noturno” em “A Semana” e Bruno era redator da revista.  
Nessa década, os intelectuais se aglutinavam em torno de seus ideais e suas esperanças.

---

<sup>406</sup> FARES, Josse; NUNES, Paulo. Batuque: farol e espelho de uma raça. In: JACOB, Célia (Org.). *Asas da Palavra*. Revista da Graduação em Letras; semestral, v.10, n.21. Belém: UNAMA, 2006, (p.83-86).

<sup>407</sup> FARES, Josebel Akel. Negritude e modernidade na poética de Bruno de Menezes: anotações de leitura. In: JACOB, Célia (Org.). *Asas da Palavra*. Revista da Graduação em Letras; semestral, v.10, n.21. Belém: UNAMA, 2006, (p.87-97).

Eram os jovens de após guerra (14/18), com espírito renovador, e que foram formando grupos: primeiro na Associação dos Novos, depois em “A Semana”, “Estado do Pará”, “Belém Nova”.

Bruno era o mais velho e entre os mais antigos havia o José Simões e o Rocha Moreira, rendendo homenagem a J. Eustachio de Azevedo, do começo do século, do apogeu da borracha, do cabaré das francesas.

Bruno era jovial, contador de estórias e “causos” em que personagens eram caboclos das ilhas. Cantava por divertimento, imitando pajés e pais-de-santo.

Mas o que encantava em Bruno, além de sua inteligência privilegiada, era a sua vocação para as coisas do povo. Ladainhas, batuques, mastros do Divino, bumbás, todas as manifestações populares encontravam em Bruno o seu maior e mais legítimo intérprete.

Tanto em seu único romance, como em “Boi-Bumbá” e “Batuque”, não faz outra coisa senão ir à alma do povo, às suas maneiras cantadas e dançadas de comunicação<sup>408</sup>.

Apesar da grande importância desse movimento, os intelectuais e artistas dos anos 1940 e 1950 propuseram novas perspectivas na produção cultural paraense<sup>409</sup>. Com a Geração de 45, instalaram-se outras preocupações, de cunho mais estético e existencialista do que a busca de uma identidade nacional, de uma literatura emancipada, que retratasse os “brasis”. Marinilce Coelho, a partir de um artigo de Wilson Martins<sup>410</sup>, publicado no *Suplemento Literário* da Folha do Norte, afirma que havia entre esses novos artistas o anseio em diferenciar-se dos modelos estéticos da década de 1920, pautados nas vanguardas europeias, para criar um espírito renovador. Esses novos intelectuais e artistas, segundo o crítico, “por milagre”, já vinham realizando nas províncias, de maneira desarticulada, transformações importantes, fruto de seus esforços criadores, e de um sentimento comum de mudanças.

Essa nova geração foi representada, no Pará, pelo *Grupo dos Novos*, inicialmente formado por Benedito Nunes, Max Martins, Jurandyr Bezerra e Alonso

---

<sup>408</sup> BASTOS, Abgvar. Bruno de Menezes. Diário do Pará, Espaço Aberto, 24/03/1994. In: JACOB, Célia (Org.). *Asas da Palavra*. Revista da Graduação em Letras; semestral, v.10, n.21. Belém: UNAMA, 2006, (p.147).

<sup>409</sup> Ver: MAIA, Maíra Oliveira. *Jogos Políticos na Terra Imatura: As experiências políticas dos Modernistas Paraenses – 1930-1945*. Dissertação de Mestrado, História, Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia. Belém, 2009.

<sup>410</sup> MARTINS, Wilson. *As novas gerações literárias*. Folha do Norte, Belém, 5 out. 1947. Suplemento Arte Literatura, nº 45, p.1-3. In: COELHO, Marinilce. *Op. Cit.*, (p.146). Wilson Martins (1921-2010) foi um importante crítico literário brasileiro. Bacharelou-se em Direito (1943) e Doutor em Letras (1952), ambos pela Universidade Federal do Paraná. Alguns de seus textos estão disponíveis na página on-line de *Jornal da Poesia*: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/wilsonmartins.html>

Rocha, que se posicionava contra o Modernismo de Mário de Andrade, e, por isso, aliaram-se a padrões estéticos que se opusessem a esse momento, dessa forma, tornaram-se Parnasianos, portanto, antimodernos. Segundo Benedito Nunes<sup>411</sup>,

nada sabíamos da passagem de Mário de Andrade por Belém em 1927 e muito menos da existência de seus correspondentes paraenses, mais interessados nos estudos do folclore do viajante paulista do que na poesia “futurista” de PAULICÉIA DESVAIRADA. Embora já tivesse dezoito anos de idade, o modernismo ainda não ingressara em nossas antologias escolares. Vivíamos, durante a Segunda Guerra Mundial, uma época de isolamento provinciano; sendo o transporte aéreo precário e raro, Belém ligava-se às Metrôpoles do Sul quase que só pela navegação costeira dos Ita. Isso tudo justifica mas não explica nosso retardamento literário de jovens versejadores acadêmicos. Pois que fundamos nossa própria Academia com poltronas austríacas, lustres, patronos ilustres, posse solene e discurso de recepção. Só começaríamos a modernizar-nos depois da morte de Mário de Andrade, em 1945. Max Martins, honra lhe seja feita, antecipou-se a esse processo de geral conversão estética. Bancando o Graça Aranha, gritou: - morra a Academia! numa sessão solene. E saindo espaventosamente da sala, ou do recinto, conforme dizíamos, foi sentar-se no banco público fronteiro à minha casa, sede do silogeu, onde esperou a saída dos confrades para a costumeira badalação em bando pelas ruas da cidade<sup>412</sup>.

Nota-se, nesse interessante relato, que os jovens poetas, críticos e escritores paraenses tinham uma vida literária ativa, mesmo que fosse, ao seu modo, “antimodernista”. É importante esclarecer que esse termo representa uma postura inicial, em relação à produção literária iniciada em 1922. A partir de 1945, data da morte de Mário de Andrade, instituída, também, como o marco fundante do segundo movimento modernista no Brasil, o grupo paraense passou a conhecer a obra do poeta paulista, mas se interessando mais pela poesia de cunho universal, do que pelas discussões e obras que se pautavam nas abordagens do nacionalismo brasileiro. E o suplemento literário da Folha do Norte teve um papel fundamental na articulação desses jovens com as novidades estéticas, que já circulavam por outros estados, além de uma forte ligação direta com a própria Europa, pois os mais abastados viajavam, ou para estudos, ou para lazer, ao velho continente, e compartilhavam uns com outros desses novos saberes e experiências.

---

<sup>411</sup> O filósofo Benedito Nunes escreveu na primeira parte do Prefácio, à obra *Poemas Reunidos* de Max Martins, intitulado *MAX MARTINS, MESTRE-APRENDIZ*, um relato sobre a transformação do seu em grupo em modernistas.

<sup>412</sup> NUNES, Benedito. “Max Martins, Mestre-Aprendiz”. In: MARTINS, Max. *Poemas Reunidos*. Belém: EDUFPA, 2001, (p.19).

Benedito Nunes mostra, ainda, uma Belém do pós-guerra, com a suas dificuldades na comunicação, no transporte, e faz, também, uma crítica ao ensino, ao se referir que os jovens da época não conheciam os poetas modernos. Tais aspectos podem ser relacionados à produção teatral do período, marcada pelas mesmas características. No entanto, esse esforço de renovação intelectual, iniciado por essa geração da década de 1940, situado no fim de guerra e no processo de redemocratização, deu-se por meio da imprensa e, fundamentalmente, pela criação de suplementos e revistas literárias. Além de ter como força motriz o anseio de eliminar o isolamento intelectual nacional entre si e outras nações, esses folhetins amalgamaram várias linguagens. Segundo Alzira Alves de Abreu (1996)<sup>413</sup>, na década seguinte, eles foram responsáveis por promover a ascensão social dessa comunidade intelectual, a qual conseguiu, por meio dessas influências, o acesso a universidades, editoras, cargos públicos e até à política.

A autora destaca, ainda, que a década de 1950 foi profícua em projetos voltados para o desenvolvimento da sociedade brasileira, que atingiram diversos setores do conhecimento, como na arquitetura urbanística, por meio do projeto de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, na projeção de Brasília; nas pesquisas acadêmicas nas áreas da antropologia, da educação e da sociologia, com a criação do Departamento de Ciências Sociais da USP, liderada por Florestan Fernandes; no campo da arte, com o surgimento do Concretismo, da sofisticação do romance que teria amadurecido a partir dos aspectos regionalista das décadas de 1930-40. E pela transformação da imprensa brasileira, que passou por reformas tanto nos aspectos do meio de produção, como mudara as bases de sustentabilidade, que até às décadas anteriores, tinha os subsídios do Estado, e alguns financiamentos de pequenos empresários. Além disso, Abreu<sup>414</sup> afirma que a imprensa brasileira, fortemente marcada pela tradição do modelo francês, que primava pela escrita crítica, de doutrina, de opinião, nos anos 50 passou a adotar o modelo norte-americano de jornalismo: mais

---

<sup>413</sup> Sobre essa discussão, ver: ABREU, Alzira Alves. Os suplementos literários: os intelectuais e a imprensa nos anos 50. In: ABREU, Alzira Alves, RAMOS, Plínio de Abreu (Org.). *A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro dos anos 50*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996. A estudiosa parte de jornais do Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte, por essas cidades serem o centro da produção cultural do país à época.

<sup>414</sup> Idem, (p.15).

informativo, de notícias, marcado pela separação entre as opiniões pessoais, valorizando a objetividade e a imparcialidade da informação.

Nessa linha de pensamento, a estudiosa contextualiza o papel dos suplementos de arte e literatura, nas conjunturas de mudança da imprensa brasileira. Ela afirma<sup>415</sup> que a sua pesquisa partiu do princípio que acreditava ser os jornais, especialmente os suplementos, espaço de socialização e divulgação de ideias intelectuais e culturais de determinados grupos, os quais articulavam pensamentos sobre os processos sociais brasileiros, fruto de muitas controvérsias e debates. A partir disso, a historiadora acredita que, por meio da atividade jornalística, esses sujeitos conseguiam legitimar-se, principalmente os que não estavam nos meios acadêmicos. Portanto, os suplementos seriam esse espaço de promulgação das últimas novidades artísticas, literárias, políticas, das vanguardas, dividindo espaço com a tradição conservadora.

No contexto paraense, além de uma tradição jornalística voltada para as artes e a literatura, estabelecida no final do século XIX, e que ganhara força nas primeiras décadas do XX, por meio, principalmente, das revistas de arte e variedade, como *Belém Nova*, *Terra Imatura*, *Guajarina*, etc., proporcionadoras de encontro entre ideias e interesses de grupos de intelectuais, foi nos anos 1940, que essas interlocuções amadureceram, a partir do *Suplemento Arte Literatura*, da Folha do Norte. Ele se tornou espaço de formação, circulação e divulgação da produção poética dos artistas modernos, ligados agora aos anseios da geração de 45, tanto dos paraenses, quanto dos estrangeiros e dos brasileiros.

Assim, as revistas e suplementos literários configuravam um projeto estético dessa nova geração, presentes em várias cidades brasileiras, por meio das publicações de vários autores, e conseguiam reunir nas edições textos de autores estrangeiros, nacionais e locais, proporcionando uma conexão, pela arte, o que geográfica e politicamente não havia. A pesquisadora Júlia Maués<sup>416</sup> apresenta os colaboradores, com base em uma edição do suplemento de 1949.

---

<sup>415</sup> Idem, (p.17-18).

<sup>416</sup> MAUÉS, Júlia. *A modernidade literária no Estado do Pará: o suplemento literário da Folha do Norte*. Belém: UNAMA, 2002 (p.150). "DE BELÉM: Alonso Rocha, Benedito Nunes, Bruno de Menezes, Cauby Cruz, Cécil Meira, Cléo Bernardo, Daniel Coelho de Souza, Francisco Paulo Mendes, Garibaldi

Essa postura de resistência aos modernistas de 1922 pelos de 1945, marcada pela incompreensão desses jovens literatos dos anos 1940, sobre a herança modernista, local e nacional, devido ser pouco conhecida por eles, paulatinamente se desfaz, quando o grupo *Os Novos* tem conhecimento da produção paulista, principalmente a de Mário de Andrade, mas mantêm-se na busca de outras formas de expressão literária. Marinilce Coelho<sup>417</sup> relata que se estabelecermos uma relação histórica entre as duas gerações, a de 40 representa uma solidificação do empenho dos antecessores, diferente da 1922, que tinha como um de seus alicerces a oposição, com tom sarcástico, irônico e, às vezes, até agressivo, aos padrões estéticos estabelecidos pelos parnasianos, que na década de 20 era o modelo vigente.

A década de 1940 significou para a literatura, principalmente, para a poesia, a aproximação dos artistas com a preocupação com o trabalho poético, por meio da investigação da linguagem. Diferiu-se dos anseios dos modernistas das décadas anteriores, que primavam pela busca de intersecções entre a ficção e os aspectos da cultura, a partir da investigação e valoração dos bens e símbolos representantes dos lugares particulares, das regiões brasileiras, acreditando que por meio da literatura se conseguiria uma integração nacional. Essa geração não ignorou a investigação estética, principalmente influenciados pelas vanguardas históricas europeias, tão em voga no início do século XX. Vale destacar, que essa geração se articulou, ainda, ao projeto político do Estado Novo, de valorização dos aspectos regionais, com a finalidade de criar a ideia de uma unidade nacional, fator que impulsionou o estudo do folclore, das tradições populares, e estabeleceu a organização de setores do Estado, para tais tarefas.

---

Brasil, Haroldo Maranhão, Levi Hall de Moura, Mário Couto, Mário Faustino, Max Martins, Nunes Pereira, Orlando Bitar, Otávio Mendonça, Paulo Plínio de Abreu, R. de Sousa Moura, Ribamar de Moura, Rui Guilherme Barata, Rui Coutinho e Sultana Levi Rosenblat. DO RIO: Álvaro Lins, Augusto Frederico Schmidt, Aurélio Buarque de Holanda, Carlos Drummond de Andrade, Cassiano Ricardo, Cecília Meireles, Cyrio dos Anjos, Fernando Sabino, Fernando Pereira Loanda, Gilberto Freyre, José Lins do Rêgo, Jorge de Lima, Lêdo Ivo, Lúcia Miguel Pereira, Maria da Saudade Cortesão, Marques Rabelo, Manuel Bandeira, Maria Julieta Drummond, Murilo Mendes, Otto Maria Carpeaux, Paulo Rónai e Rachel de Queiros. DE SÃO PAULO: Domingos Carvalho da Silva, Edgard Carvalheiro, Roger Bastide, Sérgio Buarque de Holanda e Sérgio Milliet. DE BELO HORIZONTE: Alphonsus de Guimarães Filho e Bueno Rivera. DE CURITIBA: Dalton Trevisan e Wilson Martins. DE PORTO ALEGRE: Wilson Chagas. DE FORTALEZA: Antonio Girão Barroso, Aluísio Medeiros, Braga Montenegro, João Climaco Bezerra e José Stenio Lopes”.

<sup>417</sup> COELHO, Marinilce. *Op. Cit.*, (p.147).

Os escritores, poetas e críticos, a partir de 1945, buscaram avançar as conquistas da geração anterior, nos aspectos da investigação de novas formas de expressão, mas abandonaram a questão dos regionalismos e nacionalismos dos modernistas de 1922. Além disso, o referido ano marca acontecimentos importantes tanto para a história brasileira, quanto para a mundial. Foi em 1945 que a Segunda Guerra Mundial se encerrou, criando nos intelectuais e artistas o anseio pela discussão e aprofundamento dos aspectos existencialistas, metafísicos, que impulsionaram a produção de uma literatura de caráter mais reflexiva dos aspectos humanos e da própria criação poética. O artista se viu diante da necessidade de pensar o seu papel, a sua função nesse novo quadro sociopolítico que aparecia, e, conseqüente, direcionou a sua produção para essas questões.

O ano de 1945 foi, também, o da morte do maior representante da geração de 1922, Mário de Andrade. E a produção de poetas como Vinícius de Moraes, Cecília Meireles e Carlos Drummond de Andrade começava a conquistar o interesse de editoras e da crítica especializada. No campo político, esse ano marca o fim do Estado Novo, e o anseio por uma sociedade mais livre, sem o controle do Estado na produção de pensamentos. Criou a sensação e a necessidade de se construir uma nova sociedade, e a arte passou a ser um campo privilegiado e elencado para a busca de tais anseios.

Dessa forma, presenciou-se um momento literário significativo para a cultura brasileira. Além de uma crítica à sociedade, os artistas da geração de 45 aprimoraram suas obras e promoveram um grande debate sobre o fazer poético, no aperfeiçoamento da sua obra de arte, mas também na formação de uma consciência de grupo, enquanto artistas, e da sua importância na sociedade. Construíram um elo entre o mundo estético e a realidade. Assim, o grupo paraense centrou-se nesse trabalho de modernizar a linguagem, além da própria sociedade por essa linguagem, pela literatura, pelas artes.

Marinilce Coelho<sup>418</sup> afirma, ainda, que essa geração contribuiu para a literatura nacional, ao garantir a liberdade de pensamento; ao elaborar obras mais voltadas para seu cunho expressivo, que buscassem retratar as inquietações do

---

<sup>418</sup> Idem, (p.151).

momento; ao descentralizar, geograficamente, os espaços literários, proporcionando uma expansão cultural. Os suplementos de arte e literatura promoveram conexões entre os artistas brasileiros, por meio de trocas de experiências, de concepções estéticas, pois esses tabloides publicavam seus textos, seus experimentos e reflexões sobre a linguagem, principalmente no que corresponde às novas maneiras de abordar formas e temas antigos e contemporâneos à sua época. No que circulou em Belém, nota-se a presença de poemas, críticas, fragmentos de romances, contos, crônicas de autores nacionais, já referências, que, para os paraenses, eram exemplos do novo movimento modernista, como Drummond e Cecília Meireles. Mas servia como espaço de apresentação e divulgação aos leitores locais de seus artistas.

Além disso, o isolamento espacial e político, relatado por Benedito Nunes, anteriormente, foi diminuído, por meio do jornalismo cultural, além do que, esses intelectuais criaram uma rede de diálogos, por meio de ações nacionais, voltadas para as artes, nas quais eles podiam trocar experiências, e proporcionar as renovações tão desejadas<sup>419</sup>. Nesse papel de circulação, produção e crítica, destacou-se o suplemento literário da Folha do Norte, momento no qual a produção mais moderna do momento esteve em voga, além do diálogo entre os artistas e críticos paraenses com os de outros lugares do Brasil e da Europa. O relato de Benedito Nunes<sup>420</sup> ajuda a ter uma ideia do que representou a existência de tal tabloide:

mais moderno que modernista, esse antiprovinciano tabloide dominical instrumentou, difundindo tudo o que de melhor e mais novo se fazia na literatura e na arte do país e do estrangeiro, o esforço de atualização que cada qual começara a empreender por conta própria. E golpeou o isolamento que ilhava a produção local.

Assim, este suplemento foi o lugar de novas poéticas, além de um instrumento de renovação da literatura local, pois ele criou um sentimento de mudanças, permitiu a esses artistas e intelectuais divulgarem seus trabalhos e, também, os colocou em permanente contato com o que havia de mais moderno nas letras e artes dentro e fora do Brasil, como relata Benedito Nunes<sup>421</sup>:

---

<sup>419</sup> Um exemplo disso, na década de 1950, acontecerá no teatro, quando o Norte Teatro Escola do Pará participará de festivais nacionais de teatro amador, assunto que será exposto e analisado mais à frente.

<sup>420</sup> NUNES, Benedito. *Max Martins, Mestre-Aprendiz. Op. Cit.*, (p. 20).

<sup>421</sup> Idem, (p.22).

Começou então a predominar – o que talvez seja o contributo dessa geração de 40 ou de 45 – a atitude racional do poeta com o artista da palavra, ciente da forma de elaboração de seu poema sob o controle da inteligência, um pouco mais tarde singularizada na poética de João Cabral de Melo Neto. Desconfiando da espontaneidade dos sentimentos, os novos poetas paraenses também não caíram no pecado do formalismo; combinaram o “trabalho da arte” com o embalo da inspiração.

Além do suplemento literário, havia outro espaço, esse mais informal, mas que entrou para o imaginário do meio literário local, como lugar de reflexão e produção crítica-literária, o *Café Central*, uma dependência do antigo Hotel Central, situado na atual Avenida Presidente Vargas, no centro de Belém. Lá, depois de uma longa jornada de trabalho nas escolas, nos jornais e nas faculdades, os jovens críticos, artistas e professores se reuniam para celebrar a amizade e falar de diversos temas ligados à arte e à poesia. Liderado pelo professor de literatura da Escola Normal, Francisco Paulo Mendes, o grupo se destacou e presenciou a “descoberta” de dois novos poetas, Mário Faustino e Paulo Plínio Abreu. “Por fim, criou-se o espírito comum na maneira de sentir e de pensar o mundo e a literatura”<sup>422</sup>.

O *Café Central* tornou-se, portanto, um espaço de encontros, de descobertas, de amizades e, acima de tudo, lugar de formação, de celebração das artes. Sobre esse convívio é importante ouvir o relato que Benedito Nunes<sup>423</sup> faz sobre a convivência nesse espaço:

Terá sido no ano seguinte, em 1946, quando, no que nos parecia ser um novo momento feliz da cultura paraense, Haroldo Maranhão começara a publicar e a dirigir o Suplemento Literário da *Folha do Norte* – do jornal do avô dele, Paulo Maranhão, onde já trabalhava desde menino – que comecei a frequentar, com a companhia dele, o Café Central, onde o prof. Mendes, não vestido como o avô, mas sempre impecavelmente trajado, de paletó, gravata e chapéu de massa, já se reunia com Ruy Barata, Paulo Plínio Abreu, Rui Coutinho, Raymundo Moura, Cléo Bernardo e Sylvio Braga, com os quais viríamos a manter relações de amizade. Machado Coelho, que tinha movimentadíssimo salão em casa para conversas litero-político-sociais, não frequentava habitualmente o Café Central.

A Geração de 45 no Pará foi, portanto, um movimento intelectual de força e que reverberou seus pensamentos por toda segunda metade do século XX, em Belém,

---

<sup>422</sup> Idem, (p.20).

<sup>423</sup> NUNES, Benedito. Francisco Paulo Mendes, para além da crítica literária. In: NUNES, Benedito (Org.). *O amigo Chico: fazedor de poetas*. Belém: SECULT, 2001, (p.16).

fruto de um momento na história do país de reflexão perante às crises político-sociais e econômicas mundiais, buscando no trabalho intelectual, na reflexão poética, a construção de uma identidade amazônica, a partir da produção estética, da crítica e da circulação dos bens artístico-culturais. Essa identidade não seria mais a promovida pelo movimento modernista da década de 20 e 30, pautada na valorização da cultura local, inspirada pelo nacionalismo/regionalismo, cuja potencialidade da obra de arte estaria na força reveladora das particularidades das sociedades amazônicas, e, principalmente, na valoração desses bens culturais.

O novo grupo desejava conectar a Amazônia ao mundo e ao restante do Brasil, pela prática artística, a qual deveria conter os elementos principais dessa representação, ou seja, a construção de um homem local embebido pelos valores e temas universais, os quais tomavam como modelo as metrópoles mundiais. Além disso, destaca-se que eles tinham, também, uma preocupação pedagógica, assim como os movimentos de teatro amador, de atuarem como formadores e impulsionadores de um público receptor das importantes criações contemporâneas das artes desenvolvidas dentro e fora do país.

Dawdson Cangussu<sup>424</sup> fala sobre a importância do grupo para a cultura amazônica, e destaca que além do suplemento ajudar na reflexão de um sentimento de pertencimento ao modernismo brasileiro, ele se tornou uma espécie de renovação após a guerra. Esse momento histórico refletiu-se na dificuldade nos transportes, no abastecimento de alimentos, além da constante insegurança e as incertezas do futuro, caso o Brasil participasse efetivamente desse movimento bélico. A arte foi, então, para essa geração, uma forma de construir um novo espaço social, marcado pelo desejo de transformação da sociedade e, principalmente, de seus sujeitos, renovar-se pela produção cultural, fator importante para certos segmentos sociais que desejavam ser modernos, inovadores em pensamentos, formas e práticas artísticas e culturais.

No entanto, na Europa e nos Estados Unidos, após a Segunda Guerra Mundial, a cultura passou por uma intensa reestruturação, o que Fredric Jameson<sup>425</sup>

---

<sup>424</sup> CANGUSSU, Dawdson Soares. *Op. Cit.*, (p.29).

<sup>425</sup> JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução: Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Editora Ática, 1996.

aponta como novas formas de se produzir arte e também de organização social, com a quebra de padrões e a percepção de que os ideais modernistas não deram certo. A nova cultura, denominada de pós-modernista, veio para refletir essas arestas deixadas pela sociedade moderna, que mergulhara em guerras, e percebeu que a criação de um sujeito culto e formas de expressão pautadas nesse pensamento, a partir dos anos 50, e com mais vigor, nos anos 60, ganharam novos rumos. No entanto, da metade dos anos 40 até os anos 60, no Pará, o modelo de organização, produção e circulação de ideias seguiram os padrões de uma sociedade moderna, que via na arte as reais possibilidades de mudança tanto da sociedade, quanto dos indivíduos que a compõem.

O *Café Central*, juntamente como o *Suplemento Literário* da Folha do Norte, tornou-se um espaço de movimentação intelectual dos modernistas de 45 no Pará, que se desmembraria, depois, em outros movimentos artísticos na cidade, como o grupo Norte Teatro Escola do Pará (1957-1962), liderado por Maria Sylvia e Benedito Nunes, um dos mais significativos movimentos teatrais na Belém do século XX. Sempre com o objetivo de modernizar as artes locais, a *Turma do Central* e os diversos segmentos que surgiram dele, construíram a história das artes de vanguarda no estado, além de serem referências para a produção dos artistas contemporâneos.

Na área da produção cênica, a partir da década de 50 do século XX, as transformações se deram quando surgiu, no final da referida década, o grupo NTEP (1957), fundado por alguns integrantes da *Turma do Central*, os vanguardistas do Modernismo de 45 no Pará. Essa geração pensou as artes a partir de confluências com os padrões e as produções estéticas da Europa<sup>426</sup>, devido à formação pautada em modelos literários, filosóficos da tradição europeia, formada pelos movimentos estéticos, a história da arte e da literatura ocidentais, como o Romantismo, o Simbolismo e o Modernismo. Isso se deu, supõe-se, porque eles tiveram uma educação formal e familiar, fundamentadas no contato com as culturas estrangeiras, principalmente a francesa e a inglesa, símbolos de civilização. Aprendiam línguas e

---

<sup>426</sup> Segundo Coelho (2005, p.143-144), “paralelamente à produção literária e crítica divulgou-se a literatura de autores modernos da qualidade de Kafka, Rilke, T.S.Eliot, Rafael Alberti, Walt Whitman, Garcia Lorca, Maiakovski. Textos traduzidos por Mário Faustino, Ruy Guilherme Paranatinga Barata, Paulo Plínio Abreu, entre os tradutores locais, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Aurélio Buarque de Holanda, entre os nacionais”.

artes, além de conhecimentos técnicos e científicos, permitindo à sua geração um contato com o que se chamava de moderno na época. Essa relação com a dramaturgia europeia já se fazia presente com o TEP, desde 1941, como foi visto, anteriormente.

Em 1951, o *Suplemento Literário* da Folha do Norte encerrou suas atividades, no entanto, esses artistas e intelectuais continuaram suas ações, por meio de outros periódicos, e no amadurecimento de seus fazeres poéticos. Contudo, uma reflexão surge com relação ao “fechamento” do referido espaço de discussão e divulgação literária. Alzira Alves de Abreu destaca que os anos 1950 foram marcados pelo apogeu dos suplementos literários, principalmente na cidade do Rio de Janeiro, representante da tradição jornalística literária, com uma grande variedade de textos. Porém, a estudiosa ressalta, também, que alguns jornais enfrentavam dificuldades diversas. Heráclito Salles, em 1953, escreve uma crônica, publicada no *Diário de Notícias/RJ*, sobre a decadência dos suplementos literários.

“Da decadência dos suplementos literários”, poderia ser assunto para uma crônica. Difícil precisar, entretanto, sendo algumas razões laterais, a razão fundamental desse declínio palpável. Qualquer leitor razoavelmente atento já terá percebido como estão minguando, de ano para ano, os cadernos tradicionalmente dedicados pelos nossos maiores jornais ao movimento literário do país. O “Correio da Manhã” foi, mesmo, obrigado a suprimi-lo de todo aos domingos, substituindo-o por duas páginas que aparecem aos sábados entre folhas comuns, embora a seção diária do sr. José Conde constitua uma espécie de compensação. No “O Jornal” e no “Diário Carioca”, a “matéria suplemento” ficou mais escassa e predominam as páginas dominicais de economia e finanças, de política internacional<sup>427</sup>.

Observam-se, no excerto acima, os questionamentos do crítico com relação ao “desaparecimento” dos suplementos literários dos jornais mais importantes do Rio de Janeiro, na década de 1950, ocasionado pelas dificuldades financeiras, e os problemas de ordem política internacional. Em seguida, destaca as transformações da imprensa nacional, como um dos fatores para o determinado fato:

Sintoma, como tantos outros, do período de crise em que se encontra a vida brasileira em todos os setores, este é também índice da transformação que se opera na imprensa, caracterizada cada vez mais como indústria sujeita a todos os reflexos do desequilíbrio econômico e preocupada em garantir, sobre a aceitação dos leitores, a sua estabilidade financeira, alcançada por poucos dos inumeráveis jornais que circulam no Rio.

---

<sup>427</sup> SALLES, Heráclito. *Presença*. Jornal Diário de Notícias, Suplemento Literário, domingo, 06/09/1953, (p.03).

A crise de papel, que leva os jornais a restringir o espaço dedicado às especulações gratuitas, às manifestações de arte e literatura, alcança por outro lado, e mais rudemente, a indústria do livro. Temos, então, outra crise cuja gravidade insistimos em não ver – a crise editorial, que igualmente limite o aparecimento de “novos” àqueles que além de algum talento possuem algum dinheiro vadio. Os próprios autores consagrados, sucessos garantidos de livraria, têm que se submeter a novas condições que geralmente acabam por desencorajá-los. Graciliano Ramos deixou dois livros inéditos, dois livros talvez fundamentais para o conhecimento de sua personalidade e das raízes de sua arte perfeita. Inéditos continuam, cinco meses depois da morte do autor<sup>428</sup>.

A crise destacada pelo jornalista evidencia as mudanças dos jornais como espaço de divulgação da produção intelectual, representada possivelmente pela influência dos modelos norte-americanos, como observou, anteriormente, Alzira Alves de Abreu. Passou a adotar a lógica do mercado, a qual baseava-se na necessidade de criar mecanismos de sustentabilidade da empresa, sua estabilidade financeira. Ressalta, ainda, a crise do papel, que levou à necessidade de diminuir o máximo o espaço para as notícias, para, dessa forma, economizar. Esse fato, resultaria em um dos principais objetivos dos *suplementos*: a divulgação de novos artistas; e chegou aos autores consagrados, que passaram a ter dificuldades para a publicação de suas obras. Ele continua:

Que influência terá esse fato na decadência dos suplementos literários? É evidente que daí, conquanto não exclusivamente, resulta essa espécie de aridez ou monotonia que eles oferecem. Um tanto porque os grandes escritores e poetas silenciam, desencantados, ou derivam para o jornalismo; e outro tanto porque poetas e escritores desconhecidos, impedidos da consagração do livro, ainda topam com uma espécie de superstição ou preconceito que lhes veda o aparecimento nos suplementos. Nesse particular o do “Diário de Notícias” constitui uma exceção; e dessa situação excepcional decorre, sem dúvidas, a sua constância, a sua inalterabilidade dentro da crise, sua permanência como espelho – perdoem esta terrível imagem – da atividade de dezenas de jovens escritores, contistas, cronistas, ensaístas e estudiosos de história, que por aqui tem começado. Alguns não passam do primeiro artigo, outros esmorecem no terceiro ou quarto, alguns estão vingando aos poucos; mas todos encontram a sua oportunidade e recebem o estímulo da aceitação do seu trabalho<sup>429</sup>.

Além dos fatos mencionados acima, outras questões surgem, para tentar explicar o desaparecimento, paulatino e gradativamente, dos suplementos, das

---

<sup>428</sup> Idem.

<sup>429</sup> Idem.

edições dos jornais da década de 1950, especialmente o da Folha do Norte. Um dos caminhos perpassa pela concepção de intelectual, e suas significações no referido contexto. Abreu<sup>430</sup> suscita o debate acerca desse aspecto, ao indagar se a participação em jornais, por meio de sua produção acerca da literatura e da cultura, faria de um sujeito um intelectual.

Ela afirma que os indivíduos envolvidos com esse tipo de produção, artistas, filósofos, jornalistas, diretores de jornal e professores compõem o que se poderia chamar de “intelectuais criativos”, ou seja, aqueles que não estão diretamente ligados ao conhecimento articulado nos meios universitários, mas desenvolvem atividades ligadas às artes de uma maneira geral. Esse fato é destacado, também, pelo prestígio que a “profissão” escritor tinha até a década de 1950, um lugar privilegiado na cena cultural, pois articulavam ideias e sistemas de pensamentos, urdidos pelas conjunturas sociopolíticas, em diálogo com o Estado, e todo aparato que ele proporcionava.

Colaborar nos suplementos servia, também, como um caminho de projeção e reconhecimento social, fato este que legitimava esses homens envolvidos com a produção cultural como intelectuais. Além disso, o prestígio proporcionado pela atividade crítica/jornalística/literária/ conduziu muitos desses homens aos espaços do poder público e da estabilidade financeira, como as universidades, os cargos públicos, ao setor da política e às editoras.

No caso do suplemento paraense, mesmo com o seu desaparecimento, os intelectuais envolvidos nessa ação continuaram, de maneira esporádica, envolvidos na produção e circulação de ideias e obras literárias, utilizando, agora, o espaço das revistas especializadas, fator recorrente já na tradição das letras no estado. Destaca-se que no ano seguinte, 1952, surgiu a revista *Norte*<sup>431</sup>, que seguiu o modelo já existente do antigo suplemento, e tinha como colaboradores os artistas e críticos mencionados. Todavia, essa revista aglomerava, diferentemente do antigo tabloide, reflexões sobre arte e cultura, e temas diversos como filosofia, política, religião, biografia, e outros, mas com pensadores locais, na sua maioria.

---

<sup>430</sup> ABREU, Alzira Aves de. *Op. Cit.*, (p.25-26).

<sup>431</sup> A Revista Norte teve apenas três números publicados, todos em 1952, fevereiro, março e maio.



Porém, antes de analisar alguns de seus textos, ressalta-se que os intelectuais envolvidos nesse projeto, a partir de 1955, passaram atuar em outros setores da sociedade, ao ocupar cargos na esfera pública, nas faculdades, e posteriormente, no ensino nas universidades; no campo da política, no poder legislativo, além de se iniciar uma série de publicações, em livros, de suas obras. Isso alinha-se às ideias e reflexões expostas anteriormente pela estudiosa Alzira Alves de Abreu<sup>436</sup>.

No conjunto de textos publicados na revista *Norte*, destaca-se, aqui, dois dos quais foram escritos por Benedito Nunes. Eles<sup>437</sup> ajudam a compreender o espírito político e filosófico, presentes na sociedade pós-guerra, além de retratarem a reflexão da vida pelo viés existencialista, em voga no momento. O filósofo expõe ideias presentes em sua geração, a qual vivenciou as atrocidades da guerra, e que estava em busca de novas maneiras de se compreender a humanidade, além de construir novas formas de compreensão da sociedade, em uma perspectiva mais do sujeito como autônomo de si, em busca da liberdade de pensar e agir. Assim, ele afirma:

O existencialismo é, desse modo, uma filosofia do imediato, havendo nisso uma contradição insolúvel, de vez que o objetivo da pesquisa filosófica tem sido o conhecimento que supera o que é imediatamente sentido e percebido pelo intelecto, aproveitando os dados da experiência, somente enquanto os mesmos são suscetíveis de serem compreendidos de maneira constante e uniforme<sup>438</sup>.

Percebe-se que o crítico busca, primeiramente, conceituar o existencialismo como pensamento filosófico, uma nova maneira de se interpretar o comportamento humano. Ele faz uma grande reflexão sobre sua definição, e aponta, historicamente, o conceito “existencialista”, ao destacar o primeiro filósofo no século XIX, que iniciou o uso de tal definição. No entanto, ressalta que essas ideias estavam imbuídas de um pensamento cristão, o qual via que temas como angústia, sofrimento, dor atrelavam-

---

<sup>436</sup> Mais à frente, se exporá essa questão, ao traçar alguns perfis desses intelectuais e artistas envolvidos na produção cultura paraense, nos anos 1940 e 1950, como forma de exemplificar e mostrar o referido aspecto.

<sup>437</sup> Os textos referidos são dois artigos escritos para a Revista Norte: *Considerações sobre “A Peste”* (nº1, fevereiro de 1952, p.03-09); e *As ideias do Existencialismo* (nº 3, maio de 1952, p.34-53).

<sup>438</sup> NUNES, Benedito. *As ideias do Existencialismo*. Revista Norte, ano 1, nº3 maio de 1952, (p. 36).

se ao pensamento judaico-cristão presente nas escrituras sagradas<sup>439</sup>. Em seguida, pontua o objetivo dessa filosofia:

A intuição central do existencialismo é, assim, a existência que cada homem é capaz de encontrar em si mesmo, sob as aparências de algo incompreensível a que está sujeito por laços misteriosos e impagáveis. A vida em comunhão, a sociedade, as ligações afetivas, não podem sufocar de todo essa experiência central que põe o homem em comunhão com o ser de que é dotado. Impossível dizer em que ela consiste. É mesmo o indefinível. Suas manifestações passam-se na intimidade do ser humano e as palavras, que são os sinais exteriores dos conceitos e das ideias, ligadas à atividade normal da inteligência, esgotam, inutilmente os seus símbolos para traduzi-la<sup>440</sup>.

Observa-se, segundo a pontuação acima, que a teoria existencialista buscava despertar as potencialidades humanas. No entanto, a capacidade de encontrar em si a liberdade de pensar, agir e transformar, entrelaçados por situações misteriosas e inapagáveis, estão interligadas no compartilhamento do indivíduo com a comunidade que faz parte, à sociedade, às ligações afetivas, que também não podem podar a sua experiência central, a busca de si. Todavia, Benedito Nunes ressalta que essas questões são indefinidas e não se esgotam os esforços dos intelectuais em tentar traduzir, inutilmente, símbolos, códigos, por meio da linguagem.

No outro texto, Benedito Nunes faz uma reflexão sobre a literatura atual, à sua época, e destaca a função do crítico diante da interpretação da obra de arte. Percebe que a arte literária estaria em crise, pois as análises sobre ela não davam conta das novas formas de criação. Assim, a crítica não conseguiria aplicar os modelos convencionais, que se pautavam em esquemas de classificação preestabelecidos. Todavia, pontua que o sentimento de impotência do crítico, diante das variadas obras, possibilita uma renovação nos modelos de abordagem. Isso ocorria, segundo ele, porque a arte traz consigo uma diversidade, completamente nova, o intelectual não tem o direito de impor sua visão subjetiva, apenas:

É natural que falemos hoje numa literatura de crise. À falta de palavra mais precisa para caracterizar o processo da literatura atual, que ultrapassa os limites dos esquemas e das classificações preestabelecidas, a denominação de crise pelo menos serve para traduzir a nossa própria perplexidade, que é

---

<sup>439</sup> O filósofo a qual Benedito Nunes faz referência é Søren Kierkegaard, em *O desespero Humano*. Martins Porto, s/d; e *Crainte et Tremblement*. Aubier, s/d.

<sup>440</sup> Idem, (p.37).

um sentimento vizinho da impotência, refletindo a incapacidade do crítico para controlar as manifestações multiformes do fenômeno literário atual, dentro de conceitos simples e fórmulas objetivas. Uma obra de arte traz consigo um mundo inteiramente novo que ao intérprete cabe ordenar, sem ter o direito de impor-lhe a sua visão peculiar. A relação simplista, entre o sujeito e objeto, que está na base de todo conhecimento humano é aqui alterada, com a preponderância do objeto, no caso, a obra de arte, que é conhecida mais em função dela mesma do que em função do sujeito que conhece<sup>441</sup>.

Em seguida, ele continua suas reflexões e aponta uma interessante relação com a obra *A Peste*, de Albert Camus, a qual cria, em um jogo metafórico, uma profunda representação da sociedade e do homem pós-guerra. Benedito Nunes ressalta a importância de ser uma obra de seu tempo, apesar de apresentar uma realidade que foge aos padrões de uma literatura mais tradicional, e aponta que não necessariamente a literatura esteja em crise, mas a crítica imersa em questões que não a ajudam sair da perplexidade na qual se encontra. “Diante de manifestações artísticas que nos parecem desconcertantes, na pintura, na escultura, na música, na poesia, no romance, em cujos domínios mencionamos o caso de Kafka”<sup>442</sup>. Ele continua sua análise sobre esse fato e relata:

Todas essas considerações vieram, a propósito do aparecimento de um romance publicado em França, em 1947, dois anos depois da terrível segunda guerra mundial. Trata-se de “A Peste”, de Albert Camus, que escapa àquela categoria de emergência da literatura difícil, e que viria estabelecer uma solução de continuidade na famosa crise da vida literária contemporânea, se ela de fato existisse. Se a confusão lançada pelo aparecimento das novelas de Kafka leva à convicção de que, particularmente, o romance atravessa uma situação crítica e perigosa, desviando-se da realidade comum para explorações que ultrapassam a capacidade normal da compreensão, essa crise estaria vencida pelo menos dentro da obra prima de Camus. Podemos dizer que “A Peste” possui linhas de traçado clássico, que assinalam para a sua vida a duração eterna das grandes criações do espírito. É um romance de nosso tempo, e a sua atualidade consiste em refletir certas atitudes do pensamento, que são peculiares à época em que vivemos; as ideias que encerra são, de certo modo, produto das contingências sob cujo domínio espiritual se processa a vida atual<sup>443</sup>.

Essa preocupação em retratar o homem contemporâneo, pós-guerra, em sua diversidade, ganhou um viés, na filosofia, da análise existencialista, um indivíduo

---

<sup>441</sup>NUNES, Benedito. *Considerações sobre “A Peste”*. Revista Norte, ano1, nº1, fevereiro de 1952, (p.03).

<sup>442</sup> Idem, (p.04).

<sup>443</sup> Idem.

marcado pela busca de uma liberdade, rechaçada por conflitos exteriores a ele, mas que marca profundamente sua identidade. E, também, a literatura mudou sua forma de abordar os conflitos humanos. Benedito Nunes continua suas reflexões sobre o romance de Camus:

A história que relata é, em parte, a aventura espiritual do homem contemporâneo, que necessita redescobrir o sentido da sua existência, que acontecimentos exteriores têm perturbado. É esse homem, para quem a cultura se tornou uma carga bastante pesada e que o escraviza, em vez de libertá-lo. Somente a cultura não pode fornecer-lhe meios para sair do caos. Na sua luta contra peste, a ciência é impotente para debelar o mal que invade as cidades onde habita, e os corações muito mais dos corpos. E essa peste dominadora, que é a sua incapacidade para o bem, a figuração objetiva do mal na natureza humana, coloca o ser perante a realidade misteriosa de uma existência que ele não está em condições de controlar, dominando-a pela vontade e subjugando-a pelo entendimento. Mas, se “A Peste” é o reflexo das condições peculiares à vida contemporânea, se ela é apenas a notação de estados psicológicos que integram a personalidade do indivíduo humano do nosso tempo, não está destinada a durar senão enquanto se fizer sentir o predomínio dessas condições provisoriamente absorventes<sup>444</sup>.

Essas discussões estavam na pauta desses artistas e intelectuais até a década de 1960, quando ocorre uma nova transformação da cultura ocidental, principalmente após a “Revolução” cultural de 1968. Prevaleceu tanto nas discussões teóricas, quanto nas produções artísticas. Essa capacidade de elucubrar sobre a condição do homem e do meio no qual ele está inserido, ganhou cada vez mais destaque na produção intelectual. Essa geração voltou-se para análises mais interpessoais, sem deixar de cunhar o caráter universalista de seus estudos, pois acreditavam em estruturais mais gerais do indivíduo, tendo em vista que a experiência com a cultura tinha falhado, e havia a necessidade de se buscar novas possibilidades de se organizar a vida contemporânea.

---

<sup>444</sup> Idem, (p.4-5).

## Cena I - Quadro II: Benedito Nunes e os perfis dos intelectuais da geração de 45 no Pará.

*Ensinei-me a jamais abordar um assunto de que não tivesse suficiente conhecimento, a ouvir o estudante, a ser por ele inquirido e confessar-lhe minha ignorância quando fosse o caso. A pesquisa, de que têm resultado meus livros, foi consequência desse ensino. Nesse ponto, faço questão de dizer que pouco ou nada devo à Universidade. Escrevi sempre em casa, em geral consultando os meus próprios livros, a maioria dos quais a instituição não tinha.*  
Benedito Nunes (Quase um plano de aula).

Benedito Nunes, nascido em 21 de novembro de 1929, filho de Benedito da Costa Nunes e Maria de Belém Vianna da Costa Nunes, foi criado em um ambiente familiar comandado por mulheres, suas seis tias. Órfão de pai antes mesmo de nascer, ele teve sua educação conduzida, inicialmente, pelas tias professoras. Em 1940, após prestar exame de admissão, passou a estudar no Colégio Moderno, conhecendo nesse ambiente sua futura esposa, Maria Sylvia Nunes, e seus companheiros de geração, como o escritor e jornalista Haroldo Maranhão:

Eu com 14 e Haroldo com 16 anos, já ele então diretor de O Colegial, um jornalzinho impresso, que circulava entre os ginásios de Belém [...] Haroldo foi o primeiro presidente do Grêmio Cívico e Literário do Colégio Moderno, no tempo de seus fundadores, os irmãos Serra [...] e eu o segundo [desde 1944], nossas gestões sucessivas sob o regime de um benevolente despotismo esclarecido<sup>445</sup>.

Esse encontro desdobrou-se em seguida na reunião de jovens estudantes e o interesse em discutir, estudar literatura, fato que ocasionou a fundação d'*Academia dos Novos*, por Haroldo Maranhão, Jurandir Bezerra, os primos Max Martins e Alonso Rocha, e Benedito Nunes, que funcionava na sala da casa de suas tias, e apareceu sob a égide de combater os modernistas de 1922. Em 1946, eles implantariam no jornal Folha do Norte o *Suplemento Arte Literatura*, como já fora apresentado. Em 1949, Benedito Nunes ingressava na Faculdade de Direito, bacharelando-se em 1952,

---

<sup>445</sup> NUNES, Benedito. A Morte de Haroldo Maranhão. In: CHAVES, Lilia Silvestre (Org.). *O amigo Bené: fazedor de rumos*. Belém: SECULT, 2011, (p.21). Esse livro, organizado por Lilia Chaves, é a base para apresentação do perfil intelectual de Benedito Nunes, até os anos 1950.

espaço que ampliaria as amizades, os encontros entre os jovens poetas, escritores, jornalistas, e futuros intelectuais paraenses, classificados como a Geração de 45.

A faculdade de Direito, no Largo da Trindade, foi para nós outro lugar de reunião já aí ampliado pela presença de Mário Faustino [...]. Muito jovens, confluíamos os três [Benedito Nunes, Mário Faustino e Haroldo Maranhão] em torno dos mais velhos, Machado Coelho, Ruy Barata, Paulo Plínio Abreu, Raymundo Moura, Cléo Bernardo, Sílvio Braga e Rui Coutinho, alguns desses reunidos conosco quase diariamente, de noite, sob a liderança intelectual do professor de Literatura, Francisco Paulo Mendes, numa das bancas ou mesas do Café Central que, como uma das casas da infância de Manuel Bandeira no Recife, existe hoje só parado no ar da lembrança<sup>446</sup>.

Com o fim do suplemento da Folha do Norte, visto anteriormente, esse grupo de intelectuais funda e participa, sobre a liderança de Benedito Nunes, Max Martins e Orlando Costa, a revista *Norte*, que logo parou de circular. Porém, a carreira acadêmica de Nunes trilhava-se para espaços formais e sob a gerência do Estado. No mesmo ano submeteu-se a um exame, junto ao Ministério da Educação, para poder “ensinar Filosofia no ensino médio (até 1960, lecionou Filosofia, História Geral e História do Brasil em vários colégios de Belém, entre eles, Colégio Moderno, Nossa Senhora de Nazaré, Gentil Bittencourt, Santa Rosa e Paes de Carvalho)”<sup>447</sup>. Além dessa função, ele passou a trabalhar no Tribunal de Contas do Estado, em 1953, e a partir de 1954 atuaria no ensino superior, inicialmente na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras e depois, na Universidade do Pará, quando implantada em 1957, aposentando-se nela em 1992.

Paralelo às suas atividades docentes, Benedito Nunes continuava a sua escrita crítica sobre literatura e filosofia em jornais. Dessa maneira, iniciava a sua projeção nacional, a partir de 1956, ao publicar textos no *Suplemento Dominical* do *Jornal do Brasil*, a partir da amizade com Mário Faustino, que nesse mesmo ano passou a trabalhar no tabloide carioca, sendo responsável pela coluna literária de tal suplemento.

Segundo os registros das cartas de Mário Faustino, a primeira referência ao “Suplemento” se dá na carta de 15 de agosto: “Junto a esta estou enviando o Suplemento do *Jornal do Brasil*, atualmente o melhor daqui, o mais sério e

---

<sup>446</sup> NUNES, Benedito. Os rumos de Benedito Nunes. In: CHAVES, Lilia Silvestre (Org.). *O amigo Bené: fazedor de rumos*. Belém: SECULT, 2011, (p.28).

<sup>447</sup> CHAVES, Lilia Silvestre. *Op. Cit.*, (p.33).

mais conceituado, que publicou, em dois números, infelizmente com alguns erros de revisão (não fiz), o teu ensaio [...] Foi um sucesso". Iniciou-se, então a insistência junto ao escritor paraense, primeiro por parte do diretor do "Suplemento", que visava a página de filosofia, e depois por iniciativa do próprio Mário Faustino: "Sugiro que escrevas sempre para o Suplemento", dizia ele. "Manda-me e receberei o dinheiro que pagarem e te remeterei. Manda logo o ensaio sobre Fernando Pessoa [...] E vê se manténs um rodapé de estudos de filosofia: notas, comentários sobre livros, pequenos ensaios, estudos mais longos (que poderias publicar em capítulos) etc... Mas manda mesmo"<sup>448</sup>.

Observa-se que Benedito Nunes começava a atuar nos jornais de fora do estado, principalmente nas áreas da literatura e da filosofia, as quais se tornariam os lugares privilegiados de seu exercício intelectual. A partir dos anos 1960, passa a publicar, em livros importantes, ensaios sobre Clarice Lispector, Mário Faustino, Guimarães Rosa, Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto, entre outros. Tanto a sua participação como colaborador do jornal *O Estado de São Paulo*, quanto sua carreira como professor universitário possibilitou ao crítico paraense a participação em eventos nacionais, voltados para a crítica e a literatura. Ela relata que:

Por causa das minhas relações com *O Estado de São Paulo*, eu conheci o Décio de Almeida Prado e, por intermédio dele, o Antônio Cândido. Estavam nessa época, ele e Antônio, organizando uma coleção de pequenos livros, livros de divulgação. Eles me encomendaram dois: um chamado *Filosofia da Arte*, que era sobre estética, e outro sobre filosofia contemporânea. Esses dois livros foram publicados e depois republicados pela Ática<sup>449</sup>.

Benedito Nunes tinha conseguido estabelecer relações com importantes intelectuais paulistas, ligados à crítica literária e teatral, como os mencionados por ele no excerto anterior. Com isso, conquistou o espaço e o reconhecimento nacional a partir de seus trabalhos analíticos sobre autores da literatura brasileira e também nas reflexões sobre estética e outros conceitos filosóficos. Com relação à sua atuação na área teatral, a partir de 1957, fundaria e dirigiria o grupo NTEP, junto com sua esposa; e depois no Serviço de Teatro da Universidade do Pará, como professor e diretor da instituição até 1965.

Esse breve panorama da trajetória de Benedito Nunes ajuda a contextualizar a discussão sobre a importância dos espaços dos suplementos não apenas como

---

<sup>448</sup> Idem, (p.37).

<sup>449</sup> NUNES, Benedito. In: CHAVES, Lilia Silvestre. *Op. Cit.*, (p.41).

disseminador de ideias e trabalhos estéticos, mas como lugar de projeção e articulação intelectual, como afirmou Alzira Alves de Abreu<sup>450</sup>. No entanto, junto com o perfil intelectual do crítico paraense, é importante perceber o contexto dos anos 1950 para a cultura amazônica. Para isso, tomar-se-á como base uma crônica que Benedito Nunes<sup>451</sup> escreveu, em 1959, para o suplemento literário do jornal *O Estado de São Paulo*, no qual faz um panorama cultural da Belém no referido ano. Esse texto possibilita analisar as condições da cidade e como se configurava a produção artística e intelectual, no final da referida década, na Amazônia.

O crítico inicia seu texto descrevendo a formação geográfica da região amazônica, composta por diversas ilhas, dominada pelos seus imensos rios. Destaca a figura do viajante que percorre o Rio Amazonas e as impressões que esse sujeito tem ao navegar por esses corredores de água.

No rio Amazonas ocorre, frequentemente, a formação de ilhas que as cartas de navegação não registram. O viajante habituado a percorrer o Grande Rio, cansado da monotonia da paisagem, onde os verdes se amontoam sob uma luz solar demasiado intensa, surpreende-se ao encontrar, numa curva das águas, ou num meandro recente, pedaços de terra nova que nunca tinha avistado antes. São ilhas súbitas, ambulantes, geradas pelo ímpeto da correnteza que desgasta, remove e convulsiona a terra embrionária<sup>452</sup>.

Esse primeiro fragmento pode ser analisado como uma construção retórico-discursiva, para os leitores do sudeste brasileiro, que enfatiza o contexto “amazônico” no qual se desenvolvia a intelectualidade e as artes no Pará. Em seguida, estabelece uma relação entre o espaço amazônico e o trabalho do intelectual que habita a região:

Fadados a desaparecer no espaço de uma noite, esses blocos solitários ilustram bem a vida intelectual da Amazônia que se caracteriza por irrupções efêmeras de atividade criadora, logo transformadas em pequenas

---

<sup>450</sup> ABREU, Alzira Alves de. *Op. Cit.*

<sup>451</sup> NUNES, Benedito. *Panorama Cultural*: 1959. In: Suplemento Literário d’O Estado de São Paulo. 31/10/1959, (p.04). Além desse texto, o crítico escreveu sobre suas impressões do II Festival de Teatro dos Estudantes do Brasil, realizado na cidade de Santos, em 1959, questão que será abordada mais à frente, quando se discutirá a participação do seu grupo, o Norte Teatro Escola do Pará, nos festivais nacionais de estudantes. Destaca-se que a participação desse intelectual paraense no referido suplemento se deu a partir desse ano, fato que pode ser explicado pelo contato estabelecido com os artistas e intelectuais paulistas nesse encontro de estudantes envolvidos com o teatro amador.

<sup>452</sup> Idem.

ilhas que se incrustam, como organismos estranhos, no meio de uma sociedade que não está preparada para contê-las<sup>453</sup>.

Esse discurso revela a crítica às condições às quais a produção cultural e intelectual se encontrava. As dificuldades de produção de conhecimento, das atividades, por ele, consideradas sérias, marcadas ou pela qualidade, ou pela busca de uma renovação cultural, almejada por diversos grupos de artistas e estudiosos locais, como o grupo o qual Benedito Nunes fazia parte, destacavam-se.

O insulamento é o destino de quase todas as iniciativas culturais de sentido superior, tanto no campo das artes como das letras. E quase sempre, como regra geral, o grupo de teatro, a revista literária, o núcleo de estudos, já nascem isolados, conscientes de que o seu marginalismo fatal será sucedido pela morte prematura. Estou falando das atividades realmente sérias, que merecem registro, seja pela boa qualidade do que conseguem produzir, seja pelo esforço de atualização e de renovação cultural em que se empenham. Coisas assim, desse tipo, que estejam ao mesmo nível das que se fazem no Sul do país, são raras, frágeis e tão esquisitas para o nosso meio, como um dia nublado, de repentina friagem, interrompendo o ardor cotidiano do sol<sup>454</sup>.

Dessa maneira, o crítico paraense começa a sua reflexão sobre as condições da produção cultural no ano de 1959, comparando-a a que se tinham dez anos antes, com a movimentação gerada pela circulação, em Belém, do suplemento literário do jornal Folha do Norte. Para o crítico, a seriedade das atividades artísticas era medida, também, por seu esforço de atualização e renovação cultural.

Neste ano de 1959, a situação das artes e das letras é muito inferior à que tínhamos dez anos atrás. Então, Haroldo Maranhão criou e dirigiu o Suplemento Literário da Folha do Norte, que se tornou o órgão de uma geração promissora, abrigando em suas páginas os poemas de Ruy Barata e Paulo Plínio Abreu, de Max Martins, Jurandir Bezerra, Cauby Cruz e Mário Faustino. Foi nesse Suplemento, que ganhou nome em todo o Brasil, que F. Paulo Mendes publicou alguns de seus excelentes estudos críticos, antes que o periódico morresse, após longa e heroica resistência<sup>455</sup>.

Além de marcar a importância do suplemento literário citado, Benedito Nunes comenta que houve outras ações, após o seu término, que tinham por objetivo, além de congrega a atividade intelectual, divulgar os trabalhos dos poetas,

---

<sup>453</sup> Idem.

<sup>454</sup> Idem.

<sup>455</sup> Idem.

críticos e outros intelectuais paraenses, como a edição das revistas *Encontro*<sup>456</sup> e *Norte*<sup>457</sup>, como, também, o *Suplemento Dominical* do jornal A Província do Pará.

Vieram, depois, as revistas de cultura, demasiadamente ambiciosa, e que se destinavam não só a preencher o claro deixado pelo Suplemento, como também a congregar todos os frutos da atividade intelectual, em qualquer campo: “Encontro” e “Norte”, de cuja orientação participamos, ao lado de Max Martins e de Orlando Costa.

Em 1956, outro Suplemento Dominical, de A Província do Pará, consegue remobilizar alguns dos que haviam participado dos empreendimentos anteriores, suscita o aparecimento de jovens escritores (Simão Bitar e Joaquim Francisco), divulgando, também, os trabalhos de nossos artistas plásticos, que passaram a expor seus quadros com mais frequência e a produzir com mais ousadia, graças à influência de Francisco Barata e de F. Paulo Mendes, dois excelentes críticos de arte<sup>458</sup>.

Dentre esses espaços de divulgação artística e intelectual, destaca-se a revista *Norte* (1952), apresentada anteriormente neste trabalho. Essa revista teve apenas três números (Fevereiro/Março-Abril/, Maio-Junho-Julho-Agosto) publicados todos em 1952. Apesar de sua breve existência, ela representou, para a produção cultural da cidade, um momento de muita significação para as artes locais, pois conseguiu divulgar a produção de poetas e críticos em diversas áreas do conhecimento, além de ser um espaço de formação e disseminação de artistas que até então não possuíam livros publicados, como no caso de Mário Faustino, que publicaria seu primeiro e único livro em 1955<sup>459</sup>. Dessa forma, assim como o suplemento literário da Folha Norte, a revista *Norte* foi um campo de divulgação de diversos escritores, com o propósito de criar em Belém espaços de formação intelectual, tirando a cidade do isolamento que vivia, conforme o ponto de vista de Benedito Nunes<sup>460</sup>.

---

<sup>456</sup> A revista *Encontro* teve apenas uma edição, no segundo trimestre de 1948. Tinha como seus diretores: Benedito Nunes, Mário Faustino e Haroldo Maranhão. Seus colaboradores foram: “Alonso Rocha, Benedito Nunes, Benedito Vilfredo, Cauby Cruz, Cecil Meira, Cléo Bernardo, Daniel Coelho de Souza, Francisco Paulo Mendes, Haroldo Maranhão, João Mendes, Jurandir Bezerra, Mário Couto, Mário Faustino, Max Martins, Paulo Plínio Abreu, Ruy Coutinho, Ruy Guilherme Barata”. (*Encontro*, n.1, 2º Trimestre, 1948, p.01).

<sup>457</sup> A revista *Norte* teve três números publicados, todos em 1952. Elas estão disponíveis no setor de Obras Raras, da Biblioteca Pública do Pará, Arthur Viana.

<sup>458</sup> NUNES, Benedito. *Panorama Cultural: 1959. Op. Cit.*

<sup>459</sup> FAUSTINO, Mário. *O Homem e Sua Hora*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1955.

<sup>460</sup> NUNES, Benedito. *Max Martins, Mestre-Aprendiz. Op. Cit.*

A revista *Encontro*, em seu único número, divulgou textos<sup>461</sup> importantes para o campo das letras locais, por congregar os principais nomes da geração de 45, no Pará. Além dos textos literários, que compunham 90% da revista, havia mais três sessões, *Divulgação*, composta por poemas de autores estrangeiros; *Música*, reservada para notícias e relatos históricos da área; e o *Noticiário*, no qual se apresentava as revistas *Orpheu*, de Portugal, e *Joaquim*, dos artistas do Paraná, sob a liderança de Dalton Trevisan; *A revista brasileira de poesia*, e um texto de Harry Laus, sobre o *Teatro na Província*. Em sua apresentação, os editores traçam o seu perfil, destacando que nela se encontram os nomes mais significativos da produção literária moderna no Pará:

ENCONTRO, como exprime o próprio nome, é a reunião dos intelectuais paraenses de maior significação do momento.

Esta revista não pretende ser uma antologia. É por isso mesmo que não apresentamos colaborações isoladas, representando apenas valores individuais, reunidos, como que por acaso, sem ligações recíprocas. Pelo contrário, ENCONTRO fará sentir, através delas, um esforço comum, que caracteriza a existência de uma geração de espírito.

Falando de um esforço comum não queremos significar que a criação individual deva ser submetida a fins previamente traçados; a nossa liberdade está em admitir o desenvolvimento das tendências de cada um, dentro, é claro, das conquistas do pensamento moderno. Esse sentido de modernidade, refletindo os mais diferentes problemas humanos que encerra e aos quais não poderíamos ficar alheios, é o traço comum que permite estabelecer a unidade apresentada por esta revista.

As contribuições particulares de cada escritor, as mais íntimas características do criador não são destruídas de um fundo único e de uma identidade de concepções, de maneira que se faz necessário o emprego da palavra geração para exprimi-los.

Esta revista, insistindo em precisar os traços comuns que se encontram no trabalho dos escritórios paraenses atuais, afirma a existência de uma geração, - a geração daqueles que se encontram nesta revista<sup>462</sup>.

Importante o destaque dado à consciência que eles tinham de grupo, o qual comungava das mesmas ideias e inspirações, apesar de apresentar uma produção, um estilo particular, mas em comunhão com os anseios de uma coletividade. Por

---

<sup>461</sup> Textos publicados: "O Comedor de Fogo, poema de Paulo Plínio Abreu; Notas sobre a poesia contemporânea, de F. Paulo Mendes; Poemas, de Ruy Guilherme Barata; Niegel, conto de Mário Faustino; Poemas, de Benedito Nunes; Mabel, capítulo da novela de Sultana Levy; Poemas, de Cauby Cruz; A poesia em pânico, de Haroldo Maranhão; O sonho, poema de Jurandir Bezerra; Autorretrato, poema de Max Martins; Poemas, de Alonso Rocha. Elegia, poema de Mário Faustino. **Divulgação:** Antologia de poemas, de Fernando Pessoa; Salmo VIII, de Patrice de la Tour du Pin; **Música:** Breve notícia sobre música russa; Notícias. **Noticiário**". (Revista Encontro. *Op. Cit.*, (p.02).

<sup>462</sup> Idem, (p.03).

isso, *Encontro* representaria essa necessidade de organizar um projeto cultural, a partir da afinação intelectual, da busca de uma unidade de pensamento e produção, alinhados pela contemporaneidade, comprometida aos diferentes problemas humanos.

A consciência de geração se pautaria, para esses intelectuais, pela construção de uma identidade, de uma unidade de concepções atravessadas pelas questões de seu tempo, da modernidade estética e social presentes em suas vivências. Por isso, os espaços de congregação, de *Encontro*, serviam ao propósito em estabelecer traçados comuns de pensamentos, a existência de um plano de transformações, fundamentados nas experiências individuais, mas, principalmente, pelos objetivos compartilhados, conscientemente, pela organização de uma coletividade.

Como o objetivo desse trabalho é tentar costurar as ideias dessa geração sobre a produção cultural paraense, em diálogo com os saberes representados pelas áreas do conhecimento, buscando traçar paralelos com a questão teatral, analisar-se-á o texto de Harry Laus, publicado em *Encontro*, sobre o contexto teatral dos anos 1940, em diálogo com os anseios e interesses dessa geração de 45, na literatura e na arte de maneira geral. No primeiro momento, ele aborda os trabalhos apresentados em Belém, da Companhia Nacional de Comédias, da qual faziam parte artistas como Jaime Costa, Iracema Alencar e Barreto Júnior. Destaca o tipo de espetáculo oferecido à cidade, pautado nas formas do teatro comercial, como foi discutido no primeiro capítulo deste trabalho:

Mais ou menos uma vez por ano, aparecem por Belém “troupes” de artistas cariocas, geralmente subordinadas ao título geral: “Companhias Nacional de Comédias”. Iracema de Alencar, Barreto Junior, há tempos Jaime Costa, e outras.

O nosso “Teatro da Paz”, nessas temporadas, só dá casa cheia. Em Belém não temos “dancings”, “boites”, grandes confeitarias, não temos praias na cidade, não temos bons cinemas, não temos circos, nem parques de diversões.

E o povo acorre às companhias de comédia.

Então, começa a tragédia da destruição do bom gosto popular.

Em cartaz as comediazinhas, os dramas burgueses que formam, sem exceção, todo o teatro nacional de antes de Nelson Rodrigues. E ainda se vão buscar os piores abacaxis do teatro argentino e raríssimamente, do francês<sup>463</sup>.

---

<sup>463</sup> LAUS, Harry. *O teatro na Província*. Revista *Encontro, Noticiários*, n.1, 2º Trimestre, 1948, (p.54).

Após tecer as críticas ao teatro comercial brasileiro, e evidenciar a importância de Nelson Rodrigues para o teatro nacional, em seguida, o crítico coloca sua análise sobre um dos elementos mais destacados nas discussões dos grupos de teatro amador: o público. Sempre visto como agente responsável por manter a produção cultural cênica viva, uma meta a ser alcançada, a plateia, na sua maioria as classes aburguesas frequentadoras do Teatro da Paz, ou as consideradas populares, as que assistiam os trabalhos dos tabladados do subúrbio ou receptoras dos espetáculos comerciais, era um dos focos desse movimento mais intelectualizado:

O nosso pobre público, quando ainda não visitou outras plagas, não conhece as peças de O'Neill, não conhece Giraudoux, Cocteau, Crommelinck, Camus, Shaw, Ibsen, Strindberg, Eliot, Pirandello. A não ser pelos esforços do nosso "Teatro do Estudante", alguns jovens esforçados que, de quando em quando, levam uma boa peça do teatro universal ou, mesmo, qualquer coisa boa de autor local, os paraenses teriam do teatro uma concepção errônea e falsa.

E, em nossa opinião, é isso que acontece. O nosso público, naturalmente, prefere o cinema. Damos-lhes inteira razão. O teatro brasileiro, com raríssimas exceções, é um amontoado de pecinhas comerciais, estúpidas, chanchadas grosseiras ou as ridículas peças pretenciosas de Joraci Camargo. É preciso que venham ao norte as grandes companhias do Rio. É preciso que se impeça o sr. Renato Viana de voltar ao Pará com seu horroroso teatro que se diz de jovens e tem no elenco a pré-histórica Ítala Ferreira.

O nosso público pensa que teatro é isto. E não regateia palmas, estrondosas aclamações às bobagens de uma Lenita Lopes, de uma Renato Viana, de um Barreto Júnior<sup>464</sup>.

Os intelectuais e artistas articulados com as formas do "teatro de cultura" destacavam a importância do contato com as obras, por eles elencadas, de valor significativo na tradição ou contemporaneidade teatral europeia e/ou brasileira. Além disso, diagnosticavam o aumento pelo interesse do público por outras linguagens, como o cinema, devido à falta de qualidade apresentada pelos grupos do teatro profissional. Essa discussão entre os profissionais e amadores, apresentados anteriormente, não desaparece na passagem das décadas de 1940 para a 50, pois os articuladores das práticas teatrais, ligados à segunda categoria, estando à frente dos veículos de comunicação, como os jornais, as revistas literárias, e ocupando espaços como as faculdades e órgãos públicos, ou seja, lugares de poder, potencializaram

---

<sup>464</sup> Idem.

suas iniciativas em prol do amadurecimento de uma linguagem que representarem suas ideologias e práticas sociais.

Nessa direção, Benedito Nunes<sup>465</sup>, em seu artigo publicado em O Estado de São Paulo, apresenta algumas atividades realizadas nas diversas áreas, além de ressaltar os trabalhos do NTEP até então:

Das exposições de pintura feitas ultimamente destacam-se as levadas a efeito por Rui Meira, que vem tendendo para a simplificação geométrica das formas, por Paolo Ricci, inventivo, mas ainda na fase da procura técnica, por Benedito Melo, imerso no tachismo, e por Maria Stela Campos, que une a precisão técnica a uma impressionante imaginação pictórica, e que já expôs no Rio de Janeiro, na Livraria S. José, no ano passado. Esses pintores, salvo Maria Stela Campos, que estudou na Europa, são autodidatas quase em estado puro, como são autodidatas os rapazes e moças de **Norte Teatro Escola, fundado em 1957, e que se apresentou, com êxito, nos dois Festivais Nacionais de Teatros de Estudantes, exibindo em Recife, "Morte e Vida Severina", de João Cabral de Melo Neto e, em Santos, recentemente, "Édipo-Rei", de Sófocles**<sup>466</sup>.

Enfatiza-se o papel concreto do grupo *Os Novos*, para a dinamização de atividades em diferentes campos artísticos na cidade, e o destaque dado à ideia de ilha às ações voltadas para a produção cultural. Essa crítica aponta que, apesar de todo esforço, a sociedade paraense não tinha ainda conseguido o amadurecimento necessário em tal setor. Além das áreas da literatura e do teatro, ele fala sobre um importante Cineclube, *Os Espectadores*.

Norte Teatro Escola possui agora fama, devido ao sucesso alcançado em Santos (prêmio de viagem à França para a diretora, Maria Sylvia, e o prêmio "melhor ator" para Carlos Miranda, no papel de Édipo), mas não passa de uma ilha, insignificante em comparação com o antigo e defunto Cineclube "Os Espectadores", que realizou algo de inédito em nossa terra: congregou perto de duzentos e cinquenta sócios e, durante dois anos, manteve uma programação de alto nível, recebendo filmes que lhe eram cedidos, mediante contrato, pela Cinemateca do Museu de Arte Moderna de S. Paulo. O repertório incluía Eisenstein e Pudovkin, Dreyer e Vigo, além de películas experimentais, a exemplo das do canadense Mc. Laren<sup>467</sup>.

As atividades de cultura eram como ilhas amazônicas, separadas pelo grande rio, mas que possuíam caminhos, braços que possibilitavam a conexão com outras

---

<sup>465</sup> NUNES, Benedito. *Panorama Cultural: 1959. Op. Cit.*

<sup>466</sup> Grifo meu.

<sup>467</sup> NUNES, Benedito. *Panorama Cultural: 1959. Op. Cit.*

terras, que segundo o crítico, são desconhecidas pelos navegantes, que se arvoram a percorrer a região. Sobre o cineclube *Os Espectadores*<sup>468</sup>, Marinilce Coelho<sup>469</sup> destaca que ele colaborou com o público paraense, ao estabelecer o que havia de bom e ruim na produção cinematográfica, por meio das crônicas na revista *Norte*, e outros periódicos da cidade, como os jornais *Folha do Norte* e *A Província do Pará*.

Para *Os Novos*, o cinema significava um dos veículos de sensibilidade da época, por isso eles destacavam que o objeto artístico deveria seguir uma ordem mais espiritual, não apenas estética, a qual devesse buscar a humanidade que tanto essa geração ansiava. Destaca-se, ainda, que alguns membros do NTEP faziam parte desse cineclube, como Maria Sylvia e Benedito Nunes.

Eva Dayna Felix Carneiro<sup>470</sup> aponta em sua pesquisa sobre *Os Espectadores*, que a sua criação representou, para os intelectuais envolvidos com ele, uma aproximação desse grupo com a linguagem do cinema, marcado por seus pensamentos estéticos. A estudiosa ressalta, ainda, que os membros desses espaços eram intelectuais e estudantes, que afirmavam que suas ações não possuíam grandes pretensões, e que eles vinham da experiência com a literatura, alguns já com certo prestígio, devido suas atuações nos suplementos literários. No primeiro número da revista *Norte*, na coluna *Cinema*, assinada por Orlando Costa, há a apresentação das linhas gerais do referido cineclube:

Adotando uma feição peculiar, isento de burocracias e sem patrimônio material, um grupo de intelectuais e estudantes da nossa capital resolveu

---

<sup>468</sup> Há uma pesquisa de doutoramento, em desenvolvimento, de Eva Carneiro, intitulada “Os Espectadores” no cinematógrafo de letras: Cinemas, cineclubismo e a formação cinematográfica de “Os Espectadores”. Belém: PPHIST, 2014. A pesquisadora estuda o referido cineclube e seus desdobramentos na produção cultural paraense dos anos 50.

<sup>469</sup> COELHO, Marinilce Oliveira. *Op. Cit.*, (p.168).

<sup>470</sup> CARNEIRO, Eva Dayna Felix. “*Os Espectadores*” no cinematógrafo de letras: Cinemas, cineclubismo e a formação cinematográfica de “Os Espectadores”. Texto apresentado para qualificação da tese, História, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, UFPA. Belém, 2014, (p.02). a historiadora apresenta a composição do cineclube: “Angelita Silva, Armando Mendes, Benedito Nunes, Days Maués, Maria de Belém Marques, Maria Sylvia Nunes, Mário Faustino, Max Martins, Ruy Guilhon Coutinho, Ruy Guilherme Barata e Orlando Costa compunham a formação original do cineclube Os Espectadores. Posteriormente este número aumentaria com a entrada de novos membros: Francisco Paulo Mendes, Maurício Souza Filho, Manoel Pena e Wilson Pena. O hábito de assistir filmes – fosse na companhia do grupo, nas costumeiras sessões de sábado na sede da Sociedade Artística Internacional, ou na companhia de um amigo, como era o caso de Mário Faustino e Benedito Nunes nas tradicionais domingueiras no cinema Olímpia – estava acompanhado, como será visto, de uma intensa atividade de leitura sobre o que se via” (Idem).

fundar um clube de espectadores de cinema e teatro, motivo que justifica o título que a si impuseram: “Os Espectadores”.

Os membros do clube são despreziosos. Não se intitulam mestres de cinema e teatro. A sua finalidade é simplesmente educativa, criando possibilidade de debates em suas reuniões sobre as películas momentosas ou em torno da estética cinematográfica. Também não possui feição preciosa de grupo que se encerra entre quatro paredes, tanto assim que, dentro da medida do possível, é intenção de “Os Espectadores” multiplicar-se em células, desdobramento da primitiva, constituída por onze elementos, procurando guardar sempre, entretanto, o pequeno número de membros em cada uma, dando possibilidade a um clima de maior intimidade às suas reuniões despidas de qualquer ritualismo acadêmico.

O nosso clube de cinema, embora inspirado nos chamados “cine-clubes”, tão difundidos no mundo inteiro, não pretende, pelo menos inicialmente, promover a fundação e manutenção de uma cinemateca, assim como, somente quando conseguidas graciosamente patrocinará exhibições fílmicas.

Colaborando com o público no sentido de esclarecê-lo sobre o bom ou mau cinema, “Os Espectadores”, em crônicas assinadas por Ruy Coutinho, Max Martins, e Orlando Costa, já teve oportunidade de encaminhar as nossas plateias sobre várias películas<sup>471</sup>.

As intenções de *Os Espectadores*, como apresentado por Eva Carneiro, anteriormente, alinhavam-se aos interesses da geração de artistas e intelectuais por renovar as artes locais. Eles destacavam, sempre, que suas iniciativas eram impulsionadas pela necessidade de oferecer à cidade, no caso ao próprio grupo, na maioria das vezes, as produções artísticas, elencadas por eles, de qualidade, de refinamento estético. Além disso, a perspectiva educativa de suas ações é sublinhada pela necessidade de afirmar que essa geração tinha por responsabilidade mudar-se e transformar a sociedade pelo caminho do debate, dos encontros e discussões.

Após a apresentação das linhas gerais, que marcam os objetivos desse cineclube, Orlando Costa fala de um manifesto, no qual as ideias sobre cinema são debatidas e traçadas pelas intenções de mostrar à Belém as obras mais significativas da cinematografia mundial. Porém, destaca-se o fragmento que aproxima as funções de *Os Espectadores* com os interesses ligados à arte teatral, ressaltando mais uma vez as ideias dessa geração voltadas para um “teatro de cultura”.

“Os Espectadores”, não obstante se definirem como um clube de cinema, estão dispostos a repelir os graves atentados à arte dramática que, no Pará, têm sido a vítima predileta dos que, falsos teatrólogos e companhias vindas do Sul, a imolam, impunemente, no palco do Teatro da Paz. Serão, também, espectadores de Teatro<sup>472</sup>.

---

<sup>471</sup> COSTA, Orlando. *Os Espectadores*. Revista Norte, ano 1, n.1, fev. /1952, (p.69).

<sup>472</sup> Idem, (p.71).

Além desses aspectos mencionados acima, o texto de Benedito Nunes fala sobre a produção científica paraense, na década de 1950. Ele relata sobre o Museu Emilio Goeldi, e ressalta o trabalho de pesquisadores e cientistas empenhados por retomar a força dessa instituição, importante órgão de fomento de conhecimento, fundado no século XIX, e que teria sido esquecido pelo poder público.

as monografias que o Instituto continua publicando correm mundo, e ganharam prestígio internacional perante as organizações científicas estrangeiras similares, principalmente no que diz respeito a arqueologia amazônica, para a qual Frederico Barata e Peter Paul Hilbert deram contribuição decisiva, depois das escavações que comandaram em Santarém e em Oriximiná, onde havia ricos depósitos de cerâmica.

O Museu Paraense Emilio Goeldi, agora integrado ao Instituto Nacional de Pesquisas, pôde retomar aos seus tempos de fastígio, quando Goeldi aqui viveu, entre 1894 e 1907. Está em plena ascensão, após um longo período de letargia, com os seus departamentos de zoologia, botânica e antropologia em pleno funcionamento, com uma biblioteca bem aparelhada que reúne cerca de vinte e cinco mil volumes, já tendo reiniciado a publicação de seus boletins e as atividades de campo, conduzidas por uma excelente equipe de cientistas, à frente da qual se encontra o dr. Walter Egler<sup>473</sup>.

Outro ponto importante a se destacar é a criação da Universidade Federal do Pará<sup>474</sup>, à qual o crítico tece uma crítica no que diz respeito ao seu funcionamento, ligado mais a questões administrativas do que às atividades pedagógicas, que provocassem verdadeiras mudanças para o campo intelectual paraense, na preocupação universal que essa instituição deveria buscar.

As atividades intelectuais do Pará estão sofrendo um lento processo de condensação universitária. A Universidade, recém-fundada, é apenas uma expressão administrativa. Ainda não se compreendeu a significação pedagógica da Universidade, que, entre nós, pouco tem de universal e nada de sua amplitude educacional<sup>475</sup>.

A sua análise sobre produção cultural da época continua na observação da ausência de uma estrutura adequada à cidade, para o desenvolvimento do trabalho

---

<sup>473</sup> NUNES, Benedito. *Panorama Cultural: 1959. Op. Cit.*

<sup>474</sup> Sobre a criação da universidade, ver *UFPA 50 anos: relatos de uma trajetória e UFPA 50 anos: Histórias e Memórias*. Organização de Alex Bolonha Fiúza de Mello. Belém: EDUFPA, 2007.

<sup>475</sup> NUNES, Benedito. *Panorama Cultural: 1959. Op. Cit.*

do intelectual, como bibliotecas públicas especializadas e atualizadas, a falta de estrutura do Teatro da Paz e “livrarias mortas, sem livros estrangeiros”<sup>476</sup>.

Além disso, evidencia-se um importante panorama da produção intelectual dos últimos vinte anos até 1959, feito pelo crítico, no qual ele ratifica os diversos movimentos, mesmo que não contínuos, para um desenvolvimento cultural no Pará.

Se olharmos para trás, descortinando um espaço de vinte anos até o presente, não nos decepcionaremos com as qualidades dos trabalhos publicados em livro ou em opúsculo, da autoria de paraenses ou de pessoas radicadas no Pará, e que atestam o nosso entrecortado desenvolvimento cultural. Merecem destaque, numa síntese como esta, “As raízes do Romantismo”, de F. Paulo Mendes; “O Açúcar na História do Brasil”, de M. Anunciada Chaves; “Democracia e Interpretação”, de Daniel Coelho de Sousa; “A Lei e a Constituição”, de Orlando Bitar; “A Ordem Pública no Direito Internacional Privado”, de Otávio Mendonça, que são teses para concurso, ao lado de “Uma análise estilística da cerâmica de Santarém”, de Frederico Barata; “A Cerâmica Arqueológica da Região de Oriximiná”, de Peter Paul Hilbert; “Arte Amazônica”, de Napoleão Figueiredo; “Sobrados do Maranhão” e “Igrejas de Belém”, de Ernesto Cruz, “Esquema da Evolução da Sociedade Paraense”, de L. Hall de Moura. Poucos poetas enfeixaram as suas produções em livro, artigo caríssimo, valendo a pena mencionar “Batuque”, de Bruno de Menezes, “O Anjo dos Abismos” e “A Linha Imaginária”, de Ruy Guilherme Barata, “O Estranho”, de Max Martins; “Minhas Canções de Verlaine”, de Machado Coelho, além de “O Homem e Sua Hora”, de Mário Faustino e “Os Elementos do Verbo”, de Cauby Cruz, publicados ambos pela Livraria Livros de Portugal do Rio de Janeiro<sup>477</sup>.

Essa descrição das atividades culturais em Belém, no referido período, revela que os intelectuais e artistas paraenses conseguiram, mesmo com todas as dificuldades do meio, movimentar as diversas áreas do conhecimento em prol de um projeto de renovação artística e intelectual, pautado na universalização da cultura erudita, na construção de um homem que buscasse, nos bens culturais, um caminho para a sua transformação, e, conseqüentemente, do meio social o qual pertencia.

No entanto, esse grupo tinha a seu favor instrumentos importantes, como os jornais, as revistas de arte e cultura, livros, que os permitiam divulgar seus pensamentos, criando uma rede de articulações de saberes, fortalecendo-se política e socialmente. Além disso, essa rede de construção e divulgação de conhecimento revela como as gerações de intelectuais formada antes da expansão do ensino

---

<sup>476</sup> Idem.

<sup>477</sup> Idem.

superior no Pará se deu, principalmente a partir de 1957, com a criação da Universidade do Pará, atual Universidade Federal do Pará.

Para tais objetivos, destaca Benedito Nunes, no final de seu texto, que “enquanto não consolidarmos o nosso ambiente universitário e a vida econômica da região permanecer estacionária, tanto as artes e as letras como a pesquisa científica continuarão sendo atividades marginais, aleatórias”<sup>478</sup>. Ou seja, era necessário, para o autor, que os espaços acadêmicos e as condições socioeconômicas da Amazônia passassem por um processo de investimento, de transformações, para que, assim, pudesse criar um movimento intelectual qualificado, que realmente provocasse as reais mudanças que a região necessitava.

Porém, é importante frisar que antes da inserção desses intelectuais e artistas no corpo funcional universitário, a atuação intelectual ocorria, de forma mais autônoma, em movimentos artísticos e através da imprensa. Isso ocorria devido à experiência nesses veículos de comunicação, juntamente com aspectos culturais presentes na década de 1940, como aponta Júlia Maués<sup>479</sup>. A convivência desses grupos em espaços de sociabilidade e trocas de ideias (*Café Central*), e a própria expansão do meio acadêmico são apontados como fatores determinantes na transferência dos espaços de formatação e formação de pensamentos.

A estudiosa coloca, ainda, que no final da década de 1940 ocorreu o desgaste do jornalismo cultural, devido aos aumentos dos impostos, que ocasionou, nas décadas seguintes, o desaparecimento da crítica literária dos tabloides. Portanto, a organização intelectual, em torno dos suplementos literários, que possibilitava a comunicação com o grande público desses escritores, poetas, pensadores, reestruturou-se com a ampliação do espaço universitário.

Dessa maneira, Benedito Nunes finaliza seu texto apontando que sua coluna, *Crônica de Belém*, no jornal O Estado de São Paulo “oscilará ao sabor das contingências e o seu aparecimento será tão precário e tão descontínuo quanta o movimento cultural da Amazônia”<sup>480</sup>.

---

<sup>478</sup> Idem.

<sup>479</sup> MAUÉS, Júlia. *Op. Cit.*, (p.106-107).

<sup>480</sup> Idem.

## Cena II - Quadro I: Norte Teatro Escola do Pará: entre a tradição e a vanguarda.

*A leitura não só te abre mil horizontes, te faz  
companhia, te ensina, consola.  
Maria Sylvia Nunes.*

No contexto da produção cultural na década de 1950, o NTEP, a partir de 1957, fomentou o fazer cênico na cidade de Belém e teve como alicerce a leitura e estudo de obras do cânone nacional e internacional. A investigação das práticas desse grupo torna-se importante foco de análise, pois, segundo Raymond Williams<sup>481</sup>, “não há dúvidas quanto a importância social e cultural de tais grupos [vanguardistas], desde os mais organizados aos menos organizados. Nenhuma história da cultura moderna poderia ser escrita sem dar atenção a eles”.

Essa questão possibilita construir uma teia de análises que mostre a relevância dessas organizações intelectuais, tão importantes na compreensão da cultura ocidental moderna. As suas formas de organização; as suas produções, fruto de suas vivências individuais e coletivas; além de suas percepções da vida, do meio o qual vivem; e as relações que estabelecem com outras culturas, são questões fundamentais para a construção de um pensamento sobre as estruturas sociais, e a produção cultural.

De acordo com Maria Sylvia Nunes<sup>482</sup>, em entrevista a mim concedida<sup>483</sup>, existia no NTEP uma prática de leitura de obras literárias, um hábito que vinha desde a formação escolar dos membros do grupo, e que se dava, para eles, de forma

---

<sup>481</sup> WILLIAMS, Raymond. *A Fração Bloomsbury*. Tradução de Rubens de Oliveira Martins e Marta Cavalcante de Barros. Revista Plural; Sociologia, USP, 6: 139-168, 1. sem. 1999, (p.140).

<sup>482</sup> Maria Sylvia Nunes, bacharel em Direito, professora de teatro, 85 anos. Foi diretora do grupo Norte Teatro Escola do Pará, professora e diretora da Escola de Teatro da Universidade Federal do Pará. Entrevista realizada no dia 16/12/2008. Destaca-se que, quando foi realizada essa entrevista, a professora tinha 78 anos.

<sup>483</sup> Essa entrevista foi realizada em 16 de dezembro de 2008, em sua residência, na Travessa Mariz e Barros, no bairro do Marco, em Belém do Pará. Na época, desenvolvia minha pesquisa de mestrado, ligada ao Programa de Pós-graduação em Letras/UFPA, e começava o levantamento de fontes, por meio da História Oral, que me possibilitassem a compreender e discutir a cena teatral local entre os anos de 1957, ano de fundação do grupo de Maria Sylvia Nunes, o Norte Teatro Escola do Pará, até o ano de 1990, período em que se encerrou as atividades teatrais do grupo Cena Aberta (1975-1990). Sobre isso ver: BEZERRA, José Denis de Oliveira. *Memórias cênicas: poéticas teatrais na cidade de Belém (1957-1990)*. Belém: IAP, 2013. Nesse momento, a entrevistada tinha 78 anos de idade, e lembrou fatos de sua vida, desde a infância, até o momento presente, fazendo reflexões sobre a situação da produção teatral e da cidade de Belém.

mais aberta, até porque fazia parte de seu cotidiano. Havia um prazer em ler e debater os textos, como afirma a diretora.

O que era bom, nesse tempo, é que a gente tinha colegas, havia uma vida universitária. Então, por exemplo, alguém lia Kafka, chegava lá na faculdade: “rapaz, tu nem sabes, eu estou lendo um negócio sensacional”, o livro corria. Sabe, a gente ia ver filme juntos. Lembro quando nós fomos ver o Hamlet de Laurence Olivier, nós passamos semanas debatendo, conversando, uns achavam que não era bom porque tinha mexido na peça do Shakespeare, considerado como obra prima. Outros achavam que isso não importava, que o bom era que o clima estava feito, a personagem era perfeita... Bom, enfim, era uma vida rica que a gente tinha por causa dessas trocas. Era muito legal<sup>484</sup>.

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

Dessa forma, ao analisar o NTEP, um fator importante a se investigar é como as suas ações como grupo podem, de alguma maneira, refletir as questões sociais inerentes à sociedade paraense da época, ou seja, perceber o modo de produção cultural no contexto sociopolítico e econômico. Williams<sup>485</sup>, ao estudar o círculo intelectual inglês conhecido como Bloomsbury, afirma que ao se analisar os grupos culturais, como o citado, deve-se questionar se as atividades, as ideias compartilhadas entre seus integrantes são fruto de sua amizade e, também, a constituição e diferenciação enquanto grupo. Por isso, perceber como a formação dessas amizades indicam questões sociais e culturais mais amplas e complexas torna-se de fundamental importância.

---

<sup>484</sup> NUNES, Maria Sylvia. *Entrevista*. Belém, 2008. Realizada por Denis Bezerra.

<sup>485</sup> WILLIAMS, Raymond. *Op. Cit.*, (1999, p.141).

Os encontros do NTEP, segundo a sua diretora artística, surgiram, inicialmente, com a finalidade de se ler e discutir poesia, apenas pelo simples prazer da recitação poética. Além disso, como é visto em sua fala anterior, havia uma convivência de grupo, uma socialização seus integrantes: era uma forma de construção intelectual coletiva, cada um compartilhava a leitura e fazia com que circulasse, entre o grupo, essas experiências estéticas, como no caso de Bloomsbury<sup>486</sup>, quatro décadas antes, na Inglaterra.

Dessa forma, interessa perceber, aqui, como a formação e as ações dessas frações, no caso o NTEP, representam as estruturas sociais de uma dada sociedade, ou seja, como os posicionamentos político, estético, e as condições socioeconômicas dos sujeitos, que compõe essas organizações, possibilitam construir uma reflexão sobre essas práticas culturais. Segundo Williams<sup>487</sup>, a questão central, ao analisar essas organizações culturais, não se pauta em saber sobre a inteligência ou o grau de educação dos membros do grupo, mas relacioná-los de maneira mais abrangente aos conceitos de uma “aristocracia” ou de uma “minoría”, para se perceber se esse fator contribui ou não para o trabalho de construção histórica desses movimentos.

Essas questões suscitam a reflexão sobre como a formação social de determinadas frações conectam-se com dados aspectos, como a relação entre classe social e educação. Ao analisar essas formas de organização cultural, no Pará, têm-se como dados a educação formal, o contato com a produção cultural, a tradição artística ocidental adotada pelos integrantes do NETP.

Os integrantes do grupo paraense estavam ligados, em sua maioria, aos sistemas de ensino básico e universitário. Eram jovens estudantes, que procuravam dividir-se entre as aulas nas escolas e universidades e o trabalho teatral. Além disso, os seus líderes ocupavam cargos públicos, como docentes, na Universidade do Pará, criada em 1957. Essas informações foram fornecidas por eles ao organizador dos Festivais Nacionais de Teatro de Estudante do Brasil, Paschoal Carlos Magno, por

---

<sup>486</sup> Sobre o grupo, Raymond Williams escreveu o ensaio *A Fração Bloomsbury*, publicado originalmente como um capítulo do livro *Problems in Materialism and Culture*. London, Verso Editions, 1980, sob o título *The Bloomsbury fraction*. Em língua portuguesa, tem-se o texto: WILLIAMS, Raymond. *A Fração Bloomsbury*. Tradução de Rubens de Oliveira Martins e Marta Cavalcante de Barros. Revista Plural; Sociologia, USP, 6: 139-168, 1. sem. 1999.

<sup>487</sup> Idem, (p.142).

meio de correspondências. Em uma delas, escrita por Benedito Nunes, referente à participação do NTEP no II Festival de Teatro de Estudante do Brasil, que seria realizado na cidade Santos, em 1959, o diretor do grupo descreve:

a relação completa do nosso pessoal com a distribuição dos papéis aos intérpretes e das tarefas do pessoal técnico”: ELENCO. Sacerdote, Fernando Penna (Colégio Paes de Carvalho); Édipo, Carlos Miranda (Faculdade de Direito); Creonte, Wilson Penna (Faculdade de Medicina); Tirésias, Daniel Carvalho (Faculdade de Filosofia); Jocasta, Maria Brígido (Conservatório Belas Artes); Mensageiro de Corinto, Gabriel Leal (Colégio N.S. de Nazaré); Servidor de Laio, Candido Lemos (Escola de Agrimensura); Mensageiro do Palácio, Daniel Carvalho; AIAS DA RAINHA: Aita Altman (Conservatório Belas Artes), Sílvia Mara Brasil (Faculdade de Direito), Maria Helena Coelho (Professora da Faculdade de Filosofia); Coro, Corifeu: João Gama (Escola de Agrimensura), Hernan Souza Filho (Colégio N.S. de Nazaré), César Cavalcante (Colégio Paes de Carvalho), João de Jesus (Colégio N.S. do Carmo), Eduardo Abdelnor (Colégio N.S. do Carmo), Waldir Medeiros (Faculdade de Direito). DIREÇÃO: Maria Sílvia Nunes; Contrarregra: Angelita Silva (Professora Faculdade de Filosofia); Cenário, Solano Sérico (Faculdade de Engenharia); Guarda-roupa: Angelita Silva; Presidente da delegação Benedito Nunes<sup>488</sup>.

O fragmento acima oferece um painel geral dos integrantes do grupo, em 1959, e revela a sua composição, marcada pela presença maciça de estudantes tanto do ensino básico, como do universitário. Além disso, a direção era composta por professores da Universidade do Pará, e por profissionais já formados, e revela que, mesmo sem uma formação específica na área teatral, eles traziam suas experiências com a literatura, com a crítica, com as leituras especializadas, além de participarem, no caso de Benedito Nunes e Angelita Silva, de revistas e suplementos literários de Belém. Essas articulações são importantes, para mostrar que apesar de amador, o NTEP contava com um aparato intelectual que lhe permitia uma projeção.

A análise das práticas culturais dessa fração afina-se à distinção que Williams faz entre “aristocracia intelectual” e classe dominante. Na primeira categoria, ele classifica os diretores de escola e faculdades, subsecretários permanentes e editores; e no segundo os generais e almirantes. A partir de tais ideias, pode-se dizer que alguns integrantes do NTEP, como seus líderes Maria Sílvia e Benedito Nunes, podem ser classificados como pertencentes à primeira categoria, pois exerciam algumas das

---

<sup>488</sup> NUNES, Benedito. *Carta escrita a Paschoal Carlos Magno*. Belém, 17 de junho de 1959. In: Arquivo Paschoal Carlos Magno, *Correspondências / Festivais de Teatro de Estudante do Brasil*. Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE.

funções descritas pelo crítico. O estudioso destaca que o Bloomsbury se reunia na Universidade de Cambridge, uma importante instituição social e cultural altamente especializada, e esse lugar representava, para o grupo, um simples local de encontro.

Porém, além dessa função, esse espaço possuía outras representações, e, dessa maneira, precisa ser analisada e vista como um lugar “privilegiado”, de onde se articulam ideias e projetos socioculturais, responsáveis por construções simbólicas hegemônicas. Portanto, por se tratar de raízes sociais e culturais, dessa maneira específica de percepção entre o “grupo” e o “mundo exterior”, essas complexas relações necessitam de uma investigação que considere sua formação e posição social<sup>489</sup>.

No caso do grupo paraense, suas ações não se concentravam no espaço universitário, mas congregavam sujeitos participantes desse universo. E a presença de docentes das faculdades à frente desse trabalho teatral garantia-lhes o prestígio e a possibilidade de desmembramentos de suas ações, ao passo que a administração universitária passou a articular, em nome do grupo, com lideranças políticas e artísticas nacionais, com relação aos festivais de teatro de estudantes. Com o exemplo disso, transcrevo uma missiva do Reitor José da Silveira Neto escrita ao Ministro Paschoal Carlos Magno, referente à participação do NTEP no IV Festival de Teatro de Estudante do Brasil, realizado em Porto Alegre, em 1962.

Entre os gêneros literários conhecidos não há jamais algum que expresse com tanta realidade a vida nas suas múltiplas facetas como o teatro, pois engloba o subjetivo e o objetivo da arte além da humanidade na criação.

Através de toda a civilização sempre, nas sociedades evoluídas, representou o teatro sua parcela de comprovação dessa evolução, quer demonstrando esse alto nível quer revelando a fraqueza societária.

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

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

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

Deste modo e com este pensamento, quando se vai realizar o IV Festival de Teatros e Estudantes, apraz-me parabenizar a sua Comissão organizadora, e apresso-me, por intermédio dos representantes desta Universidade, a levar minha solidariedade e aplausos a tão importante encontro da juventude

---

<sup>489</sup> Idem.

amadorista do Teatro, cujo escopo principal é conagraçamento dos estudantes universitários do Brasil.

A nossa representação, com a “Biederman e os incendiários”, de Max Frisch, procurará de todos os modos atender aos anseios dessa Comissão organizadora, revelando o trabalho amadorista do estudante da Amazônia.

Esta mensagem de fraternidade, além das palavras de incentivo e apoio à realização desse Festival, leva-lhes a comunicação da criação do Serviço de Teatro da Universidade do Pará que, na observância da necessidade de formação artística dos jovens universitários paraenses, vem tomar realidade as suas justas aspirações.

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

Que sejam felizes todos os que lutam por imitar Deus nas artes e nas letras!<sup>490</sup>

Além de evidenciar o interesse da administração superior pelas atividades amadoras de teatro, pode-se dizer que essa articulação mostra a força dos intelectuais paraenses envolvidos com o projeto de uma construção de uma cena teatral local. Em 1962, o NTEP participou do festival nacional como representante da Universidade do Pará, e, por isso, o Reitor agia como interlocutor juntos às autoridades nacionais, além de relatar a importância do teatro para a construção cultural da sociedade ocidental. Portanto, o espaço universitário precisava, também, acreditar, investir e incentivar na potencialidade desse fenômeno, como agente transformador e disseminador do conhecimento e da modernidade da região amazônica.

O NTEP contava, ainda, com o apoio de jornalistas e intelectuais paraenses residentes na capital federal, como Eneida de Moraes, que os ajudavam a divulgar e a criar um campo simbólico representativo das iniciativas desses artistas locais, por meio de sua projeção nacional. Com isso, perceber os lugares que o grupo paraense circulava pode representar, também, as relações e posições sociais de seus integrantes. Na época de sua formação, ele era composto por jovens universitários e professores, como exposto anteriormente, e após o término de suas atividades teatrais, seus componentes tomaram rumos diversos. Paraguassú Éleres<sup>491</sup>, ao

---

<sup>490</sup> NETO, José da Silveira. *Carta escrita ao Ministro Paschoal Carlos Magno*. Belém, 04 de janeiro de 1962. In: Arquivo Paschoal Carlos Magno, *Correspondências / Festivais de Teatro de Estudante do Brasil*. Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE.

<sup>491</sup> ÉLERES, Paraguassú. *Teatro de Vanguarda: o Norte Teatro Escola do Pará e os Festivais de Teatro de Estudantes do Brasil (1958-1962)* Recife, Santos, Brasília, Porto Alegre: breve história do Norte Teatro Escola do Pará. Belém: Paka-Tatu, 2008.

apresentá-lo, descreve cada um, e suas respectivas atividades após 1962, ano no qual o grupo se desfez.

Carlos Miranda (bacharel em Direito, depois dirigiu o Serviço Nacional de Teatro, no Rio de Janeiro, onde morreu ainda jovem); Joaquim Francisco Machado Coelho (hoje professor de Literatura na Universidade Southern Califórnia, Los Angeles, EUA); Aita Altmann (funcionária da Petrobrás demitida após o golpe militar de 1964 e hoje médica e artista plástica, vive em São Paulo); Manuel Wilson Penna (*Penão*, estudante de medicina, locutor da Rádio Marajoara e desde 1963 médico psiquiatra num hospital de Boston, EUA) e seu irmão Fernando Penna (Peninha, àquela altura membro ativo do Partido Comunista Brasileiro, no Pará), estudante de engenharia, perseguido pelos militares do golpe de 1964, exilou-se nos EUA onde doutorou-se em Física, matéria que até os anos 90 lecionou na Unicamp, São Paulo, sendo um dos primeiros cientistas brasileiros a trabalhar com raios laser, e a quem devo as primeiras noções sobre micro e macrocosmo); [...] Daniel Carvalho (rádio-ator, famoso nas novelas de rádio por sua voz bem posta, mudou-se definitivamente para o Rio de Janeiro); Lóris Pereira (à época, cabo do Exército e depois Juiz do Trabalho no Pará, quando aposentado escreveu dois livros com as letras do cancionário popular brasileiro); Maria Brígido (relações públicas e funcionária da SUDAM, incentivou um movimento de estudos do folclore do Pará); Clarisse Corrêa Pinto (estudante de direito); João Alberto Gama (à época, cabo do Exército - o cabo Gama, depois topógrafo da Petrobrás, hoje, aposentado); Waldir Sarubbi (bacharel em Direito, consagrou-se pintor, em São Paulo, onde também tomou o caminho da eternidade); Irene Silveira (estudante secundária, sobrinha de Ítala Silveira, membro ativo do Partido Comunista Brasileiro); João de Jesus Paes Loureiro (estudante de direito, depois escritor, poeta, professor de literatura, figurou entre as vítimas da ditadura do golpe de 1964, via Cenimar - Serviço de Informação da Marinha, que sem culpa formada o prendeu em Belém, levou-o para o Rio de Janeiro e o deixou na rua para retomar à sua terra); Maria Helena Coelho (estudante de filosofia e depois professora de literatura); Benedito Barbosa Martins (estudante de direito e depois advogado do Banco da Amazônia); o autor destas memórias, Paraguassú Éleres, e tantos outros mais que a memória não os alcança. Por sugestão de Maria Sylvia, meu nome era grafado Cândido Lemos nos programas de teatro do NTEP. Eu não gostava, mas ficou assim<sup>492</sup>.

Esse trecho nos permitiu conhecer os caminhos tomados pelos integrantes do NTEP, além de perceber suas posições sociais. Nota-se que tais sujeitos ocupavam espaços importantes, reconhecidos como lugares de prestígio na sociedade de classes. E mais, Éleres também dá uma perspectiva do público inicial do grupo.

Francisco de Paula Mendes (Chico Mendes, carinhosamente apelidado de "Ratinho", emérito professor de literatura, respeitado nos meios acadêmicos literários, muito querido pelas alunas dos colégios e faculdades onde lecionava e que por ele se apaixonavam, elegante em seu terno bem cortado, a gravata irretocável, o guarda-chuva sempre tão bem apumado quanto sua

---

<sup>492</sup> ÉLERES, Paraguassú. *Op. Cit.*, (p.13-14-15).

irreverência para com os burros e os pretensos, os quais não perdoava); Ruy Barata, mocorongo (santareno), nativista, ex-deputado estadual, dono de Cartório no Fórum de Belém, professor universitário, membro do Partido Comunista, poeta laureado, irreverente, compositor musical); Jocelim Brasil (coronel aviador reformado da Força Aérea Brasileira e membro ativo do Partido Comunista do Brasil, também vítima da ditadura militar que se implantou no Brasil em 1964, foi preso no dia do golpe, humilhado pelo major Oliveira, o "Peixe Agulha", e levado de cuecas ao QG do Exército à presença do major Jarbas Passarinho, ambos articuladores do golpe e defensores loquazes da ditadura); Orlando Costa (advogado e depois Juiz do Trabalho no Pará, cargo em que alcançou, como Ministro, a Presidência do Superior Tribunal do Trabalho, casou-se com Diana, irmã de Penão e Peninha). Havia outros mais que apareciam para assistir os ensaios<sup>493</sup>.

O grande desafio em analisar o NTEP é, segundo Williams<sup>494</sup>, uma problemática de investigação social e cultural de uma forma organizacional mais elaborada de grupos, e não se deve levar em consideração apenas as ideias e atividades de fato, mas as que aparecem implícitas ou as que estão comumente aceitas. Esse procedimento de análise proporciona uma melhor interpretação das intensas relações estabelecidas entre essas comunidades e a sociedade à qual pertencem, e à qual produzem elementos de cultura voltados para a transformação tanto do espaço, quanto de si próprios.

Essas questões estão presentes na construção de um projeto cultural, para o teatro, o qual via a potencialidade de mudanças no setor artístico de Belém, tendo como ação modernizante o contato com as discussões e as obras em setores sociais considerados como modelos, principalmente os norte-americanos e os europeus, proporcionados pelo contato com as literaturas e as línguas inglesa e francesa.

Um exemplo disso é a produção crítica de Angelita Silva<sup>495</sup> na revista *Norte*. Ela foi uma pessoa muito importante para o teatro paraense, atuando na produção de

---

<sup>493</sup> Idem, (p.15-16).

<sup>494</sup> WILLIAMS, Raymond. *A Fração Bloomsbury. Op. Cit.*, (p.142).

<sup>495</sup> Irmã mais velha de Maria Sylvia Nunes, Angelita Ferreira da Silva marcou seu nome na história do Pará por ser a segunda aluna da Faculdade de Engenharia, em 1942, espaço tradicionalmente ocupado por homens. A primeira foi Helena Chermont Roffé, que representou "uma força na derrubada de uma barreira que desde a fundação de Belém, em 1616, afastara as mulheres da História dos Construtores da Amazônia por 324 anos. Havia, sem dúvida, uma atitude de ousadia, na decisão daquela jovem de 18 anos de idade, chamada Helena Chermont Roffé de, naquele dia, se matricular na Escola de Engenharia do Pará-EEP, mesmo que ela não pudesse dimensionar o alcance do seu ato. Nenhuma mulher havia entrado na já, então, longa História do Ensino de Engenharia na Amazônia. Nos anos de 1600 e 1700, apenas rapazes estudaram Engenharia nas chamadas Aulas Militares. Quando jovens paraenses foram enviados pelo Governo do estado para cursar faculdade de Engenharia Civil, na Europa, nos anos de 1800, não havia uma única estudante entre eles. Tampouco

espetáculos, e nas articulações do NTEP com lideranças nacionais, como Paschoal Carlos Magno, durante os festivais nacionais de teatro. Esteve ligada às atividades do grupo *Os Novos*<sup>496</sup>, fundado em meados dos anos 50 e que se desfez em 1957, ano de fundação do NTEP, liderado por Margarida Schivazappa. Ela traduziu a peça *No Poço do Falcão*, do escritor irlandês William Butler Yeats, para o grupo.

Além disso, participou das três edições da revista *Norte*, em 1952, na qual era responsável pela página *Teatro: Cinco Modernas Peças Irlandesas* (Ano I, n.1, fev./1952); *Arena* (Ano I, n.2, março-abril/1952); e *Teatro e Amadores no Brasil* (Ano I, n.3, maio - junho - julho - agosto/1952). Mas a sua formação inicial era no curso de engenharia, na Escola de Engenharia do Pará, fundada em 1930, a qual, até 1940, só era ocupada por homens. Angelita foi a segunda aluna dessa escola, rompendo barreira e preconceitos, mas além dessa formação, atuou no movimento teatral da cidade, principalmente, na área da produção, tradução e crítica.

Os artigos de Angelita Silva, publicados na revista *Norte*, revelam uma conexão com as discussões teatrais da década de 1950, principalmente às de língua inglesa, como pode ser notado a partir da leitura dos textos. Eles possibilitam analisar as relações estabelecidas pelos grupos de intelectuais e artistas envolvidos no processo de construção de uma produção cultural moderna no estado do Pará. Apresentam os significados da dramaturgia de origem irlandesa, escritores presentes nas discussões e no interesse dos grupos e críticos de teatro, no século XX. Além disso, discute a utilização de um novo espaço cênico, a forma arena, iniciada nos

---

havia quando, ainda naquele século, jovens ricos do Pará conseguiram vagas no Instituto Politécnico do Rio de Janeiro [...] Entre os estudantes da EEP, Helena foi a única mulher, durante dois anos. Só passou a ter cumplicidade feminina em 1942, quando uma outra jovem teve uma ousadia semelhante a dela. Chamava-se Angelita Ferreira da Silva [...] Faltava apenas um ano para Helena se formar (e três, para Angelita), quando surgiu a terceira aluna da EEP: Maria Nilza e Silva. Ex-aluna brilhante do Colégio Moderno, na EEP, Maria Nilza se tornou uma eficiente monitora das aulas de Física, ministradas pelo professor Djalma Montenegro. Chegou a dar aulas de reforço para seus colegas em dificuldades naquela disciplina". In: COIMBRA, Oswaldo. *Helena, Angelita, Maria. Elas romperam as barreiras na Engenharia contra as mulheres*. Disponível na página FAU/UFPA: <http://fauufpa.org/2012/03/03/helena-angelita-maria-elas-romperam-as-barreiras-na-engenharia-contra-as-mulheres-por-oswaldo-coimbra/>

<sup>496</sup> Esse grupo não é o mesmo que *Os Novos* da geração literária de 45 no Pará. No entanto, destaca-se a importância que essa determinação teve para as gerações artísticas dos anos 1940 e 1950, ser Novo, propor novidades era o mote da maioria dos artistas envolvidos com o projeto erudito de arte. Após o término do TEP, em 1951, Margarida Schivazappa não deixou de realizar suas atividades teatrais, ora com o nome do grupo anterior, ora com o recém-criado, em 1956.

Estados Unidos, e estabelecida no Brasil pelo grupo paulista Arena, em 1953. E o movimento de teatro amador brasileiro.

Em *Cinco Modernas Peças Irlandesas*, Angelita Silva apresenta as discussões de críticos sobre a produção dramática moderna em língua inglesa, principalmente a da Irlanda. Ela afirma que essas obras representam o encontro entre o lirismo e a técnica, tão importante para o teatro da época:

Comentando o volume “Five great modern Irish plays”, da “Modern Library”, conhecido colunista americano afirmou que “nenhuma nação deu contribuição mais rica à recente literatura teatral do que a Irlanda”, e seus autores vêm renovando o drama num sentido peculiar e profundo, que atrai ao moderno teatro irlandês a admiração do mundo. No volume referido figuram cinco peças que podem ser consideradas excelentes amostras da “melhor produção do gênio irlandês no drama”, e são apresentadas por George Jean Nathan, num prefácio interessante e compreensivo. Nathan encontra no moderno drama irlandês “a pulsação poética do gênio celta”, ausente do teatro nos últimos tempos, e que empresta “mesmo às peças mais pobres, uma veracidade, uma torrente passional, uma ação heroica e uma sugestão de música espiritual que raramente achamos na presença dramática de outros povos”. Nas peças maiores brilha “um arrebatamento poético, uma cirurgia tão especial das emoções humanas, um cálido e colorido tratamento que falta, muitas vezes, no melhor drama de outros países”<sup>497</sup>.

Além dessas questões iniciais, Angelita Silva aponta a particularidade dos autores irlandeses, representantes de uma moderna dramaturgia, marcada pela presença de uma escrita autêntica e liberta de convenções, provocativa e impactante com relação aos valores morais. Acrescenta que esses dramaturgos valorizam as potencialidades da língua do “povo”, e trabalham sob a égide do retrato das condições sociais inerentes à realidade cultural presenciada e vivida por eles. Eles conseguem, como muitos outros artistas da tradição ocidental, a partir do particular, engendrar discussões referentes aos interesses e anseios “universais”:

Talvez a marca mais característica dos teatrólogos irlandeses seja a candura emocional com que, sem constrangimento e falso pudor, descrevem livremente tudo o que sentem, mesmo que esses sentimentos possam ser considerados chocantes. E usam a língua do povo, audaciosa e lírica, e traçam a realidade emotiva com profunda fidelidade. “Outros escritores não hesitam em escrever o que pensam, embora isso muitas vezes seja chocante, mas quando é necessário expor suas emoções fundamentais, com receio de parecerem sentimentais, muitas vezes, se mascaram numa proteção

---

<sup>497</sup> SILVA, Angelita. *Cinco Modernas Peças Irlandesas*. Revista Norte, Sessão Teatro. Ano 1, n. 1, fev. /1952, (p.61).

brilhante e sofisticada de superficial sabedoria e humor, desculpando-se em sugestões oblíquas e exaustivas e frequentemente, construindo tipos caricaturais e ridículos". Nathan diz que o irlandês não faz isso: usa, "não apenas o coração na manga do casaco, mas ainda sua super emocional moela". E pensa que é assim, ao peito, visível e participante, que um dramaturgo deve usar seu coração e seu temperamento, porque acredita que o "drama antes de mais nada é um instrumento de emoção, de que o pensamento é o ocasional lubrificante"<sup>498</sup>.

Ao aprofundar a discussão, Angelita Silva ressalta a afirmação do crítico, sobre a produção irlandesa, com relação aos autores representantes desse espírito moderno na dramaturgia daquele país. E nomes como Shaw e Wilde, escritores presentes no gosto e nos trabalhos dos grupos amadores paraense desde a década de 1940, com o TEP, destacam-se como representantes dessas novas aspirações. Eles são importantes porque, além de apresentarem novas percepções com relação à linguagem literária dramática, promovem um intenso debate sobre os aspectos sociais, e os problemas contemporâneos de suas culturas. Conseguem um equilíbrio entre a emoção dos conflitos humanos e as estruturas poéticas utilizadas, no caso, o cômico, a comédia dos valores, ressaltados pela visão pitoresca da vida social das camadas da população e sua relação com o imaginário:

Depois de curiosas comparações com a literatura teatral de vários países no tratamento do "tema coração", Nathan diz que somente a Irlanda parece apreciar o "coração pelo que é em todos os seus estranhos e múltiplos aspectos e mecanismos", e somente a Irlanda se permite com "esbanjadora beleza e lírica despreocupação artística, contar sua real e muitas vezes, dolorosa história". Desde a grande linha de Congreve e Farquhar, de Sheridan, Wilde e Shaw, o drama irlandês vem se enriquecendo até nossos dias, com o emprego sincero dessa fidelidade ao ambiente geosocial e com a profunda dinâmica emocional de gente notável como Synge, Yeats, St. John Ervine e Sean O'Casey. Este último figura no volume com a peça "Juno and the Pay-cock", uma das mais ricas comédias humanas do teatro moderno, onde pungentes sentimentos e conflitos se representam em admiráveis caracteres, em equilibradas cenas de comédia. Nela o drama se desenvolve na pitoresca linguagem do povo, e sua rica imaginação e seu senso do real dão-nos uma fascinante visão da vida cotidiana irlandesa, com uma pura grandeza poética e uma quente veracidade dramática. Essas qualidades de O'Casey ressaltam em "The Plough and the Stars" e "Purple Dust", principalmente nas belas e ásperas falas dos operários que aparecem nessas peças<sup>499</sup>.

Esses textos, representantes do moderno teatro irlandês, além de revelarem o

---

<sup>498</sup> Idem.

<sup>499</sup> Idem, (p.62).

vasto conhecimento de Angelita Silva sobre a dramaturgia irlandesa e sua evidente aptidão crítica, ganham destaque, segundo a autora, pelo tratamento aos fatos do cotidiano, apresentando uma leitura irônica do simbolismo e imaginário cultural, em contato com os fatos do cotidiano diário do povo daquele país:

Temos ainda “Snadow and substance” de Carroll, onde admiramos uma aguda sensatez e uma lírica espiritualidade traçando uma delicada trança de intensa emoção dramática de interesse universal e humano, mas onde vemos vivas as características irlandesas de simpatia aberta e calorosa, a utilização de usos e superstições do povo, a sujeição do homem à terra, o condicionamento de sua vida ao fatal de sua moldura ancestral<sup>500</sup>.

O que marca a originalidade desses autores em questão é a aproximação com o cotidiano do povo, no qual se retrata e faz parte. Angelita mostra a preocupação do artista moderno em aproximar-se dos valores e vivências, representadas por pessoas simples, pertencentes às camadas mais pobres e das classes trabalhadoras. A partir disso, pode-se afirmar que o impulso poético modernista se configura pela representação das culturas regionais, da linguagem, das ideias, dos fatos vividos e contados. Supõe-se que, para levar ao palco tais aspectos, haja a necessidade artística de criar mecanismos de identificação e reflexão sobre os problemas sociais, mas, também, de autor-reconhecimento da plateia no fenômeno teatral.

Toda arte é uma colaboração; e é pouco provável que nas idades felizes da literatura, belas e expressivas sentenças estivessem prontas sob a mão do romancista ou do teatrólogo, como os ricos casacos e vestes de seu tempo. É provável que quando o dramaturgo elisabetano tomasse seu tinteiro de chifre e sentasse para trabalhar, usasse muitas frases que tinha acabado de ouvir de sua mulher e de seus filhos ao jantar. Na Irlanda, os que conhecem o povo têm o mesmo privilégio. [...] Na moderna literatura das cidades, entretanto, essa riqueza é encontrada somente em sonetos, poemas em prosa ou em um ou dois livros burilados, que estão longe dos profundos e simples interesses da vida. Diz-se que, de um lado, Mallarmé e Huysmans produziram essa espécie de literatura: e de outro lado Ibsen e Zola usaram a realidade da vida em palavras pálidas e sem alegria. No palco devemos ter realidade e alegria, e nisto o moderno drama intelectual falhou: o povo tornou-se cansado da falsa alegria da comédia musical, que lhe deram em lugar da rica alegria encontrada somente no que é soberbo e selvagem, na realidade humana. Numa boa peça cada fala deve ser tão cheia de sabor como uma noz ou uma maçã, e essas falas não podem ser escritas por alguém que trabalha entre pessoas que têm os lábios cerrados em poesia. Na Irlanda, por alguns anos mais, temos uma imaginação popular que é forte, magnífica e terna; assim, qualquer um de nós que deseja escrever começa com uma oportunidade que não é dada a escritores em lugares onde a

---

<sup>500</sup> Idem.

primavera da vida local foi esquecida, a colheita é apenas uma lembrança e o feno se transformou em tijolos”.

Acreditamos que essas revelações de Synge são realmente valiosas para a melhor compreensão do admirável fenômeno que é o moderno drama irlandês<sup>501</sup>.

Essas questões apresentadas por Angelita Silva, no artigo sobre o moderno teatro irlandês, afinam-se aos interesses dos grupos amadores do teatro paraense. No entanto, merece algumas ressalvas, principalmente as relacionadas à valorização proposta pelos dramaturgos analisados, que corresponde ao trabalho com a cultura local. Os grupos paraenses de teatro amador, como o TEP e o NTEP, procuravam modelos universais de cultura, e, com isso, não acreditavam na tradição regional construída e representada pelas frações que trabalhavam com a cultura e a arte popular. Embebidos pela busca de uma arte e uma cultura universalizante, mesmo reconhecendo nos autores da dramaturgia europeia a importância com relação ao tratamento dado por eles aos símbolos culturais particulares, promulgados por meio de suas obras, os intelectuais paraenses não reconheciam a potencialidade dessas questões com relação ao seu projeto estético, revelando incongruências e contradições.

Porém, isso pode ser lido pela ótica da relação entre a necessidade de inserir as discussões em uma nova realidade cênica no estado, mais pelo reconhecimento da tradição, do que pela proposição de um tratamento com novas linguagens, ou a adaptação e ressignificação desses aspectos em seu contexto de produção. Por isso, suas ações soam como uma maneira de inserção na renovação teatral do século XX, essencialmente espelhados nos modelos estrangeiros, do que pela necessidade de procurar aproximações e promover adaptações e/ou proposições, também, de valorização da representação das potencialidades das culturas regionais no trabalho com teatro.

Essa postura dos intelectuais paraenses se explica, possivelmente, porque na experiência dos artistas brasileiros com o movimento modernista das décadas de 1920 e 30, a preocupação em aproximar o estético dos valores particulares das culturas locais não representava mais, para eles, modelos a serem seguidos. Pelo

---

<sup>501</sup> Idem, (p.63).

contrário, a geração de 45 buscou novos caminhos para as artes e para as letras, privilegiando o trabalho do artista, ao focalizar os problemas estéticos acima das preocupações socioculturais. Na verdade, acreditavam que o ofício da criação artística era por si só uma questão fundamental, no que concerne as práticas culturais. Os inter-relacionamentos entre suas ideias e práticas com as questões sociais brasileiras da década de 1950 foram urdidadas pela busca da emancipação do artista moderno. E os caminhos trilhados para esse objetivo eram encarados, pelos artistas e intelectuais paraenses desse contexto, como um posicionamento político.

Todavia, isso ocorria pela percepção de que modernizar os espaços urbanos passava pelo esforço de transformação intelectual dos sujeitos, fato que aconteceria pelo contato com os símbolos e valores universalizantes. As questões do cotidiano deveriam ser, portanto, atravessadas pela experiência com elementos, elencados por eles, de valor significativo, de qualidade e aprimoramento, acima de tudo, com os recursos da linguagem.

Além disso, no caso da Amazônia, os intelectuais que articulavam um projeto de modernização da cultura estavam preocupados em criar mecanismos de rompimento histórico com as barreiras geopolíticas e sociais, que colocavam a região à margem dos processos políticos e artísticos nacionais. Estabelecer o contato com os símbolos elencados como universais, dava a eles a possibilidade de aproximação e amadurecimento em relação a diferentes campos do conhecimento e da arte.

No segundo texto<sup>502</sup> de Angelita Silva, publicado no número dois da revista *Norte*, a autora aborda o tema das novidades surgidas no teatro norte-americano, principalmente com relação à utilização do espaço cênico, no caso a forma de arena, que representou não apenas inovações no âmbito das discussões estéticas, mas as necessidades e dificuldades dos artistas daquele país com o meio teatral. Ela destaca que na realidade estadunidense, o interesse não se manifestava apenas pelos espetáculos, mas ao sistema criado para a valorização e formação dos cidadãos, com o apoio de bibliotecas especializadas na área, com a presença de livros, revistas e jornais. Além disso, ressalta a grande procura pelas peças:

---

<sup>502</sup> SILVA, Angelita. *Arena*. Revista Norte, ano 1, n.1, março/abril/1952, [p.63-65].

Grandes assistências vêm de todos os pontos do país para as temporadas em New York, Chicago, etc., e o visitante se assombra diante da procura dos ingressos e do tempo em que as produções se mantêm em cartaz. É necessário comprar as entradas com muitas semanas de antecedência, encomendando-as por via postal ou por intermédio de agências especializadas que cobram uma taxa pela reserva. Os preços são geralmente altos e ainda assim, vemos peças permanecerem em exibição por três e mais anos, como está acontecendo com “South Pacific” e “Kiss me Kate” em New York. As universidades têm serviço especial para venda de bilhetes aos estudantes e esse serviço está sempre muito ocupado, o mesmo acontecendo com as grandes lojas e as agências teatrais. O interesse do espectador americano é ainda revelado de modo sugestivo pela notável quantidade de revistas dedicadas exclusivamente a assuntos teatrais e pela crescente consideração que os vários jornais dedicam às seções de crítica e comentários sobre teatro, peças e atores<sup>503</sup>.

Além dessas questões, a autora mostra que os americanos não valorizavam somente os espetáculos, destaca as ações que revelam o estudo, e o reconhecimento do trabalho dos artistas envolvidos com o setor cultural, preparados pela técnica e pela consciência do profissionalismo. Acrescenta a existência nas cidades, grandes ou pequenas, de cursos de teatro; grupos de amadores, e uma organização voltada para a formação dos artistas e também das plateias; a inserção em vários lugares, como igrejas, clubes, escolas, sindicatos, de elencos amadores,

que encenam peças e promovem cursos de literatura teatral, história do teatro, além dos de técnica teatral. Alguns desses grupos recebem orientação de artistas e diretores do melhor teatro profissional. Nas Universidades inúmeros cursos de teatro são oferecidos regularmente no currículo e muitos outros funcionam no verão. A preparação nas universidades é minuciosa e compreende todos os campos da atividade dramática desde os cursos de dicção, declamação, história, literatura, etc., até a encenação na sua parte interpretativa e técnica, formando o profissional ator, diretor, cenarista, técnico em guarda-roupa, make-up, luz, som, movimentação e administração de temporadas (planejamento, financeiro, contratos, legislação e etc.). Aliás, desde a escola secundária o interessado em teatro pode começar sua formação técnica: todas as High Schools mantêm o curso de “Drama” onde se ministram rudimentos dos vários ramos que serão desenvolvidos e separados no “College” e na Universidade. Além desses cursos nas instituições de ensino geral, existem espelhadas por todo o território americano, numerosas escolas de teatro, exclusivamente destinadas ao preparo de profissionais nesse campo. É claro que a encenação e apresentação de peças e espetáculos representa a prova experimental de tais cursos e o objetivo dos grupos de amadores. Surgem aí os problemas de onde e com que montar peças. As universidades, escolas e comunidades mais ricas dispõem de magníficos teatros e auditórios onde todas as facilidades materiais permitem encenação adequada com efeitos técnicos modernos necessários à espetáculos aparatosos. Realmente grandes

---

<sup>503</sup> SILVA, Angelita. *Op. Cit.*, (p.63).

espetáculos, em luxuosas e requintadas apresentações interpretativas e técnicas são realizados nessas universidades e escolas, comumente temporadas de Shakespeare e de outros clássicos são programadas e executadas em custosas produções, muitas vezes, com diretores ou “guest artist” famosos no teatro profissional<sup>504</sup>.

A exposição acima revela o objetivo de mostrar a realidade norte-americana como um modelo a ser seguido, aos desafios de um projeto cultural voltado para o teatro, com a necessidade de criar mecanismos de aproximação da sociedade com o circuito teatral. No entanto, na realidade paraense, havia uma intensa produção, fundamentada, principalmente, na circulação de trabalhos cênicos ligados ao circuito profissional e popular, ao que os intelectuais das gerações de 1940-50 se opuseram. Isso revela não a inércia do setor da produção artística, mas que novos modelos deveriam emergir. Porém, a análise de Angelita Silva não se pauta apenas nessa questão, ela promove a reflexão sobre a necessidade de implantação de outros elementos, que ajudariam no fortalecimento do setor, como a criação de espaços de formação técnica para os artistas; a presença maciça do teatro em vários setores, por ela mencionados.

No entanto, ela não deixa de apontar as dificuldades enfrentadas pelos grupos amadores, presentes em escolas e comunidades, que desprovidas dos recursos financeiros e do aprimoramento técnico, proporcionados pelas escolas especializadas, buscavam alternativas para desenvolver suas atividades. Essas questões, segundo ela, justificaria o surgimento da utilização do espaço cênico em forma de arena:

Já nas escolas e comunidades menores o problema de local e facilidade financeiras e técnicas para a encenação, é tão agudo e difícil como em nosso país. Muitas vezes a escola, o grupo ou a comunidade não dispõe de teatro ou auditório ou não pode suportar o aluguel de um desses locais ou seu orçamento não permite a feitura de bons cenários, guarda-roupa, etc., e o uso de aparelhagem técnica adequado, make-up e outros detalhes dispendiosos ou difíceis no local. Foi essa escassez de ambientes acessíveis que forçou o estudo de soluções baratas e simples para a encenação nesses grupos de pequenas possibilidades econômicas<sup>505</sup>.

---

<sup>504</sup> Idem, (p.63-64).

<sup>505</sup> Idem, (p.64).

O trabalho com o teatro em forma de arena proporcionou aos artistas amadores americanos a solução para o problema econômico, pois ele possibilitou menos gastos, principalmente com relação à utilização de cenários, equipamentos de luz, valorizando os detalhes principais referentes à encenação. Por mais que tenha surgido a partir das dificuldades financeiras, a arena tornou-se uma nova possibilidade de trabalho teatral, principalmente no que tange a aproximação do público, questão que, poeticamente, levou aos atores e diretores a pensar numa interpretação ligada à naturalidade e aos enxugamentos das ações.

A arena sugere certas soluções de bom efeito como o aparecimento de personagens no meio da plateia ou a participação da assistência na ação ou no cenário [...]. Assim a arena que parecia uma solução precária para grupos pobres em recursos cênicos, logo começou a ganhar popularidade como uma curiosa e estimulante forma de encenação. A Universidade de Oregon fez uma temporada de Molière em arena com grande sucesso, a Universidade de Ohio levou em arena “Antígona” de Anouilh e várias comédias, de Shakespeare também tem sido representadas nessa fórmula, isso sem falar nas comédias modernas que ganham sugestivo colorido nesse tipo de apresentação. A arena parece ser esplêndido veículo para o teatro grego que, pela sua simplicidade de ambiente e comunicação estreita com a plateia (Coro) pode usar vantajosamente as características dessa solução<sup>506</sup>.

Mesmo ao destacar a forma de arena como uma possibilidade para os grupos de amadores americanos, Angelita Silva ressalva que esse tipo de trabalho exigia, também, dos artistas uma atenção cuidadosa, na escolha do texto, na atuação dos atores, no cuidado com o figurino, pensados e articulados na adaptação e utilização da referida modalidade teatral. Ela finaliza seu texto inserindo a realidade brasileira, com relação ao aparato oferecido ao setor, destacando que:

No Brasil onde há uma crescente e, ao que parece, incurável escassez de casas de espetáculos, e onde os grupos de amadores e profissionais lutam com toda a sorte de dificuldade de encenação, seria oportuno o estudo da arena como uma solução interessante e que oferece fascinantes possibilidades estéticas<sup>507</sup>.

Por fim, como adendo, Angelita Silva relata a passagem de uma companhia nacional de comédia por Belém, e ressalta a necessidade da cidade receber

---

<sup>506</sup> Idem, (p.64-65).

<sup>507</sup> Idem, (p.65).

espetáculos diferenciados. Ratifica a crítica dos intelectuais, de sua época, referentes às formas de trabalhos dos grupos profissionais brasileiros:

Ocupou há pouco o Teatro da Paz a Companhia de Comédias Barreto Júnior. Essa Cia. já tem vindo a Belém por várias vezes, em temporadas fraquíssimas quer pelo repertório, quer pela interpretação descuidada de um elenco sem ambições maiores do que tornar ainda mais ridículos os textos de pretensa comicidade que são o veículo de seus espetáculos. Aliás, basta ler o repertório desse elenco para que se torne evidente o nível inferior de tal temporada. Acreditamos que nosso público merece algo mais do que a apresentação dessas “chanchadas” de mau gosto que chegam a constituir desrespeito a qualquer plateia adulta<sup>508</sup>.

O terceiro e último texto<sup>509</sup> de Angelita Silva, publicado na revista *Norte*, traz uma importante discussão sobre o movimento de teatro amador no Brasil. Apresenta as dificuldades, os avanços e as perspectivas de artistas e intelectuais engajados no projeto de transformar as artes teatrais no país, partindo da ideia de uma ação renovadora em todas as bases, não apenas nas questões estéticas, mas as tendo como fio condutor. A sua crítica inicia pelo relato de um grupo amador de Macapá, que um jovem estudante teria organizado, e pedia aos artistas e intelectuais paraenses da geração de Angelita conselhos com relação ao repertório, cenários e outras questões. Sobre esse fato, ela afirma:

E enquanto respondemos pedindo mais detalhes sobre o grupo (idades, *back ground* cultural e artístico dos vários componentes, objetivos dos espetáculos, espécie de plateia, facilidades locais de encenação), ficamos pensando no milagre de boa vontade e amor que geralmente representam esses grupos de amadores no Brasil. Surgem num colégio ou numa escola, em torno de um estudante ou de um professor e quase sempre, sem nenhum fundo econômico, luta com precários meios de realização de seu programa. Essas dificuldades são sempre complexas e características de nossas condições socioculturais. Não possuímos escolas de teatro; nenhum colégio apresenta em seus currículos cursos de Drama (usando a palavra como nos Estados Unidos: estudo dos textos, interpretação, técnica de montagem, administração, crítica teatral, etc.) e só muito recentemente apareceram tentativas nesse sentido como o Curso de Teatro do Serviço Nacional de Teatro, e a Escola de Teatro da Prefeitura do Distrito Federal. Mesmo assim, esses cursos — raros e inacessíveis à maioria dos intérpretes da província — não estão ainda aparelhados a dar uma sólida e moderna preparação profissional. Assina com exceção de uns poucos afortunados que seguiram cursos no exterior, toda a pessoa que trabalha na esfera teatral no Brasil é, na melhor das hipóteses, um autodidata, alguém que pelo esforço pessoal tenta

---

<sup>508</sup> Idem.

<sup>509</sup> SILVA, Angelita. *Teatro e Amadores no Brasil*. Revista Norte, ano 1, n.3, maio/julho- julho/agosto-1952, [p.72-77].

resolver problemas que dificilmente podem ser tratados à mera luz da intuição e da improvisação. E neste caso, os que honestamente desejam estudar teatro, acompanhar sua evolução como gênero literário e seus aspectos estéticos e sociais, se encontram com a quase impossibilidade de obter fontes de informação e consulta<sup>510</sup>.

Por meio das dificuldades e desafios enfrentados pelo grupo de Macapá, Angelita Silva procura inserir as questões presentes nos movimentos de teatro de estudante e amador em todo o território nacional. Toca em um dos pontos relevantes e significativos para eles, como a necessidade de se instituir espaços de formação teatral, garantir a presença de disciplina específica para o teatro no ensino básico, e, também, escolas próprias de arte dramática. Escrito em 1952, seu texto mostra a conexão aos interesses e lutas de artistas intelectuais brasileiros em prol de um projeto modernizador para as artes cênicas. Vale lembrar que no ano anterior, aconteceu o I Congresso de Teatro Brasileiro, realizado na cidade do Rio de Janeiro, como visto no capítulo anterior, no qual os grupos de amadores tiveram uma participação importante, ao propor várias questões. Entre elas, as que estavam presentes nos interesses de mudanças no que corresponde a formação de plateia, mais investimento dos órgãos públicos no setor, e a necessidade urgente da criação de escolas de teatro, para auxiliar no aperfeiçoamento técnico dos artistas.

As bases desse projeto de renovação vinham amadurecendo desde as políticas do Estado Novo para o setor teatral, no qual as ações amadoras tinham um lugar privilegiado, pensado por intelectuais e artistas na tentativa de articular a presença dessa linguagem artística em diversos setores do ensino e outras organizações sociais. No texto de Angelita Silva, percebe-se, a partir da realidade americana com a questão do teatro de arena, a crítica e ao mesmo tempo, a necessidade de se investir e pensar a cultura de forma mais ampla:

Onde achar livros, revistas, jornais sobre o assunto? Dificilmente são encontradas publicações dessa sorte nas bibliotecas públicas e, mesmo aquelas cuja utilização é limitada pela língua estranha, raramente podem ser adquiridas no Brasil. Esse estágio de empirismo e mal-entendidos ora melancólicos, ora grotescos, cria o clima propício de confusão favorável aos medíocres e aos aventureiros que, explorando a ignorância das plateias, trazem o descrédito e o ridículo sobre a profissão teatral. E os exemplos de

---

<sup>510</sup> Idem, (p.72).

capacidades e bom gosto que surgem de vez em quando apenas acentuam a regra geral apagada e estéril<sup>511</sup>.

A questão da formação, dos artistas destacados acima, perpassava pelo objetivo dos grupos amadores em investir na produção de trabalhos, pautados nas perspectivas de se construir uma recepção a partir do contato com os textos representativos, segundo ela, do bom gosto, em oposição aos espetáculos apresentados pelas companhias nacionais profissionais: “a falta de formação adequada com todas as suas consequências, se evidencia diariamente nos vários setores da atividade teatral e basta considerarmos as companhias profissionais atuantes, seus repertórios e elencos”<sup>512</sup>. Angelita Silva continua:

Se partimos do problema repertório e peças o que domina é o desconhecimento dos clássicos e dos grandes textos mundiais; mesmo os contemporâneos dificilmente são obtidos no Brasil, e raramente se lê nos colégios os textos clássicos ou modernos, e se comenta e estuda o autor, sua linha de pensamento, suas peculiaridades de forma, sua significação e permanência no tempo. [...] O conhecimento do texto vai dando ao jovem uma posição de receptividade e interesse pelo teatro e irá influenciar poderosamente a formação do futuro profissional ou do futuro espectador. A dificuldade em obter originais, a ausência de fontes de consulta e de crítica competente, o descaso para com a educação das massas, gera essa falta de critério seletivo que preside a maior parte dos nossos repertórios. O que vemos é a má escolha das peças - quer pelo seu desvalor intrínseco, quer pela impropriedade para com os elencos ou as plateias - a incompreensão dos textos, que vai desde as traduções malcuidadas, “adaptações” criminosas, cortes, até a deformação de personagens e intenções do autor. Só à muito custo a ignorância e a cupidez dos diretores e empresários de companhias vai se convencendo que o público pode receber mais do que dramalhões de mau gosto e comédias de comicidade grosseira e picante. Até bem pouco tempo, era realmente chocante a pobreza e vulgaridade dos cedidos repertórios que andavam pelos nossos palcos. Se a falta de informação adequada assim aparece com o repertório inferior, no caso da interpretação nos dá o ator sem nenhuma preparação psicológica e técnica e, muitas vezes, sem a mais elementar cultura geral, usando o teatro como veículo de equívocos ingênuos ou audaciosos e desonestos<sup>513</sup>.

A preocupação com a necessidade da recepção dos textos clássicos e/ou modernos, articulados pela sua presença nos níveis de ensino, nas críticas especializadas, nos palcos brasileiros ajuda a entender os projetos teatrais desenvolvidos pelos grupos de amadores e estudantes, na década de 1950. Essa linha

---

<sup>511</sup> Idem.

<sup>512</sup> Idem.

<sup>513</sup> Idem, (p.72-73).

de pensamento, traçada por Angelita Silva, proporciona o entendimento das ações do NTEP, e a sua fundamentação na prática de leitura desse campo simbólico, funcionando como espaço de formação informal, preenchendo o espaço vazio das escolas de teatro em Belém. Esse fator justifica o próprio nome do grupo, pois ele não se identificava como os que existiam, preocupados em encenar por encenar, como as companhias locais e nacionais.

Ele tinha como cerne em suas ações a necessidade de formar, por isso o termo Escola, um teatro feito no Norte voltado para a formação da sociedade e ao “bom teatro”, como eles pensavam. Isso justifica a sua linha de atuação: a montagem da dramaturgia nacional e estrangeira representantes de uma tradição, como Martins Pena, Machado de Assis, e ao mesmo tempo a vanguarda de seu tempo, como Max Frish, João Cabral de Melo Neto, Fernando Arrabal.

Todavia, além do interesse pelos textos dramáticos, Angelita Silva revela uma preocupação dos grupos da década de 1940 e 50 com a necessidade dos artistas em modernizar-se, no sentido de aprimoramento de seus trabalhos de interpretação, fundamentado não mais no improvisado, na facilidade de memorização, nas formas velhas de atuar, mas no estudo, na intensificação pela busca de conhecimento, de atualização, de renovação. Porém, com a falta de espaços específicos que proporcionassem essas questões aos artistas, a produção teatral dos amadores paraenses, nos anos 50, deu-se na conglomeração de frações, que exerceriam esse papel formativo. No entanto, como eles não tinham essa formação especializada no teatro, partiram de suas experiências de leitura, da intuição e instruções presentes nas revistas de teatro, nos suplementos literários, e nos espaços de encontros, proporcionados pelos festivais nacionais de amadores e de estudantes.

Outro fato que merece destaque no texto de Angelita Silva é a sua leitura atualizada sobre os fatores presentes no teatro moderno, como a figura do encenador. A dramaturgia, apesar de conduzir muitas ações dos grupos amadores brasileiros, dividia espaço no traçado de modernidade do teatro brasileiro com os aspectos da encenação, que colocava em foco o trabalho do diretor/encenador, e outros recursos como a iluminação, a cenografia e o figurino. O século XX representou para as artes cênicas a explosão de pesquisas e teorias com o objetivo de

colocar o trabalho do ator, do encenador e de outros sujeitos envolvidos no fazer poético no centro de debates e de mudanças para a linguagem teatral:

Quando chegamos ao problema direção - chave e nervo de qualquer espetáculo - temos que concluir pela quase absoluta falta de compreensão do mesmo entre nós: só muito recentemente se começou a admitir que direção teatral é algo mais profundo e complexo do que dizer aos atores quando levantar e sentar, ou passar da esquerda para a direita. A ausência de direção ou direção apartada dos verdadeiros objetivos do teatro, nos dá os espetáculos de ritmo desigual e vacilante, onde cada ator desempenha seu papel como entende, quer ou pode, sem a homogeneidade de ação e a continuidade emocional que só uma direção compreensiva e segura pode oferecer. E depois de improvisações, burlas e equívocos de toda a sorte, chega o espetáculo à plateia e à crítica. E encontra uma e outra no mesmo estado de incompreensão dos reais valores estéticos e sociais do teatro: as plateias viciadas pelo desempenho leviano de textos medíocres em espetáculos sem brilho e beleza, e a crítica sem a necessária preparação para seu alto e difícil objetivo, ambas privadas de meios de avaliação e comparação<sup>514</sup>.

Porém, a análise de Angelita Silva fundamenta-se na prospecção do trabalho dos amadores a partir do texto dramático. Com relação aos autores brasileiros, ela afirma que ainda não se pode falar em um “teatro nacional”, principalmente no que se refere à uma produção marcada pela originalidade, e pela universalidade, e pelo valor significativo dramático. O conjunto de dramaturgos brasileiros, segundo a autora, estava longe de constituir uma produção consistente, que colocasse o gênero no mesmo patamar que os outros já tinham conseguido, como, por exemplo, a poesia. Por fim, observa que as dificuldades do teatro perpassavam desde a originalidade até as casas de espetáculos, e ressalta que os esforços dos grupos amadores, dos últimos anos, representaram uma elevação nos padrões e interesses inerentes ao setor:

Reunindo estudantes, professores e pessoas competentes ou de boa vontade, que desejam fazer arte pela arte, sem interesse comercial e compromissos constrangedores, esses grupos de amadores vêm realizando um notável trabalho de valorização das atividades teatrais no Brasil e, sobretudo, dando ao nosso público uma versão mais alta dos objetivos reais do Teatro. Desprezando o princípio dos empresários comerciais de que o público brasileiro não estava pronto para o bom teatro, essa gente corajosa começou a utilizar seu repertório, textos que eram desconhecidos no Brasil ou considerados demasiados “difíceis” e “pesados” para a plateia. Foi através dos Teatros de Estudantes e de outros grupos de amadores no Rio e nos Estados, que o público teve os clássicos gregos, Shakespeare, Molière, Ibsen,

---

<sup>514</sup> Idem, (p.74-75).

Martins Pena, Antônio José, B. Shaw, Tchekhov, Strindberg, O'Neil, Pirandello e outros grandes autores. Pessoas de cultura e responsabilidade assistiram esses entusiastas a preparar pela leitura e estudo do texto, por conferências e discussões, sobre a peça, autor e personagem a fazer do espetáculo a somatória de qualidades que o tomou capaz de transmitir emoção e beleza. Lutando com escassos recursos financeiros, esses amadores conseguem suprir com tenacidade e bom gosto, as dificuldades e as próprias limitações, aproveitando o conselho e o apoio de conhecidos artistas e revelando vocações nos vários setores teatrais, transformando o grupo em oficinas de aprendizado feito com amor e espírito de sacrifício<sup>515</sup>.

A experiência com a dramaturgia representou para os grupos amadores o caminho mais consistente, para a modernização do teatro brasileiro, marcada pelo contato com a produção erudita, elementos vistos como símbolos de uma “alta cultura”, capaz de transformar o homem, pelos valores e sentimentos abordados; pela aproximação com uma linguagem refinada e reveladora de questões consideradas universais, para a tradição ocidental.

Angelita Silva afirma, também, que os grupos de teatro de estudante, composto na sua maioria por moças e rapazes divididos entre as jornadas de trabalho e estudos, representaram um esforço de renovação e empenho da juventude e de intelectuais pela atividade cultural de sua cidade, apesar dos erros ocasionados pelas condições de suas formações. Conseguiram, mediante às várias adversidades, formar atores sensíveis e estudiosos, bons cenaristas, diretores e técnicos, que mesmo ocupando depois o campo profissional, levaram consigo o hábito de estudo, a disciplina, o respeito do público, segundo ela, atividades da forma amadora e de estudante. A autora destaca que:

Em todo o país os amadores com teimoso entusiasmo vêm cultivando um programa de estudo e correção, concretizado nas realizações realmente valiosas do Teatro do Estudante do Brasil, Teatro Universitário do Brasil, Teatro do Estudante do Rio Grande do Sul, Teatro do Estudante de Minas Gerais, Teatro do Estudante de Pernambuco, Teatro do Estudante do Pará, a interessante Escola de Teatro de São Paulo e ainda outros notáveis grupos depois transformados em profissionais como “Os Comediantes”, o “Teatro Brasileiro de Comédia” e etc.. Com a apresentação de espetáculos equilibrados, onde o texto bem escolhido, a interpretação conscienciosa, a “mise-en-scène” moderna e inteligente, evidenciam a boa preparação do ator, do técnico e do diretor, os amadores do Brasil vêm trabalhando como bem afirma Pascoal Carlos Magno, numa tarefa ainda mais alta e importante: a formação do espectador<sup>516</sup>.

---

<sup>515</sup> Idem, (p.75).

<sup>516</sup> Idem, (p.76).

Além de mostrar os vários movimentos amadores presentes nos estados brasileiros, ela ressalta que eles conseguiam articular suas apresentações com o que de melhor existia no teatro mundial. E criar um público apreciador de seus trabalhos, oferecendo-lhes espetáculos diferenciados do que as companhias tradicionais profissionais apresentavam:

Essa obra de divulgação do bom teatro foi indiscutivelmente bem compreendida pelo público, que tem dado seu aplauso e simpatia a esses admiráveis pioneiros, e que vem se tornando menos benevolente com a incompetência e desfaçatez que ainda passeiam pelos nossos palcos. E assim, testemunhamos que o público pode e quer receber bom espetáculo e logo as companhias comerciais foram obrigadas a melhorar seus repertórios, disciplinar seus atores e - coisa inédita e conclusiva - usar diretores autorizados e exigentes. A vitalidade desses grupos e sua fidelidade à sua missão educacional foi recentemente demonstrada com o admirável empreendimento que foi a excursão do Teatro do Estudante do Brasil ao norte do país, onde um público compreensivo e caloroso recebeu o mais alto repertório jamais apresentado no Brasil. [...] E assim, os amadores no Brasil vêm ativamente liderando a tentativa de formar uma linha de cultura e trabalho que dê ao futuro teatro nacional realidade expressiva e permanente<sup>517</sup>.

Os três artigos de Angelita Silva, publicados em 1952, na revista *Norte*, proporcionam perceber as articulações dos intelectuais paraenses com o projeto modernizador para o teatro. Fundamentado, como se viu, no contato com a dramaturgia mais representativa dos valores culturais articulados por essa geração, essa preocupação atravessou os anos 1950, e ganhou força com o surgimento do NTEP, quando este apareceu no cenário local, e, principalmente, a partir de sua participação dos festivais nacionais de teatro, organizados por Paschoal Carlos Magno. Além de, a cada festival, o grupo paraense se projetar no cenário artístico, esses encontros proporcionaram a alguns integrantes, a inserção em campos importantes, como Benedito Nunes na crítica literária e filosófica, com sua participação em suplementos de arte. E Carlos Miranda, que viria a ocupar cargos em órgãos públicos, no setor cênico brasileiro, fator esse que será exposto a *posteriori*.

Com relação às peças lidas e encenadas pelo NTEP, destaca-se sua origem europeia, as quais eles mesmos as traduziam, como, por exemplo, *Édipo Rei*

---

<sup>517</sup> Idem, (p.76-77).

(Sófocles), *Pic-nic no Front* (Fernando Arrabal), *Biedermann e os Incendiários* (Max Frisch), respectivamente apresentados no segundo, terceiro e quarto Festivais de Teatro de Estudantes do Brasil. Além desses textos, nos seus seis anos de funcionamento, o grupo apresentou obras de W.B Yeats, Oscar Wilde, Shakespeare, Ghelderodes, [Barry Stevens e Could Steves], Anton Tchekhov, Eugène Ionesco, Ibsen. E mais os autores nacionais: Machado de Assis, Martins Penna, João Cabral de Melo Neto, Maria Clara Machado. Esse trabalho com a tradução, além de ser uma atividade cotidiana, pois eles tinham em suas formações educacionais contato com línguas estrangeiras, principalmente a francesa e a inglesa, representava a preocupação de levar à cena obras de vanguarda, para a época, aquelas que ainda não tinham recepção no Brasil. Maria Sylvia Nunes relata:

Havia uma coisa boa também no tempo que eu estudei, é que a gente começava a aprender francês com 11 anos de idade, então se tu me perguntares qual foi o primeiro livro que eu li em francês eu nem sei, porque li, assim, aos 11 anos de idade. Isso era bom, porque livros que não tinham sido traduzidos e que tinha na biblioteca do papai, em francês, eu lia. Dostoievski alguns eu li em francês. Então, isso era uma coisa boa da gente começar línguas cedo, com 12 anos a gente começava o inglês, e com 11 o francês<sup>518</sup>.

A formação de Maria Sylvia Nunes, como exposto acima, representava a educação que as famílias liberais paraenses tinham. Filha de Cursino Loureiro da Silva<sup>519</sup>, importante desembargador do estado (de 01/11/1945 a 08/02/1946 e de 09/10/1952 a 09/10/1954) nos anos 1940 e 50, ela cresceu sob a tutela de pessoas possuidoras de um aparato proporcionador de conhecimento. O ensino de línguas estrangeiras, como a francesa e a inglesa, compunha os currículos escolares daquela

---

<sup>518</sup> NUNES, Maria Sylvia. *Entrevista*. Realizada por Denis Bezerra, no dia 16/12/2008.

<sup>519</sup> Cursino Loureiro da Silva (08/01/1890 – 24/07/1975) nasceu na cidade Muaná, e estudou Direito, bacharelando-se em 1916, pela Faculdade de Direito do Pará. “Ingressou na imprensa de Belém, onde já trabalhara na reportagem e redação da Folha do Norte. Logo a seguir ingressou no Ministério Público, nomeado Promotor da Comarca do Xingu, em 1917. No ano seguinte deu início à sua carreira na Magistratura, primeiramente, como Juiz substituto da Comarca de Igarapé-Miri. Somente em 1921 é que teve a nomeação para Juiz de Direito de 1ª Entrância, na Comarca de Afuá, promovido em 02 de outubro de 1924 à 2ª Estância, na Comarca do Xingu, onde servira anteriormente como promotor. No dia 26 de janeiro de 1925, foi transferido para a Comarca de Vigia, de onde saiu, depois da Revolução de 1930, decreto de 10 de outubro, para o Tribunal de Justiça do Estado, como Desembargador. [...] A vocação literária de Cursino Silva despontou muito cedo, através da imprensa diária, publicação de livros e sua eleição para a Academia Paraense de Letras, Cadeira nº35, da qual é Patrono Santa Helena Magno e hoje tem como Titular o Acadêmico Daniel Coelho de Sousa” (CASTRO, Acyr; MEIRA, Clóvis; ILDONE, José. *Introdução à Literatura no Pará, Vol.III*. Belém: CEJUP, 1990, p.375).

época, fato que dava a esses estudantes a oportunidade de leitura de culturas diversas, além do acesso garantido pela estrutura relatada acima pela professora.

A sua experiência com a literatura e o teatro não se dava apenas no espaço escolar, mas no ambiente familiar, pois sua irmã mais velha, Angelita Silva, contribuía com o TEP, liderado por Margarida Schivazappa. Seu pai, além de atuar na magistratura, trabalhou no jornalismo, na Folha do Norte, e na literatura, como poeta, função que o levou a ocupar uma cadeira na Academia Paraense de Letras.

Dessa maneira, pode-se perceber que Maria Sylvia Nunes teve uma educação marcada pelo contato, desde cedo, com a literatura e as artes, fatores importantes em sua formação, e depois quando assume a liderança do NTEP. Por isso, destacar as condições sociais dos integrantes do NTEP torna-se fundamental, para se analisar as posições sociais que eles ocupavam na sociedade de sua época. Sabe-se que, segundo Éleres (2008), a maioria dos membros do grupo eram estudantes de diversas faculdades de Belém, e alguns de seus líderes professores universitários, como Benedito Nunes e Angelita Silva.

A partir dos anos 1940, com o TEP (como visto no capítulo anterior), e nos anos 1950 com os grupos de teatro amador e universitário que vão aparecendo na cidade, houve um amadurecimento da participação de jovens estudantes e de professores nesse âmbito de produção artística. Dessa forma, pode-se indicar que o NTEP era composto por, na sua maioria, sujeitos socialmente instruídos, que tinham acesso à informação e conhecimento proporcionados pelos sistemas de ensino. O grupo paraense representou não apenas a tentativa de mudanças estéticas para Belém, mas, por meio dele, é possível ver as relações sociopolíticas desse lugar, no diálogo com as discussões e práticas culturais.

As proposições de Williams<sup>520</sup> ajudam a pensar o papel do NTEP na construção de uma história social do teatro no Pará, e se pode dizer que ele foi um grupo que se fortaleceu nas relações estabelecidas entre os seus membros, os quais vinham de diversos segmentos, como fora exposto anteriormente. Esses jovens tinham uma convivência ativa, proporcionada pelo contato com o campo das artes. Mesmo que, inicialmente, eles se definissem como um coletivo de amigos, que se

---

<sup>520</sup> WILLIAMS, Raymond. *Op. Cit.*, (1999).

reuniam para ler textos poéticos, suas atividades representaram questões importantes para uma análise do comportamento social de certos segmentos da sociedade paraense, dos fins dos anos 1950 e início dos anos 1960.

Assim, esse grupo se constituiu e contribuiu para a formação de um movimento muito importante para as artes, na segunda metade do século XX, em Belém. Percebe-se nele certa continuidade, de alguma maneira, de uma tradição cênica no estado, representada tanto pela leitura, quanto pela montagem de obras estrangeiras. Salles<sup>521</sup> aponta que na década de 1940, em Belém, o teatro viu-se nas práticas de jovens universitários, impulsionadas pela professora, de canto orfeônico, Margarida Schivazappa, que ajudara a fundar o movimento TEP, aliando-se à política teatral de Paschoal Carlos Magno, importante incentivador do teatro amador no país, apresentado anteriormente.

As ações oficiais voltadas para o trabalho dos grupos de amadores expandiram-se pelo país, principalmente no que se refere ao tratamento com os textos da dramaturgia internacional. Com o fim das atividades do TEP, em 1951, outros grupos de teatro de estudantes paraenses aparecem, principalmente no espaço universitário, os quais seguiam as mesmas linhas de criação do movimento amadorístico dos anos 1940. Segundo Salles<sup>522</sup>, esses novos grupos, sensíveis às novas tendências, viam o teatro como uma forma de projeção nacional. Além do grupo de Schivazappa, pode-se destacar a presença do Teatro Amador do Pará, e do Teatro Escola Edgar Proença que se articulava ao Teatro Universitário do Pará.

O grupo Teatro Amador do Pará foi fundado em 26 de setembro de 1948, por Agostinho Condurú, Mara Pereira da Serra e Reinaldo Coelho. Sobre esse grupo temos pouquíssimas informações, apenas um pequeno relato de Salles<sup>523</sup>, e uma correspondência<sup>524</sup> enviada pelo seu diretor a Paschoal Carlos Magno. Nessa missiva, relata-se oito espetáculos, como espécies de resenhas:

RESENHA DAS ENCENAÇÕES: - "CULPA DO PAIS", de Campos Dantas, autor amazônico, foi a primeira peça que montamos. Bem recebida pelo

---

<sup>521</sup> SALLES, Vicente. *Op. Cit.*, (1994).

<sup>522</sup> Idem, (p.503).

<sup>523</sup> Idem.

<sup>524</sup> CONDURÚ, Agostinho R. *Relatório de atividades*. 1 doc e 2 Fls. In: Teatro/Teatro Amador. Correspondências de Paschoal Carlos Magno. Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, s/d.

público. Oito meses após, “CONFLITO”, 3 atos de Maria Jacinta. Com esse original, iniciou-se a verdadeira fase do T.A.P. O espetáculo foi admiravelmente aceito e um mês depois reprisado a pedido, sob o patrocínio das Forças Armadas. Veio “PENSE ALTO”, de Eurico Silva. Depois “A MULHER SEM PECADO”, de Nelson Rodrigues, apresentada na íntegra, com observância de todas as indicações do autor. Aceita mais pelos intelectuais do que pelo público, propriamente dito, tendo recebido crítica muito boa. A seguir “FEITIÇO”, de Oduvaldo Viana, peça bastante conhecida do público paraense e sempre vista com agrado. Finalmente, “CASA DE BONECAS”, de Ibsen, reprisada por ocasião do 75º aniversário do TEATRO DA PAZ.

Por iniciativa da diretoria atual, foi criado o TEATRO DA CARONCHINHA, destinada a encenar exclusivamente peças para crianças. “CAPUCHINHO VERMELHO”, o popular conto de Perrault, adaptado especialmente para o T.A.P., pelo sr. Reinaldo Coelho, marcou a primeira realização<sup>525</sup>.

Esse pequeno painel das peças do TAP revela a sua afinação às ideias dos movimentos amadores brasileiros da década de 1940, preocupados em montar textos de autores pertencentes à tradição e à vanguarda da época. Destaca-se a presença do texto de Nelson Rodrigues, provavelmente a primeira montagem do dramaturgo carioca em Belém, com a ênfase à recepção da peça na cidade: foi bem recebida pelos intelectuais, mas não pelo público em geral<sup>526</sup>. Além disso, evidencia-se o trabalho com peças infantis, voltadas para a formação de plateias mais novas, e a necessidade de construção de uma dramaturgia local. Por fim, apresenta-se a sua diretoria:

#### DIRETORIA ATUAL

PRESIDENTE: Agostinho R. Condurú - Vice-diretora: Mara Pereira da Serra.  
Secretário GERAL: - Mario Brasil. 1º SECRETÁRIO: Orlando Silva -  
TESOUREIRO: - Dora Carvalho - DIRETOR ARTÍSTICO: Reinaldo Coelho -  
e ORADOR OFICIAL: Mathias Meneses.

Esta diretoria é eleita anualmente, em reunião de Assembleia Geral, e, segundo as determinações dos estatutos, deverá apresentar um relatório das atividades no fim da gestão. Mantemos ainda diversas secretárias

---

<sup>525</sup> Idem.

<sup>526</sup> *A Mulher Sem Pecado* é a primeira peça de Nelson Rodrigues, escrita em 1941 e encenada pela primeira vez, no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro, em dezembro de 1942. Segundo Sábato Magaldi, a “crítica e público reservaram-lhe um sucesso de estima. Nenhuma grande efusão, mas a certeza de que se tratava de alguém dotado para o diálogo e com personalidade própria. Eu me pergunto se o receio de não atingir o público, familiarizado apenas com as comédias de costumes e o dramalhão, não determinou aqui, e em muitas outras peças, o caráter folhetinesco da narrativa. A real intuição do ficcionista resgatou *A Mulher Sem Pecado* da sublitteratura” (MAGALDI, Sábato. Introdução. In: *Teatro Completo de Nelson Rodrigues, vol. I: peças psicológicas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p.10). Apesar da peça mais importante de Nelson Rodrigues, para o teatro moderno brasileiro, ter sido *Vestido de Noiva*, a segunda do autor, a presença de *A Mulher Sem Pecado* nos palcos paraenses mostra a conexão dos grupos amadores paraenses com as novidades dramatúrgicas. Na missiva escrita pelo TAP a Paschoal Carlos Magno não se cita o ano e as condições da montagem, mas provavelmente ela foi encenada no final da década de 1940.

especializadas: a secretaria geral, a de publicidade, e a de intercâmbio artístico, todas supervisionadas pela secretária geral<sup>527</sup>.

O Teatro Universitário do Pará, criado em 28 de maio de 1950, com direção de Gelmirez Melo e Silva, teve a sua primeira apresentação com a peça *Vila Rica*, de Raimundo Magalhães Júnior. Posteriormente, exibiu *Joaninha Buscapé*, em 3 atos, e *A Pupila dos meus olhos*. Destaca-se que o diretor desse grupo fora integrante do TEP, na década de 1940. Sobre sua trajetória, tem-se uma carta<sup>528</sup> de Elias Mourão, secretário e um dos fundadores do grupo, enviada a Paschoal Carlos Magno:

A 18 de julho do mesmo ano, o TUP chegava a Manaus, após 4 dias de viagem, onde foi a convite do Governador do Estado do Amazonas, apresentar-se ao público amazonense que lhe dispensou a mais amável acolhida e os mais calorosos aplausos. Foram encenadas lá, as mesmas peças apresentadas em Belém, e o TUP, embora lutando com as maiores dificuldades, das quais salientava-se a monatória, saiu-se magnificamente bem conseguindo levar bem longe o nome do Pará e dar provas do seu avanço artístico.

Começado o 2º período letivo, os universitários entregaram-se a seus livros enquanto o TUP dormia sobre os louros colhidos nas duas capitais da Amazônia.

No princípio de 1951 foram iniciados os ensaios e “Um Raio de Sol” da autoria de Geiglielmo Torri e de “Desejo” com as quais comemorou-se o 1º aniversário do TUP, noite gloriosa vivida no suntuoso Teatro da Paz de Belém do Pará.

Sobrepondo-se mais uma vez a todos os empecilhos surgidos a sua frente, o TUP partiu para Fortaleza a bela capital cearense onde chegou a 29 de agosto e de onde voltou a 13 de setembro, tendo conseguido mais uma vez elevar o nome da Amazônia em uma capital cearense.

Em Fortaleza foram apresentadas “Vila Rica”, “Um Raio de Sol”, “Joaninha Buscapé” e “Lady Godiva” e todas alcançaram um grande sucesso do qual é prova as críticas, comentário e opiniões que julgamos sinceras, emitidas pela imprensa local e das quais o nosso arquivo guarda os recortes.

Voltamos para Belém e mais uma vez dedicamos aos nossos estudos, findos os quais, procuramos apresentar nono relatório, com o qual pensamos excursionar possivelmente a Recife e a Portugal.

Dr. Paschoal em resumo é esta a história do TUP da qual foram alijadas as considerações sobre as dificuldades de toda sorte com que temos de lutar para vencermos; contudo vencemos. Temos um nome para nos orgulharmos com as vitórias que obtivemos.

Peço-vos algumas peças que possamos representar porque esta é uma dificuldade imensa<sup>529</sup>.

---

<sup>527</sup> CONDURÚ, Agostinho R. *Op. Cit.*

<sup>528</sup> MOURÃO, Elias. *Carta a Paschoal Carlos Mango*. 3docs e 4 Fls. In: Teatro/Teatro Amador/ Teatro Universitário no Pará. Correspondências de Paschoal Carlos Magno. Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 21/01/1952 a 27/08/1954.

<sup>529</sup> Idem.

Com relação à discussão apresentada anteriormente, não se vê nas ações do Teatro Universitário do Pará avanços no que diz respeito às propostas dos movimentos de teatro amador brasileiro. Sua existência representa as práticas teatrais no ambiente universitário de Belém, principalmente nos cursos de Direito e Medicina. Em outra missiva a Paschoal Carlos Magno, o grupo relata suas atividades teatrais, com temporadas fora do estado, como a que eles fizeram em Fortaleza, capital cearense:

Foi incluso um programa do nosso espetáculo de aniversário, no qual você encontrará, além de uns dados sobre o Teatro Universitário, também, alguns fragmentos das críticas, aos nossos espetáculos daqui de Belém e de Manaus quando da nossa temporada em julho de 950.

Sr. Paschoal, além do que há no programa, falta o seguinte. Em agosto de 951 o TUP estreou, em homenagem ao Comando da Base Aérea de Belém, Val-de-Cans, "Lady Godiva" de Guilherme Figueiredo, e uma semana depois a estrearia no Teatro da Paz, para o público.

Em fins de setembro, digo agosto, embarcamos para Fortaleza onde estreamos no Teatro José de Alencar com "Um Raio de Sol" e encenamos depois "Joaninha Buscapé", "Vila Rica" e "Lady Godiva". A 9 de setembro regressamos a Belém, mas infelizmente sem o nosso material que ainda se encontra em Fortaleza.

Digo mais, quando fundamos o TUP essa nova intenção só encenamos autores brasileiros, mas infelizmente não foi observado, devido a dificuldade que temos em conseguir peças de teatro, o que temos que recorrer a peças, a autores estrangeiros. Portanto peço ao nobre e distinto amigo para enviar-nos peças de autores brasileiros ou mesmo estrangeiros que sejam dignas de um Teatro de Amador, que muito ficará justo o TUP.

É nossa intenção irmos a Recife em julho e em dezembro a Portugal, caso o amigo possa nos ajudar...

Bem, é só o que podemos dizer do TUP<sup>530</sup>.

Assim como o grupo de Schivazappa, grupos teatrais do meio universitário paraense articulavam-se na participação de congressos nacionais, debatendo as ideias da juventude estudantil para o fazer teatral. Uma importante questão destacada na carta é com relação ao difícil acesso aos textos dramáticos, segundo eles, escassos na cidade, e mais a autorização dos autores para suas montagens. Além disso, percebe-se que suas ações não propunham grandes novidades, com relação aos debates presentes entre os movimentos de teatro amador e de estudantes dos anos anteriores:

---

<sup>530</sup> CUNHA, Hélio. *Carta a Paschoal Carlos Magno*. Belém, 21/01/1952. In: *Teatro/Teatro Amador/Teatro Universitário no Pará. Correspondências de Paschoal Carlos Magno*. Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 21/01/1952 a 27/08/1954.

Conforme entendimentos que tivemos por ocasião da sessão de encerramento do XVII Congresso Nacional dos Estudantes, a presente tem por fim lembrar ao prezado amigo, o nosso desejo de poder receber, neste momento em que o Teatro Universitário do Pará revive na mente dos diretores da entidade máxima universitária paraense, a vossa superior e culta colaboração, orientando-nos, e se possível enviando-nos nomes de peças teatrais, que embora não exigindo inicialmente de cada um o que mais tarde haveremos de conseguir, proporcione a plateia de nossa terra, espetáculos que convençam e possam ser incluídos como integrados perfeitamente no sentido mais alto do Teatro<sup>531</sup>.

Salles<sup>532</sup> afirma que o movimento do teatro universitário paraense, mesmo com o entusiasmo inicial, não conseguiu superar as dificuldades enfrentadas pelos grupos amadores. Contudo, podemos apontar que uma das possíveis causas do enfraquecimento desses grupos, formados por estudantes, tenha sido a falta de perspectivas para os artistas de teatro na cidade, sem escolas de teatro e sem um mercado profissional que desse as condições necessárias para suas ações, tendo de enfrentar os preconceitos com relação ao setor, visto como espaço de formação intelectual, mas não como campo de trabalho que garantisse um reconhecimento profissional e acadêmico. Com o término dos cursos universitários, os jovens seguiam suas trajetórias na construção de uma carreira em suas áreas.

Salles destaca, ainda, que o diretor do TUP, Gelmirez de Melo, acabou sozinho na realização desse projeto, fator que o levou ao seu desaparecimento, em 1955. Entre esse ano e o que marca o da fundação do NTEP (1957), o movimento de teatro amador paraense continuou com o surgimento de *Os Novos* (1956), liderado por Margarida Schivazappa, como uma forma de retomar as atividades do TEP, fundado em 1951. Ele seguia a mesma dinâmica do grupo anterior, com reuniões de estudantes da cidade, articulado por Schivazappa. Em 1956 aconteceu no Rio de Janeiro o I Festival de Amadores Nacionais, no qual o grupo paraense participou com a peça *No Poço do Falcão*, de Yeats.

---

<sup>531</sup> TUMA, Osvaldo Nasser. *Carta a Paschoal Carlos Mango*. Belém, 27/08/1954. In: Teatro/Teatro Amador/ Teatro Universitário no Pará. Correspondências de Paschoal Carlos Magno. Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 21/01/1952 a 27/08/1954.

<sup>532</sup> SALLES, Vicente. *Op. Cit.*, (p.506).

## Cena II - Quadro II: Os *Novos* e a criação do Norte Teatro Escola do Pará (1956-1957).

*O que era bom de teatro de amador, era isso. Você não tem essa coisa de prazo, e nem tem de cumprir um programa, nada, faz o que dá na telha.*  
Maria Sylvia Nunes (Entrevista).

A modernidade proposta pelo NTEP articulava-se à ideia de que se precisava oferecer à Belém espetáculos que proporcionassem ao público local uma “elevação cultural”. Isso só seria possível, segundo essa fração, por meio do contato com obras de arte capazes de exercer essa expectativa. Esse objetivo foi pensado a partir da experiência com a tradição literária ocidental, com os chamados clássicos, além da dramaturgia contemporânea, de *vanguarda*.

Essa preocupação, que se articulou como um dos princípios gerais do NTEP, alicerçou-se na ideia de apresentar textos com temáticas significativas para época, os que abordavam a sociedade pós-guerra, como a obra de Max Frisch<sup>533</sup>. Outro princípio do grupo privilegiava a articulação do jogo com a linguagem, algo de muito valor para essa geração. O moderno, o bom, para eles, eram esses trabalhos que conseguiam articular esses pensamentos e essas práticas artísticas. Isso representou mais um preceito, “tirar o teatro da escuridão”, como pensavam, ou seja, modernizá-lo. A diretora do NTEP conta como se deu a criação do grupo:

O Teatro de Estudante durou, dessa maneira, até quando eu já estava na faculdade, e me lembro quando eu estava na faculdade, olha a audácia, eu traduzi uma peça de Bernard Shaw, eu tinha o que, 17, 18 anos, sei lá. Eu traduzi uma peça do Bernard Shaw para o Teatro do Estudante representar [...] Aí, passou esse tempo. Aí nós começamos a nos reunir aqui em casa, a gente começou a ler poesia. Aí, de repente, aconteceu um festival de teatro, e a professora Margarida Schivazappa, que era muito amiga da minha irmã, pediu para ela dar um palpite, que peça podia fazer, minha irmã disse que tinha assistido no Instituto Brasil Estados Unidos os alunos representarem uma peça do Yeats, que ela gostou muito, mas eles representaram em inglês, pois fazia parte do curso. Então, minha irmã falou para ela: “olha, essa peça era perfeita. Poucos atores. Dava para gente fazer, não era muito dispendiosa”. Minha irmã [Angelita Silva] traduziu a peça, eles fizeram essa

---

<sup>533</sup> Max Frisch (1911-1991), nascido na Suíça, foi um romancista e dramaturgo que escreveu sobre o contexto europeu após a Segunda Guerra. Suas obras mais importantes são: romances, Não sou Stiller (1954), Homo Faber (1957); Drama: Biedermann e os Incendiários (1958), Andorra (1961), sendo esses dois últimos peças montadas por grupos brasileiros, a primeira pelo NTEP, em 1962 no IV Festival de Teatro do Estudante do Brasil, tradução de Benedito Nunes; e o segundo pelo grupo Oficina, com direção de José Celso Martinez Corrêa, em 1964.

peça no Rio de Janeiro, foi um sucesso. O pessoal voltou animado de lá. E aí ela: “vamos fazer um grupo de teatro?” Nesse momento, eu já era casada. Então, fomos fazer esse grupo de teatro<sup>534</sup>.



Figura 57 - Os Novos<sup>535</sup>.

Fonte: Arquivo João Labanca – CEDOC/FUNARTE/RJ.



“Os Novos” — grupo do Teatro do Estudante do Pará — foram um dos mais importantes acontecimentos do Festival dos Amadores Nacionais, que terminou ontem no Dulcina. O grupo paraense, que vemos acima ao lado de Dulcina de Moraes e do cronista do Correio da Manhã, representou com dignidade e beleza “O Poço do Falcão”, de Yeats, em tradução de Angélica Silva, sob a direção de Margarida Schivazappa.

Figura 58- Imagem da peça “No Poço do Falcão”, encenada em 1957, no I Festival de Amadores Nacionais.

Fonte: Jornal Correio da Manhã/RJ<sup>536</sup>.

A notícia publicada no Jornal Correio da Manhã/RJ relata a participação do grupo paraense no festival, dando destaque para o texto e o elenco:

<sup>534</sup> NUNES, Maria Sylvia. *Entrevista*. Realizada por Denis Bezerra, no dia 16 de dezembro de 2008.

<sup>535</sup> Foto da apresentação do grupo paraense, no dia 23/01/1956, no Teatro Dulcina, no I Festival de Amadores Nacionais, realizado no Rio de Janeiro. In: Dossiê Festival de Amadores Nacionais [1957] / Dossiê Temático: Festival de Amadores Nacionais [1957]. Arquivo João Labanca, LB-P-Ad – Pesquisador /Teatro 25-27. CEDOC/FUNARTE-RJ.

<sup>536</sup> S/a. *Imagem da peça “No Poço do Falcão”, encenada em 1957, no I Festival de Amadores Nacionais*. Jornal Correio da Manhã, quarta-feira, 13 de fevereiro de 1957, 1º Caderno, (p.13).

Em continuação às apresentações do Primeiro Festival de Amadores Nacionais que, por iniciativa da Fundação Brasileira de Teatro se está realizando no Teatro Dulcina, o grupo “Os Novos”, do Pará, levará hoje, quarta-feira, 23, às 21 horas a peça do William Butller Yates “No Poço do Falcão” (“At the Hawk’s Well”), em tradução de Angelita Silva. Trata-se da primeira de uma série de quatro “Plays for dancers” (“peças para dançarinos”) inspiradas nos “nôs” japoneses e que muitos consideram o melhor teatro escrito pelo famoso poeta e dramaturgo irlandês.

O espetáculo tem direção de Margarida Schivazappa e como interpretes: Cláudio Barradas, Carlos Pereira de Miranda, Bernadete Oliveira, Luís Fernando Sá Leal, Maiolino Miranda e Loris Pereira<sup>537</sup>.

O excerto acima dá uma noção geral do trabalho apresentado pelo grupo paraense no referido festival, e mostra o movimento de vanguarda desses artistas, ao apresentar a obra *No Poço do Falcão*, até então inédita nos palcos brasileiros. A escritora e jornalista Eneida de Moraes escreveu em sua coluna do Jornal Diário de Notícias/RJ sobre o festival, e a importância de tal ação para o teatro nacional:

CREIO que todos sabem: está se realizando nesta cidade, no Teatro Dulcina, o primeiro festival de amadores nacionais sob o patrocínio da Fundação Brasileira de Teatro<sup>538</sup>. É impressionante e mesmo comovedor sentir e ver que o trabalho realizado durante tanto e muito tempo por Pasqual Carlos Magno, através do Teatro do Estudante, conseguiu realmente despertar, nos meios estudantis de todo o Brasil, o gosto e o amor pela arte cênica. Jovens do Norte e do Sul do país estão aqui desde 15 de janeiro e irão até 12 de fevereiro, apimentando espetáculos teatrais. Vieram estudantes do Amapá, de Belém do Pará (dois grupos), do Maranhão, Recife, Alagoas, Sergipe, Bahia (dois grupos), o teatro do Sesi de Minas Gerais, o teatro rural do estudante deste Distrito Federal, grupos do Estado do Rio (três), de São Paulo (três), de Santos, do Paraná, de Santa Catarina, do Rio Grande do Sul (três grupos) e de Campinas. Como se vê, uma grande e bela representação de moços dedicados, apaixonados pelo teatro,

---

<sup>537</sup> S/a. PEÇA DE YATES HOJE NO FESTIVAL AMADOR. Jornal Diário de Notícias, Primeira Seção, quarta-feira, 23 de janeiro de 1957, (p.12).

<sup>538</sup> A Fundação Brasileira de Teatro funcionou no Rio de Janeiro (1955-1968). “É um movimento a favor de uma união maior e de um conhecimento maior entre todos os trabalhadores de teatro; a favor de uma aproximação mais íntima entre o Teatro e o público que o ama; a favor de uma divulgação mais democrática da Beleza, tornada mais acessível a todos, para que o Teatro possa ter, na realidade, um papel educativo, no que diz respeito à cultura e à formação espiritual dos povos; a favor das vocações jovens, às quais devemos estender as mãos e oferecer ainda de nossas experiências e de nosso conhecimento, a hospitalidade de nossa Casa, já construída, para que os moços a habitem e a melhorem. Porque só assim o Teatro estará vivendo seu verdadeiro papel diante da humanidade; colaborador da cultura, da fraternidade; documentário vivo dos costumes, filosofia, problemas humanos e sociais de cada época; força preservadora da eternidade da Beleza, das conquistas da Inteligência, dos ideais de harmonia, de nossos eternos anseios de bondade, de alegria e de paz. A “Fundação Brasileira de Teatro” com a sua Associação e sua Academia, está criada para servir o Teatro”. In: Programa do I Festival de Amadores Nacionais. Rio de Janeiro, 1957, (p.35). In: Dossiê Festival de Amadores Nacionais [1957] / Dossiê Temático: Festival de Amadores Nacionais [1957]. Arquivo João Labanca, LB-P-Ad – Pesquisador / Teatro 25-27. CEDOC/FUNARTE-RJ.

apresentando as mais variadas peças, das mais variadas tendências<sup>539</sup>.

Observa-se o destaque dado pela jornalista ao empenho de Paschoal Carlos Magno para o desenvolvimento do teatro brasileiro, por meio da produção amadora e estudantil: um trabalho de anos, voltado para o fortalecimento de tal linguagem, além de proporcionar, talvez, uma integração nacional, pela arte. Pode-se afirmar que a importância de tais festivais está, provavelmente, em destaque pelo fato da necessidade de a sociedade brasileira absorver, vivamente, as artes cênicas, em suas atividades culturais. Sobre a participação do grupo paraense, Eneida relata:

Pudesse eu e lá estaria no “Dulcina”, todas as noites para assistir aos diferentes grupos, mas pela falta de tempo e com uma gripe cruel roendo meus ossos, fui apenas ver, até agora, a exibição do grupo chamado “Os novos” da minha queridíssima Belém do Pará. É uma gente atrevida a caboclada paraense. Sabem o que esse grupo representou? Nada menos do que W. B. Yeats, no “Poço do Falcão”! Pela primeira vez, no Brasil, se representa Yeats! Peça difícil, complicada, exigindo muito, se bem que de grande beleza. Os meus conterrâneos não fizeram feio: compreenderam o espírito da peça; apenas aqui e ali tem falhas que os cronistas especializados – piedade Henrique Oscar! – vão apontar com o dedo. Para mim o Teatro de Estudante do Pará, como “Os novos” comoveu-me. Conheço-lhe a história: fundado em 1941 por um grupo de jovens, vem ele desde essa data lutando e lutando: reorganizado em 1946, promovendo conferências sobre teatro em 1947, vindo ao Rio pela primeira vez em 1951 tomar parte no 1º Congresso Nacional de Teatro, muitos paraenses têm passado por ali nesses **quinze anos de realizações e de luta para dar ao Pará uma Escola artística de acordo com as tradições de nosso povo**<sup>540</sup>. A dirigi-lo há uma mulher que conheço muitíssimo: batalhadora, inteligente, culta devotada ao teatro e à música desde que se entende: Margarida Schivazappa, [...] “do meu tempo”, mulher que [...] quis sair de Belém, considerando de seu dever continuar em nosso Estado ajudando e formando para a cultura a o saber, jovens paraenses.

Os críticos apontarão muitas falhas dos “Os novos” de Belém do Pará. Eu apenas quero dizer-lhes aqui da alegria que me deram, da ternura que provocaram em mim com o teatro que mantém com tanta dificuldade, tanto amor e tanta dignidade<sup>541</sup>.

Eneida procura ressaltar a história do movimento teatral liderado por Margarida Schivazappa, sua trajetória artística e de luta pela produção cênica em Belém. Destaca que *Os Novos*, visto como TEP, era uma resistência artística importante; e que além das possíveis falhas na interpretação e na encenação, coisas

---

<sup>539</sup> MORAES, Eneida de. *Primeiro Festival de Amadores*. Diário de Notícias, Coluna Encontro Matinal, Primeira Seção, terça-feira, 29/01/1957, (p.12).

<sup>540</sup> Grifo meu.

<sup>541</sup> MORAES, Eneida de. *Op. Cit.*, (1957).

que os especialistas poderiam apontar, a ousadia desse grupo era válida, diante das adversidades do meio cultural local. Por fim, a cronista dá ênfase ao vanguardismo apresentado, pela montagem inédita nos palcos brasileiros da referida obra. Sublinha, ainda, o empenho em se construir uma escola artística, de acordo com a tradição local. Essa ressalva é importante, porque marca a inexistência de tal espaço, e a necessidade dessa formação mais formal, talvez um caminho para o amadurecimento dessa expressão cultural<sup>542</sup>.

O I Festival de Amadores Nacionais<sup>543</sup> foi realizado pela égide da promoção teatral brasileira, pautada nos anseios dos movimentos amadoristas. Como um evento marcado pela “competição”, com o intuito de premiar os melhores grupos, ele se articulava pela necessidade, acima de tudo, de fortalecimento das ações de teatro de estudante, o qual se colocava à frente dos processos de modernização das artes brasileiras. Isso pode ser visto na apresentação do evento, feito por uma das coordenadoras, Dulcina de Moraes<sup>544</sup>:

---

<sup>542</sup> O debate sobre a constituição desse espaço de formação será focalizado mais à frente. Ele colabora na compreensão do amadurecimento das artes cênicas no estado do Pará. Além de ser abordado ainda nesse capítulo, o terceiro capítulo dessa tese se dedicará a debater o que significou a construção da Escola de Teatro, quais as expectativas construídas por várias gerações, e as ações concretas após a sua fundação e seus primeiros anos de existência.

<sup>543</sup> Promovido pela Fundação Brasileira de Teatro, coordenada por Dulcina de Moraes, teve como Comissão Organizadora: “Dulcina de Moraes, presidente; Joaracy Camargo, orador oficial; Paschoal Carlos Magno, consultor; Neide Coelho, superintendente; Dr. Mário Saramago, assistência médica; Fernando Cezar, divulgação; Evaristo Ribeiro, assessor; Ivan Senna, bureau informativo. Comissão Julgadora: José Paulo Moreira da Fonseca, presidente; Adonias Filho, Agnelo Macedo, Aldo Calvet, Alfredo Souto de Almeida, Augusto Maurício, Bandeira Duarte de Abreu, Celestino Silveira, Edgar Proença (representante do Norte), Fernando Costa, Gustavo Dória, Henrique Campos, Henrique Oscar, João Augusto, J. Efege, João Betencourt, Luiz Iglézias, Magdala da Gama Oliveira, Maria Paula, Maria Santa Cruz, Mário Nunes, Miroel da Silveira (representante de São Paulo), Ney Machado, Olavo de Barros, Paschoal Carlos Magno, Renato Vieira de Melo, Roberto Ruiz, Silva Ferreira (representante do sul)”. In: Programa do I Festival de Amadores Nacionais. Rio de Janeiro, 1957, (p.03). In: Dossiê Festival de Amadores Nacionais [1957] / Dossiê Temático: Festival de Amadores Nacionais [1957]. Arquivo João Labanca, LB-P-Ad – Pesquisador /Teatro 25-27. CEDOC/FUNARTE-RJ.

<sup>544</sup> “Nascida em 3 de fevereiro de 1908, na cidade de Valença (RJ), no Vale do Paraíba, Dulcina de Moraes conviveu com o teatro desde a infância, tendo como primeiros professores seus pais, Conchita e Átila de Moraes, ambos atores. Fez sua estreia oficial aos 15 anos e logo criou um estilo próprio de interpretação, marcado pela elegância, a valorização do texto e a agilidade no tempo de comédia. Estrela de sucessos como a peça Chuva (de Somerset Maugham), foi no comando da Companhia Dulcina-Odilon (com o marido, o ator Odilon Azevedo) que trouxe mudanças decisivas para o teatro. Entre elas, estão a regularização da profissão de ator, a abolição do ponto e a instituição de folga às segundas-feiras para os profissionais de teatro. Outra contribuição fundamental de Dulcina para as artes cênicas no Brasil se deu em 1955, quando criou a Fundação Brasileira de Teatro (FBT), instituição pioneira na formação de atores e profissionais teatrais no país. Em 1972, mudou-se para Brasília, para onde transferiu a FBT, que seria o embrião da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, fundada em

Caminheemos juntos e de mãos dadas. Com amor pelo Teatro e com amor pela Vida – esse “gosto frenético da vida” de que nos fala Roger-Martin du Gard que nos dá ainda esta maravilhosa diretriz:

“Agir. Cultivar nossa inteligência, mais do que como um direito: como um dever. Mas que tudo seja em benefício de um resultado humano. Fazendo frutificar os tesouros das faculdades superiores que nos tenham sido confiadas – para que a grande família humana deles possam beneficiar-se. Não sendo nunca daqueles que enterram seu talento, mas sim daqueles que enriquecem e repartem – daqueles que se dá”.

E como artista que sou – e outra coisa não tenho querido ser em toda minha vida – uma artista que ama e se devota à sua arte; que trabalha e que sonha; que encontrou no Teatro seu clima de existência e sua razão de ser; que tendo aprendido um pouco e esperando ainda aprender muito, quer repartir com os moços o que aprendeu suas experiências adquiridas através de erros e de acertos, apenas como artista, repito, desejo comunicar-se convosco; eis porque vos convoquei a todos, a esta jornada de colaboração para engrandecimento de nosso Teatro, fiel à minha convicção de que o Teatro é, acima de tudo: harmonizar-me e entender-me convosco, para que permaneçamos próximos e fraternos nesse esforço que empreendemos juntos, e juntos devemos conduzir até o fim<sup>545</sup>.

Sobre a participação do grupo paraense, *Os Novos*, destaca-se no material que eles enviaram à comissão organizadora, o traçado histórico dos amadores do Pará, a partir da figura de Margarida Schivazappa à frente de TEP. Descreve alguns de seus trabalhos, seus esforços e participações em eventos nacionais, voltados para o debate sobre as transformações no setor teatral brasileiro:

O Teatro do Estudante do Pará foi fundado em junho de 1941 por um grupo de jovens, foi então convidada para dirigir o conjunto a prof.<sup>a</sup> Margarida Schivazappa que se tornou, desde então, sua supervisora. São dessas épocas as apresentações de “O Leque de Lady Wíndermore”, “A Importância de ser Severo” de Oscar Wilde e “Sinhá Moça Chorou” de Ernani Fornari.

Em 1946, o conjunto foi reorganizado sob a égide da União Acadêmica Paraense, tendo ainda como mentora Margarida Schivazappa. Encenaram-se então, entre outras, as peças, “Luz de Gás” de ..., “Iaiá Boneca”, de Fornari, “Os Barrets” (The Barrets of the Wimpole Street) de ..., em tradução de Pedro Penner Cunha, “Quem casa faz casa”, de Martins Pena, “Comédia do Coração” de Paulo Gonçalves, e “Cândida” de Shaw.

O grupo “OS NOVOS” que ora se apresenta no I Festival de Amadores Nacionais e formado de elementos do Teatro do Estudante do Pará e dos conjuntos “renovação Teatral” e “Juventude Franciscana” com os quais o

---

1982 e até hoje atuante em Brasília, onde Dulcina faleceu, aos 88 anos, em 28 de agosto de 1996”. Disponível na página *Brasil, Memória das Artes*, da FUNARTE: <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/atores-do-brasil/dulcina-atriz-e-teatro/>

<sup>545</sup> MORAES, DULCINA de. *Mensagem aos amadores*. Programa do I Festival de Amadores Nacionais. Rio de Janeiro, 1957. In: Dossiê Festival de Amadores Nacionais [1957] / Dossiê Temático: Festival de Amadores Nacionais [1957]. Arquivo João Labanca, LB-P-Ad – Pesquisador /Teatro 25-27. Disponível em: CEDOC/FUNARTE-RJ.

Teatro do Estudante tem mantido contato através de Margarida Schivazappa, a impulsionadora do movimento teatral no Pará<sup>546</sup>.

Além de mostrar o percurso de suas ações, *Os Novos*, em seguida, relata suas atividades de formação, por meio de palestras e cursos dados por intelectuais paraenses, como Francisco Paulo Mendes, na época professor catedrático de literatura do Instituto de Educação do Pará; e Bruno de Menezes, poeta modernista da geração de 1922, e estudioso das manifestações populares amazônicas. Acrescenta-se as trocas entre artistas de renome nacional, como as atrizes Bibi Ferreira e Henriette Morineau com os integrantes do TEP, por meio das expedições pela capital paraense:

Os amadores paraenses, a par das peças encenadas, têm realizado cursos de conferências sobre teatro que tem sido proferidas pelos nomes mais representativos da intelectualidade paraense, como Bruno de Menezes, membro da Academia Paraense de Letras, Francisco Paulo Mendes, catedrático de Literatura do Instituto de Educação do Pará e Raimundo de Souza Moura, Juiz de Direito, cujas atividades se estendem também ao setor literário-teatral.

Nesses 15 anos de atividade, os amadores do Pará têm tido o incentivo e o contato com artistas experimentados que têm excursionado ao Norte, como Morineau, Bibi Ferreira, Joracy Camargo, etc., cujas lições lhes tem sido proveitosas.

Em julho de 1951, o Teatro do Estudante do Pará fez-se representar no 1º Congresso Nacional de Teatro realizado no Rio de Janeiro.

Não seria justo deixar de assinalar o nome de Margarida Schivazappa como impulsionadora máxima de todas essas atividades. Paraense da velha guarda, ligada às famílias mais tradicionais da terra guajarina, Margarida Schivazappa reparte as suas atividades entre o teatro e a música de que é professora em diversos educandários de Belém<sup>547</sup>.

Por fim, ressalta-se a trajetória profissional de Schivazappa, sua formação como professora de canto orfeônico; e a falta de financiamento oficial no setor ou nas atividades propostas pelo grupo de Belém. Mas o grupo contava com a colaboração do setor comercial da capital paraense.

[Schivazappa] é formada pelo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico onde recebeu as lições de Villa-Lobos, Arnaldo Estrela, Vieira Brandão e outros. O seu penchant, porém, é o teatro. O teatro, para ela, sempre foi algo apaixonante. Sem ter frequentado escolas dramáticas, Margarida põe a

---

<sup>546</sup> S/a. *Os Amadores do Pará*. 1957, (p.01). In: Dossiê Festival de Amadores Nacionais [1957] / Dossiê Temático: Teatro e Eventos Culturais em Belém do Pará. Arquivo João Labanca, LB-P-Ad - Pesquisador / Teatro 25-27. Disponível em: CEDOC/FUNARTE-RJ.

<sup>547</sup> Idem, (p.02).

serviço de sua afinada sensibilidade artística apenas os conhecimentos que adquiriu com acurada observação e interesse pelas coisas do espírito.

Sobre a peça “No poço do falcão” levada dia 23 de janeiro p.p. pelo grupo “Os Novos”, ver folha anexa.

Convém assinalar que todo esse movimento em prol do levantamento cultural do Estado não tem tido apoio oficial. O T. do Estudante do Pará sempre viveu dos recursos de seus componentes e de alguns entusiastas do teatro na terra paraense. Mesmo a apresentação de “No poço do falcão” não teve ajuda oficial. “Os Novos” devem a sua apresentação à Associação Comercial do Pará, ao comércio de Belém e a inúmeras figuras da sociedade paraense que ofertaram-lhes dinheiro, vestuário, etc. Em tudo isso fez-se sentir o prestígio e a dedicação de Margarida Schivazappa que, com seu dinamismo, sempre vai caracterizando algo no que diz respeito a teatro no Estado do Pará<sup>548</sup>.

Esse festival congregou ações de diversos grupos brasileiros de teatro amador, conectados pelos mesmos interesses, e articulado pelo movimento do Teatro do Estudante do Brasil, que tinha à frente Paschoal Carlos Magno. Contemplado com a participação de grupos de todas as regiões do país, reuniu vinte e quatro deles:

1. Teatro do Estudante do Amapá
2. Os Novos - Pará.
3. Grupo Cênico dos Ex-Alunos de Dom Bosco do Pará.
4. Teatro de Cultura do Maranhão.
5. Teatro Adolescente do Recife.
6. Associação Teatral de Alagoas.
7. Teatro de Amadores de Sergipe.
8. Teatro de Cultura da Bahia.
9. Federação Baiana dos Teatros de Amadores.
10. Teatro do SESI (Minas Gerais).
11. Teatro Rural do Estudante (Distrito Federal).
12. Os Intérpretes (Estado do Rio).
13. Comédia (Estado do Rio).
14. Teatro de Comédia Laura Botelho (Estado do Rio).
15. Departamento de Teatro da Associação Atlética Matarazzo (São Paulo).
16. Teatro da Mocidade (São Paulo).
17. Clube de Teatro (São Paulo).
18. Clube de Arte de Santos.
19. Teatro do Estudante do Paraná.
20. Teatro Catarinense de Comédia.
21. Teatro Universitário (Rio Grande do Sul).
22. Centro de Tradições Gaúchas (Erechim - Rio Grande do Sul).
23. Grupo dos 16 (Rio Grande do Sul).
24. Teatro Universitário de Campinas<sup>549</sup>.

---

<sup>548</sup> Idem, (p.03-04).

<sup>549</sup> Programa do I Festival de Amadores Nacionais. Rio de Janeiro, 1957, (p.08). In: Dossiê Festival de Amadores Nacionais [1957] / Dossiê Temático: Festival de Amadores Nacionais [1957]. Arquivo João Labanca, LB-P-Ad - Pesquisador /Teatro 25-27. Disponível em: CEDOC/FUNARTE-RJ.

O Pará foi representado por dois grupos. *Os Novos*, com a peça *No poço do falcão*, de W.B. Yeats, tradução de Angelita Silva. O segundo, *Grupo Cênico dos Ex-alunos de Dom Bosco do Pará*, com *Os mortos voltam*, de Hercílio Renoglio, tradução do Pe. Belchior Maia D’Athaide.



Figura 59 -Grupo Cênico dos Ex-alunos de D. Bosco do Pará<sup>550</sup>. Figura 60 - Os Novos<sup>551</sup>.  
Fonte: Arquivo João Labanca - CEDOC/FUNARTE/RJ.



Figura 61 - Grupo Cênico dos ex-alunos de Dom Bosco do Pará<sup>552</sup>.  
Fonte: Arquivo João Labanca - CEDOC/FUNARTE/RJ.

<sup>550</sup> Idem, (p.13).

<sup>551</sup> Idem, (p.18).

<sup>552</sup> “Peça em 2 atos. “Os Mortos Voltam” de Hercílio Renóglgio, em tradução do original italiano, Pe. Belchior Maria Athayde. Da esquerda para direita: Mário Paiva no papel de Francisco Robi, Wilson Silva (diretor), Jorge Espínola, José Ferrari, Vaumi Folehi e Fernando Delmar Parente, Henrique. Espetáculo: dia 20 às 21hs”. Informação presente no verso da foto. In: Dossiê Festival de Amadores Nacionais [1957] / Dossiê Temático: Festival de Amadores Nacionais [1957]. Arquivo João Labanca, LB-P-Ad - Pesquisador /Teatro 25-27. Disponível em: CEDOC/FUNARTE-RJ.



Figura 62 - Cena de *Os Mortos Voltam*<sup>553</sup>.  
Fonte: Arquivo João Labanca - CEDOC/FUNARTE/RJ.



Figura 63 - Luiz Fernando Sá Leal de "*Os Novos*" (Pará), no final da peça de Yeats (*No poço do Falcão*)<sup>554</sup>.  
Fonte: Arquivo João Labanca-  
CEDOC/FUNARTE/RJ.

---

<sup>553</sup> Idem.

<sup>554</sup> S/a. Luiz Fernando Sá Leal de "*Os Novos*" (Pará), no final da peça de Yeats (*No poço do Falcão*). *Jornal do Festival Para todos* no I Festival Nacional de Amadores. *Movimento essencial ao Teatro Brasileiro*. 1957, (primeira página).

Após a participação de *Os Novos*, no Festival de Amadores no Rio de Janeiro, surgira entre seus membros e nos jovens que faziam parte do círculo de amizade, como Maria Sylvia e Benedito Nunes, a vontade de criar em Belém um grupo que desse continuidade aos trabalhos teatrais. Dessa maneira, em 1957, o NTEP foi fundado com a finalidade de produzir teatro para cidade de Belém, da iniciativa própria de jovens que viam na arte um lugar para se debater sobre a condição humana, além de expandir as relações do grupo do qual faziam parte, como relata Maria Sylvia Nunes:

Aí fizemos o Norte Teatro Escola. O pessoal daqui de casa que queria aprender entrou. Foi daí que surgiu Norte Teatro Escola. Primeiro, nós passamos um tempo estudando teatro, nós nos reuníamos aos sábados. Geralmente eu que falava, contava da Grécia, que eu sempre gostei muito de estudar. Então, eu estudava essas coisas, eu lia muito! Tinha a vantagem de poder ler. Então, a gente lia.... Eu passava para o pessoal, não era tipo aula, era de contar... a gente se reunia aos sábados. Então, resolvemos fazer nossa primeira apresentação pública, foi um recital de poesia em que a gente pegou desde Akenathon, Renascimento, até os modernistas. Todo mundo gostou muito. Fizemos um segundo recital de poesia<sup>555</sup>.

Vê-se, na fala acima, que a motivação do grupo, recém-criado, voltou-se para a busca de uma formação intelectual, por meio da leitura e estudos de obras literárias, além de discussões gerais sobre artes, sob a liderança de Maria Sylvia Nunes, que passou a “ensinar”, a instruir os colegas. Isso ratifica que a leitura sempre esteve presente em suas atividades cotidianas, em sua formação. Em seguida, fala da inexperiência do NTEP em trabalhos teatrais, mas reitera que, apesar de não saber representar, eles tinham um “bom gosto” para escolher as obras:

Aí resolvemos montar peças curtas, porque a gente tinha a consciência, mesmo, que a gente não sabia representar, mas a gente tinha bom gosto para escolher os textos, e a gente tinha o amor pelos textos. **A gente não estava a fim de se mostrar. Uma coisa é você estar a serviço do autor, uma coisa é você está serviço do seu ego**<sup>556</sup>. Tem uma diferença brutal aí. Então, a gente estava na primeira categoria, a gente queria compartilhar com os outros a beleza do texto. Era só isso que a gente queria. Então nós fizemos o Ghelderodes, um autor belga, que naquele tempo estava em grande alta. Nós fizemos uma peça curta dele chamada *Os Cegos*, e foi um sucesso. **Os amigos da gente gostaram, então a gente ficou animado de fazer mais e aí**

---

<sup>555</sup> NUNES, Maria Sylvia. *Entrevista*. Realizada por Denis Bezerra, no dia 16/12/2008.

<sup>556</sup> Grifo meu.

**começamos a fazer sempre peças de um ato**<sup>557</sup>, fizemos Tchekhov, fizemos um monte de coisa com um ato<sup>558</sup>.

No excerto acima, destaca-se que, para Maria Sylvia Nunes, o NTEP não estava a serviço do ego, - talvez uma crítica ao meio profissional teatral, pautado na construção de ícones, como a época das divas das companhias nacionais - mas do autor das obras, princípio que permanecerá até às últimas atividades teatrais do grupo, em 1962. Além disso, reitera que a recepção dos primeiros trabalhos, pelos amigos, foi decisiva para que eles se sentissem animados a produzir mais. Isso mostra que o NTEP, inicialmente, não estava preocupado em mudar a cena teatral local, mas de possibilitar ao seu círculo de relações, o conhecimento e a “beleza” dos textos, fortalecendo a ideia de uma construção social pautada na socialização dos saberes em comunidades intelectuais fechadas.

No entanto, mesmo sem essa preocupação, o grupo proporcionou uma importante mudança para a arte teatral paraense, pois, por meio de suas participações nos festivais nacionais de teatro de estudante, conseguiu projetar o teatro local no Brasil. A partir do reconhecimento e da importância conquistados, principalmente ao ganhar os principais prêmios, no primeiro e segundo festivais, como o de melhor ator e melhor direção, obteve credibilidade de autoridades locais, como o reitor da Universidade do Pará, José da Silveira Neto, fato este que, em 1962, colaborou na concessão de um curso na referida instituição federal, voltado para a formação de artistas.

Outro ponto a ser destacado é a consciência de não se saber representar, fato justificado, possivelmente, por não possuírem uma formação específica para tal ofício, mas Maria Sylvia Nunes pontua que o grupo tinha um “bom gosto” para a escolha dos textos, além de “amá-los”. Essa questão mostra que a experiência desses artistas, ou “jovens interessados em fazer arte”, pautava-se na intensa relação com a literatura. Vale ressaltar que, neste caso, a tradição teatral se deu no diálogo com a dramaturgia, pois o texto configurou-se, na maioria das vezes, como o elemento mais importante nas artes teatrais, até o advento do teatro moderno, fato este de muitas

---

<sup>557</sup> Grifo meu.

<sup>558</sup> NUNES, Maria Sylvia. *Entrevista. Op. Cit.*, (2008).

discussões nos campos teórico e prático do teatro no século XX. A literatura, na concepção moderna, foi vista como um objeto artístico fruto da capacidade do escritor de dominar as técnicas de criação. E seu criador tinha a missão de abordar temas fundamentais, elencados pelos intelectuais eruditos em cada sociedade.

Tais perspectivas mudaram com a participação do NTEP nos festivais de teatro nacionais, a partir de 1958, quando passou a gozar de reconhecimento na cidade, e prestígio nacional. Outro ponto que chama atenção é o “vanguardismo” do grupo, ao traduzir obras<sup>559</sup> para língua portuguesa e a conexão com leituras modernas, em seu momento de formação, além do estudo e leitura do cânone nacional e estrangeiro, mas sem deixar de destacar que eles estavam a serviço do autor, na finalidade de alcançar o seu pensamento, seus desejos e seus objetivos. Em seis anos de atividades (1957-1962), o grupo apresentou as seguintes peças:

Ano	Peças	Autores
1957	No Poço do Falcão	W.B Yeats
1957	Teatro Universitário de Minesotas, em Nossa Cidade	Oscar Wilde
1957	Sonho de uma Noite de Verão	Shakespeare
1957/1958	Os Cegos	Ghelderodes
1958	Morte e Vida Severina	João Cabral de Melo Neto
1958	O Moço Bom e Obediente (adaptação de um autor inglês)	[Barry Stevens e Could Steves]
1959	A Lição de Botânica	Machado de Assis
1959	O Quase Ministro	Machado de Assis
1959	O Urso	Anton Tchekhov
1959	O Pedido de Casamento	Anton Tchekhov
1959	O Cisne	Anton Tchekhov
1959	Pluf, o Fantasmilha	Maria Clara Machado
1959	Édipo Rei	Sófocles
1959	A Cantora Careca	Eugene Ionesco
1960	Pic-nic no Front	Fernando Arrabal
1960	Os Espectros	Ibsen
1961	O Namorador ou A Noite de São João	Martins Penna
1962	Biedermann e os Incendiários	Max Frish

Tabela 02 – Espetáculos apresentados pelo NTEP.

Fonte: Arquivo pessoal de Paraguassú Éleres, e livro Teatro de Vanguarda<sup>560</sup>.

<sup>559</sup> As traduções que o NETP utilizou em suas montagens foram realizadas por Benedito e Maria Sylvia Nunes. Elas nunca foram publicadas, a única obra que tive acesso, durante esta pesquisa, foi a de Max Frisch, *Biederman e os Incendiários*, apresentada no IV Festival de Teatro do Estudantes, em Porto Alegre, presente nos arquivos pessoais de Paraguassú Éleres.

<sup>560</sup> ÉLERES, Paraguassú. *Op. Cit.*

Após esse momento inicial, de leituras e apresentações “caseiras”, o NTEP começou a ler e estudar a obra do poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto, *Morte e Vida Severina*, que, segundo Maria Sylvia Nunes, tinha sido escrita para o grupo TABLADO<sup>561</sup>, de Maria Clara Machado, mas ela achava que a obra não dava para ser encenada, de acordo com os princípios de seu grupo. Escrito em 1955, o texto de Cabral configurava-se como um Auto de Natal, em versos. Esse gênero dramático, muito presente nas formas do teatro popular, primava por representações alegóricas. A escolha do grupo paraense, como será visto mais adiante, primou pela presença, nessa obra, dos elementos líricos, pelo trabalho com a linguagem do poeta em relação à cultura nordestina, a partir do tema da seca e dos conflitos do personagem Severino. A diretora do NTEP relata que:

Nesse momento, começamos a ler *Morte e Vida Severina*, e ficamos empolgadíssimos. A gente amou de paixão, todo mundo ficou empolgado. Começamos a pensar que poderíamos, talvez, fazer representar. Aí Maria Clara Machado (eu ia passar sempre as férias no Rio e tal) e conheci Maria Clara Machado, ela disse: “olha, ele fez para mim, para o TABLADO, e eu achei que não dava para fazer”. Eu fiquei caladinha. Cheguei aqui, comecei a pensar como poderia fazer e de repente vi que estava tudo lá, não faltava grande coisa. E aí nós ficamos trabalhando, trabalhamos muito tempo nessa peça, sabíamos de cor e salteado, de trás para frente, de frente para trás porque era um prazer a gente trabalhar com esse texto<sup>562</sup>.

---

<sup>561</sup> “Fundado como uma companhia amadora, em 1951, o Tablado se tornou o principal centro difusor da dramaturgia de Maria Clara Machado e uma escola de teatro voltada para o aspecto artesanal da profissão. O Tablado surge para atender aos anseios de um grupo de intelectuais e artistas cariocas de ter um lugar próprio onde ver representadas novas ideias de teatro. Ao lado de estudantes de Direito interessados na discussão e na fruição estética, liderados pelo escritor Aníbal Machado, esse grupo cria as condições para que o pintor e médico Martim Gonçalves se encarregue da direção teatral e a jovem Maria Clara Machado, recém-chegada de um período de cursos em Paris, assuma a função de primeira atriz. Sua proposta é a criação de uma companhia amadora e a formação de um repertório dedicado às melhores peças internacionais. As funções no entanto não são estanques - Martim e Maria Clara pautam, dirigem, produzem e constroem os espetáculos, além de cuidar do espaço. Contam também com diretores convidados: Brutus Pedreira - *Sganarello*, de Molière, 1952; João Bethencourt - *Nossa Cidade*, de Thornton Wilder, 1954; Geraldo Queirós - *Baile dos Ladrões*, de Jean Anouilh, 1955, *Tio Vânia*, de Anton Tchekhov, 1955, *O Tempo e os Conways*, de J. B. Priestley, 1957”. FONTE: Enciclopédia Itaú Cultural: [http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_teatro/comum/verbete\\_imp.cfm?cd\\_verbete=639&imp=N&respetaculo\\_tipo=1](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/comum/verbete_imp.cfm?cd_verbete=639&imp=N&respetaculo_tipo=1).

<sup>562</sup> NUNES, Maria Sylvia. *Entrevista*. Realizada por Denis Bezerra, no dia 16/12/2008.

Quando o grupo começou a trabalhar o texto, foi incentivado por Paschoal Carlos Magno<sup>563</sup>, que passava por Belém, a participar do I Festival de Teatro dos Estudantes do Brasil, realizado em Recife, em 1958, como relata Maria Sylvia Nunes:

Quando nós estávamos nisso, aparece aqui, em Belém, Paschoal Carlos Magno, que era um grande incentivador e fundador do Teatro do Estudante do Brasil. O teatro tinha passado por uma fase de baixa, e ele queria fazer reviver o teatro de estudantes de todo Brasil. Ele tinha conseguido o apoio das pessoas lá do Recife e ia fazer lá um Festival Nacional de Teatro de Estudantes. Veio assistir um ensaio que a gente ensaiava aqui em casa: “ah, mas está ótimo! Vou convidar vocês para ir para o festival”. E lá a gente foi. Chegamos lá, nós ganhamos muitos prêmios<sup>564</sup>.

A visita de Paschoal Carlos Magno à Belém, justifica-se, segundo o relato acima, pela tentativa de articular o movimento de teatro de estudante, que teria se desestruturado no início dos anos 1950. Maria Sylvia destaca “uma baixa” nas atividades teatrais na cidade, talvez essa referência se dê ao término do grupo TEP, em 1951. No entanto, mesmo com a “desarticulação” do TEP, buscou-se a permanência desse modo de fazer teatral (amador, universitário), com a criação dos grupos Teatro Amador do Pará e Teatro Universitário do Pará, como visto anteriormente. Houve tentativas de manter atividades teatrais na cidade Belém, com a criação de novos grupos de amadores, inclusive o NTEP, surgido da articulação do movimento de Schivazzappa, como se observa nos relatos feitos, anteriormente, por Maria Sylvia Nunes.

A partir da visita de Paschoal Carlos Magno, como destaca Maria Sylvia Nunes, o NTEP passou, com mais frequência, a se reunir na casa do casal Nunes, e se intensificaram os ensaios da obra *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto. Os ensaios eram acompanhados pelo seu grupo de amigos, que trocavam ideias e impressões, ativando, dessa maneira, a produção do grupo.

---

<sup>563</sup> “Nascido no Rio de Janeiro (26 de janeiro de 1906), Paschoal Carlos Magno foi, entre outras coisas, compositor musical, romancista, diplomata de carreira, vereador pelo antigo Distrito Federal, chefe de gabinete de Juscelino Kubitschek, mas sua figura pública se destaca no teatro, onde começou junto com Renato Vianna (*Caverna Mágica*) e Álvaro Moreyro (*Teatro de Brinquedo*). Também organizou o Curso de Férias de Teatro (1944) e em seguida o Teatro Experimental do Negro e foi diretor artístico da Companhia Jayme Costa e em 1938 fundou no Teatro do Estudante do Brasil, realizando viagens pelo país. Esteve em Belém em 1947, de onde, segundo dizem, levou dois atores que se tornariam conhecidos no Brasil, ainda que em atividades diversas: Sérgio Cardoso, no teatro, e Lúcio Mauro, na televisão” (ÉLERES, 2008, p.23).

<sup>564</sup> NUNES, Maria Sylvia. *Entrevista*. Realizada por Denis Bezerra, no dia 16/12/2008.

Os textos poéticos eram lidos e não recitados e um dos escolhidos foi o poema de João Cabral de Melo Neto, *Morte e Vida Severina*, que da leitura passou à encenação. Lembro-me da primeira, na “casa da Estrela”. A cortina de boca de cena era um lençol branco que enjambrei com barbantes e o “efeito” foi louvado pelo grupo de “críticos” amigos para os quais fora feita a apresentação: Francisco de Paula Mendes (Chico Mendes, carinhosamente apelidado de “Ratinho”) (...) Ruy Barata (...) Jocelim Brasil (coronel aviador reformado da Força Aérea Brasileira e membro ativo do Partido Comunista do Brasil (...) Orlando Costa (advogado e depois Juiz do Trabalho no Pará, cargo em que alcançou, como Ministro, a Presidência do Superior Tribunal do Trabalho (...)) Havia outros mais que apareciam para assistir os ensaios



ENSAYO GERAL DA PEÇA "MORTE E VIDA SEVERINA" CHEIO DE SUDÓRI EN CASA DE BENEDITO E MARIA SYLVIA NUNES, NA TRAVESSA DA ESTRELA - O ATOR DE ROUPA LISTADA É CARLOS MENEZES (O "SEVENTYSEVEN"); OS CARREGADORES SÃO FERNANDO E WILSON PERA - NA PLATEIA: O DIRETOR DA PRE-S, RÁDIO CLUBE DO PARÁ, DR. EDGARDO PROENÇA, O POETA BRUNO DE MENEZES, A ESCRITORA LINDANOR CELINA E MARIA DE LORDES MEIRA (ESPOSA DE AUGUSTO MEIRA).

Figura 64 - Ensaio geral de *Morte e Vida Severina*, na casa do casal Benedito e Maria Sylvia Nunes, 1958.

Fonte: Arquivo pessoal de Paraguassú Éleres.

A plateia, composta de “amigos”, representava o prestígio e a projeção social dos jovens estudantes, ao se considerar a presença de intelectuais importantes da cidade, como o radialista Edgar Proença, do poeta Bruno de Menezes, ambos pertencentes à geração modernista literária paraense dos anos 1920 e 1930. Além deles, havia a presença da futura escritora Lindanor Celina, que na ocasião do Festival de Recife, participou da apresentação ao executar, na sanfona, o tema composto por Waldemar Henrique; e a esposa de Augusto Meira, Maria de Lordes Meira, importante político paraense, naqueles anos.

<sup>565</sup> ÉLERES, Paraguassú. *Op. Cit.*, (p.15-16).

Com essas fontes é possível perceber que o NTEP se fortaleceu, inicialmente, por meio das relações estabelecidas entre as pessoas de seu ciclo de convivência, tal como é referido por Williams<sup>566</sup>, ao analisar a fração Bloomsbury. O historiador inglês destaca que as trocas estabelecidas em grupo tiveram uma importante significação para a sua formação interna, e para algumas consequências externas. Os resultados de suas ações proporcionaram uma autoestima, responsável por despertar neles, em uma autorreflexão, um sentimento de diferença em relação aos outros grupos sociais, que por sua vez conseguiria identificar-se imediatamente.

O destaque e reconhecimento local do grupo foram, paulatinamente, se fortalecendo, a partir da articulação com o seu *métier*, de forma particular, pois não havia apresentações para o grande público, realizando-se de maneira mais caseira, ou em espaços de convívio social mais restritos. Nacionalmente, essa projeção e conquista de credibilidade ocorreram aos poucos, principalmente quando começou a participar dos festivais amadores de teatro, organizados por Paschoal Carlos Magno. Devido ao êxito alcançado no Festival de Recife, seus trabalhos ganharam espaço, a nível nacional, e seus membros puderam destacar-se na cena interna e externa ao Pará. No entanto, como afirma Williams, o mais importante, na definição do grupo, é perceber como a conexão entre os comportamentos políticos e essa fração, organizada e empenhada por mudanças, estabelecem uma “consciência”. “É um senso de obrigação individual, ratificado entre amigos civilizados, que tanto governa os relacionamentos imediatos quanto pode ser ampliada, sem alterar sua base local, para ‘preocupações sociais’ mais abrangentes”<sup>567</sup>.

Até o presente momento, procurou-se apresentar, em linhas gerais, a formação e articulação inicial do NETP, considerando como ponto de análise, as discussões de Williams sobre as questões socioculturais inerentes à organização de grupos de artistas e intelectuais, com “projetos” com fins de transformação social. Destacou-se que esse grupo de Belém do Pará seguiu ideias surgidas na década de 1940, quando, no Brasil, articulou-se uma produção artística-teatral pautada no seu fortalecimento pelas ações com estudantes e grupos amadores.

---

<sup>566</sup> WILLIAMS, Raymond. *A Fração Bloomsbury. Op. Cit.*, (p.146).

<sup>567</sup> Idem, (p.150).

Contudo, procurou diferenciar-se pela questão de “quebrar” com uma certa inércia este setor, e se propôs a oferecer trabalhos de “vanguarda”, ou seja, apresentar obras inéditas e de importância cultural. Dessa forma, propuseram um modelo que gerasse a criação de um indivíduo civilizado, intelectualmente refinado, aprimorado, a partir de sua experiência com a arte. Por fim, essa geração desenvolveu um movimento cultural voltado para transformações das artes cênicas locais, e a criação de uma intensa relação entre a nova sociedade que se queria construir, tangenciada pela experiência com a arte.

O NTEP representou, em sua época, um trabalho no campo artístico de Belém, empenhado em transformações culturais. Por isso, analisar-se-ão seus trabalhos, mais detalhadamente, com a finalidade de se perceber como suas ações contribuem para a reflexão sobre as discussões relacionadas aos projetos à produção cultural local, pautados na concepção de uma sociedade modernizante. Diante disso, voltar-se-á esta análise para a participação desse grupo teatral nos quatro festivais de teatro amador no Brasil (1958-1962), e os seus desdobramentos.

### **Cena III – Quadro I: Norte Teatro Escola do Pará e os Festivais Amadores de Teatro no Brasil (1958-1962).**

*Esse Festival Nacional de Teatro de Estudantes há de fazer história. Contém os críticos – não de conta-los! – o que foram as peças encenadas, o trabalho feito, o que o teatro nacional ficará devendo a ele.  
Elsie Lessa (Festival de Teatro do Recife).*

No final da década de 1950, foram realizadas diversas ações em prol da difusão e fortalecimento do teatro amador no Brasil. Em 1957, como visto no tópico anterior, realizou-se na capital da República, Rio de Janeiro, o I Festival de Amadores Nacionais, evento voltado para a difusão dos trabalhos dos grupos amadores de teatro de todo país. O festival teve como uma de suas lideranças Paschoal Carlos Magno. Diretor do TEB, e incentivador de festivais nacionais, ele valorizou mais essa produção teatral, que, segundo Décio de Almeida Prado<sup>568</sup> “nunca dispensou por completo aquela margem de improvisação inerente à atividade amadora, exercendo influência mais pelo entusiasmo do que pela preocupação com os aspectos artesanais da arte de representar”.

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

Martinho Carvalho<sup>569</sup> relata as dificuldades pelas quais Paschoal passou durante toda a sua militância pelas artes teatrais brasileiras. Ressalta que, quando o Teatro Duse<sup>570</sup>, no Rio de Janeiro, foi fechado em 1957, Paschoal (que em 1958,

---

<sup>568</sup> PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988, (p.39).

<sup>569</sup> CARVALHO, Martinho. Paschoal Carlos Magno (1906-1980). In: CARVALHO, Martinho; DUMAR, Norma (Org.). *Paschoal Carlos Magno: crítica teatral e outras histórias*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006, (p.23).

<sup>570</sup> Este grupo foi fundado por Paschoal Carlos Magno, em 1952, na sua antiga casa no Bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro. “Quando Paschoal Carlos Magno transforma o andar térreo de sua residência em um teatro, o Teatro do Estudante do Brasil - TEB já conta com mais de dez anos de atividade [...] Em 1952, o TEB realiza uma turnê de dois meses e meio pelo norte do país apresentando, gratuitamente, um repertório de sete espetáculos. Na volta, o TEB inaugura o Teatro Duse, de cem lugares, sobre o qual escreve seu idealizador: ‘Todos os elementos que o servem - bilheteiro, porteiro, indicadores, intérpretes, cenógrafos, figurinistas, maquinistas, publicistas,

recebeu o prêmio Apolo, da Sociedade Teatro e Arte, e conseguiu reunir no Festival de Recife mais de 8000 estudantes, de todas as regiões do Brasil) confessou à imprensa que tal fato representou uma perda para o movimento teatral nacional, pois esse espaço funcionava como único teatro-laboratório brasileiro. Destaca, ainda, que havia poucos investimentos para a sua manutenção.

Paschoal Carlos Magno<sup>571</sup>, na apresentação da revista da *Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT)*, número especial de 1958, dedicado a registrar, relatar e refletir sobre o Festival de Recife, faz uma breve apresentação da sua trajetória no teatro brasileiro, de suas viagens à Europa, além das atividades de seu grupo, o TEB (1938-1952), e as mudanças provocadas nas artes dramáticas nacionais:

Em 1937 voltava eu ao Brasil depois de alguns anos na Inglaterra, onde aperfeiçoara meus conhecimentos sobre arte dramática e compreendia a valia dos teatros universitários.

Encontrava-se o nosso teatro em situação triste. Melhorara um pouco depois das experiências de Álvaro Moreyra e Renato Viana. Mas andava tudo com um ar meio parado, agonizante.

**Sabia que nenhum movimento entre nós - político, literário ou artístico - se tornou triunfante sem o apoio das mocidades das escolas.**

**Bati à porta dos universitários para que me ajudassem a reintegrar o teatro no seu destino de muito importante província da inteligência. Minha voz encontrou eco. Esse teatro de jovens imediatamente obteve ressonância nacional<sup>572</sup>.**

Observa-se o destaque que o diretor do TEB e organizador do Festival de Recife (1958) dá à juventude estudantil, pois sem eles seu projeto de renovação da cultura teatral no Brasil não teria alcançado êxito. Paschoal Carlos Magno coloca,

---

costureiras, aderecistas, secretários, diretores - são estudantes. Não anima o Teatro Duse nenhum objetivo comercial. É o núcleo de um teatro-escola, dirigido por moços e baseado no entusiasmo, no desinteresse e no idealismo dos moços'. Durante seus quatro anos de existência, o Teatro Duse apresenta 21 espetáculos de autores brasileiros inéditos, entre eles Frankel, de Antônio Callado; Lampião, de Rachel de Queiroz; João Sem Terra, de Hermilo Borba Filho; e Lázaro, de Francisco Pereira da Silva. Além de realizar montagens, o Teatro Duse se dedica ao ensino da profissão que, em cursos de um ano de duração, inclui o estudo da prosódia, da história do teatro, da caracterização, da mímica, do texto. Esther Leão é a professora encarregada de ensinar aos alunos a arte de interpretar. Entre os demais professores, figuram: Bibi Ferreira, Nina Ranewsky, Adacto Filho, José Jansen. Participam do TEB, entre outros, Othon Bastos, B. de Paiva, Fernando Pamplona, Oswaldo Loureiro, Maria Pompeu, Consuelo Leandro, Pernambuco de Oliveira, Glauce Rocha, Miriam Pérsia e Joel Barcelos". Disponível na página *Enciclopédia Itaú Cultural*:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399331/teatro-duse>. Destaca-se que esse teatro foi um importante espaço de promoção das atividades dos grupos amadores brasileiros.

<sup>571</sup> Fonte: *Revista de Teatro da SBAT*. Ano XXXVII - Julho- Agosto, 1958 - N° 304, (p.01).

<sup>572</sup> Grifo meu.

portanto, o jovem como agente da transformação cultural brasileira, pelas artes, pela produção teatral. Além disso, sua experiência na Europa, com as atividades teatrais nas universidades, levou-o a promover, no Brasil, ações que colaborassem na mudança da produção teatral, na primeira metade do século XX.

Como foi discutido, anteriormente, a partir dos anos 1940 os intelectuais e artistas brasileiros estiveram inseridos em diversos debates e atividades voltados para a modernização do setor cultural. Com o teatro do estudante, Paschoal Carlos Magno inseriu as realizações amadoras nesse contexto, e promoveu uma intensa reflexão e discussões que geraram os diversos grupos de teatro de estudantes pelo Brasil. Em seguida, ele expõe as mudanças que o TEB proporcionou:

Que fez ele [Teatro do Estudante do Brasil]? Impôs a presença de um “diretor” como responsável pela unidade artística do espetáculo. Acabou com o “ponto”. Valorizou a contribuição do cenário e do figurinista trabalhando sob a orientação do diretor. Exigiu melhoria de repertório e maior dignidade artística. Divulgou **Shakespeare, Racine, Corneille, Gonçalves Dias, Camões, Gil Vicente, Sófocles, Eurípedes, Martins Penna, Rostand, Ibsen, Tchekhov e outros clássicos**<sup>573</sup>. (Se não fosse por iniciativa sua, quando é que o Brasil teria a oportunidade de conhecer e aplaudir “Hamlet”, “Romeu e Julieta”, “Macbeth”, “Sonho de uma noite de verão”?) **destruiu também o preconceito contra o ofício do teatro**. Jovens, com sedimentação universitária, depois de suas experiências estudantis, nele permaneceram profissionalmente. **Impôs a fala brasileira no nosso palco infestado de sotaque lusitano**<sup>574</sup>. Abriu caminho, serviu de exemplo. Copiando-lhe os processos e os ideais, com um mesmo ou maior entusiasmo, multiplicaram-se por esse mundão de Brasil os teatros de estudantes, operários, comerciários, industriários, bancários. (Mais tarde “Os Comediantes” o ajudariam, de maneira vigorosa, nessa missão de recuperação do teatro brasileiro)<sup>575</sup>.

Evidencia-se na fala de P.C. Magno as importantes transformações que o seu grupo proporcionou para a cena brasileira, ao adotar o modo de falar brasileiro nas representações cênicas, pois a tradição era marcada pela dicção lusitana, e em contraposição a esse fato, representava a busca de uma identidade nacional. Outra questão que se destaca são as possibilidades trazidas para o teatro brasileiro, na busca de romper com os preconceitos em torno desse ofício, além de uma

---

<sup>573</sup> Destaca-se que esses autores, representantes da tradição teatral, estrangeira e nacional, em linhas gerais, são os mesmos valorizados pelo NTEP. Isso representa a afinação do movimento teatral amador e de estudante paraenses com a ideologia artística de Paschoal Carlos Magno.

<sup>574</sup> Grifos meus.

<sup>575</sup> Fonte: *Revista de Teatro da SBAT*. Ano XXXVII – Julho- Agosto, 1958 - N° 304, (p.01).

profissionalização dos artistas envolvidos com o teatro, sem deixar de frisar que o teatro amador e de estudante contribuiu para o referido amadurecimento.

A profissionalização do meio teatral é um tema marcado por debates e contradições. Ao mesmo tempo em que os grupos de teatro amador valorizavam o caráter formativo da linguagem cênica, (tendo como princípios básicos o educar para e pelo teatro, na perspectiva de construir indivíduos socialmente melhores, fato este potencializado no contato, na experiência com a arte), os que se evolviam com a arte de representar não viam este campo apenas, ou essencialmente, como uma área de atuação profissional, e sim como um elemento de sua formação enquanto cidadão.

No entanto, ao mesmo tempo em que essas ideias se fortaleciam entre os grupos de teatro de estudante, crescia entre eles a necessidade de lutar por mudanças no setor, pela valorização dos artistas (por meio de sua qualificação técnica), por políticas públicas que garantissem a sustentabilidade desse sistema artístico. Teatro profissional, para eles, não significava aplicar as mesmas práticas das companhias nacionais, representantes dessa forma de teatro, mas proporcionar a modernização estética e estrutural do campo cênico.

Vale destacar, ainda, que esses movimentos de teatro amador, no Pará, se constituíram como contraponto às formas produzidas na cidade, as quais pertenciam ao chamado teatro comercial. Por isso, não se pode entender, nesse contexto, que a profissionalização teatral esteja ligada ao sistema de comercialização da obra de arte. Não viam esse “objeto” como mercadoria, portanto, produziam sob a ótica da renovação e educação estéticas, fato este que não eliminava os elementos da organização do sistema teatral: escolas de teatro, para a qualificação dos artistas; investimentos públicos, para a concessão de financiamentos aos empreendimentos; construção, reforma e manutenção de casas de espetáculos, etc.

Além desses fatores, é importante perceber, também, o sentido educacional e pedagógico que Paschoal Carlos Magno dá para o teatro, espaço voltado para a construção de um homem/mulher que representasse os novos anseios de uma sociedade em transformação. O NTEP compartilhava das mesmas ideias. Além disso, faz uma importante reflexão sobre a necessidade da realização de festivais de

teatro de estudantes, para o fortalecimento e difusão das artes teatrais no país, além de descrever as transformações ocorridas em vinte anos de seu trabalho:

Há vinte anos a nossa plateia era magra, reduzida. Cresceu. Peças permaneciam pouco tempo nos cartazes. Atualmente o público é numeroso e esclarecido. As universidades já se orgulham de suas Escolas de Teatro. Cursos de formação de espectadores são patrocinados por faculdades superiores ou entidades literárias e artísticas. Concursos de peças que se anuncie, é sinal de centenas de concorrentes enviando seus originais de todos os cantos do país. Os atores – enobrecidos pela mais árdua e menos recompensada das profissões – são hoje olhados com respeito. E a quem se deve todo esse movimento construtivo?  
Aos teatros de estudantes<sup>576</sup>.

Dessa maneira, a realização dos festivais de teatro de estudante foram ações importantíssimas para a difusão das artes cênicas pelo país. Devido a eles, conseguiu-se divulgar os grupos locais a nível nacional, além de proporcionar, por meio de premiações, bolsas de estudos em teatro, no exterior. Eles revelaram novos talentos, como o ator paraense Carlos Miranda<sup>577</sup>, que após os dois primeiros festivais (1958 e 1959) passou a trabalhar no Serviço Nacional de Teatro. Em matéria para o jornal carioca *Correio da Manhã*, 06 de abril de 1958, Paschoal Carlos Magno anuncia como seria o Festival de Recife:

Sob o alto patrocínio do presidente Juscelino Kubitschek, do ministro Clóvis Salgado, do Ministério da Educação e Cultura (Campanha de Assistência ao Estudante) da Universidade do Recife e de seu magnífico reitor, dr. Joaquim Amazonas, em cooperação com a Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco e a Prefeitura do Recife, realizar-se-á em julho, na Capital pernambucana, o Primeiro Festival Nacional de Teatros de Estudantes, para celebrar o vigésimo aniversário do Teatro do Estudante do Brasil. Durará dez dias e será inaugurado pelo presidente Juscelino Kubitschek e pelo ministro da Educação, dr. Clóvis Salgado<sup>578</sup>.

Ainda na mesma matéria, P.C. Magno relata os grupos convidados e explica que a estrutura do Festival seguiria alguns modelos de festivais que ele viu em suas viagens pela Europa:

---

<sup>576</sup> Idem.

<sup>577</sup> Carlos Miranda foi a grande revelação nos festivais de Recife e Santos ao ganhar, consecutivamente, o prêmio de melhor ator teatral brasileiro, pelas interpretações de Severino, em *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto (1958), e Édipo, em *Édipo Rei*, de Sófocles (1959).

<sup>578</sup> MAGNO, Paschoal Carlos. *Matéria sobre o I Festival de Teatro de Estudantes em Recife*. *Jornal Correio da Manhã*, 1º Caderno, domingo, 06/04/1958, (p.19).

Haverá, como no Festival de Earlangen, na Alemanha, e no Festival de Parma – ambos para teatros de estudantes – dois espetáculos diários, um à tarde e outro à noite. Todas as manhãs reservadas para seminários, encontro com grandes figuras do teatro brasileiro, cujas palestras e discussões devidamente taquigrafadas serão distribuídas aos grupos de estudantes que fazem teatro no Brasil<sup>579</sup>.

Essas comparações são frutos dos anos de convívio de Paschoal com o teatro europeu, assistindo diversos festivais nas universidades. Quando ele retorna para o Brasil, assume, em 1956, no governo de Juscelino Kubitschek, o cargo de Ministro Plenipotenciário (agente diplomático investido de plenos poderes, em relação a uma missão especial) e fica responsável, no gabinete da presidência da república, pelos assuntos universitários e culturais. Essa posição política deu a ele as condições necessárias para que pudesse realizar no país eventos culturais, como os que ele vira nos espaços universitários europeus.

Como acontece nas Universidades de Oxford e Cambridge, Coimbra, Siena, Harvard e em todas, pelo mundo afora, aquelas autoridades entrarão na igreja São Pedro dos Clérigos, precedidos por esses jovens e seus archotes acesos. Dentro da nave já se encontrarão membros do júri, todos os participantes do festival, convidados e público em geral. Depois os archotes se apagarão, descerá um grande silêncio. E os jovens da montanha repetirão mais uma vez a beleza que é *Crime na Catedral*, de Eliot, que Ouro Preto aplaudiu sexta-feira última, na interpretação do Teatro da Universidade de Minas Gerais<sup>580</sup>.

No final da matéria, Paschoal anuncia a presença confirmada de alguns grupos, inclusive o NTEP, com a obra *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto. Essa breve apresentação da importância da realização do festival brasileiro de teatro amador ajuda a compreender quais os significados dessa empreitada. Observa-se que houve como modelo os festivais europeus, os quais Paschoal Carlos Magno presenciou em sua temporada pela Europa, e a tentativa de “reprodução” desse modelo no teatro brasileiro. No entanto, para além disso, é notório o esforço de tal atividade, e ela representou um importante meio de trocas de experiências, entre a juventude universitária.

---

<sup>579</sup> Idem.

<sup>580</sup> Idem.

Desses festivais saíram nomes significativos para a história contemporânea da cultura artística, da crítica e do teatro brasileiro, como, por exemplo, Carlos Miranda (ator paraense), Amir Haddad, José Celso Martinez Corrêa. Benedito Nunes passa, a partir de 1959, a escrever para o jornal O Estado de São Paulo. Isso mostra que os festivais tiveram consequências inumeráveis, e suas reverberações foram significativas.

A seguir, apresentar-se-ão as participações do grupo paraense nos quatro primeiros festivais de teatro de estudante, a recepção e repercussão de seus trabalhos, principalmente os apresentados em Recife (1958) e Santos (1959), os de maior destaque.

### **Cena III - Quadro II: Morte e Vida Severina: vanguardismos em Recife (1958).**

*A nossa preocupação constante foi manter a unidade do poema, eliminar a declamação sem destruição do verso (o mais difícil por causa da medida rítmica) mesmo quando a linguagem deve ser coloquial (conversa entre os dois coveiros no Recife). O problema era segurar o poema pelos fios dramáticos que ele naturalmente possui – como auto – e, guiando-nos por essas linhas, jogá-lo no palco, para que atuasse com toda a força dramática que a sua estrutura garante.*

*Maria Sylvia Nunes (Carta a João Cabral de M. Neto).*

Fundado em 1957, o NTEP teve seu primeiro grande trabalho em 1958, quando participou do I Festival de Teatro de Estudante do Brasil, com a montagem de *Morte e Vida Severina*, do poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto<sup>581</sup>, até então inédita nos palcos. Essa obra foi escrita, em 1955, como um Auto de Natal pernambucano, estruturado na forma de poema, que retrata os problemas sociais do sertão nordestino.

Antes de se discutir a participação do grupo paraense no Festival de Recife (1958), é importante observar o que Maria Sylvia Nunes, perguntada se após as atividades do TEP teria aparecido o NTEP, responde.

Mas bem mais tarde. Porque aí, entrou uma dessas coisas de baixa, baixa maré, todo mundo se formou, foi embora, cuidar da vida. Aí ficou um

---

<sup>581</sup> Ver: NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto: nota biográfica, introdução crítica, antologia, bibliografia*. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.

tempo que não tinha o Teatro do Estudante nenhum, até que Paschoal, que era sempre dono dessas coisas, Paschoal Carlos Magno resolveu fazer um encontro, no Rio de Janeiro, de teatro de amadores. E a Margarida Schivazappa, que já não tinha um grupo estável, foi lá em casa falar para Dadá [Angelita Silva], que era a minha irmã mais velha, essa que cuidava do Teatro dos Estudantes quando ele existiu, porque quando ela se formou foi para os Estados Unidos, todo mundo assim, sabe? Aí, ela foi lá em casa falar com a Dadá, “olha, não podemos perder a oportunidade, porque vai se reunir todos os estados, não sei o que”. Aí a Dadá se lembrou que ela tinha ido ao Instituto Brasil Estados Unidos, tinha visto a apresentação da peça *O Poço do Falcão*, mas foi feita lá, em inglês, fazia parte dos estudos deles. Ela disse: “olha, eu acho que aquela peça seria o ideal pra nós, porque só tem quatro personagens, ela é curta”, era um NO, porque o Yeats escreveu vários NO, tipo teatro japonês. E aí a minha irmã foi atrás, lá no Instituto Brasil Estados Unidos, aí deram para ela em inglês, aí ela traduziu, e a Margarida Schivazappa juntou o pessoal todo, que eram remanescentes, os que tinham sobrado do Teatro dos Estudantes, Os Novos, e eles foram para o Rio e fizeram a peça, foi um sucesso. E aí quando eles voltaram, eu já estava casada, aí eu comecei a ficar com macaquinhos no sótão, eu disse: “porque a gente não aproveita que teve esse sucesso e... mas aí vamos fazer uma coisa diferente, fazer com aula”. Porque eu estudava, eu comprava livro de teatro, toda vez que eu ia à São Paulo, eu comprava um monte de livro de história do teatro, disso, daquilo<sup>582</sup>.

De fato, as atividades do NTEP se ligavam às ações desenvolvidas anteriormente por Schivazappa e Angelita Silva, pois, como relata Maria Sylvia Nunes, foi devido ao sucesso da participação do grupo *Os Novos*, no Festival de Amadores Nacionais, em 1957, que surgiu a motivação em criar um grupo, e manter a produção teatral local. Além disso, observa-se o personalismo da movimentação teatral amadora na Belém dos anos 40 e 50, por meio das ações lideradas por Margarida Schivazappa e a força atrativa da mobilização de Paschoal Carlos Magno, manifestada como forma política cultural de Estado. Além disso, havia a relação entre os estudantes da cidade e o teatro, no que diz respeito à sua formação intelectual complementar, pois foram dos encontros de estudos de poesia, de literatura, que se originou o NTEP, como se percebe na fala seguinte:

Aí eu disse, “a gente estuda direitinho”. Aí, nós começamos a nos reunir, aos sábados de tarde, na antiga SAI, onde hoje é a Academia Paraense de Letras, e que nessa época era a Sociedade Artística Internacional, que trazia músicos, lá era só música, sabe? Que era um lugar que frequentávamos muito, a minha irmã, a dita cuja irmã era secretária dessa Sociedade, para você ver que eu sempre estive ligada com essas coisas, essas rodinhas. O Augusto Meira Filho era o diretor dessa Sociedade, aí ele nos deixava ir aos sábados para ter aula. Era uma aula assim: “olha, eu li isso, isso, isso”, aí

---

<sup>582</sup> NUNES, Maria Sylvia. *Entrevista*. Realizada por Denis Bezerra e Karine Jansen, no dia 31/08/2012.

quem queria dava palpite também. “Pois eu li isso, isso, isso”, era assim muito aberto. A começar a fazer uma peça, e a Margarida também, ela contava as aventuras do passado dela, mas não metia a cara. Aí, eu resolvi, “olha, vamos fazer leitura de poemas?” A gente lia muito poema aqui em casa, “vamos fazer uma leitura de poemas, mas assim, com uma estante, como se fosse recital de música, uma estante, você vai lendo e...”. Aí fizemos com Carlos Miranda, que é uma pessoa importantíssima nesse processo todo. Aí começou, fomos primeiro com Carlos Miranda, foi um sucesso, todo mundo pediu um segundo, fizemos um segundo. Aí, deu coragem, fomos fazer uma peça, um auto de Ghelderodes, que não tinha mulher, só tinha homem no grupo (risos), a mulher era mais aquela história, será que papai deixa (risos), ou o namorado deixa e tal, então nós só tínhamos homens nesse tempo. Aí fizemos uma peça só de homens, que era *Os Cegos*, você conhece essa peça? De um ato, uma peça boa para teatro de escola. Era só homem. Aí nós fizemos, e eu que dirigi, porque não tinha quem. Aí eu dirigi assim, doidamente. Aí, também, todo mundo gostou, achou que eu levava jeito, os meninos também gostaram. Aí, nós fizemos outra coisa, ficou aquela animação. As moças começaram a aparecer, as que estavam arredias, começaram a aparecer<sup>583</sup>.



NOTAS TEATRO ESCOLA DO PARÁ - "OS CEGOS", Ghelderodes, 1960. Pré-estreia no salão da Transessa Estrela. Direção e texto: Carlos Miranda, Paraguassú Éleres e Fernando Pires

Figura 65 - Cena de *Os Cegos*, apresentado na sua pré-estreia, na casa do Casal Benedito e Maria Sylvia Nunes, em 1960.

Fonte: Arquivo pessoal de Paraguassú Éleres.

É interessante notar o caráter amadorístico da organização do grupo, mas, ao mesmo tempo, marcado pela sofisticação intelectual, elemento que os distinguia do teatro profissional e popular da época, como já fora discutido anteriormente. Esses dois pontos, mais a busca por obras de vanguarda, foram as marcas do grupo, durante seus seis anos de produção. Porém, destaca-se, ainda, na fala acima, que o

---

<sup>583</sup> Idem.

“novo” movimento de teatro surgira do círculo de amizades, “rodinha”, dos encontros de colegas, que tinham interesses intelectuais afins.

Essa questão não é nova na história da arte em Belém, que, por exemplo, vinham processando-se desde os anos 1910 movimentos intelectuais e artísticos, como iniciativas de vanguardas intelectuais, como a *Academia dos Novos*, *Academia do Peixe Frito*, *Geração de 45 – Os Novos*, cine clube *Os Espectadores*, sem falar nas revistas e suplementos de arte e cultura, que circularam na capital paraense, na primeira metade do século XX. Maria Sylvia Nunes continua sua fala:

Nesse ínterim, chega Paschoal Carlos Magno aqui, dizendo que vai fazer festival de teatro de estudantes e queria que a gente se apresentasse. Nós, nessa época, estávamos estudando, há cinco meses, o *Morte e Vida Severina*. O que era bom de teatro de amador era isso, você não tem essa coisa de prazo, e nem tem de cumprir um programa, nada, faz o que dá na telha. Então, nós estávamos todos encantados com o Auto de Natal. Aí começamos a trabalhar esse Auto de Natal, do João Cabral. E foi tomando corpo, tomando corpo, e a gente foi fazer no tal festival do Paschoal Carlos Magno. Aí eu escrevi pro João Cabral, pedindo autorização. Escrevi uma carta longuíssima, que eu contava cada cena para ele, como a gente ia fazer, cena por cena. Aí já metemos o **Waldemar Henrique**<sup>584</sup> para fazer a música, fomos, assim, chamando os amigos, aquela coisa toda, e afinal fomos até lá fazer. Foi um sucesso. A gente ganhou o primeiro prêmio de peça brasileira, o primeiro prêmio de música de cena, o primeiro prêmio de ator, foi Carlos Miranda que ganhou, só não ganhamos de direção porque o Antônio Abujamra estava concorrendo, aí é covardia (risos). E ele já estava até com uma bolsa de estudo para ir para a Itália. Aí nós pegamos todos esses prêmios. Aí ficamos animadíssimos, voltamos com o ego lá pelos altos<sup>585</sup>.

Nesse breve relato, a diretora do NTEP faz uma apresentação sucinta do aparecimento do grupo, e da participação no Festival de Recife. É importante destacar a fala sobre a função do teatro amador como uma prática desvinculada dos interesses do mercado, dando, dessa forma, a possibilidade de experimentação, além do estudo contínuo, interesse primeiro do grupo paraense, a de explorar o texto literário, investigá-lo, e interagir com ele. Isso demonstra a formação intelectual, por meio da arte, e a busca pelo deleite estético, como valores importantes. Nota-se, também, *a priori*, a ênfase dada à ausência de grandes pretensões, e que a vinda de

---

<sup>584</sup> Grifo meu. Sobre o maestro ver: CLAVER FILHO, José. *Waldemar Henrique: o canto da Amazônia*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

<sup>585</sup> NUNES, Maria Sylvia. *Entrevista. Op. Cit.* (2012).

Paschoal Carlos Magno à cidade fora fundamental para a participação do NTEP no referido festival de teatro.

Paschoal Carlos Magno tinha o hábito de viajar pelo Brasil, com o objetivo de difundir as práticas artístico-culturais. Segundo Martinho Carvalho<sup>586</sup>, por exemplo, em 1929, ele resolveu percorrer todo o norte do Brasil, durante oito meses, com a finalidade de promover feiras literárias, articulando com o poder executivo local, além de visitar artistas e intelectuais e a população como um todo, com o propósito de alinhá-los ao projeto da Casa do Estudante do Brasil. Em 1958, ainda segundo Carvalho<sup>587</sup>, quando passa por Belém, conseguiu a elevação ao cargo de Ministro Plenipotenciário e figura no gabinete do presidente Juscelino Kubistchek, cargo este que o colocava como o responsável pelos assuntos ligados à cultura e ao meio universitário.

Esse fato é muito significativo, pois, a partir dessa ação, Paschoal Carlos Magno conseguia incentivar o movimento teatral estudantil universitário, pelas suas viagens pelo Brasil, por meio da articulação política com os poderes e intelectuais locais. Seu cargo o possibilitou empreender os festivais de teatro de estudantes, ao levar grupos de todas as regiões do país, além de conseguir os financiamentos e parcerias necessárias para a execução de tal projeto. Abaixo, temos uma fotografia de uma cena da peça levada pelo NETP ao primeiro dos vários festivais de teatro amador, com destaque ao ator paraense Carlos Miranda.

---

<sup>586</sup> CARVALHO, Martinho. *Op. Cit.*, (p.22).

<sup>587</sup> Idem, (p.23).



Figura 66 - Carlos Miranda como Severino em *Morte e Vida Severina*. Estreia no Auditório da Sociedade Artística Internacional (SAI), em 1958.  
Fonte: Arquivo Pessoal de Paraguassú Éleres.

Maria Sylvia Nunes ressalta, também, a participação do maestro Waldemar Henrique<sup>588</sup>, na montagem da obra *Morte e Vida Severina*, responsável pela produção musical, criando a canção *Tema de Severino*, tocada na sanfona, por Lindanor Celina<sup>589</sup>, integrante do grupo na época e que anos mais tarde se tornaria uma romancista importante para a região amazônica.

A diretora do NTEP pontua, também, em sua fala, que escrevera uma carta a João Cabral de Melo Neto, descrevendo detalhadamente como tinha pensado as cenas, pedindo permissão para montar o trabalho, além de possíveis sugestões. Na

---

<sup>588</sup> Um dos mais importantes compositores paraenses do século XX, Waldemar Henrique retratou por meio de sua música a cultura amazônica. Foi diretor do Theatro da Paz e autor de músicas como *Tamba-tajá* (1934); *Uirapuru* (1934); *Foi boto, sinhá!* (1933), poema de Antônio Tavernard. “Waldemar Henrique nasceu num período de transição, não só para a música, mas principalmente para a economia paraense. Eram seus pais Thiago Joaquim Pereira (nascido em 1879) – de origem portuguesa, e Joana da Costa Pereira (nascida em 1883) – de origem indígena. Tinha um avô, abastado, dono de uma tanoaria. Por ter nascido muito fraco, Waldemar teve de ser batizado logo, pois seus pais julgaram que ele não iria tão longe. O batizado deu-se na igreja de Santana. Um ano depois, perde a mãe” (CLAVER FILHO, 1978, p.20).

<sup>589</sup> Sobre a autora, ver: TUPIASSÚ, Amarilis; PEREIRA, João Carlos; BEDRAN, Madaleine. *Lindanor, a menina que veio de Itaiara*. Belém: SECULT, 2004.

verdade, ela escreveu duas missivas, uma antes e outra após o evento, contando o que tinha acontecido no Festival.

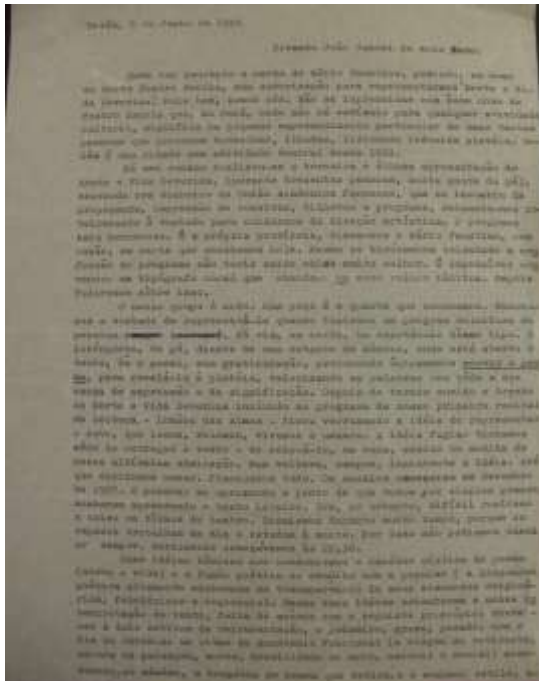


Figura 67 - Página inicial da primeira carta.

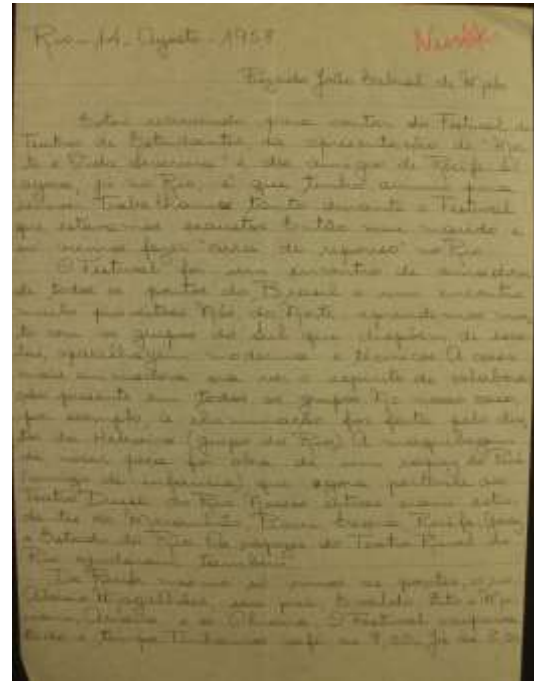


Figura 68 - Página inicial da segunda carta.

Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira.

As cartas eram o veículo de comunicação entre o grupo paraense e a organização dos festivais de teatro, no caso, Paschoal Carlos Magno. Com relação ao I Festival de Teatro de Estudante do Brasil, tem-se nos arquivos pessoais do coordenador do referido evento, cartas de Angelita Silva, Maria Sylvia e Cândido Marinho Rocha e telegramas de Benedito Nunes. Esses documentos revelam a preparação do NTEP para o encontro em Recife, em julho de 1958.

A primeira delas é da diretora artística do grupo paraense. Nela, há o relato sobre a montagem do texto de João Cabral, a partir das sugestões que Paschoal teria feito ao grupo; da apresentação para alguns críticos de Belém, na residência do casal Nunes, que dariam ao NTEP sugestões; e as discussões sobre alguns elementos da encenação, como a música que acompanharia a apresentação. Revela, também, que além de *Morte e Vida Severina*, o grupo tinha em seu repertório duas peças de Anton Tchekhov, *O Urso* e *Pedido de casamento*:

Paschoal,

Esperamos você no fim de março e você não veio. Imagino que “tremendos” impedimentos devem ter surgido (nunca mais esqueceremos os “casos” que você tem que resolver).

Pois bem, nós fizemos uma apresentação da “Morte e Vida Severina” (J. C. Melo Neto) para os críticos daqui e outras pessoas interessadas em teatro. Seguindo a sua sugestão usamos nossa sala de jantar como palco. Um dos rapazes (Paraguassú, você se lembra?) fez uma cortina com lençóis. A tal cortina ficou bela, pois sobre em forma de explosão atômica. Era lindo ver aquele enorme cogumelo se elevar e sumir, a cortina foi batizada de Bihini. Depois da representação fizemos debates. As pessoas que assistiram debateram com ardor e entusiasmo. Uma coisa ficou certa: a peça não é monótona. Todos louvaram a escolha da mesma. O grande problema é a música. Agenor está encarregado de compor a música. Onde anda ele? Ainda não deu a menor notícia. Já recebemos autorização do J.C. de Melo Neto que pediu apenas retratos e planejamento.

Estamos nos esforçando o máximo para fazer uma coisa boa.

O Festival será mesmo em Julho? Achamos que você tem razão: será melhor apresentar a “Morte e Vida Severina” hors-concours no Duse. Podemos ensaiar outra peça para levar também. Que você sugere?

No momento ensaiamos de Tchekhov “O Urso” e “Pedido de Casamento”, ambas em 1 ato serão apresentadas no mesmo espetáculo da União Acadêmica Paraense.

Paschoal, escreva logo e conte o que faz aí. Envie suas sugestões e lembre-se dos amigos de Belém.

Maria Sylvia.

Vai junto recortes da nossa improvisação. Bené e Angelita mandam saudades<sup>590</sup>.

A segunda carta foi escrita por Angelita Silva, nela relata-se sobre a estreia da obra de João Cabral, e a receptividade do público, composto por alguns críticos e amigos. Em seguida manda a relação do elenco, apresentando a sua conexão com o meio universitário e escolar da cidade:

Paschoal, Darling:

Sua visita deixou o pessoal vibrando. Estreamos com um público ótimo e entusiasmado. Creio que agradamos. Agora vamos falar de coisas outras. Você já deve ter recebido uma da Maria Sylvia pedindo sugestões e dando notícias; mas agora com sua estadia aqui tudo está certo. Assim, o que ia na carta da Sylvia fica anulado e saímos firmes para homenagear o povo pernambucano com o auto de João Cabral de Melo Neto. Você tem abaixo os informes que pediu:

Intérpretes:

Carlos Miranda (Faculdade de Direito)

Wilson Pena (Faculdade de Medicina)

Fernando Penna (Colégio Estadual Paes de Carvalho)

---

<sup>590</sup> NUNES, Maria Sylvia. *Carta a Paschoal Carlos Magno*. Belém, 01/04/1958, [p.01-02]. Acervo Paschoal Carlos Magno/Festivais de Teatro de Estudantes/I Festival de Teatro do Estudante do Brasil/Correspondências/Norte Teatro Escola do Pará. Missivas de Angelita Ferreira da Silva, Maria Sylvia Nunes, Cândido Marinho Rocha (presidente), Benedito Nunes (telegramas enviados por PCM - IFTEB, 6 docs. 01/04/1958 - 26/06/1958. CEDOC/FUNARTE/RJ.

Maria Brígido (Conservatório de Belas Artes)  
Loris Pereira (Colégio Ciências e Letras)  
João Alberto Gama (Escola de Agrimensura do Pará)  
Aita Altmann (Colégio Abrão Levy)  
Candido Lemos (prof. De Desenho)  
Pessoal Técnico:  
Benedito Nunes (prof. Da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras)  
Angelita Ferreira da Silva (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras)  
Sylvia Nunes (Faculdade de Filosofia)  
Lindanor Celina (prof. de Francês)  
Margarida Schivazappa (convidada especial)<sup>591</sup>.

Ainda nessa carta, Angelita fala da necessidade de o casal Nunes ir antes do restante do grupo à Recife, para providenciar a compra dos recursos materiais, relacionados à cenografia e objetos de cena. Mostra, também, que Paschoal Carlos Magno teria assistido um ensaio da obra, em uma passagem por Belém, e que suas sugestões teriam sido, atenciosamente, pontuadas pelo grupo:

Sylvia e Bené precisam ir semana antes da abertura do Festival para comprar utensílios de cena autênticos e entrar em contato com os locais e pessoas que farão música, figurantes e etc. É claro que essa estadia extra e antecipada seria por nossa conta; desejamos apenas receber duas passagens nesse prazo citado: uma semana antes da abertura do Festival. Você já sabe também que preferimos fazer o 5º ou o 6º espetáculo para maior ambientação do pessoal. Espero que tudo tenha ido bem na sua andança em favor dos estudantes e já esteja empenhado nas mil coisas que o esperam aí no Rio, muito especialmente o nosso Festival. Todos nós ficamos muito felizes com sua presença no ensaio e com os seus conselhos e sugestões. Vamos fazer o possível para não desapontá-lo lá em Recife<sup>592</sup>.

Na segunda carta escrita por Angelita Silva, em junho de 1958, há o relato sobre os ensaios do grupo paraense, em busca do aperfeiçoamento, e que já teriam conseguido, junto ao maestro Waldemar Henrique, afinar a música que ele compunha para a obra de João Cabral. Além disso, pede informações sobre o período exato do festival, destacando que a maioria do elenco, composto por estudantes e professores, precisariam de licenças para irem à Recife:

---

<sup>591</sup> SILVA, Angelita Ferreira. *Carta a Paschoal Carlos Magno*. Belém, 05/05/1958, [p.01-02]. Acervo Paschoal Carlos Magno/Festivais de Teatro de Estudantes/I Festival de Teatro do Estudante do Brasil/Correspondências/Norte Teatro Escola do Pará. Missivas de Angelita Ferreira da Silva, Maria Sylvia Nunes, Cândido Marinho Rocha (presidente), Benedito Nunes (telegramas enviados por PCM - IFTEB, 6 docs. 01/04/1958 - 26/06/1958. CEDOC/FUNARTE/RJ.

<sup>592</sup> Idem, (p.01-02).

Paschoal, dear:

Espero que já tenha recebido nossas cartas e que esteja bem de saúde. Soube aqui que você estava doente: fico desejando que não seja nada grave e que agora possa cuidar das imensas coisas em que você se mete e leva adiante. Nós, aqui, trabalhando para aperfeiçoar nosso espetáculo; já entramos em entendimentos com o Waldemar Henrique para fazer a música necessária. Você já sabe algo sobre a data de abertura do Festival? Precisamos saber isso, com uma certa antecedência porque alguns dos nossos trabalham além de estudar e temos que conseguir licença para eles, o que não é fácil à última hora. Lemos aqui sobre os prêmios e ficamos com água na boca; temos que conseguir algum... O entusiasmo e a boa vontade da turminha é uma coisa linda de ver e ajudam um pouco a suprir as diferenças normais numa terra sem teatros. Por favor, grande homem, diga quando será o Festival, dê notícias suas, não se esqueça dos seus amigos do Pará e receba abraços e saudades da  
Angelita<sup>593</sup>

A última carta, escrita por Cândido Marinho Rocha (apresentando-se como presidente do NTEP, naquele ano), indica Benedito Nunes, professor da Universidade do Pará, como responsável pelo grupo e deseja sucesso na realização do evento:

Pela presente comunicação levo ao conhecimento de V. Ex.<sup>a</sup> que o responsável pelo grupo de “Norte-Teatro Escola do Pará”, convidado para participar do Primeiro Festival de Teatros do Estudante, a realizar-se em Recife, no período de 15 a 27 de julho, é o sr. Benedito Nunes, professor da Faculdade de Filosofia da Universidade do Pará e membro da Diretoria Artística de Norte-Teatro Escola.

Aproveitando a oportunidade, a Presidência de “Norte-Teatro Escola” faz votos para que o Festival organizado por V. Ex.<sup>a</sup> alcance o mais completo êxito e seja um dos maiores acontecimentos culturais do Brasil em 1958<sup>594</sup>.

---

<sup>593</sup> SILVA, Angelita Ferreira. *Carta a Paschoal Carlos Magno*. Belém, 11/06/1958. Acervo Paschoal Carlos Magno/Festivais de Teatro de Estudantes/I Festival de Teatro do Estudante do Brasil/Correspondências/Norte Teatro Escola do Pará. Missivas de Angelita Ferreira da Silva, Maria Sylvia Nunes, Cândido Marinho Rocha (presidente), Benedito Nunes (telegramas enviados por PCM - IFTEB, 6 docs. 01/04/1958 - 26/06/1958. CEDOC/FUNARTE/RJ.

<sup>594</sup> ROCHA, Cândido Marinho. *Carta a Paschoal Carlos Magno*. Belém, 26/06/1958. Acervo Paschoal Carlos Magno/Festivais de Teatro de Estudantes/I Festival de Teatro do Estudante do Brasil/Correspondências/Norte Teatro Escola do Pará. Missivas de Angelita Ferreira da Silva, Maria Sylvia Nunes, Cândido Marinho Rocha (presidente), Benedito Nunes (telegramas enviados por PCM - IFTEB, 6 docs. 01/04/1958 - 26/06/1958. CEDOC/FUNARTE/RJ.

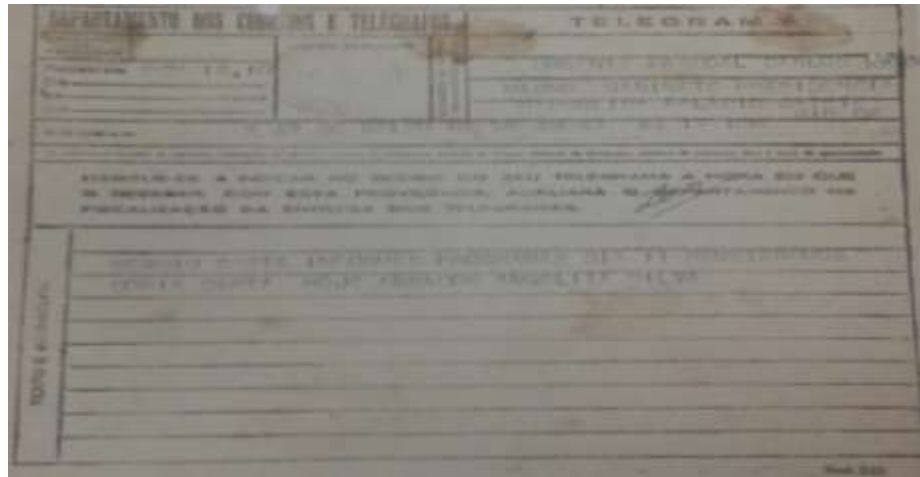


Figura 69 - Telegrama de Benedito Nunes a Paschoal Carlos Magno<sup>595</sup>.  
Fonte: Arquivo Paschoal Carlos Magno/CEDOC/FUNARTE.

Voltando à análise da carta<sup>596</sup> que Maria Sylvia Nunes enviou a João Cabral, nota-se nela a concepção do espetáculo, além de uma crítica à cena teatral belenense da época.

Prezado João Cabral de Melo Neto:  
Deve ter recebido a carta de Mário Faustino, pedindo, em nome de Norte Teatro Escola, sua autorização para representarmos “Morte e Vida Severina”. Pois bem, somos nós. Não se impressione com esse nome de Teatro Escola que, no Pará, onde não há estímulo para qualquer atividade cultural, significa um pequeno empreendimento particular de umas tantas pessoas que procuram trabalhar, ilhadas, liderando reduzida plateia. Belém é uma cidade sem atividade teatral desde 1951<sup>597</sup>.

Nesse primeiro momento do texto, Maria Sylvia Nunes refere-se à carta<sup>598</sup> que o poeta e crítico literário Mário Faustino<sup>599</sup> escrevera a João Cabral, apresentando

<sup>595</sup> NUNES, Benedito. *Telegrama a Paschoal Carlos Magno*. Acervo Paschoal Carlos Magno/Festivais de Teatro de Estudantes/I Festival de Teatro do Estudante do Brasil/Correspondências/Norte Teatro Escola do Pará. Missivas de Angelita Ferreira da Silva, Maria Sylvia Nunes, Cândido Marinho Rocha (presidente), Benedito Nunes (telegramas enviados por PCM - IFTEB, 6 docs. 01/04/1958 - 26/06/1958. CEDOC/FUNARTE/RJ.

<sup>596</sup> Fonte de catalogação /a **BR FCRB**. Tipo de acervo / a **documento textual de arquivo** 091 Tipo de documento/ Gênero /b Carta. Coleção/Fundo a/ João Cabral de Melo Neto 092 código do documento /b Correspondência pessoal. Localização física c/ JCMN. Autor (Pessoa física) /a NUNES, Maria Sylvia. Local /a Belém / a Rio de Janeiro. Data / de 5 jun. a 14 ago. 1958. Nº de documentos /a 2docs. Técnica gráfica /b Manuscrito e datilografado. Nº de folhas /f 12 fhs. Resumo: Comenta o processo de montagem de uma peça baseada na obra *Morte e Vida Severina*. Fala sobre o Festival em que a referida peça fora apresentada. Idioma: Português. Destinatário: MELO NETO, João Cabral de Responável: Tiago Cavalcante. Data 21/11/2006.

<sup>597</sup> NUNES, Maria Sylvia. *Carta remetida a João Cabral de Melo Neto*. Belém, 5 de junho de 1958.

<sup>598</sup> Fonte de catalogação /a **BR FCRB**. Tipo de acervo / a **documento textual de arquivo** 091 Tipo de documento/ Gênero /b Carta. Coleção/Fundo a/ João Cabral de Melo Neto 092 código do documento /b Correspondência pessoal. Localização física c/ JCMN. Autor (Pessoa física) /a

o grupo paraense e pedindo a autorização para montar *Morte e Vida Severina*. Além disso, nota-se as críticas feitas com relação à situação da produção cultural local, nos anos 1950, sem estímulos às atividades artísticas, ressaltando o empreendimento heroico particular do grupo de desenvolver um trabalho que enfrentava, além do “isolamento” geográfico e político do centro cultural do país, o fato de não terem uma expansiva receptividade da plateia.

Mas vale ressaltar, que as ações do grupo não se voltavam para a conquista do público teatral da cidade, tão pouco a sua amplitude, dando-se de maneira mais particular, entre o círculo de amigos. O ano de 1951 é colocado em destaque, como ponto de partida para a inércia teatral, pois foi o período no qual o TEP encerrou as suas atividades. Fato este marcado, segundo Maria Sylvia Nunes, pela questão de os estudantes envolvidos nele terem como metas profissionais suas carreiras fora do teatro, justificado, talvez, como exposto anteriormente, porque o teatro não era visto, prioritariamente, como um campo de atuação profissional, mas como um espaço de formação intelectual.

---

FAUSTINO, Mário. Local /a Rio de Janeiro. Data / c. 25 fev. 1958. Nº de documentos /a 1 doc. Técnica gráfica /b Datilografado. Nº de folhas /f 1 fl. Resumo: Solicita a Cabral um texto para publicar numa revista de literatura e arte organizada por ele e por outros artistas. Pede permissão para um grupo de teatro paraense, orientado por Benedito Nunes, encenar Morte e Vida Severina. Idioma: Português. Assunto - Pessoa Física: a/ DUARTE, Ruy Costa/ a BASTOS, Oliveira/ a GRUNEWALD, José Lino/ a PIGNATARI, Décio/ a CAMPOS, Augusto/ a CAMPOS, Haroldo de/ a ROSA, João Guimarães/ a LISPECTOR, Clarice/ a TREVISAN, Dalton/ a TEIXEIRA, Lucy/ a PEDROSA, Mário/ a RICARDO, Cassiano/ a XISTO, Pedro/ a BECKETT, Samuel/ a BASTOS, Oliveira. Destinatário: MELO NETO, João Cabral de. Responsável: Tiago Cavalcante. Data 13/03/2006.

<sup>599</sup> Mário Faustino, nascido no Piauí, em 1930, foi para Belém do Pará, aos 10 anos de idade, morar com seu irmão mais velho, que o adotara como filho. Na capital paraense, terminou seus estudos, e iniciou a sua carreira como jornalista com 16 anos, escrevendo críticas de cinema. Ver: VERIANO, Pedro. *A crítica de cinema em Belém*. Belém: Secretaria de Estado de Cultura, Desportos e Turismo, 1983. No entanto, foi como poeta e crítico literário que Mário Faustino conseguiu destacar-se, tanto na cena local, quanto mais tarde, a partir da sua ida para Rio de Janeiro, na cena nacional, ao coordenar uma importante página do Suplemento Literário do Jornal do Brasil. Sua saída de Belém, inicialmente, deu-se com uma bolsa de estudos, que o possibilitou morar nos Estados Unidos e lá entrou em contato com os autores de língua inglesa, tanto na crítica quanto na poesia. Os esforços dele estiveram para o amadurecimento da literatura brasileira, especialmente a poesia, e militou arduamente pela inserção do poeta na sociedade, pela valorização do ofício de artista e de crítico, além de conceber que o artista devia posicionar-se na sociedade.



Figura 70- Carta de Mário Faustino a João C.M. Neto (1958).

Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira.

A carta que Mário Faustino escreveu é dividida em três parágrafos. No primeiro, ele convida o poeta pernambucano para participar de uma revista literária, dirigida por ele e Ruy da Costa Duarte. No segundo momento, faz referência ao NTEP e pede a referida autorização, como se pode ver abaixo:

Por outro lado, um grupo de amigos meus, de Belém do Pará, gente de alto nível intelectual, sob a orientação de Benedito Nunes (o Oliveira Bastos poderá informá-lo a respeito deles) está pretendendo encenar “Vida e Morte Severina”. Para isso, pedem, por meu intermédio, a sua permissão. Não alterarão, nem omitirão, nem acrescentarão coisa alguma em relação ao seu original. Apenas, estão planejando a seu modo a encenação. É claro que v. não escreveu a obra com a ideia de vê-la representada – ou estou errado? De qualquer modo, gostaria de conhecer o mais cedo possível a sua decisão a respeito – se dá ou não a permissão – como também qualquer ideia, sugestão, orientação, que você queira transmitir aos meus amigos. Posso garantir-lhe, de minha parte, que se trata de gente honesta e capaz, com experiência de teatro, muito amor à poesia em geral e à sua em particular, e cultura bem acima do que é lícito esperar de uma província como o Pará<sup>600</sup>.

É importante notar, no excerto acima, o destaque que Faustino faz aos seus amigos de Belém, ao chamá-los de “gente de alto nível intelectual”, e tece uma crítica ao Pará, uma província na qual ações como as do NTEP teriam um papel importante

---

<sup>600</sup> FAUSTINO, Mário. *Carta remetida a João Cabral de Melo Neto*. Rio, 25/02/1958.

para mudar a referida situação, observada pelo crítico, como um lugar sem muitas atividades na produção teatral, por exemplo. É importante salientar que esse olhar desconsiderava outras formas de criação teatral, dando enfoque ao trabalho de seus amigos. Além disso, vê-se a ênfase no trabalho com o texto poético, na sua relação com a encenação, uma preocupação constante desses intelectuais.

Ainda, no primeiro parágrafo da carta escrita por Maria Sylvia Nunes a João Cabral, é possível perceber, ao destacar a origem do nome do grupo, uma crítica à cena cultural da época: um lugar sem estímulos às atividades culturais, no qual o NTEP representou uma pequena ação particular de pessoas envolvidas no trabalho com o teatro, destacando que não havia em Belém, desde 1951, atividades teatrais. A referida data não é explicada na carta, mas, em conversa<sup>601</sup> com a diretora do grupo, ela me relatou que esse período se refere ao ano em que as atividades do TEP, liderado por Margarida Schivazappa, encerraram-se.

Com tal posicionamento, podem-se levantar duas questões: a importância do trabalho teatral de Schivazappa para a cidade, desconsiderando outras produções locais, como o movimento popular e profissional das chanchadas e das revistas, discutidas por Salles<sup>602</sup>, que agitavam a vida artístico-cultural da época. E o fato de querer impressionar o poeta pernambucano sobre as ações locais para a produção cultural, destacando, talvez, a importância do NTEP para uma mudança das condições às quais o teatro se configurava em Belém. Com isso, criar a ideia de um encerramento com tal “inércia” das atividades culturais paraenses, principalmente a partir 1957, por eles. Em outro momento da mesma carta, Maria Sylvia Nunes debate pontos importantes:

O nosso grupo é novo. Sua peça é a quarta que encenamos. Nasceu-nos a vontade de representá-la quando fazíamos um programa de leitura de poesias. (Segue incluso). Já viu, na certa, um espetáculo desse tipo. O intérprete, de pé, diante de uma estante de música, onde está aberto o texto, lê o poema, sem gesticulação, procurando unicamente servir o poema<sup>603</sup>, para revelá-lo à plateia, valorizando as palavras com toda a sua carga de

---

<sup>601</sup> Este dado não está registrado na entrevista feita em 2012 com a diretora. No entanto, no momento da leitura para a sua autorização, quando eu, também, levei a carta que ela escrevera a João Cabral, indagada sobre a referência a 1951, ela confirmou que se tratou do ano no qual as atividades do TEP se encerram.

<sup>602</sup> SALLES, Vicente. *Op. Cit.*, (1994).

<sup>603</sup> Expressão sublinhada por Maria Silvia.

expressão e de significação. Depois de termos ouvido o trecho de *Morte e Vida Severina* incluído no programa de nosso primeiro recital de leitura – *Irmãos das almas* – ficou verrumando a ideia de representar o auto, que lemos, relemos, vivemos e amamos<sup>604</sup>.

Nos arquivos pessoais de Paraguassú Éleres, encontra-se um programa dos trabalhos apresentados pelo NTEP no ano de 1957. Não se pode afirmar se ele é o mesmo o qual Maria Sylvia Nunes se refere acima, mas ele registra a produção do grupo.



Figura 71 - Programa das apresentações teatrais do NTEP/1957.  
Fonte: Arquivo pessoal de Paraguassú Éleres.

O destaque mais significativo da fala anterior é a reflexão sobre a função do texto no trabalho teatral desenvolvido pelo NTEP. Visto como elemento primordial, o princípio “servir ao poema” revela o posicionamento da proposta teatral do grupo, fundamentada em uma tradição ocidental, a partir, por exemplo, da teoria do teatro aristotélico. Dessa maneira, pode-se dizer, assim, que a montagem de *Morte e Vida Severina*, como os demais trabalhos do NTEP, segue uma linha tradicional das teorias do teatro<sup>605</sup>. Apesar de montar alguns textos de vanguarda, para a época, a fundamentação dos trabalhos se deu na corrente nas concepções teatrais canônicas.

<sup>604</sup> NUNES, Maria Sylvia. *Carta remetida a João Cabral de Melo Neto*. Belém, 05/06/1958.

<sup>605</sup> Essa discussão acerca de uma teoria do teatro estabelece-se desde o período helenístico, na Grécia, quando surge a obra *Arte Poética*, de Aristóteles, primeiro tratado que buscou sistematizar uma teoria das artes, fundamentando-se na análise geral dos diversos gêneros poéticos e, principalmente, da

Aristóteles, em *Arte Poética*, no capítulo *Do pensamento e da elocução*, estabelece uma relação entre a faculdade de pensar e os recursos da elocução que ajudam no ato de expressar. O filósofo destaca que as discussões sobre elocução e pensamento, estruturas da espécie trágica, estão mais detalhados nos tratados sobre a Retórica. Ressalta que tudo que esteja ligado à linguagem é domínio do pensamento. “Disso fazem parte a demonstração, a refutação, a maneira de mover as paixões, tais como a compaixão, o temor, a cólera e as restantes”<sup>606</sup>.

Além disso, a teoria aristotélica destaca, ao falar da elocução, que a atenção dada à dicção merece um cuidado, pois, para ele, a importância está na ordem do discurso, as possíveis intervenções que ele pode e deve proporcionar, porque ao Comediante, “artista da cena”, cabe “saber como se exprime uma ordem, uma súplica, uma narrativa, uma ameaça, uma interrogação, uma resposta, e outros casos deste gênero. Pelo fato de o poeta conhecer ou ignorar estas questões, não se lhe pode fazer nenhuma crítica digna de consideração”<sup>607</sup>.

A partir dessa discussão proposta pelo filósofo grego, pode-se estabelecer uma conexão entre tais ideias e os objetivos do NTEP: o trabalho com a dicção, o cuidado com a expressão, para que no momento da comunicação estética, das apresentações, a plateia conseguisse interagir com a obra e dela absorver toda a carga expressiva e de seus significados. Vê-se, assim, que o trabalho com a linguagem é fruto não apenas de uma experimentação inconsequente, mas está interligada com a faculdade de pensar. Essa relação com o texto literário, para o grupo paraense, apresentou-se como princípio primeiro, pois como afirma Maria Sylvia Nunes: “tínhamos medo de estragar o texto e colocá-lo, em cena, abaixo da medida de nossa

---

tragédia grega. Desde então, o referido texto serviu aos artistas e críticos como alicerce para as produções literárias. As rupturas com tal teoria começam, quando, no século XIX, o escritor francês Victor Hugo elabora a concepção, no prefácio da obra *Cromwell*, de drama burguês, gênero que permanece em voga, principalmente na lógica do mercado da indústria cultural. No entanto, é somente no século XX que surgem, de fato, novas formas de se pensar e criar obras teatrais, pautadas não mais nas concepções aristotélicas de drama, como a teoria do teatro épico, de Bertolt Brecht. Sobre os debates acerca do Teatro Moderno, ver ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução e apresentação, Yan Michalski. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

<sup>606</sup> ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho; estudo e introdução de Goffredo Telles Júnior. São Paulo: Ediouro, s/d. (p.271).

<sup>607</sup> Idem.

altíssima admiração. Mas voltava, sempre, insistente a ideia. Até que decidimos ousar. Planejamos tudo”<sup>608</sup>.

Essa preocupação com texto, além do que se viu acima, pode ser justificado pelo fato de *Morte e Vida Severina* ser um poema e não um texto dramático, escrito para o palco, embora ele tenha sido elaborado para Maria Claro Machado encenar, como destacado anteriormente. No entanto, o grupo resolveu ousar, e produzir o trabalho, cenicamente.

Os ensaios começaram em dezembro de 1957. O pessoal se apaixonou a ponto de que todos, por simples prazer, acabaram aprendendo o texto inteiro. Era, no entanto, difícil realizar a coisa em termos de teatro. Ensaíamos durante muito tempo, porque os rapazes trabalhavam de dia e estudam à noite. Por isso não podíamos ensaiar sempre. Geralmente começávamos às 22,30<sup>609</sup>.

Destaca-se que o ofício de ator estava diretamente relacionado aos demais, presente no cotidiano de pessoas que não conseguiam viver do trabalho de artista, e precisam conviver com uma dupla jornada. No entanto, ressalta-se, também, que, por ser uma atividade amadora, esses jovens não viam no teatro um campo de sobrevivência, até porque a cidade não dava a eles perspectivas com relação à área da cultura. Mesmo com as constantes ações e articulações realizadas, por exemplo, por Schivazappa, durante a década de 1940 e 1950, algumas pautas ainda não tinham sido conquistadas, como: a criação de uma escola dramática; a conquista efetiva do público local para as produções dos grupos amadores; e a falta de investimentos dos governos locais no setor da cultura, em especial o teatro.

Apesar das lutas desses grupos artísticos e intelectuais, por melhorias e mudanças nas ações políticas que proporcionassem, aos artistas, condições reais de sobrevivência por meio do ofício de criar, artisticamente, - como já foi apresentado nas ações de Paschoal Carlos Magno-, a realidade vivenciada pelo NTEP e por tantos grupos da cidade e do país não tinha conseguido grandes mudanças. Essas contradições estão na base das discussões de historiadores preocupados em debater as divergências presentes na relação entre a produção cultural e as bases

---

<sup>608</sup> NUNES, Maria Sylvia. *Carta remetida a João Cabral de Melo Neto*. Belém, 5 de junho de 1958.

<sup>609</sup> Idem.

sociopolíticas em sociedades que ainda não vivenciaram, na prática, o modelo da modernidade, como no caso do estudo realizado por Canclini<sup>610</sup>, ao analisar as contradições da modernidade na América Latina.

No entanto, o reconhecimento do ofício do artista, como profissão, como campo de produção cultural e também fonte de sobrevivência, estava nas bases das discussões dos artistas modernos brasileiros. A missão do artista, em uma sociedade moderna, é a conquista de sua autonomia, e o reconhecimento do seu trabalho, por meio do prestígio social, da divulgação de suas obras, associados à remuneração por tais ações. Para elucidar essa discussão, destaco a fala do poeta e crítico Mário Faustino<sup>611</sup> em uma entrevista, interrogado sobre os problemas os quais os poetas jovens enfrentavam no Brasil:

Os problemas devem ser os mesmos das outras gerações: dificuldades econômicas (ter de trabalhar, fora da literatura bem mais do que dentro, para ganhar o *panem nostrum*); falta de uma vida genuinamente artística, falta de emulação, falta de debates (no Brasil quase todos os escritos, quando reunidos, ou não tocam em problemas literários ou então, se falam de literatura, é de maneira mais vaga e leviana – discussões de personalidades, troca de elogios, gratuitas afirmações de valor ou de intenção, frases feitas, detestáveis *mots d'esprit...*); falta de verdadeiras bibliotecas, universidades, museus, falta de revistas de cultura, falta de tradição filosófica, poética, crítica na língua, falta de um público inteligente, concorrência desleal (talvez não haja país no mundo com tanta gente errada em lugares errados), etc. Um jovem poeta brasileiro, como eu, queixa-se entre outras coisas, do nível infra ginasiano, para não dizer primário, da maioria do que é publicado aqui em livros, jornais e revistas; das tolices que é forçado a ler ou a ouvir a respeito de sua poesia (elogios ou não), a respeito da arte e dos poetas que admira; da falta de amor à poesia, do egoísmo e da vaidade que registra muitos de seus colegas mais velhos, entre os quais raríssimo é aquele que forma escola, que realmente se interessa pelo progresso da língua e da arte – vivem a pensar em *self-promotion* - o jovem poeta queixa-se ainda da falta de profissionalismo econômico e ético; da péssima qualidade de quase toda a nossa crítica literária (sobretudo quando se mete a falar de poesia) de todos os tempos, um poeta jovem queixa-se, para resumir, de muita coisa<sup>612</sup>.

---

<sup>610</sup> CANCLINE, Nestor García. *Op. Cit.*

<sup>611</sup> Ver: CHAVES, Lilia Silvestre. *Mário Faustino: uma biografia*. Belém: SECULT; IAP; APL, 2004; CHAVES, Albeniza de Carvalho e. *Tradição e Modernidade em Mário Faustino*. Belém: UFPA, 1986; FAUSTINO, Mário. *Artesanato de poesia: fontes e correntes da poesia ocidental*. Pesquisa e organização Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2004; FAUSTINO, Mário. *O Homem e sua hora*. Pesquisa e organização Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

<sup>612</sup> FAUSTINO, Mário. *Coletânea 2: cinco ensaios sobre poesia de Mário Faustino*. Apresentação de Assis Brasil. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1964, (p.11-12). Na apresentação do livro, o crítico Assis Brasil destaca que na época em que Faustino escrevia seus ensaios, por volta de 1957, entre seus vinte e vinte sete anos, o poeta concedeu essa entrevista. No entanto, ele não dá a referência e procedência de tal documento.

A fala acima revela pontos interessantíssimos sobre a política cultural da década de 1950, no Brasil. Impulsionado por um sentimento de crítica aguçada, marca da juventude, Faustino elenca vários fatores que podem ser vistos como elementos a serem buscados por uma sociedade que se queria modernizar. Ele acreditava, e era um sentimento compartilhado por sua geração, que um espaço “civilizado” precisava de pessoas qualificadas, preparadas para transformar seu meio e a si próprio. E o contato com arte tinha um papel fundamental, pois ela era vista como espaço de profundas mudanças.

Percebe-se, ainda, que as transformações elencadas pelo crítico precisavam chegar ao sistema cultural, na sua completude. A partir de seu discurso é possível visualizar as complexidades presentes no meio cultural. Isso revela não apenas as fragilidades no meio de produção artística, mas a ausência de políticas efetivas de todas as camadas da sociedade, que buscassem promover sua real mudança. Faustino continua:

Mas congratula-se, em compensação, por pertencer a um país jovem e épico, a um povo amante, vigoroso, resistente, humano e amável como poucos outros, por ter nascido nesta época extremamente propícia à grande poesia, por falar uma língua potencialmente tão boa quanto qualquer outra e, em particular, por ver que as coisas, em nossa literatura, estão a olhos vistos mudando para melhor – está acabando o estrelismo, estuda-se mais e trabalha-se mais. Disso não tenho dúvidas<sup>613</sup>.

A trajetória de Mário Faustino é um exemplo da exposição de Canclini sobre as contradições da modernidade latino-americana. Dividido entre o ofício da criação poética e o trabalho como jornalista e funcionário público, ele tinha por meta viver de sua arte. Sua reflexão, apresentada acima, mostra o engajamento a essa questão. Sua trajetória intelectual foi traçada pelo exercício da crítica, à frente da página *Poesia-Experiência*, do *Suplemento Literário* do *Jornal do Brasil/RJ*<sup>614</sup>, e junto ao seu trabalho como poeta, desejou renovar a poesia nacional, além de lutar incansavelmente pela valorização da profissão de artista, a busca do reconhecimento e valorização de tal ofício.

---

<sup>613</sup> Idem, (p.12).

<sup>614</sup> Sobre o trabalho à frente dessa página literário do *Suplemento Literário* do *Jornal do Brasil*, Ver: “Poesia-Experiência. In: CHAVES, Lilia Silvestre. *Mário Faustino: uma biografia*. Belém: SECULT/IAP/APL, 2004, [p.249-263].

Sobre o autor há várias publicações que retratam a sua vida, seu trabalho como poeta e crítico, além de uma intensa reflexão sobre a sua poesia, e, também, do seu trabalho como tradutor. Seu grande amigo e também um dos mais importantes críticos de sua obra, Benedito Nunes (sempre esteve engajado na divulgação e reflexão do poeta) dedicou-se à análise de seus poemas. Faustino foi uma referência para os poetas de sua geração e para a produção contemporânea.

Essa reflexão mostra o interesse dessa geração em transformar as artes e, também, a sociedade brasileira, pois, para ela, esses fatores estavam indissociáveis. Continuando a análise da carta escrita por Maria Sylvia Nunes a João Cabral, a diretora do NTEP apresenta a sua linha de trabalho, ao partir da interpretação e das impressões sobre o texto poético:

Duas ideias básicas nos conduziram: o caráter cíclico do poema (morte e vida) e a fusão poética do erudito com o popular (a linguagem poética altamente elaborada na transparência de seus elementos originários, folclóricos e regionais). Essas duas ideias orientaram a nossa interpretação do texto, feita de acordo com o seguinte princípio: obedecer a dois estilos de representação, o primeiro, grave, pesado, com o fim de obter-se um ritmo de monotonia funcional (a viagem do retirante, secura da paisagem, morte, hostilidade do meio, natural e social) acentuando, ao máximo, a tragédia do homem que retira, e o segundo estilo alegórico, como pastorinha<sup>615</sup> (nome local que se dá aos dramas natalinos), aproveitando desta o conteúdo popular: gestos estereotipados, exuberantes ênfase, entusiasmo, alegria ingênua, etc. Para conseguirmos a gravidade do primeiro estilo usamos todos os recursos disponíveis: falas em coro (irmãos das almas e enterro do trabalhador do eito), luz (baixa ou direta spot light incidindo em Severino nos monólogos), cenarização sugestiva, como mais adiante descreveremos em detalhe. Quanto ao segundo só foi preciso conseguir movimentação contínua em cena, desde a anunciação até à disputa dos elogios, pondo gente e coisas no palco (os vizinhos, os presentes colocados no chão, etc.) e música de fundo<sup>616</sup>.

Vê-se, no relato, uma interpretação do poema, e a preocupação em prepará-lo para a cena, ou seja, pensá-lo a partir dos elementos da encenação e não apenas dos recursos estilísticos da construção do texto verbal. Para isso, tiveram que buscar uma linha de trabalho que tornasse viável o texto para o palco, mas sem que os versos de João Cabral fossem “prejudicados”, corroborando à ideia de que, apesar de todo texto ser possível teatralmente, deve manter sua densidade “original”.

---

<sup>615</sup> Palavra sublinhada por Maria Silvia.

<sup>616</sup> NUNES, Maria Sylvia. *Carta remetida a João Cabral de Melo Neto*. Belém, 5 de junho de 1958.

A nossa preocupação constante foi manter a unidade do poema, eliminar a declamação sem destruição do verso (o mais difícil por causa da medida rítmica) mesmo quando a linguagem deve ser coloquial (conversa entre os dois coveiros no Recife). O problema era segurar o poema pelos fios dramáticos que ele naturalmente possui – como auto – e, guiando-nos por essas linhas, jogá-lo no palco, para que atuasse com toda a força dramática que a sua estrutura garante. Deixar, enfim, que ele vivesse a sua vida, a sua existência própria, a vida para a qual fora preparado, mas que, ao mesmo tempo, quando passasse à cena, pudesse conservar, digamos, a sua presença verbal, a sua plena existência como texto, como poesia autêntica. Fazer com que o espectador sentisse a integridade da poesia no drama e o drama como manifestação visual e auditiva da poesia silente, depositada no texto para todo o sempre<sup>617</sup>.

Além desses fatos relatados, Maria Sylvia Nunes ressalta a importância de eliminar, de modo prático, para o espectador, a distinção clássica entre o lírico e o dramático, questão que a obra de João Cabral superava. Em seguida, a diretora do NTEP continua seu relato, falando das condições locais para a produção artístico-teatral. Destaca-se, ainda a falta de um espaço<sup>618</sup> de formação teatral na cidade, uma escola que pudesse qualificar, instruir, colaborar na educação teatral de Belém, necessidade suprida pelas ações, de modo informal, do grupo liderado pelo casal Nunes.

Foram essas as pretensões – ideais ou ideológicas – que tivemos. Dos planos à cena, grande a distância que nos impuseram muitos fatores: nossa falta de preparo (aqui não há escola de teatro e nunca frequentamos uma), as deficiências pessoais (nossa precária experiência em matéria de direção, que começamos a fazer em novembro de 1957, apresentando “Os Cegos”, de Ghelderodes), as deficiências do meio, imensas, de danar a gente. Exemplo: o Teatro da Paz, a casa grande dos espetáculos, está oficialmente fechada e lá dentro como em toda Belém não há um só spot light. Arranjamos faróis de automóvel, aguentados à mão, durante o espetáculo e funcionando por meio de bateria. O único Auditório disponível aqui, é uma sala para raríssimos concertos. Se bem que Morte e Vida Severina, segundo a nossa marcação, não seja peça para teatro grande, esse Auditório, ideal quanto a dimensões, é paupérrimo: não tem camarins, bastidores, nem luzes de ribalta, instalações elétricas em estado de penúria, pano de boca transparente (tivemos que pregar por cima desse um outro)<sup>619</sup>.

---

<sup>617</sup> Idem.

<sup>618</sup> A criação de uma escola de teatro será discutida mais a frente, principalmente a partir da participação de Maria Sylvia e Benedito Nunes na criação da primeira escola de teatro da região amazônica.

<sup>619</sup> Idem.

Antes de relatar como executariam *Morte e Vida Severina*, Maria Sylvia Nunes ratifica que a preocupação primeira do grupo foi de manter uma linha de trabalho que não prejudicasse o poema de João Cabral:

Gostaríamos apenas que, em compensação por todas essas dificuldades, a nossa representação não tenha desvirtuado o seu belíssimo texto, nem corroído, por dentro, sem nos apercebermos, a imensa poesia que ele guarda e transmite. Vamos contar-lhe, agora, corretamente, como fizemos<sup>620</sup>.

Ela continua, na carta, falando do percurso de trabalho escolhido, para o cenário, o figurino, a luz, como falar de uma obra nordestina sem cair nos clichês, como o “sotaque”. A escolha pela dicção “paraoara” deu-se pelo risco de o trabalho tornar-se cômico, caso os atores incorporassem o modo pernambucano de falar. Além disso, observa-se o destaque dado pela diretora ao auxílio de “consultores” nordestinos, acerca de sua cultura, como modo de falar, de se vestir, de comportamento, questão esta que revela a constituição de redes de trocas entre os artistas e intelectuais regionais.

Agora deixe contar alguns detalhes do trabalho de encenação. Não sei se o senhor conhece o Pará, mas digo-lhe que é em tudo diferente do Nordeste. Inclusive nossa fala é diferente. Falamos como carioca, mas sem o tom cantado. Nossos usos são outros. Resolvemos, então, à maneira de Hollywood, arranjar consultores<sup>621</sup> nordestinos. Escrevemos aos amigos do Nordeste perguntando tudo. Pedindo desenho dos trajes, tecidos usados, modelos de sandálias, tipos de cestas, músicas, tudo enfim. Não imitamos sotaque nordestino<sup>622</sup>. Isso daria logo um ar de comicidade. Preferimos falar paraoara mesmo, dando a seriedade necessária. É claro que a peça dita com sotaque nordestino ganharia muito em autenticidade. Mas seria preciso que tivéssemos o sotaque<sup>623</sup>.

No entanto, destaca-se um momento importante da missiva, na qual a diretora do espetáculo explica como realizou uma modificação no trabalho, revelando que a ideologia de não ferir o texto em prol da cena se desfaz. Isso é de suma importância, pois revela que as linguagens da encenação e da literatura se manifestam de maneiras diversas. No entanto, Maria Sylvia pede a opinião de João Cabral sobre a mudança, revelando certo receio de “alterar” o texto.

---

<sup>620</sup> Idem.

<sup>621</sup> Grifo de Maria Sylvia Nunes.

<sup>622</sup> Idem.

<sup>623</sup> NUNES, Maria Sylvia. *Op. Cit.*, (1958).

Aqui nos permitimos a introduzir uma modificação, que só depois do terceiro espetáculo, resolvemos admitir, depois de muita hesitação. Apenas desobedecemos a sua marcação<sup>624</sup>. No texto está escrito: “Quando todos se retiram, o homem se aproxima do retirante que esteve de fora assistindo a tudo”. Nas primeiras apresentações fizemos assim. Mas notamos que havia uma quebra de ritmo e intensidade. A ação vai num crescendo, a louvação, a entrega dos presentes, a ciganagem, depois a disputa dos elogios que é o clímax e tem mesmo o caráter de apoteose. De repente saem todos e seu José reaparece. O público aplaude sempre no fim da louvação e pensa que o auto aí termina. Pensamos, então, em conservar o clímax incluindo nele sem interrupção o anticlímax. Todos se conservarão em cena. Seu José aparece na porta do barraco e ouve: “com oásis do deserto com ventos a calmaria”. Encaminha-se, então, para onde está Severino. Diz-lhe: “Severino retirante, /deixe agora que lhe diga e etc.” Vêm caminhando para o meio do bloco formado pelos vizinhos e ciganas, enquanto seu José diz os seis versos seguintes (até “se quer mesmo que lhe diga”). A partir de “É difícil defender, etc.” seu José diz a sua fala para todos os comparsas. (Ficaria declamatório se se dirigisse à plateia). Que acha? Necessitamos que dê sua opinião sobre esse ponto.

Com essas discussões, o que se pode perceber das práticas ou poéticas teatrais do NTEP é que nas discussões que permeiam as atividades teatrais modernas, o grupo propôs, em suas montagens cênicas, o estudo e a apresentação de obras do cânone europeu e brasileiro, além de seguir as regras do teatro clássico, principalmente a valorização, em primeiro lugar, do texto literário. Tal questão não é uma escolha aleatória, mas resultado de uma formação educacional e intelectual particular, que os membros do grupo tiveram, e que se tornou sua marca. A busca por uma formação literária, uma vida cultural ativa, frequentando teatros, espaços oficiais de cultura, e seu envolvimento, de maneira indireta, com ações dos movimentos amadores que os antecederam representou as bases das atividades culturais do NTEP.

Porém, a escolha pelo texto de João Cabral revela, também, uma seleção não exatamente canônica, por se tratar de um auto em versos, não seguindo a forma dramática tradicional. Neste caso, além do ineditismo nos palcos, o grupo propôs e mostrou a possibilidade do hibridismo de gêneros no trabalho de encenação, e também adaptações inusitadas, como no caso de *Morte e Vida Severina*, fatores que

---

<sup>624</sup> Grifo de Maria Sylvia Nunes.

evidenciam o seu interesse vanguardista. Assim, segundo Paraguassú Éleres<sup>625</sup>, no NTEP

Bené, Sylvia e Angelita traduziam textos de autores tradicionais e de vanguarda no cenário internacional, alguns dos quais tiveram sua primeira apresentação no Brasil, em Belém, de que são exemplos o próprio João Cabral de Melo Neto, o espanhol Fernando Arrabal (1932) e o suíço Max Frisch (1911-1991), ambos pacifistas, dos quais se falará adiante, mas sobretudo havia uma intenção didática da direção na atuação do grupo, de maneira que a plateia entendesse o texto, sem perda de emoção da estória, um pouco na esteira daquilo que dizia Bertolt Brecht: se a plateia se emociona, perde a capacidade de entender o texto e a mensagem do autor – se bem que nos últimos anos de vida, Brecht já não pensava assim.

Na perspectiva da produção cênica do século XX, observa-se que o NTEP se aliou à tradição dramática, e pautou-se, primeiramente, na leitura, no estudo e depois na montagem de textos clássicos. Motivado sempre a partir da perspectiva das teorias do drama, das intenções do autor, como já foi dito anteriormente por Maria Sylvia Nunes<sup>626</sup>.

Quando se estabelece que a poética<sup>627</sup> do NTEP se deu pela relação com o texto verbal, percebe-se que a sociedade moderna é aquela que se pauta na verbalização do mundo, ou seja, na criação de um modelo de comportamento, no qual se insere o homem culto, moderno. Canclini<sup>628</sup> afirma que ser culto em uma sociedade moderna não significou apenas ter um repertório de símbolos e mensagens modernas, e produzir uma arte de vanguarda, mas, acompanhar o avanço tecnológico e as matrizes tradicionais, possuidoras de prestígio social e diferenciação simbólica.

Dessa forma, em uma sociedade moderna, a palavra escrita tem um forte poder de articulação sociopolítica, e no caso das artes uma hegemonia do verbo, do discurso, das relações no mundo de papel, mas que está intimamente ligada ao mundo concreto. Jean-Jacques Roubine<sup>629</sup>, ao discutir as bases do teatro moderno, e

---

<sup>625</sup> ÉLERES, Paraguassú. *Op. Cit.*, (p.17).

<sup>626</sup> NUNES, Maria Sylvia. *Carta remetida a João Cabral de Melo Neto*. Belém, 5 de junho de 1958.

<sup>627</sup> Entende-se, aqui, esse termo a partir do conceito aristotélico, o qual define a produção artística como um modo de fazer com finalidades estéticas, ou seja, poética significa o modo pelo qual se produz qualquer elemento artístico.

<sup>628</sup> CANCLINI, Néstor García. *Op. Cit.*, (p. 74).

<sup>629</sup> ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Tradução Yan Michalski. 2ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1998.

centrar suas discussões na intensa relação entre o teatro e a dramaturgia clássica, apresenta um debate de críticos, pensadores e artistas teatrais sobre tal aspecto. Alguns deles destacam que a matriz da atividade cênica é o texto, que a encenação emana dele, pois, a escrita é entendida como “portadora de um sentido parcialmente velado, que ele provém de uma inspiração em primeiro grau, de um intento, de intenções mais ou menos implícitas<sup>630</sup>.

Por isso, o textocentrismo, apresentado por Roubine, e que, segundo ele, marca o ponto crucial das discussões no teatro moderno, é observado nas práticas e no pensamento do NTEP, pois esse grupo pregava um amor ao texto, à literatura, como já fora destacado por Maria Sylvia Nunes<sup>631</sup>. Além disso, havia uma sintonia entre os objetivos do grupo paraense e os festivais nacionais de teatro de estudante, pois esses eventos buscavam transformar o teatro nacional através das práticas amadoras de teatro e, também, proporcionar ao público o contato com obras literárias (tradicionalistas, modernas ou de vanguarda) consideradas símbolos da cultura universal.

O texto de João Cabral, apresentado pelo NTEP no Festival de Recife, teve uma grande aceitação pelo público e crítica e ganhou o prêmio de melhor texto dramático. Abaixo, destaca-se alguns dos principais prêmios conquistados pelo grupo paraense, como relatado na revista da SBAT, número dedicado ao festival de 1958:

Melhor intérprete masculino' coube a Carlos Miranda, do conjunto Norte Teatro Escola, do Pará, com a peça de João Cabral de Melo Neto, 'Vida e morte de Severina'; para o melhor espetáculo do Norte: Norte Teatro Escola, do Pará, com a peça de João Cabral de Melo Neto: 'Vida e morte de Severina'<sup>632</sup>.

---

<sup>630</sup> Idem, (p.54).

<sup>631</sup> NUNES, Maria Sylvia. *Entrevista. Op. Cit.*, (2008).

<sup>632</sup> S/a. *Revista de Teatro da SBAT*. Ano XXXVII – Julho- Agosto, 1958 – nº304, (p.25).



Figura 72 - Cena de Morte e Vida Severina, no palco do Derby, Recife 1958. Da direita para esquerda: Carlos Miranda, Paraguassú Éleres, Candido Lemos, Fernando Penna (Peninha) e Wilson Penna (Penão).  
Fonte: Revista de Teatro da SBAT<sup>633</sup>.

Essas premiações têm uma importância relevante, no que diz respeito às suas reverberações, pois como os festivais tinham como prêmios viagens e incentivo ao aprendizado, por meio de estudos na área teatral, contribuíram para o amadurecimento dos jovens brasileiros, que depois foram ocupar cargos em instituições de ensino, em órgãos de cultura do Estado, além de criar e fortalecer seus grupos de teatro. Exemplo disso é a própria Maria Sylvia Nunes, que ganhou no II Festival de Teatro de Estudante do Brasil, realizado em Santos, em 1959, uma viagem à França, com a finalidade de ter experiências com o teatro, como prêmio de melhor direção teatral, pela obra *Édipo Rei*.

Outro fato importante a se destacar sobre a montagem da obra de João Cabral, pelo grupo paraense, é a repercussão nacional desse trabalho. Na historiografia do teatro brasileiro, há poucas referências sobre a montagem inédita de *Morte e Vida Severina*, pelo NTEP, em 1958, no Festival de Recife, mesmo tendo sido um dos destaques do festival, como afirma o jornalista do jornal Diário de Pernambuco, José Laurêncio de Melo<sup>634</sup>. Ele conta, em matéria sobre o Festival:

Sucede que o Festival andava mesmo muito bem-comportado, muito solene, muito convencional. Os conjuntos desfilavam, recitando com maior ou menor correção os textos aprendidos, recebiam a cota de aplausos que lhes

<sup>633</sup> Idem, (p.21).

<sup>634</sup> MELO, José Laurêncio. *Morte e Vida Severina*. Jornal Diário de Pernambuco, quarta-feira, 30 de julho de 1958, (p.12).

estava reservada e se retiravam, comedidos como tinham surgido. Até parecia que estávamos numa sarau, numa tertúlia, numa longa sessão das academias de letras. Salvo os poucos originais inéditos dos novos autores brasileiros e o de Goldoni, o repertório era manjadíssimo, mil vezes repetido pelas companhias profissionais e pelos próprios conjuntos amadores. Pairava no ar o medo de fazer má figura, de melindrar a distinta plateia com uma experiência fora dos cânones, de ser mal sucedido numa experiência dessas. Pouco a pouco ia se formando em nossa mente a impressão de que nenhum dos grupos participantes do Festival daria um passo mais atrevido, nenhum correria o risco de uma aventura puramente experimental.

Para o jornalista pernambucano, o inovador, no Festival de Recife, era o uso de textos atualizados, a busca não pela montagem simplesmente de textos canônicos, mas a meta pela experimentação, pela ousadia, em prol de efetivas transformações no teatro brasileiro daquele momento. Essa reflexão confirma a tese de que a apresentação do NTEP foi vista como um “passo atrevido”, de vanguarda. Em seguida, ele destaca o trabalho do grupo paraense como o mais importante do festival, pois conseguiu representar a ideia do evento, no caso, a busca pela renovação do trabalho teatral no país. Promovido por jovens estudantes brasileiros, segundo o jornalista, um encontro de teatro deve primar por trabalhos inovadores, que modifiquem a cena atual, ou seja, que proporcionassem as mudanças que as artes cênicas, no Brasil, buscavam, e que fosse o espírito do movimento amador e estudantil.

Mas veio o Norte Teatro Escola do Pará, de cuja presença mal se sabia. Veio de manso, sem cartaz, sem arautos. Veio para uma apresentação, às quatro horas da tarde de um dia de semana, no minúsculo palco do Teatro do Derby. E como se quisesse agravar a desconfiança dos puristas, não trouxe propriamente uma peça de teatro. Trouxe só um poema, Morte e Vida Severina, de João Cabral de Melo Neto, que dias antes fora recitado de casaca no Santa Isabel para um público até certo ponto mentalmente encasacado.

Foi, porém, com esse poema que os rapazes e moças do Pará subverteram toda a capciosa gravidade que reinava no certame. Em uma hora e meia de espetáculo exprimiram todo o sentido verdadeiro e profundo do Festival. **Ao fechar o pano, os que estavam presentes à encenação de Morte e Vida Severina compreenderam que uma reunião de teatro estudantil não pode ficar restrita à repetição do já visto, já sabido já catalogado. Tem que ultrapassar esses limites estreitos**<sup>635</sup>. Evidentemente exige-se dos participantes que exibam conhecimento e domínio das noções da arte de representar, que não cometam erros grosseiros e excessivamente primários. Mas não se exige só isso; exige-se algo mais: que indiquem novas perspectivas e abram caminho, com audácia, desprendimento e inteligência.

---

<sup>635</sup> Grifo meu.

A finalidade primordial de um encontro como se verifica no Recife consiste em trazer à tona o espírito de renovação de moços, que é o fermento mesmo dos grupos amadores e estudantis<sup>636</sup>.

É muito importante perceber o destaque dado ao trabalho do grupo paraense, principalmente, porque a realização de festivais desse tipo tinha a finalidade de amadurecer a produção teatral nacional, de buscar novas formas, novas concepções acerca da realização cênica. Tais objetivos, segundo o jornalista pernambucano, foram alcançados pelos jovens do NTEP: “agora sabemos que nenhum deles entrou no Festival tão imbuído desse espírito como o Norte Teatro Escola do Pará. E o êxito de sua apresentação só é comparável ao do Teatro Adolescente do Recife<sup>637</sup>, quando este lançou o *Auto da Compadecida*”<sup>638</sup>.

No entanto, apesar de uma certa repercussão do trabalho do NTEP, em 1958, a montagem do texto de João Cabral de Melo Neto pelos paraenses não está registrada nos livros de história do teatro brasileiro, como, por exemplo, os escritos por Décio de Almeida Prado<sup>639</sup>, Sábato Magaldi<sup>640</sup>, Gustavo Doria<sup>641</sup>, etc. Todavia, Luiza Barreto Leite<sup>642</sup>, ao escrever sobre a mulher no teatro brasileiro, fala sobre o Festival de Recife, em 1958, sua importância, as condições de alguns espaços usados, e a montagem de *Morte e Vida Severina*:

“*Morte e Vida Severina*” o magnífico auto de natal pernambucano, de João Cabral de Melo Neto, foi sem mais dúvida o ponto alto do 1º Festival Nacional de Teatros de Estudantes, aquele que por si só justificaria o imenso esforço de Paschoal Carlos Magno, se outros não houvesse de valor equivalente, embora sem tão profunda significação.

Nesse I Festival de Teatros de Estudantes, realizado no Recife, eles vieram de longe e anonimamente, os moços do “Norte Teatro Escola do Pará” e apresentaram-se, não no belo tradicional Santa Isabel, como seus colegas mais ilustres, mas em plena “Morcegolândia”, um quase pardieiro instalado no Derby para diversão dos soldados (destemerosos de calor e bichos) e

---

<sup>636</sup> MELO, José Laurêncio. *Op. Cit.*

<sup>637</sup> Ver: PONTES, Joel. *O Teatro moderno em Pernambuco*. 2. ed. Recife: FUNARTE, 1990. Segundo o autor (p. 133), o Teatro Adolescente do Recife teve seu grande momento no Rio de Janeiro, quando apresentou o *Auto da Compadecida*, durante o I Festival Nacional de Teatro Amador (1956) e conquistou o primeiro prêmio, atraindo as atenções do Brasil para uma voz nova e rica de acentos castiços até então desconhecidos: Ariano Suassuna.

<sup>638</sup> MELO, José Laurêncio. *Op. Cit.*

<sup>639</sup> PRADO, Décio de Almeida. *O moderno teatro brasileiro*. *Op. Cit.*

<sup>640</sup> MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. *Op. Cit.*

<sup>641</sup> DORIA, Gustavo. *Moderno Teatro Brasileiro*. *Op. Cit.*

<sup>642</sup> LEITE, Luiza Barreto. *A Mulher no Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições Espetáculo, 1965, (p.83-84).

transformado em teatro dramático pela força das circunstâncias (dois espetáculos por dia e mais conferências e ensaios). Pois, logo ao começar a primeira fala do apresentador, ao aparecer Severino Retirante e ao abrir-se o pano ante a poética desolação de um cenário sertanejo em fase de seca, até os próprios morcegos concentraram-se emocionados com as vozes do poeta, tão bela, humana e simplesmente transmitidas por esses amadores surgidos inesperadamente para provar, mais uma vez, que nosso teatro existe, que o autor brasileiro, como todos os autores de verdade, conhecidos desde que o mundo é mundo, está escondido na alma da terra e no canto dos poetas; só nos resta tirá-los de lá para possuímos uma arte dramática da qual possamos nos orgulhar.



Figura 73 - Visão frontal do Teatro do Derby.



Figura 74 - Visão interna do Teatro do Derby.

Fonte: Arquivo pessoal de Denis Bezerra (2013)<sup>643</sup>.

O teatro do Derby é uma dependência do Quartel Militar de Pernambuco, situado na cidade de Recife. Atualmente, ele se encontra desativado, como pode ser visto nas imagens acima. Nesse espaço, foi apresentada, pela primeira vez em linguagem cênica, *Morte e Vida Severina*, pelo NTEP, no dia 23 de julho de 1958.

---

<sup>643</sup> Essas fotografias foram feitas por mim, quando estive em julho de 2013 na cidade de Recife/PE, desenvolvendo pesquisa documental. A minha ideia foi buscar um registro fotográfico do espaço no qual o grupo paraense apresentara pela primeira vez a montagem da obra de João Cabral, inédita nos palcos, até então.



Figura 75 - Carlos Miranda (Severino) e Maria Brígido (primeira cigana e rezadora do lugar).

Fonte: Arquivo Paschoal Carlos Magno/CEDOC/FUNARTE<sup>644</sup>.

Luiza Barreto Leite, ao falar de Maria Sylvia Nunes, destaca o trabalho da diretora paraense sobre a obra de João Cabral, e o significado da ação de levar para o palco o gênero poema. Segundo a autora, isso seria uma excelente oportunidade de fazer com que os poetas se interessassem pela escrita dramática, ou que os atores e diretores brasileiros desenvolvessem seus espetáculos a partir da poesia:

No Brasil, nós que fomos ou somos “gente que faz teatro” mas não o escreve, estamos há 4 séculos lutando para trazer os poetas até nós, para fazê-los sentir que sua obra nos pertence e a nossa a eles; por isto ficamos tão felizes sempre que um milagre acontece, como este, trazido a Pernambuco pelo grupo do Pará. Depois deste, outros virão, certamente; outras equipes jovens encenarão outros poetas, com tanta beleza e autenticidade quanto os moços do norte e, talvez, os poetas comecem a escrever diretamente para o teatro, compreendendo que a tal “carpintaria” só é tabú para quem não possui imaginação ou não conta com o auxílio de diretores capazes, também eles, de criar a tradição de que tanto necessitamos. O próprio João Cabral, tradutor e apaixonado dos poetas dramáticos, deveria escrever uma peça de verdade, tão de verdade quanto esta Severina depois de interpretada, mas já diretamente peça, pois não é todos os dias que se encontra uma Maria Sylvia para dar corpo e alma a personagens difusos, nem um Carlos Miranda, para dar vida e humanidade a um personagem que, declamado, teria posto a perder tanta beleza poética<sup>645</sup>.

---

<sup>644</sup> Fot. Paschoal Carlos Magno - Ev. AC/ Festival Nacional de Teatro do Estudante (1.: 1958: Recife, PE). Centro de Documentação (CEDOC) da FUNARTE, Rio de Janeiro.

<sup>645</sup> LEITE, Luiza Barreto. *Op. Cit.*, (p.84).

Apesar de toda repercussão da montagem do grupo paraense, o trabalho que virou referência e ganhou registro na historiografia do teatro brasileiro, até o momento, foi a do grupo de teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, o TUCA (1965), com a canção de Chico Buarque de Holanda, devido ao sucesso obtido no festival de Nancy (1966), na França.

O mais importante da questão não é pioneirismo do NTEP na montagem da obra, mas o fato de alguns livros de história do teatro brasileiro darem ao grupo paulista o destaque de trabalho inédito, talvez explicado pela sua repercussão internacional, já em outro contexto<sup>646</sup>. Abaixo, tem-se uma fotografia<sup>647</sup> do grupo em Recife (1958):



Figura 76 - Grupo NTEP reunido com jornalista pernambucano no Festival de Recife (1958)<sup>648</sup>.

Fonte: Arquivo pessoal de Paraguassú Éleres.

---

<sup>646</sup> Sobre isso, afirma Prado (2008, p.86): “Morte e Vida Severina [...] escrita em 1954-1955, teve de esperar um decênio até receber a encenação que a consagraria no Brasil e na França, ao ser apresentada no Festival de Nancy. O nosso teatro precisou progredir muito, no sentido de quebra de convenções realistas, para que pudesse evidenciar a dramaticidade latente de um poema como este, em que predomina o coletivo, sem enredo e quase sem personagens (só dois, José e Severino, são nomeados pelo autor). Foi o que conseguiu compreender e realizar a belíssima, a forçosamente original – não havia modelos – encenação feita pelo TUCA, Teatro da Universidade Católica de São Paulo, sob a direção de Silnei Siqueira”.

<sup>647</sup> Arquivo pessoal de Paraguassú Éleres.

<sup>648</sup> Descrição da fotografia. “1958 – *Morte e Vida Severina* (João Cabral de Melo Neto) – I Festival de Teatro de Estudante do Brasil – Recife. Dir. p/esq.: Lóris Pereira, Lindanor Celina, Benedito Nunes, Aita Atman, Carlos Miranda, Maria Brígido, Waldemar Henrique, Fernando Penna, Wilson Penna, Maria Sylvia, Paraguassú Éleres e o repórter do *Diário de Pernambuco*”. ÉLERES, Paraguassú. *Op. Cit.*, (p.117). Esta fotografia está exposta no Teatro *Maria Sylvia Nunes*, na Estação das Docas, em Belém.

Ainda sobre *Morte e Vida Severina*, vale destacar o comentário que Benedito Nunes faz sobre a obra e suas principais montagens no Brasil. Ele pontua o alcance conseguido no exterior, pela apresentação realizada do grupo paulista TUCA, responsável pelo aumento significativo na procura pela obra em sua versão impressa. Registra, ainda, o trabalho da companhia de Paulo Autran junto com o ator paraense Carlos Miranda, e a apresentação do NTEP, em 1958:

Por muita gente qualificado de difícil, esse poeta, alvo de reconhecimento maciço por parte do enorme público das plateias nacionais e estrangeiras que aplaudiram e consagraram *Morte e Vida Severina*, é atualmente dos mais populares do Brasil. Auto de natal pernambucano, *Morte e Vida Severina* foi escrito em 1955, a pedido de Maria Clara Machado para o seu teatro, o Tablado. João Cabral engavetou a peça quando lhe disseram que não seria montada pelo grupo a que se destinava. **Três anos após, um pequeno grupo de amadores, Norte Teatro Escola do Pará, descobrindo a potencialidade teatral do texto, publicado em Duas Águas (1956), levou-o, sob a direção de Maria Sylvia Nunes, à cena do Teatro do Derby e do Teatro Santa Isabel em Recife, por ocasião do 1º Festival Nacional de Teatros de Estudantes (1958). Isso valeu, para João Cabral, o Prêmio de Melhor Autor Teatral daquele ano**<sup>649</sup>. Mas embora o sucesso da apresentação tivesse repercutido nos meios teatrais, chamando a atenção para o texto da Companhia Cacilda Becker, que o encenou alguns anos depois, o grande impacto de *Morte e Vida Severino* data de sua exibição pelo Teatro da Universidade Católica de São Paulo (TUCA) em São Paulo e Rio, e, posteriormente, no Festival de Teatro Universitário em Nancy (França), em 1966. O entusiasmo da crítica determinou uma nova apresentação de *Morte e Vida Severina*, já premiada naquele Festival, no Teatro Odeon de Paris, como avant-première do Teatro das Nações. Para o autor, que teve oportunidade de assistir ao espetáculo, em Lisboa, dirigido por Sylney Siqueira, com música de Chico Buarque de Holanda, “a mise-en-scène é sem dúvida a principal responsável pelo interesse que *Morte e Vida Severina* está despertando”. O fato é que o sucesso internacional, repercutindo no Brasil, garantiu ao espetáculo uma brilhante carreira de Norte a Sul do país. Enquanto *Morte e Vida Severina* era representada em quase todas as capitais brasileiras pelo mesmo grupo que a encenou em Nancy, e depois pela companhia profissional Paulo Autran, com o ator Carlos Miranda, que criou o papel de Severino no Festival de Recife, aumentavam as tiragens do texto, atualmente na 6ª edição. O volume *Poesias Completas* de João Cabral, lançado em 1968, esgotou-se rapidamente<sup>650</sup>.

---

<sup>649</sup> Grifo meu.

<sup>650</sup> NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto: nota biográfica, introdução crítica, antologia, bibliografia*. Petrópolis: Editora Vozes, 1971, (p.20-21).



Figura 77 - Paulo Autran (Mestre Carpina) e Carlos Miranda (Severino) 1969.  
Fonte: Benedito Nunes<sup>651</sup>.

Destaca-se, ainda, a trajetória do ator Carlos Miranda, após a participação nos festivais, com o NTEP. Além de ganhar o prêmio de melhor ator, em 1958, pela interpretação de Severino, em Recife, e no ano seguinte, novamente, em Santos, ao interpretar Édipo. Estudante do curso de Direito da UFPA, após terminar seu curso, em 1960, ele resolveu morar no Rio de Janeiro, e lá participou de importantes movimentos, não apenas como ator, mas como militante frente a grupos como CPC e, posteriormente, de órgãos ligados ao Serviço Nacional de Teatro. Nascido em Belém, em 1936, morreu em São Paulo, em 1997. Sobre sua trajetória, a parte do Obituários, do Jornal o Globo destaca:

Um dos mais ativos integrantes do Centro Popular de Cultura (CPC), o ator e produtor Carlos Miranda se tornou nos anos 70 figura de frente na luta pela formulação de uma política nacional às artes cênicas. Nascido em Belém, onde começou no teatro amador, ele decidiu na década de 60 vir para o Rio brigar por seus ideais. Miranda morreu ontem em São Paulo, aos 61 anos, de câncer.

O trabalho com grupos de teatro amador levou o ator a viajar pelas principais cidades do Nordeste e a participar de alguns importantes festivais de teatro. Num evento em Recife, em 1958, ele integrou a primeira montagem da peça "Morte e Vida Severina", de João Cabral de Melo Neto, dirigida por Maria Silvia Nunes, e arrematou o prêmio de melhor ator. No

---

<sup>651</sup> Idem.

ano seguinte, num festival em Santos, voltaria a ganhar o troféu de melhor ator por sua atuação em “Édipo Rei”, também sob a direção de Maria Silvia. Animado com a repercussão de seus primeiros trabalhos, o ator deixou a cidade natal em direção ao Rio, depois de se formar em direito na Universidade Federal do Pará, em 1960. Aqui iniciou sua luta pela difusão das artes cênicas.

Foi um dos primeiros artistas a se juntar a Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, na coordenação do recém-criado Centro Popular de Cultura (CPC), que viria a lançar os principais nomes do teatro e do cinema na década de 60. A partir de 1974, integrando o Serviço Nacional de Teatro, Miranda liderou uma equipe de pessoas que viajou pelo Brasil com o objetivo de fortalecer o movimento teatral, através da criação de sindicatos e de federações de teatro amador.

Sua atuação marcante foi referendada pelo Governo em 1985, quando foi convidado a assumir a presidência do Instituto de Artes Cênicas (Inacen, mais tarde transformado em fundação). A nomeação encontrou apoio entre atores, produtores e técnicos, que através de abaixo-assinado haviam indicado o profissional para o cargo. Ultimamente, o ator dirigia o departamento de Planejamento e Administração da FUNARTE. Miranda era solteiro e não deixa filhos. Seu corpo será sepultado às 9h de hoje no Cemitério Gethsêmani, no Morumbi<sup>652</sup>.



Figura 78 - Miranda: dedicação ao teatro.  
Fonte: Jornal O Globo.

Dessa maneira, pôde-se perceber a importância do trabalho realizado pelo NTEP no I Festival de Teatro de Estudante do Brasil, com a montagem de *Morte e Vida Severina*, fato que provocou mudanças na cena teatral moderna brasileira, iniciada por jovens estudantes do Pará. Tal questão pode ser vista pela maneira na

---

<sup>652</sup> S/a. Carlos Miranda, 61, ator e produtor. Jornal O Globo, Obituário, 25/04/1997, (p.16). In: Arquivo Carlos Miranda [1997]. CEDOC/FUNARTE/RJ. Registro feito em pesquisa documental, realizada em julho de 2015.

qual os intelectuais paraenses dialogavam com o que consideravam como moderno na época, colaborando para as mudanças que entendiam como necessárias para o teatro no Brasil.

### **Cena III - Quadro III: Édipo Rei e o II Festival de Teatro de Estudante do Brasil (1959).**

*O essencial é criar a atmosfera, uma atmosfera que seja um verdadeiro espaço trágico. Já lhe disse que não pretendemos efetuar reconstituições eruditas cheirando a manual d'antiquités grecques et latines. Mas visamos uma certa fidelidade ambiental, característica.*  
Benedito Nunes (Carta a Paschoal Carlos Magno).

Além do festival de Recife, o NTEP participou de mais três: Santos (1959), Brasília (1960), e Porto Alegre (1962). Assim, o grupo colaborou, em Belém, com a prática teatral amadora, mas que tinha, também, o desejo pela renovação da cena local. A participação do NTEP no festival de 1959 confirmou o desempenho do grupo, iniciado no ano anterior, em Recife. Isso ocorreu devido à apresentação de *Édipo Rei*, de Sófocles, e com a conquista dos prêmios de melhor ator, com Carlos Miranda (Édipo); e melhor direção, dado à Maria Sylvia Nunes, que ganhara uma bolsa para estudar teatro na França.

A partir do Festival de Santos (1959), analisar-se-ão alguns pontos importantes, apresentados em um texto de Benedito Nunes, publicado no *Suplemento Literário* do jornal O Estado de São Paulo, em novembro de 1959. Nele, o crítico analisa a montagem de *Édipo Rei*, pelo NTEP. Vislumbramos, assim, algumas percepções do contexto teatral na cidade.

Benedito Nunes, no referido artigo, reflete sobre a participação de seu grupo, no II Festival de Teatro de Estudantes do Brasil, e fala das dificuldades técnicas, além da necessidade de Belém ter um espaço de formação teatral.

Grupo novo ainda, com dois anos de tentativas e erros, sem ter uma experiência assegurada pela força da tradição e pelo hábito dos espetáculos teatrais, Norte Teatro, Escola no nome e na intenção, encontrou inúmeras dificuldades teóricas e técnicas para encenar *Édipo Rei*, de Sófocles, apresentado no II Festival Nacional de Teatros de Estudantes, em Santos. **A**

**escola de teatro que nos falta, e que dificilmente poderemos conseguir nos próximos dez anos**<sup>653</sup>, a cessação da vida teatral praticamente consumada desde 1953, o sono letárgico em que adormece o Teatro da Paz, majestoso, sobressaindo dentre as mangueiras da Praça da República - todas essas ausências, agravadas pela total pobreza do **grupo, até então desestimulado pelos poderes públicos**,<sup>654</sup> pareciam tornar inexequível a encomenda de Paschoal Carlos Magno aos nossos amadores que, por sua própria vontade, jamais teriam ousado mexer com os séculos gloriosos da tragédia grega<sup>655</sup>.

Nesse primeiro momento, percebe-se a preocupação do grupo NTEP em preparar-se teórica e tecnicamente para o Festival de Santos, exigidos, segundo Benedito Nunes, pela força da tradição do texto de Sófocles. Destaca a falta de uma escola de teatro que pudesse colaborar na formação dos artistas e no fortalecimento da arte teatral em Belém, a qual era uma meta importante do grupo: estimular a criação de um núcleo de formação teatral qualificado, na capital paraense. A necessidade de um espaço formal, presente em diversos discursos do grupo, e do liderado por Margarida Schivazappa, visto anteriormente, é avaliado não apenas como uma forma de qualificar o teatro paraense, mas, também, como a justificativa para os anseios, principalmente técnicos, dos agentes culturais da época.

Vale destacar, ainda, na fala do crítico, a ausência do poder público local em ações que garantissem as estruturas adequadas, para que se tivessem trabalhos teatrais na cidade de Belém, como a reivindicação pelo Teatro da Paz, sempre fechado para reformas ou utilizado para outros fins. Como o trabalho fora uma encomenda de Paschoal Carlos Magno para o Festival de 1959, Benedito Nunes destaca que não haveria outro motivo que os levassem à ousadia de “mexer com os séculos gloriosos da tragédia grega”<sup>656</sup>. Em seguida, fala na crônica sobre o desafio em realizar o trabalho e destaca as dificuldades que o grupo possuía:

Era uma enorme responsabilidade que desabava sobre a cabeça de todos: dos atores, em sua maioria inexperientes, como os rapazes do Coro, que pela primeira vez viram teatro lá em Santos; da figurinista, às voltas com os manuais ilustrados de antiguidades gregas e latinas; do cenógrafo, estudante de Agrimensura, projetando as escadarias e as colunas do palácio de Édipo, como se preparasse os seus exames finais; do contrarregista, operário

---

<sup>653</sup> Grifo meu.

<sup>654</sup> Idem.

<sup>655</sup> NUNES, Benedito. *No caminho de Sófocles*. Jornal O Estado de São Paulo, Suplemento Literário, Crônica de Belém, 28/11/1959, (p.04).

<sup>656</sup> Idem.

especializado, confeccionando sandálias, cintos, e pulseiras e coturnos; enfim, da diretora, primeiro às voltas com a tradução do texto, em francês, e, depois, com o quebra-cabeça da interpretação e das marcações<sup>657</sup>.

Os percalços que o grupo teve para realizar o trabalho foram muitos, revelando a estrutura que se tinha para produzir um espetáculo teatral. Dessa forma, o discurso que se viu na fala de Maria Sylvia Nunes, na carta que escrevera, um ano antes, falando da montagem de *Morte e Vida Severina*, para o Festival de Recife, na qual a preocupação maior era com o texto, seguir a linha interpretativa estabelecida pelo autor do poema, declarando-se “servos” do drama, muda com *Édipo Rei*. Não que a preocupação com a tragédia de Sófocles não existisse, como destacado anteriormente, mas se vê que o NTEP pensava, agora, nos aparatos cênicos necessários para realizar uma encenação possível, recursos que faltavam em Belém. O crítico destaca que se afastou,

de início, qualquer **pretensão demasiadamente erudita**<sup>658</sup>, no sentido de reconstituir, recriar ou renovar a tragédia. **Impossível seria recorrer às lições da tradição que não possuímos**,<sup>659</sup> e também buscar orientações inflexíveis neste ou naquele estilo interpretativo, pretendendo repetir, improficuamente, à falta do necessário preparo técnico, as grandiosidades das encenações do teatro de Atenas ou as ousadas do teatro de Darmstadt<sup>660</sup>.

Como fazer? O melhor caminho seria o da autenticidade pela simplicidade. Respeitar os elementos históricos, assimilando, por meio deles, o ambiente, criando a atmosfera, o espaço trágico. Colunas e escadarias, amplitude e altitude cênicas serviram para estruturar esse espaço, enquanto das roupas e da “maquilagem”, do jogo de luz e da movimentação do Coro tirar-se-iam certos efeitos plásticos, fundindo-se tanto quanto possível essas duas ordens de elementos para dar a impressão de grandeza, de majestade, de toda essa

---

<sup>657</sup> Idem.

<sup>658</sup> Grifo meu.

<sup>659</sup> Idem.

<sup>660</sup> O Festival de Santos foi realizado em julho de 1959. Com o prêmio de melhor direção, Maria Sylvia Nunes ganhou uma bolsa de estudos teatrais na França. Benedito Nunes, seu esposo, acompanhou-a na viagem e, possivelmente, foi desta maneira, que ele conheceu esse teatro alemão o qual faz referência. Sabe que “Nos anos 1950, o Teatro de Darmstadt ficou conhecido pelo trabalho de seu diretor Gustav Rudolf Sellner (1905-1990). Sobre esse período: “A administração de Sellner, de 1951 a 1961, teria sido típica do caráter ‘autoritário e autocrático do modo como um teatro era dirigido nos anos 1950. O diretor se intrometia na linha artística, visava metas claras’. Durante sua administração, Sellner foi responsável por mais de cinquenta encenações, especialmente impregnadas em Darmstadt por seu ‘teatro instrumental’. Não lhe interessavam o naturalismo e o realismo psicológico, ele ignorou a sociedade e a história. O mito e os arquétipos, o teatro como espetáculo cultural, do coro, coreográfico, o fundamental da peça, lhe era mais importante”. Fonte: Revista on-line Echo <http://www.echo-online.de/freizeit/kunstkultur/ausstellungen/darmstadt/Suche-nach-Urstoffendes-Theaters;art598,4088969>. Tradução feita por Ernani Chaves (08/10/2013).

altivez da inteligência, que caracterizou o mundo grego e que Édipo tão claramente traduz<sup>661</sup>.



Figura 79 - NTEP no II Festival de Teatro de Estudantes do Brasil, Santos, SP, 1959. “Édipo Rei”, Sófocles. Agradecimentos à plateia.  
Fonte: Arquivo pessoal de Paraguassú Éleres.

No campo teórico, o NTEP, segundo Benedito Nunes, buscou nas ideias do filósofo alemão, Nietzsche, sobre a tragédia grega<sup>662</sup>, os elementos necessários, pois

foi Nietzsche quem nos ensinou a verdade universal da tragédia grega, o seu conteúdo imperecível, humano, demasiadamente humano, que repousa numa concepção trágica do mundo, onde a única espécie de atitude permitida é a afirmação da existência humana, o amor fati, a aceitação heroica do destino, o reconhecimento das potências irracionais, primitivas, caóticas<sup>663</sup>.

Ainda segundo o crítico, toda essa discussão teórica sobre a tragédia grega consolava-os, mas não resolvia os problemas para a realização do espetáculo. Uma das preocupações do grupo foi como constituiriam o Coro, e, posteriormente, a confecção do cenário, concebido de maneira monumental, fato que achavam impossível de conseguir pelo pouco tempo que tinha para resolver todas essas questões. Em seguida, percebe-se o relato com relação às dificuldades encontradas pelo grupo na realização de algumas partes da peça, principalmente o Coro.

---

<sup>661</sup> NUNES, Benedito. *No caminho de Sófocles. Op. Cit.*

<sup>662</sup> Ver: NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

<sup>663</sup> NUNES, Benedito. *No caminho de Sófocles. Op. Cit.*

Tudo isso, como teoria, consolava. Mas não era com ideias apenas que se poderia encenar o Édipo-Rei, de Sófocles. O primeiro problema, urgente, depois de havermos terminado a tradução<sup>664</sup>, ultimado as corrigendas do texto, sem esquecer as adaptações que se impunham devido à pouca experiência do grupo (redução das falas do Coro, suprimindo-se as referências mitológicas supérfluas e todo o anticlímax, afim de não prejudicar a intensidade trágica que por acaso pudéssemos obter), o primeiro problema da nossa esfinge era preparar o Coro: escolher as vozes e o tom, fixar os uníssonos e os solos, determinar a geometria dos movimentos e, sobretudo, o mais difícil, conseguir o máximo de presença, de atenção permanente e de gravidade hierática<sup>665</sup>.

Benedito Nunes acrescenta o trabalho com a tradução do texto, do francês para o português, língua presente em suas práticas culturais e representante de uma relevância intelectual, para eles. A adaptação levou em consideração a falta de experiência do grupo, e a busca de realizar um trabalho no qual não se perdesse as principais partes da obra, como o anticlímax<sup>666</sup>. Tal atitude revela uma preocupação em manter o texto “original”, sem maculá-lo, mas mostra, também, que um trabalho de encenação exige muito mais do que a simples transposição das falas do texto para o palco. Inconscientemente, talvez, o crítico revela como se procede a construção de um trabalho teatral, no qual a linguagem da encenação superpõe-se ao desejo de manter o texto dramático “intacto”, ileso, fato presente em muitas discussões entre os dramaturgos e os encenadores, na história do teatro moderno do século XX. Ele continua a sua reflexão, dizendo que:

Assustava-nos, também, que o grupo não fosse, como ainda não é, autossuficiente. Porque, quando tivéssemos Édipo em forma (Carlos Miranda), ao lado de Jocasta (Maria Brígido), quando pudéssemos assistir à movimentação do Coro, sem um grande número de críticas, quando, enfim, nós fossemos capazes de suportar aquele espetáculo que espelhava as nossas indecisões e inseguranças, chegaria a vez do cenário, que havíamos concebido monumental e que nos julgávamos incapazes de armar em pouco tempo<sup>667</sup>.

---

<sup>664</sup> Destaca-se que essas traduções, segundo Maria Sylvia Nunes, não existem mais, pois eles não tiveram a preocupação de guardá-las. A única ainda disponível, está nos arquivos de Paraguassú Éleres, *Biederman e os Incendiários*, de Max Frish, apresentada no IV Festival de Teatro dos Estudantes, em Porto Alegre.

<sup>665</sup> NUNES, Benedito. *No caminho de Sófocles*. Op. Cit.

<sup>666</sup> O Clímax, ponto no qual o conflito de uma peça tende a se desfazer, é considerado o ápice de toda obra dramática clássica.

<sup>667</sup> NUNES, Benedito. *No caminho de Sófocles*. Op. Cit.



*Figura 80 - Édipo (Carlos Miranda) e Jocasta (Maria Brígido).*

Fonte: Arquivo pessoal de Paraguassú Éleres.

Nota-se, no discurso de Benedito Nunes, toda a dificuldade que um grupo amador, sem incentivos e financiamentos, passava na realização de um trabalho cênico. Diante desses fatos, o que se contava, além da vontade de se fazer arte, era a experiência de vida e leitura de mundo, que podiam contribuir no empenho de tal atividade. Essas barreiras aumentavam, na visão deles, quando ocorreu a preocupação em se fazer bem e não de qualquer jeito, pois, apesar da ausência de recursos técnicos e materiais para se montar, ensaiar e realizar uma peça, havia neles a experiência com o conhecimento filosófico, literário, humanístico.

Essas questões revelam que os integrantes do grupo eram pessoas preparadas intelectualmente, mas sem o conhecimento específico, sem a prática da encenação, que segue uma lógica e forma trabalho diferente de um teatro que se baseie apenas no texto como princípio primeiro e único no teatro. Isso pode ser entendido a partir da perspectiva da formação de palco, de trabalho com a cena, ou a formação específica em cursos de instituições de ensino voltadas para o teatro.

Benedito Nunes ressalta, ainda, as condições do NTEP, quando realizaram uma espécie de ensaio geral, para um público de amigos, professores e universitários<sup>668</sup>.

Esse espetáculo, na antevéspera da partida do grupo para o Rio, onde ainda precisávamos alugar as cabeleiras que seriam usadas pelo Corifeu (João Gama) e pela trindade Sacerdote-Tirésias-Mensageiro do Palácio encarnada distintamente por uma só pessoa (Daniel Carvalho), dá a medida de todas as dificuldades por que passou Norte Teatro Escola<sup>669</sup>.

Ainda sobre a apresentação no Teatro da Paz, antes da partida para o festival, Benedito Nunes relata a realização de um ensaio geral, funcionando mais como uma organização, ao utilizar a estrutura do espaço, o qual, ele ressalta, não tinha um aparato técnico moderno, sem renovação material. Apesar das críticas, o grupo teve acesso ao teatro, possivelmente pelas influências de seus amigos e da própria universidade, tendo em vista que ele pertencia ao quadro docente da referida instituição, desde sua fundação.

Consideramos esse espetáculo como sendo menos do que um ensaio geral. Foi simplesmente um esquema, uma experiência em condições mínimas, quase de todo improfícuas, que teriam sido negativas não fosse o adjutório que solicitamos à imaginação dos espectadores para que se dispusessem a ver o que não havia no palco. Apenas uma escada de seis degraus contornada por uma rotunda preta, substituindo a futura escadaria imponente encimada por altivas e brancas colunas. Os personagens, descalços, o Coro sem “maquilagem”, caracterização a mais sumária possível. De iluminação só tivemos a das lâmpadas comuns e domésticas, de recintos normalmente iluminados, porque, infelizmente, não existem refletores no Teatro da Paz e o antigo quadro de luz, que possui quatro reostatos, está completamente estragado<sup>670</sup>.

As críticas feitas às condições do Teatro da Paz acentuam-se não apenas a respeito da falta de equipamentos, como o quadro de luz, mas ao uso que o governo<sup>671</sup> da época dava à casa de espetáculos. No excerto abaixo, Benedito Nunes faz uma crítica com relação às condições da referida casa de espetáculos, culpando o poder executivo, que há vinte anos, era o responsável pelo estado técnico precário.

---

<sup>668</sup> O crítico não nomeia quem esteve na plateia.

<sup>669</sup> NUNES, Benedito. *No caminho de Sófocles. Op. Cit.*

<sup>670</sup> Idem.

<sup>671</sup> Sobre o fato, há no documentário *Da Paz: o Theatro da Amazônia*. Belém: SECULT, 2004, uma cena que mostra tal questão.

Essa referência talvez seja ao governo de Magalhães Barata, ao qual o grupo era oposição, pois eles se declaravam anti-baratistas.

De fato, os ensaios todos, à exceção do que se deu momentos antes da hora marcada para a exibição de Belém, verificam-se na grande escadaria do vestíbulo do teatro, porque o palco, este, por incrível que pareça, estava naquela época, e ainda está até hoje, ocupado por uma estranha companhia, de repertório monótono e rebarbativo, e que não é outra senão a própria Assembleia Legislativa do Estado, com as suas bancadas e senhores deputados. Depois de um incêndio, que tisonou o recinto onde funcionava a Câmara, não acharam outra casa melhor, mais suntuosa e abandonada (**por culpa dos governos, há mais de vinte anos**)<sup>672</sup>, do que o Teatro da Paz, e escolheram precisamente o palco, da ribalta aos fundos, em todas as suas dimensões, talvez por uma questão de acústica, talvez pela irresistível semelhança entre a cena e o Legislativo<sup>673</sup>.

Durante a gestão de Magalhães Barata no Governo do Estado, no período do Estado Novo (1930-34), e depois em eleições diretas (1951-54), houve uma intensa oposição, protagonizada, principalmente, por meio dos jornais. O seu principal opositor foi o diretor do jornal Folha do Norte, Paulo Maranhão, avô do escritor Haroldo Maranhão, que dirigia o suplemento literário desse tabloide, como visto anteriormente. Como os artistas e intelectuais envolvidos com os movimentos culturais propostos pela Geração de 45, na década de 1940, e pelo NTEP, nos anos 50, relacionavam-se em torno da Folha do Norte, tornaram-se opositores do político paraense, criando o termo anti-baratismo. Em contrapartida, Barata fundou o jornal que fizesse resistência às críticas do rival, *O Liberal* (1946). Carlos Rocque relata a gênese desse conflito:

onze dias depois da eleição houve um fato que merece registro nesta análise: Paulo Maranhão criticou, em seu jornal, um ato de Barata, que mandara punir todos os funcionários estaduais que não tivessem votado. Usou um pseudônimo, “Justino de Souza Montalvão”, e publicou a nota como se fora matéria paga. Melindrado com a crítica, Barata suspendeu a ‘Folha’ por quatro dias. A partir de então, estava declarada a guerra entre Paulo Maranhão e Magalhães Barata, guerra que durou até a morte deste, em maio de 1959. Durante 26 anos, portanto, Maranhão não descansou, enfrentou a maior campanha contra a sua pessoa e desencadeou, por seu turno, a maior campanha jornalística já feita contra uma pessoa, contra um homem público,

---

<sup>672</sup> Grifo meu. Sobre os conflitos políticos presentes na mídia paraense da década de 1950, ver: MESQUITA, Luís. *Assumpção x Barata: uma relação de política e mídia que mobilizou a Amazônia*. Belém: Chiado Editora, 2013.

<sup>673</sup> NUNES, Benedito. *No caminho de Sófocles*. Op. Cit.

suplantando, até pelo tempo (quase três décadas) a que desencadeara conta Augusto Montenegro, Antônio Lemos e Enéas Martins<sup>674</sup>.

Com relação às dificuldades técnicas apontadas por Benedito Nunes, para a realização da montagem de *Édipo Rei*, foram resolvidas em Santos, pois a organização do Festival deu todo o suporte necessário ao grupo. O crítico paraense destaca que provavelmente o público que assistira à apresentação em Belém, antes do Festival, não conseguiria ver a montagem realizada em Santos, apesar da campanha financeira feita para que isso pudesse se concretizar. Além disso, ele termina a crônica com seu humor peculiar, ao relatar uma matéria feita, em Belém, sobre o trabalho do NTEP no Festival de Santos (1959), de um erro de pontuação, revelando, talvez, o descaso e/ou desconhecimento do grupo, e o despreparo da imprensa local.

Mobilizaram-se várias instituições para possibilitar a encenação próxima de *Édipo-Rei*, tudo dependendo do sucesso da campanha financeira que já foi iniciada. Se ela fracassar os paraenses não poderão dizer que viram *Édipo-Rei*, de Sófocles, e sim *Édipo*, rei de Sófocles, pois foi assim que um dos órgãos da imprensa local referiu-se, em “manchete”, à peça que Norte Teatro Escola levou no Festival de Santos<sup>675</sup>.

É importante frisar que Benedito Nunes, em 1959, já era professor da Universidade do Pará, criada em 1957, e escrevia para jornais locais, no *Suplemento Literário d’A Província do Pará*, e de outros estados, como O Estado de São Paulo. Isso mostra que o professor e crítico já possuía, nessa época, uma importante projeção intelectual, revelando que suas observações, sobre as condições dos meios de produção cultural no estado do Pará, tinham uma repercussão e um alcance nos meios acadêmicos e artísticos. E esse fato pode ser apontado como consequência da participação do NTEP no festival de teatro, no ano anterior, em 1958. Evidencia-se, assim, que os resultados desses eventos, além de proporcionar o contato de jovens estudantes e, também, professores universitários, em produzir arte, estabeleceram a presença de outras teias de relacionamentos, maneiras de estabelecer diálogos.

Outro ponto preponderante a ser observado são as discussões presentes no processo de articulação da participação do grupo paraense no festival de 1959, por

---

<sup>674</sup> ROCQUE, Carlos. *Op. Cit.*, (p.27-28).

<sup>675</sup> Idem.

meio de cartas escritas entre o casal Nunes e Paschoal Carlos Magno. Nelas há o convite ao NTEP para o evento, os relatos sobre o trabalho na preparação e, também, das questões relativos ao meio cultural paraense. A primeira foi escrita por Carlos Magno a Benedito:

Caríssimo Benedito,

Um abraço para repartir com Maria Silvia e Angelita. Vamos realizar em julho próximo, na cidade de Santos, o 2º Festival Nacional de Teatros de Estudantes. Desta vez será a “História do Teatro no Mundo”. Dos gregos a Pirandello. Aulas, ensaios, espetáculos. Cada grupo será responsável por um capítulo. Gostaria que o Teatro Escola do Pará assumisse a responsabilidade dos gregos. “Édipo Rei”. Muito mais difícil foi a tarefa do poema de João Cabral de Melo Neto. Édipo será vivido de maneira nobre e digna pelo nosso caro Carlos Miranda. Passei uma noite besta sem sono. São 5 e 40 da manhã. Seguem vários exemplares da “Revista de Teatro”, da SBAT, dedicada ao 1º Festival. Seu, de sempre,  
PC<sup>676</sup>.

O excerto acima expõe as condições para a realização do festival de Santos, delineado a partir do tema *História do Teatro no Mundo*, no qual o NTEP ficaria com a responsabilidade de encenar uma tragédia grega, no caso Édipo Rei, de Sófocles. O remetente destaca que essa tarefa seria mais “fácil” que o texto de João Cabral, e o personagem protagonista deveria ser interpretado por Carlos Miranda. Esse último destaque revela que o desempenho do ator paraense no festival do ano anterior tinha despertado a atenção sobre seu trabalho de atuação, fato que se confirmaria em Santos, ao ganhar consecutivamente o prêmio de melhor ator.

A resposta ao convite de Paschoal Carlos Magno aos amadores paraenses foi dada por Benedito Nunes, em nome do grupo, colocando em evidência o fato do ministro ter incumbindo-os de tarefa difícil, mas de muito valor a eles.

Paschoal, caríssimo:

Você, pensando em nós, foi, numa noite de insônia, arranjar-nos um compromisso pesado, uma daquelas responsabilidades que a gente treme só de pensar e que muito nos honra, certamente. Primeiro, a honra. Desvanecemos o convite. E um orgulho para o grupo. Mas é, sobretudo, uma grande oportunidade para o Carlos representar o papel de Édipo. Desvanecimento, honra grupal, ocasião que tem o Carlos de brilhar e de afirmar-se como ator, eis os três aspectos de um só lado: o alegre, o prazenteiro, o feliz. Mas o

---

<sup>676</sup> MAGNO, Paschoal Carlos. *Carta a Benedito Nunes*. Rio de Janeiro, 03/03/1959. Acervo Paschoal Carlos Magno/Festivais de Teatro de Estudantes/II Festival de Teatro do Estudante do Brasil/Correspondências/Norte Teatro Escola do Pará. Missivas de Benedito Nunes, Maria Sylvia Nunes, PCM - IFTEB, 19 docs. E 26 fls. 03/03/1959 - 23/12/1959. CEDOC/FUNARTE/RJ.

outro. Deus do céu! Que responsabilidade, Pascoal! O Édipo, cego, grego, multissecular, carregado de máscaras, saturado de interpretações... O velho maluco (ele, Édipo)! Bem, não nos acovardamos. Saia ele com as suas filhas, de cajado, depois de ter ferido os olhos, humilhado diante de Creonte. Que seja o Édipo. Mas escute: começamos a trabalhar, já estamos quase no fim da tradução do texto francês, os papéis foram distribuídos. A nossa dificuldade é o Coro, falta-nos gente. Andamos à cata de rapazes com boa voz e belo porte (não tão beleza grega, mas sem raquitismos regionais). E tem sido difícil, difícilimo arranjar candidatos. E a tecla da tragédia grega bate no Coro, mesmo fazendo a coisa como queremos fazer, aproveitando a situação trágica na sua universalidade e eternidade, sem essa mania de reconstituição erudita do verdadeiro espírito da tragédia grega. **Se fizermos o Édipo, nós o faremos como tragédia existencial**<sup>677</sup>. As pretensões helenísticas ficarão de lado, o esteticismo, etc. (Os gregos foram lá estetas! Os gregos existiram, como dizia Fernando Pessoa). Então fica combinado o seguinte. Vamos trabalhar. Vamos ensaiar. E arranjar esse maldito Coro, que é o que mais nos preocupa. Se tudo sair bem, se fizermos um Édipo apresentável, se o não o macularmos (basta de maldições), então nós o encenaremos no Festival<sup>678</sup>.

A carta de Benedito Nunes, com se vê acima, relata o entusiasmo pela tragédia de Sófocles, obra milenar para a cultura ocidental, de forte tradição, mas que o grupo teria ficado honrado pela escolha de Carlos Miranda, e o desafio em proporcionar uma nova leitura, uma nova interpretação. Ressalta que eles já tinham iniciados os trabalhos de tradução, do francês para o português, dezesseis dias após o recebimento da carta de Paschoal Carlos Magno, marcando o seu principal desafio, a montagem do Coro<sup>679</sup>.

Essa parte da tragédia grega tinha uma importante significação, pois ela representava a voz do povo, são os conselhos e sentenças dadas pelo corpo coletivo, são expressões de ideias e sentimentos mais gerais. Além disso, a tradição crítica mostra que dele teria surgido a tragédia grega, a partir dos ditirambos, cantos entoados nas festas dionisíacas, dos coros de dançarinos mascarados. Posteriormente,

---

<sup>677</sup> Grifo nosso.

<sup>678</sup> NUNES, Benedito. *Carta a Paschoal Carlos Magno*. Belém, 19/03/1959. Acervo Paschoal Carlos Magno/Festivais de Teatro de Estudantes/II Festival de Teatro do Estudante do Brasil/Correspondências/Norte Teatro Escola do Pará. Missivas de Benedito Nunes, Maria Sylvia Nunes, PCM - IFTEB, 19 docs. E 26 fls. 03/03/1959 - 23/12/1959. CEDOC/FUNARTE/RJ.

<sup>679</sup> "Termo comum à música e ao teatro. Desde o teatro grego, coro designa um grupo homogêneo de dançarinos, cantores e narradores, que toma a palavra coletivamente para comentar a ação, à qual são diversamente integrados. [...] A tragédia grega teria nascido do coro de dançarinos mascarados e cantores: o que demonstra a importância desse grupo de homens que, aos poucos, deu forma às personagens individualizadas, depois que o chefe do coro (*exarchôn*) instaurou o primeiro ator, que pouco a pouco se pôs a imitar uma ação (tragédias de TÉSPIS). ÉSQUILO, depois SÓFOCLES introduziram um segundo ator e em seguida, um terceiro" (PAVIS, Patrice. *Op. Cit.*, p.73).

teria se originado, também, o primeiro personagem, no momento em que surge o Corifeu (chefe do coro) dando respostas e comentários às vozes coletivas.

Em seguida, Benedito Nunes relata que seu grupo já sabia da realização do festival de Santos, por meio de jornais, e que já estavam preparando uma peça de Martins Pena, inédita nos palcos brasileiros, *O Namorador ou A noite de S. João*. O destaque dado ao ineditismo revela uma das linhas de produção do NTEP, a busca pela vanguarda, a necessidade de trabalhar com textos nunca antes encenados no Brasil, presentes nos espetáculos de 1958, 1960 e 1962. No caso de Édipo, mesmo sendo um texto conhecido, o vanguardismo dos amadores paraenses se daria pelo fio condutor da encenação: “se fizermos o Édipo, nós o faremos como tragédia existencial. As pretensões helenísticas ficarão de lado, o esteticismo, etc.”. Portanto, a nova perspectiva se apresentaria pelo tom, pela abordagem da tragédia grega, a partir das questões existencialistas do século XX, e não as conjunturas socioculturais da antiguidade.

Essa questão tem um forte significado, pois revela a conexão dos intelectuais paraenses com os temas inerentes à sua realidade. Os conflitos de Édipo não representariam o contexto helenístico, nem político, nem estético, mas a sua potencialidade estava nas angústias e percepções humanistas do século XX. Ou seja, na reflexão sobre a vida humana, principalmente no contexto brasileiro e mundial da década de 1950, marcada pela reconstrução e ressignificação cultural após a Guerra dos anos 1940 e as articulações geopolíticas da época, com a bipolaridade do poder. Dessa maneira, a encenação do NTEP no festival de Santos, mesmo sendo um símbolo da tradição, delinear-se-ia pelas percepções do mundo contemporâneo:

Aceitamos, de imediato, o convite e nos lançamos ao trabalho. Repito: temos dificuldades em compor o Coro. Não dando certo, teremos de recuar. Mas intentaremos a empresa, iremos até o finzinho. E lá, então, nos extremos, se o senso crítico gritar NÃO, diremos daqui NÃO para você.

É interessante dizer-lhe que já estamos preparando uma peça para o Festival, desde quando tivemos notícia que ele se realizaria em Santos. (Os jornais noticiaram). Preparávamos uma peça de Martins Pena, inédita para os palcos brasileiros e que foi publicada pela primeira vez na edição que o Instituto Nacional do Livro fez das obras do autor: *O Namorador ou A noite de S. João*. Ia sair muito engraçadinha, com a vantagem suplementar de ineditismo. Mas agora respiramos o ar pesado e intranquilo da tragédia grega, povoado de presságios. Que a sabedoria não se volte contra nós como se voltou contra Édipo. Mande-nos novas a seu respeito e a respeito do

Festival. Aqui ficamos com nossas terríveis preocupações incestuosas, isto é, edípicas. Seu, afetuosamente,  
Benedito Nunes<sup>680</sup>.

Além dessas questões, os amadores paraenses viam o trabalho com a tragédia sofocliana como uma maneira de aprendizado, de descoberta e possibilidade de formação artística e intelectual. Porque, por mais que fosse difícil elaborar um espetáculo a partir de um texto tradicional, que exigiria deles a técnica e a cultura teatral necessária e importante, as quais não eram oferecidas pela inexistência, por exemplo, de uma escola de teatro local, viam no desafio uma oportunidade singular. Isso pode ser destacado no relato de Maria Sylvia Nunes, em carta a Paschoal Carlos Magno: “Estamos tentando fazer bem Édipo. É muito difícil. Mas é a nossa única maneira de aprender. Obrigado pela oportunidade de aprender coisas novas ou antes antigas”<sup>681</sup>.

Por meio das cartas, os amadores paraenses relatavam o processo de amadurecimento do espetáculo Édipo, através dos ensaios, e da superação das dificuldades relatadas anteriormente, como a montagem do Coro. Além disso, Benedito Nunes descreve a formação do elenco:

Meu caro Pascoal

Este é o primeiro de nossos ensaios do Édipo. O Coro já está formado, aprendendo a dizer suas falas. Compõe-se de cinco elementos, seis com o Corifeu, que o Gama, o seu José de Morte e Vida Severina. Os outros são novatos captados para a causa graças à repercussão que teve o seu primeiro festival (a propósito, recebemos o número da Sbat dedicada ao certame). Prosseguindo, a distribuição dos papéis em Édipo está assim: papel-título, Carlos Miranda; Jocasta, Maria Brígido; Sacerdote, Daniel Carvalho; Creonte, Wilson Pena (bolsa Araújo Lima); Tirésias, Daniel Carvalho; Emissário, Lóris Pereira; Servidor de Laio, Candido Lemos; Mensageiro, Fernando Pena; Aias da Rainha: Maria Helena Coelho, Silvia Brasil, Aita Altmann. Do elenco são, portanto, dezesseis. Eu, Angelita e Maria Sylvia (direção artística), juntamente com Mestre Solano (encarregado da parte técnica, desde a confecção das sandálias, em Belém, até à armação de cenários em Santos, um desses homens sete-instrumentos, indispensável) integramos o corpo técnico. Vinte pessoas, vinte passagens. Conta grande

---

<sup>680</sup> Idem.

<sup>681</sup> NUNES, Maria Sylvia. *Carta a Paschoal Carlos Magno*. Belém, 24/04/1959. Acervo Paschoal Carlos Magno/Festivais de Teatro de Estudantes/II Festival de Teatro do Estudante do Brasil/Correspondências/Norte Teatro Escola do Pará. Missivas de Benedito Nunes, Maria Sylvia Nunes, PCM - IFTEB, 19 docs. E 26 fls. 03/03/1959 - 23/12/1959. CEDOC/FUNARTE/RJ.

para uma grande peça. Queiram os deuses indicados no texto que a interpretação fique à altura das despesas e do gênio de Sófocles<sup>682</sup>.

Em seguida, relata a preocupação com o cenário do espetáculo, o qual fora elaborado com o objetivo de retratar a atmosfera dramática da tragédia grega. Solicita a Paschoal Carlos Magno as dimensões do espaço cênico que seria usado por eles em Santos, para que eles projetassem o cenário de forma correta. Além disso, vê-se a preocupação com o figurino, e com os investimentos financeiros necessários, destacando a necessidade de apoio do Ministro, devido à falta de auxílio nas esferas locais. Por fim, pede que convide Margarida Schivazappa, a qual não era integrante do grupo, mas importante personalidade do movimento teatral amador paraense:

Escute, Pascoal. Vai um croqui do cenário. É importante, como vê, o tamanho do palco, em altura e profundidade. Isso cria o ambiente, a atmosfera de grandiosidade e também sugere desamparo do herói em luta contra as forças do destino. Observe a escadaria: isso tem que ser construído lá. Arranje-nos um palco grande e mande-nos, por favor, as dimensões para que possamos fazer os cálculos e projetar tudo direitinho. O essencial é criar a atmosfera, uma atmosfera que seja um verdadeiro espaço trágico. Já lhe disse que não pretendemos efetuar reconstituições eruditas cheirando a manual d'antiquités grecques et latines. Mas visamos uma certa fidelidade ambiental, característica. Daí as nossas preocupações com os trajes, as sugestões plásticas de equilíbrio, de contenção, etc. Vamos iniciar por esses dias a campanha financeira. Objetivo: sessenta mil cruzeiros. É quanto calculamos o montante dos gastos para a montagem (ponha carpintaria, panos finos, reais, sandálias e outros acessórios). Contamos fazer, lá em Santos, no próprio teatro, uma exposição dos desenhos, croquis, gravuras e obras de onde tiramos sugestões, modelos, etc.

Um recado especial de Angelita: ela diz que precisa que você antecipe a passagem dela para junho. Ela ficará no Rio alguns dias para alugar cabeleiras, e para tratar da confecção dos programas. Depois ela se encontrará conosco em Santos. Acho que não há percurso direto, por avião, Belém-Santos e o percurso comum é Belém-Santos via Rio-S.Paulo.

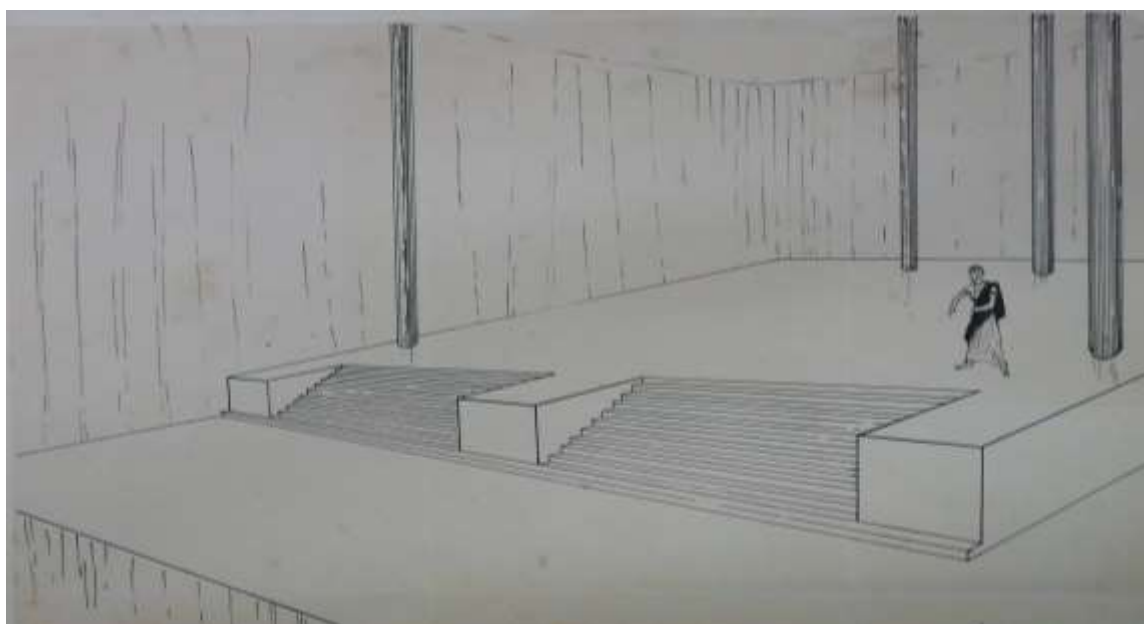
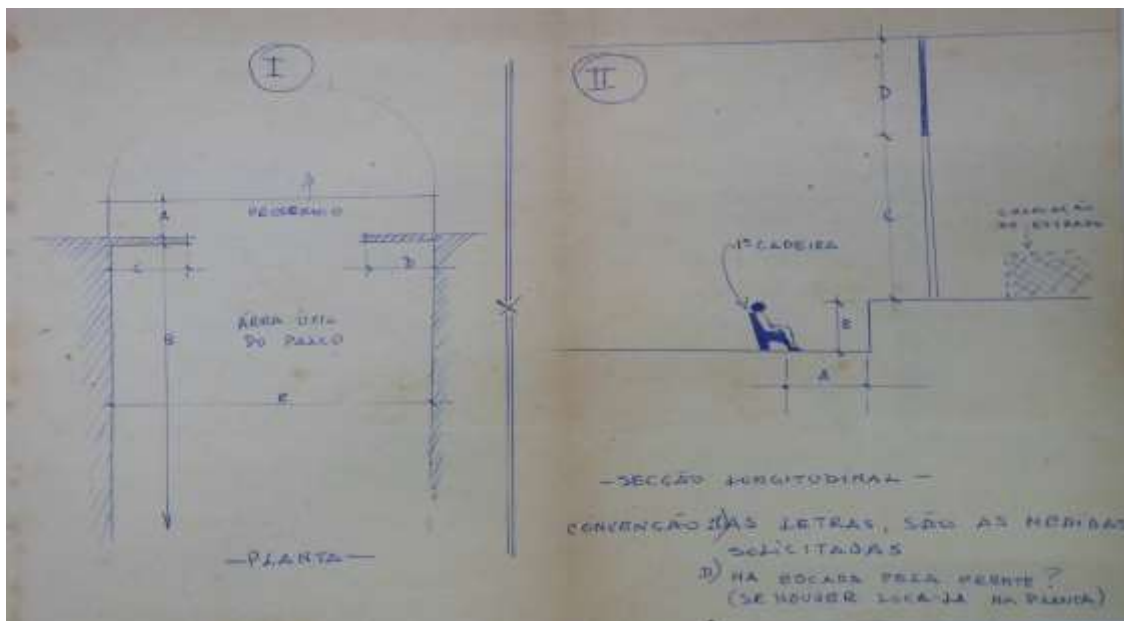
Aí vai o meu informe-petição, com grandes abraços do Benedito Nunes.

P.S. Sugiro que você convide, novamente, a nossa amiga prof. Margarida Schivazappa. Assim serão 21 passagens...<sup>683</sup>

---

<sup>682</sup> NUNES, Benedito. *Carta a Paschoal Carlos Magno*. Belém, s/d. Acervo Paschoal Carlos Magno/Festivais de Teatro de Estudantes/II Festival de Teatro do Estudante do Brasil/Correspondências/Norte Teatro Escola do Pará. Missivas de Benedito Nunes, Maria Sylvia Nunes, PCM - IFTEB, 19 docs. E 26 fls. 03/03/1959 - 23/12/1959. CEDOC/FUNARTE/RJ.

<sup>683</sup> Idem.



Na terceira carta enviada por Benedito Nunes, além de ressaltar, novamente, o desafio em montar a tragédia grega, ratifica o pedido sobre as dimensões do palco a ser utilizado em Santos. Reforça as dificuldades do NTEP com relação às questões

<sup>684</sup> Idem. Anexos: croquis do cenário, 2 docs. 2 fls. No verso do documento, há a seguinte descrição: “I: a) dimensões do proscênio, b) profundidade do palco (tem ciclorama?), c) dimensões do regular, d) idem, e) largura do palco até os bastidores. II: a) distância do palco (proscênio) à 1ª cadeira, b) altura, c) pé direito total do palco (interno e externo)”.

<sup>685</sup> Idem.

materiais, tanto na ordem financeira, quanto ao fato de não possuírem em Belém elementos como perucas, maquiagem, etc.:

Meu caro Paschoal:

Recebemos a sua última carta e ficamos felizes, especialmente os rapazes que aguardam o Festival com grande ansiedade, e também com receio de concorrer, no meio de tantos grupos mais habilitados do que o nosso, à sombra temível do Édipo, sombra voraz e inquietante. Não esqueça, quando for o momento oportuno, de enviar-nos as dimensões do palco e de dizer-nos a data de nossa apresentação. Por conveniência da montagem, que exige demorado trabalho de carpintaria, preferimos ficar com a responsabilidade do primeiro dia do Festival, para termos o teatro à nossa disposição pelo menos dois dias antes da estreia. A ordem cronológica e a natureza da peça justificam a nossa pretensão. Os ensaios prosseguem, mais aceitamos agora, em meio a tantas dificuldades de ordem material que a gente tem forçosamente de apelar, desde agora, para esse heroísmo recôndito que as pessoas, via de regra, só usam nas horas graves e decisivas. É que cada hora que passa vai se tornando decisiva e grave para todos nós<sup>686</sup>.

Benedito Nunes chama a atenção de Paschoal Carlos Magno para uma questão peculiar, ocorrida no ano de 1959, em Belém: a ocupação do espaço do Teatro da Paz, pelo poder legislativo, devido a um incêndio ocorrido na Assembleia Legislativa do Estado. Marcado pelo tom irônico, o discurso do intelectual paraense evidencia que a mais importante e, provavelmente, a única casa de espetáculos de Belém, local histórico e de grande significado para a cultura local, era “disputado” entre os artistas amadores e os deputados, frisando o desejo do NTEP em realizar uma apresentação para o público paraense, antes de partir para o festival em Santos:

Um fato curioso para o seu arquivo de teratologia cênica: a Câmara dos Deputados, por motivo de um começo de incêndio que prejudicou o forro do velho prédio da Prefeitura, onde tem as suas instalações permanentes, foi alojada na casa abandonada mais suntuosa que possuímos aqui, o Teatro da Paz. Não satisfeitos com o “foyer”, instalaram-se os srs. Deputados do próprio palco do Teatro, destinando os camarotes e cadeiras à assistência, público anônimo e políticos profissionais.

Veja que “amadores” desqualificados agora nos fazem concorrência. É que a pior companhia teatral de todos os tempos que já usurpou nosso Teatro. Esperamos desalojá-lo dentro em breve, para levarmos o Édipo, em julho, antes da viagem, ao público de Belém que tem acompanhado e aplaudido a vida imatura de Norte Teatro Escola.

---

<sup>686</sup> NUNES, Benedito. *Carta a Paschoal Carlos Magno*. Belém, 28/05/1959. Acervo Paschoal Carlos Magno/Festivais de Teatro de Estudantes/II Festival de Teatro do Estudante do Brasil/Correspondências/Norte Teatro Escola do Pará. Missivas de Benedito Nunes, Maria Sylvia Nunes, PCM - IFTEB, 19 docs. E 26 fls. 03/03/1959 - 23/12/1959. CEDOC/FUNARTE/RJ.

Agradecemos a sua boa-vontade para conosco e lhe retribuimos, cento por um, a simpatia com que tem incentivado o Norte Teatro e o trabalho de Maria Sylvia.

De mim, especialmente, receba um grande abraço fraternal.

Benedito Nunes.

P.S. Devido à presença de funcionários públicos em nosso grupo gostaria de saber se suas faltas serão abonadas como aconteceu no Primeiro Festival<sup>687</sup>.

Por fim, na última carta enviada a Paschoal Carlos Magno, Benedito Nunes encaminha a relação do elenco e da equipe participante do II Festival de Teatro de Estudante do Brasil, descrevendo os personagens e funções, de cada um, e as respectivas instituições às quais pertenciam:

Pascoal amigo:

Vai aqui a relação completa do nosso pessoal com a distribuição dos papéis aos intérpretes e das tarefas do pessoal técnico. Tome nota.

ELENCO

Sacerdote Fernando Penna (Colégio Paes de Carvalho); Édipo Carlos Miranda (Faculdade de Direito); Creonte Wilson Penna (Faculdade de Medicina); Tirésias Daniel Carvalho (Faculdade de Filosofia); Jocasta Maria Brígido (Conservatório Belas Artes); Mensageiro de Corinto Gabriel Leal (Colégio N.S. de Nazaré); Servidor de Laio Candido Lemos (Escola de Agrimensura); Mensageiro do Palácio Daniel Carvalho; AIAS DA RAINHA Aita Altman (Conservatório Belas Artes), Silvia Mara Brasil (Faculdade de Direito), Maria Helena Coelho (Professora da Faculdade de Filosofia). Coro Corifeu: João Gama (Escola de Agrimensura), Herrman Souza Filho (Colégio N.S. de Nazaré), César Cavalcante (Colégio Paes de Carvalho), João de Jesus (Colégio N.S. do Carmo), Eduardo Abdelnor (Colégio N.S. do Carmo), Waldir Medeiros (Faculdade de Direito). DIREÇÃO: Maria Sylvia Nunes; Contrarregra: Angelita Silva (Professora Faculdade de Filosofia); Cenário Solano Sérgio (Faculdade de Engenharia); Guarda-roupa: Angelita Silva; Presidente da delegação Benedito Nunes<sup>688</sup>.

No segundo momento, solicita que o grupo paraense fosse o primeiro a se apresentar, fato que lhes possibilitariam ocupar o teatro dois dias antes, pelo menos, para montagem de cenário e a realização de um ensaio técnico. Esse pedido se justificava pela própria lógica do festival, exhibir, por meio dos espetáculos dos grupos amadores brasileiros, a história do teatro mundial. Além disso, volta a relatar o fato deles dividirem o espaço do Teatro da Paz com o poder legislativo, e a articulação de Edgar Proença, com o objetivo de conseguir uma pauta no referido

---

<sup>687</sup> Idem.

<sup>688</sup> NUNES, Benedito. *Carta a Paschoal Carlos Magno*. Belém, 17/06/1959. Acervo Paschoal Carlos Magno/Festivais de Teatro de Estudantes/II Festival de Teatro do Estudante do Brasil/Correspondências/Norte Teatro Escola do Pará. Missivas de Benedito Nunes, Maria Sylvia Nunes, PCM - IFTEB, 19 docs. E 26 fls. 03/03/1959 - 23/12/1959. CEDOC/FUNARTE/RJ.

espaço. Proença foi um importante articulador cultural da época, membro da Academia Paraense de Letras, dramaturgo e radialista, e participante do I Festival de Amadores Brasileiros, em 1956, da comissão de jurados representando a região Norte.

APRESENTAÇÃO Se a nossa peça for a primeira, abrindo a sequência histórica, como suponho que seja, não esqueça que precisamos ocupar o teatro dois dias antes do espetáculo, no mínimo, e precisamos chegar a Santos com bastante antecedência pelo menos três dias antes da abertura do Festival, contando a sessão inaugural no primeiro dia. Não podemos transportar o enorme estrado com grandes degraus e colunas, e mesmo que pudéssemos fazê-lo de nada adiantaria, porque cada palco tem as suas exigências locais, teremos, pois, que fazer o cenário em Santos e readaptar a nossa marcação.

Graças à boa vontade de Edgar Proença, acho que conseguiremos o Teatro da Paz para uma avant-première de “Édipo”. A Assembleia Legislativa, que agora se acha instalada no palco, conforme lhe disse em carta anterior, terá que ser dissolvida por algumas horas... sem quebra de autonomia e sem ofensa ao princípio da separação dos poderes. Veja como nesta terra as coisas não se encontram no lugar em que deveriam estar. Para um simples espetáculo teatral a gente é forçado a mexer até com a bancadas do Legislativo, que formam, lá no Teatro da Paz, um cenário que Ionesco gostaria de imaginar<sup>689</sup>.

A partir dessas discussões, pôde-se notar o percurso do NTEP na elaboração do espetáculo *Édipo Rei*, para o festival de Santos, em 1959. O processo de construção poética (tradução, produção, cenografia, figurino e direção), o trabalho de formação intelectual, além de possibilitar uma perspectiva do contexto sociocultural de Belém, no final dos anos 1950. No II Festival de Teatro de Estudante do Brasil, o grupo paraense conseguiu duas premiações: a de melhor direção, dado à Maria Sylvia Nunes, que ganhou uma viagem à França, para ver e estudar teatro, questão que se reverberaria, quando de seu retorno à capital paraense, em outros trabalhos de vanguarda, como o texto de Max Frisch, em 1962, no IV festival. O grupo paraense conquistou também o prêmio de melhor ator, dado a Carlos Miranda, repetindo o êxito conquistado em 1958, em Recife, com a interpretação de Severino.

---

<sup>689</sup> Idem. No fim dessa carta, Benedito Nunes destaca: “VIAGEM DE ANGELITA: Você já sabe que Angelita precisa ir ao Rio para alugar cabeleiras e barbas (pobres rapazes imberbes!), mandar confeccionar programas e comprar maquiagem. Precisamos de muitas cabeleiras e das boas. Aqui não há cabeleiras e é impossível fabricá-las. Assim, Angelita deve viajar entre 20 e 25 do corrente mês (JUNHO). É o período ótimo. Você certamente não vai lembrar-se de enviar a passagem dela, tem todo um Festival para organizar. Assim, eu lhe passarei um Western lembrando. Você fica prevenido para não se espantar. Os ensaios vão indo animados. Estamos devendo a Deus e ao mundo, mas o guarda-roupa vai surgindo”.

### Cena III – Quadro IV: Os III e IV Festivais de Teatro de Estudante do Brasil.

*Na produção contemporânea a rarefação de todos os valores de conhecimento nasceu uma decadência: estado desculpável por ter se tornado um ramo do tráfico de comportamento da burguesia.*

*Prefácio de Biederman e os Incendiários, de Max Frisch (Tradução de Benedito Nunes).*

Como já foi dito, o NTEP participou de quatro Festivais de Teatro de Estudantes do Brasil, organizados por Paschoal Carlos Magno. Discutiram-se, antes, os trabalhos do primeiro, em Recife (1958) e o segundo, Santos (1959) e suas reverberações na produção cênica, no contexto nacional e local. No terceiro Festival, em Brasília (1960), o grupo apresentou a obra *Pic-nic no Front*, do dramaturgo espanhol Fernando Arrabal, que segundo Paraguassú Éleres,

a paisagem de Brasília era caótica e bem lembrava uma frase de que Juscelino Kubitschek fazia uso – “*uma casa em construção parece uma casa em demolição*”-, e foi assim que em meio a cidade empoeirada, com caminhões, tratores e motoniveladoras fazendo aterros e operários construindo meios-fios das calçadas, abertura oficial deu-se às 22 horas de 12 de julho, no Palácio do Planalto, com a presença do Presidente da República, o novo ministro da educação, Pedro Paulo Penido, Paschoal Carlos Magno e o prof. Salvador Julianelli, Diretor da Divisão de Educação Extra-Escola, do Ministério da Educação <sup>690</sup>.



Figura 83 - NTEP reunido em Brasília/DF (1960)<sup>691</sup>.  
Fonte: Arquivo Pessoal de Paraguassú Éleres.



Figura 84 - Angelita Silva e Paraguassú Éleres.

<sup>690</sup> ÉLERES, Paraguassú. *Op. Cit.*, (p.67).

<sup>691</sup> III Festival de Teatro do Estudante do Brasil. Jardim do “Catetinho” – Paraguassú Éleres, Paschoal Carlos Magno, Maria Sylvia Nunes, João Gama, Daniel Carvalho, Fernando Penna, Wilson Penna e Waldir Saruby ao lado de um casal de outro grupo. Fonte: Arquivo pessoal de Paraguassú Éleres.



Figura 85 - Na foto: Maria Sylvia Nunes, Angelita Silva, Paraguassú Éleres, e outros<sup>692</sup>.

Fonte: Arquivo Pessoal de Paraguassú Éleres.

Ainda sobre o III Festival (1960), Paraguassú Éleres<sup>693</sup> destaca que “*Pic-nic no front*, inédita no Brasil, foi escrita pelo autor Fernando Arrabal”. Além do fato do ineditismo, inclinação que o grupo tinha, como se fosse um de seus ideais, a busca pela vanguarda literária, o crítico destaca que o grupo apresentou o trabalho “na TV Brasília, canal 6, recém-inaugurada, assim como outros grupos”<sup>694</sup>. No entanto, vale ressaltar que as apresentações nos festivais primavam pelas inovações literárias, não propriamente canônicas, fato este que permitia e estimulava, por exemplo, o grupo paraense a produzir sob a égide do novo, de mostrar trabalhos (textos) vanguardistas. Em uma correspondência, não assinada, o grupo paraense comenta sobre o autor e a obra escolhida para apresentar o referido festival:

Autor espanhol incluído entre os mais significativos representantes de teatro de “Avant-Guarde”. Atualmente suas peças fazem sucesso na Europa, especialmente na França. Pouco conhecido no Brasil, usa simbolismo e fantasia na apresentação de temas sociais e espirituais. Peças mais representadas: ORAÇÃO, OS DOIS CARRASCOS, FAUDO E LIZ, O CEMITÉRIO DE AUTOMÓVEIS e PIC-NIC NO FRONT. Nesta expõe em termos simples e contidos o grotesco e o absurdo da guerra, o patético aturdimento dos homens escondidos nas trincheiras, o ingênuo entusiasmo dos que apenas conhecem os combatentes como algo “colorido, movimentado” e heroico, assunto de gravuras e discursos. Mostra também o desejo universal de que finalmente todos os soldados e todos os homens –

---

<sup>692</sup> Idem.

<sup>693</sup> ÉLERES, Paraguassú. *Op. Cit.*, (p.68).

<sup>694</sup> Idem, (p.69).

passam voltar para casa e “conservar o automóvel da família”. E acaba a guerra se reúnam em Pic-nic nos campos tranquilos do mundo<sup>695</sup>.

O excerto acima destaca o caráter de vanguarda do texto de Arrabal, o qual tinha uma grande repercussão na França, mas era desconhecido no Brasil, uma trama marcada pelo simbolismo dos problemas sociais e “espirituais”, existenciais, diante do tema da guerra. Aborda, ainda, o tema universal do desejo de retorno ao ambiente familiar. A Segunda Guerra Mundial, como qualquer conflito bélico, provocou o distanciamento dos soldados de suas famílias, marcado pela saudade, pelas memórias, pela morte. O desejo de voltar ao convívio de seus pais, de retomar a vida antes da guerra, as relações deixadas em seu lugar, é o mote das ações de Zapo, personagem de *Pic-nic no front*. Abaixo, um pequeno fragmento da peça, na qual os pais do personagem aparecem no campo de batalha:

SR. TÉPAN – (cerimoniosamente). Levante-se, meu filho, e dê um beijo na testa de sua mãe. (Admirado, Zapo se levanta e beija a mãe na testa com muito respeito. Quer falar, mas o pai corta-lhe a palavra). E agora me dê um beijo.

ZAPO – Paizinho e mãezinha queridos, como vocês se atreveram a vir até aqui? É muito perigoso. Vocês têm que ir embora.

SR. TÉPAN – Por acaso está querendo ensinar a seu pai o que é a guerra e o perigo? Para mim tudo isto não passa de uma brincadeira. Quantas vezes já saltei do metrô em movimento.

SRA. TÉPAN – Nós achamos que você devia estar se aborrecendo, então, resolvemos te fazer uma visitinha. Afinal de contas esta guerra deve ser muito chata.

ZAPO – Às vezes.

SR. TÉPAN – Sei muito bem como é. No começo tudo é novidade: é muito divertido matar, atirar granadas; é muito chique usar um capacete, mas a gente acaba se chateando. No meu tempo a coisa era bem diferente. As guerras eram muito mais movimentadas, mais coloridas. E além do mais, havia cavalos, muitos cavalos. Era uma delícia; se o capitão dizia: "Atacar!", num minuto estávamos todos a postos, a cavalo, de uniforme vermelho. Era uma festa para os olhos. Depois vinham as investidas: a galope, espada na mão e, de repente, frente a frente com o inimigo que, por sua vez, também estava à altura das circunstâncias, com seus cavalos, suas botas envernizadas, seu uniforme verde. Havia sempre cavalos, um montão de cavalos, de ancas roliças<sup>696</sup>.

---

<sup>695</sup> S/a. *A peça e o Autor: "PIC-NIC NO FRONT"* de Fernando Arrabal. Acervo Paschoal Carlos Magno/Festivais de Teatro de Estudantes/III Festival de Teatro do Estudante do Brasil/Correspondências/Norte Teatro Escola do Pará, Material Remetido pelo grupo, PCM - IFTEB, 2 docs. 2 fls. CEDOC/FUNARTE/RJ.

<sup>696</sup> ARRABAL, Fernando. *Piquenique No Front*. Tradução de Jacqueline Laurence. Disponível em: Desvendando Teatro ([www.desvendandoteatro.com](http://www.desvendandoteatro.com)), (p.01). “Cenário: Um campo de batalha. Cerca de arame farpado de um lado a outro da cena. Perto da cerca veem-se sacos de areia. A batalha está no auge. Tiros de fuzil, metralhadoras, bombas que explodem. Zapo está sozinho em cena, deitado de

A presença do texto de Fernando Arrabal, no repertório do NETP, pode ser explicada pela busca do grupo por textos de vanguarda, que falassem de temas importantes, e que estivessem em destaque na Europa. Movidos pela necessidade de formação cultural, eles buscavam leituras e discussões sobre a tradição e, também, sobre as atualidades do momento. Vale frisar que essa geração teve o contato com as revistas de literatura e artes, com os suplementos literários locais e nacionais, que usavam o espaço do jornal para debater e divulgar as obras e escritores de literatura. Sobre o encontro dos estudantes brasileiros em Brasília, em 1960, Maria Sylvia Nunes relata:

o de Brasília não fui eu que fiz, eu já estava na França e o pessoal aqui trabalhando, fez direitinho, muito bacana, o *Pic nic no front*. Quando eu cheguei, eu fui só acompanhar o grupo, mas quem dirigiu foi o Penão, e foi tudo bem feito. Esse que está aí na foto, foi tudo bem feito, maravilhoso<sup>697</sup>.

No material encaminhado pelo NETP à coordenação do evento de 1960, ainda há a descrição da equipe, com o elenco e a direção geral. Nele, já não se encontra a presença do ator Carlos Miranda, devido ao fato exposto anteriormente, e a renovação do elenco. Isso se justificava, talvez, pelo fato de a maioria dos integrantes serem estudantes das faculdades e escolas de Belém, e ao passo que iam diplomando-se, seguiam seus caminhos profissionais. Além disso, destaca-se a presença de Lindanor Celina, mas como jornalista:

Elenco: Aita Altmamn – estudante (Conservatório de Belas Artes) e funcionária da Petrobrás.  
Eduardo Abdelnor: estudante (Medicina) e professor.  
Hernan Souza Filho: estudante (Engenharia) e professor.  
Candido Lemos: estudante (Agrimensura) e desenhista da 1ª Zona Aérea.  
Waldir Medeiros: estudante (Direito) e funcionário da Prefeitura de Belém.  
Daniel Carvalho: estudante (Filosofia) e radialista.  
Joaquim Francisco Coelho: estudante (Direito) e professor.  
João Gama: estudante (Agrimensura).  
Pessoal técnico.  
Maria Sylvia Nunes – diretora.  
Angelita Silva – assistente de direção.  
Figurinos e cenários – Professor da Faculdade de Filosofia.

---

braços, escondido entre os sacos de areia. Está com muito medo. O combate para. Silêncio. Zapo extrai de uma bolsa de lona um novelo de lã, agulhas e vai tricotando uma suéter já quase pronta. O telefone de campanha, que está perto dele, toca”.

<sup>697</sup> NUNES, Maria Sylvia. *Entrevista*. Realizada por Denis Bezerra e Karine Jansen, em Belém, 31/08/2012.

Luiz Fernando de Sá Leal: make-up e iluminação.

Benedito Nunes - responsável pelo grupo, professor da Faculdade de Filosofia.

Ofício ao General Comandante da 8ª região militar solicitando permissão para que o aluno do CPOR Hernan Souza Filho possa participar do 3º Festival de Teatros de Estudantes sem perda de pontos, conceito e outras condições necessárias à sua aprovação no citado curso.

Jornalista: Lindanor Celina ("Folha do Norte"); Maria Brígido ("Província do Pará").

Maria Silvia poderá fazer uma palestra sobre o que viu na Europa.

Preferência rotunda cinza.

Precisamos de 10 refletores<sup>698</sup>.

Além do material que o grupo pediu a Paschoal Carlos Magno, há a solicitação de um ofício ao General Comandante da 8ª região militar, para que ele liberasse um dos integrantes do NTEP, e que garantisse o não comprometimento de seu rendimento escolar. Isso mostra que os amadores paraenses, com o tempo, articulavam-se com as esferas do poder local, no desenvolvimento de suas atividades. O coordenador do festival encaminhou ao militar o referido documento, como pode ser visto abaixo:

Exmo. Sr.

General Comandante da 8ª Região Militar.

Belém - Pará.

Realiza-se em Brasília, sob o alto patrocínio de Sua Excelência o Presidente Juscelino Kubitschek, o "III Festival Nacional de Teatros de Estudantes".

Depois de Brasília, as equipes de teatro universitário percorrerão várias regiões do país, abrangendo sete Estados.

Entre os participantes figura o "Norte Teatro Escola do Pará", do qual é um dos principais elementos o Sr. Hernan Souza Filho.

Muito agradecerá a Vossa Excelência se, colaborando no "Festival", de tão alta significação para a elevação cultural do povo brasileiro, quisesse autorizar o aluno do CPOR - HERNAN SOUZA FILHO a participar do mesmo sem perda de pontos, conceito e outras condições necessárias à sua aprovação no citado curso, no período de 4 a 30 de julho próximo.

Aproveito o ensejo para apresentar a Vossa Excelência os protestos da minha respeitosa estima e consideração<sup>699</sup>.

Já o IV Festival foi realizado em Porto Alegre, entre os dias 13 e 20 de janeiro de 1962. Paraguassú Éleres destaca que "em 1961, não houve Festival. Jânio Quadros,

---

<sup>698</sup> Material remetido pelo grupo. Acervo Paschoal Carlos Magno/Festivais de Teatro de Estudantes/III Festival de Teatro do Estudante do Brasil/Correspondências/Norte Teatro Escola do Pará, Material Remetido pelo grupo, PCM - IFTEB, 2 docs. 2 fls. CEDOC/FUNARTE/RJ.

<sup>699</sup> MAGNO, Paschoal Carlos. *Carta ao General Comandante da 8ª Região Militar do Pará*. Brasília, 25/06/1960. Acervo Paschoal Carlos Magno/Festivais de Teatro de Estudantes/III Festival de Teatro do Estudante do Brasil/Correspondências/Norte Teatro Escola do Pará. CEDOC/FUNARTE/RJ.

por economia, vetou verba para o evento, que só seria retomado no ano seguinte, após a sua renúncia”<sup>700</sup>. O primeiro contato dos amadores paraenses, com relação a esse evento, foi feito, por meio de carta, em outubro de 1961. Na missiva, Benedito Nunes destaca a ousadia de Paschoal em realizar a atividade perante a crise econômica pela qual o país passava:

Caro Paschoal:

Ó Paschoal-milagreiro, de taumatúrgicas virtudes! Como pudeste tu, furando os canais da crise, sair, ainda, nessa maré montante dum Festival que se aproxima? E que se dirige para aqueles pampas tão nacionais, tão brizélicos, tão pastorais ou tão pastoralmente enchurrascados?

Ainda se deve, apesar de tudo, confiar no Correio Nacional. Só hoje pude receber a encomenda (a Agência da Varig está em mudança) e hoje mesmo, assumindo as minhas funções de Coordenador, expedi vossas cartas e aditei-lhes um pequeno memorando. Tirei cópias. Às vezes me torno um minúsculo burocrata. Começo a tecer os fios da coordenação. Eu, aqui, o prof. Joel lá no Recife dele, que se pronuncia Ricife.

Hoje reuniremos o pessoal do N.T.E. Depois te escreveremos. Por enquanto, recebe o abraço que se encerra nesse peito juvenil, querido símbolo da terra, Benedito Nunes.

Beijos de Sylvia e Angelita<sup>701</sup>.

Na segunda missiva, Benedito Nunes informa que o grupo paraense apresentaria uma peça de Max Frisch, a qual eles traduziram do francês, marcando o aspecto do ineditismo nos palcos brasileiros. Em sua apresentação, traça os aspectos gerais da obra, e ressalta a importância de apresentá-la no festival, por abordar o problema da destruição da humanidade, da necessidade de consciência de si e do mundo:

Caro Paschoal:

Queremos apresentar no Festival “Biedermann und die Brandstifter (M. Bonhomme et les incendiaires), de Max Frisch, que já traduzimos do francês (estou agora a cotejar a tradução com o original alemão que consegui recentemente) e que já estamos ensaiando. O autor é desconhecido no Brasil; a peça para a qual ainda não arranjamos um título satisfatório em português, dada a dificuldade de traduzir a palavra Biedermann (o burguês, o prudente, o João da Silva), é excelente: teatro novo, de vanguarda, participante, colocando o problema iminente da destruição atômica da humanidade, portanto atualíssima, digna de um Festival de jovens que têm

---

<sup>700</sup> ÉLERES, Paraguassú. *Op. Cit.*, (p.75).

<sup>701</sup> NUNES, Benedito. *Carta a Paschoal Carlos Magno*. Belém, 18/10/1961. Acervo Paschoal Carlos Magno/Festivais de Teatro de Estudantes/IV Festival de Teatro do Estudante do Brasil/Correspondências/Norte Teatro Escola do Pará. Missivas de Benedito Nunes (coordenador da área Norte do festival). Inclui carta do Reitor da Universidade do Pará (José da Silveira). Referência ao Teatro do Estudante do Amazonas. 9 docs. 10 fls. 18/10/1961 – 04/01/1962.CEDOC/FUNARTE/RJ.

consciência de si e do destino do mundo. É apelo, de ensinamento e também de crítica, mas sem proclamação, sem mensagem ostensiva. O próprio autor qualificou-a de “peça didática sem doutrina”<sup>702</sup>.

Na mesma carta expõe-se as articulações diante da crise econômica, e como o grupo levaria seus integrantes diante dos limites colocados pela coordenação do evento:

Você estabeleceu um limite para os grupos participantes. De acordo com as instruções constantes da circular só dez pessoas terão direito a passagens. Nosso elenco, porém, exige 13 atores sem incluir técnicos, diretor artístico e de grupo. Estaremos “na onça”, como se diz por aqui nas selvas amazônicas, se não chegar, de sua parte, um socorro suplementar no número de passagens.

Estou lhe falando nisso logo agora para evitar dificuldades de última hora. Assim, com bastante tempo, poderemos, nós ambos, tentar resolver o problema. Digo nós, porque como coordenador e chefe de grupo sinto o problema duplamente: pela Comissão e pelo Norte.

Da correspondência daqui expedida para os distritos sob o meu co- [mando] não houve até agora nem uma resposta. Aguardaremos.

Dos amigos de Belém o abraço dramaticamente sincero,  
Benedito Nunes<sup>703</sup>.

Na última carta do grupo, antes de ir ao festival, Benedito Nunes relata um dado importante, relacionado ainda às questões financeiras: um possível auxílio da universidade paraense. No entanto, observa-se ao fato do professor ter mandado um projeto de teatro universitário, a pedido do próprio reitor que não se posicionava à solicitação do NTEP, sobre o subsídio para a sua participação no evento em Porto Alegre.

Meu caro Paschoal:

Ciente da data do início do Festival.

Talvez possamos conseguir com o Aurélio e com a Universidade as passagens que faltam para o nosso grupo. Talvez. Com a Universidade é mais duvidoso. O Reitor tem engavetado há sete meses o projeto que fiz para o Teatro Universitário (e que ele próprio pediu)<sup>704</sup>.

---

<sup>702</sup> NUNES, Benedito. *Carta a Paschoal Carlos Magno*. Belém, 25/10/1961. Acervo Paschoal Carlos Magno/Festivais de Teatro de Estudantes/IV Festival de Teatro do Estudante do Brasil/Correspondências/Norte Teatro Escola do Pará. Missivas de Benedito Nunes (coordenador da área Norte do festival). Inclui carta do Reitor da Universidade do Pará (José da Silveira). Referência ao Teatro do Estudante do Amazonas. 9 docs. 10 fls. 18/10/1961 – 04/01/1962. CEDOC/FUNARTE/RJ.

<sup>703</sup> Idem.

<sup>704</sup> NUNES, Benedito. *Carta a Paschoal Carlos Magno*. Belém, 25/11/1961. Acervo Paschoal Carlos Magno/Festivais de Teatro de Estudantes/IV Festival de Teatro do Estudante do Brasil/Correspondências/Norte Teatro Escola do Pará. Missivas de Benedito Nunes (coordenador da

Benedito Nunes, em 1962, era o representante do festival na região Norte, e devido a esse cargo, articulava a participação do grupo de Teatro de Estudante do Amazonas (TEA) no referido evento teatral. Na carta acima, relata seu contato com os manauaras e a espera da resposta do grupo, com relação ao texto que apresentariam. Além disso, informa as atividades do TEA, em seus três anos de atuação, com espetáculos e cursos voltados para a formação dos artistas. Cita, ainda, que os grupos do Maranhão e do Piauí não teriam, ainda, mantido contato com ele:

Da turma de Manaus recebi um ofício comunicando que o grupo aceita o convite, que dez elementos participarão da equipe, sendo 6 rapazes e 4 moças e que serão apresentadas duas peças, uma infantil e outra para adultos. Do ofício não constam os nomes das peças. Anexos quatro documentos: comprovante de que o Teatro do Estudante do Amazonas, criado sob a responsabilidade da União dos Estudantes do Amazonas tem mais de três anos de existência, fundado que foi em 1º de maio de 1958; relatório da Diretoria referente ao período de 1960, registrando, entre outras atividades, a apresentação de "Morre um gato na China; relatório de 1961 registrando palestra, exibição de skets e da peça "As mãos de Eurídice"; um exemplar do D. O trazendo dos estudos do Teatro do Estudante de lá.

Eis o que sei sobre o grupo amazonense. Escreverei para eles perguntando que peças pretendem levar no Festival.

Até agora mantem-se silenciosos o Piauí e o Maranhão.

Gostaria muito de me encontrar com você e com o Joel na data aprazada. Mas, meu caro, sendo eu professor universitário, não posso afastar-me na época de exames. Comuniquem-me o que resolverem. Estou aqui à disposição de vocês.

Paschoal, você é duro. Não pense em estourar.

Seu, com abraços,

Benedito Nunes<sup>705</sup>.

Ainda sobre o texto de Max Frisch, apresentaremos o prefácio da obra que o NTEP utilizou na encenação, com a tradução de Benedito Nunes. Nele, há um breve traçado dos temas discutidos na peça e da trajetória literária de seu autor. Possivelmente, o grupo paraense utilizou-se desses recursos na definição da linha de seu trabalho, além de mostrar os problemas contemporâneos, na época, relacionados à crise existencial presente na Europa. O tema da decadência da sociedade organizada pela burguesia, da crise das organizações políticas e sociais estavam presentes no teatro proposto por Frisch.

---

área Norte do festival). Inclui carta do Reitor da Universidade do Pará (José da Silveira). Referência ao Teatro do Estudante do Amazonas. 9 docs. 10 fls. 18/10/1961 - 04/01/1962.CEDOC/FUNARTE/RJ.

<sup>705</sup> Idem.

Tentaremos definir aqui a estética correspondente a uma determinada maneira de representar que se tem desenvolvido nas últimas décadas. Nas expressões teóricas casuais e técnicas e nas notas técnicas publicadas na forma de observação às peças do autor, essa estética foi ocasional e circunstancialmente abordada, uma determinada espécie de teatro cúmplice e restringir sua função social, aperfeiçoou ou peneirou seus meios artísticos e estabeleceu-se na estética quando veio a baila, se ele desprezava ou seguia seus preceitos determinantes do gosto ou da moral. Defendia-se a sua inclinação para a tendência social, na medida em que a comparava a mesma tendência em todas as obras conhecidas.

Na produção contemporânea a rarefação ou todos os valores de conhecimento nasceu uma decadência: estado desculpável por ter-se tornado um ramo do tráfico de entorpecentes da burguesia. A falsa imagem da vida social no palco, de que não escapava o chamado Naturalismo, forçou-o reivindicar uma apresentação intensificamente exata e a insossa culinária seu espírito desencadeou a lógica do prato branco. O culto do Belo, que determinaria a aversão ao didático e o desprezo pelo útil, escudaria-se, desdenhosamente, na impossibilidade de que ...

Aspirava-se por um teatro de época científica e o seu plano tornou-se cheio de dificuldades<sup>706</sup>.

No entanto, a crítica presente no prefácio observa que o autor de *Biedermann e os Incendiários*, ao invés de usar o espaço teatral como caminho para debater os conflitos sociais em evidência na época, opta pelo trabalho poético “imagético”, distanciando-se das formas da análise científica, presentes em outras estéticas. Talvez, a referência presente no texto de apresentação da obra de Frisch relaciona-se ao teatro épico e didático de Brecht, que ganhava espaço nos trabalhos de grupos teatrais anos 1950 e início dos 60, por proporcionar à arte teatral um veículo de crítica e reflexão social. Não que o drama do autor suíço não provocasse essas questões, mas construiu uma linha estética diferenciada, segundo o referido texto. Essa assertiva não era unanimidade entre os críticos sobre a referida obra, pois alguns apontam uma proximidade dele com a forma didática brechtiana.

Sábato Magaldi<sup>707</sup>, em um texto de 1965, faz uma análise de *Biederman e os Incendiários*. Afirma ele que a obra apresenta um personagem como representação típica do burguês moderno, uma espécie de “bode expiatório do mundo atual, inoculou-se a noção de culpa, e o jogo entre o desejo de justificar-se e a consciência intranquila pode trazer-lhe dramaticidade, mas o apeia do altar do heroísmo”<sup>708</sup>. O

---

<sup>706</sup> FRISCH, Max. *Biederman e os Incendiários. Prefácio*. Tradução de Benedito Nunes. In: Acervo de Paraguassú Éleres.

<sup>707</sup> MAGALDI, Sábato. A Parábola de Frisch. In: *O texto no teatro*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

<sup>708</sup> Idem, (p.380).

personagem principal, Amadeu Biedermann, simbolizaria os traços do homem comum. Nesse momento, Magaldi cita as equivalências das traduções do prenome *Amadeu*, inclusive fazendo referência à montagem do NTEP:

na tradução de Nydia Lícia, à palavra alemã Gottlieb, amante de Deus (Benedito Nunes, no espetáculo do Norte Teatro Escola do Pará, preferiu o prenome Teodoro, de implicações semelhantes), e Biedermann, que no texto francês passou com propriedade a Bonhomme, conservando o significado semântico de origem, tem ressonância de Jedermam, o Todomundo do auto medieval<sup>709</sup>.

Sábato Magaldi destaca que o burguês contemporâneo dos anos 1960 é marcado pelas discussões sobre a ascensão da classe média europeia, a qual congregava traços, que comumente tornavam-se sinônimo de mediocridade. Nesse contexto, o crítico observa que Max Frisch, ao não adotar a delimitação de seu personagem protagonista pela individualidade, fator característico da modernidade artística, prefere manter a perspectiva genérica, em prol das questões sociais mais gerais, fato que o aproximaria mais do gênero cômico: “da mesma forma que o avarento ou o misantropo estão retratados na obra de Molière, caberia afirmar que o burguês moderno encontrou o seu pintor em Max Frisch<sup>710</sup>.”

Dessa maneira, ao montar o texto de Max Frisch, em 1962, o grupo paraense trazia para o teatro brasileiro as discussões presentes no contexto europeu sobre a decadência do sistema burguês. O NTEP não conseguiu, com essa obra, os êxitos do primeiro e segundo festivais, mas destacou-se pelo fato de ser o primeiro grupo no Brasil a apresentar a peça do escritor suíço. Essa última questão representou o projeto vanguardista dos amadores paraenses: o de encenar obras inéditas nos palcos nacionais, além de primar por montagens que valorizassem as discussões humanistas de seu tempo.

---

<sup>709</sup> Idem.

<sup>710</sup> Idem, (p.381).



Figura 86 - Maria Sylvia Nunes<sup>711</sup>.  
Fonte: Arquivo Pessoal de Paraguassú Éleres.



Figura 87 - Página inicial da tradução feita por Benedito Nunes da obra *Biederman e os Incendiários*, de Max Frish.

Fonte: Arquivo pessoal de Paraguassú Éleres.

Com esse trabalho, o NTEP finaliza sua participação nos Festivais de Teatro de Estudante do Brasil, organizados por Paschoal Carlos Magno, e, conseqüentemente, o grupo encerra suas atividades teatrais no mesmo ano. Como o grupo era amador e a maioria dos integrantes tinham outros anseios profissionais,

---

<sup>711</sup> S/a. Maria Sylvia Nunes. *Jornal Correio do Povo*, Porto Alegre/RS. S/d. "Maria Sylvia, a jovem diretora de Belém do Pará, responsável pela montagem do texto mais sério, difícil e controverso do IV Festival - Biederman e os Incendiários". In: Arquivo pessoal de Paraguassú Éleres.

além do que não havia na cidade, como ainda não há, uma profissionalização do artista teatral, a maioria dos seus membros seguiu caminhos diversos. Paraguassú Éleres afirma que o término do grupo se deu no momento em que surgiu a Escola de Teatro da Universidade Federal do Pará.

Sem pretender formar uma mentalidade de teatro no Estado do Pará, em especial Belém. Do grupo original, permaneceram ligados ao teatro, principalmente, Maria Sylvia e Benedito Nunes. Os demais, cada qual tomou seu rumo. Carlos Miranda e Daniel Carvalho foram para o Rio de Janeiro. Carlos, no Serviço Nacional de Teatro, e Daniel tem uma empresa de comunicações ligada à televisão<sup>712</sup>.

A participação do NTEP nos festivais brasileiros de teatro de estudante pode levar a pensar, *a priori*, que eles deram mais atenção à necessidade de produzir trabalhos mais voltados para a sua projeção nacional, do que, de fato, à construção ou renovação, ou fortalecimento do contexto teatral local. Esses questionamentos surgem, devido notar-se que as suas exibições, em Belém, eram privadas e para amigos, na sua maioria, ou quando apresentavam ao público, como maneira de testar o trabalho, como espécie de ensaio<sup>713</sup>.

Porém, Maria Sylvia Nunes afirma que seus trabalhos se articulavam a partir do interesse do grupo em produzir teatro em Belém, promovendo uma circulação de obras de vanguardas ou de tradição em apresentações públicas na cidade. Mesmo ao afirmar, anteriormente, que o grupo não tinha apoio governo local, é importante destacar, ao mesmo tempo, que ele contava com ajuda governamental, de Carlos Magno, para participar dos festivais:

A gente apresentava no Pará Club, mas preferivelmente, lá na SAI [Sociedade Artística Internacional]. Outra coisa, na nossa cabeça nunca passou da gente pedir dinheiro para o governo. Então nós fazíamos tudo com coleta dos amigos. Um negócio, naquele tempo, era que todo mundo era mais pobrezinho que hoje (risos). Então nós inventávamos livro de ouro;

---

<sup>712</sup> ÉLERES, Paraguassú. *Op. Cit.*, (p.107).

<sup>713</sup> Na pesquisa em jornais locais, como A Província do Pará, e a Folha do Norte, periódicos investigados por esta pesquisa, nos quatro anos que o grupo paraense participou dos festivais de teatro (1958, 1959, 1960, 1962) não se encontrou registros que relatassem sobre possíveis atividades locais. Os que aparecem sempre buscam frisar as suas participações nos referidos festivais, além de destacar a importância de suas ações.

a gente mesmo fazia as roupas, eu costurava roupa, roupa, roupa. A gente fazia tudo. Aí, ia dando o jeito que podia<sup>714</sup>.

O NTEP deixou uma contribuição singular para a produção teatral do século XX em Belém. Suas atividades, enquanto grupo, se encerraram em 1962, ano em que os participantes começaram a se formar em seus cursos universitários e priorizaram suas trajetórias profissionais fora do teatro. No entanto, suas conquistas reverberaram por outros caminhos, principalmente pela ação de seus líderes Maria Sylvia e Benedito Nunes, que, no mesmo ano, participaram da fundação do primeiro espaço formal voltado para o ensino de teatro na região amazônica: o Serviço de Teatro da Universidade do Pará, hoje Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, anseio de várias gerações e grupos da cidade. As condições que levaram a implantação desse espaço e as atividades dos seus três primeiros anos serão discutidas no próximo capítulo.

Aqui, fica a reflexão sobre o movimento promovido por esse grupo de teatro amador, que primou pelas possibilidades da transformação social em contato com o poético, no que se refere à possibilidade dos sujeitos terem experiência com a produção cultural universal, pensada por esses grupos de artistas e intelectuais, como um modelo de educação para a vida.

Uma geração marcada pela experiência com a literatura, pelas potencialidades do verbo, pela necessidade de jovens artistas e intelectuais em colaborar na modernização cultural de sua cidade, de sua região, de si próprio. O NTEP foi uma fração que provocou a busca pelo entendimento das relações socioculturais, atravessadas pela arte teatral, presentes em Belém na segunda metade do século XX. Sua trajetória representa os anseios de uma época. O século XX, para Maria Sylvia Nunes é marcado pela

falta [d]o hábito da leitura. A leitura não só te abre mil horizontes, te faz companhia, te ensina, consola, tem todas essas coisas, como ela te dá essa coisa de concentração. Você tira o olho de uma linha, você perde o sentido. Então você se concentra ali. Agora, queres que eu te diga, sinceramente, o que eu acho. Eu acho que tudo vem do curso primário. No meu tempo, no curso primário tinha muitas leituras, perguntas sobre o que a pessoa tinha lido, e durante a aula tinha leitura silenciosa, no meu tempo, o primário era

---

<sup>714</sup> NUNES, Maria Sylvia. *Entrevista*. Realizada por Denis Bezerra e Karine Jansen, em Belém, 31/08/2012.

de manhã e de tarde. Quando a gente acabava a leitura, a professora dizia, “agora vocês vão me contar. Fulano, o que tem aí no primeiro parágrafo, conta com as tuas palavras”. A gente ia contando, quer dizer, é uma coisa obrigatória que te dá o hábito, porque é igual a escovar os dentes, ninguém gosta muito, quando criança, mas você insiste, insiste, acaba aprendendo a escovar os dentes. Era isso, a gente acabava aprendendo a ler<sup>715</sup>.

Nesse contexto, o NTEP representou a congregação de pessoas permeadas pelo interesse de aprender, de mudar pela e com a arte. A experiência do intelectual moderno deu-se pelo contato com os campos simbólicos, possibilitados pela formação em espaços formais de ensino, mas, acima de tudo, pela presença em lugares de sociabilidade, como as revistas, os jornais, os grupos de teatro. Contradições existem nessas práticas, indagações e respostas são suscitadas quando se analisa esses contextos, todavia fica o aprendizado, a percepção de que as relações entre arte e poder são atualizadas, reconfiguradas, reinventadas ou simplesmente mantidas, mudando os personagens, o momento histórico.

Esse capítulo encerra-se pelo caminho da voz de Maria Sylvia Nunes, marcada pela vivência, pela representação de um momento da história do teatro brasileiro: “no Norte Teatro Escola, era um pessoal que veio, porque gostava, não tinha título, não ganhava nada, não ia ter coisa nenhuma. Era prazer. O que a gente trabalhava era com enorme prazer”<sup>716</sup>.

---

<sup>715</sup> Idem.

<sup>716</sup> Idem.



**ATO III**

**ENGAJAMENTOS, MILITÂNCIAS E NOVOS VANGUARDISMOS: A CENA  
TEATRAL EM BELEM NA DÉCADA DE SESENTA (1962-1968).**

*Não sou aquele que traz  
os pés e as asas  
e sobe as voltas da escada  
até a arcada de arcanjos e visagens.  
Eu sou o domador do acaso.  
Sou a incômoda testemunha dessas horas.  
João de Jesus Paes Loureiro (Deslenda rural VI-  
Deslendário).*

Após as discussões sobre a produção teatral do TEP e NTEP, destacaremos, nesse capítulo, a criação e as primeiras atividades do Serviço de Teatro da Universidade do Pará-STUP (1962-1967); além das discussões presentes no campo da produção teatral brasileira, que marcaram a virada das décadas de 1950-60. Nos capítulos anteriores, viu-se que os referidos grupos foram representantes de um movimento, em Belém, do teatro de amador e de estudante. Mas, a partir de 1962, uma “nova” cena se manifestou na história contemporânea das artes cênicas na Amazônia, e ela merece uma análise, seguindo a linha de reflexão sobre a movimentação vanguardista na arte teatral na capital paraense.

Além da criação do STUP, outros fatores surgiram, para ajudar a compreender como a relação entre as questões poéticas, no teatro, estão intimamente ligadas ao contexto sociopolítico brasileiro dos anos 1950 e 60. Assim, é necessário, também, perceber essas ações, e como elas dialogam tanto na cena nacional, quanto na cena local. Nesse interim, analisar-se-ão dois importantes movimentos teatrais, responsáveis pelas renovações na cena nacional e, também, por vários conflitos de ordem política e estética: o Arena e o CPC.

Esses contextos antes e pós-64 estão intimamente ligados pela discussão em torno da politização das artes brasileiras, imbuídas pela intensa polarização entre os movimentos de esquerda e de direita. Ambas buscavam transformar o país, mas cada uma representava interesses diversos e antagônicos. No entanto, suas ações e ideologias marcaram profundamente a produção cultural no Brasil, nas décadas de 60 e 70. Uma das principais questões que norteiam os debates é a necessidade de conscientização do *povo* sobre a responsabilidade de mudar a sociedade. Além disso, houve uma intensa busca pela definição dessa categoria, situando-a, historicamente, além de conceituar o tipo de manifestação artística que a esquerda desejava: uma arte popular revolucionária.

Essas questões serão debatidas, neste capítulo, e mostraremos como essas discussões e polarizações se deram na sociedade paraense, entre os anos de 1962 a 1967. A primeira questão a ser investigada e merecedora de reflexão é o que ocorreu após a instalação do STUP, em 1963. Conquistado o tão sonhado espaço de formação teatral, motivo de lutas e de trabalho das gerações anteriores, ela gerou anseios e expectativas com o que aconteceria na cena teatral local, após a formação de seus primeiros atores. Esses artistas formados pela escola de teatro, veremos, iniciaram uma série de questionamentos sobre suas inserções no teatro profissional, espaço ainda a ser conquistado por eles. Além disso, nesse ponto, faremos algumas considerações sobre as políticas públicas voltadas para a organização e funcionamento das manifestações artísticas em Belém dos anos 60.

O momento histórico desse momento é outro: a ditadura militar, instalada em 1964. As gerações anteriores representaram momentos políticos diversos, como o anseio de mudanças sociais após a guerra mundial, e o fim do Estado Novo, além da política desenvolvimentista de JK. Por isso, é necessária uma reflexão sobre a intensa relação entre a cultura e a política durante os primeiros anos do regime militar no país.

## Cena I - Direitismos e esquerdismos: a produção teatral brasileira em contexto de lutas.

*Não devemos ter medo ou pudor de trabalhar com pessoas que exerçam funções ou profissões que oferecem a oportunidade e o poder de oprimir – temos que acreditar em nós e no teatro.  
Augusto Boal (Teatro do Oprimido).*

A arte de vanguarda da década de 1960, segundo Heloísa Buarque de Holanda<sup>717</sup>, está intimamente ligada às condições sociais, políticas e econômicas do Brasil, principalmente durante e após o governo JK. Isso foi possível graças ao processo de modernização, pautado na industrialização, visto como modelo transformador do país, até então imerso em uma cultura agrária, de bases políticas na relação das grandes propriedades; e na valorização de uma tradição, que via na hierarquização de classes, e na segmentação da sociedade, suas pilastras.

Nesse período, surgiu no país um forte movimento voltado para a valorização de culturas antes colocadas à margem, como a popular, e o contato com novas formas de estruturação e modos de relações sociais, frutos da massificação cultural. Esses pontos estiveram com muito vigor na produção artística brasileira, e no teatro surgiu uma intensa reflexão e produção a partir do posicionamento contrário ao novo modelo de produção. Nesse conjunto, a busca por uma arte de vanguarda e de cunho popular aparecem, e serão centro de grandes discussões. Destaca-se, também, que as relações entre elas não deixavam de representar um intenso contraste entre os valores de uma produção erudita e outra popular.

Na década de 1950, surgiu no Brasil um grande debate de ordem política e econômica, na busca de transformá-lo. Nesse período, apareceram dois grandes movimentos que buscavam, cada um ao seu modo, mudar o país: a direita, de base conservadora, que via no modelo capitalista americano uma maneira de promover a industrialização; e a esquerda, voltada para as discussões e ações ligadas às reformas de base, como a reforma agrária e política.

---

<sup>717</sup> HOLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem: CPC, Vanguarda e desbunde: 1960/1970*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1981, (p.15-16).

Heloísa Buarque de Holanda<sup>718</sup> destaca, ainda, que a produção cultural promovida pela esquerda esteve tanto no período pré quanto no pós-64 envolta em temas políticos. Isso representou a presença tanto no nível da produção econômica de traços populistas, quanto no desenvolvimento das vanguardas artísticas, de temas como a modernização, a democracia, e o nacionalismo, ao buscar a criação de um espírito que representasse a “fé no povo”. Assim, essas questões estiveram no cerne dos debates, promovendo a informação e delineando a produção de uma arte engajada, participante de um processo imbricado pelo desejo de transformações, que forjou o mito do potencial revolucionário da arte.

Nesse quadro político brasileiro, a produção cultural inclinou-se para o engajamento social com uma profunda relação com a ideologia de esquerda. No teatro, surgiu o CPC (Centro Popular de Cultura), que tinha como princípios uma produção voltada para uma arte do povo, arte popular e uma arte popular revolucionária. No entanto, antes do surgimento desse movimento, a produção teatral foi profundamente marcada pela presença do grupo paulista Arena, que teve um importante papel nessas transformações e a busca de uma arte engajada à ideologia de esquerda no Brasil.

Izaías Almada<sup>719</sup> destaca que no final dos anos 1950 e início dos anos 60, a produção cultural brasileira estava imersa em diversas ações de vanguarda, com o surgimento da Bossa Nova, os CPCs, o Cinema Novo, os Teatros de Arena, Oficina e Opinião, a música de protesto, além da Revista Civilização Brasileira e o Jornal Última Hora. Somado a isso, tinha-se a UNE na agitação político-cultural estudantil, principiado ainda no governo de JK, que avançou na década de 60 e foi sufocada pelo golpe de 1964.

Nesse contexto, a intelectualidade e a classe artística brasileiras buscavam uma identidade própria, tendo como base a reflexão e a escolha de seu futuro como nação independente, organizada pelo povo. Todavia, o Brasil, como país subdesenvolvido que era, defrontou-se na escolha entre os modelos ideológicos e econômicos distintos. Esse direcionamento não deixava de ligar-se à uma herança do

---

<sup>718</sup> Idem, (p.17).

<sup>719</sup> ALMADA, Izaías. *Teatro de Arena: uma estética de resistência*. São Paulo: Boitempo, 2004, (p.23-24).

pós-guerra, a qual representou a vitória sob o nazismo e o fascismo, e a busca por uma sociedade socialista/comunista na América do Sul. Essas querelas resultaram, nas décadas de 1960 e 1970, no Brasil, em um forte controle militar da sociedade, que tinha como base a repressão, e uma economia capitalista neoliberal, que se ajustou entre os interesses internacionais e o nacional.

O Teatro de Arena surgiu, em 1953, como um movimento que buscava uma produção teatral que se diferenciava do estruturado e famoso TBC<sup>720</sup> (Teatro Brasileiro de Comédia), fundado na década de 1940, e que defendeu a profissionalização do teatro brasileiro. Esse grupo paulista estava voltado para montagens que satisfizessem o público burguês, renovou a estética teatral e introduziu a constituição de um teatro profissional nacional. Contudo, muitos artistas e intelectuais, ligados à preocupação de “nacionalização” e a aproximação do teatro brasileiro com as ideologias de esquerda, faziam severas críticas a esse grupo, porque ele não se preocupava em construir um pensamento de classe capaz de nortear sua função no movimento mais global da sociedade brasileira.

O TBC foi fundado em 1948, por Franco Zampari, visto como um entusiasta cultural, patrono do teatro brasileiro, além de ser o iniciador da geração burguesa de nosso teatro. Segundo Edélcio Mostaço<sup>721</sup>, o TBC tinha uma intensa produção e elas permaneciam em cartaz numa média de seis e oitos semanas, fato não corriqueiro nos palcos brasileiros. Além disso, tinha em seu repertório clássicos como Schiller, Sófocles, Goldoni, depurados e vistos pela ótica do erudito, divulgados como elementos culturais necessários, que contribuiriam para o refinamento de um gosto que não se tinha, devido a não formação de uma tradição dramaturgica nacional. Por isso, explica-se a presença, também, de Pirandello, Wilde, Tennessee Williams e outros autores encenados. Nydia Licia<sup>722</sup> relata que:

Eu vivi o TBC, eu vivi aquela época, aquele estado de alma, aquela euforia hoje em dia ninguém conseguiria imaginar a cidade de São Paulo sem

---

<sup>720</sup> Ver LICIA, Nydia. *Eu vivi o TBC*. Coleção Aplauso Série Teatro Brasil. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007. Fruto das memórias e experiências de uma artista que vivenciou, desde a fundação do grupo, este livro revela-se como um relato de vida, além de contribuir com a leitura sobre um dos mais significativos movimentos teatrais brasileiros do século XX.

<sup>721</sup> MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião: uma interpretação da cultura de esquerda*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982, (p.17).

<sup>722</sup> LICIA, Nydia. *Op. Cit.*, (p.19).

teatros, sem companhias, produzindo peças sem cessar. Mais de 120 casas teatrais em funcionamento, desde pequenas salas até grandes auditórios, jorram espetáculos. Centenas de atores, oriundos de escolas, cursinhos – ou simplesmente autodidatas, convencidos que umas poucas aparições em passarelas da moda lhe auferem o direito de se auto definirem *modelo e ator* -, todos querem fazer teatro.

Agora, imaginem a cidade nos anos 40, com apenas três – digo, três – grupos, querendo revolucionar a maneira de representar oficializada pelas companhias mais antigas, originárias do Rio de Janeiro, e lutando para isso se tornar uma realidade, desde 1942 Alfredo Mesquita, um jovem de sociedade, culto, inteligente e apaixonado por teatro, lutou para conseguir esse milagre.

Contrário à essa produção teatral, o Teatro de Arena surge deslumbrado com novas formas e se voltou para questões estético-ideológicas, além de centralizar suas preocupações no trabalho do ator. Teatro de atores, a nova companhia não quis de imediato o *status* de empresa, pois passou a ter como meta as possibilidades de uma mobilidade teatral, com o objetivo de conquistar seu público e expandir a faixa de mercado.

Edélcio Mostaço destaca, ainda, que o Arena se posicionava contra os estrelismos das vedetes, preocupadas mais com si mesmas do que com o texto ou o personagem que interpretavam. Esse grupo criticava o italianismo e o trabalho do TBC, pautados no refinamento e no preciosismo da dicção, do luxo que revestia o teatro para ser consumido, além de apresentar dramas íntimos e a serenidade dos clássicos. Esses trabalhos cênicos voltavam-se para uma classe média que se havia misturado à aristocracia paulistana, e, por isso, esse público tebecista começou a exigir a abordagem de outros temas e problemáticas que refletissem a imagem e as novas dimensões dessa classe<sup>723</sup>. Segundo Augusto Boal<sup>724</sup>,

---

<sup>723</sup> Idem, (p.30).

<sup>724</sup> Augusto Boal (1931-2009) foi um importante diretor e pensador teatral brasileiro do século XX. Participou de importantes trabalhos com o grupo Arena, na década de 1960 e elaborou uma das mais importantes teorias do século passado: o Teatro do Oprimido. Em um importante momento da história brasileira, marcado pela polaridade gerada pela Guerra Fria, e a Ditadura Militar no Brasil, sua produção artística e intelectual primam pela perspectiva política. Ele afirma: “neste livro pretendo igualmente oferecer algumas provas de que o teatro é uma arma. Por isso, as classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação. Ao fazê-lo, modificam o próprio conceito do que seja o “teatro”, mas teatro pode ser uma arma de libertação. Para isso é necessário criar as formas teatrais correspondentes. É necessário transformar”. (BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p.11). Alguns de seus textos críticos e registros de sua produção artística estão disponíveis na página do Instituto Augusto Boal (blog oficial): <http://institutoaugustoboal.org/>

o que interessava simplesmente [para o TBC] era uma procura generalizada do belo. Entendem? Era fazendo peças pelos espetáculos belos, mas que não tinham sentido explicitado para a plateia. Não havia uma colocação teatral em que se procurava incluir a plateia como participante de fenômeno estético. A plateia era alguém que vinha assistir e que recebia uma dádiva do palco, recebia a dádiva de um belo espetáculo que antes não era possível e que com o TBC passou a poder ser visto. Havia uma perspectiva de doação à plateia de uma beleza estética, quer dizer, a perspectiva não era incluir, fazer o espetáculo atuar sobre ela. Não, era fazer com que a plateia recebesse uma obra de arte, que não se misturava com a plateia. Quer dizer, a plateia não fazia parte do fenômeno teatral, quer dizer, era simplesmente constituída de espectadores que assistiam ao espetáculo, quer dizer, assistiam mas não participavam dele<sup>725</sup>.

A fala de Boal revela a perspectiva do TBC com relação à produção teatral, e, além disso, possibilita perceber a ideia de uma educação estética intrínseca a esse movimento, no qual a plateia era dotada de um espírito passivo. Os sujeitos receberiam o “belo”, por meio de uma concepção, que via na arte uma maneira de transformar o indivíduo, sem que ele fosse elemento participativo do fenômeno teatral. Esta conduta esteve presente por várias gerações no teatro brasileiro, principalmente nas décadas de 1940 e 50, e que a partir dos anos 60 começavam a tomar outros rumos.

Um exemplo dessa postura com relação à arte teatral, é o TEP, apresentado no primeiro capítulo desse trabalho, que buscou desenvolver suas atividades a partir desse pensamento comum no movimento teatral dos anos 1940. Via o refinamento do trabalho teatral, por meio de textos que tratassem dos anseios humanos, como modelos de transformação do indivíduo e, conseqüentemente, do espaço social. No entanto, não de maneira global, e sim como o aprimoramento de determinados segmentos sociais, a aristocracia tradicional e a burguesia emergente. Augusto Boal continua:

Isto era uma colocação inclusive ideológica, quer dizer, isto fazia parte de toda uma visão ideológica de que a arte existe, paira nalguma altura. E que, então o espectador deve subir até essa altura, quer dizer, o espectador deve ser educado por um processo longo e penoso até poder chegar a perceber as maravilhas da obra de arte. Quer dizer, não é uma arte que se fazia, social,

---

<sup>725</sup> BOAL, Augusto. *Dramaturgia*, 4ª aula, 13/03/1966. In: Instituto Augusto Boal (blog oficial), (p.02). Disponível na página Instituto Augusto Boal: <http://institutoaugustoboal.org/2014/12/27/seminario-de-dramaturgia-do-teatro-de-arena/>. Destaca-se que o referido texto foi escrito, segundo o próprio autor, com o objetivo de reflexão após os dez primeiros anos de atividades do grupo, a partir do momento que ele desenhou seu perfil como agente de transformação estética e política do país.

quer dizer, uma arte de “vamos fazer para quem existe”. Faziam arte para as pessoas que, existindo, queriam subir até essas alturas artísticas<sup>726</sup>.

Aos poucos, o Arena foi delimitando sua poética, amadurecendo a ideia de uma arte engajada à ideologia socialista/comunista que se fortalecia no país. Dessa forma, para além de um projeto estético, o grupo desenhou um projeto político de transformações sociais, que via o espaço teatral como um lugar de debate e promoção de mudanças. Essas ideias o norteou, e o sistema político de Augusto Boal se transformou, aos poucos, no próprio projeto do Arena: fazer do teatro um instrumento de luta. No entanto, Mostaço<sup>727</sup> destaca que havia no grupo uma intensa discussão entre seus membros, no qual alguns primavam pelo aprofundamento das pesquisas sobre o teatro político, liderado pelos mais jovens, vindos do Teatro do Estudante Paulista (TEP); e os mais velhos que resistiam a esse caminho.

Em 1958, o grupo monta *Eles Não Usam Black-Tie*, escrita em 1955 por Francesco Guarnieri, e significou uma nova perspectiva no teatro brasileiro. A primeira, que chamou atenção e gerou muitas polêmicas, foi a abordagem do tema do proletariado brasileiro como protagonista de uma obra teatral, visto não como folclórico, original, desatrelando a ideia do operário ao malandro. Os trabalhadores de Guarnieri subiram à cena não apenas imersos em um espaço social diferente, mas possuíam uma psicologia e uma ideologia e sentimentos ligados aos seus problemas concretos: a greve.

Assim, o período entre 1960 e 1964 corresponde ao mais intenso movimento, qualitativo e quantitativo, que tinha por meta a implantação de uma cultura de caráter popular e participante no Brasil. Isso se deu devido aos amplos debates superestruturais da década anterior, conquistados pela liberdade de expressão do governo JK, além dos setores populares terem decidido pelo fortalecimento dos movimentos de massa.

Nesse contexto, os trabalhos teatrais apresentados no período refletiram intensamente esse complexo quadro político partidário, em suas contradições, acirrados pelas posições ideológicas perante à realidade brasileira de então. O Arena

---

<sup>726</sup> BOAL, Augusto. *Dramaturgia*, 4ª aula, 13/03/1966. *Op. Cit.*

<sup>727</sup> MOSTAÇO, Edélcio. *Op. Cit.*, (p.33).

tornou-se, portanto, o epicentro das linhas de produção estético-teatrais atreladas às questões de ordem sociopolítica. Boal afirma que

essa visão ideológica [a do TBC], então, nunca foi a visão do Teatro de Arena, que, pelo contrário, procura sempre fazer peças para a realidade, quer dizer, não peças sobre a realidade apenas, mas para uma realidade também, quer dizer, peças para **espectadores reais**<sup>728</sup>, que existem, que vivem normalmente na nossa sociedade<sup>729</sup>.

O objetivo do Arena configurava-se na busca de falar da realidade brasileira, inserindo na cena não apenas temas que refletissem a sociedade do momento, mas a participação tanto das classes trabalhadoras, por meio de suas histórias, quanto por meio de ações que provocassem aos espectadores. Esses não eram vistos como uma mera plateia, e sim como sujeitos participantes do processo estético. Boal defende, também, a ideia de uma produção que colocasse as questões ideológicas em foco junto à perspectiva estética. Elas precisavam, para o Arena, caminhar juntas.

Então, ao mesmo tempo que essa perspectiva ideológica existe, ela determinava também as perspectivas estéticas. E essa perspectiva estética fazia com que tudo com que sobretudo se exaltasse alguns elementos estéticos que eram abstraídos da realidade na qual deveriam atuar<sup>730</sup>.

Dessa maneira, para além de posicionamentos políticos, o grupo procurou desenvolver suas técnicas de encenação, pautadas na investigação do trabalho do ator, principalmente no método Stanislavski<sup>731</sup>. Em voga na época, Boal teria inserido nos trabalhos do Arena, após a sua passagem pelo Estados Unidos (1952-55), para estudar na Escola de Arte Dramática da Universidade de Columbia. Além disso, o Arena criou um programa de ações voltadas para a valorização de uma arte nacional, que refletisse os anseios e as questões sociais brasileiras.

---

<sup>728</sup> Grifo do autor.

<sup>729</sup> BOAL, Augusto. *Op. Cit.*, (p.03).

<sup>730</sup> Idem, (p.03).

<sup>731</sup> “No final do século, na Rússia, Stanislavski põe em prática, com uma mistura de rigor exigente e sensibilidade poética, uma teoria da representação que deve muito ao ideal naturalista. Ela se enraíza em uma experiência múltipla. Stanislavski foi sucessiva ou simultaneamente ator e diretor, diretor de companhia e pedagogo. Ele aperfeiçoou um “método”, o “Sistema”, que revolucionou a arte do ator e as técnicas de interpretação de papéis” (ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p.116). Segundo a tradição crítica teatral, Stanislavski foi o primeiro a sistematizar um método de interpretação teatral, por isso o seu caráter revolucionário. Sobre a sua trajetória, ver: STANISLAVSKI, Konstantin S. *Minha Vida na Arte*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

Nesse interim, em 1958, o Arena desenvolveu o Seminário de Dramaturgia, voltado para o incentivo de criação de textos que falassem da realidade nacional, provocada pela montagem de *Eles Não Usam Black-Tie*. Em seguida, aprofundaram seus estudos nos métodos Stanislavski, instaurando o Laboratório de Interpretação, o qual tornou-se um espaço de investigação tanto para o elenco fixo, como para outros artistas interessados em aprender tais técnicas.

Um das ações mais significativas do Arena foi o desenvolvimento do referido Seminário de Dramaturgia, que proporcionou ao grupo o contato com as teorias de Piscator, Brecht e Lukács, autores que tinha como base em seus pensamentos a teoria marxista e se contrapunham ao sistema capitalista. Além disso, queriam proporcionar à arte a visão do engajamento político, e a ruptura de uma estética aristocrática que não estabelecia com a sociedade a possibilidade de uma arte transformadora, espaço de debates e reflexões.

No entanto, com o tempo, esse viés sociopolítico da arte desenvolveu nos integrantes do grupo contradições, principalmente entre aqueles que queriam desenvolver suas atividades teatrais priorizando as questões estéticas. Assim, uma parte do grupo, sob a liderança de Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), junto com o apoio de Flávio Migliaccio, Chico Assis, Vera Gertel, Nelson Xavier e Milton Gonçalves propôs, quando estavam em excursão pelo Rio de Janeiro, em 1960, uma aproximação de seu trabalho com as classes trabalhadoras e estudantis. Isso ocorreu após percorrerem por sindicatos, escolas, favelas e comunidades de bairro, com a finalidade de fazer apresentações teatrais àqueles que não tinham a oportunidade de frequentar o circuito cultural do centro da cidade. Vianinha relata que:

O teatro brasileiro começa a ter o centro de gravidade deslocado: a média empresa que não pode empatar dinheiro em ensaios sem outra peça em cartaz começa a ser substituída pela grande empresa capaz de alentados investimentos em artistas de fama, montagens de luxo e mulher [...] A grande empresa, ao contrário, para sobreviver depende quase que exclusivamente de um mulherólogo. A grande empresa se apoia em todos os fatores externos do desenvolvimento, em todos os seus reflexos aparentes. Não que mulher seja fator externo, mas mulher no palco é externo. Das mãos de Zampari, Celi, Ratto, Ziembinsky, Ruggero Jacobbi, Alfredo Mesquita, o teatro brasileiro desloca-se mansamente para as mãos de Ibrahim Sued. A responsabilidade do fato não é pessoal e exclusivista de Ziembinsky, Celi, etc. O desenvolvimento brasileiro é externo e periférico e terá que se expressar assim no teatro. Mas, sem dúvida, as posições frouxas e

conciliadoras do comando do teatro brasileiro têm ponderável parcela de responsabilidade nessa possibilidade melancólica que se esboça do aparecimento de uma Broadway subdesenvolvida<sup>732</sup>.

Observa-se, na fala acima, uma profunda crítica ao teatro comercial e a necessidade dessa manifestação artística tratar de assuntos “externos” à linguagem. Além disso, vê-se uma reflexão sobre a lógica de um mercado cultural, no qual as empresas artísticas não valorizavam uma arte nacional. Essa proposição feita pelo movimento liderado por Vianinha foi bem aceito pelos estudantes, e organizados pela UNE e pelo ISEB<sup>733</sup>, fato que proporcionou a fundação do Centro Popular de Cultura (CPC). Inicialmente, esse movimento ligou-se ao teatro, e aos poucos surgiram outros setores, como cinema, literatura, alfabetização, artes plásticas, música e cultura popular, e houve o engajamento de intelectuais e artistas. Em 1961, o primeiro CPC instalou-se na Guanabara, no prédio da UNE, sob a direção de Oduvaldo Viana Filho, Leon Hirshman e Carlos Estevam.

A criação do CPC significou, teoricamente, a mais importante experiência com a cultura popular no país, por mais que sua sobrevivência tenha durado pouco. Tal movimento difundiu uma arte popular revolucionária, entendendo *povo* como uma categoria que envolvesse a classe trabalhadora, na qual o artista deveria confrontar-se de maneira profunda e desnuda frente ao poder da classe dirigente, a qual, no exercício do poder, privava as classes subjugadas de melhorias efetivas de sua qualidade de vida, imersos em problemas de ordem socioeconômica.

---

<sup>732</sup> FILHO, Oduvaldo Viana. Do Arena ao CPC. In: *Vianinha: teatro, televisão, política*. Seleção, organização e notas Fernando Peixoto. São Paulo: Brasiliense, 1999. Coleção Antologias e Biografias, (p.90). “Do Arena ao CPC foi publicado com este título em *Movimento*, uma revista da União Nacional do Estudantes (UNE), nº 6, outubro de 1962” (PEIXOTO, Fernando. Nota IX, p.95). Vianinha (1936-74) foi um importante homem de teatro do século XX. Participou do grupo Arena (1956-60), depois funda o CPC (1960-64), e participa de importantes movimentos culturais de resistência no período militar (1964-73), com o grupo Opinião. Suas ações estéticas, assim como Boal, conectavam-se às questões sociopolíticas brasileiras.

<sup>733</sup> O “ISEB foi gestado como instituto no interior do ministério da cultura, e nesse sentido sem desconsiderar a atividade política como mecanismo eficiente e necessário na implementação do desenvolvimentismo, o pensamento hegemônico entre os isebianos, parece ter sido em uma aposta que o Instituto pudesse desempenhar um papel de bastante autonomia em relação ao Estado. Inegavelmente entre idas e vindas no Instituto, entre cisões e disputas, mudanças de rumo, o Instituto funcionou autonomamente até ser fechado pelo governo autoritário dos militares em 1964”. (MARTINI, Renato Ramos. *Os intelectuais do IESB, cultura e educação nos anos cinquenta e sessenta*. Revista Aurora, ano III, n.5 – Dezembro de 2009, [www.marilia.unesp.br/aurora](http://www.marilia.unesp.br/aurora)).

Edélcio Mostaço<sup>734</sup> relata que a prática artística do CPC englobava espetáculos teatrais organizados a partir de uma dramaturgia individual e até produções relâmpagos pautadas na improvisação de textos ou de produção coletiva. Esse fato se explica porque o CPC tinha como prática a superposição das funções envolvidas numa montagem teatral.

Um das preocupações do CPC era a definição do papel do artista engajado e também a própria definição de *povo*. Essa categoria foi profundamente debatida e teorizada pelos integrantes do grupo e, também, por intelectuais de esquerda, na tentativa de demarcar o espaço das massas emergentes no Brasil da época. Um exemplo dessa sistematização está presente em um manifesto<sup>735</sup> elaborado pelo movimento, no qual apresentou temas como: arte popular revolucionária, os funcionários da servidão, o novo é o povo, o povo e suas três artes, popularidade e qualidade, expressão e comunicação, e a superioridade da arte “superior”.

O manifesto começa pela questão do posicionamento do artista, pela distinção entre aqueles que são engajados e alienados, na relação entre a produção cultural e as questões sociopolíticas. Ele destaca que

as posições assumidas pelo Centro Popular de Cultura diante das questões fundamentais da arte popular e da arte em geral não são posições que derivam diretamente de uma reflexão exclusiva sobre os problemas estéticos. Nós, os artistas e intelectuais que compomos o Centro Popular de Cultura, temos também nossas concepções estéticas, mas a elas chegamos partindo de outras regiões da realidade. Assim pensamos e assim agimos porque consideramos que a arte, bem como as demais manifestações superiores da cultura, não pode ser entendida como uma ilha incomunicável e independente dos processos materiais que configuram a existência da sociedade<sup>736</sup>.

Percebe-se que, para além das questões estéticas, os cepecistas buscavam a interação entre uma arte popular e as demandas da sociedade brasileira. A arte não poderia ser vista como um campo de produção desconectada do conjunto político, pois os artistas tinham, segundo eles, o dever de promover, por meio de seus trabalhos artísticos, o debate e a reflexão social. Ele continua:

---

<sup>734</sup> MOSTAÇO, Edélcio. *Op. Cit.*

<sup>735</sup> S/a. Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura, redigido em março de 1962. In: HOLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagens: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. 2 ed. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1981; Anexo I (p.121-144).

<sup>736</sup> Idem, (p.122).

Antes de ser artista, o artista é homem existindo em meio aos seus semelhantes e participando, como um a mais, das limitações e dos ideais comuns, das responsabilidades e dos esforços comuns, das derrotas e das conquistas comuns [...] o artista que não se manifesta conscientemente sobre a posição que assume diante da vida social só consegue esquivar-se a este dever de um modo indireto e ilusório pois quem em seu próprio trabalho, em sua própria atividade produtora está contida sua definição como membro integrante do todo social. E que não é declarado explicitamente pelo artista alienado é dito implicitamente pela obra alienada<sup>737</sup>.

Há, no relato acima, a presença de uma crítica aos artistas que não usavam de seu fazer uma ferramenta de transformação social. Aquele que produz imerso na criação, exclusivamente na relação interna da função da arte, o que vê os elementos constitutivos inerentes apenas à linguagem, como os estruturalistas e formalistas, segundo os cepecistas, seria vítima do logro histórico, pautado em questões existenciais.

O CPC procurou, por meio de tal manifesto, diferenciar-se das demais produções, vistas como não engajadas ao compromisso de debater os problemas enfrentados pelo Brasil do final da década de 1950 e início dos anos 1960. Na época, a polarização entre os intelectuais e artistas de direita e esquerda tinha se fortalecido, e havia uma cobrança para que a produção cultural seguisse os caminhos de uma revolução pela arte. Dessa maneira, os agentes culturais de esquerda debateram e sistematizaram seus pensamentos, com a finalidade de envolver a população brasileira nesse projeto sociopolítico, que seria gravemente derrubado no golpe de 64. Assim,

o que distingue os artistas e intelectuais do CPC dos demais grupos e movimentos existentes no país é a clara compreensão de que toda e qualquer manifestação cultural só pode ser adequadamente compreendida quando colocada sob a luz de suas relações com a base material sobre a qual se erigem os processos culturais de superestrutura [...] A liberdade de que não desfruta a grande maioria dos artistas brasileiros, nós a conquistamos ao compreender que nosso pensamento e nossa atenção se inserem num *contexto* social dominado por leis objetivas<sup>738</sup>.

Outra preocupação dos artistas e intelectuais de esquerda, desse momento, além da defesa por uma arte popular e revolucionária, foi a definição da categoria

---

<sup>737</sup> Idem, (p.121-122).

<sup>738</sup> Idem, (p.123).

*povo*. Em um interessante ensaio<sup>739</sup>, de Nelson Werneck Sodré, sobre o que seria o *povo* no Brasil, ele defende, procurando situar historicamente, as relações de poder e a sua definição, na história do Brasil, por meio de três temas: conceito de Povo, conceito de Povo no Brasil, e Povo e Poder.

Por meio desses três temas norteadores de sua reflexão, a busca pela definição de *povo* sempre se destaca, com a ênfase na necessidade de compreender, por meio da própria história brasileira, como as relações de poder, a marginalização, e a ampliação dessa categoria se deu. Sem deixar de frisar a importante percepção das massas trabalhadoras e das outras categorias sociais que formavam a sociedade brasileira da década de 1960. Ele afirma que:

Povo, há cem anos, era uma coisa, entre nós; hoje, é outra. Há cem anos, faziam parte do povo grupos, camadas e classes que, hoje, não fazem parte do povo. Uns continuam a existir, a ter um papel, mas deixaram de fazer parte do povo; outros se extinguiram, e por isso deixaram de fazer parte dele; terceiros surgiram mais tarde, e passaram a fazer parte do povo ou não passaram, conforme o papel social que desempenham. O conceito de povo evolui, portanto, muda conforme a sociedade muda. Mas é certo que tais mudanças não são arbitrárias e acidentais; e por isso há sempre critérios justos para se definir o conceito exato de povo em cada fase distinta<sup>740</sup>.

Esse importante debate revela a preocupação dos intelectuais de esquerda da época em definir a nova constituição social brasileira. Havia entre eles, como objetivo, a conscientização das classes trabalhadoras, que deveriam lutar por melhores condições de trabalho e de vida, nas áreas urbanas e campestres do país, portanto, englobar as diversas camadas sociais, pois

o critério justo sobre o conceito povo ajuda a compreender o papel das massas na história, particularmente na fase atual, e situa devidamente o complexo processo de desenvolvimento por que passam países como o Brasil, em que profundas mudanças estão ocorrendo e em que o mais importante aspecto do que é novo está, precisamente, na presença do povo na vida política<sup>741</sup>.

Essa percepção estava nas bases ideológicas e nas práticas artísticas do CPC, que entendia que havia na sociedade brasileira um novo *povo*, novas formas de

---

<sup>739</sup> SODRÉ, Nelson Werneck. *Quem é o Povo no Brasil?* Cadernos do Povo Brasileiro - 2. Diretores: Álvaro Vieira Pinto e Ênio Silveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.

<sup>740</sup> Idem, (p.08).

<sup>741</sup> Idem, (p.17).

organização, as quais tinham por meta promover uma revolução socialista no país, para que ocorressem as principais mudanças almeçadas pelas novas massas estruturadas. Por isso, os artistas e intelectuais, principalmente os cepecistas, precisavam aderir a esse movimento, na defesa das classes dominadas. Acreditavam que, só dessa maneira, a satisfação à condição de identificação à consciência da classe oprimida ocorreria. Os artistas e intelectuais que compunham o CPC se sentiriam autorizados a se auto afirmar como revolucionários consequentes, princípio esse motriz e fundamental em suas ações. O manifesto de 1962 relata ainda que

o CPC não poderia nascer, nem se desenvolver e se expandir por todo o país senão como momento de um árduo processo de ascensão das massas. Como órgão cultural do povo, não poderia surgir antes mesmo que o próprio povo tivesse se constituído em personagem histórico, não poderia preceder o movimento fundador e organizativo pelo qual as massas se preparam para a conquista de seus objetivos sociais. Não poderia haver CPC antes que fossem criadas e consolidadas as diversas formas de arregimentação e fortalecimento das massas, antes que fossem constituídos os sindicatos operários, as entidades e associações de esquerda, os núcleos, as ligas, as frentes, as uniões e todos os demais organismos de vanguarda que centralizam e dirigem unificadamente a ação ascensional das massas<sup>742</sup>.

Percebe-se que a criação do CPC esteve intimamente ligada não apenas aos interesses dos intelectuais de esquerda em promover uma arte revolucionária, mas significou a organização de um movimento com o propósito de estabelecer as bases sociais para um governo socialista no Brasil. Isso quer dizer que essa organização cultural só aparece, como foi exposto acima, devido à sistematização das massas revolucionárias, quando os artistas, imbuídos pelas questões sociopolíticas, resolvem, juntamente com outras classes, principalmente os intelectuais e estudantes da UNE e do IESB, utilizar o campo da arte como instrumento de conscientização política.

Nesse conjunto de ações e definições, de como os cepecistas deveriam agir, eles defendiam que as suas concepções formais e temáticas deveriam se adequar à compreensão das características que diferenciavam a arte do povo e a arte popular da *arte popular revolucionária*, a praticada por eles. Argumentavam que há semelhanças, principalmente no que consiste como manifestações artísticas possuidoras de um

---

<sup>742</sup> S/a. *Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura. Op. Cit.*, (p.127).

público constituído pelas minorias culturais, mas que havia, fora isso, muitas diferenças. Arguiam que

A arte do povo é predominantemente um produto das comunidades economicamente atrasadas e floresce de preferência no meio rural ou em áreas urbanas que ainda não atingiram as formas de vida que acompanham a industrialização. O traço que melhor a define é que nela o artista não se distingue da massa consumidora. Artistas e público vivem integrados no mesmo anonimato e no nível de elaboração artística é tão primário que o ato de criar não vai além de um simples ordenar de dados mais patentes da consciência popular atrasada<sup>743</sup>.

A segunda categoria, a arte popular, se diferencia da arte do povo não só pelo seu público, não mais os camponeses, mas os que habitam as áreas urbanas desenvolvidas. Marcava como peculiaridade o surgimento da divisão do trabalho, responsável pela profissionalização de especialistas criadores de obras, que antes não passavam de uma massa receptora improdutiva. Assim, nessa segunda forma,

os artistas se constituem assim num estrato social diferenciado de seu público, o qual se apresenta no mercado como mero consumidor de bens cuja elaboração e divulgação escapam ao seu controle. A arte do povo e a arte popular quando consideradas de um ponto de vista cultural rigoroso dificilmente poderiam merecer a denominação de arte; por outro lado, quando consideradas do ponto de vista do CPC de modo algum podem merecer a denominação de popular ou do povo<sup>744</sup>.

No entanto, o caminho escolhido pelos artistas e intelectuais do CPC foi o da *arte popular revolucionária*. Essa forma se diferenciava das outras duas expostas na relação que estabelecia com o propósito de romper com as ações que colocavam as massas dominadas como reféns das ações das classes dirigentes. Temos, nas duas citações acima, uma noção implícita de vanguarda que supõe a proeminência do artista-intelectual na conscientização das massas. Nesse bojo, o que estava em jogo eram as relações de poder, pois o que os cepecistas almejavam, assim como o movimento de esquerda brasileiro, era a tomada do poder pelo *povo*. Assim, eles afirmavam que:

para nós tudo começa pela essência do povo e entendemos que esta essência só pode ser vivenciada pelo artista quando ele se defronta a função com o

---

<sup>743</sup> Idem (p.129).

<sup>744</sup> Idem, (p.129-130).

fato nu da posse do poder pela classe dirigente e a conseqüente privação de poder em que se encontra o povo enquanto massa dos governados pelos outros e para os outros. Se não se parte daí não se é nem revolucionário, nem popular, porque revolucionar a sociedade é passar o poder ao povo<sup>745</sup>.

A partir disso, podemos apontar a existência de um tipo de vanguardismo artístico-ideológico, que defendia uma arte engajada às questões sociopolíticas brasileiras e pregava a necessidade de artistas e intelectuais articularem saberes ao contexto da época. Outro ponto que merece destaque é a oposição que o CPC fez à uma arte de elite, aquela que não se ligava aos anseios de seu movimento, a que não representava as verdadeiras necessidades da sociedade. Dessa forma, é contra à “superioridade” da arte “superior”, ou seja, à tradição teatral brasileira a qual buscou na edificação de um sujeito transformador, por meio da experiência estética, suas bases fundamentais na produção cultural. Era preciso que a sociedade se transformasse, se humanizasse, e a arte tinha essa função, a de proporcionar um indivíduo melhor, mas imerso no espírito universalizante. Assim, afirmam os cepecistas:

Recusamos validade à arte praticada pela elite porque, segundo nosso modo de ver, ela se encaminha, inspirada por concepções estéticas de natureza ou empirista ou idealista, em duas direções igualmente errôneas e igualmente letais para todo intento artístico autêntico. A arte “superior” não é superior porque não consegue precaver-se que o único e verdadeiro papel da arte consiste em lograr a representação adequada da realidade na totalidade do seu ser em movimento. Recusando-se assumir esta posição de princípio a arte de elite extravai-se, por um lado, no realismo vulgar que desliza superficialmente pela crosta do mundo exterior aí captando apenas os fenômenos causais e fugazes que são dados imediatamente à percepção e encontra toda satisfação na reprodução fotográfica das aparências e das manifestações que nada manifestam; ou então, a arte da elite, repudiando esta direção, lança-se ao extremo oposto, vira as costas à realidade, arvora-se em supremo juiz do mundo exterior, toma as formas artísticas como fins em si mesmas, separadas do real e autônomas, movimentando-se segundo os ditames de uma lógica imanente a elas próprias<sup>746</sup>.

Nota-se que a crítica dos cepecistas à uma arte de elite se deu em dois movimentos, a que tratava a realidade, segundo eles, de maneira superficial, sem adentrar em temas que revelassem um profundo debate das questões sociais brasileiras, destacando o aspecto aparente. Além de, em outro movimento, se deter a

---

<sup>745</sup> Idem, (p.131).

<sup>746</sup> Idem, (p.141).

reflexões de cunho sistemáticos, ao aprofundar-se na análise das formas e estruturas poéticas. Com isso, destacavam seu caráter independente do mundo real, mais atrelada às questões que ressaltavam sua imanência, do que as que estavam sendo colocadas pelos movimentos esquerdistas de então. Assim, para o CPC,

a verdade é que se enganam radicalmente aqueles que pretendem julgar a obra de arte e aquilatar seu valor pelo simples exame da adequação, da coerência formal que a obra consegue realizar entre o seu fim, os seus meios e a sua ideia [...] a declaração dos princípios artísticos do CPC poderia ser resumida na enunciação de um único princípio: a qualidade essencial do artista brasileiro, em nosso tempo, é a de tomar consciência da necessidade e da urgência da revolução brasileira, e tanto da necessidade quanto da urgência<sup>747</sup>.

Oduvaldo Viana Filho relata em seu texto *Teatro de rua*, entendido como o teatro de sindicatos, faculdades, associações de bairro, espaços que o CPC procurava atuar, as dificuldades enfrentadas por essa forma de criação, produção e circulação teatral. Ela se diferenciava da forma empresarial, que contava com todo o aparato técnico necessário, mas que essa escolha refletia os reais objetivos dessa maneira de pensar e utilizar o espaço artístico como meio de transformações e inserções sociais.

O teatro feito nessas circunstâncias esbarra, em primeiro lugar, com o problema de locais apropriados que permitam a montagem de textos mais apurados, que exigem silêncio, luz, para que o espetáculo possa ter toda a dinâmica, todo o tempo necessário para ser transmitido em toda a sua plenitude. Ao mesmo tempo, tratando-se de teatro amador, conta com atores geralmente pouco experientes, sem técnica de voz, de corpo, suficientes para fazer passar textos mais complexos em tais circunstâncias. Na nossa experiência, preferimos agora tentar adaptar-nos a essas circunstâncias, às quais crescem as características do público. Um público buliçoso, em condições geralmente não ideais para espectador, flutuante etc., que não permite o estabelecimento de tramas e situações mais complexas. Somente um trabalho paulatino do teatro brasileiro, da classe teatral, das forças populares, poderá permitir o aparecimento de locais mais apropriados, de teatros populares. Ao mesmo tempo, para grupos pobres, o problema de montagem de cenários, refletores, transportes etc., encarece demasiado a produção, limita a possibilidade de apresentação desses textos<sup>748</sup>.

Essa descrição sobre os meios de realização de um trabalho teatral refletia o esforço e as dificuldades para o desenvolvimento de um teatro que não se vinculava

---

<sup>747</sup> Idem, (p.143).

<sup>748</sup> FILHO, Oduvaldo Viana. *Op. Cit.*, (p.98).

à lógica de um mercado cultural, e procurava desenvolver uma arte engajada, com a finalidade de revoluções sociais. Vianinha continua:

O CPC da UNE resolveu-se inicialmente pela revista, procurando reavivar e manter uma tradição de sátira impiedosa, de crítica de costumes – espetáculo com quadros isolados, com uma ligação dinâmica que permita a permanente chamada de atenção do público, com música, poesia e as formas mais variadas que permitam sempre uma mudança no tom do espetáculo. Esta adaptação às condições objetivas nos parece fundamental em todo tipo de realização de trabalho de cultura popular.

Fora as revistas, tentaremos montar peças de trama simples, evidentes, que desenrolam marcadas, rápidas, sem nuances, definidas. Nesse sentido, montaremos uma adaptação de *Comédia de Erros*, de Shakespeare<sup>749</sup>.

Esse esforço de movimentação de conscientização das massas e da formação da intelectualidade, promovido pelos dois anos do CPC (1962-1964), foi interrompido pelo golpe de 64, quando incendiaram o prédio da UNE e ocorreu um sistemático e intenso movimento de repressão dos movimentos de esquerda no país. Com isso, o objetivo de constituir uma sociedade brasileira aos moldes da socialdemocracia ou socialista foi suspensa. A arte teatral, como as outras linguagens, tomou outros rumos, tendo de conviver e se reinventar para enfrentar as forças da repressão ditatorial.

O movimento estudantil de esquerda, no Brasil, como apresentado anteriormente, foi responsável por um grande debate na cultura brasileira nos anos 60 e 70. A criação dos CPCs se espalhavam por todo país, e a construção de uma arte envolvida com os problemas sociais estava em voga. O Pará não ficou de fora dessa intensa movimentação, e um dos principais centros de mobilização e agitação cultural foi a União Acadêmica Paraense (UAP), que a partir de abril de 1964 foi desarticulada.

Segundo Raquel Cunha de Oliveira<sup>750</sup>, a UAP dialogava diretamente com a política promovida pela UNE, na década de 1960, um intenso período marcado pela movimentação política, na qual a juventude estudantil tinha um importante papel na

---

<sup>749</sup> Idem.

<sup>750</sup> OLIVEIRA, Raquel Cunha de. *Um olhar antropológico a Cidade de Belém diante do Golpe Militar de 1964: Paisagens e trajetórias a partir das memórias de grupos estudantis e artísticos*. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Ciências Sociais, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Pará. Belém, 2009.

luta pelas transformações que os movimentos de esquerda queriam promover, como visto anteriormente. Isso pode ser observado no depoimento de Roberto Cortez<sup>751</sup>:

Queríamos transformar a sociedade e quem sabe o mundo. Éramos revolucionários. Afinal, aos vinte todo mundo é revolucionário, aos trinta se é de esquerda, aos quarenta progressista, aos cinquenta socialdemocrata e aos sessenta vira-se liberal. E, como tínhamos e propagávamos, privilegiados, porque tão somente 1% chegava à Universidade. A UNE era levada a sério, respeitada e remida. Na gestão de Aldo Arantes (julho/61 julho 62), a UNE-Volante percorria as capitais projetando os cinco episódios curtos do filme “Cinco Vezes Favela” e encenando uma peça, acho que do Vianinha; em Belém (62), foi no moderno Cine Palácio, enquanto uma outra peça teatral, o “Auto dos 99%”, foi exibida na SAI – Sociedade Artística Internacional. E, naturalmente, aproveitava-se para articular o surgimento da AP, que nada tinha a ver com a Assembleia Paraense, enquanto o pessoal do “Partido”, claro, rearticulava o PC, e “a reação” não ficava atrás. O pensamento de esquerda era dominado pela tese central do “Partidão”, defendendo a aliança entre burguesia nacional e operariado para derrotar o imperialismo (contradição principal) e o latifúndio (a secundária), num país feudal<sup>752</sup>.

Percebe-se, a partir do depoimento acima, que os movimentos de esquerda se organizavam por meio de ações que tinham por meta o envolvimento da sociedade brasileira com o novo modelo social, que valorizava projetos como as reformas de base, a política, a econômica e a agrária. Ronaldo Barata<sup>753</sup> destaca o contexto dos primeiros quatro anos da década de 60:

---

<sup>751</sup> “Roberto Maria Cortez de Souza nasceu em Belém, em 1940. Professor, sociólogo e antropólogo, pesquisador aposentado do MCT – Ministério da Ciência e Tecnologia e professor aposentado da UFPA. Bacharel e licenciado em Ciências Sociais (Belém: Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da UFPA, 1962/65). Especialização em Pesquisa Social (Belém: CNPq/Museu Goeldi, 1968). Mestrado em Antropologia Social (Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ, 1977). Especialização em Sociologia (Belém: UFPA, 1978/79). Especialização em Metodologia Linguística (Brasília: SLI, 1979/80)”. (SOUZA, Roberto Maria Cortez de. 1964. *Relatos Subversivos: os estudantes e o golpe no Pará*. Organização de André Costa Nunes. Belém: Ed dos autores, 2004, p.118). Esse livro reúne depoimentos de oito membros da União Acadêmica Paraense, que vivenciaram a invasão da sede dos estudantes paraenses, no momento em que se promovia um evento Internacional, SLARDS – Seminário Latino-americano de Reforma e Democratização do Ensino Superior, em 1964. São eles: André Costa Nunes, Isidoro Alves, João de Jesus Paes Loureiro, Pedro, José Seráfico de Carvalho, Pedro Galvão, Roberto Cortez, Ronaldo Barata e Ruy Antônio Barata.

<sup>752</sup> Idem, (p.49-50).

<sup>753</sup> “Nasceu em Belém em 2 de abril de 1942. Fez a Faculdade de Direito da Universidade Federal do Pará, tendo colado grau em dezembro de 1964. No período universitário, filiou-se ao Partido Comunista Brasileiro e teve intensa atividade no movimento estudantil da época, tendo sido 1º secretário de Diretório Acadêmico de Direito. Entre os anos de 1964 e 1965, em decorrência de sua militância política adversa ao golpe militar, foi diversas vezes preso e indicado em inquéritos policiais militares. Em 1976 desligou-se do PCB, continuando, entretanto, ligado aos movimentos de esquerda. Entre os anos de 1979 e 1985, foi professor universitário, lecionando Direito do Trabalho e Prática Processual Trabalhista, no Centro de Estudos Superiores do Estado do Pará. Foi Conselheiro da OAB-

Os quatro anos da década de 60 foram caracterizados, no Brasil, por uma enorme e acentuada efervescência cultural e marcados por acalorados debates de cunho político-ideológico. As labaredas incendiárias sob o mote da necessidade das “reformas de base” eram alimentadas por sinalizações emitidas pelo governo João Goulart que entusiasmava as esquerdas e, em sentido oposto, inquietava as alas conservadoras da burguesia nacional, do clero tradicional e setores das forças armadas.

As lutas pelas reformas de base dividiam a sociedade brasileira. Uma parte dela apegava-se às bandeiras reformistas e as empunhavam como guias do caminho, único e correto, afim de alcançar as mudanças das estruturas vigentes, indicando os meios para a radical transformação do país<sup>754</sup>.

A partir do excerto acima, é possível perceber que havia uma grande disputa política e ideológica, polarizada entre os interesses dos conservadores, de direita, e os de esquerda, que desejava mudar o país. E nesse jogo estavam os estudantes e o movimento da cultura, pois as artes, nesse momento, eram também o palco de comunicação e disseminação das ideais revolucionários. Benedito Nunes também dá um pequeno panorama dessa época, ao falar dos movimentos estudantis do início da década de 1960, ao apresentar, em prefácio, a obra de João de Jesus Paes Loureiro<sup>755</sup>:

Os progressistas, em oposição aos conservadores, representariam a consciência mais avançada da realidade; em sintonia com a história, que deveria dar-lhes razão, propunham as “reformas de base”; a agrária em primeiro lugar, sem as quais não poderia haver desenvolvimento econômico

---

Pará por quatro mandatos, chegando à vice-presidência da entidade. Foi presidente da Junta Comercial do Estado do Pará – JUCEPA, delegado regional do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária – INCRA, presidente do Grupo Executivo de Terras do Araguaia-Tocantins – GETAT, presidente do Instituto de Terras do Pará – ITERPA, presidente da Ação Social Integrada do Palácio do Governo – ASIPAG e atualmente é diretor geral da Agência de Regulamentação e Controle de Serviços Públicos – ARCON. Escreveu o livro “Inventário da Violência – Crime e Impunidade no Campo Paraense” (1980/1989), que foi indicado ao Prêmio Jabuti na modalidade reportagem. Foi um dos fundadores do Partido Social Democracia Brasileira – PSDB, ao qual permanece filiado” (BARATA, Ronaldo. Cem dias, quarenta anos. In: 1964. *Relatos Subversivos: os estudantes e o golpe no Pará*. Organização de André Costa Nunes. Belém: Ed dos autores, 2004, p.149).

<sup>754</sup> Idem, (p. 121).

<sup>755</sup> “Nasceu em 1939, no Pará, em Abaetetuba, onde iniciou seus estudos na escola pública. É poeta e professor de Estética na Universidade Federal do Pará. Mestre em Teoria da Literatura e Semiologia, Campinas, PUC/UNICAMP e Doutor em Sociologia da Cultura na Sorbonne, Paris, França. A partir de 1983, esteve Secretário de Educação e Cultura de Belém, Superintendente e criador da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves, Secretário de Estado de Cultura, Secretário de Estado da Educação e Presidente e criador do Instituto de Artes do Pará” (LOUREIRO, João de Jesus Paes. *O tempo Presente do tempo passado*. In: *Relatos subversivos. Op. Cit.*, (p.267). Atualmente, atua como professor colaborador na Licenciatura em Teatro da Escola de Teatro e Dança da UFPA, nas disciplinas Filosofia do Teatro, e Estudos do Imaginário. Poeta e ensaísta escreveu importantes textos sobre a cultura amazônica, como, por exemplo: LOUREIRO, J.J. Paes. *Cultura amazônica: uma poética do imaginário*. Belém: CEJUP, 1995. Sua obra completa está disponível em coleção com quatro volumes: *João de Jesus Paes Loureiro: obra completa*. São Paulo: Escrituras Editora, 2000.

aberto à emancipação nacional. Avançada fosse como fosse, pelo desenvolvimento econômico, à custa da industrialização, segundo defendiam os teóricos do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), ou por um movimento popular de massa, revolucionário, como pretendiam os comunistas, a emancipação do Brasil e do homem em geral, aquele liberto da servidão colonialista e o último da exploração capitalista, torna-se um *projeto de vanguarda*, isto é, objeto de uma escolha empenhando a existência do indivíduo ao cumprimento de missão a ele deferida pela própria história, respeitada a procedência sartriana do termo *projeto*, que se passou a empregar com a mesma frequência que o termo hegeliano-marxista *alienação*<sup>756</sup>.

Além de Benedito Nunes, sucintamente, oferecer um painel da configuração política do Brasil dos anos 60, ele destaca uma importante questão, para se entender como a produção artística se estabelecia, ao destacar a presença de um projeto de *vanguarda*. Ou seja, um caminho escolhido que acreditava na construção de um indivíduo socialmente empenhado em transformar-se e mudar a realidade nacional. Aqui, não se trata, diretamente, da descoberta, no caso da arte, de potencializar as formas de expressão, mas de reconfigurá-las, no momento em que se assumiu novas poéticas, as quais abordaram a vida social, ao considerar o pensar e o fazer artístico como campo de lutas e mudanças.

No campo das artes, a partir da década de 1960, em especial o teatro, a *vanguarda* se dava na descoberta de autores que potencializavam seu fazer e suas reflexões na perspectiva do engajamento, o espaço estético como potencializador de mudanças. Além das produções que adotavam novas posturas de feitura da arte, (como o grupo Arena, ao repensar o próprio espaço de realização cênica, procurando romper com a letargia da plateia) havia, nesse momento, um intenso diálogo com a obra de Bertold Brecht, que além de escrever obras de cunho social, desenvolveu a teoria do teatro épico e a forma didática de utilização do espaço teatral. João de Jesus Paes Loureiro<sup>757</sup> relata como eram os espaços de leitura, de encontro dos jovens estudantes e artistas de Belém:

Verdadeiramente, havia uma forma muito simplória, eu diria, no Carmo, de estímulo ao teatro, as encenações que a gente participava, mas um repertório artisticamente bastante limitado, cheio de censuras com relação a temas. Depois, foi no Norte Teatro Escola, onde a gente não só atuava, como

---

<sup>756</sup> NUNES, Benedito. O Nativismo de Paes Loureiro. In: LOUREIRO, João de Jesus Paes. *João de Jesus Paes Loureiro: obras reunidas: teatro e ensaios*. São Paulo: Escrituras Editora, 2001, (p.02).

<sup>757</sup> LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Entrevista*. Realizada por Denis Bezerra, no dia 29/06/2009.

discutia, tinha estímulo de leitura, tomava livros de empréstimo. E, ao lado disso, também, houve um período, logo depois do Norte Teatro Escola, na União Acadêmica Paraense, onde eu criei o Departamento de Arte Popular, que era o equivalente ao CPC da UNE, que era o Centro Popular de Cultura. Construimos um teatro de madeira no quintal da sede ali na José Malcher, e lá líamos e discutíamos a questão do teatro e encenamos, eu dirigi, a primeira vez que funcionou uma peça do Brecht aqui em Belém fui eu que dirigi com estudantes, foi a “Exceção da regra”. Dirigíamos e discutíamos a peça depois, porque havia uma intenção não apenas artística, mas uma intenção política e social, no sentido de debater o tema que a peça trazia. Não era propriamente debater a encenação, mas debater o tema que a peça continha, como os trabalhos todos que nós fazíamos. De modo, que eu te diria, que eram uns certos núcleos assim, fora isso não lembro de outros círculos que se propiciasse a questão de espaço de leitura, eu não sei se está embutida na tua pergunta espaço de representação, também, mas de apresentação você tinha a Sociedade Artística Internacional, a SAI, ali diante do Corpo de Bombeiros, onde hoje é a sede da Academia Paraense de Letras, ali era um lugar regular de apresentações, de concertos e etc.

A discussão apresentada sobre a movimentação cultural desenvolvida no início dos anos 1960 retrata as novas conjunturas sociopolíticas brasileiras, e as articulações dos movimentos estudantis e artísticos inseridos nesse contexto. 1962 marcou não apenas a intensificação das manifestações intelectuais na tentativa de instauração de um modelo socialdemocrata, como, também, representou, no contexto local, a realização de um antigo projeto dos grupos de teatro amador paraense, questão que será abordada a seguir.

## Cena II - Quadro I: A criação do Serviço de Teatro da Universidade do Pará (1962-1967).

*Eu conheci o pessoal do Norte Teatro Escola do Pará nesses festivais de teatro e logo cresceu uma amizade muito grande. Aí Angelita e Bené chamaram o Amir para fazer uma experiência na Universidade. Um curso experimental para que a partir desse curso visse se havia interesse e havia possibilidade de se criar algo mais sólido dentro da Universidade. Então o Amir ficou lá o ano inteiro, tem as atividades dele aí nesses relatórios, montou espetáculos e chegaram à conclusão de que sim, era possível.*

*Carlos Eugênio Marcondes de Moura (Entrevista).*

Quando se discutiu, ao longo desse trabalho, sobre as atividades dos grupos TEP (1941-1951) e o NTEP (1957-1962), uma das questões que esteve sempre em destaque em seus posicionamentos, juntos aos órgãos de governo, por meio de correspondências e na participação de eventos organizados para debater e planejar ações de mudanças para as artes teatrais brasileiras, era a necessidade de Belém ter um espaço de formação teatral. Os jovens estudantes da cidade produziam seus trabalhos teatrais, mas não possuíam uma formação formal, técnica, como já ocorria em algumas cidades brasileiras, desde a década de 1940, nas quais já haviam escolas de arte dramática, como afirma Paulo Luís de Freitas<sup>758</sup>, duas no Rio de Janeiro e um em São Paulo.

O estudioso destaca que as discussões sobre a instalação de uma instituição, voltadas para a preparação de artistas teatrais, surgiram no século XIX, a partir de 1846, e com João Caetano, em 1861, na tentativa de construir uma carreira de profissionais nacionais. Porém, só no início do século XX apareceram as primeiras escolas de teatro, no estado de São Paulo, de cunho privado; e uma no Rio de Janeiro, estabelecida por Coelho Neto<sup>759</sup>, em 1911, a primeira subsidiada pelo poder estatal<sup>760</sup>.

---

<sup>758</sup> FREITAS, Paulo Luís. *Tornar-se ator: uma análise do ensino de interpretação no Brasil*. Campinas/SP: Editora da UNICAMP, 1998.

<sup>759</sup> Henrique Maximiano Coelho Neto (1864-1934), nasceu na cidade de Caxias, no Maranhão, mas fez sua trajetória intelectual e teatral na cidade do Rio de Janeiro, onde morreu. Tornou-se uma referência para o meio teatral com sua dramaturgia, e por ter fundado, em 1911, no Rio de Janeiro, a Escola Dramática Municipal, a primeira escola brasileira pública, voltada para a formação de atores. É considerado “um dos maiores escritores brasileiros, faz parte da grande galeria dos esquecidos de nossa historiografia. Dono de um estilo singular elegância, Coelho Neto foi injustamente relegado a um patamar inferior ao de sua grandeza literária. Sua vasta obra merece, certamente, um olhar mais

A necessidade de criação de uma escola de teatro esteve presente em diversos debates, no Pará, como abordado nos capítulos anteriores, promovidos pelos grupos amadores, que reivindicavam pela instalação de uma instituição de ensino teatral, financiada pelo Estado. Durante o Estado Novo (1937-1945), essas questões se intensificaram, principalmente a partir da fundação do Serviço Nacional de Teatral (1937), órgão responsável por fomentar as atividades cênicas por todo o país. Assim como a sociedade, em seus diversos setores, procurou modernizar-se, os artistas e intelectuais brasileiros iniciaram diversas articulações voltadas para as transformações das artes.

Na capital paraense, durante boa parte do século XX, a “qualificação” dos artistas se deu na prática, nos trabalhos que os grupos amadores, profissionais e populares promoviam. No entanto, permanecia o desejo pela construção de uma instituição que desse aos artistas e estudantes locais um aparato técnico e uma formação humanística. As ações do TEP e do NTEP, nas décadas de 1940 e 50, vistas anteriormente, retratam o debate no setor artístico teatral, com relação à criação de uma escola de teatro. No entanto, suas ações, principalmente o do primeiro grupo, não chegaram à concretização desse desejo.

A construção de uma escola de teatro, no Pará, foi pauta em diversos movimentos dos grupos citados, como na participação do I Congresso Brasileiro de Teatro, realizado em 1951<sup>761</sup>, na cidade do Rio de Janeiro, no qual a diretora do TEP, Margarida Schivazappa, como visto anteriormente, propôs a criação de uma escola de arte dramática em Belém, a qual não foi implantada, como desejara o movimento amador.

No entanto, a possibilidade da criação dessa instituição de ensino, em Belém, cresceu com o movimento cultural promovido pelo NTEP. Alguns fatores surgem como possíveis respostas à essa questão. Primeiro, o grupo liderado pelo casal Nunes tinha conseguido uma projeção nacional, devido à repercussão de seus trabalhos nos festivais de teatro de estudantes, organizados por Paschoal Carlos Magno. Na esfera

---

atento por parte de nossa geração” (BRAGA, Cláudia. Apresentação. In: *Teatro de Coelho Neto, Tomo I*. seleção e estabelecimento de texto Cláudia Braga. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1998, p.17).

<sup>760</sup> Idem, (p.21-22-23).

<sup>761</sup> CAMARGO, Angélica Ricci. *Op. Cit.*

local, conseguira convencer os gestores de órgão públicos, como o Reitor da Universidade do Pará, a apoiar as ações dos amadores paraenses. Isso foi muito importante, e auxilia na análise da instalação dessa instituição de ensino na região amazônica, em 1963.

Benedito Nunes, docente, desde 1955, da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, atuando como assistente, e posteriormente, em 1957, quando foi nomeado professor catedrático interino, mesmo ano que foi fundada a Universidade do Pará, aos poucos tornou-se uma liderança nessa instituição. Além disso, somava-se ao prestígio almejado por sua atuação como jornalista e crítico de literatura e de filosofia, nos jornais locais e nacionais. Sua participação à frente do NTEP, como um dos fundadores e articuladores de suas ações, proporcionou a construção de redes de relações com importantes lideranças intelectuais e da esfera da administração pública nacional. Esses caminhos ajudaram na concretização do antigo desejo dos grupos amadores locais pela constituição da escola de teatro no Pará. Maria Sylvia Nunes relata:

Bom, aí depois de Morte e Vida Severina, no outro ano a gente foi convidado para fazer o Édipo Rei. Paschoal queria fazer um festival como uma espécie de história do teatro, cada grupo faria alguma peça relacionada com uma época do teatro. Uns faziam peça romântica, outros, classicista, e ele queria que a gente fizesse Édipo Rei. E nós traduzimos Édipo Rei, outra audácia, naturalmente que do francês porque ninguém sabia Grego. E fizemos o Édipo Rei. Aí eu botei música concreta no Édipo Rei. Sei que foi ótimo, ganhei o primeiro prêmio de direção desta vez, e o Carlos Miranda tornou a ganhar o prêmio de melhor ator. E aí, o prêmio era dado pelo Governo francês, consistia de fazer uma viagem à França para olhar o teatro. Lá eu fui. Fui eu e o Bené. Passamos 06 meses lá, indo ao teatro toda noite. Foi muito bom. Então voltamos cada vez com mais noção do que faltava para a gente, **e querendo fazer uma escola de teatro aqui. Voltamos já com essa ideia de fazer uma escola de teatro**<sup>762</sup>. Nesse ínterim, o Claudio Barradas também tinha um grupo, e ele conseguiu reunir vários grupos de teatro numa espécie de Confederação, e essa Confederação foi com o reitor pedir que fosse criada uma escola de teatro, e o reitor da época, Dr. José da Silveira Netto<sup>763</sup>, disse que sim. Escolheu o Bené para dirigir o Serviço de Teatro da UFPA<sup>764</sup>.

---

<sup>762</sup> Grifo nosso.

<sup>763</sup> Foi o segundo reitor da Universidade Federal do Pará, tomando posse em 19 de dezembro de 1960, e ocupou a Reitoria durante oito anos e meio (dez. 1960 a jul. 1969). Disponível na página da UFPA: [http://www.portal.ufpa.br/historico\\_estrutura.php](http://www.portal.ufpa.br/historico_estrutura.php).

<sup>764</sup> NUNES, Maria Sylvia. *Entrevista. Op. Cit.* (2008).

Como pode ser observado, houve um conjunto de fatores que propiciaram a instalação, inicialmente de forma experimental, com o curso de iniciação teatral, em 1962, do STUP, especialmente no que tange à formação de uma geração de intelectuais e artistas amadores promotores, localmente, de experimentos teatrais com um perfil vanguardista. Claudio Barradas<sup>765</sup> relata que havia, no início da década de 1960, vários grupos que atuavam na cena de Belém. Ele destaca a ação de seu grupo, o Teatro de Equipe, ligado à Basílica de Nazaré, responsável pelas montagens de *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, e *O rapto das cebolinhas*, de Maria Clara Machado. Ressalta que

em 1961, eu tinha fundado junto com um amigo meu, que agora já está idoso, Adenino Simão, um grupo, Teatro de Equipe do Pará, ele era muito ligado à Basílica de Nazaré. A primeira peça que fizemos foi uma peça infantil *O rapto das cebolinhas*, da Maria Clara Machado, na Basílica de Nazaré, onde hoje é um restaurante, ali havia um palco bonito, umas escadarias. Aí, a segunda, eu tinha visto no Rio, o *Auto da Compadecida*, estreia nacional, por um grupo do Recife, Teatro Adolescente, e quis montar esse texto, e no elenco, estava entrando para fazer teatro o Geraldo Sales, que era um adolescente, levado por um colega dele de turma, Nelson Figueiredo, que estava no grupo. Como eles eram alunos do Colégio Nazaré, os maristas se abriram para nós, aí nós fizemos lá no Colégio Nazaré o *Auto da Compadecida*, os irmãos nos cederam sala de aula, e resolvemos que todo domingo nos reuniríamos para discutir o que se fazia, e quem tivesse fazendo peça, fazia ensaio para discutir<sup>766</sup>.

A fala acima indica que havia em Belém, neste período, entre os grupos amadores de teatro, a prática de estudos e encontros, com a finalidade de não só fazer trabalhos teatrais, mas de criarem espaços de reflexão sobre o próprio fazer artístico na cidade, de como esses grupos poderiam agir para o amadurecimento de seus ofícios. Além disso, a ausência de espaços adequados para a produção do trabalho teatral estimulava a adaptação de lugares construídos para outros fins, mas que, devido às necessidades dos artistas locais, eles eram utilizados e transformados em ambientes de apresentação poética. Barradas fala como se dava essa dinâmica:

---

<sup>765</sup> Ator, diretor, professor de teatro, hoje Padre, é uma personalidade muito importante para a história do teatro moderno paraense. Fundador de diversos grupos teatrais de Belém, ele esteve na fundação da Escola de Teatro da Universidade Federal do Pará, na qual depois atuou como professor na instituição. Hoje, o teatro universitário da ETEDUFFPA leva seu nome. Continua na cena contemporânea, com diversas atuações, além do seu trabalho pastoral, em uma paróquia da arquidiocese de Belém.

<sup>766</sup> BARRADAS, Cláudio. *Entrevista*. Realizada por Denis Bezerra, em 15/08/2009.

Então, os grupos que iam mandavam o seu representante, o Teatro de Equipe, que era o meu, grupo Experimental do Mosqueiro, era um grupo fundado pelo Albertinho Barros, já falecido, era um grupo no Mosqueiro, feito por vendedores de tapioca, varredores de rua, vendedores de peixe, ou seja, trabalhadores. Havia o Norte Teatro Escola que quase não mandava ninguém, quem ia mais era a Angelita Silva, ela que representava o grupo. E havia um grupo.... nessa época, havia, em Belém, um jornal, A Província do Pará, que tinha um colunista muito bom, chamado Nilo Franco, e ele tinha no porão da casa dele um palco e lá fundou um grupo Sorangaio, e havia um grupo de teatro. Nesse grupo estava um ator, que mora agora na Bahia a muito tempo, Fernando Neves. Então, esses eram os grupos que se reuniam aos domingos<sup>767</sup>.

Havia, entre esses grupos relatados, o desejo, segundo Cláudio Barradas, de se conseguir um espaço de formação teatral, de uma escola de teatro. Ele afirma que há um mito sobre a criação do STUP, fato que é disseminado e aceito pela comunidade artística e intelectual paraense, como uma conquista do NTEP. Ele conta que:

uma vez, surgiu a ideia, não sei de quem, de procurar o reitor, era o doutor José da Silveira, para pedir para ajudar ao teatro paraense, e se ele aceitar, o que nós pediremos? Um curso. Aí, votamos quem ia. Do Teatro de Equipe foi eu e uma menina, que assim como ela surgiu ela sumiu, que eu não sei o nome dela, porque não chegou a fazer peça nenhuma; do Grupo Experimental do Mosqueiro, o Albertinho Bastos; e do Norte Teatro Escola o Benedito Nunes, que era professor da universidade. Portanto, foram quatro pessoas. Numa reportagem que saiu dia desses deu nome de gente que nem existia na época, teatralmente, que a Margarida Schivazappa foi, que o Waldemar Henrique foi, ele nem morava em Belém, ele morava no Rio, erros históricos. Então, fomos nós quatro, o reitor nos recebeu muito bem, topou esse curso, e encarregou o Benedito Nunes, como já era professor da universidade, de ser o articulador. Como todo ano eles viajavam para festivais de teatro, patrocinado pelo Paschoal, trouxeram os amigos deles: o Amir Haddad, que estava começando em Minas Gerais; o Carlos Eugênio de Moura, da EAD; a Yolanda Amadei. Vieram os três. Aí, daqui o professor Francisco Paulo Mendes para ensinar história do teatro, o Benedito Nunes estética. Então, começou o curso de iniciação teatral, e o que ficou estabelecido, que a pessoa para fazer esse curso tinha que já fazer teatro a dois anos, ou então ter o nível médio, foi gente que não acaba mais. Aí desse curso surgiu o curso de Formação de Ator, em três anos. Então, esse foi o surgimento, não foi o Norte Teatro Escola que fundou a Escola de Teatro, ele mandou um representante, entende? **Eu não quero tirar a glória de ninguém, mas também não quero que ninguém tenha a glória que não é. Foi um trabalho conjunto. Daí surgiu a escola**<sup>768</sup>.

---

<sup>767</sup> Idem.

<sup>768</sup> BARRADAS, Claudio. *Op. Cit.*

A fala acima demonstra um novo contexto com relação à fundação do STUP. Ressalta que havia outros movimentos - paralelos às produções do NTEP, o qual, inclusive, participava-, que se reunia para discutir ações que pudessem movimentar a produção teatral local. Além disso, é importante assinalar a sua preocupação na conformação da memória pública sobre a criação do STUP. Dessas reuniões teria surgido a ideia de procurar o reitor da Universidade, para que ele os ajudasse.

Claudio Barradas diz, então, que, uma espécie de “confederação”<sup>769</sup> procurou o reitor José da Silveira Netto e ele aceitou instituir uma Escola de Teatro. No entanto, como relatado no capítulo anterior, a partir de uma carta de Benedito Nunes a Paschoal Carlos Magno, observa-se que o líder do NETP já tinha solicitado à reitoria da universidade a fundação de um teatro universitário, confirmado por uma outra missiva do Reitor, também, a Paschoal, na qual destaca essa questão.

A fala de Cláudio Barradas acerca do contexto no qual teria surgido o STUP não escapa à ideia da articulação desse empreendimento relacionado ao movimento promovido pelos grupos amadores. As discussões sobre a implantação do ensino de teatro formal no Brasil, como aponta Paulo Luís de Freitas<sup>770</sup>, colocam as ações realizadas pelo teatro do estudante como uma contribuição fundamental para esse fato. Assim, os festivais nacionais teriam ajudado aos artistas e intelectuais participantes desses empreendimentos, pois permitiram a eles, além de promoção dos debates acerca da modernização teatral brasileira, a criar uma rede de relações e pensamentos, que reverberaram em diversas direções, inclusive nas instalações de espaços de ensino de teatro.

Cláudio Barradas destaca, ainda, que para ingressar no curso de Iniciação Teatral, os candidatos deveriam cumprir as exigências de se ter dois anos de experiência teatral e que hoje se chama Ensino Médio completo. Desse curso inicial surgiria mais tarde o de Formação de Ator, com a duração de três anos. Por fim, fala que tal feito não foi graças ao grupo NTEP, mas um movimento de alguns grupos locais que se articularam para a criação da determinada IES.

---

<sup>769</sup> Não havia na época uma Confederação teatral, órgão que surgiria mais tarde, em 01 de janeiro de 1979, FESAT.

<sup>770</sup> FREITAS, Paulo Luís de. *Op. Cit.*

A repercussão da criação desse espaço de formação teatral reverberava até a capital cultural do país, o Rio de Janeiro, por meio de matérias escritas pela autora paraense Eneida de Moraes, que já tinha uma longa trajetória no jornalismo dessa cidade, atuando em importantes jornais, como o Diário de Notícias. Nesse tabloide, ela mantinha uma coluna intitulada *Encontro Matinal*, e em diversas matérias procurou falar da cultura e do que acontecia em Belém do final da década de 1950 e início da de 1960. Em alguns de seus textos, a jornalista escreveu sobre o interesse e o empenho dos artistas e intelectuais paraenses em prol da transformação e do amadurecimento das artes no Pará. Em uma crônica, intitulada *Falando de Belém*, ela descreve:

Bilhete ao meu amigo Henrique Oscar: - aos meninos do teatro amador de Belém mandam a todos vocês do CICT abraços mil e mandam contar que neste momento na nossa mui amada cidade seis grupos de amadores: Norte Teatro - e vocês bem sabem do valor de Maria Silvia e de Bendito Nunes; Teatro de Equipe; Teatro Amador Juvenil; Teatro Amador do SESI; Teatro do CENAC; Teatro Experimental do Mosqueiro e que resolveram eles agora, para melhor atuação, reunir-se numa Federação de Amadores de Teatro do Pará. Chamo a atenção de todos para esse último grupo citado. Mosqueiro é uma cidade paralela, frequentada no verão pelos que têm posses, sem forasteiros no inverno, e o seu Teatro experimental é composto de moradores fixos na vila balneária: são atores os pescadores, carteiros, trabalhadores locais e domésticas<sup>771</sup>.

Eneida continua sua crônica, como uma espécie de solicitação de apoio dos órgãos de cultura nacional, destacando o importante papel do reitor da Universidade do Pará, na época, para a criação do tão almejado espaço de formação teatral. Apresenta como funcionaria o curso, além de destacar a experiência e empenho dos envolvidos no projeto:

Belém possui, há quatro anos, a Reitoria da Universidade, dirigida por um homem ativíssimo chamado José da Silveira, em Belém. Vai esse magnífico reitor criar, em Belém, um Serviço de teatro, um curso com três matérias práticas (expressão corporal, interpretação e dicção) e outro teórico: História do Teatro. Para as aulas práticas serão convidadas pessoas de fora e para a teórica já está escolhido um dos melhores conhecedores de teatro, o crítico literário paraense: Paulo Mendes. O curso durará oito meses, preparando alunos para a Escola de Arte Dramática de Belém que deverá ser inaugurada em 1963. Todo o planejamento do Serviço de Teatro de Belém foi entregue a Benedito Nunes, nome por demais conhecido hoje em todo o Brasil, moço de

---

<sup>771</sup>MOARES, Eneida de. *Falando de Belém*. Jornal Diário de Notícias, Segunda Seção, Coluna *Encontro Matinal*, quarta-feira, 14/03/1962, (p.02).

raro talento, filósofo e crítico literário que, com sua mulher Maria Silvia – atriz e diretora –, obtiveram no festival do teatro de Estudantes de Recife bolsas de estudo em Paris<sup>772</sup>.

Além de relatar o prestígio e o reconhecimento dos líderes do movimento de criação da primeira Escola de Artes Dramáticas da região Norte, Eneida fala que havia toda uma idealização dessa nova atividade, como a compra, pela Universidade do Pará, do Teatro da Paz, fato que não ocorreu. Lembra-se que a classe artística de Belém há anos reivindicava pela criação de espaços de ensaio e de apresentação teatral, e que o referido teatro não estava envolvido em um projeto cultural que tivesse uma funcionalidade, até devido a suas intermináveis reformas.

Pretende ainda o magnífico Reitor convidar grupos profissionais do Rio e de São Paulo para se apresentarem ao público de Belém, sendo que, segundo indica, o nosso magnífico Teatro da Paz (para ser salvo das ruínas) passará para a direção da Reitoria e então poderá o Serviço de Teatro da cidade realizar plenamente seu objetivo, inclusive promovendo toda uma série de atos para o desenvolvimento da cultura paraense e o estímulo aos jovens amadores<sup>773</sup>.

Eneida finaliza sua crônica mandando um recado ao seu amigo, também jornalista, Henrique Oscar: que o empenho dos artistas amadores paraenses estava voltado para o amadurecimento da produção cultural local, por meio de estudos e qualificações, e que eles pretendiam fortalecer a Federação que agrupava os grupos de teatro de Belém<sup>774</sup>. Destaca a importância do encontro entre esses grupos teatrais, para a troca de ideias, o auxílio mútuo na escolha de repertório, e ressalta o significado de um apoio nacional para esse projeto transformador das artes e da sociedade paraense<sup>775</sup>.

Nesse contexto, em 06 de maio de 1962, instalou-se o STUP, com o curso de Iniciação Teatral, embrião do curso de Formação de Ator, em caráter experimental.

---

<sup>772</sup> Idem.

<sup>773</sup> Idem.

<sup>774</sup> Essa “Federação” foi citada na fala anterior de Cláudio Barradas, que, segundo ele, se reunia no Colégio Nazaré, e era composta por alguns grupos da cidade, e que cada um mandava um representante para os encontros. Desses encontros teria surgido a ideia de solicitar ao reitor da Universidade do Pará a criação de uma escola de arte dramática no Pará.

<sup>775</sup> O jornalista Henrique Oscar atendeu à solicitação de Eneida e três dias depois da publicação da crônica da escritora paraense, ele publicou uma matéria, a qual reproduziu o texto dela, intitulada *O Teatro Amador em Belém do Pará*. *Jornal Diário de Notícias*, Coluna Teatro, Segunda Seção, sábado, 17/03/1962, (p.02).

Com isso, Belém ganhava um espaço de formação técnica para o teatro, tão desejado, que perdura até hoje com duas licenciaturas, uma em Dança, constituída em 2008, e outra em Teatro, implantado em 2009. Além do curso técnico em Formação de Ator (1963), em Dança (2004)<sup>776</sup>, em Cenografia (2005), e em Figurino (2010). Eidorfe Moreira<sup>777</sup> destaca que

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

No primeiro relatório feito em 1964, pela diretora da instituição, Maria Sylvia Nunes, sobre os três primeiros anos das atividades do STUP se observa a seguinte estrutura: **Benedito Nunes**, Coordenador; **Maria Sylvia Nunes**, Diretora dos Cursos; Rafael Vieira da Costa, Secretário; **Antônio Fernando Penna**, Assistente de Direção; Luís Otávio Barata, Escriturário; Luís Martins de Aragão, Escriturário; Ubiratan Campos, Contínuo; Odilon Brito, Contínuo. Observa-se que os três nomes em destaque, nessa primeira estrutura administrativa, foram membros do NTEP.

Há nesse relatório dos três primeiros anos de atividades do STUP, além da descrição do desenho curricular do curso de Formação de Ator, o detalhamento dos currículos dos professores que compunham o corpo docente da instituição. Destaca-se, *a priori*, a apresentação profissional de Maria Sylvia Nunes, no Relatório do STUP:

Bacharel em Direito pela Faculdade de Direito da Universidade do Pará. Uma das fundadoras do Norte Teatro Escola do Pará e sua diretora artística. Dirigiu os seguintes espetáculos: “Os Cegos”, de Ghelderodes; “Morte e Vida Severina”, de João Cabral de Melo Neto (adaptação sua); “O Urso”, “O Pedido de Casamento” e “O Canto do Cisne”, de Tchekhov; “Quase Ministro” e “A Lição de Botânica”, de Machado de Assis; “O Namorador” e “O Dileitante”, de Martins Pena; “Os Espectros”, de Ibsen; “Édipo-Rei”, de Sófocles; “Biedermann e os Incendiários”, Max Frisch; “O Moço Bom e Obediente”, de Barr e Stevens. Realizou, para a TV-Marajoara, peças de

---

<sup>776</sup> Em 1968, foi fundado o Grupo Coreográfico, que impulsionou o ensino da dança através do Curso Experimental de Formação de Bailarinos nos anos 1990. Somente em 1992, após a criação do Núcleo de Arte, hoje Instituto de Ciências da Arte (ICA), as atividades de teatro e dança foram agrupadas. Disponível na página da ETDUFPA: <http://etdufpa.wordpress.com/about/historia/>. Acesso 02/10/2013).

<sup>777</sup> MOREIRA, Eidorfe. Para a História da Universidade Federal do Pará (Panorama do Primeiro Decênio). In: *Obras Reunidas de Eidorfe Moreira*. Vol.5. Belém: CEJUP, 1989, (p.84).

Pushkin, Sartre, Tchekhov, Arrabal, O'Neil, Ibsen, Maupassant, Hawthorne, Ferreira de Castro, José Veríssimo e outros.

Prêmios: Melhor Espetáculo de Autor Nacional, no I Festival Nacional de Teatro de Estudantes (Recife, 1958). Nesse mesmo Festival o Norte Teatro Escola do Pará recebeu o prêmio de Melhor Grupo da Região Norte-Nordeste. Melhor direção do II Festival Nacional de Teatro de Estudantes (Santos, 1959), com a peça "Édipo-Rei", de Sófocles. Ganhou prêmio de estágio na França, tendo frequentado em Paris os cursos de Tânia Balachova, Yves Laurel e acompanhado os ensaios de "Eduardo II", de Marlowe, na adaptação e direção do Roger Planchón, e de "Le Cercle de Craie Caucasien", de Bertolt Brecht, com direção de Jean Daslé, na Comédie de Saint-Etienne. Diretora dos cursos do Serviço de Teatro da Universidade do Pará, desde sua fundação<sup>778</sup>.

A partir dessa apresentação, é possível perceber, além da formação artística e intelectual da professora Maria Sylvia Nunes, na época da criação do STUP, uma forma de mostrar que ela, junto com os outros profissionais que assumiram a instituição, tinha as qualidades necessárias para a realização de tal empresa. Vê-se a descrição da experiência dela a frente do NTEP, seus prêmios, seus cursos feitos no exterior, da rápida passagem pela TV, recém-criada no estado, em 1962.

Além disso, o STUP mantinha o Centro de Estudos Cinematográficos e a Escola de Teatro com o curso de Formação de Ator. No aspecto curricular, o curso de Formação de Ator tinha as disciplinas: dicção, expressão corporal, estética, interpretação, psicologia, teoria e história do teatro. No corpo docente, Amir Haddad<sup>779</sup>, na interpretação; Benedito Nunes, psicologia e estética; Carlos Moura<sup>780</sup>,

---

<sup>778</sup> NUNES, Maria Sylvia. *Relatório nº 1 do Serviço de Teatro da Universidade do Pará*. Belém, 1964, (p.16-17).

<sup>779</sup> Aluno da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo. Um dos fundadores do Grupo do Teatro Oficina (São Paulo). Dirigiu, durante um ano, o programa "Grande Teatro", na TV Tupi (São Paulo). Diretor artístico das Companhias Nydia Lícia, Pequeno Teatro de Comédia e Teatro de Arte Israelita-Brasileiro. Um dos fundadores do Teatro da Cidade (São Paulo). In: NUNES, Maria Sylvia. *Op. Cit.*, (1964, p.13).

<sup>780</sup> Possui cursos na Faculdade de Letras e na Faculdade de Ciências Econômicas e Sociais da Universidade de Genebra, Suíça. Bacharel em Ciências Políticas e Sociais pela Escola de Sociologia e Política de São Paulo. Ator, formado pelo Curso de Interpretação da Escola de Arte Dramática de São Paulo, tendo feito anteriormente o Curso de Iniciação Teatral, da Comissão Estadual de Teatro. Participou do IV Congresso Nacional de Teatro de Estudantes (Porto Alegre, 1962) e do Festival Universitário de Arte (Belo Horizonte, 1962). Sócio fundador do Grupo de Teatro Menor e sócio do Grupo dos Jovens. Pertence ao Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Estado de São Paulo e ao Sindicato dos Atores, Cenógrafos e Cenotécnico do Estado de São Paulo. Ex-cronista de teatro do jornal "Folha de São Paulo". Professor da Cadeira do Dicção do Serviço de Teatro da Universidade do Pará. In: NUNES, Maria Sylvia. *NUNES, Maria Sylvia. Op. Cit.*, (1964, p.14-15).

dicção; Francisco Paulo Mendes, história e teoria do teatro; e Yolanda Amadei<sup>781</sup>, na expressão corporal<sup>782</sup>.

A professora Maria Sylvia Nunes, ao elaborar o referido relatório dos três primeiros anos de atividade do STUP, faz um detalhamento do currículo do corpo docente, na época. Além do seu, como fora visto, anteriormente, ela descreve o do professor Benedito Nunes. Além de citar a formação e a qualificação desse professor, voltada para a relação entre a filosofia e a crítica literária, destaca a sua atuação como crítico em jornais nacionais, e seus trabalhos recentes:

Bacharel em Direito pela Faculdade de Direito da Universidade do Pará. Auditor do Tribunal de Contas do Estado. Professor de Filosofia na Faculdade de Filosofia da Universidade do Pará. Coordenador do Serviço de Teatro, onde leciona as cadeiras de Psicologia e Estética. Conferencista. Bolsista da CAPES, tendo seguido na Sorbonne, em 1959, os cursos de Paul Ricoeur sobre fenomenologia e os cursos livres de Merleau Ponty, no Colégio de França (1959). Participou do II Congresso de Crítica e História Literária (Assis, São Paulo, 1962) e da Semana da Poesia de Vanguarda (Belo Horizonte, 1963). Um dos fundadores e orientadores do Norte Teatro Escola do Pará, presidiu a Comissão Organizadora e o Júri do 1º Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará. Trabalhos publicados: ensaios literários e filosóficos; colabora no Suplemento Literário do jornal "O Estado de São Paulo" e escreveu para o extinto Suplemento Literário do "Jornal do Brasil". Colaborador da revista "Invenção". Traduziu "Biedermann e os Incendiários", de Max Frisch. Prepara, para a Coleção Buriti, da Editora Domus, de São Paulo, um livro sobre filosofia da arte. Inéditos: "O Amor na Obra de Guimarães Rosa" e "Farias Brito", a serem publicados proximoamente na Revista do Livro<sup>783</sup>.

Completando o quadro de docentes locais, ela apresenta Francisco Paulo Mendes, que atuava na área da história e teoria do teatro. Esse professor, como visto nos capítulos anteriores, esteve sempre presente no movimento do teatro amador paraense, destacando-se como um articulador de ideias, como aquele que liderava e direcionava, intelectualmente, o movimento. Em uma carreira construída na

---

<sup>781</sup> Membro do Conselho Artístico do "Teatro Popular Brasileiro", grupo folclórico dirigido por Solano Trindade, poeta e folclorista pernambucano. Cursos de Iniciação à Pintura Moderna, Arte Antiga do Brasil e o de Monitores para a VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Iniciou seus estudos de Dança Expressiva Moderna com a bailarina e coreógrafa polonesa Yanka Rudzka, na matéria "Expressão Corporal", do Curso de Teatro do SESI (São Paulo). Lecionou no I Curso de Férias organizado pela Escola de Danças da Universidade da Bahia. A partir de 1955, tornou-se aluna da professora Maria Duschenes e, em 1958, estudou com a professora Aida Slon. Estudos de ballet clássico com os professores Maria e Paulo Zemerov, Vaslav Beltchek e Klaus Viana. In: NUNES, Maria Sylvia. *Op. Cit.*, (1964, p.18).

<sup>782</sup> Idem, (p.1-20).

<sup>783</sup> Idem, (p.14).

docência, tanto no ensino básico, na antiga Escola Normal, quanto no nível superior, na Faculdade de Letras e Filosofia da Universidade Federal do Pará, destaca-se a sua atuação na crítica de arte e literatura, colaborando no suplemento da Folha do Norte, além de escrever prefácios e outros textos sobre poetas locais e internacionais, como, também, sobre pintura.

Bacharel em Direito pela Faculdade de Direito da Universidade do Pará. Professor catedrático de Português e de Literatura Portuguesa e Brasileira no Instituto de Educação do Pará. Professor de Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia da Universidade do Pará. Professor de Teoria e História do Teatro do Curso de Formação de Ator da Escola de Teatro da Universidade do Pará e professor de História da Literatura e das Artes no Curso de Biblioteconomia. Lecionou em vários colégios de Belém, entre os quais o Colégio Moderno, Colégio Nossa Senhora de Nazaré. Tem colaborado em jornais e revistas de Belém, e dirigiu por algum tempo, o antigo suplemento literário da Folha do Norte, onde colaborou assiduamente. Tem realizado, nesta capital, conferências sobre literatura e artes plásticas<sup>784</sup>.

Além desses três professores, compunham o corpo docente, no início do STUP, profissionais vindos de São Paulo, com um certo destaque na área das artes cênicas, como atores, diretores e pesquisadores do teatro. Eles estavam ligados, pela formação que tiveram, à Escola de Artes Dramáticas, de São Paulo, e vieram atuar nas disciplinas práticas e específicas da área. São eles: Amir Haddad, Carlos Eugênio Marcondes de Moura e Yolanda Amadei.

Maria Sylvia Nunes<sup>785</sup> descreve, ainda, que esta instituição “tem por objetivo fazer do teatro veículo de cultura, **visando o aprimoramento intelectual da juventude universitária e a educação do povo em geral**”<sup>786</sup>. Percebe-se nesta fala que a constituição desse espaço de educação teatral foi resultado de antigos desejos, que via na qualificação do indivíduo um caminho para as transformações pessoais e sociais, o que se confirma e se realiza com a meta educacional preconizada anos atrás pelos grupos TEP e NTEP. Para ela, um intelectual do século XX deveria ser um homem que buscasse o caráter universal das coisas, e, para isso, era necessário que ele dispusesse de uma estrutura que o possibilitasse condições reais. Nisso, as artes, no caso em questão, o teatro, tinha um papel fundamental, pois ele se configurava

---

<sup>784</sup> Idem, (p.15-16).

<sup>785</sup> Idem, (p.07).

<sup>786</sup> Grifo meu.

como um meio de transmissão de valores, de saberes universais, e tinha a função de educar o povo e contribuir para o desenvolvimento da região.

Para isso, o movimento desses intelectuais paraenses via na constituição de espaços universitários, acadêmicos e artísticos, uma maneira de transformar a Amazônia, seu povo, sua cultura. Em entrevista, em 2012, Maria Sylvia Nunes, questionada se na década de 1950 havia uma prospecção de um homem melhor, se esses sujeitos, à frente de tal empreendimento, se viam diante de um enfrentamento de cultura, da transformação social, em busca de um mundo e de um homem melhor, responde:

Ah, isso era muito importante. Isso era muito importante para nós, talvez eu seja romântica incorrigível, mas eu acho que quando mais a gente sabe melhor a gente fica, melhor para o mundo, para sociedade, quando mais sabe [...] Sabe o que eu acho? Eu acho que aquela Revolução<sup>787</sup> que deu obscuridade na cabeça das crianças, dos adolescentes, ela transformou as pessoas muito em materialistas. As pessoas querem coisas materiais, querem um estudo que te dê uma possibilidade de ter um bom emprego, um bom trabalho e você ganhar bem. São assim muito materialistas, eles querem carro, querem isso. Naquele tempo ninguém tinha carro, a gente andava a pé, todo mundo era pronto e a gente vivia muito feliz [...] A gente estava muito preocupado em saber coisas. A gente acreditava nisso. Hoje eu sei que precisa de séculos para que haja transformação (risos)<sup>788</sup>.

Nesse contexto de mudanças sociais, um fato importante a se destacar é a criação, em 1957, da Universidade do Pará, a qual, segundo Edilza Fontes<sup>789</sup>, “teria personalidade jurídica própria e gozaria de autonomia didática, financeira e administrativa, segundo a Lei nº 3.191, de 2 de julho de 1957”. A historiadora destaca que

a invenção da Universidade do Pará ocorreu no período da Guerra Fria, quando se pensava a educação pública como elemento modernizador e integrador do país. O contexto histórico da fundação da Universidade do Pará recebeu todas as influências do ambiente pós-segunda Guerra Mundial, em que a Amazônia passa a ser vista como área importante para a pesquisa científica que interessa a toda a humanidade. Um polo de atração que muitos viam como o paraíso perdido de Euclides da Cunha, pronto para as implantações de planos de desenvolvimentos nacionais. Neste contexto, o

---

<sup>787</sup> A referência aqui é ao golpe militar de 1964. Observa-se que o discurso da entrevistada toma o golpe militar como o divisor de um “antes” e um “depois” dos valores preponderantes na sociedade.

<sup>788</sup> NUNES, Maria Sylvia. *Entrevista. Op. Cit.*, (2012).

<sup>789</sup> FONTES, Edilza Joana Oliveira. A Invenção da Universidade Federal do Pará. In: FONTES, Edilza Joana Oliveira. (Org.). *UFPA 50 ANOS: Histórias e memórias*. Belém: EDUFPA, 2007, (p.15).

debate passou pela redefinição da função social da ciência e dos cientistas. A ciência passou a ser componente de desenvolvimento e planejamento<sup>790</sup>.

Edilza Fontes ressalta, também, que a criação da Universidade do Pará aconteceu no momento no qual o governo de JK passava por sérias críticas com relação ao descaso que teria dado à área da educação. No Pará, o major Magalhães Barata tinha vencido as eleições de 1956 e aliava-se às políticas do governo federal, tanto que “pediu pelo amigo, o professor da Faculdade de Direito Dr. Mario Braga Henriques, ao Presidente da República para nomeá-lo o primeiro reitor da Universidade do Pará”<sup>791</sup>. No entanto, foi apenas em 1959, no dia 1º de fevereiro, que ocorreu a instalação, solenemente, da instituição, no Teatro da Paz, presidida pelo Presidente da República, Juscelino Kubitschek.

O contexto pelo qual se deu a criação da Universidade Federal do Pará possibilita compreender a instalação, em 1962, do STUP, pois se ligava, como fora mencionado, anteriormente, por Edilza Fontes, a um projeto de modernização e integração do Brasil, como a criação da rodovia Belém-Brasília, que tinha por objetivo integrar a Amazônia ao restante do país. Talvez, isso explique os interesses da primeira gestão do STUP, que a fez projetar e realizar diversas ações, para as transformações das artes cênicas no Estado. Maria Sylvia Nunes afirma que

além de manter a Escola de Teatro, o STUP promove outras atividades artísticas, como exposições, exhibições cinematográficas, espetáculos e conferências. Sob o seu patrocínio serão publicados textos fundamentais da literatura dramática e peças de autores regionais, bem como estudos críticos referentes a teatro e cinema.

O STUP dispõe de biblioteca especializada, contendo livros de literatura dramática e arte em geral. Anexa à biblioteca, funcionará uma discoteca reunindo gravações de peças de teatro, poesia e música.

O STUP patrocinará exhibições para a classe universitária e o povo em geral, de grupos amadorísticos altamente qualificados ou profissionais, do país e do estrangeiro. O STUP destina-se a ser a célula mater do Instituto de Arte da Universidade do Pará<sup>792</sup>.

A busca por uma educação estética da cidade, e por um “aprimoramento” intelectual talvez explique a estrutura curricular inicial do curso de Iniciação Teatral

---

<sup>790</sup> Idem, (p.16-17).

<sup>791</sup> Idem, (p.20).

<sup>792</sup> NUNES, Maria Sylvia. *Op. Cit.*, (1964, p.7).

do STUP: dicção, expressão corporal, estética, interpretação, psicologia, teoria e história do teatro – 1a Série, teoria e história do teatro – 2a Série. A descrição das ementas dessas disciplinas proporciona uma percepção de como o curso, e, também, o STUP era pensado, e de que maneira isso se articulava com o projeto que buscava transformar as artes cênicas no Pará. Para isso, analisar-se-ão as referidas ementas. A primeira é a disciplina dicção:

Treino e desenvolvimento da voz; a voz como função adquirida. A fala como veículo de adaptação social. Mecanismo da dicção. Breve descrição do aparelho respiratório. A respiração em teatro. Relaxamento e controle da expiração. Exercícios individuais e coletivos. Exercícios para flexibilidade dos órgãos vocais: lábios, véu palatino, língua e maxilar inferior. Fatores básicos do som: altura, intensidade e timbre. Variações de intensidade e altura. Extensão vocal. Ressonância. Exercícios individuais e coletivos de ressonância oral e nasal. Leitura e discussão dos anais do Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro. Leitura e discussão do artigo de Antônio Houaiss, “Sobre a Língua do Teatro”. Pronúncia das vogais, ditongos e tritongos, consoantes e sequências consonantais. Caracterização do subdialeto nortista, em sua variante paraense. Regionalismos e arcaísmos em autores paraenses. Textos estudados: “Carta Pras Icamiabas”; capítulo de “Macunaíma”, de Mário de Andrade; “Menina que Vem de Itaiara”, de Lindanor Celina; “Belém do Grão-Pará”, de Dalcídio Jurandir; “Glossário Paraense”, de Chermont de Miranda. Poesia: “Trem de Ferro”, de Manoel Bandeira; “Agora eu Vou Cantar”, e “Moça Linda Bem Tratada”, de Mário de Andrade; “A Rosa de Hiroshima”, de Vinícius de Moraes; “Descobrimiento do Brasil” e “Poemas da Colonização”, de Oswald de Andrade; “Romance da Guarda Civil Espanhola”, de Federico Garcia Lorca; “O Pequeno Retábulo de D. Cristóvão”, de Federico Garcia Lorca<sup>793</sup>.

Essa primeira disciplina, ministrada por Carlos Eugênio Marcondes de Moura, procurava dar aos alunos conhecimentos gerais sobre as técnicas relacionadas à fala no ato da representação. Além de ser de fundamental importância para o trabalho do ator, percebe-se, na descrição acima, a preocupação com os aspectos da língua portuguesa, ao mencionar o Primeiro Congresso de Língua Falada no Teatro (1956)<sup>794</sup>. Havia, entre os artistas, a reflexão e a busca de uma produção artística que valorizasse os aspectos nacionais da língua falada no Brasil. E esse referido Congresso debateu esses aspectos, com a finalidade de se definir uma língua-padrão que servisse à militância por uma nacionalidade brasileira nas linguagens artísticas.

---

<sup>793</sup> Idem, (p.2-3).

<sup>794</sup> O evento foi realizado na cidade de Salvador, na Bahia. Produziu os Anais, publicados em 1958.

Destaca-se, ainda, no exceto acima, a preocupação com a variante linguística paraense, o “dialeto” nortista, experimentado por meio de obras de autores locais, como Lindanor Celina, Dalcídio Jurandir e o glossário elaborado por Chermont de Miranda; e textos de autores modernistas nacionais e estrangeiros. Pontua-se o foco na literatura, elemento sempre importante para essa geração, principalmente os autores do modernismo brasileiro e estrangeiros, mas com a inclusão de autores locais, como os mencionados anteriormente.

A disciplina Expressão Corporal, ministrada pela professora Yolanda Amadei, trabalhava com as técnicas corporais necessárias para que o ator tivesse um bom desempenho na atuação. Tinha uma preocupação ampla em abordar as questões corporais, em seus diversos aspectos, como pode ser observado abaixo:

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

Aulas práticas – 1) Técnica de ginástica rítmica, hatha yoga, dança moderna e ballet clássico. 2) Desenho no espaço, linhas, simbolismo das linhas; noções práticas de ritmo; movimentos básicos do corpo humano, suas direções, níveis, desenho, forma, volume, dinâmica e expressão. Posturas, maneiras de andar, sentar, parar, gesticular, etc. de acordo com o personagem a ser interpretado. Estudo específico de posturas e atitudes da época medieval, para aplicação na peça encenada pelo curso – “O Auto da Barca do Inferno”, de Gil Vicente<sup>795</sup>.

---

<sup>795</sup> NUNES, Maria Sylvia. *Op. Cit.*, (1964, p.3).

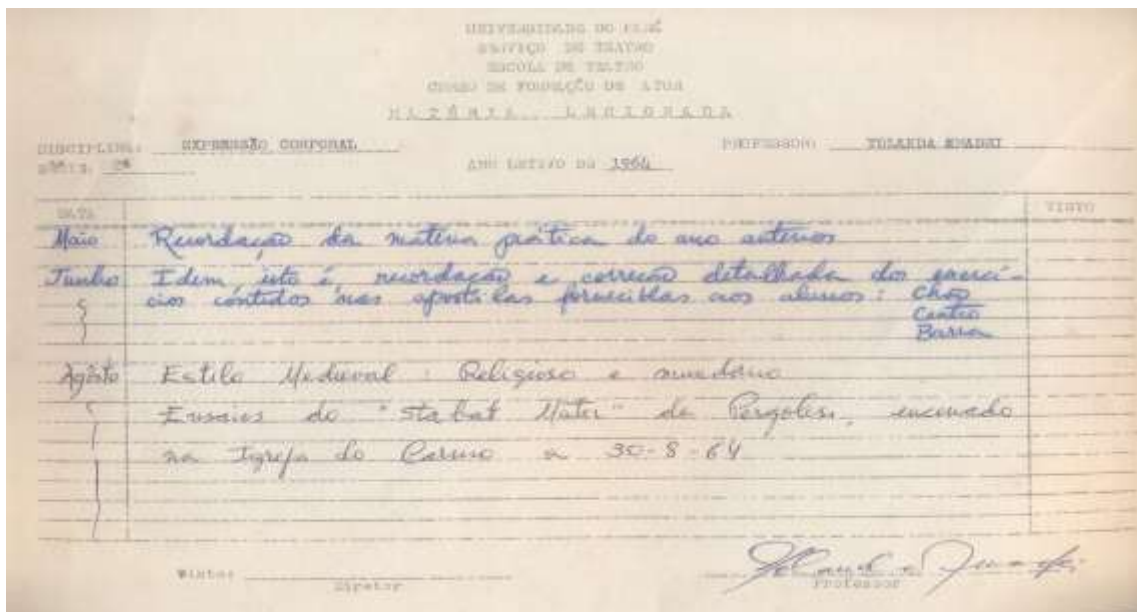


Figura 88 - Diário de Classe da disciplina Expressão Corporal, página de anotações. Fonte: Arquivo morto da Escola de Teatro e Dança da UFPA.

UNIVERSIDADE DO PÁRA  
SERVIÇO DE TEATRO  
ESCOLA DE TEATRO

REGISTRO DE FREQUÊNCIA E DE NOTAS CADENA: EXPRESSÃO CORPORAL ANO LETIVO DE 1964

ALUNO: CLÁUDIO DE SOUZA BARRADAS DATA: 28 OUT: RESULTADO:

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

Observações: Justificam-se as faltas de setembro pela ausência do Festival de Belém.

Visto: \_\_\_\_\_ Assessor: \_\_\_\_\_  
Prof. *Yolanda Smadat*

Figura 89 - Registro de Frequência do aluno Cláudio de Souza Barradas, da disciplina Expressão Corporal (1964). Fonte: Arquivo morto da Escola de Teatro e Dança da UFPA.

Já a disciplina Estética, ministrada por Benedito Nunes, discutia os conceitos gerais da arte, os temas fundamentais, como a natureza e a sua função. O conceito de Belo, que possibilitava aos alunos terem uma visão geral do fenômeno artístico, com destaque aos movimentos de vanguarda do século XX, como pode ser visto abaixo:

Estética. Filosofia da Arte. História da Arte. Teoria da Arte. Arte e artesanato. Arte e artifício. Arte e natureza. O Belo e a Arte. Os valores estéticos. Objeto estético. Contemplação. Intuição. A ideia do Belo natural. O sublime. A origem da arte. Magia e religião. Atividade lúdica. Prazer, imitação, projeção. Psicanálise da arte. As condições sociais da arte.

Natureza da arte. A presença sensível do objeto estético. Maioria e forma. Forma e conteúdo. Significação e expressão. A linguagem das formas. Representação e abstração. Imagem. Os estilos. Classificação das artes. A correspondência entre as artes. Estética literária. Estética das artes plásticas, Estética do teatro. Estética do cinema. Arte industrial. A subsistência das obras de arte. Tradição, inovação e revoluções artísticas. Os movimentos de vanguarda. Os novos condicionamentos do trabalho artístico<sup>796</sup>.

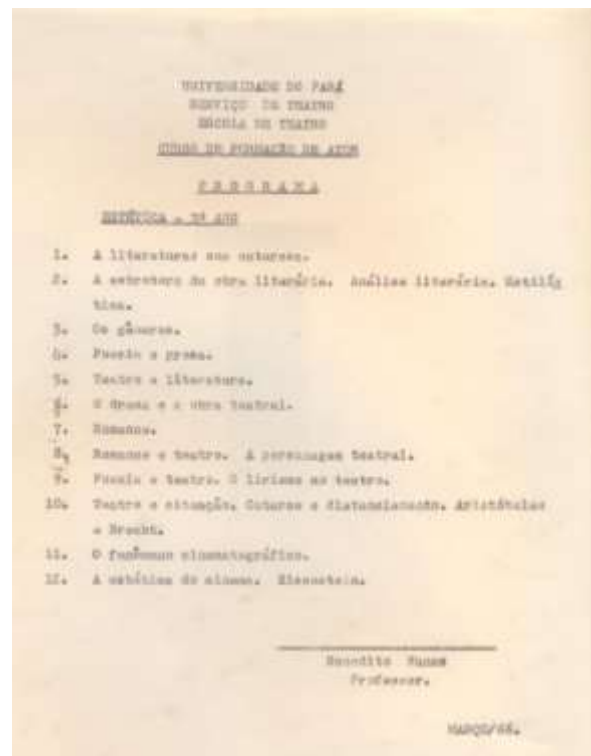


Figura 90- Programa da disciplina Estética - 2º ano. Figura 91-Programa da disciplina Estética - 3º ano  
Fonte: Arquivo morto da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará<sup>797</sup>.

As reflexões sobre a arte, proposta pela disciplina de Estética, refletem a necessidade de discussão e percepção sobre o trabalho artístico. Em uma das aulas de Benedito Nunes, ele aborda os conceitos e os efeitos, por exemplo, do desenho, relacionado às artes plásticas, e, também, na exposição do professor, à literatura. A potencialidade técnica e poética das imagens configurava a necessidade de o artista criar a percepção de seu trabalho de atuação, no momento da construção e interpretação de um personagem, além de ajudá-lo a entender os elementos tempo e espaço, tão importantes no desenvolvimento de um trabalho teatral:

<sup>796</sup> Idem, (p.3-4).

<sup>797</sup> Esses arquivos foram encontrados no momento em que a Biblioteca da Escola de Teatro e Dança da UFPA passava por reformas, em 2010. Solicitou-se à gestão da época a autorização para a pesquisa, e, diante do estado em que se encontrava o material, comecei o trabalho de limpeza e digitalização das fontes, que estão disponíveis na biblioteca da escola. Como o número de documentos era muito grande, não consegui fazer toda a digitalização.

O que me agrada, principalmente, na tão complexa natureza do desenho, é o seu caráter infinitamente subtil, de ser ao mesmo tempo uma transitoriedade e uma sabedoria. O desenho fala, chega mesmo a ser muito mais uma espécie de escritura, uma caligrafia, que uma arte plástica. Creio ter sido Alain quem chegou até o ponto de afirmar que o desenho é, de natureza, uma plástica; mas se há exagero de sistema numa afirmativa assim tão categórica, sempre é certo que o desenho está pelo menos tão ligado, pela sua finalidade, à prosa e principalmente à poesia, como o está, pelos seus meios de realização, à pintura e à escultura. É como que uma arte intermediária entre as artes do espaço e as do tempo, tanto como a dança. E se a dança é uma arte intermediária que se realiza por meio do tempo, sendo materialmente uma arte em movimento; o desenho é a arte intermediária que realiza por meio do espaço, pois a sua matéria é imóvel<sup>798</sup>.

Além disso, o professor ressalta a potencialidade intelectual do desenho, assemelhando-se à arte da palavra, que possibilitam, pela experimentação, confrontar, arguir, construir e desfazer, exercícios esses ligados à faculdade de pensar, por isso, reveladores da inteligência. As formas ligadas à plasticidade dos objetos, afirma Benedito Nunes, criam relações de percepção que vão além da simples interpretação das obras, reveladoras de materialidades diretas, mas que proporcionam a conexão com os sentimentos e reflexões dos indivíduos capazes, aqueles que ultrapassarem as barreiras da objetividade.

Mas o desenho, da mesma forma que as artes da palavra, é essencialmente uma arte intelectual, que a gente deve compreender com os dados experimentais, ou melhor, confrontadores, da inteligência. É fácil de provar este caráter antiplástico do desenho. Ele é, ao mesmo tempo, um delimitador e não tem limites, qualidade antiplásticas por excelência. Toda escultura, toda pintura, sendo um fenômeno material, nos apresenta um fato fechado, que se constrói de seus próprios elementos interiores, inteiramente desrelacionado com o que para a estátua ou para o quadro seria o não-eu. Os limites da tela, por exemplo, representam para o quadro uma verdade infinitamente poderosa, que se impõe tanto como a disposição dos volumes e das cores, que o pintor escolherá para o seu assunto<sup>799</sup>.

Interpretação, ministrada por Amir Haddad, enfocava as formas de se interpretar uma obra teatral, e discutia as teorias e métodos modernos de Brecht e Stanislavski, por exemplo. Além disso, abordava tais aspectos em textos dramáticos

---

<sup>798</sup> NUNES, Benedito. *Do Desenho. Aula da disciplina Estética*. (Cadeira de Estética), do Curso de Formação de Ator, da Escola de Teatro/Serviço de Teatro da Universidade do Pará. In: Arquivo Morto da Escola de Teatro e Dança da UFPA.

<sup>799</sup> Idem.

pertencentes ao cânone e o que tinha de vanguarda na época, como o texto de Gianfrancesco Guarnieri, *Eles não usam Black-tie*.

Teorias de interpretação. Noções da evolução da arte de interpretar. Brecht. Stanislavski. Exercício de memória afetiva, mímica e movimentação cênica. O palco e suas características. Noções de cenotécnica. Textos estudados: “A semente”, de Gianfrancesco Guarnieri; “Bodas de Sangue”, de Federico Garcia Lorca; “Esperando Lefty”, de Clifford Odets; “A História do Zoológico”, de Edward Albee; “O Anjo de Pedra”, do Tennessee Williams; “Eles Não Usam Black-Tie”, do Gianfrancesco Guarnieri; “O Telescópio”, de Jorge de Andrade<sup>800</sup>.

Figura 92 - Registro de Frequência do aluno Alberto Teixeira Coelho Bastos da disciplina Interpretação (1964).

Fonte: Arquivo morto da Escola de Teatro e Dança da UFPA.

A disciplina Psicologia, ministrada por Benedito Nunes, procurava apresentar noções gerais dos fenômenos psíquicos, além de relacionar essas concepções à área teatral. Tais questões eram importantes no estudo dos personagens, seus sentimentos, seus comportamentos, além de se repassar técnicas e preparação psicológicas para atuação.

1. Psicologia: noção geral.
2. Classificação dos fenômenos psíquicos e divisão da Psicologia.
3. Psicologia da arte e psicologia do ator.
4. Comportamento e seus níveis.
5. Espécies de comportamento automático. Conduta consciente.
6. Afetividade. Emoção, sentimento e paixão.
7. Reações emocionais. Dinâmica dos sentimentos.
8. Memória. Imaginação e inteligência. A vontade.
9. Reações afetivas do ator.
10. A vida imaginária do ator. Preparação técnica e preparação psicológica.
11. Os paradoxos do comediante. Personalidade do ator.
12. Público e plateia. Catarse e distan-

<sup>800</sup> NUNES, Maria Sylvia. *Op. Cit.*, (1964, p.4).

ciamento. 13. Teatro e jogo. Espaço e tempo cênicos. 14. Opinião, juízo crítico. Estética e psicologia para o teatro<sup>801</sup>.

Teoria do Teatro era ministrada pelo professor Francisco Paulo Mendes, e buscava proporcionar aos alunos o conhecimento histórico e teórico do teatro, dando um painel geral dessa manifestação artística no ocidente, além de discutir aspectos do teatro japonês.

Teoria: O teatro. A arte teatral. Teatro e literatura. Natureza do teatro. A representação e seus elementos. Teatro e realidade. O teatro e as outras artes. Teatro e cinema. Estética dramática. Dramaturgia. Elementos do teatro. A obra dramática e seu autor. Tema dramático. Ação e situação dramática. A personagem. Os caracteres. O tipo. Classificação das personagens. O ator. Ofício do ator. O ator e a personagem. O gênero dramático. As leis dramáticas. Formas, espécies e variedades dramáticas. A tragédia. Conceito do “cômico”. Caracteres da comédia. Classificação da comédia. As espécies menores. Origem e evolução do gênero dramático. Formas literárias. O teatro e a palavra. Estilo dramático. Formas literárias: o diálogo e o monólogo. A linguagem do teatro. Dicção. Declamação. Expressão corporal. Mímica. O diretor e suas qualidades. Direção. Apresentação. Os recursos da técnica dramática. Cenografia. Acessórios cênicos. Teatro e comunidade. O espectador. Participação e comunhão. Sinfonismo, evasão, catarses. Função social do teatro. História do Teatro Oriental e Clássico – Origem do teatro. O elemento religioso: teatro e ritual. O teatro dos primitivos. O teatro e o folclore. O teatro das primitivas civilizações. Teatro egípcio. Teatro etrusco. Teatro asteca. Teatro oriental. O teatro na Índia. O drama de Java e de Bali. Teatro chinês. Os “mistérios” tibetanos. Teatro japonês. Dramaturgia. O “No” e o “Kabuki”. As outras formas e variedades dramáticas. O teatro na Coreia. O teatro grego. Suas origens. Dramaturgia grega. A tragédia. A comédia e sua evolução. Teatro latino. As primitivas representações populares. A dramaturgia. A tragédia e a comédia latinas. Imitação e originalidade no teatro latino. A farsa. A sátira e o mimo<sup>802</sup>.

Já a disciplina História do Teatro, também ministrada por Francisco Paulo Mendes, abordava o tema teatral ao longo de sua história, em diversos lugares do mundo, considerando os principais temas históricos teatrais. Ele iniciava com o teatro no mundo, depois apresentava e discutia a presença e os aspetos dessa linguagem no Brasil, e, por fim, fazia uma abordagem sobre o movimento amador do teatro. Esse último ponto revela que o STUP estava conectado às suas questões contemporâneas, revelando o duplo sentido: abordava a tradição, questão tão

---

<sup>801</sup> Idem, (p.4).

<sup>802</sup> Idem, (p.4-5).

importante para os líderes das gerações de 1940 e 50 no Pará, como proporcionava o que se tinha de mais novo, no momento.

História do teatro ocidental – Teatro medieval. O drama litúrgico. Os “Mistérios” e os “Milagres”. A farsa, a “moralidade” e a “sotie”. Evolução do teatro medieval. As sobrevivências clássicas. Gil Vicente. Teatro do Renascimento. A influência clássica. A estética dramática do Renascimento. A influência clássica. O teatro na Itália, na França e na Península Ibérica. Teatro Isabelino. Caracteres. Arte cênica. Predecessores e contemporâneos de Shakespeare. Fases Principais das tragédias e comédias. O “historical play”. Dramaturgos posteriores a Shakespeare. A “Comédia dell’Arte”. Características. Personagens. As “trupes” de comediantes. Influências artísticas. O teatro barroco espanhol. Caracteres. Arte cênica. Os grandes autores. O teatro jesuítico. O teatro barroco alemão. O teatro clássico francês. A dramaturgia do classicismo. Corneille, Racine e Molière. Dramaturgos menores. O teatro no século XVIII. O neoclassicismo e o pré-romantismo. O início da era burguesa no teatro. A comédia de costumes. Aparecimento do “drama burguês”. As inovações dramáticas. O desenvolvimento da ópera. Teatro romântico. A dramaturgia do romantismo. Tendências e correntes. Os dramaturgos românticos. Teatro naturalista. André Antoine e o “Teatro Livre”. Os dramaturgos naturalistas. O teatro escandinavo da 2ª metade do século XIX. Ibsen, Strindberg, Tchekhov. Ideias e tendências. O teatro simbolista. Paul Fort e o “Théâtre de l’Art”. Lugne-Poé e o “Théâtre de l’Oeuvre”. O teatro nacional irlandês. O teatro do século XX. A revolução cênica. Os precursores: Meiningen e Gordon Craig. Jacques Copeau e o “Vieux Colombie”. O teatro tradicional. Evolução do realismo burguês. O teatro expressionista alemão. O realismo mágico. Max Reinhardt. Os diretores russos. O teatro poético, o teatro psicológico e o teatro de tese entre as duas guerras. O teatro espanhol e o teatro norte-americano contemporâneos. O teatro de após-guerra nos Estados Unidos, na França e na Itália. Renovação do teatro alemão. Brecht. O teatro de “avant-garde”. Os precursores. G. Apollinaire e A. Jarry. As tentativas surrealistas. O anti-teatro. Situação do teatro atual.

O teatro no Brasil – O teatro colonial. O teatro catequista dos jesuítas. Os temas. Processos cênicos. As primeiras manifestações do teatro profano. As influências vicentinas e espanholas. O teatro no século XVIII e nas primeiras décadas do século XIX. A atividade dramática regular. A casa da ópera. Empresas dramáticas. Influências francesa e italiana. Prenúncios de um teatro nacional. D. João VI e o teatro. Companhias dramáticas estrangeiras. O teatro e os acontecimentos políticos da época. Romantismo e realismo. A comédia de costumes. Martins Penna, Alencar e J. Manuel de Macedo. A reforma dos processos cênicos. A ópera lírica. A Escola de Arte Dramática. A opereta francesa e a implantação da “Revista”. Artur de Azevedo. Estagnação do teatro nacional. O teatro brasileiro no século XX. 1ª Fase: renovação do teatro nacional. A comédia de costumes. O drama. O teatro simbolista. O teatro ligeiro. 2ª Fase: o Modernismo. As tentativas renovadoras. A revolução cênica. Modernas correntes do teatro brasileiro. As influências estrangeiras. O teatro infantil. O teatro de amadores<sup>803</sup>.

---

<sup>803</sup> Idem, (p.5-6-7).

Após a exposição das ementas das disciplinas, que compunham o desenho curricular do curso de Formação de Ator, do STUP, destaca-se que a extensão dos conteúdos talvez represente a busca por uma formação que valorizasse o conhecimento específico teatral, sem deixar de lado uma formação cultural mais ampla. Percebe-se que havia uma preocupação em proporcionar uma formação ampla e de qualidade. A tradição estava presente, por ser um importante ponto de defesa e construção de conhecimento, de pessoas das décadas de 1940 e 50, que viam as artes como espaço de transformação do indivíduo, em seus aspectos sociais, psicológicos, artísticos.

Não se pode esquecer que a constituição de um curso de formação de atores era desejo antigo, como fora visto, e uma formação ampla, humanística, era o modelo desse primeiro momento da instituição. Diferentemente dos cursos de hoje, os quais buscam, a cada dia, por questões de legislação e perspectivas do campo de trabalho, proporcionar cursos mais sucintos, que promovam uma formação específica. É evidente que os interesses da geração de 1962 são diferentes da de hoje: eles buscavam uma qualificação mais geral, pois acreditavam, principalmente, que o STUP tinha por meta não apenas formar artistas, mas capacitar sujeitos para a sociedade e, também, para o mercado de trabalho que se abrisse para as formas poéticas articuladas por eles.

Outra questão que surge, ao se perceber a extensão dos conteúdos das disciplinas, é: se esses professores locais não tiveram uma formação teatral formal, como se explica todo esse conhecimento? Talvez, a experiência alcançada nos movimentos amadores, além de suas formações individuais ajudam a compreender essa questão, (e da prática docente, no caso de Benedito Nunes e Francisco Paulo Mendes<sup>804</sup>, tanto no ensino superior, quanto no básico, em disciplinas que se afinavam com a área teatral, como a literatura e a filosofia). Maria Sylvia Nunes esclarece que o modelo usado, nesse primeiro momento, foi a da Escola de Arte Dramática de São Paulo, e ocorreu da seguinte maneira:

---

<sup>804</sup> Sobre a vida docente de Francisco Paulo Mendes, Josebel Akel Fares escreveu o texto *CHICO-TRAÇA (1910-1999): UM MESTRE QUE SABIA DE TUDO*, capítulo do livro *Destacados Educadores Brasileiros*, ainda inédito.

isso a gente tinha muitos amigos na Escola de Arte Dramática de São Paulo, então nós olhamos o que a gente achava que lá não era bom e o que a gente achava que era bom, e nós todos reunidos fizemos essa coisa. Hoje eu sei que era muito idealizada, mas na época eu achei que era possível [...] Nós pegamos o modelo deles e trabalhamos em cima<sup>805</sup>.

Heloísa Hecker<sup>806</sup> informa que a Escola de Arte Dramática de São Paulo (EAD) foi fundada em 1948, e dirigida por Alfredo Mesquita. Segundo Décio de Almeida Prado<sup>807</sup>, esse intelectual fundou o Grupo de Teatro Experimental e da Escola de Arte Dramática, pertencente hoje à Universidade de São Paulo. Percorreu do diletantismo para a profissionalização, e exigia de seus colaboradores o conhecimento especializado e a disciplina.

Hecker<sup>808</sup> destaca, ainda, que Alfredo Mesquita pensava a cultura e o teatro como um veículo uníssono de qualificação do pensamento, além de desenvolver a capacidade crítica do homem. Para que isso ocorresse, era necessário que o ator buscasse, ao máximo, suas potencialidades artísticas, pois deveria ter um corpo que expressasse a cultura, além de estar preparado para as exigências das encenações. E uma mente dedicada ao estudo, por meio de um espírito de grupo, próprio do teatro, para que o trabalho em equipe tivesse êxito.

Com efeito, as ideias de Alfredo Mesquita<sup>809</sup>, sobre a função do teatro na sociedade, assemelham-se às dos líderes da fase inicial do STUP, Maria Sylvia e Benedito Nunes. Portanto, havia no Brasil um interesse dos intelectuais de tornar a área teatral um caminho para as transformações culturais pelas quais o Brasil ansiava, em suas visões.

As ideias do movimento de São Paulo, liderado por Alfredo Mesquita e o de Belém ligavam-se pela figura de Paschoal Carlos Magno. Hecker<sup>810</sup> destaca que

---

<sup>805</sup> NUNES, Maria Sylvia. *Entrevista. Op. Cit.*, (2012).

<sup>806</sup> HECKER, Heloísa Hirai. *Alfredo Mesquita: teatro e crítica na São Paulo de 1940 a 1960*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. Orientado por Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Berenice Albuquerque Raulino de Oliveira. São Paulo, 2009.

<sup>807</sup> PRADO, Décio de Almeida. *Op. Cit.*, (p.39).

<sup>808</sup> HECKER, Heloísa Hirai. *Op. Cit.*, (p.80).

<sup>809</sup> HECKER (Idem, p.79) destaca que “a aula inaugural da Escola de Arte Dramática de São Paulo foi proferida no auditório da Biblioteca Municipal em 3 de maio de 1948, às 21 horas, por Paschoal Carlos Magno”.

<sup>810</sup> Idem, (p.82).

Alfredo Mesquita estudara e fora influenciado por Jacques Copeau<sup>811</sup>, e isso pode ser visto em sua prática, pois, para o intelectual paulista, o fundamental em um novo teatro consistiria em um ator preparado, por meio de um corpo treinado e uma mente perspicaz. Esse diálogo com o pensador francês fundamenta-se em uma tríade: uma formação cultural, a preparação técnica, e a interpretação.

Essa linha de pensamento já estava presente na EAD, desde sua formação, e se refletia na estrutura curricular do curso, com a presença de disciplinas voltadas para essa função, como História do Teatro, as formas dramáticas (Drama, Tragédia e Comédia), preparação da voz, além do francês. Essa estrutura seria aperfeiçoada em 1951 e 1952, quando se introduziram Estudos Preparatórios, Estética Geral, e Estética e Ritmo da língua portuguesa.

A partir dessa discussão, percebe-se que a estrutura curricular do curso implementado pelo STUP, em Belém, seguia as mesmas ideias da fonte de inspiração para os intelectuais paraenses, nessa fase inicial da Escola de Teatro. Assim, os professores da instituição do Pará ofereceram um curso amplo que conseguisse dar conta da tradição teatral, além do que existia de mais moderno e contemporâneo na época, como Brecht, Tennessee Williams, entre outros.

Contudo, observa-se, que a tradição tinha força nesse primeiro momento. Por isso, a gestão e o corpo docente dessa instituição estruturaram um projeto de ensino de teatro, no qual os alunos tivessem uma formação sobre os conceitos mais gerais sobre teatro, somados à preparação técnica e teórica, de forma que eles saíssem transformados, como artistas e sujeitos sociais, atravessados pela arte teatral. Dessa maneira, estariam preparados para colaborar com as mudanças da sociedade amazônica<sup>812</sup>.

---

<sup>811</sup> Teatrólogo francês nascido em Paris, inovador do teatro contemporâneo pela redução dos cenários aos elementos indispensáveis à ação e a eliminação da barreira entre os atores e o público, e adoção da cenografia baseada principalmente em efeitos de luz.

<sup>812</sup> No entanto, mesmo com uma boa preparação, a Escola de Teatro não deu conta de outros problemas enfrentados pela região, no que tange à produção cultural, pois após o término do curso de Formação de Ator, não havia, ainda, outras ações que pudessem desenvolver, efetivamente, a relação das artes cênicas com a cidade.

**Cena II - Quadro II: Os festivais teatrais do STUP: o ensino e a prática cultural em Belém (1962-1967).**

*O momento mais universal, mais acadêmico de toda a minha vida profissional na UFPA ocorreu em 1964, quando a Escola de Teatro da UFPA celebrou Shakespeare.*

*Maria Sylvia Nunes (Universidade e Shakespeare).*

Os primeiros anos do STUP colaboraram para um movimento teatral importante em Belém, pois, além das atividades escolares regulares, havia também outras ações pedagógicas, como a promoção de festivais de teatro, que dava à cidade um repertório variado, pautado na tradição dramaturgica. Assim, durante os três primeiros anos de atuação, o STUP promoveu os seguintes trabalhos:

	OBRA	AUTOR
1962	O Delator	Bertolt Brecht
	O Velho da Horta	Gil Vicente
	Caminho Real	Anton Tchekhov
	O Inglês Maquinista	Martins Pena
1963	O Dileitante	Martins Pena
	Os Fuzis da Sr <sup>a</sup> Carrar	Bertolt Brecht
	O Auto da Barca do Inferno	Gil Vicente
1964	Cenas de: Otelo, Hamlet, A Megera Domada, Sonho de uma Noite de Verão, Ricardo III, Macbeth, O Mercador de Veneza e A Tempestade	Shakespeare
	O Sonho Americano	Edward Albee
	Leonor de Mendonça	Gonçalves Dias
	Quebranto	Coelho Neto
	Stabat Mater	Pergolesi
	A História do Zoológico	Edward Albee

Tabela 03 - Espetáculos do STUP apresentados em seu primeiro triênio de atividades (1962-1964).

Fonte: Relatório nº 1 do Serviço de Teatro da Universidade do Pará, 1964<sup>813</sup>.

Esses Festivais promovidos pelo STUP se estruturavam a partir do exercício escolar durante o ano, e funcionavam como uma forma dos alunos porem em prática os conhecimentos estudados durante o ano, espaço tão importante para o trabalho do ator. Os espetáculos exerciam essa função, e, dessa maneira, a escola de teatro completava suas ações, entre a reflexão teórica sobre a arte, o teatro - ligados ao plano de construção de uma cultura teatral-, e o momento de experimentar a cena.

<sup>813</sup> (p.19-20).

Além disso, havia uma expectativa na cidade sobre os espetáculos produzidos pelo STUP, pois se percebe, por meio de textos jornalísticos da época, a crítica ao teatro comercial e a necessidade de se construir uma tradição teatral na cidade, que perpassasse pelo “refinamento” do gosto, como relata Lindanor Celina<sup>814</sup>.

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

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

Além de destacar a importância de se ter trabalhos de “qualidade”, a crítica ressalta que havia, na cidade, o esforço de alguns grupos para mudar a cena local, marcada, segundo ela, pela apreciação de trabalhos de má qualidade. É claro que o juízo de valor dado a esse tipo de produção cultural parte de grupos de intelectuais que viam a arte não apenas como um meio de divertimento, mas como um caminho de mudanças, e proporcionar à Belém trabalhos de possuísem um valor cultural significativo, para eles, estava em suas metas. Não se pode esquecer que esses movimentos queriam transformar a arte teatral da cidade, por meio de uma política cultural que revelasse um teor “elevado”. Lindanor Celina destaca, ainda, que

vez em quando tenho uma prova disso, rara, isolada, mas que dá para manter a fé no bom gosto latente do público. Não viram como a nossa plateia reagiu bem perante “O Pagador de Promessas”? Quando Norte Teatro Escola levou “A Cantora Careca”, e Cláudio encenou “A Compadecida”, oito vezes encarrilhadas, no colégio Nazaré?

O povo quer bom teatro. Se não vai lá, é que não tem mesmo, não sabe, não foi industriado na arte de pensar um espetáculo, porque ir ao teatro é como ouvir boa música, e aprende<sup>815</sup>.

---

<sup>814</sup> CELINA, Lindanor. *O público quer bom teatro*. Jornal A Província do Pará, 2º Caderno, domingo, 04/11/1962, (p.01).

<sup>815</sup> Idem.

Percebe-se, no discurso acima, que havia, também, a preocupação de se instruir, de formar um público voltado para essas manifestações culturais, e se esse público não assistia aos trabalhos promovidos pelos grupos da cidade, devia-se ao fato da sua não formação para o “bom” teatro. A partir disso, destaca-se que a criação do STUP significou, para esses intelectuais, a maneira pela qual as artes cênicas no Pará conseguiriam amadurecer, por meio da qualificação dos artistas, além de contribuir com a educação estética da sociedade. Celina relata, ainda:

Mais um indício de tal interesse eu tive, um dia desses, quando, depois da publicação de uma cena de Gil Vicente, várias pessoas vieram a mim, numa curiosidade bem sintomática: “Lindanor, tu és dessas coisas, me conta como é mesmo do teatro de vocês, e conta, que nós queremos ver”.

Expliquei, repetindo mais ou menos o que os jornais têm dito, o que o professor Amir Haddad tão bem explanou em entrevista a um dos nossos matutinos: Que esta será a primeira exibição (após um curto ano letivo – seis meses apenas) do Curso de Iniciação Teatral da Universidade do Pará. Espécie de teste público, onde o examinador será a própria plateia. São quatro peças, mas não se assustem, cada uma é um ato. Através dela o povo verá o fruto de seis meses de aula do prof. Amir Haddad a seus alunos, alguns dos quais jamais haviam pisado num palco<sup>816</sup>.

Destaca-se, acima, a importância das atividades do recém-criado STUP, que nos seus primeiros meses de atuação levou ao público de Belém quatro peças curtas, as quais mostrariam à cidade não só mais um trabalho teatral, mas a materialização de um projeto cultural para a cidade, como uma espécie de “prestação de contas” das ações elaboradas por alguns grupos locais, como foi exposto anteriormente. No entanto, mesmo com toda a expectativa criada sobre essas atividades, a crítica ressalta que não havia na capital paraense espaço adequado para as apresentações, antiga reivindicação da classe artística, tendo que adaptar espaços, como sempre fizeram, para que ocorressem as apresentações.

Uma pena eu tenho, mas isto é uma velha lamúria: não vemos esse espetáculo no Teatro da Paz. Paciência. A direção e os artistas farão o milagre no auditorium da SAI. Porque os prodígios, mormente os de boa vontade, existem, são deste mundo mesmo, depende de se querer as coisas com entusiasmo e paixão<sup>817</sup>.

---

<sup>816</sup> Idem.

<sup>817</sup> Idem.

Lindanor Celina termina seu texto chamando a atenção dos leitores, público a ser conquistado, para a importância desse projeto cultural que nascia na cidade, e deu, a ele, a incumbência de tornar isso possível. Nesse caso, o povo, a sociedade precisava ser conquistada, pois sem a sua participação efetiva, como público apreciador, o projeto de uma instituição pública de ensino de artes não conseguiria seu êxito. Porque, além de pensar em obras que tivesse um valor significativo e importante, como os idealizadores desse projeto artístico-cultural no Pará articularam, nota-se que eles desejavam envolver Belém nesse espírito transformador, não só das artes, mas do indivíduo como um todo.

Ora pois, é o público, é você, leitor quem vai apreciar o trabalho dessa equipe. Contamos com você, na certeza de que não nos faltará, nessa temporada teatral de 10 a 15 deste mês, na SAI. Para dizer um SIM animador aos que lutam por algo de nobre e verdadeiro neste Pará. Afirmar-lhes que pedem e devem prosseguir, que não estão sós, mas que têm a seu lado a maior força que existe – o povo (até parece discurso político, mas embarquei sem querer nesse tom e nele vou até o fim). Este povo injustamente acusado de só se divertir com o grasnar de Zé Trindade<sup>818</sup>, as banhas de Violeta Ferraz<sup>819</sup> ou com as piadas salgadíssimas de Milton Carneiro<sup>820</sup>. Público

---

<sup>818</sup> “Zé Trindade (1915-1990), pseudônimo de **Milton da Silva Bittencourt** foi um ator, músico e poeta brasileiro, grande comediante de rádio, teatro, cinema e TV, nascido em Salvador, no dia 18 de abril de 1915, e falecido no Rio de Janeiro no dia 02 de maio de 1990. [...] Nasceu em tradicional família baiana. O pai, herdeiro de uma grande fortuna, é deserdado porque se casa com sua mãe, que era pobre. Inconformado, começa a beber. A sua infância, até os onze anos é muito sofrida. Nessa idade, se emprega como “boy” em um hotel da capital baiana. Lá, faz amizade com Jorge Amado e Dorival Caymmi, que, como os outros hóspedes do hotel, se divertem com suas piadas, ou se encantam com seus versos, poemas ou letras de músicas. Em 1935, entrou para a Rádio Sociedade da Bahia, vivendo um bêbado no programa Teatro Pelos Ares. Em 1937 chegou ao Rio de Janeiro, integrando o elenco de humoristas da Rádio Mayrink Veiga. Nos quinze anos seguintes seria o melhor comico do rádio. Fez sua estreia no cinema em 1947 no filme **O Malandro e a Granfina** e só parou em 1987, numa ponta em **Um Trem Para As Estrelas**, perfazendo uma carreira vitoriosa de 38 filmes”. Disponível na página História do Cinema Brasileiro: <http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/ze-trindade/>

<sup>819</sup> “Grande atriz cômica do teatro de revista português nascida em Lisboa, radicou-se no Brasil e estreou no cinema em 1938 no filme 'Está Tudo Aí!' dirigida por Mesquitinha, que também atuou no filme. E inicia sólida carreira, em filmes importantes como 'Pinguinho de Gente' (1947) e 'Quero Essa Mulher Assim Mesmo' (1962). Com grande talento, principalmente para comédias, entre as personagens que interpretou, pelo menos uma é clássica: a masculinizada Madame Pau Pereira em 'É Fogo na Roupa', de Watson Macedo. Violeta Ferraz veio de Portugal para o Brasil com a Companhia Vidigal de Teatro e depois largou-a para trabalhar durante anos no circo. Foi depois para a Rádio Nacional e se transformou, na década de 1950, em uma das principais atrizes das chanchadas produzidas pela Atlântida no Rio de Janeiro. Destacou-se nas comédias a partir da década de 40, mesmo tendo reduzido a intensidade de suas apresentações, continuou popular nos anos 60 e 70”. Disponível na página Memorial da Fama:

<http://memorialdafama.com/biografiasRZ/VioletaFerraz.html>

<sup>820</sup> “Ator e comediante, conhecido pela personificação do Atanagildo, o secretário da ‘Escolinha do Professor Raimundo’. Trabalhou também no humorístico ‘Zorra Total’, ao lado de Lúcio Mauro, pela mesma emissora. Com cerca de cinquenta anos de carreira, dedicados sobretudo à comédia, Carneiro estreou na Rede Globo em 1965 e interpretou desde textos de Bernard Shaw até montagens de teatro

malamado, se recorreu a tão sucedâneos da arte, é que praticamente não lhe ofereceram mais nada. Do momento em que tiver algo de bom para aplaudir, ali estará, rente. Porque, isto eu sinto, o povo, em derradeira análise tem em si, ainda que em germe, escondidinho, o gosto, o saber despertar esse amor<sup>821</sup>.

A reflexão de Lindanor Celina aponta, ainda, a relação dos trabalhos teatrais cômicos, representados pelos artistas mencionados, representantes de uma forma artística criticada pela geração dos movimentos amadoristas. Assim, pontua que o repertório dramaturgicamente do STUP conseguiria proporcionar, de fato, espetáculos de qualidade.

O NTEP entrou para o imaginário do meio teatral local, apesar das controvérsias, como um marco muito importante na história do teatro no Pará, no século XX. Maria Sylvia Nunes, ao ser indagada, se o seu grupo teria sido realmente decisivo para a modernidade, para as transformações teatrais no Pará, e no que consistiram tais mudanças ela destaca a importância da escola de teatro:

eu acho que em um momento teve esse papel. E que depois, que o Norte Teatro se tornou Escola de Teatro, quer dizer, que teve essa mudança qualitativa, essa metamorfose, eu acho que é a Escola que é importante. Olha, você vê todo mundo que mexe com teatro em Belém, ou já foi da Escola, ou se formou pela Escola, ou passou pela Escola durante um semestre, enfim, todo mundo que se interessa por teatro passou pela Escola [...] Eu acho que a Escola é muito importante. Eu fico muito orgulhosa quando eu vou à Escola, quando se tem uma sede, coisa que a gente queria muito. Eles têm uma sede, eles têm um movimento, um teatro funcionando. Podem até ceder para outras pessoas, eu fico muito feliz. Muito feliz<sup>822</sup>.

Vê-se, na fala acima, que a criação da Escola de Teatro foi um marco decisivo para a história moderna do teatro paraense, sem deixar de considerar que o NTEP teve, também, um papel fundamental, e representou um modelo teatral que buscava diversas transformações. Talvez, a entrevistada tenha dado o caráter de heroísmo de seu grupo, ao frisar que ele virou Escola de Teatro. Ressalta-se que esse discurso de Maria Sylvia Nunes foi produzido em 2012, na entrevista feita com ela, e nesse

---

mambembe, em seus mais de 50 anos de carreira. Milton chegou a trabalhar com Cacilda Becker. Em 1939 ele estreou no teatro". Disponível na página Memorial da Fama:

<http://memorialdafama.com/biografiasMP/MiltonCarneiro.html>

<sup>821</sup> CELINA, Lindanor. *Op. Cit.*

<sup>822</sup> NUNES, Maria Sylvia. *Entrevista. Op. Cit.*, (2012).

contexto a Escola de Teatro e Dança da UFPA já tinha um novo prédio, conquistado em 2005, que o possibilitou ampliar suas atividades.

Quando o STUP foi fundado, em 1962, ele funcionava em um prédio alugado pela universidade, com uma infraestrutura adequada no momento. No entanto, em 1971, devido a um incêndio, se perdeu tudo, e a partir desse momento, a instituição ficou sem espaço.



Figura 93 - Teatro está num drama: fogo acaba com escola.  
Fonte: Jornal Folha Vespertina<sup>823</sup>.



Figura 94 - Incêndio destrói Escola de Teatro da Universidade.  
Fonte: Jornal Folha Vespertina<sup>824</sup>.

<sup>823</sup> S/a. *Teatro está num drama: fogo acaba com escola*. Jornal Folha Vespertina. 21/09/1971, (primeira página).

<sup>824</sup> S/a. *Incêndio destrói Escola de Teatro da Universidade*. Jornal Folha Vespertina. 21/09/1971, (p.07). A matéria descreve: “Em pouco mais de 40 minutos, chamas vorazes destruíra, grande parte do acervo da Escola de Teatro da Universidade do Pará, localizada na Avenida Quintino Bocaiúva, às imediações do Ginásio “Alfredo Chaves” e junto à quadra do SESI. O fogo, que se teria iniciado em

É devido a esses fatos, que a professora destaca que hoje a ETDUFPA tem boas condições de realizar seu trabalho. Questionada sobre quais mudanças o NTEP promovera, ela responde:

Mudou no sentido de que chegou num momento que não havia teatro de espécie nenhuma sendo feito e ele entrou com textos bons, que a nossa ideia era, se a gente vai ter um trabalho, vamos fazer um trabalho com coisas boas. Não adianta pegar um texto vagabundo e ter um trabalho de morte em cima dele. Não. Vamos pegar textos bons, vamos também ver o que está acontecendo de moderno, vamos fazer, vamos criar, como foi o caso do João Cabral, vamos estudar os clássicos, como foi o *Édipo Rei*, sabe? [...] Outra coisa também. É aquela história, assim, vamos fazer as coisas que o teatro profissional não faz, porque não tem público, porque não é rendoso. Então a gente fez Ghelderodes, fez Tchekhov, fez essas coisas que você não vê nem que se você for para o Rio de Janeiro nem São Paulo, fizemos Arrabal, a primeira vez fomos nós que fizemos, *Pic nic no front*, quer dizer, nós fazíamos. Ou a vanguarda, fizemos a *Cantora Careca*. **Fizemos a vanguarda e o clássico. O que a gente queria era que os pontos bons do teatro fossem mostrados, porque esses pontos bons, essas coisas boas que transformam o mundo, sabe?**<sup>825</sup> Quer dizer, a nossa ideia era essa. Deu no que deu [...] a gente ficou a vida inteira se preparando para ter uma coisa mais “espiritual”, melhor, mais conhecimento, mais autoconhecimento, também, mas faz parte de uma evolução. E de repente as coisas dão uma reviravolta<sup>826</sup>.

A partir disso, é importante ressaltar que, para esses intelectuais paraenses, moderno correspondia às novidades aprovadas pela crítica teatral; ao trabalho com textos, classificado como “bons”; à arte como elemento “espiritual”, elevada, que proporciona mais conhecimento, um autoconhecimento; à intersecção entre o clássico e a vanguarda. É importante destacar que, no final da fala acima, Maria Sylvia Nunes ratifica que esse “projeto” artístico tanto do NETP, quanto desse primeiro movimento do STUP sofreu uma reviravolta, ou seja, foi interrompido pelo Golpe de 1964. Isso ocorreu, pois, esse fato quebrou com a perspectiva de se construir uma sociedade democrática, de livre expressão de pensamentos, mudou o espírito de renovação que a referida geração vinha construindo desde 1945, após o término da Segunda Guerra Mundial. A sombra da repressão, de momentos difíceis de violência, do cerceamento da liberdade aproximava-se novamente.

---

um curto-circuito, propagou-se rapidamente em virtude de ser o prédio realmente antigo, destruindo tudo. Arquivo, biblioteca, documentos de alunos, pequeno anfiteatro foram queimados pelas chamas”.

<sup>825</sup> Grifo nosso.

<sup>826</sup> NUNES, Maria Sylvia. *Entrevista. Op. Cit.*, (2012).

No entanto, destaca-se, ainda na fala anterior, que havia o desejo desse grupo de intelectuais de “transformar o mundo”, ou pelo menos os caminhos pelos quais percorreram, por meio da arte, pelo agenciamento de ações necessárias para as transformações almejadas para arte e para a vida, princípio que esteve sempre em suas atividades. E nesse ponto, o campo estético, para eles, tinha um papel fundamental, pois possuía uma força catalisadora para a reflexão.

Essa geração buscou, segundo Maria Sylvia Nunes, um autoconhecimento, seu amadurecimento, não pela materialidade das coisas, mas por uma renovação espiritual, que só seria possível pela maturidade do conhecimento, e pela potencialidade das linguagens artísticas. Em um mundo imerso na valorização dos bens de consumo, a arte moderna teria sido pensada e praticada, por eles, como uma forma de subversão dos valores, como resistência a um suposto estado letárgico da sociedade.

### **Cena II - Quadro III: Belém e o Festival Shakespeare: a tradição teatral na construção universal do sujeito (1964).**

Como fora visto, anteriormente, nos três primeiros anos de atividades do STUP, a tradição dramaturgica e os movimentos de vanguarda andavam juntos. No final de cada ano, no primeiro triênio de existência, a Escola de Teatro realizou, como ainda é feito hoje com os seus cursos técnicos, espetáculos como resultado das práticas de montagem. Em novembro de 1962, os alunos do Curso de Iniciação Teatral

levaram à cena, sob a direção do professor Amir Haddad, as seguintes peças: “O Velho da Horta”, de Gil Vicente, “Os Dous ou o Inglês Maquinista”, de Martins Pena, “Caminho Real”, de Anton Tchekhov e “O Delator”, de Bertolt Brecht, em temporada popular no auditório da Sociedade Artística Internacional<sup>827</sup>.

Em novembro e dezembro de 1963, no encerramento do ano letivo, houve os trabalhos: “‘Os Fuzis da Sra. Garrar’, de Bertolt Brecht, ‘O Auto da Barca do Inferno’, de Gil Vicente (direção do professor Amir Haddad); e ‘O Diletante’, de Martins Pena

---

<sup>827</sup> NUNES, Maria Sylvia. *Op. Cit.*, (1964, p.8).

(direção da professora Maria Sylvia Nunes)<sup>828</sup>. E em dezembro de 1964 a comédia em três atos, “Quebranto”, de Coelho Neto. Essa escolha dramaturgica, cobertura de referências antigas, nacionais e universais, representa uma estratégia pedagógica do STUP, pois acreditavam que a instituição precisava primar pelo trabalho com tal repertório, considerado o símbolo cultural a ser seguido, principalmente pelos futuros atores formados pela instituição.



Figura 95 - Programa dos espetáculos do STUP, em 1963.  
Fonte: Arquivo Pessoal de Paraguassú Éleres.

No ano de 1964, o STUP organizou, em comemoração aos quatrocentos anos do nascimento do dramaturgo inglês William Shakespeare, o Festival Shakespeare, realizado no salão nobre da Sede Social da Assembleia Paraense, centro da cidade de Belém. Mesmo sendo o ano do golpe militar, para esses intelectuais, o que havia de mais importante era lembrar do dramaturgo inglês, que, para a cultura teatral do ocidente, tem um valor indispensável para a sociedade.

Além disso, destaca-se que, nos primeiros anos do governo militar, a censura ainda não tinha uma grande força, e, no teatro, não havia o movimento de resistência, como ocorreu nos anos seguintes após 1968. Em comemorações aos 50

---

<sup>828</sup> Idem, (p.8-9).

anos da Universidade Federal do Pará, Maria Sylvia Nunes escreve um texto<sup>829</sup> sobre o referido festival, e destaca:

O momento mais universal, mais acadêmico de toda a minha vida profissional na UFPA ocorreu em 1964, quando a Escola de Teatro da UFPA celebrou Shakespeare.

Esse ano deveria ser marcado na minha memória como o do terrível golpe de 64, entretanto ficou como o ano em que fizemos, com os recursos de bordo, **Shakespeare ser visto e explicado**<sup>830</sup>, no palco elizabetano que montamos na Assembleia Paraense. O Teatro da Paz, nessa época, estava fechado para mais um de seus inúmeros restauros superficiais<sup>831</sup>.



Figura 96 - Universidade do Pará: Festival Shakespeare.  
Fonte: Jornal Folha do Norte<sup>832</sup>.

Nota-se, no texto acima, a importância do Festival, para Maria Sylvia Nunes, mesmo que tenha sido realizado no mesmo ano em que se iniciou a ditadura militar, que marcaria profundamente a história contemporânea brasileira. Talvez, como uma forma de demonstrar que tal período não é digno de ser lembrado, em comparação à data comemorativa para a cultura ocidental. Tal fato tem uma importância fulcral para a cultura artística teatral, devido Shakespeare ser considerado um dos mais importantes dramaturgos de todos os tempos.

A professora frisa, ainda, que a obra shakespeariana devia ser vista e explicada, atitude que reafirma a função da escola de teatro na sociedade local, a de

<sup>829</sup> NUNES, Maria Sylvia. Universidade e Shakespeare. In: MELLO, Alex Fiúza de. (Org.). *UFPA 50 ANOS: Relatos de uma trajetória*. Belém: EDUFPA, 2007, (p.191-192).

<sup>830</sup> Grifo meu.

<sup>831</sup> NUNES, Maria Sylvia. *Universidade e Shakespeare. Op. Cit.*, (p. 191).

<sup>832</sup> S/a. *Universidade do Pará: Festival Shakespeare*. Jornal Folha do Norte, quinta-feira, 01/10/1964, (p.04).

não apenas produzir trabalhos cênicos, mas de ser um veículo de formação, voltado para a educação do povo em geral. Assim, a cidade se conectaria ao mundo pelos valores universais desse autor “universal”. Dessa maneira, relata Maria Sylvia Nunes que

os professores da Escola de Teatro naquele longínquo 64 - Amir Haddad, Carlos Eugênio Marcondes de Moura, Yolanda Amaddei, Francisco Paulo Mendes, Benedito Nunes e eu – mais os alunos e funcionários estavam entusiasmados com o 4º centenário do Bardo. Mas onde e como encená-lo? Apoio total e financeiro tínhamos da Reitoria. O Reitor de então, dr. José da Silveira Neto, entendia que os espetáculos da Escola eram um elo entre Universidade e Comunidade, e como tal mereciam toda a ajuda possível<sup>833</sup>.

O Festival Shakespeare movimentou a Escola de Teatro e teve uma intensa repercussão, ganhando destaque no espaço acadêmico da época, tanto que Eidorfe Moreira, ao escrever um panorama do primeiro decênio da Universidade, ressalta:

De todas as unidades universitárias, o Serviço de Teatro é a que exerceu maior atuação cultural junto ao povo, tanto através das suas exhibições teatrais como das suas programações cinematográficas. Um dos pontos altos das suas atividades foi o Festival Shakespeare, em comemoração ao IV Centenário de nascimento do grande dramaturgo inglês, com a representação parcial de várias de suas peças<sup>834</sup>.



Figura 97 - Festival Shakespeare.  
Fonte: Jornal Folha do Norte<sup>835</sup>.

<sup>833</sup> NUNES, Maria Sylvia. Universidade e Shakespeare. *Op. Cit.*

<sup>834</sup> MOREIRA, Eidorfe. *Op. Cit.*, (p.85).

<sup>835</sup> S/a. *Festival Shakespeare*. Jornal Folha do Norte, quinta-feira, 01/10/1964, (p.04). A matéria descreve: “Depois de grande sucesso da apresentação dos filmes “Romeu e Julieta” e “Trono manchado de sangue”, exibidos no auditório da Faculdade de Odontologia, e das cenas de “Hamlet”, “Otelo”; “A megera domada” e “Sonho de uma noite de verão”, encenada no palco montado nos amplos salões da Assembleia Paraense a Escola de Teatro da Universidade do Pará prosseguirá, hoje à noite, na apresentação do “Festival Shakespeare” (em homenagem ao centenário do discutido poeta britânico, que se comemora em todo mundo) com a encenação de “Ricardo III” e duas cenas de “Macbeth” autênticas obras primas do escritor bardo inglês. Convém salientar que o êxito alcançado

Apesar de todos os desafios para se realizar o Festival, de maneira que pudesse representar o palco elisabetano, Maria Sylvia Nunes (2007) diz que

Alcyr Meira e sua equipe fizeram o milagre acontecer. E lá surgiu o sonhado palco, prodígio de equilíbrio e beleza, onde durante vários dias assistimos, deslumbrados, ao professor Francisco Paulo Mendes contar a todo um público atento e fascinado sobre Shakespeare, seu tempo, suas peças. Das tragédias, analisou Macbeth, Otello, Hamlet, Richard III, com uma argúcia que iluminava até as inteligências que jamais haviam sido confrontadas com essas peças. Sua clareza e, principalmente, seu enorme conhecimento e convívio ficaram na memória de todos os que assistiram às palestras. Das comédias, escolheu A Megera Domada e Sonho de Uma Noite de Verão, como exemplo do humor e da graça do poeta de Stratford-upon-Avon, a serem explicados na sua diversidade e lirismo feérico. As palestras, seguidas de representação de cenas pelos alunos da Escola, para mim e creio que para os que as ouviram, ficaram como **o ideal que a Universidade busca alcançar: a reunião entre conhecimento e poesia, da qual resulta o Humanismo, que contribui para a excelência dos homens e da sociedade**<sup>836</sup>.

O evento foi estruturado entre a apresentação de trechos das peças e a reflexão sobre as obras de Shakespeare, revelando o seu caráter pedagógico. Pois, como afirma Maria Sylvia Nunes, tal movimento representou o ideal da universidade, na época, o inter-relacionamento entre conhecimento e arte, encontro que congregaria o desenvolvimento dos homens e da sociedade, princípios da prática de uma cultura humanística.

---

se deve em grande parte à pessoa do prof. Amir Haddad diretor da Escola de Teatro do Pará que não tem medido esforços no sentido de que os seus pupilos tenham sempre boa “performance”. Vemos nos flagrantes aspectos do ensaio ontem efetuado na A.P em que tomaram parte as atrizes Maria de Lourdes Ramos Martins, Sônia Maria Parenti e Nilza Feitosa e os atores Reinúncio Napoleão de Lima e Cláudio Barradas. São cenas de “Ricardo III” e “Macbeth”.

<sup>836</sup> NUNES, Maria Sylvia. *Universidade e Shakespeare. Op. Cit.*, (p.192).



Figura 98 - Cena de “Uma Noite de Verão”.  
Fonte: Folha do Norte<sup>837</sup>.

Da mesma forma, as palestras de Francisco Paulo Mendes, mencionadas anteriormente, pautaram-se na apresentação de algumas obras do dramaturgo inglês. Houve quatro momentos, nos quais o professor de literatura e de história e teoria de teatro no STUP deu um panorama geral das obras shakespearianas. A primeira palestra, *A tragédia shakespeariana (Hamlet e Otelo)*, foi realizada em 27 de setembro; a segunda, *A comédia shakespeariana (A megera domada e Sonho de uma noite de verão)*, em 29 de setembro; a terceira *O Historical-Play de Shakespeare (Ricardo III e Macbeth)*, em 01 de outubro; e a quarta, *O humanismo de Shakespeare (Mercador de Veneza e A tempestade)*, no dia 03 de outubro de 1964<sup>838</sup>.

A ideia do Festival, pensado como um momento não apenas de apreciação estética, mas como espaço de formação, organizou-se na exibição de filmes (adaptações da obra shakespeariana), e de palestras seguidas a apresentações de pequenas cenas. Essa programação cultural repercutiu na cidade, e entrou para o

---

<sup>837</sup> S/a. Cena de “Uma Noite de Verão”. Jornal Folha do Norte, Primeiro Caderno, coluna Sociedade, domingo, 04/10/1964, (p.10). A notícia destaca: “Alcançou absoluto êxito a programação da Universidade do Pará, comemorativa do IV Centenário de William Shakespeare. A foto apresenta uma cena da peça “Sonho de Uma Noite de Verão”, com alunas da Escola de Teatro da Universidade. (Foto de Oscar Ramos)”.

<sup>838</sup> MENDES, Francisco Paulo. Inéditos. In: NUNES, Benedito (org.). *O Amigo Chico: fazedor de poetas*. Belém: SECULT, 2001, (p.203-257).

imaginário de uma camada da sociedade como um momento importante de sua história, devido ao caráter erudito e universalizante da obra do autor inglês. Isso pode ser observado em uma matéria jornalística publicada no momento do Festival, na qual, além de destacar a importância histórica de Shakespeare, ressalta os significados dessa produção local:

Já se levanta bem alto a glória do maior dramaturgo de todos os tempos, - William Shakespeare - cujo IV centenário o mundo inteiro celebra este ano. Seria natural que as grandes capitais da Europa e da América, se estejam apontando nas comemorações; mas é comovente constatar-se que o nome do bardo inglês também se recorde, já agora numa espécie de reverência mística, em lugares distantes, em pequenas cidades até mesmo do interior brasileiro e nalgumas comunidades que sequer contemplaram um centenário de existência. Em Macapá, no Rio Branco do Acre, Guajará Mirim de Porto Velho, estudantes e religiosos missionários estão levando à cena alguma peça de teatro shakespeariano. Otelo, de preferência, talvez pela tradição do tema, de vez que o ciúme está presente em todas as latitudes...<sup>839</sup>

As significações da obra shakespeariana entraram para o imaginário universal como fruto de um exercício de criação inovadora, pois, além de não seguir o modelo aristotélico, que ganhou o debate das poéticas renascentistas e classicistas, principalmente na Itália e na França, o dramaturgo inglês construiu uma obra marcada pela discussão de temas considerados de grande valor para a reflexão humana. A partir do século XVIII, principalmente na Alemanha, Shakespeare seria fonte de inspiração, principalmente no que diz respeito à construção da ideia de uma identidade nacional, pautada na valorização da cultura, não mais referenciada pelo modelo francês, e sim pela criação de um espírito que focasse os anseios de uma intelectualidade voltada para uma “identidade alemã”.

Segundo o referido jornalista, a data de nascimento do escritor inglês tinha uma importante representação para nações europeias e americanas, fato que as fariam promover eventos comemorativos. No entanto, destaca que lugares sem essa tradição, de maneira comovente, também se propuseram a ações que, além de homenagear, buscassem na obra do dramaturgo um caminho para suas transformações. Ele continua:

---

<sup>839</sup> JÚNIOR, Fernando de Castro. *Em Contraposição A Festas E Outras Atividades Sociais Teremos: Shakespeare: IV CENTENÁRIO DE SHAKESPEARE*. Jornal O Liberal, sábado, 26/09/1964, (p.05).

Ovídio nos deixou nos “Fastos” uma comparação ímpar do que seja a inspiração, pedra de toque do talento e da imortalidade: - “Um deus habita em nós; quando ele se agita, enche-se de ardor o nosso espírito. Este impulso faz com que germinem as sementes da divina inspiração”. Percorra-se a literatura universal desde Homero, antes dele, certamente, e a obra do autor de Macbeth há de figurar sempre entre as maiores, talvez a de mais entendimento, de mais sensível compreensão, precisamente porque, além do Amor e do Ódio, da Impavidez e do Medo, da Solércia e da Paciência, do Justo e da Injustiça, nela encontramos o retrato do próprio homem de todas as idades do Mundo, com suas simulações contraditórias de Pureza e Lascívia, de Esperança e Ceticismo, de Dor e Alegria, de Egoísmo e Renúncia, de tudo enfim de que se compõe e com que se completa a vida. Shakespeare – pouco importa a sua autenticidade tão posta em dúvida – foi quem recebeu o “deus que habita em nós” e nele germinaram as sementes da divina inspiração. Seria especiosa a investigação, a que o IV centenário vem dando ensejo, de se atribuir a outro dos contemporâneos a autoria das suas comédias, dramas e tragédias imorredouras. A identificação dessa paternidade literária é de escassa importância para a grandeza do monumento<sup>840</sup>.

Além de aproveitar o momento festivo e das comemorações promovidas pelo STUP, havia, também a oportunidade em debater questões sempre em voga quando se fala de Shakespeare, como a autoria de suas obras, e o caráter “universal” de sua ficção, ao trazer temas como Amor e Ódio, Vingança e Cobiça, Poder e Relações Familiares. Ele finaliza a matéria, dando destaque para o trabalho da Escola de Teatro:

Levando à cena em Belém “diversos aspectos da obra do pensamento e da época do grande dramaturgo”, a Universidade do Pará, os alunos da Escola de Teatro do Serviço de Teatro Universitário, não há de negar, se desincumbiram plenamente do programa de comemorações. Como se proclama no anfiteatro romano – “plaudite cives!”<sup>841</sup> .

A participação de Francisco Paulo Mendes no Festival Shakespeare, como visto anteriormente, representou a presença da sua referência intelectual para essa geração. Destaca-se que o seu envolvimento com o teatro, iniciado em 1941 com o TEP, segundo Benedito Nunes<sup>842</sup>, se encerrou com as atividades como professor na Escola de Teatro da Universidade Federal do Pará, na qual lecionara entre os anos de 1962 a 1967:

---

<sup>840</sup> Idem.

<sup>841</sup> Idem.

<sup>842</sup> NUNES, Benedito. *Op. Cit.*, (2001).

Foi magistral, nas quatro memoráveis conferências que pronunciou durante o Festival Shakespeare – iniciativa do curso mantido pela Escola de Teatro do Serviço de Teatro da Universidade Federal do Pará -, a última forma de que se revestiu a função orientadora de Mendes no teatro educacional<sup>843</sup>.

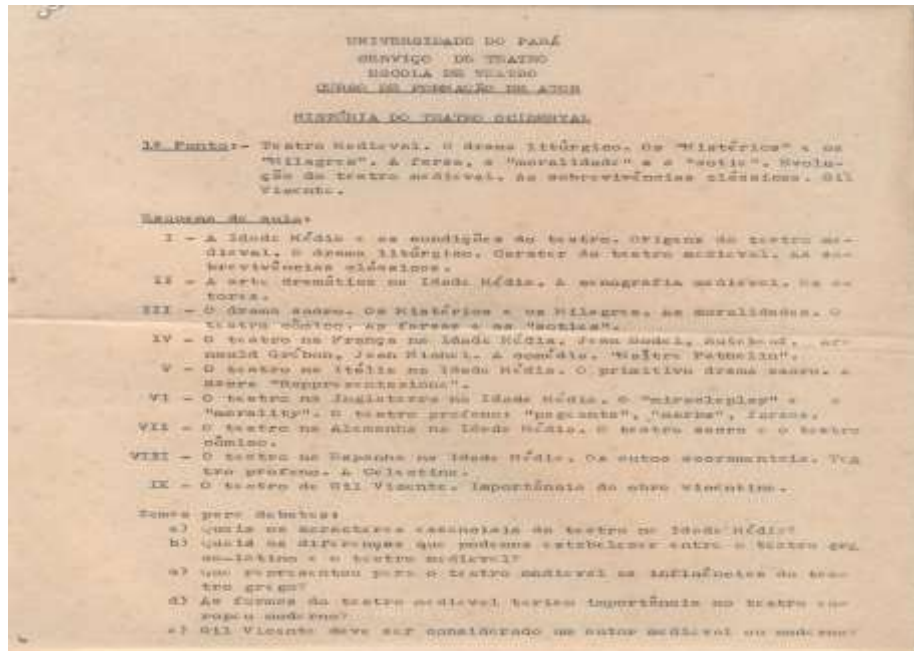


Figura 99 - Primeira folha do Plano de Curso da disciplina História do Teatro, 2ª série, elaborado pelo professor Mendes, em 1964.  
Fonte: Arquivo morto da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará.

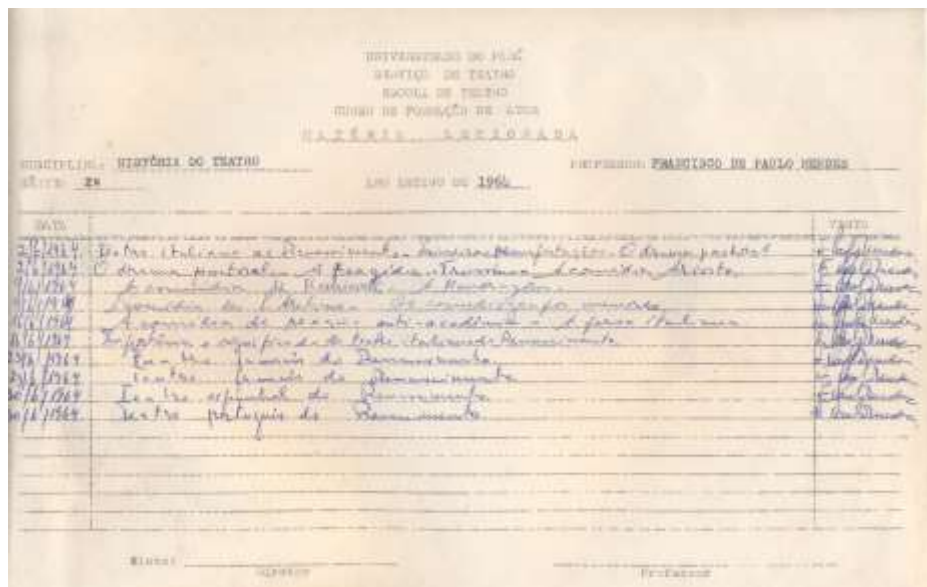


Figura 100 - Caderneta da disciplina História do Teatro, 2ª série, do professor Mendes, 1964.  
Fonte: Arquivo morto da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará.

<sup>843</sup> NUNES, Benedito. Idem, (p.18).

UNIVERSIDADE DO PARÁ  
SERVIÇO DE TEATRO  
ESCOLA DE TEATRO

REGISTRO DE FREQUÊNCIA E DE NOTAS CARRERA: ESCOLA DE TEATRO ANO LETIVO DE 1964

ALUNO: CLÁUDIO DE SOUZA BARRADAS SALA: 25 CAB.: BARRADAS

MATERIA	MATERIA												Média	
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12		
ARTE														
TEATRO														
PSICOLOGIA														
EDUCAÇÃO														
INFORMÁTICA														
INGLÊS														
HISTÓRIA														
PORTUGUÊS														
FRANCÊS														
ESPAHOL														
Observações:														

Figura 101 - Registro de frequência e notas do aluno Cláudio de Souza Barradas, da 1ª turma do curso de Formação de Ator.  
Fonte: Arquivo morto da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará.

Em 1964, a Escola de Teatro era composta por duas turmas do Curso de Formação de Ator. No ano seguinte, a primeira turma se formaria, e dessa maneira, segundo as expectativas, Belém teria seu primeiro elenco de atores formados, qualificados, preparados para a vida teatral na cidade, como relata uma matéria do jornal *O Estado de São Paulo*: “em 1965 será formada a primeira turma de alunos do Curso do Serviço de Teatro da Universidade do Pará, estando programada para 1966 a criação do primeiro elenco teatral estável de Belém, a ser subvencionado pela Reitoria da UP”<sup>844</sup>. A primeira turma formada pela Escola de Teatro, em 1965, era composta por:

Alberto Teixeira Coelho Bastos, Augusto Rodrigues Corrêa, Cláudio de Souza Barradas, José Nazareno Santana Dias, Maria de Belém Rossard Negrão Guimarães, Maria de Lourdes Ramos Martins, Reynúncio Napoleão de Lima, Sônia Maria de Macedo Parenti, José Moraes de Lima<sup>845</sup>.

Dessa relação de nomes, destaca-se a presença de Alberto Teixeira Coelho Bastos (Albertinho Bastos), que atuou como líder do movimento do teatro popular paraense, à frente do grupo Teatro Experimental do Mosqueiro, fundado em 1954;

<sup>844</sup> S/a. *Atividades do Serviço de Teatro do Pará*. Jornal *O Estado de São Paulo*, Caderno 2º CLICHE, terça-feira, 19 de janeiro de 1965, (p.9).

<sup>845</sup> NUNES, Maria Sylvia. *Op. Cit.*, (1964, p.12).

além de trabalhos no cinema local, como “Ver-o-Peso”, de 1984<sup>846</sup>. Além dele, tem-se Cláudio Barradas<sup>847</sup>, que antes de entrar na Escola de Teatro como aluno, já participava de grupos da cidade. Depois de formado, ele atuou como professor na própria escola, no SESI, e na Escola Técnica Federal do Pará. Como artista, integrou grupos e participou de filmes locais, como os de Líbero Luxardo<sup>848</sup>.



Figura 102 - Depois de “Marajó”, Líbero foi a Marabá para “Um diamante e cinco balas”<sup>849</sup>.

Fonte: Jornal A Província do Pará.

Com a formação dos primeiros atores diplomados pela Escola de Teatro da Universidade Federal do Pará, os intelectuais e artistas ligados ao movimento amadores das décadas de 1940 e 50, em Belém, vivenciavam a realização de seu antigo desejo: possuir artistas qualificados, com uma formação intelectual e técnica,

---

<sup>846</sup> “Direção: Januário Guedes, Sônia Freitas e Peter Roland. Produção: Crava, Semec, Embrafilme. Produção Executiva: Moisés Magalhães. Produção: Moises Magalhães, Ana Catarina, Aníbal Pacha. Poemas: João De Jesus Paes Loureiro, Illaise Mello. Argumento e Roteiro: Coletivo. Música: Albery Albuquerque. Continuidade: Ana Catarina. Elenco: Alberto Bastos, Peter Roland, Elaine Borges, Ana Maria Barbosa, Anselmo Feliz, Alex E Aristeu (figuração)”. Disponível na página Cinemateca Paraense: <http://cinematecaparaense.org/filmes/curta-metragem/decada-de-1980/ver-o-peso/>

<sup>847</sup> Mais à frente, apresentar-se-á uma pequena trajetória desse artista e professor, privilegiando sua atuação até os anos 1960, recorte desta pesquisa.

<sup>848</sup> “Nasceu em São Paulo em 6.11.1907. Faleceu em Belém dia 2.11.1980. Luxardo veio a Belém, temporariamente, para desenvolver a sua indústria cinematográfica em 1939. Encontrou bom ambiente, fez amizades, inclusive com Magalhães Barata a partir de 1943, foi depurado estadual, em 1947, depois da constitucionalização do país. [...] Era intelectual, escritor e jornalista. Foi um dos fundadores do jornal “O Liberal” e um de seus diretores logo no início das atividades. Cinematografista, fez várias produções como: ‘Um dia qualquer’, ‘Marajó, Barreira do mar’, e ‘Um diamante e cinco balas’ (CASTRO, Acyr; ILDONE, José; MEIRA, Clóvis. *Introdução à Literatura no Pará, Vol. V*. Belém: CEJUP, 1995, p.225).

<sup>849</sup> BLANCHE, Jannette. *Cláudio Barradas*. Jornal A Província do Pará, 4º Caderno, Coluna Conversando com você..., de Jannette Blanche, domingo, 10/09/1967, (p.09).

fatores que colaborariam para o amadurecimento das artes teatrais locais. Porém, esse desejo foi atravessado por outras questões, principalmente as relacionadas ao campo de atuação profissional.

Os atores, tanto os formados pelo STUP, quanto os de outros espaços de produção cultural não encontravam, em Belém, estruturas que garantissem suas atividades em outros níveis, permanecendo as do teatro amador e o que Salles<sup>850</sup> definiu como popular. Não havia sindicato, a cidade permanecia, ainda, com poucas salas de espetáculo<sup>851</sup>, ou seja, todo um aparato de um teatro profissional que pudesse condicionar os artistas da cidade a viver de seus ofícios.

Isso se deve, talvez, ao fato de que na América Latina do século XX, como afirma Canclini (1998), os artistas não puderam viver de seus ofícios, “tendo que trabalhar como docentes, funcionários públicos ou jornalistas, o que criava relações de dependência do desenvolvimento literário com relação à burocracia estatal e ao mercado de informação de massas”<sup>852</sup>. Alguns alunos da primeira e da segunda turma<sup>853</sup> seguiram na área teatral, como professores da própria escola de teatro (Cláudio Barradas e Walter Bandeira), nas radionovelas da Rádio PRC-5 (Nilza Maria, Mendara Mariani), na televisão (TV Marajoara, canal 2)<sup>854</sup>. Além de alguns alunos formados pela Escola de Teatro, outras pessoas envolvidas com as artes cênicas foram trabalhar na TV Marajoara, criada em 1962, como Maria Sylvia Nunes e Paraguassú Éleres, do NTEP.

---

<sup>850</sup> SALLES, Vicente. *Op. Cit.*, (1994).

<sup>851</sup> Belém possuía como sala de espetáculo o Teatro da Paz, a SAI, o Teatrinho Martins Pena, e alguns auditórios de escolas particulares, como Colégio Nazaré e Colégio Gentil Bittencourt.

<sup>852</sup> CANCLINI, Néstor García. *Op. Cit.*, (p.68).

<sup>853</sup> A segunda turma era composta por: Elsie Roberto Soares, Joana D'Arc Cardoso Alves, José Maria Machado de Carvalho, Maria de Lourdes Rossard Negrão Guimarães, Mary de Nazaré Alencar Fernandes, Nilza Alves Feitosa, Pedro Galvão de Lima, Rosa Martins Veloso Dias, Walter Gonçalves Bandeira. Fonte: NUNES, Maria Sylvia. *Relatório nº 1 do Serviço de Teatro da Universidade do Pará*. Belém, 1964, (p.11).

<sup>854</sup> Ver: PEREIRA, João Carlos. *Memória da televisão paraense e os 25 anos da TV Liberal*. Belém: SECULT; Organizações Rômulo Maiorana, 2002.



Figura 103 - Solenidade de formatura da segunda turma da Escola de Teatro da UP. Na imagem, aparece o diretor do STUP Benedito Nunes entregando o diploma à Nilza Maria. Aparece, ainda, Maria Sylvia Nunes, coordenadora da Escola de Teatro<sup>855</sup>.

Fonte: Jornal A Província do Pará.



Figura 104 - Paraguassú Éleres (o primeiro da esquerda para a direita) em atividade na TV Marajoara, canal 2.

Fonte: Arquivo pessoal de Paraguassú Éleres.

---

<sup>855</sup> S/a. *Teatro*. Jornal a Província do Pará, 2º Caderno, domingo, 18/12/1966, (p.01). "A Escola de Teatro da Universidade Federal do Pará, numa cerimônia que quanto teve de singela como de expressiva, diplomou, sexta-feira última, num dos intervalos da exibição de "O Santo e a Porca", no Teatro da Paz, a nova turma que, este ano, ali concluiu seus estudos. Dessa turma faz parte - e isso é muito grato para quantos integram a família "associada" paraense, a competente tele rádio atriz Nilza Alves Feitosa, ou melhor, a nossa brilhante e estimada Nilza Maria - que esse é seu nome artístico - um dos valores marcantes do cast da Rádio e da TV Marajoara. Nilza Maria, que aparece na foto recebendo o diploma das mãos do prof. Benedito Nunes, que presidiu a solenidade, pelo festivo acontecimento foi muito cumprimentada".



Figura 105 - TV- Marajoara: Uma Emissora de Padrão<sup>856</sup>.  
 Fonte: Jornal A Noite/RJ.

Na imagem acima, matéria publicada em *A Noite/RJ*, observa-se a apresentação, em linhas gerais, da emissora de TV paraense, pertencente à rede Diários e Emissoras Associadas: sua localização, a qualidade de seus estúdios, além de ressaltar ser a primeira e mais importante da região amazônica. Nela, destaca-se a presença de pessoas envolvidas nos movimentos de teatro amador local, além de futuros alunos da escola de teatro da Universidade Federal do Pará, como se pode ver abaixo:

A TV MARAJOARA dispõe de quadro de Realizadores (autores, produtores e diretores): Maria Helena Coelho, Waldyr Saruby de Medeiros, **Maria Silvia Nunes** e Raimundo Mário Sobral. E com elenco de teleteatro exclusivo, cobrindo toda sua grande e movimentada programação ao vivo. Teleatrizas: **Mendara Mariani**, **Nilza Maria**, **Aita Altmann**, Carmen Eunice Barradas, Dorinha Barbosa, **Iracema Oliveira**, Valéria Oliveira, Jane Maria, Tereza Regina, Tacimar Cantuária, Léa Maia, Deolinda Duarte, Eugênia Gomes, Terezinha Melo, Marta Goretti, Virginia de Moraes, Fátima Moreira, Marília Bastos, Taci Pinomn, Sueli Charchar e Iara Maia. Teleatores: Lindolfo Pastana, **Daniel Carvalho**, **João Loureiro**, Armando Pinho, **Paraguassú Éleres**, Eduardo do Asdnelnor, **Cláudio Barradas**, Adelino Sião, Alfredo Henriques, Jorge Maia, Campos de Queiroz, Ociras Freire, Manuel Cosenza, Heraldo Martins, Gracino Almeida, Ademar Paiva, Manuel Melo, João Pampolha, **Augusto Rodrigues**, Wilson Idma, Gabriel Sábado, Francisco Brito, José Carlos Gondim, **Geraldo Sales**, Fernando

<sup>856</sup> S/a. *TV- Marajoara: Uma Emissora de Padrão*. *Jornal A Noite*, 28/08/1962, (p.09).

Matos, Artur Rocha, Herman Sousa Filho, Roberto Reis, Erastos Banhos, Rômulo Reis e Manuel Ângelo<sup>857</sup>.



Figura 106 – Sete de gravações da TV Marajoara.  
Fonte: Jornal A Noite/RJ.



Figura 107 – Equipamentos da TV Marajoara.



Figura 108 – Circo no palco da TV Marajoara.  
Fonte: Jornal A Noite/RJ.

A TV Marajoara, assim como algumas rádios da cidade, foi o campo de atuação profissional de muitos artistas ligados às práticas teatrais, principalmente nas telenovelas e nas radionovelas. O campo teatral não tinha alcançado a mesma organização desses outros veículos de comunicação, que tinham maior popularidade, e eram voltados para os interesses comerciais, questões combatidas pelos

---

<sup>857</sup> S/a. *TV Marajoara: uma emissora padrão*. A Noite, 26/08/1962, (p.09). A matéria inicia com uma apresentação da emissora paraense: “A TV MARAJOARA, Canal 2, foi inaugurada a 30 de setembro de 1961. Fica localizada no centro da cidade de Belém, à Avenida Governador José Malcher, 1332. Montada em prédio próprio, construído especialmente para televisão, ocupa uma área de sete mil metros quadrados. A TV MARAJOARA dispõe de três estúdios, montados dentro dos mais exigentes requisitos técnicos”.

movimentos de teatro amador local. A Escola de Teatro surgiu com o objetivo de preparar os artistas locais para uma vida cênica alicerçada na valorização da cultura, na possibilidade de transformação social dos indivíduos. Porém, a necessidade de viver do ofício de artista era uma vontade e desejo dos alunos que passavam pela instituição.

De toda forma, observa-se que a Escola de Teatro cumpria com o seu papel de instituição formadora de artistas capacitados pelas teorias e técnicas apreendidas nas aulas e nos espetáculos. No entanto, ela não se preocupou, talvez não fosse seu papel, ou pensada para isso, com a constituição de um mercado de trabalho. Como fruto dos movimentos de amadores, os quais viam a arte como espaço de transformação do indivíduo, como agente de cultura, de valores que se opunham à lógica do teatro comercial, a instituição não tinha como meta, pelo menos em seus anos iniciais, a discussão sobre as questões do campo de atuação desses artistas que passavam por ela. Pelo menos, não na mesma lógica das práticas profissionais teatrais, tão combatidas por eles nas décadas de 1940 e 50. Possivelmente, este era um paradoxo incontornável: a formação de artistas-intelectuais do teatro para o mercado de entretenimento de massas da cidade.

Como, no Pará, não havia uma política cultural que fortalecesse as atividades teatrais, tão pouco os artistas envolvidos nela conseguiram se organizar, por meio de sindicatos, de leis que fortalecessem ou criassem mecanismos que solidificassem as bases para atuação profissional, ocorreu a ida dos atores formados pelo STUP para outros campos de trabalho, como a TV e o rádio. Isso pode ser exemplificado a partir de artistas como Cláudio Barradas, que antes de buscar a formação acadêmica já tinha uma trajetória nas artes teatrais da cidade; Nilza Maria e Mendara Mariane, atrizes que atuaram nas radionovelas, programas de televisão e no cinema.

Além dessas atividades artísticas, os artistas formados pelo STUP ajudaram a formar grupos de teatro em Belém, fator determinado pela necessidade de continuação dos trabalhos cênicos. Essa questão é muito presente na história artística contemporânea da cidade, pois da Escola de Teatro, a partir do final dos anos 1960,

surgiram vários grupos amadores de teatro, como o *Experiência*<sup>858</sup>, com a necessidade, principalmente, de realizar uma produção teatral na cidade, ou porque, de fato, essa fosse a demanda existente na cidade, que canalizava os artistas formados em busca de uma possível profissionalização.

Observa-se nos jornais da década de 1960, em Belém, a divulgação das trajetórias de alguns artistas da cidade, principalmente os formados pelo STUP. Geralmente, os textos eram publicados no final e/ou início do ano, com a finalidade divulgar os atores/atrizes que mais tiveram evidência nos palcos paraenses, como nos exemplos abaixo:



Figura 109 - Atriz Nilza Maria – destaque no cinema.  
Fonte: Jornal A Província do Pará.

---

<sup>858</sup> Fundado em 1969, o Grupo Experiência surge, segundo conta seu diretor Geraldo Sales, em relato ao projeto *Memórias*, da Universidade da Amazônia, com o objetivo de produzir espetáculo a partir da valorização dos bens culturais amazônicos. Ele afirma que as produções teatrais em Belém até a década de 60 priorizavam a dramaturgia e temas relacionados à cultura universal, europeia, e, por isso, seu grupo surgia com a missão de mudar esse cenário, eles queriam abordar elementos da cultura local. Mesmo com esse princípio, o Experiência não deixou de trabalhar, também, com a tradição erudita teatral ocidental. Porém, é conhecido na cidade por seus espetáculos como *Ver de Ver-o-Peso* (1981), *Foi Boto Sinhá*, *Goodbye Pororoca*. Suzane Pereira, ao analisar o espetáculo *Ver de Ver-o-Peso*, comenta que o grupo paraense “desenvolve um fazer teatral voltado para o homem da Amazônia, fugindo dos padrões de um teatro europeu, moldado fora da realidade local” (PEREIRA, Suzane. *Tradição e contemporaneidade na cena amazônica: espetáculo Ver de Ver-o-Peso do grupo Experiência*. Dissertação de Mestrado, Artes Cênicas, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, 2004, p.15).

Impressionante como tipo, brilha em qualquer papel no qual a exija acima de tudo a capacidade interpretativa. Intensa, poderosa no rádio e na televisão, a sua figura no palco agiganta-se, dominando os textos mais difíceis – no cinema (“Um Dia Qualquer”) demonstrou máscara impressiva que está a pedir um bom diretor e um bom roteirista. É, mesmo, uma das poucas (raríssimas) atrizes com que contamos no Pará – e das mais completas, no drama e na comédia – podendo ser colocada ao lado das melhores que pontificam ultimamente nos centros artísticos de maior avanço deste país. Continua, porém, modesta, como sempre foi (e além de modesta, responsável, dona de uma consciência profissional que surpreende uma terra como esta, de diletantismo e improvisação a toda prova)<sup>859</sup>.



Figura 110 - Maria de Belém – personalidade de 1966 no teatro, Tv e cinema.

Fonte: Jornal A Província do Pará.

Comentada durante todo o ano, chega ao fim de 65 como a mais noticiada personalidade feminina da temporada – no teatro (textos de Martins Penna, em espetáculos da Escola de Teatro da Universidade do Pará), na TV, no cinema. No primeiro filme paraense de longa-metragem, “Um Dia Qualquer”, Maria de Belém fez a tão discutida sequência de “strip-tease” que foi, numa certa época, o assunto sensação da cidade. As observações variam mas, de um modo geral, as opiniões convergiam para um só ponto de atenção: a presença da moça Maria de Belém, notícia de janeiro a dezembro, a aparecer em manchetes, manchetas e em uma infinidade de textos-legendas (e “slides” de televisão). Uma diva mirim, porém de bastante badalação no exercício inteiro, tema constante para noticiários e fotógrafos. Vai longe a menina<sup>860</sup>.

---

<sup>859</sup> CASTRO, Acyr. Nilza Maria. In: *As mulheres do ano, Televisão e Rádio*. Jornal A Província do Pará, 3º Caderno, sábado, 01/01/1966, (p.01).

<sup>860</sup> CASTRO, Acyr. Maria de Belém. In: *As mulheres do ano, Mulher notícia*. Jornal A Província do Pará, 3º Caderno, sábado, 01/01/1966, (p.01).



Figura 111 - Mendara Mariane - destaque de 1966 no teatro.

Fonte: Jornal A Província do Pará.

Edwaldo, difícil escrever sobre MENDARA, sabe? É uma atriz e tanto. É tudo. Conheci MENDARA no Teatro da Paz vivendo a Mrs. Maungham da peça de Patrick Hamilton, "Luz de Gás". Empolgou como só uma atriz autêntica pode empolgar. Depois acompanhei de perto sua carreira até aqui: uma sucessão de raras criações artísticas. MENDARA - sensível - trágica - meiga - rancorosa - irônica - suave - triste - vibrante - heroica - sublime -. Enfim, repleta desses sentimentos e vivência tão própria das grandes intérpretes. Isto, Edwaldo, não é tudo. E nem poderia ser. Como analisar uma grande atriz? Difícil, senão impossível. Afinal, elas existem para que a gente as sinta e quase nunca as compreenda. De onde quer que tenha surgido a ideia de fazê-la personalidade do ano, foi bom e justo. Obrigado por ter me escolhido para escrever sobre MENDARA. Creia que é uma responsabilidade e uma satisfação que poucas vezes encontramos<sup>861</sup>.

---

<sup>861</sup> CARVALHO, Daniel. Teatro: Mendara Mariani. In: *As mulheres do ano*. Jornal A Província do Pará, 3º Caderno, sábado, 01/01/1966, (p.01).

## Cena II - Quadro IV: Belém e suas novas cenas culturais (1965-1968).

*Diploma não quer dizer nada. Então, sou um eterno aprendiz e não mestre, alguém que ama o teatro, ama o teatro pelo o que ele é pode fazer.*  
Cláudio Barradas (Entrevista).

No ano de 1965 inicia-se um novo ciclo no STUP, principalmente no que se refere à partida de alguns professores do quadro, vindos de São Paulo, como Amir Haddad e Yolanda Amadei. A partir disso, começa uma movimentação no corpo docente, com a vinda de outros profissionais e a ocupação de ex-alunos da escola, como Cláudio Barradas, na interpretação, e Walter Bandeira, na dicção. Em uma pequena matéria jornalística, publicada em *A Província do Pará*, de 1966, há um relato da experiência no ensino de teatro da capital paraense, feita por Yolanda Amadei:

YOLANDA AMADEI, que aqui esteve lecionando Expressão Corporal na Escola de Teatro da Universidade do Pará e hoje se encontra em São Paulo, em entrevista concedida ao "Suplemento Feminino" do "Estado de São Paulo", assim fala de Belém:

"A Escola de Teatro de Belém foi uma experiência que teve aspectos fascinantes para mim; foi um verdadeiro pioneirismo. Belém é uma cidade que estava estagnada durante um período de vinte anos ou mais. Culturalmente, vive de teoria e de memórias do passado faustoso da época do apogeu da borracha. O sopro do progresso teve início com o advento da Rio-Brasília.

"A vida em Belém corresponde a de uma cidade pequena do interior paulista, com as agravantes da distância, clima super úmido e do subdesenvolvimento: vida pacata, provinciana, onde a maior ocupação é falar da vida alheia. Calcule-se agora surgir inesperadamente, no meio disso tudo, a Escola de Teatro, com três professores de São Paulo (Amir Haddad, Carlos Moura e eu).

"O famoso Teatro da Paz estava fechado há 12 anos e não havia outro. As únicas companhias teatrais que por lá apareciam e tinham que se apresentar em auditórios precários, eram companhias de revista que iam "fazer o Norte" com elencos de quinta categoria. É fácil assim de se adivinhar o que tivemos para modificá-la. No primeiro ano os pais não queriam deixar suas filhas frequentar a escola. Entretanto, quando a Escola tornou-se realidade, tudo se modificou e acabamos por conquistar o coração tanto dos universitários como dos paraenses. Foi mais uma vitória do teatro".

Sem comentários<sup>862</sup>.

---

<sup>862</sup> S/a. YOLANDA AMADEI FALA DE BELÉM. Jornal A Província do Pará, 3º Caderno, domingo, 04/12/1966.



Figura 112 - Yolanda Amadei (1966).  
Fonte: Jornal A Província do Pará.

As crônicas de jornal de 1965 revelam o contexto socioeconômico da região amazônica, marcada pela presença do intenso processo de transformação da paisagem urbana, e também no desenvolvimento da economia. Além disso, o novo contexto político, gerado pela ditadura civil-militar, instalada em 1964, começa a articular as relações de poder, principalmente no segundo semestre, quando se inicia a corrida para as eleições governamentais. O 1º de abril marcava o aniversário da tomada dos militares ao poder, e os jornais anunciavam a comemoração de tal fato.



Figura 113 – Capa do Jornal A Província do Pará. Figura 114 - Luzes no Teatro<sup>863</sup>.  
Fonte: Jornal A Província do Pará.

<sup>863</sup> S/a. *Luzes do Teatro*. Jornal A Província do Pará, quinta-feira, 01/04/1965, (primeira página).

O Teatro da Paz foi palco das comemorações da sociedade paraense pelo primeiro ano da “revolução”. Importante destacar que a ditadura, em seu início, não tinha as amarras duras, que ao longo dos anos foram construídas, ainda se tinha eleições diretas para Governador e Presidente, por exemplo. As páginas d’*A Província do Pará* anunciavam diariamente as articulações no campo político, defendendo as ideias dos militares, principalmente, com relação ao movimento das esquerdas, classificadas pela direita, de contrarrevolução.

Como era de se esperar, estão se confirmando as informações de articulação contrarrevolucionária em vários pontos do território nacional e, com mais intensidade, no Rio Grande do Sul. A recente prisão de dois uruguaios, que transportaram armas para Porto Alegre e foram pagos com dinheiro subtraído à SUPRA, pelo ex-delegado da entidade no Estado, serviu para identificar uma vasta trama subversiva, com ramificações fora do País e participação dos asilados de Montevideú. O internamento de Brizola na cidade de Colônia será uma consequência desses e outros fatos semelhantes, que põem à prova o dispositivo de defesa da Revolução, nos seus setores diplomático, militar e de contrainformação. O governo não enfrenta nenhuma resistência aos seus atos de combate à subversão e defesa da Revolução, sendo até de admirar-se que não tenha ido além desse terreno. Nos círculos parlamentares a maioria esmagadora reconhece o direito de autodefesa à Revolução, admitindo a necessidade de uma base militar de segurança para sustentar o governo. Os que apoiaram o 31 de março continuam aceitando soluções revolucionárias para os problemas nacionais, pelo menos até enquanto não se atinja a estabilidade econômico-social. E justificam a sua posição como questão de sobrevivência, pois venceram uma luta contra o comunismo internacional e sabem das consequências de uma revanche, que não estão dispostos a permitir<sup>864</sup>.

Pere Petit e Jaime Cuéllar<sup>865</sup>, ao abordarem a instalação da ditadura civil-militar no Pará, afirmam que apesar da cúpula das Forças Armadas ter articulado, com certa finalidade, a instauração de seu poder, eles não teriam conseguido sem o apoio da sociedade civil, representada pelas camadas conservadoras, como fazendeiros e empresários, além da igreja católica. Esses setores, segundo os autores, articularam as oposições contra os movimentos reformistas, de base esquerdista, que tentavam implantar no país políticas, com base nas ideologias socialistas, que se configuravam contra os interesses dos poderes tradicionais.

---

<sup>864</sup> S/a. *Trama contrarrevolucionária*. Jornal A Província do Pará, fev. /1965.

<sup>865</sup> PETIT, Pere; CUÉLLAR, Jaime. *O golpe de 1964 e a instauração da ditadura civil-militar no Pará: apoios e resistências*. In: Revista Est. Hist., Rio de Janeiro, vol. 25, nº 49, p. 169-189, janeiro-junho de 2012.

No contexto internacional, ocorria a polaridade do poder entre o capitalismo norte-americano e seus aliados, e os socialistas, que, na América Latina, tinha conquistado o poder, por meio da Revolução Cubana. No Brasil, os movimentos de base, promovidos pelos partidos de esquerda, como o PCB, sofriam intensa desmobilização, e a direita construía, por meio de discursos e simbologias, uma forte desarticulação:

Esse ponto de vista era exposto por um deputado pessedista, sexta-feira passada, no Palácio Tiradentes, no meio de um grupo de parlamentares, cuja opinião tinha um denominador comum: os revolucionários, especialmente os militares, têm consciência do risco que assumiram em 31 de março de 1964 e estão dispostos a construir um sistema democrático, mas por isso mesmo incompatível com a subversão e o comunismo. Junto-piloto de resistência populares construídos na Guanabara pelo Plano Habitacional foi batizado de “Vila Kennedy”, em justa homenagem ao presidente-mártir dos Estados Unidos; tendo em vista que, recentemente em quando em visita à nossa Capital, a Sr.<sup>a</sup>. Ingebor K. de Mendonça, da Representação da ONU no Brasil, apelou aos poderes públicos locais para que denominassem prédios, escolas, logradouros públicos etc., com o nome da Organização das Nações Unidas, para perpetuação daquela entidade na memória do povo. E considerando também que somente a Amazônia ainda não se preocupou em atender essa solicitação, vai daqui a sugestão ao Prefeito de Belém para que, caso ainda não tenha em mente uma denominação certa para o primeiro conjunto habitacional que irá construir na cidade em cooperação com o Plano de Habitação, designar de “Nações Unidas” aquilo que será o primeiro passo para dar casa própria aos necessitados de Belém<sup>866</sup>.

Observa-se, no excerto acima, a articulação dos intelectuais de direita, que utilizavam os jornais para difundir e justificar os militares no poder. Os movimentos de esquerda eram, diariamente, combatidos pela ideia de serem um risco para o país, por isso, destaca a figura do presidente norte-americano assassinado, como mártir, símbolo da nação capitalista. O texto ressalta, ainda, a urgência da Amazônia em implantar a política adotada em outras regiões do país, de dar nomes aos seus espaços e prédios públicos a personalidades representativas do poder direitista, justificado pelo pedido das Nações Unidas.

No aspecto cultural, percebe-se, nas páginas dos jornais, a presença da reflexão sobre a produção teatral de Belém, considerando-a um campo ainda necessitado de avanços. Impactados pelas atividades da Escola de Teatro e de

---

<sup>866</sup> S/a. *Trama contrarrevolucionária. Op. Cit.*

grupos, como o liderado por Cláudio Barradas, a crítica local propunha uma intensa reflexão sobre a situação da produção teatral local.

O progresso cada dia que passa, toma conta de nossa Belém: vê-se edifícios, fábricas, magazines, que pouco ficam a dever com os grandes centros. Mas uma coisa que ainda está caminhando em passos lentos: é a cultura, o amor pelas artes, não estamos dando a devida atenção a ela, poucos são os que se animam elevá-la a um nível maior.

O teatro, coitado, está ainda no berço esquecido. Existem, aqui em Belém, poucos os que lhe dão o seu valor. Nossos atores, se fossem viver de teatro estariam morrendo de fome, mas assim mesmo trabalham, por amor sem ganhar um tostão, e nem o querem, pois a sua recompensa seria a de ver, a sala de espetáculos cheia, mas o nosso público ainda não compreendeu, ou melhor, ainda não aprendeu a gostar de teatro. E diga-se que, aqui em nossa cidade, o espetáculo é gratuito; imaginem se fosse pago como em outros Estados, que o ingresso é quase duas vezes o preço do cinema, aí mesmo que não aparecia ninguém. Felizmente, já temos pessoas entendidas, que o prestigiam, mas não basta, é muito pouco, em comparação com os do sul e central, que em cada cidade que nasce uma das primeiras coisas que fazem é a Igreja, o palácio do governo e um teatro<sup>867</sup>.

A matéria jornalística inicia com o destaque de que as artes teatrais ainda não tinham força, não conseguiam articular-se, como o cinema, apesar das atividades serem gratuitas. Em seguida, ela faz referência ao trabalho da Escola de Teatro da Universidade, ao festival promovido no final do ano de 1964, enfatizando a peça de Coelho Neto, *Quebranto*. Além disso, comenta sobre as atividades do grupo *Teatro Operário do SESI*, com direção de Cláudio Barradas, que apresentava quatro peças diária e gratuitamente:

Há poucos dias, no Teatro da Paz, a Escola de Teatro da Universidade do Pará, apresentou uma peça de Coelho Neto: “O Quebranto”, aliás, boa peça, bons atores (apesar de estudantes) porém houve dias em que o espetáculo foi apresentado para uma plateia de uns duzentos espectadores no máximo. Esta semana o “Teatro Operário do SESI”, sob a direção de Cláudio Barradas, está apresentando, diariamente, 4 peças de um ato:

“Sobre os Males que o Fumo Produz”, um monólogo de Anton Tchekhov; “Geminis”, de Renta Palotini; “Uma Carga de Laranjas”, de Francisco Pereira da Silva, e “Espelhos Paralelos”. Todas essas peças são de autores consagrados, e estão sendo levados ao palco, na Sede do SESI, à rua Quintino Bocaiúva, 1612, por moças e rapazes, esforçados e de talento.

Prestigiemos o nosso teatro, vamos fazê-lo grande, demonstrar que aqui temos cultura, que nossos atores e diretores, nada ficam a invejar os das grandes cidades<sup>868</sup>.

---

<sup>867</sup> S/a. *Vamos ao Teatro*. Jornal A Província do Pará, 3º Caderno, sexta-feira, 15/01/1965, (p.03).

<sup>868</sup> Idem.

O excerto acima pontua a boa atuação das ações do STUP, mesmo que feito por estudantes, e finaliza chamando atenção para o público local prestigiar os trabalhos desses artistas e mostrar que o teatro, em Belém, é um símbolo cultural importante. Ou seja, o jornalista aponta a necessidade de afirmar que as artes teatrais, por meio dos atores e diretores locais, tinham qualidade, que não deixavam a desejar aos de outras grandes cidades brasileiras.

Além das perspectivas apontadas pelos jornalistas locais, as atividades da Escola de Teatro começavam a ganhar espaço na imprensa nacional, principalmente na cidade de São Paulo. Questão justificada, provavelmente, pelas articulações entre os intelectuais locais com os artistas e professores paulistanos, que passaram a atuar como docentes e realizadores de trabalhos artísticos na instituição paraense. Em uma matéria publicada em *O Estado de São Paulo*, há uma espécie de relatório das atividades da Escola de Teatro de Belém, em seus primeiros três anos de funcionamento:

As aulas do Curso do Serviço de Teatro da Universidade do Pará foram iniciadas, em 1964, no mês de maio. Foi meta dos dirigentes do Serviço, no ano passado, buscar uma maior integração entre o seu setor e as escolas superiores existentes em Belém.

Assim é que, em promoção conjunta com a Faculdade de Arquitetura, organizaram a Exposição da Cenografia no Brasil, constituída por painéis, maquetes, fotografias de trabalhos dos cenógrafos e figurinistas Flávio Império, Anísio Medeiros, Maria Rita Bordallo e Sarah Feres.

Também na Faculdade de Arquitetura foram organizadas a leitura dramática de "O sonho americano", de Edward Albee, sob direção de Amir Haddad, com uma introdução feita por Elizabetu Kander, e a palestra do coordenador do Serviço de Teatro, Benedito Nunes, ilustrada com cenas de "Prometeu acorrentado", "Os Persas", "Auto da Barca do Inferno", "O velho da horta", "O diletante" e "A história do zoológico".

Em colaboração com os alunos da Faculdade de Direito, alunos e professores do Serviço de Teatro realizaram, em novembro, a XIII Semana do Acadêmico de Direito, constituída por homenagens especiais a Gonçalves Dias e Oswald do Andrade, um espetáculo de poesia coral, organizada por Carlos Moura e movimentação cênica realizada por Iolanda Amadei. De XIII Semana fizeram ainda parte uma palestra ilustrada por alunos do Curso do Serviço de Teatro, sobre "Romantismo no Brasil", realizada pela profa. Maria Helena Mendonça Coelho e a apresentação do Coral da Universidade do Pará, sob regência do maestro Nivaldo Santiago<sup>869</sup>.

---

<sup>869</sup> S/a. *Atividades do Serviço de Teatro do Pará*. Jornal O Estado de São Paulo, terça-feira, 19 de janeiro de 1965, (p.9).

Acrescenta-se a essas informações gerais, a realização do Festival Shakespeare, e apresentação do dramaturgo Coelho Neto, escritor pertencente ao movimento teatral nacional, de uma tradição dramaturgicamente consolidada<sup>870</sup>, e também por ser um importante articulador no que se refere a instalação do ensino de teatro no Brasil, como apontado nas discussões anteriores.

#### SHAKESPEARE

O IV Centenário de Shakespeare também foi motivo das comemorações do curso de teatro paraense, que realizou seu Festival Shakespeare, com a apresentação de cenas de “Sonho de uma noite de verão”, “Otelo”, “Macbeth”, “Mercador de Veneza”, “Ricardo III”, “A tempestade” e “A megera domada”, bem como um recital com 10 sonetos de Shakespeare, apresentação de danças da Renascença e do Madrigal pertencente ao Centro de Atividades Musicais da Universidade do Pará.

Francisco Mendes, professor da Cadeira de História do Teatro pronunciou diversas conferências introdutórias ao teatro shakespeariano. Finalizando o Festival Shakespeare foram realizadas sessões cinematográficas de filmes baseados em sua obra, com a colaboração dos consulados da Inglaterra e do Japão.

#### COELHO NETTO

O Curso do Serviço de Teatro da Universidade do Pará foi a única escola de arte dramática brasileira a prestar uma homenagem a Coelho Netto por ocasião do transcurso de seu centenário.

Seu espetáculo de fim de ano foi a montagem de “Quebranto”, com alunos do curso, direção de Hamir Haddad, assistência de Carlos de Moura, cenários de Luís Otávio Barata e figurinos de Maria Rita Bordallo, Luís Otávio Barata e Walter Bandeira.

O espetáculo marcou a reabertura do Teatro da Paz, de Belém, que é uma das maiores casas de espetáculo do País e que está sofrendo uma reforma para a qual o governo do Estado destinou cem milhões de cruzeiros.

Ainda marcando o centenário de Coelho Netto foi criado o prêmio que leva seu nome, conferido ao aluno Cláudio Barradas<sup>871</sup>.

Por fim, a matéria aponta o planejamento da escola de teatro paraense para o ano de 1965, sublinhando a formação da primeira turma da instituição, que conseguiria montar o primeiro elenco estável de Belém. Ressalta, ainda, que o STUP conseguiria suas instalações próprias, com um auditório para oitocentos lugares. Além disso, frisa suas ações formativas no âmbito da arte, como os encontros para discussão e apreciação das películas cinematográficas, que representassem os valores

---

<sup>870</sup> Com 17 obras escritas para o teatro, Coelho Neto, falecido na década de 1930, era uma referência na dramaturgia nacional, para os amadores das décadas de 1940-60, sendo montado pela primeira vez em Belém na década de 1960, pelo STUP, com *Quebranto* (comédia em três atos, representada pela primeira vez no Teatro da Exposição Nacional, em 21 de agosto de 1908. Sua obra teatral foi reunida, em dois Tomos, pela Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro da FUNARTE: BRAGA, (Cláudia. *Op. Cit.*).

<sup>871</sup> S/a. *Atividades do Serviço de Teatro do Pará. Op. Cit.*

culturais significativos dessa fração de intelectuais. Relata, no final, a apresentação pública de um trabalho de Yolanda Amadei, professora que até 1964, ministrou a disciplina Expressão Corporal:

#### PLANOS

Em 1965 será formada a primeira turma de alunos do Curso do Serviço de Teatro da Universidade do Pará, estando programada para 1966 a criação do primeiro elenco teatral estável de Belém, a ser subvencionado pela Reitoria da UP.

Durante 1965 o Curso do Serviço de Teatro receberá as suas Instalações próprias, com um auditório para 800 pessoas, com projeto acústico a ser feito por arquitetos paulistas especializados.

No primeiro semestre o ST promoverá um Festival de Cinema, provavelmente dedicado ao cinema brasileiro, com palestras e exibições de filmes. Para as primeiras já foram convidados Jean Claude Bernardet, Lucila Bernardet, Maurice Capovilla e Paulo Emilio Salles Gomes.

A pedido do Serviço Nacional do Teatro será realizada, no meio do ano, a encenação de uma peça em um ato de Martins Penna, por ocasião do sesquicentenário de nascimento do autor, bem como de atos únicos de Molière e Lorca.

#### DANÇA

A Cadeira de Expressão Corporal do Serviço de Teatro realizou também apresentações públicas durante 1964, em conjunto com a Orquestra e o Coral da Universidade, sob a regência da Nivaldo Santiago.

Em coreografia de Yolanda Amadei foi encenado "Stàbat Mater", de Pergolesi, com alunos do curso de teatro, em espetáculos realizados em duas Igrejas barrocas, que obtiveram grande repercussão<sup>872</sup>.



Figura 115 - Stabat Mater, Cena do Cristo Morto. Coreografia de Yolanda Amadei. Belém, 1964 - STUP. Igreja do Carmo<sup>873</sup>.

Fonte: Arquivo pessoal de Yolanda Amadei.

---

<sup>872</sup> Idem.

<sup>873</sup> Fonte: Acervo Pessoal de Yolanda Amadei. A professora, gentilmente, permitiu reproduzir algumas imagens de seu arquivo pessoal, em julho de 2015, na cidade de São Paulo.

As atividades de 1965 da escola de teatro se encerraram com a apresentação pública de algumas peças, entre elas o Festival Martins Pena, como aponta um relatório realizado em 1967: “Festival Martins Pena (*As Desgraças de Uma Criança* e o *Inglês Maquinista*); Festival Albee (*O Sonho Americano* e *A História do Zoológico*); *O Rapto das Cebolinhas* (Maria Clara Machado)”<sup>874</sup>.

Com o passar dos anos, a Escola de Teatro da Universidade Federal do Pará foi se destacando e articulando na cidade suas produções. A imprensa local, paulatinamente, passou a divulgar e a dedicar textos voltados para os trabalhos dessa instituição. O ano de 1966 é bem representativo, por ter o maior número de reportagens, que cada vez mais não apenas divulgava a escola, mas refletia sobre os impactos de suas ações. A primeira matéria sobre ela é de agosto desse ano, divulgando a vinda de uma cenógrafa paulista, responsável pela cenografia dos espetáculos daquele ano:

Especialmente contratada pela reitoria da Universidade Federal do Pará para planejar e construir os arranjos cenográficos dos espetáculos programados pela Escola de Teatro para este segundo semestre, chegou a Belém, terça-feira última, a cenógrafa paulista Sarah Ferres, figura de projeção, em seu ramo de atividade, no sul do país. Sarah Feres permanecerá em Belém durante três meses, período em que terá a seu cargo a cenografia das peças “Hécuba”, de Eurípides, “Lágrima do Amante no Sepulcro da Amada”, de Monteverdi, “Quarto de Empregada”, e “Sarapalha”. Ex-aluna do professor Guignard, em Belo Horizonte e da Escola de Arte Dramática de São Paulo, Sarah Feres angariou projeção na vida teatral brasileira com a produção de cenários de notável expressividade. Não tardou a ser procurada pelos melhores grupos teatrais: o Grupo Decisão contratou-a como cenógrafa de “O Inoportuno”, de Pinter e Ruth Escobar encarregou-se para desincumbir-se de idêntica tarefa na peça “Tchim-Tchim”, de Bille-doux. Obtendo êxito nesses dois empreendimentos, a própria Escola de Arte Dramática de São Paulo contratou-a para desenhar os cenários de “A Família do Colecionador”, de Goldoni e “Dom Perlimpin”, de Frederico Garcia Lorca.

#### REPERTÓRIO

As peças “Hécuba”, de Eurípides, dirigida pelo professor Rodrigo Santiago, e “Lágrima do Amante no Sepulcro da Amada”, de Monteverdi, sob a [...]”<sup>875</sup>.

---

<sup>874</sup> GIANNACCINI, Marbo. *Relatório 1967*. Serviço de Teatro da Universidade Federal do Pará, 1967, (p.27).

<sup>875</sup> S/a. *Cenógrafa paulista na Escola de Teatro da UP*. Jornal A Província do Pará, 2º Caderno, sexta-feira, 19/08/1966, (p.06).



Figura 116 - A cenógrafa paulista SARAH FERES, especialmente contratada pela Reitoria da Universidade Federal do Pará, ficará em Belém durante três meses para planejar e construir os arranjos cenográficos das próximas peças que a Escola de Teatro vai apresentar ao público, no Teatro da Paz, em outubro e novembro vindouros<sup>876</sup>.

Fonte: Jornal A Província do Pará.

Sarah Feres concebeu e realizou os cenários de dois espetáculos da Escola de Teatro, em 1966: *Hécuba*, e *As Lágrimas do Amante no Sepulcro da Amada*. Esses espetáculos alinhavam-se à concepção de trabalhos eruditos voltados para a educação do gosto do público local, por se tratar de obras clássicas, como a tragédia de Eurípidés.

---

<sup>876</sup> Idem.

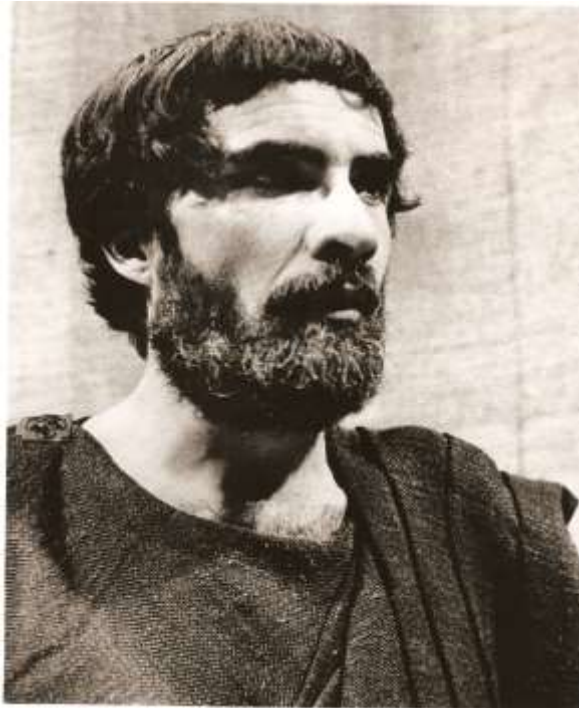


Figura 117 - Carlos Eugênio Marcondes de Moura em Hécuba (1966), de Eurípedes. Direção de Rodrigo Santiago. Figurinos: Sarah Feres. Teatro da Paz<sup>877</sup>.

Fonte: Acervo Pessoal de Carlos Eugênio Marcondes de Moura.



Figura 118 - Cena do Coro, em Hécuba, de Eurípedes (1966)<sup>878</sup>.

Fonte: Acervo Pessoal de Carlos Eugênio Marcondes de Moura.

A peça *As Lágrimas do Amante no Sepulcro da Amada*, do italiano Claudio Monteverdi, marcou o encontro entre a tradição e a vanguarda. Uma obra do Renascimento, como uma espécie de ópera-balé, o espetáculo da Escola de Teatro foi

---

<sup>877</sup> Arquivo pessoal de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. O professor doou à Escola de Teatro e Dança da UFPA um conjunto de fotografias dos espetáculos da década de 1960, dessa instituição.

<sup>878</sup> Idem.

um trabalho em conjunto com o Centro de Atividade Musicais da UFPA. Seu vanguardismo caracterizou-se, segundo matéria jornalística, pelo ineditismo nos palcos brasileiros:

Em récita para convidados especiais da Reitoria, hoje estreia, no Teatro da Paz, às 22 horas, o novo espetáculo da Universidade do Pará, que, conjuntamente com o Centro de Atividades Musicais, apresentará o programa “Renascença e Cláudio Monteverdi”, dividido em duas partes: “Canções da renascença” e “Lágrimas do Amante no Sepulcro da Amada”, esta última uma ópera-“ballet” pela primeira vez apresentada no Brasil. A partir de amanhã, até o dia 14, a apresentação do mesmo programa terá caráter público, podendo os ingressos serem obtidos na sede da Escola de Teatro ou no Centro de Atividades Musicais da UP<sup>879</sup>.



Figura 119 - *Lacrimae D'Amante ao Sepulcro dell'amata*. (Lágrimas do Amante no Sepulcro da Amada) (1966), do compositor italiano Cláudio Monteverdi (em conjunto com o Centro de Atividades Musicais). Direção cênica: Marbo Giannaccini. Direção musical: Maestro Nivaldo Santiago<sup>880</sup>.  
Fonte: Jornal A Província do Pará.

Essa relação da Escola de Teatro com o clássico e a vanguarda demonstra a permanência dos ideais artísticos dos movimentos de amadores das décadas anteriores. Por se tratar de um espaço de ensino, era necessário que se garantisse uma educação geral sobre cultura teatral, fato que a tradição literária dramaturgica proporcionava, por ser vista como elemento fundamental na formação dos cidadãos, mas principalmente dos artistas de teatro. No entanto, ao mesmo passo que essas

<sup>879</sup> S/a. *No Teatro da Paz, hoje, nova apresentação da Escola de Teatro da UP*. Jornal A Província do Pará, 1º Caderno, terça-feira, 08/11/1966, (p.07).

<sup>880</sup> Idem.

questões eram importantes, os intelectuais envolvidos no STUP proporcionavam o encontro entre esses princípios e a necessidade de se apresentar as novidades. Esse movimento em função de obras inéditas representou, ainda, a preocupação em formar a plateia belenense. Não se pode esquecer a ideia que a crítica local tinha sobre o gosto do público, por isso a Escola de Teatro cumpria seu papel de espaço de formação humanística e poética.



Figura 120 - Ainda inédita no Brasil, a obra de Monteverdi “Lágrimas do Amante no Sepulcro da Amada”, foi ontem no Teatro da Paz um raro espetáculo para os olhos<sup>881</sup>.

Fonte: Jornal a Província do Pará.

O trabalho do STUP com as formas teatrais, com a educação dos artistas e da plateia, de uma maneira geral, não se restringia às manifestações cênicas, porque essa responsabilidade ficava a cargo da Escola de Teatro. A instituição congregava outras ações, que aos poucos se expandiram. Um exemplo disso é o Centro de Estudos Cinematográficos, pertencente ao STUP desde a sua fundação, em 1963, que promovia diversas atividades voltadas para a formação de público de cinema, ligado mais à ideia de estudo e percepção do cine-arte, representando a permanência, possivelmente, do movimento de cineclubes da década de 1950, como *Os Espectadores*. Isso pode ser demonstrado pela presença de integrantes desse grupo nas ações do STUP, como retrata a imagem abaixo:

---

<sup>881</sup> S/a. *Espectáculo Inédito*. Jornal A Província do Pará, sexta-feira, 11/11/1966 (primeira página).



Figura 121 - Aspecto do “Teatrinho Martins Penna”, por ocasião do lançamento do II FESTIVAL DE FILMES EXPERIMENTAIS NORTE-AMERICANOS, distribuídos pelo USIS<sup>882</sup>.

Na primeira fila da direita para a esquerda, vê o aluno do 3º ano do curso de Formação de Ator, Walter Bandeira. Na segunda fileira, da direita para a esquerda: Max Martins, Benedito Nunes, Maria Sylvia Nunes.

Fonte: Jornal A Província do Pará.

A matéria jornalística apresenta ainda um plano geral das ações do II Festival de Filmes Experimentais Norte-americanos, com palestras, tanto no teatro Martins Pena, da Escola de Teatro, quanto no Colégio Santo Antônio, instituição particular administrada por uma ordem religiosa, e no Colégio Paes de Carvalho, de caráter público. Na exibição dos quatro filmes, como mostra o excerto abaixo, vê-se novamente a presença do espírito dessa geração, que se entendia como vanguardista, ao privilegiar as películas experimentais, uma forma de questionar as exibições dos filmes voltados mais para o alcance das massas, e focar-se para o chamado cine-arte, espaço para novas experiências com a linguagem artística.

Constituiu um autêntico sucesso, em nossa capital, a exibição do II FESTIVAL DE FILMES EXPERIMENTAIS NORTE-AMERICANOS, distribuídos pela USIS [sic].

O programa foi exibido no Colégio Santo Antônio (com palestra do crítico João de Jesus Paes Loureiro), no Teatro Martins Pena do Centro de Estudos Cinematográficos da Universidade do Pará, e na Sociedade Artística Internacional, numa promoção do Colégio Estadual Paes de Carvalho.

Os filmes foram os seguintes: A DAY IN NEW YORK, AUTUMN, HIGHWAY, TEAM TEAM TEAM.

**WAITING FOR MAY.**

---

<sup>882</sup> S/a. *II Festival de Filmes Experimentais Norte-americanos*. Jornal A Província do Pará, 3º Caderno, domingo, 13/11/1966, (p.01).

**HE [sic] [THE] GOLDEN AGE OF COMEDY.**

O primeiro filme apresentou, de maneira absolutamente nova, um dia na cidade de Nova York. Uma visão deformada de objetos & coisas, evidencia a movimentação incessante na grande metrópole. O uso da cor e da música, muito bem empregado, contribui para a criação de um ambiente fantasmagórico, que lega, ao trabalho, uma real importância no setor de cinema-experimental.

O segundo filme, *Autumn*, feito por amadores apresenta o fim da estação, ligado à retirada de um carrossel. Tudo visto, com espantosa naturalidade, por um garoto (de 8 anos, aproximadamente). Tentativa séria de poesia cinematográfica.

“*Highway*” é um exercício formal que procura casar o movimento de um automóvel, numa estrada, com a música de “jazz”. Em cores.

“*Waiting For May*”, outro filme de amadores, retrata com certa ambição, um momento num parque, onde, uma velha feia e pobre relembra, ao ver as moças passarem, sua juventude e seus amores. O filme é colorido e apresenta, na ligação do primeiro “flashback”, uma verdadeira viagem através do tempo, focando, entre cortes rápidos, diversos objetos que mostram a evolução material em um século.

Finalmente, Robert Youngson fez de velhas fitas de Mach Sennett e Hal Reach, uma coletânea gozadíssima, em que se tem a oportunidade de rever ídolos do passado, como Laurell e Hardy, Ben Turpia, Harry Langdon, Jean Harlow, Charlie Chase e muitos outros.

O filme foi exibido comercialmente – através da 20th Century Fox – com o título de “Os Reis do Riso”<sup>883</sup>.

O teatrinho Martins Pena foi criado em 1965, nas dependências da Escola de Teatro, como uma necessidade da instituição em ter seu próprio espaço de apresentações, possibilitando novas formas para as produções do STUP. Belém possuía apenas o Teatro da Paz e alguns auditórios de escolas e fundações construídas para agregar a produção artística de outras linguagens, como a Sociedade Artística Internacional, a SAI. O teatrinho agregava, portanto, as apresentações de espetáculos e também as atividades como palestras e exibições de filmes, promovido pelo Centro de Estudos Cinematográficos.

---

<sup>883</sup> Idem.



Figura 122 - A Sala Martins Pena (na foto), inaugurada em 1965, é o local de grande número das apresentações dos alunos do Curso de Teatro da Universidade, onde também são realizadas as aulas práticas. Tem capacidade para 77 pessoas<sup>884</sup>.  
Fonte: Jornal A Província do Pará.

Esta fotografia acima faz parte da primeira matéria, em uma série de três, publicadas n'*A Província do Pará*, dedicadas à Escola de Teatro da Universidade Federal do Pará. Elas se propõem a analisar os impactos das ações dessa instituição, em seus primeiros quatro anos em exercício, como uma espécie de balanço da história do curso de teatro. A primeira matéria inicia com uma reflexão sobre as tarefas que envolvem uma produção cênica:

Quando a cortina desce, o espetáculo termina e o público se retira, poucos são os que se demoram a pensar sobre o trabalho, sacrifício e preparação que antecedem àquela apresentação teatral. Raros são os que observa, os detalhes de cenografia, de interpretação, de direção. Ao público de teatro só interessa o todo, o geral. Entretanto, atrás dos bastidores, desenvolve-se uma vida intensa de atores, diretores e técnicos.

Mas, afinal, como é feito o teatro? Quem faz o teatro em nossa capital? O que é preciso para fazer teatro? Várias estórias respondem a estas perguntas, formando uma história: a história do Curso de Teatro da Universidade do Pará, onde são formados os atores e os espetáculos teatrais representados em Belém. Esta história nós passaremos a contar<sup>885</sup>.

Em seguida, com o subtítulo *Vida e Obra do CT*, a matéria destaca a trajetória da Escola de Teatro, e ressalta que o objetivo da instituição seria tornar o teatro um

---

<sup>884</sup> S/a. *O Teatro Universitário no Pará (I)*. Jornal A Província do Pará, domingo, 25/09/1966, (p.05).

<sup>885</sup> Idem.

elemento ativo nas atividades culturais da capital paraense, proporcionando o desenvolvimento intelectual dos jovens universitários e a educação estética da população local. Essas metas alicerçavam as diversas atividades do STUP, com a exibição de filmes, exposições, conferências e apresentações de espetáculos.

No dia 6 de maio de 1962, era instalado o Serviço de Teatro da Universidade do Pará, o qual realizaria o Curso de Iniciação Teatral, gérmen do atual Curso de Formação de Ator, funcionando àquela época em caráter experimental. A finalidade do serviço seria fazer do teatro veículo de cultura, visando ao aprimoramento intelectual da juventude universitária e a educação do povo em geral, para o que manteria a Escola de Teatro e, ainda, promoveria outras atividades artísticas, como exposições, exhibições cinematográficas, espetáculos e conferências, e a publicação de textos fundamentais da literatura dramática e peças de autores regionais, além de estudos críticos referentes a teatro e cinema. Começando imediatamente a funcionar, nove dias depois de instalado, a 17 de maio, os alunos do Curso de Iniciação Teatral encenavam sua primeira peça “O Cachorro e o Palhaço”, do aluno José Almeida Brito Filho, em teatro de fantoches. A essa época, o Curso era assistido por 64 alunos.

Em novembro, os alunos do Curso de Iniciação Teatral levavam à cena, sob a direção do professor Amir Haddad, as seguintes peças: *O Velho da Horta*, de Gil Vicente, *“O Inglês Maquinista”*, de Martins Pena, *“Caminho Real”* do russo Anton Tchekhov, e *“O Delator”*, do notável dramaturgo alemão Bertolt Brecht, em temporada popular no auditório da Sociedade Artística Internacional<sup>886</sup>.

Depois da apresentação dos aspectos gerais da Escola de Teatro, com a sua trajetória, seus ideais e propósitos, a matéria se dedica a analisar as temporadas promovidas pela instituição de 1963 a 1966. O primeiro ano oficial do curso de Formação de Ator é destacado pela matéria jornalística como momento importante, pois a instituição paraense seria a quarta de nível médio do Brasil. Com o subtítulo *63: da instalação do curso a Brecht, Gil Vicente e Pena*, ela relata:

No dia 28 de março de 1963, no Dia Internacional do Teatro, era oficialmente instalado o Curso de Formação do Ator, do Serviço de Teatro da UP, o quarto do Brasil em ordem cronológica, entre os de nível secundário, depois da Bahia, Recife e Rio Grande do Sul. O currículo organizado atendia especialmente a peculiaridades da região, sendo estabelecido o vestibular para a admissão de cursistas. Em abril era organizada a 1ª Exposição do Teatro Paulista, com material cedido pelas companhias Teatro Brasileiro de Comédia, Grupo Decisão, Teatro de Arena e Companhia Nydia Lícia. Em maio é organizada a Exposição de Teatro Francês, com material cedido pela Embaixada da França. Em agosto, sob o patrocínio do STUP, era realizado o

---

<sup>886</sup> Idem.

1º Encontro de Teatro, com a presença dos professores Anatol Rosenfeld e Maria José de Carvalho, da Escola de Arte Dramática de São Paulo<sup>887</sup>.

Em seguida, fala dos espetáculos de 1964<sup>888</sup>, 65<sup>889</sup> e 66. Marcados pela presença de obras do cânone dramaturgic mundial e nacional, e das vanguardas da época, os trabalhos cênicos da Escola de Teatro contribuía na formação do gosto da plateia local, no contato com esses elementos, considerados por essa geração de artistas e intelectuais brasileiros, de importância *sine qua non*. Portanto, o teatro exerceria a função de educação do homem, da sua mudança marcada pela experiência com o estético. Nesse conjunto, justificar-se-ia a realização do Festival Shakespeare, dramaturgo de significações para a cultura ocidental, por refletir os anseios da humanidade, através de suas obras:

Em setembro, a Escola de Teatro chegava ao ápice de seu desenvolvimento ao encenar trechos das peças de Shakespeare, durante o centenário de seu nascimento, comemorado em todo o mundo. Representaram os alunos trechos das seguintes peças shakespearianas: “Otelo”, “Macbeth”, “Sonho de Uma Noite de Verão”, “A Megera Domada”, “A Tempestade”, “Ricardo III”, “Hamlet” e o “Mercador de Veneza”. Os alunos do 1º ano do Curso de Formação de Ator disseram sonetos de Shakespeare<sup>890</sup>.

---

<sup>887</sup> Idem.

<sup>888</sup> “Em junho, sob a direção do professor Amir Haddad, era feita, pelos alunos do Curso de Interpretação, a leitura dramática da peça “O sonho Americano”, de Edward Albee realizada pela primeira vez no Brasil. Neste mesmo mês o professor Benedito Nunes, Coordenador do Curso, pronunciava, no Curso de arquitetura, uma palestra sobre “O Teatro como Arte”, ilustrada pelos alunos e professores do Curso de Formação de Ator com cenas das peças “Prometeu Acorrentado” e “Os Persas”, de Esquilo, “O Auto da Barca do Inferno” e “O Velho da Horta”, de Gil Vicente, “O Dileitante” de Martins Pena, e “A História do Zoológico”, de Edward Albee. Em agosto, chegava a Belém a professora Maria Rita Bordallo, formada pelo Curso de Cenografia e Dramaturgia da Escola de Arte Dramática de São Paulo, a fim de planejar e realizar toda a cenografia e indumentária dos espetáculos do STUP até fins de 1964. Em conjunto com o Coral e Orquestra da Universidade, os alunos da Escola de Teatro encenavam, ainda nesse mês, o Oratório de Pergolesi “Sabat Mater”, na Igreja do Carmo (direção da professora Yolanda Amadei). [...] Em outubro, os alunos da Escola de Serviço Social da Universidade do Pará faziam a leitura dramática de “O Sonho Americano”, de Edward Albee, no Teatro da União Acadêmica Paraense. Acompanhando o espetáculo, foi levada à cena um trecho da peça “A História do Zoológico”, do mesmo autor. Em homenagem à XII Semana do Acadêmico de Engenharia, a Escola de Teatro apresentou, conjuntamente com o Coral e a Orquestra Sinfônica da Universidade, o “Sabat Mater”, de Pergolesi. Em novembro, o Serviço de Teatro apresentava cenas de “Leonor de Mendonça”, de Gonçalves Dias, e, em dezembro, estreava-se a comédia “Quebranto”, de Coelho Neto” (idem).

<sup>889</sup> Entre elas, estão: “O Rupto das Cebolinhas”, de Maria Clara Machado, e dois festivais: um comemorativo ao sesquicentenário de Martins Pena, sendo encenadas “O Inglês Maquinista” e “Desgraças de Uma Criança”; e outro, homenageando Edward Albee, um dos mais vigorosos dramaturgos contemporâneos, de quem se encenou “O Sonho Americano” e “A História do Zoológico”, todos dirigidos por Amir Haddad. Neste ano, foi formada a primeira turma do Curso, composta por 9 atores.

<sup>890</sup> S/a. *O Teatro Universitário no Pará (I)*. Op. Cit.

Os anos de 1965 e 66 seriam marcados pela construção do teatrinho Martins Pena, justificado pela ausência de salas de espetáculos na cidade. Além disso, o STUP recebeu a cenógrafa Sarah Feres, de São Paulo, que concebeu e construiu os cenários dos espetáculos dos referidos anos. Por fim, a Escola de Teatro montou obras clássicas, que representavam a tradição na formação dos artistas e do público local, e o contato com a vanguarda, marcada pelo ineditismo de *As Lágrimas do Amante no Sepulcro da Amada*, nos palcos brasileiros, considerados, portanto, como momento de afirmação da escola de teatro paraense:

Um repertório seletivo foi organizado pela Escola de Teatro para o próximo trimestre deste ano: No dia 14 de outubro estreará “Hécuba”, de Eurípides, em tradução de Rodrigo Santiago e Maria Sylvia Nunes, com direção de Rodrigo Santiago, que será apresentado até o dia 18, no Teatro da Paz. O espetáculo seguinte será “Lágrima do Amante no Sepulcro da Amada”, de Cláudio Monteverdi, com direção de Marbo Giannaccini e Nivaldo Santiago. Esse espetáculo, que será montado em colaboração com o Centro de Atividades Musicais da Universidade, tem sua estreia marcada para o dia 3 de novembro. No dia 18 estreará um espetáculo composto por “Quarto de Empregada” e “Sarapalha”, o primeiro de Roberto Freire e o segundo de Guimarães Rosa, com adaptação de Renata Pallotini e direção de Carlos Moura. Finalmente, a temporada de 1966 será encerrada com a montagem de “O Santo e a Porca”, de Ariano Suassuna, direção de Rodrigo Santiago e estreia marcada para 10 de dezembro. Para a cenografia desses espetáculos, o Serviço de Teatro contratou em São Paulo a cenógrafa Sarah Feres, formada pela Escola de Arte Dramática de SP e responsável, entre outros, pelo cenário de “O Inoportuno”, de Pinter, montado pelo Grupo Decisão. Em Belém, a cenógrafa já preparou o cenário de “Hécuba” e de outros, além do tratamento da indumentária da peça<sup>891</sup>.

A matéria finaliza anunciando a próxima, que seria dedicada à reflexão sobre a formação do homem de teatro. A segunda reportagem<sup>892</sup> inicia-se pela análise do trabalho com a linguagem teatral, marcada pela preparação, por meio das aulas teóricas e práticas e afirma que

uma encenação teatral, um espetáculo de teatro, exige uma longa e paciente preparação. Ela começa no banco da escola de teatro, prolonga-se pelas aulas teóricas, tem continuidade nos ensaios, para então culminar na apresentação teatral, onde toda esta preparação é refletida. O teatro não se faz “da noite para o dia” e não se resume simplesmente no ato de apresentação perante um público. Ele é toda uma luta, cheia de sacrifícios, um trabalho metodizado e uma formação excepcionalmente boa. Nessa formação existe um programa de matérias, desde a Estética até a Psicologia, que dá ao ator

---

<sup>891</sup> Idem.

<sup>892</sup> S/a. *O Teatro Universitário no Pará (II)*. Jornal A Província do Pará, quarta-feira, 28/09/1966, (p.05).

uma visão multilateral da vida e do mundo. E será sobre esta formação que passaremos a falar<sup>893</sup>.

O texto procura relatar, em seguida, sobre a presença do conhecimento trabalhado na Escola de Teatro, por meio das disciplinas ministradas pelo professor Benedito Nunes. Ressalta que a formação do corpo docente em centros especializados, nacionais e estrangeiros, na área das artes e das ciências humanas, davam a base para o desenvolvimento do projeto de ensino das artes teatrais em Belém. A credibilidade dos professores e gestores da instituição fundamentava-se pelas trajetórias dos profissionais, tanto no aspecto de suas formações, quanto na experiência com o teatro brasileiro. Em seguida, apresenta o corpo docente:

Benedito Nunes, bacharel em Direito pela Faculdade de Direito da Universidade do Pará. Professor de Filosofia na Faculdade de Filosofia. Em 1959 frequentou na Sorbonne os cursos de Paul Ricoeur sobre fenomenologia e os cursos de Merleau Ponty, no Colégio de França. É coordenador do Serviço de Teatro, onde leciona as cadeiras de Estética e Psicologia. Têm dois livros publicados: "Filosofia da Arte" e "O Mundo de Clarice Lispector", além de inúmeros ensaios literários e filosóficos, como "O Amor na Obra de Guimarães Rosa" e "Farias Brito". Traduziu ainda "Biederman e os Incendiários", de Max Frisch. Carlos Marcondes de Moura, cursista na Faculdade de Letras e na Faculdade de Ciências Políticas e Sociais pela Escola de Sociologia e Política de São Paulo. É ator, formado, pela Escola de Arte Dramática de S. Paulo. Tendo participado de vários cursos, Carlos Moura, como ator, participou, entre outras, de "Macbeth", de Shakespeare e dirigiu muitas outras. Na Escola de Teatro, a qual está ligada desde a fundação, leciona a cadeira de dicção. Francisco Paulo Mendes, advogado, professor de literatura e filosofia, é o dono da cadeira de Teoria e História do Teatro. A cadeira de expressão corporal do prof. Marbo Giannaccini, enquanto que a de "História do Teatro" pertence a Maria Sylvia Nunes. Finalmente, a cadeira de interpretação pertence ao prof. Rodrigo Santiago, formado pela Escola de Arte Dramática de São Paulo<sup>894</sup>.

A matéria destaca, ainda, os meios para ingressar na instituição<sup>895</sup>, os requisitos que os candidatos às vagas da Escola de Teatro deveriam ter, entre eles o

---

<sup>893</sup> Idem.

<sup>894</sup> Idem.

<sup>895</sup> "O Currículo de matérias, divide-se em matérias práticas e matérias teóricas. As matérias são: Interpretação, Expressão Corporal e Dicção. As matérias teóricas são: Psicologia, Estética, Teoria e História do Teatro. Em Interpretação, o aluno toma contato com as teorias de interpretação, com as noções da arte de interpretar, exercita a memória afetiva, mímica e movimentação cênica, além de estudar o palco e suas características, assim como noções de cenotécnica. Em Expressão Corporal, o aluno recebe aulas teóricas e aulas práticas, fazendo ginástica rítmica, hatha yoga, dança moderna e balé clássico. Aprende também a andar, sentar, parar, gesticular, etc. Nas aulas de dicção, o futuro ator passa a treinar e desenvolver a voz, aprendendo a dominá-la e conhecê-la. A aula de psicologia

ensino secundário completo, e a disponibilidade em estudar no turno da noite. No entanto, observa-se a atenção dada à reflexão sobre a construção de um homem de teatro. Ele deveria dedicar-se ao estudo e ao aperfeiçoamento da técnica e das reflexões teóricas do campo teatral, para que seu ofício, o de comunicação de ideias, pensamentos, mensagens, chegasse ao seu público de maneira digna e qualificada.

O acesso aos cursos universitários ofertados pela Universidade Federal do Pará ocorria por meio de um Concurso de Habilitação, que publicava um edital de seleção e descrevia os critérios para a possível admissão. Para exemplificar essa questão, e analisar como o trâmite se dava para o curso de Formação de Ator, usaremos como exemplo o edital de 1965/66.



Figura 123 - Edital do Concurso de Habilitação da UFPA de 1966<sup>896</sup>.  
Fonte: Jornal O Liberal.

Em linhas gerais, o edital anunciava a abertura do processo de habilitação para os cursos universitários da UFPA, aprovado pelo Conselho Universitário, a partir da Resolução nº6 de 11 de novembro de 1965 e publicado no dia 16 de novembro do corrente ano:

---

prepara-o interiormente, para adaptar-se ao personagem que vier a interpretar, e a sentir as reações do público. Com os ensinamentos de Estética, o futuro ator passa a sentir e admirar o Belo e suas manifestações, e, finalmente, as alas de Teoria e História do Teatro, dão-lhe uma visão histórica e profunda do Teatro através das épocas” (Idem).

<sup>896</sup> S/a. *Edital do Concurso de Habilitação da UFPA de 1966*. Jornal O Liberal, terça-feira, 23/11/1965, (p.03).

EMENTA- Disciplina a realização dos Concursos de Habilitação à matrícula na 1ª série dos Cursos Universitários para o ano letivo de 1966.

O REITOR DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ no curso das suas atribuições que lhe confere o Estatuto e em cumprimento da decisão do Egrégio Conselho Universitário, em sessão realizada em 11 de novembro de 1965, promulga a seguinte

#### **RESOLUÇÃO**

Art. 10 - Serão abertas inscrições, em 1966, aos Concursos de Habilitação para os seguintes cursos: Medicina; Direito; Farmácia; Odontologia; Engenharia (Civil, Mecânica, de Eletricidade e Química); Ciências Econômicas e Contábeis (Economia e Contador); Filosofia (Letras, Pedagogia, Ciências Sociais, História (Geografia) - somente Licenciatura; Biblioteconomia; **Formação de Ator**; Arquitetura (somente curso de graduação); Geologia. Física (somente Licenciatura); Administração; Matemática; Serviço Social; Química Industrial<sup>897</sup>.

Com relação aos critérios de avaliação definidos aos candidatos do curso de Formação de Ator, o edital informa:

Dadas as condições peculiares dos Cursos de Teatro e Arquitetura, os Concursos respectivos serão realizados obedecendo-se aos seguintes critérios:

**CURSO DE FORMAÇÃO DE ATOR** - além da realização de uma prova escrita envolvendo conhecimentos de português, história, francês ou inglês, os candidatos farão uma prova prática, constando da leitura e interpretação de um texto em português. Serão considerados aprovados os candidatos que obtiverem a nota mínima quatro (4) em cada prova<sup>898</sup>.

No resultado do Concurso de Habilitação do ano anterior, de 1965, observa-se no jornal Folha do Norte a relação dos candidatos aprovados para o curso de Formação de Ator, e o quadro geral com o nome dos cursos, números de vagas e de inscritos, dos que não compareceram, e de reprovados e aprovados.

---

<sup>897</sup> Idem.

<sup>898</sup> Idem.

### 9. FORMAÇÃO DE ATOR :

Alcyr Monteiro Cecim — Português 6,00; Francês ou Inglês 8,95; História Geral e do Brasil 7,50. Ana Izabel Sardinha Corrêa — 8,00; 8,00; 7,50. Cláudio Roberto Nery Guimarães — 8,50; 10,00; 7,00. Darcy da Silva Beltrão — 7,50; 10,00; 8,00. Deusdedith Freire Brasil — 7,50; 6,00; 8,50. Enilda Maria da Rocha Monteiro — 7,50; 10,00; 8,00. Isidoro Maria da Silva Alves — 8,00; 8,00; 8,50. Margarida Martins Velloso — 8,50; 10,00; 8,50. Maria Conceição Sarubby de Medeiros — 7,50; 7,00; 8,00. Maria Cristina Mesquita Fontes — 6,00; 7,30; 8,00. Maria da Conceição Portugal Martins — 8,00; 6,00; 7,50. Maria de Lourdes Braga da Silva — 6,00; 9,40; 7,50. Maria do Socorro Farias Santiago — 8,50; 9,00; 7,50. Maria Diva Barata — 8,00; 9,00; 9,50. Maria Helena de Mendonça Coelho — 9,50; 9,30; 8,00. Raimunda Ionete Nogueira — 8,00; 8,00; 8,00. Valdir Evandro Sarubby de Medeiros — 9,00; 8,00; 9,00.

Figura 124 - Relação dos alunos aprovados no curso de Formação de Ator (1965)<sup>899</sup>.

Fonte: Jornal Folha do Norte.

CURSOS	N.º de Vagas	N.º de Inscrições	Não Compareceram	N.º de Reprovados	N.º de Aprovados
MEDICINA	30	230	—	133	50
DIREITO	120	207	1	87	119
FARMACIA	30	23	2	5	15
ENGENHARIA	119	95	2	34	39
ODONTOLOGIA	30	32	—	6	20
FILOSOFIA					
C. PEDAGOGIA	40	81	1	2	27
C. LETRAS	40	27	—	13	14
C. C. SOCIAIS	40	16	—	—	16
C. GEOGRAFIA	40	18	—	1	17
C. HISTÓRIA	40	55	1	2	32
C. ECONOMICAS E CONT.	90	82	—	72	10
BIBLIOTECONOMIA	20	29	2	6	21
FORMAÇÃO DE ATOR	40	21	4	—	17
ARQUITETURA					
GRADUAÇÃO	20	24	—	21	13
ADAPTAÇÃO	10	17	9	—	8
GEOLOGIA	30	40	7	21	12
FÍSICA	30	28	10	1	12
ADMINISTRAÇÃO	30	30	—	10	20
MATEMÁTICA	40	22	6	5	11
SERVIÇO SOCIAL	25	29	—	8	21
QUÍMICA INDUSTRIAL	25	11 (*)	—	—	—
HISTÓRIA NATURAL	30	—	—	—	—
JORNALISMO	30	8 (*)	—	—	—
<b>Total</b>	<b>1.000</b>	<b>1.040</b>	<b>40</b>	<b>287</b>	<b>545</b>

Figura 125 - Resumo dos resultados (1965)<sup>900</sup>.

Fonte: Jornal Folha do Norte.

<sup>899</sup> S/a. Alunos aprovados no concurso de habilitação da UFPA, curso Formação de Ator, de 1965. Jornal Folha do Norte, quarta-feira, 10/02/1965, (p.03).

<sup>900</sup> Idem.

Observa-se, a partir do quadro acima, que o STUP ofertava o número de quarenta vagas, mas no ano de 1965 se inscreveram vinte e um, quatro não comparecera, e teve dezessete aprovados. Com relação aos outros cursos, destaca-se que o de ator estava na média de procura, mas funcionava com menos da metade das vagas disponíveis para o curso. Além disso, comparado aos outros, ele não tinha o caráter de nível superior, mas o processo de seleção dos alunos dava-se conjuntamente com os demais.

Contudo, o texto jornalístico anterior, publicado n'A *Província do Pará*, ao analisar o percurso do curso de teatro do STUP, aponta que ele procurava oferecer uma boa qualificação aos seus alunos. Além disso, aponta o valor dado ao profissional de teatro, suas responsabilidades em uma sociedade marcada pela busca da modernização em seus diversos campos, e ressalta a importância das artes nesse conjunto de ações. Ser ator, destaca, não significava o dote de habilidade supra-humanas, mas a busca em realizar a sua missão de maneira coesa, a transmissão de valores do imaginário de sua gente, da cultura de maneira geral:

Qualidades especiais tem de possuir o homem de teatro - além da natural cultura geral -: grande espírito de trabalho; muita imaginação, necessária na interpretação de um personagem; saber respirar. Saber projetar a voz; ter boa articulação, e uma pronúncia que seja livre de qualquer sotaque regional; além dessas qualidades especiais, o ator deve conservar durante toda a vida o de treino de voz e manter-se em permanente contato com o movimento do teatro no mundo. Deve ainda o ator sujeitar-se, muitas e muitas vezes, às repetições de frases, cenas ou atos inteiros, até que seja atingida a perfeição.

Na verdade, uma pessoa formada por um Curso de Formação de Ator, é alguém imbuído de um conhecimento e de uma experiência de vida superiores às de qualquer outra pessoa, que curse qualquer outra Faculdade, pois, sua luta pela autoafirmação contra o meio hostil - como é o caso do povo em geral, que considera o teatro como algo vergonhoso - até que seja consagrado inteiramente. Até essa consagração, a luta do homem de teatro é uma luta titânica<sup>901</sup>.

---

<sup>901</sup> S/a. *O Teatro Universitário no Pará (II)*. Op. Cit.



*Figura 126 - As melhores encenações dos alunos da Escola de Teatro da Universidade foram realizadas durante as comemorações do Centenário de Shakespeare, em 1964. Este ano, com a apresentação da tragédia “Hécuba”, no Teatro da Paz, o Grupo espera superar-se<sup>902</sup>.  
Fonte: Jornal A Província do Pará.*

O último ponto do texto traz uma importante reflexão sobre a necessidade de o teatro ser incorporado nas práticas culturais de uma sociedade. Nesse contexto, os atores formados pela escola de teatro paraense eram vistos como pessoas de vida superior, em relação aos estudantes de outros cursos, porque se inseriam em uma área hostilizada, por trazer em sua história questões de marginalização, como o próprio preconceito aos artistas da cena, associados a ações, como prostituição, condenadas pelo moralismo social.

No entanto, a matéria jornalística reflete que os artistas de teatro, os atores formados pelo STUP retratavam, ainda, a ideia de superlativação dos bens culturais, tão fortes até o final da década de 1960. Eles contribuiriam para a quebra de paradigmas presentes nas representações sobre as práticas cênicas, principalmente as que as colocavam como um espaço de vergonha, sem dignidade para aqueles que optavam pela carreira de artistas. Dessa maneira, o homem de teatro, além de seu contínuo exercício de aprimoramento das técnicas e do aperfeiçoamento intelectual, deveria fortificar-se na luta contra os preconceitos presentes na percepção de sua atividade.

---

<sup>902</sup> Idem.



Figura 127 - Associando-se às comemorações do Centenário de Shakespeare, ocorrido em 1964, os alunos do Curso de Teatro da UP também encenaram cenas de peças shakespearianas, no teatro da escola, em sessões populares<sup>903</sup>. Fonte: Jornal A Província do Pará.

No último texto<sup>904</sup>, da série de reportagens, percebe-se a reflexão sobre a busca da construção de um elenco estável em Belém, com a tentativa de profissionalização deste tipo de teatro local. Tema de uma importância vital para esse campo de produção cultural, pois, apesar de se ressaltar a necessidade de formação do artista e do público, havia o interesse pela estabilidade do campo profissional, porque, sem isso, as artes cênicas não alcançariam as camadas populacionais, além de não conseguir tornar-se um elemento orgânico na cidade.

Após ter concluído o Curso de Formação de Ator, que é ministrado na Escola de Teatro da Universidade do Pará, o aluno formado vê-se diante de um sério problema, em nosso estado, que pode prejudicar ou cortar de vez a continuidade de sua carreira: a inexistência de mercado para apresentações cênicas, ou melhor, o estado de desprofissionalização em que se encontra atualmente o nosso teatro. Assim, após ter cursado os 3 anos normais exigidos para que se forme, o novo ator não tem como continuar a representar, ou, então, a representar condignamente. Faltando campo de atuação, o ator segue dois caminhos: ou larga (definitivamente ou temporariamente) o teatro, dedicando-se a outra profissão, ou então, emigra para outro centro, que lhe ofereça condições.

Face a essa situação, foi proposto ao Reitor para que se adote a seguinte fórmula: os alunos formados pela Escola de Teatro, após os 3 anos de curso, continuariam a tomar parte nas encenações teatrais normais da Escola, recebendo por essas apresentações um determinado salário. Dessa maneira, dar-se-á ocupação teatral, com remuneração, a estes atores. Um projeto maior, com a participação do Governo, Universidade e Município, pretende

---

<sup>903</sup> Idem.

<sup>904</sup> S/a. *O Teatro Universitário no Pará (III)*. Jornal A Província do Pará, quarta-feira, 05/10/1966, (p.05).

fundar o Teatro Estável de Belém, com atores formados pela Escola. Será o primeiro passo para a perfeita profissionalização do nosso teatro<sup>905</sup>.

Apesar dessa proposta dada ao Reitor da UFPA, não se encontrou dados que mostre a concretização da instalação de um grupo profissional patrocinado pela instituição. No entanto, mesmo sem o financiamento direto, como funcionários de teatro, com o recebimento de salários e direitos trabalhistas assegurados, a Escola de Teatro criou, ainda na década de 1960 o Grupo de Teatro Universitário<sup>906</sup>, um espaço de formação “continuada”, para que a produção teatral não ficasse resumida ao período do curso de Formação de Ator, para que os alunos formados pudessem continuar o exercício de seu ofício.

Diante dessa realidade, a matéria jornalística aponta algumas dificuldades que os artistas locais deveriam superar, entre elas a atuação no mercado profissional, marcado pela, segundo o texto,

inexistência de público para os espetáculos cênicos, pois o povo paraense, em geral, ainda não compreende o teatro, e muito menos o bom teatro. A maioria prefere assistir ao teatro de recreio, fantoches, teatro de revista, ou ainda, novela pela televisão, pois todas são de fácil compreensão. Também não existe um público que possa pagar ingresso, prejudicando desse modo a profissionalização de nosso teatro. Apesar de tudo, o público que frequenta o teatro tem apoiado e incentivado os atores a continuarem em suas apresentações. 2 - Falta de dinheiro para o financiamento de encenações teatrais. Sem terem uma verba suficiente para realizar um espetáculo de teatro, as pequenas companhias teatrais que existem em Belém, vêm-se obrigadas a se restringir e nunca ter um saldo monetário nos espetáculos que montam. Cada ator é, ao mesmo tempo, diretor e empresário, colaborando com uma parte dos gastos: comprando sua própria indumentária, fazendo cenários, etc. Desse modo, nenhuma das pequenas companhias que aqui existem - se é que podemos chamá-las de companhias - poderão evoluir para o teatro profissional no verdadeiro sentido do termo. Além do mais, para encenar uma determinada peça, a companhia tem de pagar os direitos autorais, que são muito caros. 3 - Falta de teatros para encenações. Em Belém, o teatro resente-se de locais para a apresentação cênica. Salas em condições de uso, são raríssimas em Belém. Mesmo o nosso famoso Teatro da Paz não oferece condições para uma apresentação de gala, pois não dispõe do material técnico necessário: refletores, cenário, sistema elétrico, aparelho de vento, etc. Todos os outros, a exceção do teatro da Escola da Universidade, que mesmo sendo pequeno oferece condições, não possuem um mínimo para uma apresentação média de teatro<sup>907</sup>.

---

<sup>905</sup> Idem.

<sup>906</sup> As fontes não apontam o ano específico, apenas a indicação da criação do Grupo de Teatro Universitário da escola de teatro da UFPA.

<sup>907</sup> Idem.

Nesses três primeiros pontos destacados acima, observa-se a permanência de questões relacionadas ao campo da produção teatral em Belém, vivenciadas desde os grupos amadores das décadas anteriores. Ganham destaque a necessidade de conquistar um público mantenedor das atividades cênicas ligadas ao “bom teatro”; a defesa da construção de novas casas de espetáculos, como uma maneira de ampliação do campo de trabalho e a descentralização do movimento cultural do Teatro da Paz. Além disso, a organização das funções dos artistas de teatro, que devido às condições financeiras exerciam várias tarefas, entre produção, cenografia, figurino e atuação, não podendo dedicar-se ao seu ofício específico. Contudo, a matéria jornalística aponta mais quatro questões pertencentes à transformação do setor cultural paraense, atrelados também aos movimentos amadores do passado:

4 - Escassez de textos teatrais, o que impede que se encene boas peças. A ausência de uma livraria especializada em trechos de peças de grandes autores, ou pelo menos de autores de qualidade, também é muito sentida. 5 - Falta de uma propaganda maior, para atrair a atenção do público e incentivá-lo a comparecer ao teatro. Todas as companhias do Sul possuem um serviço de propaganda, que faz o anúncio de suas apresentações. Em Belém, entretanto, esta propaganda, pelos motivos já expostos, é quase impossível de ser feita, quando uma companhia teatral vem a Belém, atrai as atenções do povo para suas apresentações, justamente por ter um serviço de propaganda especializado. 6 - A emigração que fazem ou poderão fazer alguns atores já formados e que, por não encontrarem um campo para trabalho, dirigem-se para o Sul, onde terão muito mais oportunidades. Como exemplo, vale citar que, da turma já formada pela Escola de Teatro, um elemento de grande valor, emigrou para o Rio de Janeiro: Renúcio Napoleão, que se encontra em atividades na Guanabara. O Número de emigrantes poderá aumentar se não se oferecer atividades teatrais profissionais em Belém. 7 - Falta de ambiente para que o ator dê expansão à sua arte, pois, em geral, quem faz teatro é mal visto pela maioria da população, que considera esta profissão como indigna. Também a falta de ambiente intelectual é dificuldade para o desenvolvimento artístico do nosso teatro<sup>908</sup>.

Diante a todos esses fatores, o que os artistas de teatro deveriam fazer para mudar o quadro atual de suas atividades e almejar a profissionalização? A crítica jornalística aponta que se deveria investir na realização de atividades voltadas para a formação da plateia, como palestras, que objetivariam o esclarecimento da importância do teatro para a modernização da sociedade. Mais a instalação de uma Companhia de Teatro Estável, profissional, congregadora dos alunos formados pela

---

<sup>908</sup> Idem.

Escola de Teatro, com remuneração; e a construção de mais salas de espetáculos e o barateamento dos ingressos, com a meta de ampliar a recepção dos espetáculos. Dessa maneira, o texto destaca que

a direção da Escola de teatro da UP, entendendo o grave problema, decidiu apresentar à Reitoria, para que ela dê sua aprovação, em caso de concordância, a seguinte fórmula: os alunos que, ao cabo dos 3 anos de curso, e recebendo o diploma de ator, não estiverem atuando em outras companhias – como realmente acontece – poderão tomar parte nas apresentações da Escola, juntamente com os outros alunos, e receber, por esse trabalho, uma certa remuneração. Desse modo, evitar-se-á que ele abandone carreira (pois terá que se empregar em outra profissão para ganhar a vida) ou então emigra para outros centros. A proposta foi feita quarta-feira passada ao Reitor Silveira Neto, para que ele medite sobre o assunto, sendo quase certa a aceitação do projeto<sup>909</sup>.

A ideia de constituição de uma companhia financiada pela Universidade alinhava-se às políticas do Estado, que desde a década de 1940 buscavam criar mecanismos para a manutenção das práticas teatrais brasileiras, principalmente no período do Estado Novo (1937-19456), com a criação do Serviço Nacional de Teatro, como debatido nos capítulos anteriores. O Teatro Estável de Belém representaria a criação de uma forma de absorver os profissionais formados pela Escola de Teatro, garantindo a sustentabilidade dos profissionais do setor e tornando o teatro uma atividade cultural permanente na cidade. Por isso,

o TEB, se criado, e já existe um anteprojeto sobre ele circulando, seria mantido pela Universidade do Pará, com a colaboração do Governo do Estado e da Prefeitura Municipal. A colaboração dos dois governos seria dada em forma de verbas, cessão de teatros e próprios do Estado e Município, isenção de impostos, transportes, etc. Tendo ainda como uma das finalidades, servir às aspirações de conagração, de liberdade intelectual e de realização artística que os Poderes Públicos estão destinados a satisfazer, o TEB, além de manter o elenco profissional, promoveria outras atividades necessárias à plena concretização de seus objetivos. Seria dirigido por um Departamento administrativo e um Departamento artístico, nomeados pela Universidade<sup>910</sup>.

O projeto encaminhado à reitoria da UFPA estabelecia a constituição de departamentos específicos, responsáveis pela produção das atividades teatrais do

---

<sup>909</sup> Idem.

<sup>910</sup> Idem.

TEB. Ele seria composto por uma comissão de leitura, direção artística e conselho cultural:

O pessoal do TEB seria formado por encenadores, atores e equipes técnicas, que poderão ser contratados por temporada ou por peça. Os contratados por peça se submeterão ao mesmo regime de trabalho dos contratados por temporada e serão obrigados a cumprir 8 horas diárias de trabalho. Os atores do TEB pertencerão a 2 categorias, contratados, por temporada ou peça, e os permanentes, aqueles que tiverem sua contratação renovada por três anos consecutivos. O TEB deverá fazer temporada anual em Belém, durante 6 meses, fazendo ainda temporada de 3 meses pelas cidades do interior do Estado. O TEB fará contato com todas as associações e sindicatos a fim de que os seus associados possam, mediante mensalidade cobrada por essas entidades, assistir aos espetáculos do TEB, que manterá ainda um Clube de Teatro, cujos associados terão descontos nos ingressos. O Clube de Teatro organizará seminários, conferências, etc., sobre assuntos teatrais. E, não tendo objetivos comerciais, toda a renda da bilheteria será usada pelo TEB na montagem de seus espetáculos. É provável que, com o espírito empreendedor do Reitor e dos governantes, o TEB em breve seja uma realidade<sup>911</sup>.

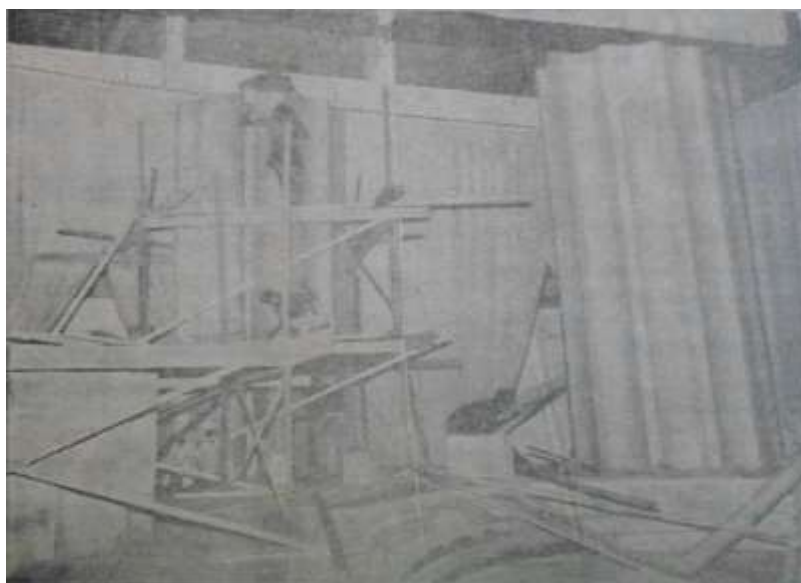


Figura 128 - O maior espetáculo<sup>912</sup>.  
Fonte: Jornal A Província do Pará.

Observar-se, a partir da discussão acima, que os quatro primeiros anos do curso oficial da Escola de Teatro da UFPA (1963-1966) representaram o amadurecimento do projeto dos intelectuais das décadas de 1940 e 50, voltados para o fazer teatral na capital paraense. Estabelecida a instituição, e formada as primeiras

---

<sup>911</sup> Idem.

<sup>912</sup> "'Hécuba', de Eurípidés, vai ser a maior apresentação da Escola de Teatro da Universidade, devido a grandiosidade do tema, retirado do notável teatro grego. Um cenário de alta classe dará um toque de gala à apresentação" (Idem).

turmas, viu-se que os anseios em prol das transformações no setor cultural se expandiram. A mais importante pautava-se na necessidade da profissionalização dos artistas formados pela instituição.

Essas questões não fugiam aos interesses dos artistas de teatro de Belém, independentemente de suas formas, de suas poéticas - eruditas, clássicas, popular ou de vanguarda-, que desde a década de 1940 promoviam debates e ações voltadas para a modernização da produção teatral local. Porém, os grupos amadores estiveram mais preocupados em promulgar a ideia de um teatro como espaço de formação intelectual, de amadurecimento social e artístico, deixando, *a priori*, o setor profissional em inércia. No entanto, como se viu, ao passo que as realizações foram feitas (com o movimento do teatro de estudante, com o objetivo de produzir trabalhos caracterizados pelo “alto valor” cultural; e com a conquista de uma escola de teatro) novos passos surgiram, e novos anseios apareceram, articulados por esses mesmos intelectuais. Mas se expandiram com os novos artistas, que passaram a agenciar outros interesses.

### Cena III - Quadro I: Os dez primeiros anos da Universidade Federal do Pará: as práticas teatrais nesse contexto.

*A ideia de universidade associa-se, de imediato, à universalidade do conhecimento científico, institucionalizado pela organização do ensino superior; regionalismo é o termo restrito: conota as particularidades que singularizam uma região geograficamente determinada.*

*Benedito Nunes (Universidade e Regionalismo).*

O ano de 1967 marcou os dez anos de criação da Universidade Federal do Pará e, também, a fundação do NTEP. Com relação à universidade, os jornais locais anunciavam em uma série de matérias e reportagens os avanços e ações promovidas pela sua instalação, principalmente no que se relacionava aos aspectos educacionais e tecnológicos.

Com uma Faculdade de Direito de assinalados serviços à cultura de nossa mocidade, em mais de meio século entregando à vida prática todo um grande número de valores marcantes, muitos deles esplendendo como luminares das letras jurídicas e assim projetando o nome do Pará muito além das fronteiras de nosso solo, não era senão com uma alegria muito grande que, alguns anos depois, víamos lançarem-se, aqui, os fundamentos de uma Faculdade de Medicina, do mesmo modo realizando tarefa meritória, abrindo suas portas a tantas belas vocações pela ciência de Hipócrates e que, antes, para seguir essa vocação, tinham de buscar outras terras, de sair na direção das Faculdades da Bahia e do Rio de Janeiro, principalmente.

Registramos, já, entre as nossas instituições de ensino superior, a presença, no meio, de uma escola de Agronomia e veterinária, desaparecida alguns anos depois por motivos que neste instante não vale rebuscar. Presenças vitoriosas era, ainda, a nossa faculdade de Odontologia, a Faculdade de Farmácia, a Escola de Química do Pará, esta uma criação que muito perenemente se tem de agradecer aos que, em certa fase de sua administrativa, dirigiam a Associação Comercial do Pará. E, mais proximamente, em passado não muito remoto, vimos despontar, ganhando corpo pelo idealismo e espírito criador de uns poucos, a nossa Escola de Engenharia<sup>913</sup>.

Observa-se a exposição dos avanços do ensino superior no Pará, ao longo do século XX, por meio da instalação de faculdades e escolas, criadas com a finalidade de desenvolvimento intelectual e capacitação da juventude. Em seguida, a matéria destaca o corpo dos cursos constituintes do núcleo universitário paraense, e pontua o

---

<sup>913</sup> S/a. *Dez anos de Universidade*. Jornal A Província do Pará, 1º Caderno, domingo, 02/07/1967, (p.04).

antigo desejo pela construção de um mundo acadêmico, unificado, como ocorria em outros centros brasileiros:

Todas elas, Faculdade de Medicina, Escola de Agronomia e Veterinária, Faculdade de Farmácia, Escola de Química, Escola de Engenharia, tal como antes a Faculdade de Direito, davam-nos, cada ano, ao término de seus cursos, expressões reais, profissionais competentes, fixando, a golpes de muito talento, de muita inteligência e de indiscutível vocação à carreira abraçada, bela e fortemente sua presença no meio. [...] Conscientes de nossa capacidade realizadora, certos e confiantes do quanto, na verdade, se poderia esperar da inteligência e da sede de saber de nossa mocidade, todos os anos saindo, em levas numerosas, dos bancos ginasiais, fizemos da Universidade nosso sonho melhor. Já as possuíam outros centros maiores e poderosos do país, e se com eles não podíamos competir em termos de grandeza econômico-financeira, se longe estávamos de ser, como eles, uma força política capaz de, realmente, pensar, a consciência nos restava de que não tínhamos por que nos situar em plano inferior intelectualmente. E por isso sonhávamos com a Universidade, a nossa Universidade.

A luta não foi, em verdade, pequena. E não foi porque precisamente nos faltava aquele poderio e nos escasseava força política. Nossa tenacidade, entretanto, acabou vencendo, o sonho assim gratamente alimentado e vivamente perseguido acabando por se transformar na bela realidade tão ardentemente desejada. A Universidade veio, afinal, a Universidade se fez presença, a Universidade aí está<sup>914</sup>.

Todas essas questões, relatadas anteriormente, justificam a necessidade de comemoração e reflexão sobre o primeiro decênio da primeira universidade da região amazônica. Com a consciência que havia a necessidade de muitos avanços, o momento merecia, também, atividades festivas pelo empreendimento de melhorais nos campos da ciência, das tecnologias e das artes.

A Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, a Faculdade de Ciências Econômicas e Atuariais, a Escola de Administração, o Núcleo de Física e Matemática, a Escola de Serviço Social, a Escola de Biblioteconomia, a Faculdade de Geologia, o Curso de Arquitetura, **a Escola de Teatro**<sup>915</sup>, tudo isso significam conquistas que nos vieram com a Universidade e já aí produzindo belos e admiráveis frutos. Mais importante sem dúvida, do que registrar tudo isso, vitórias realmente soberbas, é ao ensejo de tão jubilosa comemoração, assinar o que significa, indiscutivelmente, a presença da Universidade no instante em que se rasgam à Amazônia, os caminhos mais largos e ensolarados de um desenvolvimento que já nada mais poderá hoje conter, interrompendo-lhe a marcha ascensional. A cada passo em frente nessa marcha gloriosa se há de sentir, marcante, essa presença, a Universidade respondendo pelo Futuro da Planície<sup>916</sup>.

---

<sup>914</sup> Idem.

<sup>915</sup> Grifo meu.

<sup>916</sup> S/a. *Dez anos de Universidade. Op. Cit.*

Em outra matéria<sup>917</sup>, *A Província do Pará* faz um rápido esboço do planejamento e das ações desenvolvidas nos dez primeiros anos da universidade paraense. No entanto, o maior destaque é dado à recente construção do Campus no bairro do Guamá, periferia da cidade. Antes desse fato, a instituição mantinha seus cursos separados, funcionando nos prédios das antigas faculdades e escolas de ensino superior.

O CONJUNTO Universitário Pioneiro que a Universidade Federal do Pará está construindo no bairro do Guamá foi idealizado com ampla finalidade: a centralização de todas as unidades da UP, que se encontram instaladas em prédios alugados ou próprios, e a reformulação estrutural porque passará a Universidade Federal do Pará. Todo o planejamento, todo o trabalho, que ora é realizado no Conjunto Universitário Pioneiro, é devido ao esforço da “Comissão de Planejamento do Conjunto Universitário”, criada pelo Magnífico Reitor da Universidade Federal do Pará, professor José da Silveira Neto, que, com sua força de vontade, antevê na construção desse Conjunto, não só o sonho de todos os estudantes universitários paraenses, como o próprio sonho da Reitoria. “É realmente – como disse o engenheiro Alcyr Meira, Presidente da Comissão de Planejamento, o Magnífico Reitor o grande incentivador dos bons e dos maus dias”. É o homem que sempre está ao lado dos construtores do Conjunto Pioneiro, e de cuja inspiração conseguiram estes tirar os elementos necessários para o planejamento do Conjunto. Do pensamento do Magnífico Reitor José da Silveira Neto surgiram todas essas ideias a que abaixo nos reportaremos – principalmente a reestruturação universitária, obra exclusivamente sua e cuja feitura vem trazer reflexos enormes para o planejamento, que está sendo realizado. Não fosse essa reformulação idealizada pelo Magnífico Reitor, certamente não seria possível a realização dessa obra, que pudesse funcionar com a plenitude que este conjunto oferecerá<sup>918</sup>.

---

<sup>917</sup> GUIMARÃES, Walter. *A Semente do Carvalho*. Jornal A Província do Pará, domingo, 02/07/1967. Edição especial pelo décimo aniversário da Universidade Federal do Pará (1957-1967), (p. 05-07).

<sup>918</sup> Idem.



Figura 129 - Reitor José da Silveira Neto<sup>919</sup>.  
Fonte: Jornal A Província do Pará.

Além dos motivos expostos anteriormente, a idealização do conjunto pioneiro deu-se, segundo a matéria, devido à reformulação da estrutura universitária executada pela UFPA, pautado na ideia de modernização das estruturas consideradas arcaicas.

A REFORMULAÇÃO da estrutura na Universidade Federal do Pará terá, realmente, no Conjunto Universitário Pioneiro o seu campo de ação. A Comissão de Planejamento, procurando satisfazer essa nova mentalidade, movimentou-se para colocar o planejamento dentro de critérios que pudessem satisfazer as necessidades modernas, enquadradas nos novos recursos universitários.

Definindo a meta, que os membros da Comissão de Planejamento tinham a fazer, situaram estes, de uma maneira global, qual a diretriz a ser atingida projetando o Conjunto Universitário Pioneiro. A versatilidade desse Conjunto permitirá perfeitamente o aproveitamento de áreas com outras finalidades bastante distintas, uma vez que os pavilhões estão planejados de tal modo que será permitido, no futuro, a instalação de qualquer outra modalidade de ensino, ou mesmo recreação<sup>920</sup>.

Porém, nesse contexto de reformulação espacial da UFPA, não se vê nos relatórios ou análises apresentadas nos jornais, a presença do STUP. Os seus cursos continuaram funcionando no prédio alugado, na Av. Quintino Bocaiúva, no centro

---

<sup>919</sup> Idem.

<sup>920</sup> Idem.

da cidade. As faculdades congregadas no novo campus tinham o caráter de ensino superior, diferente do curso de teatro, de nível médio.

Otávio Mendonça escreve um importante texto, *A Universidade a serviço da Amazônia*, publicado no jornal *A Província do Pará*, em julho de 1967, no qual analisa as ações da UFPA em seus dez anos de atuação na região. Ele destaca seu caráter de *vanguarda*, relacionado ao esforço da instituição no desenvolvimento do espaço amazônico. Ele afirma que:

NO TRANSCURSO do primeiro decênio da Universidade Federal do Pará, creio oportuno reafirmar que lhe cabe uma tarefa original na vanguarda do esforço brasileiro pelo desenvolvimento da Amazônia. Criada em 1957 e reestruturada em 1963 - 3191 e 4283<sup>921</sup> - esse traço peculiar está definido do Estatuto vigente, quando destaca entres seus objetivos: - “promover a pesquisa científica, tecnológica, filosófica, literária e artística; aperfeiçoar os métodos de estudo, investigação e crítica, EM ESPECIAL NO QUE CONCERNE À AMAZÔNIA BRASILEIRA - como exemplo geográfico e sociológico digno de exploração cultural para perfeito domínio de suas possibilidades”. Recentemente a Lei 5173, de 27/10/1966, que transformou a antiga SPVEA na SUDAM, deu ainda maior ênfase a essa destinação das Universidades Federais no extremo Norte. Incluiu um representante de cada qual no Conselho de desenvolvimento da Amazônia (art. 16)<sup>922</sup>.

No excerto acima, o jornalista cita duas Leis, as quais fazem referência à criação da Universidade Federal do Pará, em 1957, e a sua reestruturação, em 1963. A segunda lei, promulgada pelo presidente João Goulart, composta por 17 artigos, relata a nova estrutura da Universidade. Em seu Art. 1, destaca que:

A Universidade do Pará criada pela Lei nº 3.191, de 2 de julho de 1957, com sede em Belém, capital do Estado do Pará, vinculada ao Ministério da Educação e Cultura e incluída na categoria constante do item I, do art. 3º, da Lei nº 1.254, de 4 de dezembro de 1950, é uma instituição de ensino superior de pesquisa e estudo em todos os ramos de saber e de divulgação científica, técnica e cultural, e passará a ser integrada, também, da Escola de Serviço Social do Pará e da Escola de Química Industrial do Pará, que são federalizadas por esta lei.

---

<sup>921</sup> Essa referência que o jornalista faz em seu texto está relacionada às Leis 3.191 e 4.283. A primeira refere-se ao Estatuto da Universidade Federal do Pará. No TÍTULO I, DOS PRINCÍPIOS E DAS FINALIDADES, relata-se que é “de 2 de julho de 1957, estruturada pelo Decreto nº 65.880, de 16 de dezembro de 1969, modificado pelo Decreto nº 81.520, de 4 de abril de 1978”. Disponível no site da UFPA: [http://www.ufpa.br/sege/boletim\\_interno/downloads/estatuto/estatuto.pdf](http://www.ufpa.br/sege/boletim_interno/downloads/estatuto/estatuto.pdf). A segunda Lei, de 18 de novembro de 1963, foi responsável pela reestruturação dessa IES.

<sup>922</sup> MENDONÇA, Otávio. *A UNIVERSIDADE A SERVIÇO DA AMAZÔNIA*. Jornal *A Província do Pará*, Caderno Especial pelo décimo aniversário da Universidade federal do Pará (1957-1967). Domingo, 02/07/1967, (p.04).

Parágrafo único. A Escola de Química Industrial do Pará denominar-se-á Escola Superior de Química do Pará.

Art. 2º A estrutura da Universidade e dos estabelecimentos componentes bem como as relações entre os mesmos e as respectivas áreas de competência, serão organizadas e definidas no seu Estatuto a ser elaborado pelo Conselho Universitário e aprovado por decreto do Presidente da República.

Art. 3º Os Órgãos deliberativos e consultivos da Universidade e de seus Institutos Centrais e Faculdades serão organizados nos termos dos Estatutos a que se refere o art. 2º<sup>923</sup>.

Os artigos 4, 5 e 6 da Lei 4.283 aborda a carreira docente da UFPA, e aponta elementos como a categoria de efetivo, além de descrever os critérios para a promoção ao cargo de professor catedrático. Acrescenta a forma contratual do pessoal técnico administrativo, com seus mecanismos de seleção:

Art. 4º Os professores das atuais Faculdades de Filosofia, Ciências e Letras, Faculdade de Ciências Econômicas, Contábeis e Atuariais, da Escola de Engenharia, da Escola de Serviço Social e da Escola Superior de Química do Pará, não admitidos pelo Governo Federal em caráter efetivo, poderão ser aprovados como interinos, VETADO.

Art. 5º Para compor o Quadro Docente da Escola de Engenharia das Faculdades de Filosofia, Ciências e Letras, e de Ciências Econômicas, Contábeis e Atuariais, instituídas pela Lei nº 3.191, de 2 de julho de 1957, bem assim da Escola de Serviço Social e da Escola Superior de Química do Pará, são criados, no Quadro Permanente do Ministério da Educação e Cultura, Universidade do Pará, 198 (cento e noventa e oito) cargos de professor catedrático, cuja lotação será estabelecida pelo Conselho Universitário.

Art. 6º O Quadro do pessoal docente técnico e administrativo da Universidade será fixado pelo Conselho Universitário e admitido pelo Reitor, não podendo ser alterado numericamente dentro do período para o qual foi organizado, nunca inferior a cinco anos, cada período.

§ 1º O Quadro de que trata este artigo será organizado dentro de 90 (noventa) dias da vigência desta lei e submetida à aprovação do Poder Executivo.

§ 2º Nenhum docente ou funcionário técnico será admitido sem que proceda a instalação do respectivo serviço.

§ 3º A dispensa ou a demissão do pessoal a que se refere este artigo dependerão de aprovação do Conselho Universitário.

§ 7º Os recursos destinados à construção, instalações e equipamentos, referidos no § 1º do art. 9º, da Lei nº 3.191, de 2 de julho de 1957, poderão ser empregados, também, na aquisição de áreas para a Universidade<sup>924</sup>.

Em seguida, do Art.9 ao Art. 19, a Lei relata sobre as questões financeiras da UFPA, e aponta que aplicação dos recursos disponibilizados pelo Art.18 ficaria a

---

<sup>923</sup> LEI Nº 4.283, DE 18 DE NOVEMBRO DE 1963. Disponível na página on-line da Câmara Federal: <http://www.camara.gov.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-4283-18-novembro-1963-353361-publicacaooriginal-1-pl.html> . Acesso em 21/12/2015.

<sup>924</sup> Idem.

cargo do seu Conselho Universitário. Destaca-se o Art.14, por ele preocupar-se com a responsabilidade da instituição com relação ao desenvolvimento dos setores minerais, vegetais, e da implantação de novas culturas para a ampliação das potencialidades econômicas da região amazônica.

Art. 9º A aplicação dos recursos referidos nos artigos 8º e 18 desta lei dependerá de prévia aprovação do Conselho Universitário.

Art. 10. Os cargos de Professor Catedrático criados pelas Leis números 1.049, de 3 de janeiro de 1950, para a Faculdade de Medicina e 1.254; de 4 de dezembro de 1950, para as Faculdades de Direito e de Farmácia, todas da Universidade do Pará, quando não providos nas mesmas em virtude da adoção do regime departamental a ser estruturado em seus regimentos, terão a sua lotação estabelecida pelo Conselho Universitário.

Art. 11. Serão mantidos em pleno vigor todos os artigos das Leis números 3.191, de 2 de julho de 1957 e 3.865-B, de 26 de janeiro de 1961, que não contrariarem a presente lei.

Art. 12. Para localização dos diversos serviços e unidades da Universidade do Pará será destacada do Instituto de Pesquisas e Experimentação Agropecuárias do Norte (I.P.E.A.N.), uma área, VETADO.

Art. 13. As verbas destinadas, anualmente, à Universidade do Pará na Lei Orçamentária da União, serão colocadas, integralmente, à disposição do Reitor da mesma, até 28 (vinte e oito) de fevereiro de cada ano, na Agência do Banco do Brasil em Belém do Pará, que as entregará em 4 (quatro) parcelas, nos meses de fevereiro, maio, agosto e novembro.

Art. 14. A Universidade do Pará poderá criar centros de estudo e de pesquisa para a formação de técnicos que possibilitem o levantamento das riquezas minerais, da flora e da fauna da região, bem como a introdução de técnicas de cultura, visando ao aproveitamento das possibilidades econômicas da Amazônia e o equacionamento de seus problemas sociais.

Art. 15. VETADO.

Art. 16. A Universidade do Pará poderá importar, livremente, com isenção de direitos alfandegários e sem licença prévia, os equipamentos de laboratório, as publicações e os materiais científicos e didáticos de qualquer natureza de que necessite.

Art. 17. VETADO.

Art. 18. Para atendimento do disposto na presente lei fica aberto, pelo Ministério da Educação e Cultura, o crédito especial de Cr\$ 258.685.600,00 (duzentos e cinquenta e oito milhões, seiscentos e oitenta e cinco mil e seiscentos cruzeiros).

§ 1º À Universidade do Pará caberá a importância de Cr\$ 250.000.000,00 (duzentos e cinquenta milhões de cruzeiros), sendo Cr\$ 90.000.000,00 (noventa milhões de cruzeiros) para pessoal e Cr\$ 160.000.000,00 (cento e sessenta milhões de cruzeiros) para material.

§ 2º VETADO.

Art. 19. Esta lei entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Brasília, em 18 de novembro de 1963; 142º da Independência e 75º da República.

JOÃO GOULART<sup>925</sup>.

---

<sup>925</sup> Idem. Os artigos e parágrafos vetados pela presidência da república, da presente Lei, não são justificados pelo documento, e, também, em alguns casos, não são descritos os seus conteúdos.

Um dado importante a se considerar, a partir da descrição da Lei acima, é que em nenhum momento a área das artes, em especial o teatro, por meio do STUP, é apontada. Dessa forma, não temos como saber de onde vinham os recursos direcionados à essa instituição, tanto pouco averiguar os processos de contratação de seu corpo docente. Sabe-se que alguns docentes, como Benedito Nunes e Francisco Paulo Mendes, pertenciam ao quadro efetivo, mas ligados à Faculdade de Letras e Filosofia. Além disso, havia a presença de professores colaboradores vindos de fora do estado, mas não são apontados os processos de suas contratações<sup>926</sup>.

Otávio Mendonça relata ainda, que as ações conjuntas entre a UFPA e o novo órgão criado, a SUDAM, voltaram-se para a sua integração ao plano de valorização econômica da Amazônia, com o objetivo de torná-la um espaço de desenvolvimento cultural, por meio da realização de projetos de infraestrutura, de reorganização urbana, e a sua conexão ao mercado internacional. Para essas metas, a universidade funcionaria como espaço de formação técnica, na realização do conhecimento científico através de seus programas de pesquisas. Assim, Otávio Mendonça destaca:

I - Preparação do pessoal técnico e científico NECESSÁRIO AO DA REGIÃO. II - Realização das pesquisas e estudos QUE SE TORNEM INDISPENSÁVEIS AOS OBJETIVOS DO PLANO (art. 51). Tornou-se, assim, extensiva, e não apenas implícita, a missão fundamental da Universidade do Pará. Suponho que na história educacional deste país é uma das primeiras vezes que se institui, nos próprios dispositivos legais, um veículo direto entre ensino e o progresso da comunidade. Caminhamos para o que se denomina uma UNIVERSIDADE DE SERVIÇO. É esse precisamente o tema cujo debate desejo sugerir<sup>927</sup>.

A partir disso, o crítico pontua a relação do ensino superior a serviço do desenvolvimento da sociedade, por meio de um estudo realizado por Anísio Teixeira, publicado em 1964. Com a finalidade de mostrar a “evolução” do ensino universitário, o professor aponta os princípios norteadores dessas instituições, pautadas nos interesses e nas conjunturas culturais de cada sociedade:

Sobre o ENSINO SUPERIOR A SERVIÇO DO DESENVOLVIMENTO o ensaio mais lúcido que conheço, e aqui vou resumir, é um pequeno e

---

<sup>926</sup> Provavelmente, esses documentos foram perdidos no incêndio que a Escola de Teatro sofreu, em 1971. No Arquivo da UFPA, encontra-se apenas como registro desse setor um relatório de suas atividades, elaborado em 1967.

<sup>927</sup> MENDONÇA, Otávio. *Op. Cit.*

excelente trabalho de ANÍSIO TEIXEIRA, publicado sob o título “Universidade de ontem e de hoje”, na Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos (nº 95, setembro 1964). Diz o mestre que as Universidades, em sua lenta evolução, sempre preferiram isolar-se a participar do tumulto dos tempos. Partindo do saber do passado para o saber do futuro, a maioria dessas Entidades conservou, pelos menos até o século XIX, o objetivo da harmoniosa cultura clássica, satisfazendo-se com a simples busca da sabedoria, para nela deleitar-se, em contemplação olímpica. O saber aplicado e utilitário era visto com desdém. Na torre de marfim da Universidade prevalecia o mandarinato da erudição. Paradigmas dessa espécie foram as Universidades inglesas. Eminentemente seletivas, Oxford e Cambridge orgulhavam-se dos seus poucos alunos e da alta qualidade dos seus intelectuais. Ali se preparavam as elites britânicas, destinadas sobretudo às tarefas do poder público, e, talvez, nesse tipo de ensino residisse um dos segredos da arte de governar, em que povo algum jamais superou os saxônicos. Porém até aí a missão universitária limitava-se à guarda e transmissão do saber, como pressuposto da ordem e da civilização. O seu lema irônico poderia ser aquele de que “nada dever ser feito pela primeira vez”. Em 1852, ao fundar a Universidade de Dublin, NEWMANN ainda afirmava que se o objeto da mesma fosse a descoberta científica e filosófica, ou seja, a pesquisa, não saberia porque nela incluir os estudantes...<sup>928</sup>

Fundamentado nesses princípios acima, Otávio Mendonça destaca que as transformações do século XIX, no aspecto do ensino superior, perpassaram por três revoluções: a científica, a industrial e a democrática. Com isso, os objetivos das instituições universitárias adaptaram-se às novas questões, e propuseram dois novos paradigmas: a pesquisa e o serviço.

Destes emergiu a Universidade Moderna, conforme se estruturou a partir da segunda metade do século XIX. Os seus protótipos foram as Universidades de Berlim e Manchester e a ideia original assim resumida por ABRAHAM FLEXNER: - “uma Universidade não existe FORA mas DENTRO da contextura geral da sociedade de determinada época”. Até a Guerra Mundial de 1914, todavia, apenas a primeira daquelas duas novas dimensões havia sido alcançada, isto é, a pesquisa, quer a pesquisa aplicada como ocorreu sobretudo na Inglaterra.

Nunca o presente foi tão produtivo e tão difícil estabelecer-se o equilíbrio entre os três períodos. Tudo se reflete na Universidade, com a sua população cada vez mais ampla, com a sua atuação cada vez mais engajada no curso alucinante dos acontecimentos, com as suas relações com a indústria intensificadas e dominantes, com o crescimento explosivo de conhecimento e com a multidão e variedade dos seus interesses, programas e descobertas. Quanto à população, já não serve apenas a elites, mas a todo o povo. Quanto ao saber, identifica-se com todos os ramos em todas as áreas e em todos os níveis. Não é mais algo de solitário e longínquo. Tudo quanto a isolava e protegia, todos os “MUROS” caíram, e a Universidade está hoje em contato,

---

<sup>928</sup> Idem.

em mistura, com todas as forças da sociedade. É quase a torre de Babel, ao invés da antiga torre de marfim...<sup>929</sup>

No contexto brasileiro, o estudioso aponta que o ensino universitário nunca foi humanístico, não representou os princípios da pesquisa científica, nem estabeleceu como meta o serviço público, apenas esteve voltado para as questões profissionalizantes, presentes nas matrizes das primeiras escolas de caráter superior, surgidas ainda no século XIX. Afirma, ainda, que, após a Primeira Guerra, as Universidades continuaram atuando para o campo profissional, as quais resistiam à completa aglutinação:

As escolas, à maneira napoleônica, eram escolas do governo, pelo Governo mantidas e dirigidas. Como Napoleão fizera com a Universidade de Paris, esperávamos que os professores e as congregações conseguissem ou mantivessem a sua independência. Nem o padrão humanístico dos ingleses, nem a preocupação de pesquisa dos alemães, nem o pragmatismo dos americanos. Mas sim, por influência francesa, uma Universidade essencialmente, para não dizer exclusivamente, de FORMAÇÃO PROFISSIONAL, contudo, diz ANÍSIO TEIXEIRA: “se as estruturas são diferentes e diferente a organização das escolas, no comportamento dos estudantes, dos professores, das congregações e dos Reitores há traços sem conta que lembram a tradição universitária... Nesses procedimentos individuais encontramos exemplos, entre os estudantes, do estudante de classe, a sonhar com a formação do “gentleman”; do estudante sério e apaixonado pelos estudos; do estudante inconformado, militante político ou boêmio; e do estudante prático, a se preparar para a profissão. Entre os professores o autoritário, à maneira germânica; o displicente e humano, encantado com o contato da mocidade; o conservador, preso aos livros e ao passado e, até, o inquieto por pesquisa e busca do saber. Entre os diretores e reitores, o político, apenas preocupado com a harmonia e o equilíbrio instável da instituição dividida e contraditória; o construtor, devotado à grandeza material da Universidade ou escola; o burocrata complicando, para aumento do seu poder, os embaraços sempre existentes no funcionamento meio impossível da casa de Orates, que é a sua escola ou a sua universidade; ou o fidalgo, a dedicar-se à vida de cerimônia e ritual da instituição inoperante mas prestigiosa. É mais pelo procedimento individual, assim, de alunos, professores, diretores e reitores, que, de qualquer modo, também temos universidades e nos ligamos aos problemas e sofrimentos da antiga instituição”<sup>930</sup>.

Por fim, insere a Universidade Federal do Pará nesse contexto de expansão do ensino superior brasileiro, a qual colaboraria no suprimento técnico da comunidade, marcado pela heterogeneidade, com o objetivo de desenvolvimento da

---

<sup>929</sup> Idem.

<sup>930</sup> Idem.

região amazônica. No entanto, aponta que os espaços universitários ainda não atingiram, na época, a formação cultural mais geral, no preparo para atuação das profissões liberais, tão pouco conseguiram estabelecer os parâmetros da pesquisa científica conectadas às realidades locais. Esses pontos fazem parte de um contexto global, no qual, como destaca, mesmo as universidades europeias e norte-americanas não substituíram de uma só vez a necessidade de formação profissional e investigações com metas ao auxílio das questões mais importantes de sua época, de seu cotidiano, pois,

somente nas épocas e lugares em que outras instituições puderem tomar a seu cargo aquelas tarefas e alguns currículos superiores absorveram toda a extrema diversificação necessária a produzir os especialistas do desenvolvimento. Além disso, se é certo que não há progresso sem ciência nem tecnologia que prescindam da liderança cultural, de tirocínio profissional e de inventário das possibilidades desconhecidas em uma vasta região quase selvagem como é o vale amazônico.

Nossas Universidades, portanto, durante longo tempo terão de ser ecléticas. Terão de realizar simultaneamente as missões que na Europa, nos Estados Unidos e no Canadá foram sucessivas. Apenas é de almejar que introduzam, com rapidez e eficiência a tônica do SERVIÇO do lado dos objetivos tradicionais. Cabe aos órgãos responsáveis pela valorização econômica da Amazônia - SUDAM, BASA e IDESP - difundirem a tese hoje pacífica da educação como investimento. Nem haverá maneira mais fecunda de comprovar o propósito irreversível de se erguer essa região do que implantando no seu principal centro urbano uma Universidade capaz de responder integralmente a esse desafio<sup>931</sup>.

No conjunto desses debates, torna-se importante analisar as ações da Escola de Teatro, principalmente no contexto de comemoração dos dez primeiros anos de funcionamento da UFPA, e perceber como suas práticas conectaram-se ao projeto de desenvolvimento da região amazônica, com destaque ao contexto intelectual e artístico.

---

<sup>931</sup> Idem.

### Cena III - Quadro II: As atividades do STUP no contexto do primeiro decênio da Universidade Federal do Pará.

*A gente ficou a vida inteira se preparando para ter uma coisa mais “espiritual”, melhor, mais conhecimento, mais autoconhecimento, também. Mas faz parte de uma evolução. E de repente as coisas dão uma reviravolta.*  
Maria Sylvia Nunes (Entrevista).



Figura 130 - Capa do Relatório de 1967<sup>932</sup>.  
Fonte: Arquivo Central da UFPA.

O relatório das atividades do STUP de 1967, o segundo produzido desde a sua fundação, procurou relatar, além do triênio (1965/66/67), a produção da instituição ao longo de seus seis primeiros anos de atuação. Diferente do primeiro relatório, elaborado pela professora Maria Sylvia Nunes, esse documento mostra a mudança tanto no quadro do corpo docente e acréscimo de uma disciplina, e seus cursos complementares.

O novo quadro administrativo-, composto por Marbo Giannaccini, Coordenador; Rafael Vieira da Costa, Secretário; Luiz Martins Aragão, Escriturário; Odilon Brito, Contínuo; e José Erundino Dinis, Contínuo- marca a saída do casal Nunes da gestão da escola, além de mostrar a presença de novos professores. Nesse novo contexto, o STUP estruturava-se da seguinte maneira: Escola de Teatro, com o

---

<sup>932</sup> GIANNACCINI, Marbo. *Relatório do Serviço de Teatro da Universidade Federal do Pará (1967)*, [p.01-26]. Disponível no Arquivo central da UFPA.

curso de Formação de Ator<sup>933</sup>, cursos avulsos, curso Experimental de Direção Teatral, curso sobre Espaço Teatral, curso de Iniciação Cenográfica; Curso de Iniciação à Dança<sup>934</sup>; Estúdio de Pesquisas Teatrais; e Centro de Estudos Cinematográficos.

O corpo docente da Escola de Teatro era composto por novos e antigos professores. No curso de Formação de Ator, tinha-se: Benedito Nunes, Psicologia e Estética; Francisco Paulo Mendes, Teoria e História do Teatro; Marbo Giannaccini, Expressão Corporal; Maria Sylvia Nunes, História do Espetáculo; Walter Bandeira, Dicção; Leonardo Lopes, Interpretação; Jorge Caron, Cenografia. Seguindo o modelo do primeiro relatório, o documento encaminhado à administração superior da UFPA, em 1967, apresentava um breve currículo de seus professores. Destacar-se-ão, aqui, os dos novos docentes:

**Marbo Giannaccini.** Iniciou seus estudos de dança clássica em 1949, no Teatro Municipal de São Paulo, onde em 1953 chegou a solista do corpo de baile, em 1955 foi nomeado professor da Escola de Bailado do Teatro Municipal de São Paulo. Como solista dançou: “Romeu e Julieta”, de Tchaikovsky, “Concerto nº1” de Paganini, “Stabat Mater”, de Pergolesi e outros. Em 1953 entrou para o Ballet do IV Centenário de São Paulo, onde participou dos seguintes bailados: “Fantasia Brasileira”, de Souza Lima, “Cangaceira”, de Camargo Guarnieri, “Bolero”, de Ravel, “Loteria Vienense”, de Strauss, e “Petrouchka”, de Stravinsky. Nesse conjunto estudou com o coreógrafo húngaro Aurélio Millos, em 1954 colaborou com o Teatro Permanente de Ballet de São Paulo, dirigido por Maria Carmen Brandão, sob a orientação de Reda Skoreba. Em 1955, no Ballet do Museu de Arte de São Paulo, dançou “Sheerazade”, de Rimsky-Korsakof. Ainda nesse ano participou como solista na montagem de “O Lago dos Cisnes”, de Tchaikovsky, que a coreógrafa italiana Maria Mello realizou para o Teatro Municipal de São Paulo. Dança moderna: em 1952, sob a direção da austríaca Hanny Strasser, dançou com Charlotte Opperl, primeira bailarina do Teatro de Hamburgo. Coreografias: para a Fundação Armando Álvares Penteado: “Estudo”, música de Salzedo (estudo coreográfico para 8 bailarinos e 8 harpas), “O Combate”, música de Cláudio Monteverdi, baseada em “Jerusalém Libertada”, de Torquato Tasso e “Danças da Renascença”, de vários autores. Conferências: em 1960, no Museu de Arte de São Paulo, ciclo sobre “A Dança e o Balé” e “Desenvolvimento Técnico da Dança”. Realizou estudos de anatomia, esgrima moderna, esgrima japonesa (kendô) e karatê. Como Diretor da Escola de Bailado da Fundação Armando Álvares Penteado introduziu o estudo sistemático de música, anatomia e artes plásticas nos cursos regulares de dança clássica e moderna. Montou em 1966 para a Escola de Teatro “Lágrimas do Amante no Sepulcro da Amada”,

---

<sup>933</sup> “Duração: 3 anos. 1 - Prova de Português. 2- Prova de condições físicas. Nível Secundário ou equivalente. Horário de aulas: 19,30 às 23,00 horas”. (GIANNACCINI, Marbo. *Op. Cit.*, (p.03).

<sup>934</sup> “Duração: 3 anos. 1 - Exame médico especial. 2 - Exame de possibilidades físicas. Idade mínima: 15 anos. Autorização do responsável (men. 18 anos). Horário de aulas: Manhã: 8,30 às 11,30 hs. Tarde: 15,30 às 18,30 hs” (Idem).

de Cláudio Monteverdi. Preparou a marcação do espetáculo “A Mulher”, com o 3º ano<sup>935</sup>.

A descrição acima, além de detalhar os trabalhos de Marbo Giannaccini, revela a continuação do intercâmbio entre a escola de teatro de Belém com o movimento universitário de São Paulo, por meio, principalmente da Escola de Arte Dramática da USP. O professor substituiu Yolanda Amadei na disciplina Expressão Corporal, e construiu sua trajetória na linguagem da dança.

Com relação ao professor Leonardo Lopes, que assumiu a cadeira de Interpretação, no lugar de Amir Haddad, o relatório descreve:

Iniciou suas atividades teatrais como assistente de direção de Antunes Filho nos preparativos da peça “Senhora Boca do Lixo” de Jorge de Andrade, para a Cia. Cacilda Becker, não chegando a ser encenada para o público. Faz segunda assistência de direção na peça “Vereda da Salvação” de Jorge de Andrade dirigida por Antunes Filho para o TBC. Foi ainda assistente de direção de Antônio Abujamra em “O Fardão” de Bráulio Pedroso, para a Cia. Cacilda Becker – Teatro da Cidade. Participou como ator e assistente de direção de “A Cantora Careca” e de “A Família Bem Unida” de Ionesco e Jacques Prevert, respectivamente. Ainda como ator participou da montagem pela Cia. Cacilda Becker, na peça de Tennessee Williams “Noites de Iguana”. Dirigiu “happening” no festival de música aleatória sob a regência do maestro Diogo Pacheco, no Teatro Municipal de São Paulo, “Reportagem em tempo Mau” de Plínio Marcos, “Os Sinceros” de J. de Almeida e o “Processo” de Kafka, em adaptação de A. Gide e J. L. Barrault, para o Teatro de Arena de São Paulo. Foi sócio fundador do “Teatro Estável”, onde começou a produzir e dirigir “La Moschetta”, de Ruzzante, quando veio a Belém, onde leciona atualmente a Cadeira de Interpretação<sup>936</sup>.

A vinda desse professor à Belém teve repercussão na imprensa local, por meio de uma reportagem de Jannette Blanche, para *A Província do Pará*, intitulada *Um professor de teatro*<sup>937</sup>. A jornalista inicia seu texto destacando uma fala do professor com relação ao espaço urbano de Belém, ao afirmar que “não sabia que o espaço e a geografia humana belenense fossem tão desenvolvidos. A Belém moderna é excelente, bem traçada, bem arborizada. Porém, a Cidade Velha é particularmente uma das coisas mais belas dessa cidade, em sua história e seu requinte”<sup>938</sup>. Essa impressão, segundo a matéria, revela a importância dos tipos humanos na realização

---

<sup>935</sup> Idem, (p.05).

<sup>936</sup> Idem, (p.07).

<sup>937</sup> BLANCHE, Jannette. *Um professor de teatro*. Jornal *A Província do Pará*, 4º Caderno, Coluna *Conversando com você....*, dirigida por Jannette Blanche, domingo, 24/09/1967, (p.06).

<sup>938</sup> Idem.

da produção criativa poética, justificando o permanente contato com eles e, também, as expectativas da imprensa local em relação aos professores vindos de fora para o STUP: atualização da intelectualidade local relativa a novidades artísticas do Sudeste.

Blanche continua:

Leo fala dos trabalhos que dirigiu com entusiasmo quase infantil: Dirigiu o Grupo Barraca no Teatro de Arena, com a primeira peça de Plínio Marcos levada à cena. "Reportagem em de Tempo Mau". Foi responsável pela montagem da peça de Id de Almeida "Os Sinceros", que ficou apenas nos ensaios gerais, impugnada às vésperas da estreia, pela Censura Federal. Esteve à frente do 1º Festival de Música Alegria com uma parte de "happening", sob a direção do Maestro Diego Pacheco. Participou da Ordem do Mau Gosto, fundada por Décio de Almeida Prado, "onde se tentava levantar as aberrações culturais" e, ainda, a uma série de "happening" no João Sebastião bar, nas ruas. Integrou o 1º Elenco do Marat-Sade, como assistente de direção de Ademar Guerra e com a mesma função apareceu em "Vereda da Salvação". Não só participou do Ciclo de Leituras Dramáticas do Teatro Taib promovido pelo Serviço Estadual de Teatro, como também lecionou como diretor assistente de Antônio Abujamra em "O Fardão", de Bráulio Pedroso. Teve no cinema grandes experiências: além de ter participado de inúmeros Cineclubes pelas Universidades do Interior de São Paulo, apresentando filmes e conferências semanais, fez um curso sobre televisão. É co-roteirista de Mar Corrente; trabalhou num documentário de Luís Paulino dos Santos, foi assistente de direção de "revisão", ainda de Luís Paulino dos Santos, premiado na Tchecoslováquia, e teve a seu cargo a montagem da produção da "Ascensão de Salviano", de Antunes Filho, filme aliás que não foi concluído por falta de verba. Durante dois anos trabalhou como produtor em novelas, dirigidas por Walter Avancini, e entre elas: "O Anjo Marcado", "Deusa Vencida", "Almas de Pedra" e "A Grande Viagem", todas apresentadas pela TV-Marajoara<sup>939</sup>.

A experiência de Leonardo Lopes descrita acima releva a sua conexão com os grupos e experimentos estéticos marcantes dos anos 1950 e início dos anos 60, principalmente com relação ao grupo paulista Arena, e sua participação em trabalhos de televisão. Em seguida, ao ser perguntado sobre os trabalhos que pretendia montar na escola de teatro, destaca a presença de autores da tradição teatral universal, como Tchekhov, e os modernistas e vanguardas brasileiras, como Oswald de Andrade, Nelson Rodrigues, Ariano Suassuna e Jorge Andrade. Em seguida, a jornalista pontua:

Fala-me do ATELIER que é um processo usado, atualmente nas Escola de Teatro, já que o método Stanislavski, outrora em voga, está superado. O novo sistema tem como função desvincular do ator qualquer emoção através

---

<sup>939</sup> Idem.

da técnica, o que consegue através de um didatismo mais racional. “Quem sente a emoção é a plateia e não o ator”.

Confessa que o empreendimento da Escola de Teatro do Pará é um dos poucos que existem ainda na forma dinâmica, ou seja, uma escola que está aberta para trabalhos novos, inclusive os seus. Isso não acontece como a Escola de Arte Dramática de São Paulo ou o Conservatório Teatral do Rio “onde direção ‘cocorocas’ tornam estagnaria a formação do ator”<sup>940</sup>.



Figura 131 - Leonardo Lopes<sup>941</sup>.  
Fonte: A Província do Pará.

Por fim, o relatório evidencia a presença de um novo professor, que assumiu a cadeira de Dicção, antes ocupada por Carlos Eugênio Marcondes de Moura, Walter Bandeira, formado em 1966 pelo STUP. Sobre ele, o documento fala:

Bacharel e licenciado em Letras Clássicas pela Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Pará. Curso de Iniciação Teatral e Curso e Formação de Ator da Escola de Teatro da UFP. Participou como ator das seguintes montagens do STUP: “Hécuba”, de Eurípides, “O Santo e a Porca”, de Ariano Suassuna, “Caminho Real”, Tchekhov, “O Velho da Horta”, de Gil Vicente, “Festival Shakespeare” e “As Desgraças de uma Criança”, de Martins Pena. Como bolsista da Universidade Federal do Pará seguiu durante o primeiro semestre de 1967 aulas de criação e pranaima com o prof. Krisha Swami em São Paulo e cursos de Técnica e Estilo em Dicção na Escola de Arte Dramática de São Paulo sob a assistência das professoras Mylene Pacheco e Maria José de Carvalho. Montou para o TESE de São Paulo sonetos de Shakespeare<sup>942</sup>.

---

<sup>940</sup> Idem.

<sup>941</sup> Idem.

<sup>942</sup> GIANNACCINI, Marbo. *Op. Cit.*, (p.07).

Além disso, relata a presença dos professores colaboradores desde a fundação do STUP: Dicção, Carlos Eugênio Marcondes de Moura (1962-1967); Direção, Amir Haddad (1962-1965); Expressão Corporal, Yolanda Amadei (1963-1965); Cenografia, Maria Rita Bordallo (1964) e Sarah Feres (1966); Interpretação, Rodrigo Santiago (1966-1967). Por último, apresenta um breve currículo do cenógrafo Jorge Caron:

Arquiteto pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Fez o Curso Teoria da Comunicação com os professores Robert C. Mange e Décio Pignatari, em 1966. Membro do Instituto de Arquitetos do Brasil – Seção de São Paulo. Membro da Diretoria do Centro de Pesquisas e Estudos Urbanísticos no biênio 1963/1964. Realizou e participou de projetos em diversas especialidades: Arquitetura Hospitalar (Hospital Loins Club Mooca), Departamento de Vírus de Genética do Instituto Butantã (Maternidade do Hospital Einstein), Planejamento Urbano (Plano Diretor da Cidade de Goiânia, Equipe Luiz Saia; Estudos e Pesquisas do CEPEU), Arquitetura Religiosa (projetos de diversas igrejas na cidade de São Paulo e no interior do Estado, sinagoga), Arquitetura Promocional (Estruturação do Departamento de AP da firma MBS Promoções; planejamento dos salões anuais do Ibirapuera). Em cenotécnica, elaborou em conjunto com o cenógrafo Aldo Calvo, os projetos técnicos dos seguintes teatro: Teatro de Ópera e Comédia de Brasília; Teatro da Revista Manchete, Guanabara; Teatro da Paz (remodelação), Belém do Pará; Teatro do Banco do Estado da Guanabara, Guanabara; Teatro do Banco da Lavoura de Minas Gerais, Belo Horizonte; Teatro Municipal de Ouro Preto (remodelação); Teatro da Aliança Francesa de São Paulo. Como professor contratado do Serviço de Teatro elaborou a cenografia das peças “Tartufo”, de Molière, “Pedreira das Almas” de Jorge de Andrade, “A Mulher sem Pecado”, de Nelson Rodrigues, bem como os respectivos figurinos; projetou dispositivo para apresentação do “Magnificat” pelo Coral e Orquestra da Universidade; projetou um Dispositivo Teatral Polivalente, ministrou um “curso Experimental sobre Espaço Teatral” e um “Curso de Iniciação cenográfica” para Maquinistas Teatrais<sup>943</sup>.

No tópico *Programa do curso de Formação de Ator*, descreve as disciplinas do componente curricular e suas respectivas ementas. No quadro comparativo ao Relatório de 1964, observa-se a presença apenas de uma nova disciplina *História do Espetáculo*, ministrada pela professora Maria Sylvia Nunes. As demais permanecem com as mesmas características e objetivos. Sobre esse novo item curricular, o documento apresenta sua descrição:

História do Espetáculo: conceito e objeto. Espetáculo na Grécia. A tragédia e as formas da comédia. Roma e seus espetáculos. Os mimos. A Idade Média.

---

<sup>943</sup> Idem, (p.08).

O drama sacro. As formas profanas. Os cenários simultâneos. A Renascença. As Academias. Os primeiros teatros modernos. A “Commedia dell’Arte”. As máscaras. O Teatro Elizabetano”. Os grandes autores e atores. As companhias. Os teatros. O Siglo de Oro. Patios e corrales. O Barroco francês. A chamada tragédia clássica, suas encenações. O teatro burguês. O Sturm und Drang. O Romantismo. Meyerhold. O Teatro de Arte e Stanislavski. Os grandes encenadores: Gémier, Antoine, Copeau, Pitoëff. O expressionismo. Piscator, Brecht. A avant-grade teatral<sup>944</sup>.

Em seguida, o relatório apresenta o corpo discente do curso de Formação de Ator, as em exercício, referentes aos anos de 1965 a 1967:

**1º ANO:** Cleodom Romano de Medeiros Gondim, Heliana Oliveira da Silva, Jaime Alves de Carvalho, José Arthur Bogéa, João Nazareno Rodrigues da Silva, Mary Alves dos Santos, Maria de Nazaré Camarão dos Santos, Sulpício Moraes Lobato. **2º ANO:** Darcy da Silva Beltrão, Euclides Bandeira Gonçalves, Geraldo Raimundo Salles, João César Maciel Mercês, Lindanor Coelho de Miranda, Tânia Mara Guedes Botelho. **ALUNOS FORMADOS:** 3º ANO - (1967, Turma MME. DE LA TOUR): Enilda Maria da Rocha Monteiro, Maria Diva Barata, Maria do Socorro Santiago, Maria da Conceição Saruby Medeiros, Margarida Martins Velloso<sup>945</sup>.

Destaca-se, na relação acima, a presença de nomes importantes para o teatro, e a literatura, como Arthur Bogéa<sup>946</sup>. Em seguida, relata turmas formadas:

(1966, Turma BERTOLT BRECHT): Elsie Roberto Soares, Maria de Lourdes Guimarães, Nilza Alves Feitosa, Rosa Martins Velloso, Walter Bandeira Gonçalves. (1965, Turma MARTINS PENA): Alberto Texeira Coelho Bastos, Augusto Rodrigues Corrêa, Cláudio de Souza Barradas, José Morais de Lima, Jose Nazareno Santana Dias, Maria de Belém Negrão Guimarães, Maria de Lourdes Ramos Martins, Reynuncio Napoleão de Lima, Sônia Maria de Macedo Parenti<sup>947</sup>.

Além do curso de Formação de Ator, o relatório demonstra a presença de outros, denominados de avulsos, voltados para as áreas da direção teatral,

---

<sup>944</sup> Idem, (p.13).

<sup>945</sup> Idem, (p.14).

<sup>946</sup> O paraense, de Belém, José Arthur Bogéa (1941-2007) foi professor de Literatura da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Pará. No curso de Letras dessa instituição ministrou a extinta disciplina Literatura Paraense. Escreveu artigos, ensaios e organizou publicações sobre os autores locais, como sobre a ficção de Dalcídio Jurandir, *Bandolim do Diabo*. Belém: Paka-Tatu, 2003; *Bruno de Menezes e os símbolos do Art Nouveau*. In: Bruno de Menezes ou a sutileza da transição. Belém: CEJUP/UFPa, 1994; *ABC de Maria Lúcia Medeiros*. Belém: UFPa, 1991; *ABC Magro Preta, Max Martins*. Belém: UFPa, 1992, entre outros.

<sup>947</sup> Idem.

cenografia<sup>948</sup> e dança<sup>949</sup>; mais a construção de um estúdio de pesquisas teatrais. Esse quadro possibilita afirmar que eles funcionavam como uma espécie de formação complementar, na perspectiva do melhoramento do trabalho do atuante. Sobre o curso de Experimentação de Direção Teatral, o documento descreve:

Como parte de suas atividades em Belém, o prof. Lineu Dias<sup>950</sup>, especialmente contratado para dirigir a primeira peça encenada pelo Estúdio de Pesquisas Teatrais, estruturou um curso experimental de Direção Teatral, ministrado a alunos, ex-alunos e pessoas interessadas em direção teatral. O curso teve o seguinte roteiro, com duração de 3 meses (abril a junho) com duas aulas semanais: 1 - Exposição geral sobre os vários palcos que o teatro teve através da História. 2 - Teoria do fundamento do palco à italiana (realismo) - Diversas formas de palco atual. 3 - O diretor, através dos tempos - O Diretor no séc. XX. 4 - Teoria de direção no palco à italiana. 5 - Palco e atores. 6 - Composição teatral - Seus elementos: ênfase, sequências, estabilidade e equilíbrio. 7 - Estudo do texto - sua divisão em atos e cenas. 8 - O movimento. 9 - Dramatização Pantomímica através do movimento. 10 - Ritmo. Foram realizados exercícios práticos seguindo de maneira geral o método do prof. Alexandre Dean - Estudos de textos e cenas de peças. - Planejamento de uma planta baixa para a peça "A Moratória", de Jorge de Andrade - Apresentação de 3 cenas, sob a direção dos alunos. Compareceram ao curso 17 alunos, que obtiveram certificado de aproveitamento<sup>951</sup>.

---

<sup>948</sup> "Curso iniciado em junho sob a orientação do arquiteto e cenógrafo Jorge Caron, especialmente convidado pelo Serviço de Teatro para realizar a cenografia e indumentária das peças encenadas em 1967, pelos alunos do Serviço de Teatro, da Escola de Arquitetura e ao público em geral. O curso foi estruturado em 4 reuniões, que constaram de palestras seguidas de debates, e visavam obter uma visão do nosso espaço teatral e fixar objetivos a serem perseguidos neste campo. Obedecia o seguinte programa: 1ª REUNIÃO - Introdução. Definições de Espetáculo, teatro e espaço teatral. O espaço como meio de comunicação. Análise do interesse do curso. Objetivos a serem alcançados. 2ª REUNIÃO - Formas espaciais típicas - esquemas. Análise funcional: correlação, palco-público, acústica, luz, movimento de cena. Evolução tecnológica da cena. Exemplos, análise dos mesmos. Esquema Polier-esférico. 3ª REUNIÃO - Formas espaciais em seus contextos históricos. Retomada das formas típicas e análise de uma adequação ao contexto social e histórico. Evolução tecnológica e dinâmica social. Países em vias de desenvolvimento e seu espectrosociedade - espetáculo. 4ª REUNIÃO - Brasil - formas espaciais através da história. Formas espaciais em desenvolvimento. Nível tecnológico. Debate sobre a situação paraense" (Idem, p. 15-16).

<sup>949</sup> "Curso piloto que forneceu subsídios para a criação da futura Escola de Dança da Universidade Federal do Pará. Foram ministradas aulas diárias de caráter prático a 29 alunos no período de 9 de outubro a 30 de novembro, considerando-se primeira a preparação física dos alunos para posterior desenvolvimento coreográfico. A diretriz seguida pelo curso foi de não dogmatizar uma teoria estético-coreográfica, quer de tendências clássicas ou modernas. O Curso funcionou em convênio entre a Universidade Federal do Pará e a Secretaria de Estado de Educação e Cultura, com os professores Marbo Giannaccini, pela Universidade e Eni do Perpétuo Socorro Corrêa, pela SEDEC" (Idem, p.17).

<sup>950</sup> "Gaúcho radicado em São Paulo, especialmente contratado para vir a Belém dirigir a primeira peça montada pelo Estúdio, é formado em Direito, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Bolsa de estudos para direção e interpretação de um ano da School of Drama, da Universidade de Yale nos Estados Unidos" (Idem, p.19).

<sup>951</sup> Idem, (p.15).

Assim como o trabalho do ator significava para o teatro moderno do século XX uma importante questão, para o desenvolvimento das atividades teatrais, a prática da direção seguia o mesmo percurso, representando como um elemento fundamental, no trabalho poético com a linguagem cênica. Isso justifica a presença de Lineu Dias, pela sua experiência na área, principalmente como ator, em importantes companhias brasileiras, como pode ser visto abaixo:

Como ator amador participou das seguintes peças: “O Pedido de Casamento”, de Anton Tchekhov (1949); “O Provocador”, de Paulo Hecker Filho (1957); “O Caso das Petúnias Esmagadas”, de Tennessee Williams (1957); “A Lição”, de Eugene Ionesco (1957); “A Máquina de Escrever”, de Jean Cocteau (1957). Obteve o prêmio “Negrinho do Pastoreiro” (estatueta), conferido pelo jornal “A Folha da Tarde”, como o melhor ator amador de 1957, pelo conjunto dos trabalhos: “Esperando Godot”, de Samuel Becket (1958); “O Pai”, de Strindberg (1959); “Uma Família Bem Unida”, de Jacques Prevert (1960); “A Brilha Quebrada”, de Heinrich Von Kleist (1961). Como ator profissional participou de “Maria Stuart”, de Schiller, com a Cia. Cacilda Becker (em Porto Alegre e Curitiba); “Onde Canta o Sabiá”, de Gastão Tojeiro, com a Cie. Cacilda Becker (em São Paulo); “A Pena e a Lei”, de Ariano Suassuna, com o Teatro Nacional Popular (São Paulo); “Andorra”, de Max Frisch, com o Teatro Oficina (São Paulo). Por essa peça obteve o prêmio Governador do Estado de São Paulo (diploma), como melhor ator coadjuvante do ano de 1964; “Cada Um de Nós”, de Denis F. Bernard, com a Cia. Nydia Lícia (São Paulo); “Hedda Glaber”, de Henrik Ibsen, com a Cia. Nydia Lícia (São Paulo), como assistente de direção e substituindo um ator; “Os Inimigos”, de Máximo Gorki, com o Teatro Oficina (São Paulo e Rio de Janeiro); “Andorra” (Rio de Janeiro). Como diretor amador: “O Pai”, de Strindberg; “Entradas e Saídas”, de Jacques Prevert. “Uma Família Bem Unida”, de Jacques Prevert; “A Bilha Quebrada”, de Heinrich Von Kleist. Esta última recebeu quatro prêmios e uma menção honrosa no IV Festival Nacional de Estudantes, realizado em Porto Alegre, em 1962: melhor espetáculo, melhor ator, dois prêmios de atrizes e menção para o figurino. Foi professor de Interpretação da Escola de Arte Dramática da UFRS, de junho de 1961 a março de 1963, após o retorno dos Estados Unidos. Foi crítico de cinema do jornal “A Hora”, de Porto Alegre, durante o primeiro ano de sua fundação (1955); fundou a revista “Crucial”, em Porto Alegre (5 números, de dez a 15 de junho de 54); secretariou o supracitado curso de Arte Dramática durante o primeiro ano de sua fundação (1958-1959); colaborou eventualmente com Contos, no Suplemento Literário de o jornal “Estado de São Paulo”, onde atualmente é tradutor de inglês, francês, espanhol e italiano”<sup>952</sup>.

Alguns pontos descritos acima revelam, também, as conexões entre os artistas e intelectuais paraenses com os de outros estados, principalmente no que diz respeito à participação dos grupos amadores, como o NTEP nos festivais brasileiros de teatro de estudante. As ações das décadas anteriores reverberaram nas atividades

---

<sup>952</sup> Idem, (p.17).

da escola de teatro do Pará, tanto nas concepções de arte e produção cultural, quanto na necessidade da busca pela qualificação do artista.

Somadas aos cursos do STUP, outras ações eram realizadas, como exposições, encontros, exibição de filmes e a promoção de festivais teatrais<sup>953</sup>. Isso mostra que essa instituição se constituía pelo projeto de transformação das artes locais, alicerçado na ideia de que uma sociedade melhor, transformada e transformadora, só seria possível pelo contato com os elementos, elencados por essa geração, de importância singular.

As práticas culturais dessas frações revelam a presença de signos construídos, ao longo da tradição ocidental, como um campo privilegiado na constituição de relações e poderes sociais. Elas acreditavam na força da arte e, por isso, ela não poderia ser composta por qualquer signo, mas aquele que tivesse a capacidade de renovação. Portanto, esses ideais produziram campos simbólicos, reveladores de uma época, de anseios, sentimentos, pensamentos, nas conjecturas da arte e da cultura brasileira do século XX.

Os sete primeiros anos do STUP representaram a realização de um projeto teatral para Belém, fundamentado em ideias e práticas dos grupos amadores das décadas de 1940/50. Os princípios norteadores dessa instituição de ensino são frutos de uma geração que esteve preocupada com modernização do teatro local, através do desenvolvimento de uma produção cultural alicerçada nos valores de uma cultura que primou pela supervalorização dos bens simbólicos eruditos, como ponto fundamental para a transformação das artes e, por conseguinte, dos sujeitos atravessados por elas.

O quadro abaixo, composto pelas obras apresentadas nos resultados de final de ano das turmas do curso de Formação de Ator do STUP, sintetizam os sete primeiros anos de suas atividades. Nele, observamos a presença da tradição dramaturgica estrangeira e nacional, além das obras inéditas nos palcos paraenses e, em alguns casos, nos brasileiros. A partir disso, podemos afirmar que o projeto

---

<sup>953</sup> "1ª Exposição de teatro Paulista (Cia. Nydia Lícia, Teatro de Arena, Teatro Brasileiro de Comédia, Grupo Decisão) - 1963. 1º Encontro de Teatro - 1963. 1ª Exposição de Cenógrafos Brasileiros (Flávio Império, Maria Rita Bordallo, Anísio Medeiros e Sarah Feres) - 1964. Exposição de 50 desenhos e guaches de Di Cavalcanti de acervo do MAC da Universidade de São Paulo - 1967" (Idem, p.27).

vanguardista das gerações de 1940/50/60, no teatro paraense, pautou-se no trabalho de depuração dos espetáculos cênicos, na tentativa de oferecer ao público local obras consideradas pelos artistas e intelectuais envolvidos nessa forma poética de valores significativos para a cultura teatral ocidental.

Ano	Obra	Autor
	O Inglês Maquinista	Martins Pena
1962	Caminho Real	Anton Tchekhov
	O Velho da Horta	Gil Vicente
	O Delator	Bertolt Brecht
	O Dileteante	Martins Pena
1963	Os Fuzis da Sra. Carrar	Bertolt Brecht
	O Auto da Barca do Inferno	Gil Vicente
	Cenas de Otelo, Hamlet, A Megera Domada, Sonho de Uma Noite de Verão, Ricardo III, Macbeth, O Mercador de Veneza e A Tempestade	Shakespeare
1964	O Sonho Americano	Edward Albee
	Leonor de Mendonça (cenas)	Gonçalves Dias
	“Stabat Mater”, (em conjunto com o Centro de Atividades Musicais)	Pergolesi
	Quebranto	Coelho Neto
	As Desgraças de Uma Criança e Inglês Maquinista (Festival)	Martins Pena
1965	O Sonho Americano e A História do Zoológico (Festival)	Edward Albee
	O Rapto das Cebolinhas	Maria Clara Machado
	A Onça de Asas e As Peripécias da Lua	Walmir Ayala
	Hécuba	Eurípides
1966	Lacrime D’Amante al Sepolcro dell’ Amata (em conjunto com o Centro de Atividades Musicais)	Cláudio Monteverdi
	Sarapalha	Guimarães Rosa (adaptação de Renata Pallottini)
	Quarto de Empregada	Roberto Freire
	O Santo e a Porca	Ariano Suassuna
	Pedreira das Almas	Jorge de Andrade
1967	O Tartufo	Molière
	A Mulher Sem Pecado	Nelson Rodrigues
	A Mulher	Texto coligido pelos alunos do 3º ano

Tabela 04 - Quadro dos espetáculos da Escola de Teatro (1962-1967)<sup>954</sup>.

Fonte: Relatório do STUP de 1967.

<sup>954</sup> GIANNACCINI, Marbo. *Op. Cit.*, (p.26).

Como visto no decorrer desse trabalho, a produção cultural produzida pelos amadores paraenses procurou contrapor-se à tradição teatral brasileira da primeira metade do século XX, que alimentava os palcos nacionais pela presença dos gêneros cômicos, com o objetivo de entreter as plateias. Somado a isso, não se pode esquecer o intenso trabalho dos grupos e artistas envolvidos, em Belém, com as atividades do chamado teatro popular.

Até o momento, foi possível perceber os significados, nos primeiros anos de atividades da Escola de Teatro da Universidade Federal do Pará, para as transformações das artes cênicas, em Belém, no século XX. E nesse ponto, essa instituição de ensino das artes teve um importante papel, pois, ao longo dos seus 54 anos de atividades formou artistas para a cidade, além de contribuir àqueles que não seguiram uma carreira artística, mas que tal formação teve importância em suas vidas.

A preocupação com a qualidade artística, o apuramento estético, e a construção de um espaço de formação e fomentação teatral foram os motivos que levaram esses professores e artistas a lutar e dar continuidade a esse projeto iniciado na década de 1960. Há diversos pontos para o debate, como a produção, a criação e manutenção de espaços para as artes cênicas, no Pará, fatos que serão vivenciados pelas gerações vindouras. Aqui, objetivou-se discutir sobre como a Escola de Teatro da UFPA foi criada, e como se deram suas primeiras atividades. Pôde-se, assim, perceber que a sua constituição foi um momento de transformação pela qual as artes cênicas no Pará passaram, dentro de um projeto de “modernização” das artes, na segunda metade do século XX, em Belém.

Os grupos de teatro amador e de estudante dos anos 1940 e 50 se movimentaram entre temas clássicos e de vanguarda em festivais nacionais ligados ao projeto de Paschoal Carlos Magno. Conseguiram formar uma geração de professores estudiosos de teatro, que implementou a fundação de uma primeira escola de teatro no Estado, na região amazônica. Isso significou um importante movimento em prol de uma formação artística e intelectual dos artistas da cidade de Belém.

A partir do Golpe de 64, novas cenas surgiram nas práticas teatrais no Pará, tão importantes, quanto às outras que movimentaram, desde 1941, os palcos e as ribaltas paraenses. Os conflitos desse drama não se encerram. Agora, virão outras “peripécias”, novas maneiras de se pensar a arte e a sociedade, e novos atores entraram em cena, e novas histórias se fizeram, mais tarde, representadas no palco das memórias. E esses fatos ajudam a perceber os vanguardismos e modernidades no teatro paraense, pois a cada novo grupo de intelectuais que surge, na busca de mudar a cena local, aparecem com eles novos discursos, novas posturas perante as artes, novas formas de pensar e fazer teatro. Contudo, essas questões ficarão para outras “dramaturgias” sobre a produção teatral paraense no século XX.

## Fechar as cortinas.

*Quem fez esta manhã, quem penetrou  
À noite os labirintos do tesouro,  
Quem fez esta manhã destinou  
Seus temas a paráfrases do touro,  
A traduções do cisne: fê-la para  
Abandonar-se a mitos essenciais,  
Desflorada por ímpetos de rara  
Metamorfose alada, onde jamais  
Se exaure o deus que muda, que transvive.  
Quem fez esta manhã fê-la por ser  
Um raio a fecundá-la, não por lívida  
Ausência sem pecado e fê-la ter  
Em si princípio e fim: ter entre aurora  
E meio-dia um homem e sua hora.  
Mário Faustino (Poema Prefácio).*

O momento de fechar as cortinas, para alguns, se torna muito difícil, quando o espetáculo rende e a interação com o público chega a um nível de muita satisfação. Para outros, parece um momento que nunca chega, quando a peça não evolui ou acontecem muitos erros, mas isso depende, para o teatro, de cada dia, porque ele é único, nunca se repete. Porém, mesmo com ou sem sucesso, um trabalho cênico é pensado para um determinado período de tempo, ele tem a sua duração, após dias, meses de ensaio, dedicação, frustração e alegrias.

“Fechar” o pano, neste momento, é uma ação necessária para esta pesquisa, mesmo sabendo que há muitas possibilidades de se contar a história que propus aqui. E quando se encerra uma temporada, vem o seu balanço, analisar os acertos, os erros, os percursos, perceber as mudanças que surgiram ao longo da trajetória. Dessa maneira, farei alguns apontamentos sobre a reflexão que propus sobre quase trinta anos da produção teatral em Belém do Pará (1941-1968).

A discussão que costurou esse trabalho procurou analisar as produções teatrais em Belém, a partir dos movimentos amadores e da política do teatro de estudante, articulado por Paschoal Carlos Magno, importante homem de teatro do século XX. No contexto paraense, essas ideias e práticas foram promovidas pelos grupos TEP (1941-1951) e NTEP (1957-1962), como visto ao longo dos capítulos.

Além disso, analisar esses grupos, no contexto de ações de vanguarda e propostas para a modernização teatral paraense, foi adentrar nos debates em torno das questões socioculturais presentes nas produções artísticas. Além do desejo de

mudar as formas poéticas presentes na cena local, os amadores paraenses se viram diante de fatores de ordem das políticas culturais pensadas e articuladas para o setor.

Os debates e os diálogos foram possíveis por meio de eventos nacionais, voltados para a reflexão e arguição entre os artistas e intelectuais com o poder público, os quais queriam ações que dessem ao setor uma renovação e, também, torná-lo elemento orgânico da sociedade. Isto é, que o teatro exercesse uma atividade de vigor nas práticas culturais brasileiras. Para isso, eles acreditavam que fosse necessária a presença do fazer teatral em todos os níveis de ensino, inseridos nos currículos escolares, nos programas de disciplinas como língua portuguesa e literatura, por exemplo, e, ainda, como disciplina independente.

Contudo, os amadores locais argumentavam que os próprios artistas teatrais precisavam de qualificação, fato que mudaria com a criação de escolas de artes dramáticas, as quais seriam capazes de capacitá-los, de torná-los intérpretes, diretores, produtores mais eficientes, principalmente com relação aos modelos presentes nas manifestações espetaculares do combatido teatro comercial e popular. Essas formas eram vistas como modelos que necessitavam ser ultrapassados, por não representarem a modernização teatral desejada pelos amadores. Uma das questões mais pontuadas foi a incapacidade de educar o público, por meio da reflexão sobre temas, que os intelectuais e artistas do chamado teatro de “cultura” acreditavam ter o poder transformador.

Esses valores, para os articuladores do teatro moderno brasileiro, eram representados pela produção estrangeira, encarada como o melhor modelo a ser seguido. Isso ocorria por eles significarem o poder da tradição teatral e, também, a capacidade renovadora dos sujeitos do século XX, que ansiavam pela transformação dos indivíduos, em contato com a arte. Por isso, conviver, permanentemente, com esses objetos estéticos não poderia ser de qualquer maneira e com quaisquer formas artísticas.

A partir disso, analisamos as ações do TEP como uma prática cultural voltada para a transformação da cena teatral na capital paraense, durante uma década (1941 a 1951), alicerçadas na ideia de que as artes cênicas precisavam valorizar a tradição dramaturgica europeia e norte-americana, vistas como símbolos

de “civilização” e modernidade. Esse grupo paraense articulou um pensamento galgado na necessidade de combater as formas do teatro comercial e popular, por acreditar que elas não contribuiriam ao trabalho de transformar a arte e o indivíduo. Em alguns casos, nem viam essas práticas artísticas como produção estética, pois elas não primavam pelo caráter educativo, segundo os intelectuais e artistas do movimento amador. Elas tinham por meta o divertimento das plateias, usando de artifícios, como a pornografia e elementos regionais, sem a preocupação de fazer de suas poéticas espaços de transformação.

Porém, como foi visto no primeiro capítulo deste trabalho, o TEP, por mais que demonstrasse o desejo de transformar o setor teatral em Belém, esteve preocupado, em muitos casos, principalmente no início de suas atividades, em satisfazer seus próprios interesses: usar a arte como instrumento de distinção social, subestimando as plateias locais, ao afirmar que elas não possuíam o refinamento que eles desejavam. Por meio da análise das fontes, foi possível apontar que essas posturas revelam concepções e práticas culturais presentes em alguns circuitos artísticos, utilizados por determinadas frações como elementos de ordenação e segmentação sociais.

Contudo, foi possível perceber que esse grupo mudou seus interesses iniciais, a formação artística e intelectual dos próprios integrantes, e encetou uma militância pelas transformações do setor teatral, quando começou a participar de congressos nacionais, os quais buscavam debater e articular ações voltadas a mudanças para a área cênica. Essas metas desejadas consistiam na valorização dos artistas, por meio da criação de leis e mecanismos que dessem suportes para viver de seus fazeres. Somado a isso, a categoria reivindicava pela criação de novas casas de espetáculos e de escolas de teatro, e de repertórios dramaturgicos para os grupos amadores. Porém, destaca-se que essas questões foram pensadas para o modelo que o TEP acreditava e aceitava como arte: as formas e gêneros do chamado teatro erudito.

No contexto paraense, somado a essas necessidades, os intelectuais e artistas envolvidos com o projeto modernizante do teatro amador e de estudante produziram espetáculos, utilizando o que consideravam de valor cultural, a partir dos repertórios

estrangeiros e nacionais. Além disso, a imprensa local começou a divulgar e incentivar as ações do TEP e as apontavam como a iniciativa de pessoas capacitadas para as transformações da cena teatral local, tão necessitada desses saberes: a erudição foi vista como instrumento de combate à produção teatral dos circuitos populares e comercial. No entanto, esses mesmos textos representativos dessa “alta cultura” foram apontados por críticos teatrais como elementos que não representavam grandes mudanças. Porém, os grupos amadores justificavam essas escolhas pela perspectiva da falta de amadurecimento da linguagem literária dramática brasileira.

Podemos apontar, a partir disso, que o movimento cultural proposto pelos amadores da década de 1940 é permeado por contradições e disputas, as quais representaram o próprio contexto pelo qual os artistas teatrais enfrentaram ao longo de suas jornadas. Independentemente do gosto desses sujeitos intelectualizados e eruditos, como se chamavam e queriam ser reconhecidos, as formas do teatro comercial e popular permaneceram movimentando as atividades culturais das grandes cidades brasileiras.

No caso de Belém, como apontou Salles (1994), a primeira metade do século XX viu florescer com vigor o que ele classificou como *Teatro de Época*. Exemplo disso, é o circuito cultural promovido pelos Pássaros Juninos que, após a crise econômica do início dos anos de 1900, se tornou uma importante atividade artística da cidade. Presente essencialmente na época das festas joaninas, divertia as classes aburguesadas da cidade, principalmente, quando as peças dos grupos de pássaros passaram a ser apresentadas em teatros convencionais. Além disso, essa forma teatral foi analisada como resultado das relações sociais presentes nas zonas periféricas da capital paraense.

Outro importante movimento, analisado nesse trabalho, foi o chamado *Teatro Nazareno*, que marcava as atividades da festividade do Círio de Nazaré, em outubro, e que se fortaleceu com as produções nacionais do teatro de revista. Salles (1994) pontua, também, que essa época foi muito importante para o que ele definiu como teatro regional. Grupos locais surgiram e abordavam, por meio dos gêneros populares, temas relacionados à cultura paraense.

No entanto, vimos que os gêneros do teatro popular paraense, como os Pássaros, absorveram estruturas do teatro convencional, utilizando-se, por exemplo, do espaço cênico italiano das casas de espetáculos da cidade, estrutura que se organiza no “distanciamento” do palco da plateia, como uma espécie de “caixa preta”, a qual cria a ideia de uma quarta parede: o lugar ocupado pelo público. Além disso, essa forma se utilizava, ainda, do ponto, da construção de figurinos e cenários, e, também, da escrita dramaturgica para suas encenações, presentes no Melodrama Fantasia. Observou-se a hibridação de saberes, as trocas de experiências e modos de ver e fazer arte, presentes nas peças apresentadas por essa forma poética.

Contudo, a presença do TEP nas práticas culturais locais durou dez anos, e, em 1951, coincidentemente no mesmo ano do I Congresso Brasileiro de Teatro, realizado no Rio de Janeiro, o grupo encerrou suas atividades. Destacamos a representatividade paraense nesse encontro, através da presença de Margarida Schivazappa, que apresentou propostas, por meio de teses, que tinham por metas as melhorias buscadas pelos amadores locais para o teatro. Observou-se que tais argumentos estavam em conexão aos pensamentos de outros grupos nacionais. Porém, mesmo com a desarticulação do TEP outras entidades estudantis e amadoras tentaram criar um circuito de espetáculos na capital paraense, fundamentados em princípios e modos de ver as formas do teatro chamado “de cultura”: com repertórios estrangeiros e nacionais, valorizando, também, novos autores, ou textos inéditos.

Essa questão do ineditismo impulsionou outro grupo teatral amador de Belém, o NTEP (1957-1962), como apresentado no segundo capítulo deste trabalho. Fator esse analisado pela perspectiva dos vanguardismos do movimento de teatro de estudante. Essa fração teatral entrou para a história do teatro local e nacional como articulador de trabalhos teatrais de *vanguarda*, aquele que conseguia proporcionar espetáculos nunca antes encenados nos palcos brasileiros.

O NTEP primou tanto pelos textos da tradição teatral, vistos como necessários para os artistas que desejavam conhecer as artes cênicas, e espaço de aprendizado e trocas simbólicas, justificados pela ausência de uma instituição de ensino específica para isso. Por isso, apresentava no próprio nome do grupo a experiência de ser um espaço de construção de conhecimento, funcionando como

uma “escola” de teatro no Norte do país, pela ausência de uma. E por acreditar nesse caráter transformador da arte: os saberes eruditos, que perpassam pelo contato com a literatura, pela história da cultura ocidental, foram vistos pelas gerações de 1940-50 como um caminho a ser trilhado, construído, conquistado.

Com isso, procuramos abordar o papel do intelectual e artista moderno, através dessa fração, a qual acreditava na projeção de uma sociedade transformadora, com sujeitos capazes de modificar a si e aos outros, em contato com os saberes da cultura erudita. Porém, pautados nas discussões de Canclini<sup>955</sup>, apontamos que a construção dessas práticas desconsiderava as complexas relações sociais. O pensador moderno, envolto na ideia de planejamento de um espaço social capaz de transformar seus problemas, ajudou a arquitetar uma rede de saberes que obliteraram as diversas realidades presentes nas culturas latino-americanas.

O NTEP foi exemplo dessa ideia de construção de uma sociedade nova, alicerçada na concepção da arte como instrumento capaz de transformar, de modificar os sujeitos e também as práticas culturais. Porém, suas ações não conseguiram atingir, com plenitude, questões apontadas pela geração anterior, como a articulação de ações que mudassem outros fatores de um sistema teatral desejado como elemento orgânico da sociedade. Dessa maneira, suas militâncias se restringiram mais aos fatores estéticos, na valorização da linguagem literária como base fundamental para suas produções teatrais.

No entanto, observamos, na análise das fontes coletadas, que os líderes do grupo, por meio de sua participação nos festivais nacionais de teatro, organizado por Paschoal Carlos Magno, dos quais estiveram em quatro (Recife, 1958; Santos, 1959; Brasília, 1960; Porto Alegre, 1962), promoveram um intenso debate com relação à realidade da produção teatral em Belém. Benedito Nunes, em um importante texto publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, apontou várias questões com relação aos conhecimentos artísticos e científicos produzidos na Amazônia durante a década de 1950. Contudo, sua leitura, importante registro sobre a época, procurou apontar os avanços da região amazônica, na perspectiva dos saberes intelectuais, destacando o

---

<sup>955</sup> CANCLINI. Néstor-García. *Op. Cit.*

movimento que fizera parte, por meio do *Suplemento Literário*, do jornal Folha do Norte e de revistas literárias, como *Encontro e Norte*.

Com a análise desse material jornalístico, refletimos a construção de um projeto artístico e intelectual em Belém, o qual primou pela valorização dos saberes eruditos e pela análise do contexto local a partir de experiências estrangeiras. Um exemplo dessa reflexão são os textos de Angelita Silva, publicados na revista *Norte*, nos quais ela apresenta o contexto norte-americano com relação à cultura teatral; e a importância do movimento promovido pelo teatro amador e de estudante brasileiros, da década de 1940 e início dos anos 50.

Além disso, pudemos perceber que os suplementos literários e as revistas de arte e cultura foram espaços de circulação de saberes artísticos e construção de uma rede de pensamentos até meados dos anos 1950, que possuía um forte impacto nos circuitos de trocas e experiências sociais. Foram estes os meios que os artistas e intelectuais tinham para divulgar e compartilhar seus pensamentos estéticos e suas análises dos contextos sociopolíticos e econômicos de sua região.

Esse tipo de produção intelectual foi, aos poucos, substituído pelo surgimento das universidades, as quais congregaram muitos desses pensadores, como, por exemplo, no caso paraense, Benedito Nunes. O espaço acadêmico passou a ser o lugar privilegiado de construção de saberes, que tinham por finalidade transformar a região amazônica, pelo conhecimento científico, técnico e, também, artístico. Por isso, ao analisar esses contextos, tomamos como parâmetro a perspectiva de que por meio das organizações teatrais, como o NTEP, é possível refletir sobre as redes de trocas simbólicas existentes em uma sociedade. Williams<sup>956</sup> nos apontou esse caminho, ao investigar o papel das frações como espaços de ideias estéticas e intelectuais, mas que revelam, também, importantes análises de relações sociais.

Dessa maneira, o NTEP conseguiu promover uma importante atividade cultural, em meados do século passado, fundamentado no poder transformador das artes. Mas, por meio dele, foi possível apontar a existência de estruturas sociais organizadas, alicerçadas na concepção humanista da cultura, que valoriza os saberes

---

<sup>956</sup> WILLIAMS, Raymond. *A Fração Bloomsbury*. *Op. Cit.*

eruditos, o conhecimento científico e a escrita acadêmica e reflexiva como pontos fundamentais para transformar os espaços urbanos, e o que se pode chamar de micro sociedades: os círculos de amizade (“rodinhas”), os ambientes os quais esses sujeitos transitavam. Porém, suas ações não atingiram todos os diversos grupos sociais que compunham a sociedade belenense da época, talvez porque seus interesses estivessem voltados para os próprios espaços nos quais circulavam.

Contudo, o NTEP conseguiu criar uma rede de trocas simbólicas, para os seus integrantes, com importantes intelectuais, artistas e agentes culturais de outras capitais brasileiras. Isso se deu, principalmente, por sua participação nos festivais nacionais de teatro, nos quais conseguiram uma projeção, graças ao seu trabalho vanguardista com obras apresentadas nesses eventos. Analisamos a sua presença nesses referidos festivais, buscando apontar tanto suas percepções estéticas, quanto as questões sociopolíticas resultantes desse processo.

Em todos os quatro festivais em que participou, o NTEP apresentou espetáculos inéditos nos palcos brasileiros. O seu reconhecimento se deu após a montagem de *Morte e Vida Severina*, em 1958, em Recife. Com uma apresentação sem expectativas, em julho desse ano, no Teatro Derby, na capital pernambucana, pela primeira vez na história, encenava-se uma obra que entraria para o cânone da literatura e das artes cênicas nacionais. Com direção de Maria Sylvia Nunes, música de Waldemar Henrique, e interpretação de Carlos Miranda no papel principal, Severino, o grupo paraense saiu com prêmios de melhor espetáculo região Norte e Nordeste, e ator do festival. Depois dessa apresentação, a que mais causou impactos no festival, segundo as fontes analisadas, por representar uma novidade diante de outros repertórios tradicionais, o NTEP levou ao tablado do mais importante teatro do evento e da cidade de Recife, Teatro Santa Isabel, o espetáculo, após ao pedido da organização do evento.

O vanguardismo presente na montagem de *Morte e Vida Severina* ultrapassou ao ineditismo da obra. Esteve presente, também, na utilização de um texto estruturado em verso, escrito em 1955 para o grupo Tablado, de Maria Clara Machado, o qual tinha sido apontado por ela, no contexto de suas escolhas poéticas, como “impossível” de se representar. Maria Sylvia Nunes destacou, em entrevista,

que o maior interesse dos integrantes de seu grupo, nesse texto, foi o amor que eles tinham pela poesia, o respeito e a importância de realizar um espetáculo que não “ferisse” a criação do poeta. Essa questão representou um dos pontos de maiores debates com relação ao teatro moderno ocidental, apontado por Roubine<sup>957</sup>, como a busca pela autonomia da linguagem da encenação.

No entanto, ao analisar uma missiva escrita pela diretora do NTEP ao escritor João Cabral de Melo Neto, na qual ela pede autorização para montar o texto e descreve detalhadamente o processo de montagem do espetáculo, Maria Sylvia Nunes aponta, “inconscientemente”, a autonomia da linguagem da encenação com relação ao texto literário. Ela informa que foi necessário fazer pequenas mudanças em função do sentido e do andamento do trabalho. Com isso, observamos que, mesmo respeitando a criação do escritor, o trabalho de direção e atuação seguem caminhos autônomos.

Com relação à participação no segundo festival, realizado em Santos, em 1959, a pedido do organizador do evento, Paschoal Carlos Magno, que desejava apresentar a história do teatro ocidental através dos espetáculos dos grupos amadores brasileiros, o grupo paraense apresentou *Édipo Rei*. Inicialmente, pensamos que com essa obra o NTEP quebraria seu ciclo vanguardista, por trabalhar com uma obra não inédita. No entanto, a partir da análise das fontes e da bibliografia disponível sobre a historiografia do teatro brasileiro, apontamos que possivelmente a montagem do grupo de Belém tenha sido uma das primeiras se não a primeira feita no Brasil. Além disso, a vanguarda nesse trabalho está presente pela própria condução das linhas gerais do espetáculo.

Benedito Nunes aponta, em uma das cartas enviadas a Paschoal Carlos Magno, que, mesmo com o grande desafio de montar uma obra de importâncias singulares para a tradição teatral ocidental, o grupo paraense faria um espetáculo, apesar dos poucos recursos técnicos necessários, segundo ele, escassos na cidade, pautado em uma leitura contemporânea da tragédia de Sófocles. Fundamentado nas leituras de Nietzsche, e dos existencialistas do século XX, eles construíram uma obra

---

<sup>957</sup> ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Op. Cit.

na qual os conflitos do homem moderno estivessem em revelo, a partir das agruras do herói trágico.

Maria Sylvia Nunes relata ainda que eles ousaram, por exemplo, ao incluir música Concreta no processo, elemento moderno e vanguardista, naquele contexto. Novamente, o NTEP conseguiu conquistar o prêmio de melhor atuação, dado a Carlos Miranda e, também, de melhor direção, à Maria Sylvia, que lhe proporcionou uma viagem à França, como incentivo para seus estudos teatrais.

No terceiro e quarto festivais, o NTEP manteve sua linha de produção dos espetáculos, primando pelo ineditismo de textos nos palcos nacionais, por acreditarem que um festival era espaço de formação de gostos, socialização de saberes, mas também pela possibilidade de inserir novos elementos na cultura teatral. Isso se intensificou, principalmente, após a viagem do casal Nunes à França, fato que os proporcionou o contato com as novidades existentes nos palcos e na crítica europeia do final dos anos 1950 e início dos 60.

Contudo, diferentemente dos anos anteriores, o grupo paraense não conquistou prêmios em eventos nacionais, nem destaque, justificado, por Maria Sylvia Nunes, em entrevista, provavelmente pelo caráter complexo das obras: tratavam de temas como conflitos culturais ocasionados pela Segunda Guerra, na Europa, e os novos contextos do pós-guerra. Em 1960 levaram à Brasília o texto *Picnic no front*, do escritor espanhol Fernando Arrabal; e em 1962, em Porto Alegre, *Biederman e os Incendiários*, do autor suíço Max Frisch.

O NTEP tinha conseguido um importante reconhecimento nacional, com suas participações nos festivais de teatro de estudante. Mas, em 1962, ele se desfez, justificado pela saída de seus integrantes que eram estudantes universitários, em sua maioria. Após as formaturas, eles procuravam seguir seus caminhos profissionais desvinculados do teatro. Os seus diretores continuaram suas atuações no teatro, por meio da criação, no mesmo ano, da primeira instituição de ensino formal de teatro na região amazônica.

Porém, antes de apontar as reflexões sobre o STUP, precisamos colocar algumas questões sobre o que significou, para a produção cultural paraense, a existência do NTEP. O grupo esteve conectado aos interesses do movimento de

teatro amador brasileiro dos anos 1940-50. Suas ações foram vistas, por esta pesquisa, como possibilidades de transformação das artes locais no século XX, a partir, principalmente, das questões que permeiam os estudos da arte e das sociedades modernas ocidentais. O seu vanguardismo esteve presente tanto no desejo de montar espetáculos inéditos nos palcos brasileiros, quanto nos objetivos dos intelectuais modernos de dar à arte a função transformadora, formativa, educativa, emancipadora.

Mesmo diante desses princípios que nortearam esse grupo paraense, e também seus antecessores, ligados ao fazer amador, podemos apontar que o NTEP produziu um movimento que não conseguiu transformar a sociedade local, objetivo presente no plano ideológico e discursivo dos intelectuais paraenses envolvidos com esse projeto. Essa leitura se justifica pela postura do grupo, ao promover importantes trabalhos e debates, quando participaram nos festivais nacionais de teatro. Mas eles não construíram, em Belém, um circuito cultural capaz de modificar o cenário das artes cênicas locais, principalmente, porque as mudanças necessárias, que tanto os artistas brasileiros militaram a partir da década de 1940, como os debates políticos, com o objetivo de cobrar dos órgãos públicos ações transformadoras, como as mencionadas anteriormente, não estiveram, diretamente, presentes em suas metas. Observamos críticas feitas pelo grupo a certos usos do Teatro da Paz por parte do poder executivo e legislativo do estado, mas sem uma reflexão mais abrangente.

As consequências de suas ações estiveram presente na projeção, nacionalmente, de seus trabalhos, além das conquistas de alguns integrantes. Carlos Miranda, após se formar no curso de Direito da Universidade do Pará, em 1960, foi morar no Rio de Janeiro, onde participou de grupos e movimentos artísticos, como o CPC; a remontagem de *Morte e Vida Severina*, com o ator Paulo Autran; e construiu uma carreira no antigo Serviço Nacional de Teatro. Podemos apontar que isso tenha sido consequência de seu destaque nos dois primeiros festivais nacionais de teatro de estudante. Além dele, verificamos que Benedito Nunes e Maria Sylvia Nunes continuaram seus trabalhos na área de teatro à frente do STUP, fundado em 1963, mas que teve seu embrião em 1962, no mesmo ano em que o NTEP se desfez, com um curso experimental de Iniciação Teatral.

O aparecimento do STUP, tema do terceiro capítulo deste trabalho, apareceu na cena teatral de Belém como uma conquista dos grupos amadores das décadas de 1940-50, realizando um antigo desejo da categoria em ter um espaço de formação técnica, com a missão de oferecer aos artistas de teatro a possibilidade de estudar sobre a tradição e os movimentos contemporâneos dessa linguagem. A criação dessa instituição de ensino viabilizou a chance de se aprender tanto as técnicas necessárias para atuar, quanto as reflexões teóricas sobre arte, cultura de maneira geral, e específicas da área.

O STUP, em seus primeiros anos de funcionamento (1962-1967), desenvolveu atividades de ensino e a produção de espetáculos para Belém, a partir das perspectivas dos movimentos amadores. O sentido que a arte tinha, para os gestores dessa instituição, dialogava com as finalidades dos movimentos antecessores, principalmente no que diz respeito ao amadurecimento do que eles denominaram de “teatro de cultura”. A partir da análise dos componentes curriculares do curso de Formação de Ator, ofertados pela escola de teatro, foi possível apontar a presença da necessidade de trabalho com a cultura teatral mais geral, vista como princípio basilar para atores e atrizes qualificados, e, também, como um fator primordial para uma cidade que não tinha um espaço oficial para essa linguagem.

Além desses fatores, percebemos, ainda na análise dos documentos pedagógicos da instituição, a presença dos elementos modernos e de vanguarda, explorados nas disciplinas. Os conteúdos abordavam desde a dramaturgia, passando pela reflexão histórica e teórica do teatro, quanto das técnicas de dicção e corporais, a presença de métodos e análises contemporâneas àquele momento. O vanguardismo da escola de teatro continuou pautado na importância do contato com símbolos da cultura erudita; na apresentação de espetáculos inéditos nos palcos locais e nacionais; e na realização de atividades, como festivais e palestras, sobre importantes nomes do teatro ocidental, como o *Festival Shakespeare*, realizado no segundo semestre de 1964, pelas comemorações do quarto centenário de nascimento do dramaturgo inglês.

A partir da criação do STUP, observamos que o diálogo com artistas, intelectuais e instituições brasileiras se intensificou. Por exemplo, vimos na organização de seu quadro docente a presença de professores convidados (Amir

Haddad, Carlos Eugênio Marcondes de Moura, Yolanda Amadei) e locais (Benedito Nunes, Francisco Paulo Mendes e Maria Sylvia Nunes). Com o tempo, esse intercâmbio aumentou, e percebemos um fluxo de profissionais, vindos principalmente de São Paulo, artistas formados pela Escola de Arte Dramática da USP. Eles atuaram tanto na docência, quanto na realização de espetáculos, como a cenógrafa Sarah Feres, em 1966, para pensar a cenografia, os figurinos da montagem de *Hécuba*, de Eurípedes, e *As Lágrimas do Amante no Sepulcro da Amada*, de Monteverdi.

Observamos, também, que além das atividades da escola de teatro, o STUP promovia outras ações, com o objetivo de oferecer à cidade o contato com objetos estéticos importantes, segundo eles, para a construção de gostos refinados, levando em consideração que esse contato era importante no processo de formação de sujeitos sensíveis, reflexivos, capacitados a contribuir com o desenvolvimento de sua região. Exemplo dessa questão, eram as atividades promovidas pelo Centro de Estudos Cinematográficos, criado no mesmo ano da fundação do STUP (1963), o qual atrelava-se à ideia da necessidade de formação de gosto para o chamado cine-arte. O contato dessa geração com a sétima arte, com a literatura e com o teatro de “cultura” era antigo, como, por exemplo, nas atividades do cineclube *Os Espectadores*, da década de 1950.

Além disso, o STUP, com o objetivo de oferecer os conhecimentos técnicos e teóricos e proporcionar espaços de experiência e experimentação com a linguagem teatral, promovia cursos livres de direção e de dança. Mas um debate importante surgia nesses primeiros anos de atividades: a reflexão sobre a necessidade de Belém ter um elenco estável. Esse ponto foi de suma importância, pois ao preparar atores e atrizes, a escola de teatro atrelava-se a um antigo problema enfrentado pelas gerações amadoras: a criação de um campo de trabalho para as formas do chamado “teatro de cultura”.

A partir dessa perspectiva, apontamos na análise do terceiro capítulo as incongruências desse projeto modernizador das artes teatrais em Belém. O mercado de trabalho, fortemente marcado pela presença do teatro comercial, não era visto como uma meta a ser atingida, porque ele representava modelos contrários às ideias

dos amadores, além de acreditarem na função transformadora, educativa, formativa da arte. O entretenimento, tão combatido, pelo menos na maneira que os artistas dos gêneros cômicos percebiam, precisava mudar, para os intelectuais e artistas que o combatiam.

Porém, os artistas formados pela escola de teatro de Belém ansiavam por espaços onde pudessem produzir. E como a cidade não tinha um mercado “consumidor” para essa linguagem, observamos a “migração” para outros veículos de comunicação, como a rádio e a recém-criada TV paraense (1962). No entanto, o problema da falta de um espaço para atuação profissional estava presente nos interesses do STUP, quando tentou articular, junto à Reitoria da Universidade, a criação de um grupo teatral permanente, que tivesse o caráter profissional, com subsídios que garantissem aos artistas sobreviverem de sua arte. Tal projeto não engrenou e o velho problema continuou.

Os alunos formados pelo STUP seguiram caminhos diversos, alguns partiram da cidade, atrás de um mercado de trabalho teatral. Os que ficaram começaram a participar dos programas de televisão, como novelas e programas de auditório e outros iniciaram uma carreira no cinema, como Cláudio Barradas, Nilza Maria, Mendara Mariane e Maria de Nazaré Negrão. Mas houve, também, o investimento, de alguns, na carreira docente. Walter Bandeira, formado em 1965, tornou-se professor de Dicção, no ano seguinte, após a própria Universidade Federal do Pará financiar uma viagem à São Paulo para a realização de um curso. Cláudio Barradas passou a lecionar no SESI e na Escola Técnica Federal, e depois na própria escola de teatro da UFPA.

O terceiro capítulo abordou, ainda, as atividades do STUP no contexto de comemoração dos dez primeiros anos da Universidade Federal do Pará e sua consolidação, por meio do ensino e da pesquisa, na região amazônica. Percebemos as transformações da UFPA durante a década de 1960, a partir de leis e metas de seus gestores e do poder federal, para o desenvolvimento do Pará e da Amazônia. Nesse contexto, vimos que o STUP não aparecia como elemento importante, talvez por seu curso não ter o caráter de nível superior, apesar de ser tratado dessa maneira em muitos casos, como no processo de habilitação aos cursos universitários.

A partir das análises e reflexões propostas ao longo de seus três capítulos, este trabalho procurou abordar as produções teatrais presentes entre os anos de 1941 a 1967, contextualizadas nos movimentos do teatro amador e de estudante. Contudo, o ano de 1968, período limítrofe desta pesquisa, nos reserva alguns importantes apontamentos. Ele marca o ponto de chegada desse trabalho, e aponta questões importantes para se pensar as artes teatrais na segunda metade do século XX em Belém do Pará.

O primeiro deles é a saída, em maio de 1967, de Benedito Nunes da direção do STUP, embora continuasse ministrando as disciplinas Psicologia e Estética. Esse fato representou o fechamento de um ciclo, iniciado em 1957 com o NTEP. A partir de junho de 1967, Margo Gianechini passou a dirigir a instituição, e ela continuou suas ações de ensino e produção de espetáculos para a cidade.

Outro fator importante que ocorre em 1968 é a morte da professora Margarida Schivazappa. Importante figura da produção teatral de Belém dos anos 1940, percebemos no decorrer das análises desse trabalho que ela entrou, aos poucos, nas coxias das atividades cênicas do estado. Ainda na década de 1950, atuou na fundação do grupo *Os Novos*, o qual participou no Rio de Janeiro, em 1957, do I Festival de Teatro Amador Brasileiro, desfeito logo na volta à capital paraense, ao ser fundado o NTEP. Schivazappa acompanhou esse grupo teatral à Recife, para sua participação no I Festival de Teatro de Estudante do Brasil, sem ser como membro permanente, mas vista como uma referência para o teatro local.

Não se viu a presença de Schivazappa nas atividades do STUP, e uma instigante frase de Cláudio Barradas, quando entrevistado por mim, em 2009, chamou bastante atenção: “a Guida foi alijada”. Ao longo desses anos, tal afirmativa permaneceu em suspenso e respostas continuavam a se cogitar. Porém, ao analisar o percurso do TEP, e as relações sociopolíticas paraenses das décadas de 1940 e 50, percebemos que Schivazappa representou um modelo político que as gerações do final dos anos 50 e das surgidas a partir dos anos 1960 queriam silenciar: os intensos conflitos promovidos pelo Estado Novo, que no Pará teve Magalhães Barata como seu representante.

Durante esse período político, Schivazappa ocupou cargos em órgãos do governo estadual, nos setores da educação e cultura. Apesar desse alinhamento, não observamos sua defesa do regime estado novista, mas era referência, por exemplo, de uma prática muito comum desse período: o canto orfeônico. Seria normal, como militante ativa das ações dos movimentos dos amadores paraenses e nacional, ela participar das atividades da escola de teatro, pauta sempre exposta por ela na participação em eventos, com a finalidade de discussão e desenvolvimento de políticas públicas para as artes cênicas. Porém, verificamos seu paulatino silenciamento.

É evidente que pontuamos, aqui, o fato de Schivazappa, na década de 1960, ser uma professora aposentada e uma senhora, nascida no final do século XIX (1895), de setenta e poucos anos. Mas causou um estranhamento, por sua relação com pessoas como Francisco Paulo Mendes, que ajudou a criar o TEP, e Maria Sylvia Nunes, por meio de sua irmã Angelita Silva, que participara do referido grupo, como uma espécie de produtora, no final dos anos 1940 e em outras ações nos anos 50. Outro fator que ajuda a explicar esse “alijamento” apontado por Cláudio Barradas, seria a não atuação no ensino superior paraense, como os outros integrantes dos movimentos amadores.

Abaixo, exporemos um pequeno texto publicado em jornal, comunicando que a Câmara Municipal de Belém enviara um ofício à Escola de Teatro, por ser o único órgão oficial neste setor, solicitando um registro da instituição com relação ao falecimento da professora, fato que não encontramos nas fontes nenhuma evidência da realização de tal pedido:

A Câmara Municipal enviou ontem ofício à Escola de Teatro da Universidade Federal do Pará, comunicando haver sido aprovada, por unanimidade, a proposta do vereador Augusto Meira de registro de um voto de pesar pelo falecimento da professora Margarida Schivazzappa. O ofício foi remetido à Escola de Teatro talvez por ser esta a única entidade oficial aqui em Belém relacionada com a arte cênica. Contudo é oportuno lembrar que sem embargo do notável trabalho da professora Schivazzappa em favor do teatro paraense, no que ela foi a única e autêntica pioneira, essa mesma Escola de Teatro quando há anos precisou de recrutar pessoal para formar o

corpo docente jamais cogitou sequer o nome dos que aqui se dedicaram a teatro, e muito menos o da saudosa mestra<sup>958</sup>.

Independentemente dessas questões, a sua morte em 1968 também passa a ser um marco para este trabalho, pois Schivazappa foi uma das personalidades mais ativas e importantes do teatro amador paraense do século XX. Seu reconhecimento ultrapassou as terras paraenses, ocupando as crônicas jornalísticas nacionais como uma representante desse fazer cênico no estado. Por isso, ela aparece nesse momento, por meio de um texto publicado em *A Província do Pará*, intitulado *A nossa Guida*<sup>959</sup>. Assinado por Gelmirez Melo, o texto é marcado mais pela emoção da perda do que pelo caráter analítico e histórico da atuação da professora no cenário teatral local. No entanto, o destacaremos:

Eu até já nem me lembro quando e onde a conheci. Sei que a revi, uns tempos depois, quando dirigiu a apresentação de uma peça para o Colégio Estadual Paes de Carvalho, exibida no Teatro da Paz. Só recordo que do elenco faziam parte, Everaldo Guilhon, Waldemar e Marcílio Viana, Orlandina Ponte e Souza, uma senhorita da família do Everaldo e mais outros cujos nomes não me acodem no momento.

Acredito que essa foi uma das primeiras vezes que entrei no Teatro da Paz, e como notei que todo mundo, nos intervalos, procurava a caixa do Teatro para cumprimentar os artistas, e, tomar o célebre cafezinho do “seu” Diogo, no segundo intervalo também resolvi ir até lá. E um mundo diferente, novo, apareceu em minha frente. Fiquei espantado pela altura imensa do teto, pela profusão de luzes, de múltiplo efeito colorido, com arranjo de papel celofane, que se projetava das gambiarras, com aquelas “paredes falsas” do cenário, todas feitas de pano, com armação de madeira, sustentadas apenas por pequenos sarrafos que eram pregados ao soalho. Arregalei os olhos de espanto quando notei que o teto, todo alvinho, e de cujo centro pendia um lustre muito lindo, era todinho de pano também, e descia como um toldo sobre as paredes do cenário.

Naquele burburinho do vai e vem, dos abraços, dos risos, de alegria, das ordens para a primeira batida da campainha, velho sino que ainda hoje faz presença na caixa do Teatro, divisei aquele vulto alto, de mulher elegante, distribuindo com uma autoridade carinhosa, os últimos detalhes para os que iam retornar à cena. Sei que nesse dia fui apresentado a ela. Então fiquei sabendo que era Margarida Schivazzappa, aquela figura simpática a quem todos os artistas chamavam apenas de Guida. O espetáculo foi um sucesso. A plateia quase toda composta de cepeceanos, aplaudiu de pé, no final, os seus colegas que haviam conquistado mais uma expressiva vitória. E numa das vezes, em que o pano subiu, atendendo a insistência dos aplausos, quase que carregada pelos seus pupilos, entre abraços de euforia dos mesmos,

---

<sup>958</sup> MARTINS, Edwaldo. *Teatro*. Jornal A Província do Pará, 2º Caderno, Coluna *Em Frente*, quarta-feira, 11/09/1968, (p.03).

<sup>959</sup> MELO, Gelmirez. *Nossa Guida*. Jornal A Província do Pará, 3º Caderno, domingo e segunda-feira, 21/10/1968, (p.03).

Guida era conduzida ao palco para também receber a homenagem do público<sup>960</sup>.

O relato acima ressalta que as memórias do cronista apresentam o primeiro encontro com Schivazappa, marcado pela relação com o teatro. O Teatro da Paz, espaço tão querido para a professora, e também palco de muitos trabalhos do TEP, aparece como cenário desse contato com uma pessoa já reconhecida na cidade, como artista de teatro. Em seguida, pontua a sua participação no TEP e proporciona um importante relato sobre a produção desse grupo, a circulação dos seus integrantes e fatos dos bastidores:

Depois, como num passe de mágica, passei a integrar a equipe da Guida. Pertenci já à segunda fase, quando lutando contra tudo e contra todos, sem nenhum apoio oficial, inaugurou sob espetacular êxito, a segunda fase do Teatro do Estudante do Pará. Aqui é que a memória me trai. Não me lembro se foi com a revista CANTA BRASIL, onde o saudoso João Freitas fazia o quadro final interpretando aquela bonita página de Vicente Paiva ou se foi com YAYÁ BONECA de Hernani Fornari. Só tenho certeza que tudo foi um esplendor maravilhoso.

Nessa segunda fase do Teatro do Estudante, os que haviam-no fundado, com a Guida, foram os seus assessores permanentes que ajudaram-na a armar os degraus dos sucessos que se sucederam.

Infelizmente, nos meus arquivos, não tenho nenhum programa da revista, o que já não acontece com as peças encenadas.

YAYÁ BONECA, a peça que abriu a temporada do TEP, contou com muita gente em seu elenco: Edith Barros, Otávio Cascaes, Benedito Pádua Costa, o Luiz Fernando de Sá Leal que acaba de falecer no sul do país, vítima de um desastre de viação, Heronides Moura, e também o Omar Cardoso cuja interpretação de um pretinho foi um capítulo à parte, dentro do espetáculo. Se não me engano Mário Couto, o veterano amigo e companheiro de arte da Guida foi o ponto dessa peça. Sua experiência e seu espírito sempre alegre, por trás da caixa do ponto era um motivo de segurança para os artistas no palco.

A primeira sede provisória da segunda fase do Teatro do Estudante do Pará, foi na residência do desembargador Cursino Silva, na Avenida Nazaré, onde hoje está localizado o Ginásio Pátria e Cultura. Embora suas filhas nunca houvessem pisado em cena, por trás dos bastidores exerciam uma colaboração intensíssima outro suporte dos êxitos do Teatro do Estudante. Angelita, Célia, Celina e Sílvia debatiam com toda a cúpula do TEP, à qual estavam vinculados Arthur Carepa, Otávio Oires, José Lacerda e tantos outros que cuidavam de planejar e executar os cenários, muitas vezes, sob a responsabilidade de confecção dos alunos da Escola Industrial de Belém, que dessa forma, contribuiriam também de maneira maiúscula para o grande esforço do conjunto.

Vale contar aqui, um incidente havido com a diretora do Teatro que não mandou abri-lo para a Guida ensaiar uma das peças, a fim de que todos

---

<sup>960</sup> Idem.

possam julgar o espírito de decisão e a personalidade marcante daquela mulher inteligente e habilíssima.

Reuniu todos os artistas, ponto e o pessoal técnico que sempre comparecia aos ensaios, e no coreto que demora aos fundos do Teatro, em plena Praça da República, passou todos os atos da peça que estava preparando, usando caixotes que foram coletados pela vizinhança à guisa de mobília, para a marcação de cena. Muita gente ficou apreciando, sem compreender as razões, daquele gesto inesquecível da nossa Guida.

Uma vez, Angelita, e todas as moças do TEP, resolveram preparar uma surpresa para a Guida, num 19 de novembro, dia de seu natalícia, data que coincidia com um dia de apresentação da temporada. Com a ajuda do Mário e do Justino, transformaram o camarim que fica no térreo, esquina da Assis de Vasconcelos, numa sala com uma longa mesa, toda preparadinha, cheia de flores, e para a qual cada um componente do TEP levava qualquer coisa. Guida nem por sonho poderia admitir a surpresa que estávamos lhe reservando no final do espetáculo. O camarim que escolhêramos, há muito que não era usado, servia apenas para depósito de material de cena.

Quando o pano de boca desceu no final da peça, e o público deixou o Teatro, enquanto a Guida ia cuidando de guardar as peças do vestuário, a turma reuniu-se e foi buscá-la no 15, o camarim que era o seu. Quartel General e surpreendeu-a com um Parabéns para você com todo o carinho. No final, Angelita entregou-lhe um belo ramalhete de margaridas, dizendo apenas: São margaridas para a nossa Margarida. Aturdida de emoção Guida, com aquelas esbeltes de corpo e de espírito diário que aquelas flores que representavam uma fala de Amor e de carinho, seriam depositadas na manhã seguinte, aos pés da Virgem de Nazaré<sup>961</sup>.

O texto conta fatos sobre o TEP, relacionados aos seus integrantes, como Mário Couto, Angelita Silva e suas irmãs e pontua uma “segunda fase” nos trabalhos do grupo. Nessa questão, revela que os ensaios do grupo aconteciam na antiga residência de Cursino Silva, pai de Maria Sylvia Nunes e Angelita Silva, nos permitindo apontar a participação dessa família nas atividades do teatro amador paraense. Por mais que o relato seja marcado pelo tom memorial sobre Schivazappa, nos coloca diante de fatos importantes sobre o tema das frações, discutidas ao longo deste trabalho. Para além das ações estéticas e de lutas para transformação do sistema produtivo cultural local, essas relações de amizade, familiares, apontam que a arte foi um espaço de sociabilidade e construção e alargamento de convivências sociais. Em seguida, relata:

Nessa segunda fase do TEP, merece ser destacado o trabalho de José dos Santos, hoje engenheiro José Santos, irmão do Dr. Roberto Santos. Foi uma das vigas mestras que servia de sustentação do conceito que o público oferecia ao TEP. Suas interpretações foram algo de majestoso, vigorosos, autênticas, no espírito e cor do personagem.

---

<sup>961</sup> Idem.

Depois Guida fez Teatro Infantil. Outro sucesso onde Sapo Dourado foi o ponto mais alto. O Teatro da Paz ficava lotado. Não havia cadeiras vagas três ou quatro dias antes desses espetáculos.

Sempre renovando o elenco, pois **os artistas à medida que iam se diplomando, iam tomando rumo no ideal que escolheram**<sup>962</sup>, Guida nunca mostrou cansaço, embora muitas e muitas vezes tivesse sentido o gosto amargo das decepções. Mas, como o seu porte, alto, ereto, firme, em nenhuma vez se deixara abater. E agora bem recente quando já havia perdido uma vista, e sua saúde exigia cuidados especiais, Guida como membro integrante do Conselho Paraense de Folclore, fazia presença, até altas horas da madrugada, às vezes amanhecendo, como **integrante dos júris, dos grandes desfiles carnavalescos e dos cordões juninos**.

Guida teve que parar. Mas, seu trabalho lançou raízes fecundas no Pará, onde hoje é árvore frondosa, e cujo crescimento foi regado com a sua capacidade de direção, com o dinamismo de seu trabalho, com o Amor que cercava a sua gente. Ela sabia que estava semeando em solo fértil. E nunca deixou de acreditar no desenvolvimento artístico de nosso Estado.

Por tudo isso, é que admitimos a possibilidade de o Exmo. Sr. Governador do Estado, através da Secretaria de Estado de Educação e Cultura, conforme rápida palestra que mantivemos na caixa do Teatro da Paz em a noite de 6 de setembro último, mandar colocar uma placa de mármore, simples como ela foi, naquele templo onde se fez sacerdotisa respeitável da arte cênica, como homenagem póstuma do Governo do Estado do Pará à pioneira do Teatro Amador em nosso Estado. cremos que a seguinte inscrição valeria muito para ser lembrada: “À MEMÓRIA DA PROFESSORA MARGARIDA SCHIVAZZAPPA, PIONEIRA DO TEATRO AMADOR DE NOSSA TERRA, HOMENAGEM PÓSTUMA DO GOVERNO DO ESTADO”. Isso seria o bastante. Nossa Guida ficaria eternamente presente no Teatro que tanto amou e onde muitas vezes, uniu uma juventude através de um caminho sadio e valioso para o desenvolvimento artístico e cultural de nossa gente.

E dia 19 de novembro, quando fazia aniversário, seria a ocasião propícia para essa justa homenagem, que sabemos o Sr. Governador haverá de prestar à memória da nossa querida Guida<sup>963</sup>.

No excerto acima, ao relatar sobre o TEP, destacamos o momento em que o cronista pontua sobre o fluxo de entrada e saída dos integrantes desse grupo: a diplomação nos cursos superiores ou nas escolas da cidade. Esse fato é de importância fundamental, pois ele foi abordado nesse trabalho como um dos fatores para o não fortalecimento das artes teatrais em Belém. Vista como uma atividade amadora, os participantes desse movimento teatral não criavam expectativas de construir carreiras artísticas, tão pouco encaravam o teatro como possível atividade profissional, vivida mais como espaço de formação e experimentação, na juventude, com essa linguagem artística.

---

<sup>962</sup> Grifo nosso.

<sup>963</sup> Idem.

É evidente que alguns fatores justificam esse “fenômeno”: os preconceitos sociais com relação à profissão de ator/atriz; a inexistência de possibilidades de sobrevivência financeira com tal atividade; e a falta de uma escola dramática em Belém que ajudasse a criar esse ambiente. Ressaltamos que os que permaneceram nas atividades do teatro amador tinham outros ofícios, ocupando a docência e cargos na administração pública, por exemplo.

O estabelecimento da memória de Schivazappa, por meio da placa mencionada, que seria colocada no Teatro da Paz, não foi realizada, como pedira o cronista em seu texto. Esse registro só foi feito décadas depois, quando se criou nos anos 1980 a Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves, no governo de Jáder Barbalho, dando-se o nome ao teatro dessa instituição de Margarida Schivazappa.

O ano de 1968 presenciou, também, o florescer na cidade de Belém de novos grupos amadores. Um exemplo disso, é o aparecimento do TABA – Teatro Adulto de Belém Adulta. A sua estreia foi com a obra de Nazareno Tourinho<sup>964</sup>, *Lei é lei e está acabado*<sup>965</sup>, com interpretação de Cláudio Barradas, Antônio Lira, Maria Goretti e Homerval Thompson, e cenários de Dalcyr Braga.

---

<sup>964</sup> Nascido em Belém do Pará, no bairro do Umarizal, em 1934, Nazareno Tourinho é considerado um dos mais importantes dramaturgos paraenses e que mais produziu literatura dramática no Pará. Membro da Academia Paraense de Letras, tem quatorze peças escritas, na sua maioria encenadas por grupos paraenses e nacionais. Em 2014, a editora CEJUP compilou em livro todas as suas obras dramáticas em: TOURINHO, Nazareno. *Peças de Nazareno Tourinho*. Organização de Bene Martins. Belém: CEJUP, 2014. Teve sua estreia como escritor dramático em 1961, com *Nó de Quatro Pernas*.

<sup>965</sup> Sobre essa obra ver: BEZERRA, José Denis de Oliveira. *Lei é lei e está acabado: recepção do texto dramático de Nazareno Tourinho*. In: FARES, Josebel Akel; RODRIGUES, Venize Nazaré Ramos. *Sentidos da Cultura*. Belém: EDUEPA, 2013, [p.85-104].



Figura 132 - A tribo do TABA ultima os preparativos para a sua grande estreia amanhã com uma peça de crítica social - imprópria até 18 anos - "Lei é Lei e está acabado", de Nazareno Tourinho.

Cláudio Barradas, Antônio Lira, Maria Goretti e Homerval Thompson serão os intérpretes, com cenário de Dalcyr Braga.

O primeiro espetáculo do TABA, com ingressos que já estão sendo vendidos ao preço de cinema (NCr\$ 1,50), marcará o início de um movimento dramático que pretende vincular o teatro ao interesse cultural da região, levando para o palco os nossos costumes e os fatos marcantes de nossa história e de nossa atualidade social<sup>966</sup>.

Fonte: Jornal A Província do Pará.



Figura 133 - Cláudio Barradas, um dos grandes talentos do teatro paraense, é o principal intérprete da peça de Nazareno Tourinho, "Lei é

---

<sup>966</sup> S/a. TABA [sic] estreia amanhã. Jornal A Província do Pará, 4º Caderno, sábado, 02 e domingo, 03, e Segunda-feira, 04/11/1968, (p.07).

Lei e Está Acabado”, cuja estreia amanhã marca o início das atividades do TABA<sup>967</sup>.  
Fonte: Jornal A Província do Pará.

Além desse trabalho, os jornais de 1968 publicaram matérias sobre o contexto do teatro local, destacando os espetáculos da Escola de Teatro da UFPA, e dos grupos amadores que apareciam no cenário local, como o TABA. Em entrevista<sup>968</sup> ao jornal A Província do Pará, em 1968, a atriz Nilza Maria relata importantes questões sobre a produção teatral paraense da época.



Figura 134 - Nilza Maria em entrevista para *A Província do Pará*.  
Fonte: Jornal A Província do Pará.

A jornalista inicia sua matéria relatando algumas experiências do teatro local contemporâneo à época. Destaca os trabalhos da Escola de Teatro e a importância do NTEP, na figura de Maria Sylvania Nunes. Em seguida, faz uma breve apresentação da atriz Nilza Maria, relatando seus trabalhos no teatro e, também, no cinema, com Líbero Luxardo:

O Teatro do Pará conta com elementos de larga experiência e comprovado talento. É suficiente que tenhamos assistido a algumas das peças encenadas pelos grupos amadores particulares, ou pela Escola de Teatro, para que

---

<sup>967</sup> S/a. Cláudio Barradas, um dos grandes talentos do teatro paraense, é o principal intérprete da peça de Nazareno Tourinho, “Lei é Lei e Está Acabado”, cuja estreia amanhã marca o início das atividades do TABA. Jornal A Província do Pará, 2º Caderno, domingo, 27 e segunda-feira, 28/10/1968, (p.03).

<sup>968</sup> LANA. O TAPA vive de coragem. Jornal A Província do Pará, 3º Caderno, Coluna Em Tom Maior..., domingo, 19/05/1968, (p.09).

qualquer dúvida se dissipe. Muita gente talvez não saiba que foi o Norte Teatro Escola do Pará, sob a direção de Maria Sylvia Nunes, quem levou, pela primeira vez o Auto de Natal Pernambucano “Morte e Vida Severina”, de João Cabral de Melo Neto, a uma representação teatral, em 1959[8], no Festival Nacional de Teatro de Estudante, no Recife.

Alguns talentos têm apontado em nossas ribaltas, com uma arte, podemos dizer, de dimensões nacionais. E, por exemplo, o caso de **NILZA MARIA**, seguramente a nossa maior atriz. Com um exemplar domínio de cena. Uma mobilidade facial polivalente. Uma voz maleável e sempre adequada. Um rigor de gesticulação educado tanto quanto inato. Uma sensibilidade capaz de, numa cena, comover uma plateia, como, por exemplo, no filme de Líbero Luxardo, “Um Diamante e Cinco Balas”, já assistido em sessão especial e em fase de mixagem.

Nilza alcançou o ponto maior de sua carreira, até agora, no papel de Senhora Carrar, da peça “Os Fuzis da Senhora Carrar”, de Bertolt Brecht. Não seria justo, também, esquecermos a sua “performance” no papel título da Tragédia “Hécuba”, uma das mais ousadas montagens da Escola de Teatro da UP. Atualmente ela integra o elenco do TAPA, a primeira tentativa profissional em Belém, com início de atividades para breve<sup>969</sup>.

Com dezenove perguntas, Nilza Maria fala de suas concepções sobre teatro e a sua experiência nessa linguagem, como atriz de radionovela e de TV. Delas vamos destacar aqui a que relata sobre sua vivência na escola de teatro e da reflexão sobre a necessidade de criação de mercado profissional para os profissionais do setor, como exemplos das questões pontuadas nesta pesquisa. Ela comenta:

A Escola de Teatro, nada mais é do que uma entidade que vem mostrar aquilo, que o ator propriamente dito, sabe por intuição. Talento emerge com o ator, não precisa de concepções, princípios e teorias, apenas o polimento que se deve dar através da experiência e da vivência<sup>970</sup>.

Questionada sobre o que seria melhor para o ator, o espaço amador ou profissional, a atriz pontua que o primeiro consiste na necessidade de formação, pois “o amador não é propriamente teatro, é escola. O profissional é experiência, é amadurecimento, é a necessidade de sobreviver, de mostrar-se e mostrar algo, cujo veículo é o teatro, daí a nobreza do profissionalismo”<sup>971</sup>. Ainda sobre esse tema, ela afirma que fosse possível a estabilidade do teatro profissional, a partir de um repertório criativo, e inovador, ressaltando que o público precisava ser colocado em contato com esse símbolo cultural:

---

<sup>969</sup> Idem.

<sup>970</sup> Idem.

<sup>971</sup> Idem.

Se estou fazendo parte de um grupo que pretende fazer teatro profissional, é porque acredito que é possível fazer teatro em qualquer parte do mundo, quanto mais em Belém. Não se pode culpar o povo de gostar ou não gostar. O povo nunca viu. É preciso mostrar<sup>972</sup>.

Em seguida, fala do surgimento do TABA, como uma forma de dar continuidade às atividades teatrais após o término do curso de teatro da escola da UFPA. Como uma de suas pilastras, esse grupo desejava, segundo ela, realizar atividades cênicas para o povo, com o objetivo de criar uma cultura teatral, a partir da projeção de autores regionais:

O TAPA [sic] surgiu quando os ex-alunos da STUP sentiram que era o momento de se profissionalizarem, objetivando assim, a continuação da existência da Escola de Teatro. Os planos do TAPA são: fazer teatro para o povo, difundir teatro entre o povo, projetar autores regionais.

O grupo está composto de 12 elementos. Cláudio Barradas, Dr. Nazareno, José Moraes, Alberto Bastos, Elsie Soares, Maria de Lourdes Negrão, Mendara, Conceição Saruby, Margarida Veloso e eu, todos ex-alunos da Escola de Teatro, porém, outros elementos que entendam de teatro estão sendo e serão aceitos no TAPA, sempre que se tornar necessário. No momento, contamos com o Fernando Neves<sup>973</sup>.

Em outras perguntas, ela pontua sobre a rotina de trabalho do TABA, com ensaios, estudos. Ressalta a falta de financiamentos e incentivos, destacando, um apoio moral da escola de teatro da UFPA, e dos jornais ao divulgarem seus trabalhos. Sobre o possível primeiro trabalho do grupo, a atriz relata que desejava montar uma peça de Ionesco, mas com a burocracia da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – SBAT, sem o retorno de autorização para a montagem do texto, eles declinaram. A presença desse autor nos interesses do grupo, justificava-se “porque o seu teatro é diferente, é absurdo, é uma experiência e dela tiramos proveito”<sup>974</sup>. Isso marca a presença da importância dos autores da cultura teatral e, também, da vanguarda.

Com a falta de resposta da SBAT o grupo procurou outros caminhos, e decidiu trabalhar com autores brasileiros e os chamados regionalistas, principalmente os nordestinos, porque, como Nilza Maria afirma, “com a valorização do teatro nordestino acreditávamos na possibilidade de peças regionais, tem o seu

---

<sup>972</sup> Idem.

<sup>973</sup> Idem.

<sup>974</sup> Idem.

valor. É uma cultura a mostrar. É um caso de pesquisa de autores e de peças regionais”<sup>975</sup>.

Com isso, o ano de 1968 torna-se o marco “final” desta pesquisa, a partir das questões expostas anteriormente. No entanto, a cena teatral contemporânea paraense, a partir dos anos 1970, presenciou outros contextos e produções artísticas que seguiram os padrões das gerações antecessoras, mas vivenciou novos anseios, ideologias e perspectivas para o teatro local. Sem um mercado profissional que desse aos artistas da cidade oportunidade de desenvolver suas atividades e delas sobreviverem, o movimento amador continuou como prática fundamental. Mas houve, também, movimentos que lutaram para a mudança desse cenário.

A década de 1970 presenciou, por exemplo, o aparecimento de dois grupos: o Cena Aberta, fundado em 1976, organizado, inicialmente, com o propósito de produzir espetáculos para a cidade, sentimento de um grupo de artistas recém-formados da escola de teatro (Zélia Amador de Deus, Margaret Refkalefsky), e outros com experiência (Luís Otávio Barata e Walter Bandeira). Realizou diversos trabalhos e lutou por mudanças teatrais na cidade, como a criação de novos espaços cênicos, motivo pelo qual o levou a ocupar e reconfigurar o Anfiteatro da Praça da República.

Esteve à frente da criação do teatro experimental Waldemar Henrique, em 1979. Porém, pautados no vanguardismo com a linguagem da encenação, ao primar pela criação de espetáculos que considerassem o trabalho dos atores, do diretor e sem uma dramaturgia preestabelecida, criaram uma importante trilogia: *Genet: o palhaço de Deus* (1986-1988), *Posição Pela Carne* (1989), e *Em Nome do Amor* (1990)<sup>976</sup>. Mesmo

---

<sup>975</sup> Idem.

<sup>976</sup> O Cena Aberta, antes de realizar o trabalho de vanguarda com a linguagem teatral, na década de 1980, apresentou muitos espetáculos a partir do repertório literário. A pesquisa de Michele Campos de Miranda, ao analisar a trajetória do diretor do grupo, Luís Otávio Barata, apresenta esses trabalhos teatrais: “Quarto de Empregada, de Roberto Freire (1976); Angélica, de Lygia Bojunga (1977); Torturas de Um Coração, de Ariano Suassuna (1977); Festival de Comédias: O Inglês Maquinista e O Novo Otelo, respectivamente de Martins Pena e Joaquim Manoel de Macedo (1977); A Lenda do Vale da Lua, de João das Neves (1978); Morte e Vida Severina, de João Cabral de Melo Neto (1978); Jorge Dandin, de Molière (1978); A Paixão de Ajuricaba, de Márcio Souza (1978/79); A Vingança do Carapanã Atômico, de Edney Azancoth (1979); Cena Aberta Conta Zumbi, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri (1979); A Greve ou Eles não Usam Black-tie, de Gianfrancesco Guarnieri (1979); A Maravilhosa História do Sapo Tarô-Bequê, de Márcio Souza (1980); Fábrica de Chocolate, de Mário Prata (1980/81); O Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna; (1981); O Palácio dos Urubus: um concerto de dificuldades em 4 estações, de Ricardo Vieira (1982/83)” (MIRANDA, Michele Campos de. *Performance da plenitude e performance da ausência: vida-obra de Luís Otávio Barata na cena*

após o fim da censura, esses trabalhos sofreram forte intervenção do estado, fator este responsável pela mudança na encenação em alguns espetáculos, como no caso de *Theastai Theatron* (1983).

Com o fim da ditadura militar surgira a necessidade, para o Cena Aberta, de se colocar em prática a liberdade tão almejada durante anos de repressão. E, para isso, novos anseios apareceram. Dessa maneira, o trabalho do ator passou a ser um dos pontos fundamentais do grupo, pautado, principalmente, na poeticidade do corpo, das possibilidades de criação a partir das induções físicas conseguidas com a pesquisa corporal, e as novas significações que a corporeidade ganhou em um momento de libertação e de expressão levados ao seu máximo.

Assim, a temática da sexualidade, principalmente a partir das discussões em voga, como o “advento” da AIDS e a sua associação à homossexualidade; as representações da temática amorosa, trabalhadas em histórias de amor e tabus para a história do ocidente, como a possível relação amorosa entre Maria Madalena e Cristo; tomam conta da poética do grupo Cena Aberta, em suas produções, conhecidas como Trilogia, que marca o seu último momento de produção teatral na cidade de Belém.

Paralelo às atividades do Cena Aberta, Belém presenciou o surgimento de outro grupo, mencionado anteriormente, *Experiência*. Fundado em 1969, assim como os demais movimentos amadores locais, ele produziu diversos trabalhos a partir da tradição teatral ocidental. Mas, com o tempo, seu princípio norteador de criação poética passou a ser a valorização dos símbolos culturais paraenses, que a partir da década de 1980 o levou a apresentar espetáculos como *Foi Boto Sinhá*, e *Ver de Ver-o-Peso*, peça que se apresenta até à contemporaneidade, em temporadas esporádicas, tornando-se o trabalho cênico paraense com mais tempo em cartaz.

Outros grupos e movimentos fazem parte da história dos últimos cinquenta anos da cidade de Belém. O teatro popular, com seus gêneros como Pássaro Junino, continua movimentando atividades do que Salles (1994) denominou de *teatro de época*. As Paixões Cristo se reinventam e, no século XXI, continuam agitando a época da Quaresma e Semana Santa na cidade, e vêm se tornando um mercado alternativo

---

de Belém. Dissertação de Mestrado, Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO, 2010, p.219).

para artistas da capital paraense, que ainda continuam sem muitas perspectivas com relação ao campo de atuação profissional. Mas essas outras histórias e reflexões ficarão para outros trabalhos.

Após esse longo percurso sobre as produções teatrais em Belém do Pará entre os anos de 1941 a 1968, cabe, por fim, antes de fechar as cortinas, alguns apontamentos com relação ao tema do vanguardismo e modernidades presentes nos trabalhos, pensamentos e ações do teatro amador e de estudante. E para nos acompanhar aos camarins da história do teatro paraense, tomamos como aporte as reflexões de Eric Hobsbawm<sup>977</sup> sobre o fracasso das vanguardas do século XX.

O historiador analisa o contexto das vanguardas artísticas do século XX e afirma que elas fracassaram, como fracassou a “modernidade”, expressão que ganhou força a partir da segunda metade do século XIX<sup>978</sup>. Foi dada à arte, nesse contexto, a missão de expressar sua contemporaneidade, como instrumento catalisador dos novos anseios e perspectivas que surgiam com o desenvolvimento dos espaços urbanos e das novas tecnologias produtivas da sociedade capitalista.

Um dos pontos que marcaram os artistas modernos e o surgimento das vanguardas foi a necessidade de criação de novos padrões artísticos, principalmente com a negação dos predecessores. Ser diferente, afirma Hobsbawm, era o que impulsionava os artistas a produzir suas obras. Porém, ao situar sua reflexão, nos anos sessenta do século XX, constrói a analogia com setores da ciência e da tecnologia, que motivados pelo desejo de inovação, tentaram construir a ideia de superioridade com relação ao passado<sup>979</sup>.

Hobsbawm coloca as artes plásticas como parâmetro de sua análise do fracasso das vanguardas do século XX, principalmente pela insistência dos pintores em manter a antiga forma da pintura em cavalete, como elemento fundamental de sua produção. Mas um dos princípios basilares para qualquer linguagem artística vanguardista era a projeção dos artistas em sua visibilidade na sociedade, a permanente luta pelo reconhecimento de seu ofício e seu status social.

---

<sup>977</sup> HOBSBAWM, Eric. *Tempos Fraturados*. Tradução Berilo Vargas – 1ª ed – São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

<sup>978</sup> Idem, (p.279).

<sup>979</sup> Idem.

No entanto, os artistas modernos e de vanguarda, segundo Hobsbawm<sup>980</sup>, procuraram estabelecer um sistema de códigos representativos de certos grupos sociais, pautado na formalização e na escolha de determinados gêneros e estilos próprios da modernidade a ser atingida. Porém, o historiador afirma que a verdadeira revolução ocorrida no campo artístico não foi promovido pelo vanguardismo do modernismo e sim pelo que estava fora do campo elencado como o “verdadeiro” modelo de arte.

A revolução no campo das artes, aponta Hobsbawm<sup>981</sup>, foi a combinação entre as tecnologias e o mercado dos produtos de massa, representado, principalmente, pela sétima arte. Esse fato é apontado, devido ao caráter democratizador do consumo estético. A partir desse ponto, podemos criar uma ponte com relação à análise das práticas culturais promovidas pelo movimento do teatro amador brasileiro, especialmente no contexto paraense.

Observamos que as ações dos TEP, NTEP e o STUP se fundamentaram na construção de um campo simbólico de trocas, galgado nos princípios da erudição da cultura. Por mais que no plano ideológico afirmavam estar ligados a um projeto modernizador das artes cênicas locais, esses grupos criaram um circuito de atividades culturais que funcionou, na maioria das vezes, como espaço familiar ou ambiente restrito de fruição.

Democratizar o acesso aos bens culturais artísticos, princípio apontado por Hobsbawm, como ponto central da verdadeira transformação no campo das artes do século XX, foi um fator que os movimentos amadores paraenses não imprimiram de forma objetiva e como meta a ser conquistada com suas ações. Essa questão pode ser pontuada nas ações da escola de teatro da UFPA, que por mais que mantivessem em sua base as linhas costuradas pelas gerações dos anos 1940 e 50, ensejavam a possibilidade de socialização dos produtos artísticos com a sociedade como um todo. Porém, não foi o que as fontes coletadas apontaram, talvez, porque essa instituição de ensino teatral tenha sido pensada, essencialmente, com a finalidade de formação técnica e teórica dos artistas.

---

<sup>980</sup> Idem, (p.290).

<sup>981</sup> Idem.

Pautado na própria ideia que a universidade paraense tinha como princípio fundamental de suas ações, o desenvolvimento da região amazônica, o STUP não conseguiu dialogar ou não foi visto pela própria administração superior como um espaço de transformações. Provavelmente, isso ocorreu pela própria concepção de cultura presente nessas gerações: o poder transformador da erudição e o objeto estético abordado pela ótica de intelectuais embebidos na visão de uma sociedade humanista, ou seja, a arte como elemento transformador e edificante do sujeito. Mas esse projeto não se ampliava a todas as camadas sociais, justamente por seus arautos não acreditarem no poder da massificação da cultura.

Dessa forma, qual o impacto dos movimentos de vanguarda na história do teatro paraense? Podemos afirmar, pautados na visão de Hobsbawm<sup>982</sup>, que as reverberações das ações promovidas pelos artistas e intelectuais amadores ficaram restritas aos seus próprios campos de atuação profissional e das relações familiares, de amizade. Teriam fracassado totalmente no projeto de modernização, de transformação das artes locais do século XX? Evidentemente que não. O estabelecimento do STUP pode ser apontado como um ganho no campo da produção cultural, pois essa instituição, mesmo com as falhas no sistema artístico local, que fugia, também, de seus próprios alcances, necessitava de ações de outros setores do poder público.

O artista moderno, mesmo que estivesse engajado, essencialmente, à ideia de desenvolvimento de suas poéticas, a partir da reflexão e experimentação da linguagem, suas ações abarcavam, também, a participação ativa nas discussões políticas e socioculturais existentes em seus espaços e temporalidades sociais. Por exemplo, ao mesmo tempo que reivindicavam pelas ajudas do Estado, sofreu interferências deste mesmo setor. O teatro brasileiro, e no caso o paraense, vivenciou a “intervenção” desses fatores, quando da instalação de regimes ditatórias do Estado Novo e o militar, em 1964. Esse último, por exemplo, cerceou liberdades, conduziu processos no setor da cultura, e impactou a história das artes contemporâneas no Brasil.

---

<sup>982</sup> Idem, (p.293).

Percebemos, por meio da análise dos trabalhos do TEP e do NTEP, que a arte foi vista, em muitos casos, como forma de agrado e formação dos gostos particulares dessas frações sociais. Por isso, a arte de vanguarda, pensada e praticada por esses grupos, procurou edificar modelos de combate às sociedades de consumo, e de suas formas teatrais, segundo eles, que tinham por única meta o entretenimento. Eles pensavam diferentemente dessa lógica, acreditavam no poder educativo e transformador de gostos, em contato com os elementos estéticos.

Com essa postura, podemos apontar que a arte funcionou para essas gerações como elemento primordial na construção de um novo espaço social, ou com melhores condições de vida, proporcionadas pelo desenvolvimento técnico, científico e, também, artístico. Por isso, essa questão justifica o posicionamento dos líderes desse movimento cultural, ao chamar para si a missão transformadora da região, por serem os mais preparados, por estar nos espaços vistos com essa finalidade: a academia, os circuitos que pensavam e articulavam os projetos modernizantes da Amazônia.

Os anos 1960 viram nascer no Brasil movimentos artísticos que não mais acreditavam no poder das vanguardas ou dos chamados modernismos. Não queriam mais edificar a sociedade, a qual se encontrava sob o controle do poder militar. Pelo contrário, a produção artística nacional viu nascer ações de desconstrução das estruturas sociopolíticas, da ressignificação dos próprios modelos de pensamento e produção artística, principalmente, a partir desse novo contexto nacional, da nova conjectura sociopolítica brasileira a partir de 1964.

O campo artístico não era visto mais apenas como espaço de revolução, e os vanguardismos que apareciam não procuravam edificar modelos e sujeitos, objetivo presente nos movimentos propostos pelos intelectuais e artistas modernos. Em alguns casos, eles buscaram, como afirma Hobsbawm, “decretar sua falência”<sup>983</sup>. Contudo, os movimentos analisados nesse trabalho evidenciaram a presença de modelos estéticos e políticos pautados na possibilidade de mudar contextos artísticos e culturais, mesmo que em muitos casos isso tenha acontecido em círculos restritos.

---

<sup>983</sup> Idem (p.291).

Assim, nesse momento de “fechar” esse ciclo de estudo e de reflexões sobre esses fazeres artísticos teatrais na Belém do século XX, pontuamos que a capital paraense completa seus quatrocentos anos de vida, marcados pela presença dessa manifestação cultural, que teve seu importante papel nas diversas conjunturas sociopolíticas do estado. Vivemos tempos difíceis, mas acreditamos que a arte continuará suas resistências, suas militâncias em prol de um projeto que inclua, verdadeiramente, todos os segmentos que compõem essa complexa sociedade. É fato que os artistas continuam seus movimentos em prol de uma arte mais engajada, emancipadora, capaz de transformar a si e aos outros. Porém, as frações de artistas continuam alimentando a produção local, os interesses e pensamentos contraditórios com relação as melhores e mais eficazes formas de se conseguir esse tão almejado desejo. Suas consequências podemos prospectar, mas caberá às gerações futuras perceber esses novos ciclos que se constroem.

Por mais que a história seja uma ciência vista como responsável em analisar o passado, ela é capaz de nos mostrar as imbrincadas relações nesses diversos fios que constroem sua trajetória. O futuro é o presente que construímos. E esse olhar para atrás se faz um exercício contínuo que precisamos dar para nos enxergar, nos conhecer, para percebemos parte integrante dos fatores que compõem nossas vidas. Belém cresceu, seus espaços urbanos se expandiram desenfreadamente e o campo teatral precisa se reinventar, caso queira ser uma manifestação cultural e um elemento ativo da sociedade.

## Referências.

ABREU, Alzira Alves. Os suplementos literários: os intelectuais e a imprensa nos anos 50. In: *A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro dos anos 50*. Organização de Alzira Alves de Abreu; Plínio de Abreu Ramos... [et al.]. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

ALMADA, Izaías. *Teatro de Arena: uma estética de resistência*. São Paulo: Boitempo, 2004.

AMORIM, Ana Karine Jansen de. *Belém Apaixonada: a construção do corpo devoto nos processos performáticos das Paixões de Cristo em Belém do Pará*. Dissertação de Mestrado, Artes Cênicas, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, 2004.

\_\_\_\_\_. *Dramaturgia das Paixões de Cristo em Belém do Pará*. Revista Ensaio Geral, Belém, v.1, n.1, jan-jun | 2009.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho; estudo e introdução de Goffredo Telles Júnior. São Paulo: Ediouro, s/d.

AZEVEDO, J. Eustáquio. *Apreciações. Teatro Nacional: autores e atores*. In: Peça de Teatro: A Irmã Celeste. Drama em 04 atos, extraído do romance de igual título, de Vieira de Castro, ilustre romancista português. Autor: J. Eustáquio Azevedo. Editor: J. A. Teixeira Pinto. Pará - Belém, 1916. Material cedido pela pesquisa *Memória da Dramaturgia Amazônida: Construção de acervo dramaturgico* (2009- ), coordenada pela professora Bene Martins (ICA/UFPA).

BARATA, Ronaldo. Cem dias, quarenta anos. In: NUNES, André Costa (Org.) 1964. *Relatos Subversivos: os estudantes e o golpe no Pará*. Belém: Ed dos autores, 2004.

BASTOS, Abguar. Bruno de Menezes. Diário do Pará, Espaço Aberto, 24/03/1994. In: JACOB, Célia (Org.) *Revista Asas da Palavra*. Revista da Graduação em Letras; semestral, v.10, n.21. Belém: UNAMA, 2006.

BASTOS, Abguar. Flami-n'-Assú: manifesto aos intelectuais paraenses. Belém Nova. Belém, n.74, p. s/n, 15 set.1927. In: COELHO, Marinilce. *O grupo dos Novos (1946-1952): memórias literárias de Belém do Pará*. Belém: EDUFPA / UNAMAZ, 2005.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: COELHO, Teixeira (Org.). *A modernidade de Baudelaire*. Tradução de Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BEZERRA, José Denis de Oliveira. Lei é lei e está acabado: recepção do texto dramático de Nazareno Tourinho. In: FARES, Josebel Akel; RODRIGUES, Venize Nazaré Ramos (Org.). *Sentidos da Cultura*. Belém: EDUEPA, 2013.

\_\_\_\_\_. *Memórias cênicas: poéticas teatrais na cidade de Belém (1957-1990)*. Belém: IAP, 2013.

\_\_\_\_\_. NO PALCO DA REMINISCÊNCIA: lembranças de um Espetáculo do Passado. In: FARES, Josebel Akel. *Memórias de Belém de antigamente*. Belém: EDUEPA, 2010.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

BOMENY, Helena. Infidelidades eletivas: intelectuais e política. In: BOMENY, Helena (Org.) *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRAGA, Cláudia. *Teatro de Coelho Neto, Tomo I*. Seleção e estabelecimento de texto Cláudia Braga. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1998.

CAMARGO, Angélica Ricci. As ideias em debate no Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro (1951). In: PARANHOS, Adalberto. *Revista ArtCultura: Dossiê História & Música Popular, Uberlândia*, v. 14, n. 24, p. 153-166, jan.-jun. 2012.

CANCELA, Cristina Donza. *Casamento e família em uma capital amazônica (Belém 1870-1920)*. Belém: Editora Açai, 2011.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 1998.

CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

CANGUSSU, Dawdson Soares. *O epicentro do Hotel Central: arte e literatura em Belém do Pará, 1946-1951*. Dissertação de Mestrado, História, Programa de Pós-graduação em História Social da Amazônia, UFPA. Belém, PPHIST/UFPA, 2008.

CARNEIRO, Edison. *A conquista da Amazônia*. Rio de Janeiro: Ministério da Viação e Obras Públicas, Serviço de Documentação, 1956.

CARNEIRO, Eva Dayna Felix. *“Os Espectadores” no cinematógrafo de letras: Cinemas, cineclubismo e a formação cinematográfica de “Os Espectadores”*. Texto apresentado para qualificação da tese, História, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, UFPA. Belém, 2014.

CARVALHO, Martinho de; DUMAR, Norma. *Paschoal Carlos Magno: crítica teatral e outras histórias*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006.

CARVALHO, Martinho. Paschoal Carlos Magno (1906-1980). In: CARVALHO, Martinho; DUMAR, Norma (Org.). *Paschoal Carlos Magno: crítica teatral e outras histórias*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006.

CASCUDO, Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

CASTRO, Acyr; MEIRA, Clóvis; ILDONE, José. *Introdução à literatura no Pará – Vol. III*. Belém: CEJUP, 1990.

\_\_\_\_\_. *Introdução à literatura no Pará – Vol. IV*. Belém: CEJUP, 1990.

\_\_\_\_\_. *Introdução à Literatura no Pará, Vol. V*. Belém: CEJUP, 1995.

\_\_\_\_\_. *Introdução à Literatura no Pará, Vol. VI*. Belém: CEJUP, 1995.

CHARONE, Olinda Margaret. *Pássaros de voo longo: o processo de encenação do Teatro dos Pássaros em Belém do Pará*. Tese de Doutorado, Artes Cênicas, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, 2008.

CHAVES, Albeniza de Carvalho e. *Tradição e Modernidade em Mário Faustino*. Belém: UFPA, 1986.

CHAVES, Lília Silvestre. *Mário Faustino: uma biografia*. Belém: SECULT; IAP; APL, 2004.

\_\_\_\_\_. Os rumos de Benedito Nunes. In: CHAVES, Lília Silvestre (Org.) *O amigo Bené: fazedor de rumos*. Belém: SECULT, 2011.

CLAVER FILHO, José. *Waldemar Henrique: o canto da Amazônia*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

COELHO, Marinilce. *O Grupo dos Novos: Memórias Literárias de Belém do Pará*. Belém: EDUFPA: UNAMAZ, 2005.

CORREA, Ivone Maria Xavier de Amorim. *CÍRIO DE NAZARÉ: a Festa da Fé e suas (re) significações culturais – 1970-2008*. Tese de Doutorado, História, Programa de

Pós-graduação em História Social da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010.

COSTA, Antonio Maurício Dias da; GOMES, Elielton Benedito Castro. *A “quadra joanina” na imprensa, nos clubes e nos terreiros da Belém dos anos 1950: “tradição interiorana” e espaço urbano*. Cad. Pesq. Cdhis, Uberlândia, v.24, n.1, jan. /jun. 2011.

DORIA, Gustavo. *Moderno Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC/SNT, 1975.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. Tradução Sandra Castello Branco. 2ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ÉLERES, Paraguassú. *Teatro de Vanguarda: o Norte Teatro Escola do Pará e os Festivais de teatro de estudantes do Brasil (1958-1962)* Recife, Santos, Brasília, Porto Alegre: breve história do Norte Teatro Escola do Pará. Belém: Paka-Tatu, 2008.

FARES, Josebel Akel. Albertinho Bastos: memória e testemunho poético. In: FARES, Josebel Akel; RODRIGUES, Venize Nazaré Ramos (Org.). *Sentidos da Cultura*. Belém: EDUEPA, 2013.

\_\_\_\_\_. *CHICO-TRAÇA (1910-1999): UM MESTRE QUE SABIA DE TUDO*, capítulo do livro Destacados Educadores Brasileiros, ainda inédito.

FARES, Josse; NUNES, Paulo. Batuque: farol e espelho de uma raça. In: JACOB, Célia. *Asas da Palavra*. Revista da Graduação em Letras; semestral, v.10, n.21. Belém: UNAMA, 2006.

FARIAS, William Gaia. *O alvorecer da República paraense (1886-1897)*. Belém: Editora Açaí, 2008.

FAUSTINO, Mário. *Artesanato de poesia: fontes e correntes da poesia ocidental*. Pesquisa e organização Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. *Coletânea 2: cinco ensaios sobre poesia de Mário Faustino*. Apresentação de Assis Brasil. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1964.

\_\_\_\_\_. *O Homem e sua hora*. Pesquisa e organização Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. *O Homem e Sua Hora*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1955.

FERNANDES, Nanci. A modernização do Teatro Brasileiro (1938-1958). In: FARIA, João Roberto (Org.). *História do Teatro Brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Os Vândalos do Apocalipse e outras histórias: arte e literatura no Pará dos anos 20*. Belém: IAP, 2012.

FILHO, Oduvaldo Viana. Do Arena ao CPC. In: PEIXOTO, Fernando (Org.). *Vianinha: teatro, televisão, política*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

FISCHER, Antenor. *A Literatura Dramática do Rio Grande do Sul (De 1900 A 1950) Vol. 2*. Tese de Doutorado, Letras, Programa de Pós-graduação em Letras da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2007.

FONTES, Edilza Joana Oliveira. A Invenção da Universidade Federal do Pará. In: FONTES, Edilza Joana (Org.). *UFPA 50 ANOS: Histórias e memórias*. Belém: EDUFPA, 2007.

FREITAS, Paulo Luís. *Tornar-se ator: uma análise do ensino de interpretação no Brasil*. Campinas/SP: Editora da UNICAMP, 1998.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora da UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HECKER, Heloísa Hirai. *Alfredo Mesquita: teatro e crítica na São Paulo de 1940 a 1960*. Dissertação de Mestrado, Artes, Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. São Paulo, 2009.

HOBBSAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das Tradições*. Tradução de Celina Cardim Cavalcante, 9ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

\_\_\_\_\_. *Tempos Fraturados*. Tradução Berilo Vargas – 1ª ed – São Paulo: Companhias das Letras, 2013.

HOLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem: CPC, Vanguarda e desbunde: 1960/1970*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1981.

HORÁCIO. Arte Poética. In: BRANDRÃO, Roberto de Oliveira (Org.). *A Poética clássica: Aristóteles, Horário e Longino*. Tradução de Jaime Bruna. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução: Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Editora Ática, 1996.

KURY, Mário Gama. Introdução. In: KURY, Mário Gama (Org. e tradução). *A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

LEITE, Luiza Barreto. *A Mulher no Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições Espetáculo, 1965.

LICIA, Nydia. *Eu vivi o TBC*. Coleção Aplauso Série Teatro Brasil. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. Cultura amazônica: uma poética do imaginário. In: *Obras reunidas, volume 4*. São Paulo: Escrituras Editora, 2000.

\_\_\_\_\_. *Cultura amazônica: uma poética do imaginário*. Belém: CEJUP, 1995.

\_\_\_\_\_. O tempo Presente do tempo passado. In: NUNES, André Costa. *Relatos Subversivos: os estudantes e o golpe no Pará*. Belém: Ed dos autores, 2004.

MAGALDI, Sábato. A Parábola de Frisch. In: MAGALDI, Sábato. *O texto no teatro*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

\_\_\_\_\_. Introdução. In: MAGALDI, Sábato (Org.). *Teatro completo de Nelson Rodrigues, vol. I: peças psicológicas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

\_\_\_\_\_. *Panorama do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro/ FUNARTE, 1979.

MAIA, Máira Oliveira. *Jogos Políticos na Terra Imatura: as experiências políticas dos Modernistas Paraenses - 1930-1945*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia. Belém, 2009.

MARTINI, Renato Ramos. *Os intelectuais do IESB, cultura e educação nos anos cinquenta e sessenta*. Revista Aurora, ano III, n.5 - Dez. 2009.

MAUÉS, Júlia. *A modernidade literária no Estado do Pará: o suplemento literário da Folha do Norte*. Belém: UNAMA, 2002.

MENDES, Francisco Paulo. Inéditos. In: NUNES, Benedito (Org.). *O Amigo Chico: fazedor de poetas*. Belém: SECULT, 2001.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: COUTO, Mário. *A Grande Viagem*. Belém: Diário do Pará, 2012.

MENEZES, Bruno. *Obras completas de Bruno de Menezes, vol.02 Folclore*. Belém: SECULT e Conselho Estadual de Cultura (Coleção Lendo o Pará, 14), 1993.

MESQUITA, Luís. *Assumpção x Barata: uma relação de política e mídia que mobilizou a Amazônia*. Belém: Chiado Editora, 2013.

MIRANDA, Michele Campos de. *Performance da plenitude e performance da ausência: vida-obra de Luís Otávio Barata na cena de Belém*. Dissertação de Mestrado, Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO, 2010.

MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga do. Canto Orfeônico: Villa-Lobos e as representações sociais do trabalho na era Vargas. In: NUNES, Leila Regina d'Oliveira de Paula; WALTER, Catia Crivelenti de Figueiredo (Org.). *Inclusão social, linguagens e políticas*. Revista TEIAS: Rio de Janeiro, ano 9, nº 18, pp. 78-90, julho/dez. 2008.

MOREIRA, Eidorfe. Para a História da Universidade Federal do Pará (Panorama do Primeiro Decênio). In: *Obras Reunidas de Eidorfe Moreira. Vol.5*. Belém: CEJUP, 1989.

\_\_\_\_\_. Visão geo-social do Círio. In: *Obras reunidas de Eidorfe Moreira, Vol. IV*. Belém: CEJUP, 1989.

MOSTAÇO, Edécio. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião: uma interpretação da cultura de esquerda*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *O teatro que o povo cria: cordão de pássaros, cordão de bichos, pássaros juninos do Pará; da dramaturgia ao espetáculo*. Belém: SECULT, 1997.

NIETZSCHE, Fredrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NUNES, Benedito; HATOUM, Milton. *Crônica de duas cidades: Belém e Manaus*. Belém: SECULT, 2006.

NUNES, Benedito. "Max Martins, Mestre-Aprendiz". In: MARTINS, Max. *Poemas Reunidos*. Belém: EDUFPA, 2001.

\_\_\_\_\_. A Morte de Haroldo Maranhão. In: CHAVES, Lilia Silvestre (Org.). *O amigo Bené: fazedor de rumos*. Belém: SECULT, 2011.

\_\_\_\_\_. Bruno de Menezes inventor e mestre. In: JACOB, Célia (Org.). *Asas da Palavra: Bruno de Menezes*. Revista da Graduação em Letras; semestral, v.10, n.21. Belém: UNAMA, 2006.

\_\_\_\_\_. Francisco Paulo Mendes, para além da crítica literária. In: NUNES, Benedito (Org.). *O amigo Chico: fazedor de poetas*. Belém: SECULT, 2001.

\_\_\_\_\_. *João Cabral de Melo Neto: nota biográfica, introdução crítica, antologia, bibliografia*. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.

\_\_\_\_\_. O Nativismo de Paes Loureiro. In: LOUREIRO, João de Jesus Paes. *João de Jesus Paes Loureiro: obras reunidas: teatro e ensaios*. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.

NUNES, Maria Sylvia. Universidade e Shakespeare. In: MELLO, Alex Fiúza de. (Org.). *UFPA 50 ANOS: Relatos de uma trajetória*. Belém: EDUFPA, 2007.

OLIVEIRA, Alfredo. *Cabanos e Camaradas*. Belém: Alfredo Oliveira, 2010.

OLIVEIRA, Raquel Cunha de. *Um olhar antropológico a Cidade de Belém diante do Golpe Militar de 1964: Paisagens e trajetórias a partir das memórias de grupos estudantis e artísticos*. Trabalho de Conclusão de Curso, Faculdade de Ciências Sociais da UFPA. Belém: UFPA, 2009.

PARANHOS, Adalberto de Paula. *O roubo da fala: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil*. Dissertação de Mestrado, Ciências Políticas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Estadual de Campinas, 1996.

\_\_\_\_\_. *O ROUBO DA FALA: origens da ideologia trabalhista no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2007.

\_\_\_\_\_. História, Política e Teatro: em três atos. In: PARANHOS, Kátia (Org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEREIRA, João Carlos. *Memória da televisão paraense e os 25 anos da TV Liberal*. Belém: SECULT; Organizações Rômulo Maiorana, 2002.

PEREIRA, Suzane Cláudia Gomes. *VOCÊ PENSA QUE AQUI É A CASA DA VIÚVA COSTA?: o Teatro de Revista Paraense na Cena De Antônio Tavernard*. Tese de

Doutorado, Comunicação, Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia, 2013.

\_\_\_\_\_. *Tradição e contemporaneidade na cena amazônica: espetáculo Ver de Ver-o-Peso* do grupo Experiência. Dissertação de Mestrado, Artes Cênicas, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, 2004.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A Musa Carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.

\_\_\_\_\_. Os intelectuais, o mercado e o estado na modernização do teatro brasileiro. In: BOMERY, Helena (org.). *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.

PETIT, Pere; CUÉLLAR, Jaime. *O golpe de 1964 e a instauração da ditadura civil-militar no Pará: apoios e resistências*. In: Revista Est. Hist., Rio de Janeiro, vol. 25, nº 49, p. 169-189, janeiro-junho de 2012.

PIERUCCI, Antônio Flávio de Oliveira. *Teatro: 1930-1980 (Ensaio de Interpretação)*. In: *O Brasil republicano, v.11: economia e cultura (1930-1964)*. Introdução de Sérgio Buarque de Holanda, 4ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

PONTES, Joel. *O Teatro moderno em Pernambuco*. 2. ed. Recife: FUNARTE, 1990.

PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva: 2009.

REIS, Wellingson Valente. *A PROCISSÃO DE NARRATIVAS: imagens do Círio de Nazaré*. In: FARES, Josebel Akel (Org.). *Memórias de Belém de antigamente*. Belém: EDUEPA, 2010.

RICCI, Magda. *Cabanagem, cidadania e identidade revolucionária: o problema do patriotismo na Amazônia entre 1835 e 1840*. Revista Tempo vol.11 nº.22 Niterói, 2007.

ROCQUE, Carlos. *A formação revolucionária do Tenente Barata*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 1983.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Tradução Yan Michalski. 2ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1998.

\_\_\_\_\_. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SALLES, Vicente. *A Música e o Tempo no Grão-Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura. Coleção Cultura Paraense, série Theodoro Braga, 1980.

\_\_\_\_\_. Bruno de Menezes, era o folclore. In: *Obras completas de Bruno de Menezes, vol.02 Folclore*. Belém: SECULT e Conselho Estadual de Cultura (Coleção Lendo o Pará, 14), 1993.

\_\_\_\_\_. *Épocas do Teatro no Grão-Pará ou Apresentação do Teatro de Época*. Belém: UFPA, 1994.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Carlos Correia. *Acorde Margarida*. São Paulo: Giostri Editora, 2012.

SAREGES, Maria de Nazaré. *Belém: riquezas produzindo a Belle Époque (1870-1912)*. 3ed. Belém: Paka-Tatu, 2010.

SARGES, Maria de Nazaré; PEREIRA, Rosa Cláudia Cerqueira. *Photografia Fidanza: um foco sobre Belém (XIX/XX)*. Revista Estudos Amazônicos, vol. VI, nº 2, 2011.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. 2ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

SILVA, Rose. *Histórias invisíveis do Teatro da Paz: da construção à primeira reforma*. Belém do Grão-Pará (1869-1890). Belém: Paka-Tatu, 2010.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Quem é o Povo no Brasil?* Cadernos do Povo Brasileiro – 2. Diretores: Álvaro Vieira Pinto e Ênio Silveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.

Sófocles. Édipo Rei. In: KURY, Mário Gama (Org.). *A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. Tradução, introdução e notas de Mário Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

SOUZA, Roberto Maria Cortez de. Relato. In: NUNES, André Costa (Org.). *1964. Relatos Subversivos: os estudantes e o golpe no Pará*. Belém: Ed dos autores, 2004.

STANISLAVSKI, Konstantin S. *Minha Vida na Arte*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *O Melodrama*. Tradução e notas de Cláudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2012.

TONI, Flávia Camargo. *Missão: as pesquisas folclóricas*. REVISTA USP, São Paulo, n.77, p. 24-33, março/maio 2008.

TOURINHO, Nazareno. *Peças de Nazareno Tourinho*. Organização de Bene Martins. Belém: CEJUP, 2014.

TUPIASSÚ, Amarilis; PEREIRA, João Carlos; BEDRAN, Madaleine. *Lindanor, a menina que veio de Itaiara*. Belém: SECULT, 2004.

VARGAS, Getúlio. O "Discurso do Rio Amazonas". *Cultura Política*. Revista mensal de estudos brasileiros, Ano 1, nº 08, outubro/1941.

VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgias e convenções*. São Paulo: Edusp. 1991.

VERIANO, Pedro. *A crítica de cinema em Belém*. Belém: Secretaria de Estado de Cultura, Desportos e Turismo, 1983.

\_\_\_\_\_. *Cinema no Tucupi*. Belém: SECULT, 1999.

VICENTE, Zé. *Zé Vicente: poeta popular paraense*. Introdução e seleção de Vicente Salles. São Paulo: Hedra, 2000.

WILLIAMS, Raymond. *A Fração Bloomsbury*. Tradução de Rubens de Oliveira Martins e Marta Cavalcante de Barros. *Revista Plural; Sociologia, USP*, 6: 139-168, 1. sem. 1999.

\_\_\_\_\_. *Cultura*. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

#### *Entrevistas.*

BARRADAS, Cláudio. *Entrevista*. Realizada por Denis Bezerra, em 15/08/2009.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Entrevista*. Realizada por Denis Bezerra, em 29/06/2009.

NUNES, Maria Sylvia. *Entrevista*. Realizada por Denis Bezerra, em 16/12/2008.

\_\_\_\_\_. *Entrevista*. Realizada por Denis Bezerra e Karine Jansen, em 31/08/2012.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de; AMADEI, Yolanda. *Entrevista*. Realizada por Denis Bezerra, em 01/11/2013.

Periódicos:

*A Vanguarda/PA.*

S/a. *A Última Conquista.* Jornal A Vanguarda, sexta-feira, 03/06/1938, (última página).

S/a. *A época joanina este ano terá grande realce.* Jornal A Vanguarda, sábado, 07/05/1938, (última página).

S/a. A estreia de "Deus", a obra máxima de Renato Vianna... Jornal A Vanguarda, sábado, 28/05/1938, (última página).

S/a. *A Vida Tem Três Andares.* Jornal A Vanguarda, quarta-feira, 01/06/1938, (última página).

S/a. *Amanhã, a vida tem três andares, uma peça para rir.* Jornal A Vanguarda, terça-feira, 31/05/1938, (última página).

S/a. *Amazônia - Terra da Promissão.* Jornal A Vanguarda, sábado, 28/06/1941, (primeira página).

S/a. *Belém, o maior centro de urbanização da Amazônia, transforma-se e desenvolve-se ao impulso da administração ABELARDO CONCURÚ.* Jornal A Vanguarda, dez. /1941.

S/a. *Cartaz da peça DEUS.* Jornal A Vanguarda, sábado, 28/05/1938, (última página).

S/a. *Cena da revista "Aguenta a Mão", que está sendo levada com sucesso no Variedades pela Troupe Cantuária.* Jornal A Vanguarda, sexta-feira, 07/10/1938 (última página).

S/a. *Departamento de Educação e Cultura.* Jornal A Vanguarda, jun. /1942.

S/a. *Estreará no Theatro da Paz, a Companhia dirigida pelo dramaturgo Renato Vianna.* Jornal A Vanguarda, sábado, 21/05/1938, (última página).

S/a. *Homenagem da A VANGURADA à Interventoria Federal do Estado do Pará.* Jornal A Vanguarda, Nossa Página, sábado, 28/06/1941.

S/a. *Ladra.* Jornal A Vanguarda, terça-feira, 21/06/1938, (última página).

S/a. *Nada.* Jornal A Vanguarda, segunda-feira, 06/06/1938, (última página).

S/a. *Notícias.* Jornal A Vanguarda, quarta-feira, 06/08/1941, (primeira página).

S/a. *Notícias.* Jornal A Vanguarda, quarta-feira, 23/03/1938, (primeira página).

S/a. *Notícias.* Jornal A Vanguarda, sábado, 26/03/1938, (primeira página).

S/a. *Notícias.* Jornal A Vanguarda, segunda-feira, 04/04/1938, (primeira página).

S/a. *O teatro do estudante do Pará apresenta "Divorciados".* Jornal A Vanguarda, sexta-feira, 01/08/1941, (última página).

S/a. *Obras da Prefeitura de Belém*. Jornal A Vanguarda, Caderno Nossa Página, dez. /1941.

S/a. *Palace Cassino*. Jornal A Vanguarda, quarta-feira, 04/10/1939, (última página).

S/a. *Prefeitura Municipal de Belém: e a obra realizadora de seu Prefeito Abelardo Condurú*. Jornal A Vanguarda, dez. /1940.

S/a. *Teatro do Estudante: seu novo espetáculo*. Jornal A Vanguarda, quarta-feira, 17/06/1941, (p.01).

S/a. *TEATRO ou viveiro de percevejos?* Jornal A Vanguarda, quarta-feira, 06/08/1941, (primeira página).

S/a. *Theatro Variedade*. Jornal A Vanguarda, quarta-feira, 12/10/1938 (última Página).

S/a. *Companhia Theatral Guarany*. Jornal A Vanguarda, quinta-feira, 10/08/1939, (p.02).

VICENTE, Zé. *Mais uma vitória de Renato Vianna*. Jornal A Vanguarda, segunda-feira, 06/06/1938, (última página).

*A Província do Pará/PA.*

CASTRO, Acyr. *Maria de Belém*. In: *As mulheres do ano, Mulher notícia*. Jornal A Província do Pará, 3º Caderno, sábado, 01/01/1966.

\_\_\_\_\_. Nilza Maria. In: *As mulheres do ano, Televisão e Rádio*. Jornal A Província do Pará, 3º Caderno, sábado, 01/01/1966.

BLANCHE, Jannette. *Depois de "Marajó", Líbero foi a Marabá para "Um diamante e cinco balas"*. Jornal A Província do Pará, 4º Caderno, Coluna Conversando com você..., de Jannette Blanche, domingo, 10/09/1967.

MENDONÇA, Otávio. *A UNIVERSIDADE A SERVIÇO DA AMAZÔNIA*. Jornal A Província do Pará, Caderno Especial pelo décimo aniversário da Universidade federal do Pará (1957-1967), domingo, 02/07/1967.

S/a. *Cenógrafa paulista na Escola de Teatro da UP*. Jornal A Província do Pará, 2º Caderno, sexta-feira, 19/08/1966.

S/a. *Dez anos de Universidade*. Jornal A Província do Pará, 1º Caderno, domingo, 02/07/1967.

S/a. *Espectáculo Inédito*. Jornal A Província do Pará, sexta-feira, 11/11/1966.

S/a. *II Festival de Filmes Experimentais Norte-americanos*. Jornal A Província do Pará, 3º Caderno, domingo, 13/11/1966.

S/a. *No Teatro da Paz, hoje, nova apresentação da Escola de Teatro da UP*. Jornal A Província do Pará, 1º Caderno, terça-feira, 08/11/1966.

S/a. *O Teatro Universitário no Pará (I)*. Jornal A Província do Pará, domingo, 25/09/1966.

S/a. *O Teatro Universitário no Pará (III)*. Jornal A Província do Pará, quarta-feira, 05/10/1966.

S/a. *TABA estreia amanhã*. Jornal A Província do Pará, 4º Caderno, sábado, 02 e domingo, 03, e segunda-feira, 04/11/1968.

S/a. *Teatro*. Jornal A Província do Pará, 2º Caderno, domingo, 18/12/1966.

S/a. *Vamos ao Teatro*. Jornal A Província do Pará, 3º Caderno, sexta-feira, 15/01/1965.

S/a. *YOLANDA AMADEI FALA DE BELÉM*. Jornal A Província do Pará, 3º Caderno, domingo, 04/12/1966.

S/a. *O Teatro Universitário no Pará (II)*. Jornal A Província do Pará, quarta-feira, 28/09/1966.

CELINA, Lindanor. *O público quer bom teatro*. Jornal A Província do Pará, 2º Caderno, domingo, 04/11/1962.

S/a. *Trama contrarrevolucionária*. Jornal A Província do Pará, fev. /1965.

S/a. *Luzes no teatro*. Jornal A Província do Pará, quinta-feira, 01/04/1965, (primeira página).

CARVALHO, Daniel. *Teatro: Mendara Mariani*. Jornal A Província do Pará, 3º Caderno, sábado, 01/01/1966. In: *As mulheres do ano*.

GUIMARÃES, Walter. *A Semente do Carvalho*. Jornal A Província do Pará, Edição especial pelo décimo aniversário da Universidade Federal do Pará (1957-1967), domingo, 02/07/1967.

LANA. *O TAPA vive de coragem*. Jornal A Província do Pará, 3º Caderno, Coluna *Em Tom Maior...*, domingo, 19/05/1968.

S/a. *Cláudio Barradas*. Jornal A Província do Pará, 2º Caderno, domingo, 27 e segunda-feira, 28/10/1968.

MARTINS, Edwaldo. *Teatro*. Jornal A Província do Pará, 2º Caderno, Coluna *Em Frente*, quarta-feira, 11/09/1968, (p.03).

*Treze de Maio/PA.*

S/a. *FESTA DE NAZARETH*. Jornal Treze de Maio, quinta-feira, 14/09/1854, (p.02).

*Diário de Notícias/PA.*

S/a. *Anúncios: Theatro da Paz*. Jornal Diário de Notícias, 04/10/1881, (p.03).

*Folha Vespertina/PA.*

S/a. *Teatro está num drama: fogo acaba com escola*. Jornal Folha Vespertina, 21/09/1971, (primeira página).

S/a. *Incêndio destrói Escola de Teatro da Universidade*. Jornal Folha Vespertina, 21/09/1971, (p.07).

*Folha do Norte/PA.*

S/a. *Universidade do Pará: Festival Shakespeare*. Jornal Folha do Norte, quinta-feira, 01/10/1964, (p.04).

S/a. *Festival Shakespeare*. Jornal Folha do Norte, quinta-feira, 01/10/1964, (p.04).

S/a. *Cena de "Uma Noite de Verão"*. Jornal Folha do Norte, Primeiro Caderno, coluna *Sociedade*, domingo, 04/10/1964, (p.10).

S/a. *Relação dos alunos aprovados no curso de Formação de Ator (1965)*. Jornal Folha do Norte, quarta-feira, 10/02/1965, (p.03).

S/a. *Resumo dos resultados (1965)*. Jornal Folha do Norte, quarta-feira, 10/02/1965, (p.03).

*O Liberal/PA.*

JÚNIOR, Fernando de Castro. *Em Contraposição A Festas E Outras Atividades Sociais Teremos: Shakespeare: IV CENTENÁRIO DE SHAKESPEARE*. Jornal O Liberal, sábado, 26/09/1964.

*O Estado de São Paulo/SP.*

NUNES, Benedito. *No caminho de Sófocles*. Jornal O Estado de São Paulo, Suplemento Literário. Crônica de Belém, 28/11/1959.

\_\_\_\_\_. *Panorama Cultural: 1959*. Jornal O Estado de São Paulo, Suplemento Literário, 31/10/1959.

S/a. *Atividades do Serviço de Teatro do Pará*. Jornal O Estado de São Paulo, terça-feira, 19/01/1965.

S/a. *Atividades do Serviço de Teatro do Pará*. Jornal O Estado de São Paulo, terça-feira, 19/01/1965, Caderno 2º CLICHE.

S/a. *Teatro Municipal*. Jornal O Estado de São Paulo, Sessão Palcos e Circos, sábado, 10/08/1935.

*O Globo/RJ.*

S/a. *Carlos Miranda, 61, ator e produtor*. O Globo, Obituário, 25/04/1997, (p.16). In: Arquivo Carlos Miranda [1997]. CEDOC/FUNARTE/RJ.

*Diário de Notícias/RJ.*

CARNEIRO, Edison. *Os Pássaros de Belém I*. Jornal Diário de Notícias, Suplemento Literário, Notícias, Especial, domingo, 24/10/1954. Ilustrações de Raymundo Vianna.

\_\_\_\_\_. *Os Pássaros de Belém II*. Jornal Diário de Notícias, Suplemento Literário, Notícias, Especial, domingo, 07/11/1954. Ilustrações de Raymundo Vianna.

MORAES, Eneida. *Primeiro Festival de Amadores*. Diário de Notícias, Coluna Encontro Matinal, terça-feira, 29/01/1957.

\_\_\_\_\_. *Falando de Belém*. Diário de Notícias, quarta-feira, 14/03/1962. Segunda Seção, Coluna Encontro Matinal.

S/a. *O Teatro Amador em Belém do Pará*. Diário de Notícias, Coluna Teatro, sábado, 17/03/1962.

SALLES, Heráclito. *Presença*. Diário de Notícias, Suplemento Literário, domingo, 06/09/1953, (p.03).

*A Noite/RJ.*

S/a. *TV Marajoara: uma emissora padrão*, *Jornal A Noite*, 26/08/1962.

*Correio da Manhã/RJ.*

S/a. *Margarida Schivazappa e o "Teatro do Estudante do Pará"*. *Jornal Correio da Manhã*, Coluna Teatro, domingo, 13/03/1949, (p. 15).

*Diário de Pernambuco/PE.*

MELO, José Laurêncio. *Morte e Vida Severina*. *Jornal Diário de Pernambuco*, quarta-feira, 30/07/1958.

*Para Todos/RJ.*

S/a. *Movimento essencial ao Teatro Brasileiro*. *Jornal do I Festival Nacional de Amadores*, *Para Todos*, 1957, (primeira página).

*Revista Norte/PA.*

COSTA, Orlando. *Os Espectadores*. *Revista Norte*, ano 1, n.1, fev. /1952.

NUNES, Benedito. *As ideias do Existencialismo*. *Revista Norte*, ano 1, nº3 maio de 1952.

\_\_\_\_\_. *Considerações sobre "A Peste"*. *Revista Norte*, ano 1, nº1, fevereiro de 1952.

SILVA, Angelita. *Arena*. *Revista Norte, Sessão Teatro*, ano 1, n.1, março/abril/1952.

\_\_\_\_\_. *Cinco modernas peças irlandesas*. *Revista Norte, Sessão Teatro*, ano 1, n. 1, fev. /1952.

\_\_\_\_\_. *Teatro e Amadores no Brasil*. *Revista Norte, Sessão Teatro*, ano 1, n.3, maio/julho- julho/agosto-1952.

*Revista Encontro/PA.*

LAUS, Harry. *O teatro na Província*. *Revista Encontro, Noticiários*, n.1, 2º Trimestre, 1948.

*Revista Novidade/PA.*

MENDES, Francisco Paulo. *Entrevista*. Revista Novidade, v.3; n.29; maio/1942.

MENDONÇA, Otávio. *Reportagem - Renato Viana: o talento mais esquisito do Teatro Nacional*. Revista Novidades, Coluna OUVINDO... Reportagem de Otávio Mendonça, v.1, nº9, setembro de 1940.

S/a. *"Toque a Serenata de Schubert" - uma peça de Mário Couto pelo Teatro do Estudante*. Revista Novidade, Página Comentário... v.3, n.30; junho/1942.

SCHIVAZZAPPA, Margarida. *Margarida Schivazappa e Clóvis Malcher*. Revista Novidade, Coluna Ouvindo..., v.3, n.30, junho/1942.

PEREIRA, Ritacínio. *Movimento Estudantil*. Revista Novidade, v.3, n.34, outubro/1942.

*Revista da SBAT.*

MAGNO, Paschoal Carlos. *Teatro de estudante*. Revista de Teatro da SBAT. Ano XXXVII - Julho- Agosto, 1958 - Nº 304.

*Correspondências.*

CONDURÚ, Agostinho R. *Relatório de atividades*. 1 doc e 2 Fls. In: *Teatro/Teatro Amador*. Correspondências de Paschoal Carlos Magno. Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, s/d.

CUNHA, Hélio. *Carta a Paschoal Carlos Mango*. Belém, 21/01/1952. In: *Teatro/Teatro Amador/ Teatro Universitário no Pará*. Correspondências de Paschoal Carlos Magno. Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 21/01/1952 a 27/08/1954.

FAUSTINO, Mário. *Carta remetida a João Cabral de Melo Neto*. Rio, 25 de fevereiro de 1958. Fonte de catalogação /a **BR FCRB**. Tipo de acervo / a **documento textual de arquivo** 091 Tipo de documento/ Gênero /b Carta. Coleção/Fundo a/ João Cabral de Melo Neto 092 código do documento /b Correspondência pessoal. Localização física c/ JCMN. Autor (Pessoa física) /a FAUSTINO, Mário. Local /a Rio de Janeiro. Data / c. 25 fev. 1958. Nº de documentos /a 1 doc. Técnica gráfica /b Datilografado. Nº de folhas /f 1 fl. Assunto - Pessoa Física: a/ DUARTE, Ruy Costa/ a BASTOS, Oliveira/ a GRUNEWALD, José Lino/ a PIGNATARI, Décio/ a CAMPOS, Augusto/ a CAMPOS, Haroldo de/ a ROSA, João Guimarães/ a LISPECTOR, Clarice/ a TREVISAN, Dalton/ a TEIXEIRA, Lucy/ a PEDROSA, Mário/ a

RICARDO, Cassiano/ a XISTO, Pedro/ a BECKETT, Samuel/ a BASTOS, Oliveira. Destinatário: MELO NETO, João Cabral de Responsável: Tiago Cavalcante. Data 13/03/2006.

MAGNO, Paschoal Carlos. *Carta a Benedito Nunes*. Rio de Janeiro, 03/03/1959. Acervo Paschoal Carlos Magno/Festivais de Teatro de Estudantes/II Festival de Teatro do Estudante do Brasil/Correspondências/Norte Teatro Escola do Pará. Missivas de Benedito Nunes, Maria Sylvia Nunes, PCM - IFTEB, 19 docs. E 26 fls. 03/03/1959 - 23/12/1959. CEDOC/FUNARTE/RJ.

\_\_\_\_\_. *Carta ao General Comandante da 8ª Região Militar do Pará*. Brasília, 25/06/1960. Acervo Paschoal Carlos Magno/Festivais de Teatro de Estudantes/III Festival de Teatro do Estudante do Brasil/Correspondências/Norte Teatro Escola do Pará. CEDOC/FUNARTE/RJ.

MELO, Gelmirez. *Carta a Paschoal Carlos Magno*. Belém, 5 de maio de 1947. Documento disponível no Acervo Paschoal Carlos Magno, Correspondências/Teatro/Teatro Amador/Teatro do Estudante do Pará. CEDOC/FUNARTE.

MOURÃO, Elias. *Carta a Paschoal Carlos Mango*. 3docs e 4 Fls. In: Teatro/Teatro Amador/ Teatro Universitário no Pará. Correspondências de Paschoal Carlos Magno. Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 21/01/1952 a 27/08/1954.

NETO, José da Silveira. *Carta escrita ao Ministro Paschoal Carlos Magno*. Belém, 04 de janeiro de 1962. In: Arquivo Paschoal Carlos Magno, *Correspondências / Festivais de Teatro de Estudante do Brasil*. Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE.

NUNES, Benedito. *Carta a Paschoal Carlos Magno*. Belém, 17/06/1959. Acervo Paschoal Carlos Magno/Festivais de Teatro de Estudantes/II Festival de Teatro do Estudante do Brasil/Correspondências/Norte Teatro Escola do Pará. Missivas de Benedito Nunes, Maria Sylvia Nunes, PCM - IFTEB, 19 docs. E 26 fls. 03/03/1959 - 23/12/1959. CEDOC/FUNARTE/RJ.

\_\_\_\_\_. *Carta a Paschoal Carlos Magno*. Belém, 18/10/1961. Acervo Paschoal Carlos Magno/Festivais de Teatro de Estudantes/IV Festival de Teatro do Estudante do Brasil/Correspondências/Norte Teatro Escola do Pará. Missivas de Benedito Nunes (coordenador da área Norte do festival). Inclui carta do Reitor da

Universidade do Pará (José da Silveira). Referência ao Teatro do Estudante do Amazonas. 9 docs. 10 fls. 18/10/1961 – 04/01/1962.CEDOC/FUNARTE/RJ.

\_\_\_\_\_. *Carta a Paschoal Carlos Magno*. Belém, 19/03/1959. Acervo Paschoal Carlos Magno/Festivais de Teatro de Estudantes/II Festival de Teatro do Estudante do Brasil/Correspondências/Norte Teatro Escola do Pará. Missivas de Benedito Nunes, Maria Sylvia Nunes, PCM – IFTEB, 19 docs. E 26 fls. 03/03/1959 – 23/12/1959. CEDOC/FUNARTE/RJ.

\_\_\_\_\_. *Carta a Paschoal Carlos Magno*. Belém, 25/10/1961. Acervo Paschoal Carlos Magno/Festivais de Teatro de Estudantes/IV Festival de Teatro do Estudante do Brasil/Correspondências/Norte Teatro Escola do Pará. Missivas de Benedito Nunes (coordenador da área Norte do festival). Inclui carta do Reitor da Universidade do Pará (José da Silveira). Referência ao Teatro do Estudante do Amazonas. 9 docs. 10 fls. 18/10/1961 – 04/01/1962.CEDOC/FUNARTE/RJ.

\_\_\_\_\_. *Carta a Paschoal Carlos Magno*. Belém, 25/11/1961. Acervo Paschoal Carlos Magno/Festivais de Teatro de Estudantes/IV Festival de Teatro do Estudante do Brasil/Correspondências/Norte Teatro Escola do Pará. Missivas de Benedito Nunes (coordenador da área Norte do festival). Inclui carta do Reitor da Universidade do Pará (José da Silveira). Referência ao Teatro do Estudante do Amazonas. 9 docs. 10 fls. 18/10/1961 – 04/01/1962.CEDOC/FUNARTE/RJ.

\_\_\_\_\_. *Carta a Paschoal Carlos Magno*. Belém, 28/05/1959. Acervo Paschoal Carlos Magno/Festivais de Teatro de Estudantes/II Festival de Teatro do Estudante do Brasil/Correspondências/Norte Teatro Escola do Pará. Missivas de Benedito Nunes, Maria Sylvia Nunes, PCM – IFTEB, 19 docs. E 26 fls. 03/03/1959 – 23/12/1959. CEDOC/FUNARTE/RJ.

\_\_\_\_\_. *Carta a Paschoal Carlos Magno*. Belém, s/d. Acervo Paschoal Carlos Magno/Festivais de Teatro de Estudantes/II Festival de Teatro do Estudante do Brasil/Correspondências/Norte Teatro Escola do Pará. Missivas de Benedito Nunes, Maria Sylvia Nunes, PCM – IFTEB, 19 docs. E 26 fls. 03/03/1959 – 23/12/1959. CEDOC/FUNARTE/RJ.

\_\_\_\_\_. *Carta escrita a Paschoal Carlos Magno*. Belém, 17 de junho de 1959. In: Arquivo Paschoal Carlos Magno, *Correspondências / Festivais de Teatro de Estudante do Brasil*. Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE.

\_\_\_\_\_. *Telegrama a Paschoal Carlos Magno*. Acervo Paschoal Carlos Magno/Festivais de Teatro de Estudantes/I Festival de Teatro do Estudante do Brasil/Correspondências/Norte Teatro Escola do Pará. Missivas de Angelita Ferreira da Silva, Maria Sylvia Nunes, Cândido Marinho Rocha (presidente), Benedito Nunes (telegramas enviados por PCM - IFTEB, 6 docs. 01/04/1958 - 26/06/1958. CEDOC/FUNARTE/RJ.

NUNES, Maria Sylvia. *Carta a Paschoal Carlos Magno*. Belém, 01/04/1958. Acervo Paschoal Carlos Magno/Festivais de Teatro de Estudantes/I Festival de Teatro do Estudante do Brasil/Correspondências/Norte Teatro Escola do Pará. Missivas de Angelita Ferreira da Silva, Maria Sylvia Nunes, Cândido Marinho Rocha (presidente), Benedito Nunes (telegramas enviados por PCM - IFTEB, 6 docs. 01/04/1958 - 26/06/1958. CEDOC/FUNARTE/RJ.

\_\_\_\_\_. *Carta a Paschoal Carlos Magno*. Belém, 24/04/1959. Acervo Paschoal Carlos Magno/Festivais de Teatro de Estudantes/II Festival de Teatro do Estudante do Brasil/Correspondências/Norte Teatro Escola do Pará. Missivas de Benedito Nunes, Maria Sylvia Nunes, PCM - IFTEB, 19 docs. E 26 fls. 03/03/1959 - 23/12/1959. CEDOC/FUNARTE/RJ.

\_\_\_\_\_. *Carta remetida a João Cabral de Melo Neto*. Belém, 5 de junho de 1958. Fonte de catalogação /a BR FCRB. Tipo de acervo / a documento textual de arquivo 091 Tipo de documento/ Gênero /b Carta. Coleção/Fundo a/ João Cabral de Melo Neto 092 código do documento /b Correspondência pessoal. Localização física c/ JCMNp Autor (Pessoa física) /a NUNES, Maria Silvia. Local /a Belém / a Rio de Janeiro. Data / de 5 jun. a 14 ago. 1958. Nº de documentos /a 2docs. Técnica gráfica /b Manuscrito e datilografado. Nº de folhas /f 12 fhs. Idioma: Português. Destinatário: MELO NETO, João Cabral de Responsável: Tiago Cavalcante. Data 21/11/2006.

ROCHA, Cândido Marinho. *Carta a Paschoal Carlos Magno*. Belém, 26/06/1958. Acervo Paschoal Carlos Magno/Festivais de Teatro de Estudantes/I Festival de

Teatro do Estudante do Brasil/Correspondências/Norte Teatro Escola do Pará. Missivas de Angelita Ferreira da Silva, Maria Sylvia Nunes, Cândido Marinho Rocha (presidente), Benedito Nunes (telegramas enviados por PCM - IFTEB, 6 docs. 01/04/1958 - 26/06/1958. CEDOC/FUNARTE/RJ.

S/a. *A peça e o Autor: "PIC-NIC NO FRONT"* de Fernando Arrabal. Acervo Paschoal Carlos Magno/Festivais de Teatro de Estudantes/III Festival de Teatro do Estudante do Brasil/Correspondências/Norte Teatro Escola do Pará, Material Remetido pelo grupo, PCM - IFTEB, 2 docs. 2 fls. CEDOC/FUNARTE/RJ.

SILVA, Angelita Ferreira. *Carta a Paschoal Carlos Magno*. Belém, 05/05/1958, [p.01-02]. Acervo Paschoal Carlos Magno/Festivais de Teatro de Estudantes/I Festival de Teatro do Estudante do Brasil/Correspondências/Norte Teatro Escola do Pará. Missivas de Angelita Ferreira da Silva, Maria Sylvia Nunes, Cândido Marinho Rocha (presidente), Benedito Nunes (telegramas enviados por PCM - IFTEB, 6 docs. 01/04/1958 - 26/06/1958. CEDOC/FUNARTE/RJ.

\_\_\_\_\_. *Carta a Paschoal Carlos Magno*. Belém, 11/06/1958. Acervo Paschoal Carlos Magno/Festivais de Teatro de Estudantes/I Festival de Teatro do Estudante do Brasil/Correspondências/Norte Teatro Escola do Pará. Missivas de Angelita Ferreira da Silva, Maria Sylvia Nunes, Cândido Marinho Rocha (presidente), Benedito Nunes (telegramas enviados por PCM - IFTEB, 6 docs. 01/04/1958 - 26/06/1958. CEDOC/FUNARTE/RJ.

TUMA, Osvaldo Nasser. *Carta a Paschoal Carlos Mango*. Belém, 27/08/1954. In: Teatro/Teatro Amador/ Teatro Universitário no Pará. Correspondências de Paschoal Carlos Magno. Rio de Janeiro: CEDOC/FUNARTE, 21/01/1952 a 27/08/1954.

LEAL, Luiz Fernando de Sá. *CIRCULAR N.1/47*. Belém, 14/11/1949. Documento disponível no Acervo Paschoal Carlos Magno, Correspondências/Teatro/Teatro Amador/Teatro do Estudante do Pará. CEDOC/FUNARTE.

*Material audiovisual.*

Documentário. *Da Paz: o Theatro da Amazônia*. Belém: SECULT, 2004.

Sites:

*Desvendando Teatro.*

ARRABAL, Fernando. *Piquenique No Front*. Tradução de Jacqueline Laurence.  
[www.desvendandoteatro.com](http://www.desvendandoteatro.com).

*Instituto Augusto Boal.*

BOAL, Augusto. *Dramaturgia*, 4ª aula, 13/03/1966.  
<http://institutoaugustoboal.org/2014/12/27/seminario-de-dramaturgia-do-teatro-de-arena/>.

*Brasil, Memória das Artes, da FUNARTE.*

<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/atores-do-brasil/dulcina-atriz-e-teatro/>

*FAU/UFPA.*

COIMBRA, Oswaldo. *Helena, Angelita, Maria. Elas romperam as barreiras na Engenharia contra as mulheres.*  
<http://fauufpa.org/2012/03/03/helena-angelita-maria-elas-romperam-as-barreiras-na-engenharia-contra-as-mulheres-por-oswaldo-coimbra/>. Acesso em 12/01/2016.

*Cinematca Paraense.*

<http://cinematecaparaense.org/filmes/curta-metragem/decada-de-1980/ver-o-peso/>. Acesso em 12/01/2016.

*Centro de Memória da UFPA.*

RIGHINI, J.L. *Panorama do Pará em Doze Vistas*.  
[http://www.cma.ufpa.br/imagens\\_acervo.html](http://www.cma.ufpa.br/imagens_acervo.html). Acesso em 28/12/2015.

*Teatro de Zarzuela.*

PAGÁN, Víctor. *Género: Un perfume de España... la zarzuela*.  
<http://teatrodelarzuela.mcu.es/es/quienes-somos/genero.acesso> em 28/12/2015.

OAB/PA.

S/a. *Morre ex-presidente da OAB-PA, Otávio Mendonça.*

<http://www.oab.org.br/noticia/4522/morre-ex-presidente-da-oab-pa-otavio-mendonca>. Acesso em 20/12/2015.

*Universidade Federal do Pará.*

S/a. *Estatuto da Universidade Federal do Pará.*

[http://www.ufpa.br/sege/boletim\\_interno/downloads/estatuto/estatuto.pdf](http://www.ufpa.br/sege/boletim_interno/downloads/estatuto/estatuto.pdf). Acesso em 28/12/2015.

S/a. *Clóvis Cunha da Gama Malcher.*

<https://proad.ufpa.br/imprensa/noticia.php?cod=4580>. Acesso em 20/12/2015.

S/a. *José da Silveira Neto.*

[http://www.portal.ufpa.br/historico\\_estrutura.php](http://www.portal.ufpa.br/historico_estrutura.php). Acesso em 20/12/2015.

*Enciclopédia Itaú Cultural.*

S/a. *O Tablado.*

[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_teatro/comum/verbet\\_e\\_imp.cfm?cd\\_verbete=639&imp=N&espetaculo\\_tipo=1](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/comum/verbet_e_imp.cfm?cd_verbete=639&imp=N&espetaculo_tipo=1). Acesso em 28/12/2015.

S/a. *Teatro Duse.*

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399331/teatro-duse>. Acesso em 28/12/2015.

S/a. *Teatro dos Doze.*

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399333/teatro-dos-doze>. Acesso em 28/12/2015.

S/a. *Os Comediantes.*

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399356/os-comediantes>. Acesso em 28/12/2015.

*História do Cinema Brasileiro.*

S/a. *Zé Trindade (1915-1990).* Enciclopédia, Artistas, Atores, Profissionais, Falecidos.

<http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/ze-trindade/>. Acesso em 28/12/2015.

*Escola de Teatro de Dança da UFPA.*

S/a. *História.*

<http://etdufpa.wordpress.com/about/historia/>. Acesso em 02/10/2013.

*Instituto Moreira Sales/ Acervo Fotográfico.*

FIDANZA, Felipe Augusto. *Arraial de Nazareth 1875*. Belém/PA/Brasil. Fotografia (i/sp: 11,7 x 16,7 cm; ss: 17,5 x 24,0 cm). Albumina/ Prata MONOCROMÁTICA GILBERTO FERREZ, Externa, Horizontal.

[http://fotografia.ims.com.br/sites/#1443554295019\\_38](http://fotografia.ims.com.br/sites/#1443554295019_38). Acesso em 20/12/2015.

*Academia Brasileira de Letras.*

NISKIER, Arnaldo. *Peregrino Júnior*. Série Essencial. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009.

<http://www.academia.org.br/publicacoes/peregrino-junior>. Acesso em 20/12/2015.

*Geocities.*

MOTTIN, Antonio Silvestre. *Ernani Fornari: poeta e dramaturgo (1899 - 1999)*.

[http://www.geocities.ws/ail\\_br/ernanifornaripoetaedramaturgo.html](http://www.geocities.ws/ail_br/ernanifornaripoetaedramaturgo.html). Acesso em 20/12/2015.

*INFRAERO Aeroportos.*

S/a. *Aeroporto Internacional de Belém/Val-de-Cans - Júlio Cezar Ribeiro.*

<http://www.infraero.gov.br/index.php/aeroportos/para/aeroporto-internacional-de-belem.html>. Acesso em 20/12/2015.

*Jornal da Poesia.*

S/a. *Wilson Martins.*

<http://www.jornaldepoesia.jor.br/wilsonmartins.html>. Acesso em 28/12/2015.

*Teatro da Paz.*

<http://www.theatrodapaz.com.br/>. Acesso em 10/11/2015.

*Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.*

FIDANZA, Felipe Augusto. *Theatro Chalet no bairro de Nazareth*. Catálogo de Material Visual (Pop: 11921). Fundação Biblioteca Nacional – Catálogos Online.

[http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon827026/icon827026.html](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon827026/icon827026.html). Acesso em 20/12/2015.

*Câmara dos Deputados.*

S/a. LEI Nº 4.283, DE 18 DE NOVEMBRO DE 1963.

<http://www.camara.gov.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-4283-18-novembro-1963-353361-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em 21/12/2015.

*Memorial da Fama.*

S/a. Milton Carneiro.

<http://memorialdafama.com/biografiasMP/MiltonCarneiro.html>. Acesso em 28/12/2015.

S/a. Violeta Ferraz.

<http://memorialdafama.com/biografiasRZ/VioletaFerraz.html>. Acesso em 28/12/2015.

*Revista Echo.*

S/a. *Teatro Darmstadt*. Livre tradução de Ernani Chaves, 2013.

<http://www.echo-online.de/freizeit/kunstkultur/ausstellungen/darmstadt/Such-nach-Urstoffen-des-Theaters;art598,4088969>. Acesso em 10/09/2013.

*Outras fontes.*

FRISCH, Max. *Biederman e os Incendiários*. Prefácio. Tradução de Benedito Nunes. In: Acervo de Paraguassú Éleres.

GIANNACCINI, Marbo. *Relatório 1967*. Serviço de Teatro da Universidade Federal do Pará, 1967.

MORAES, DULCINA de. *Mensagem aos amadores*. Programa do I Festival de Amadores Nacionais. Rio de Janeiro, 1957. In: Dossiê Festival de Amadores

Nacionais [1957] / Dossiê Temático: Festival de Amadores Nacionais [1957]. Arquivo João Labanca, LB-P-Ad - Pesquisador /Teatro 25-27. Disponível em: CEDOC/FUNARTE-RJ.

NUNES, Benedito. *Do Desenho*. Aula da disciplina Estética (Cadeira de Estética), do Curso de Formação de Ator, da Escola de Teatro/Serviço de Teatro da Universidade do Pará. In: Arquivo Morto da Escola de Teatro e Dança da UFPA

NUNES, Maria Sylvia. *Relatório nº 1 do Serviço de Teatro da Universidade do Pará*. Belém, 1964.

S/a. *Programa do I Festival de Amadores Nacionais*. Rio de Janeiro, 1957. In: Dossiê Festival de Amadores Nacionais [1957] / Dossiê Temático: Festival de Amadores Nacionais [1957]. Arquivo João Labanca, LB-P-Ad - Pesquisador /Teatro 25-27. Disponível em: CEDOC/FUNARTE-RJ.

S/a. *Os Amadores do Pará*. 1957, (p.01). In: Dossiê Festival de Amadores Nacionais [1957] / Dossiê Temático: Teatro e Eventos Culturais em Belém do Pará. Arquivo João Labanca, LB-P-Ad - Pesquisador /Teatro 25-27. Disponível em: CEDOC/FUNARTE-RJ.

SCHIVAZZAPA, Margarida. PROPOSTA DO TEATRO DO AMADOR DO PARÁ (p.133-135). In: *PRIMEIRO CONGRESSO BRASILEIRO DE TEATRO*. Anais. Rio de Janeiro, 1951. Material cedido por Angélica Ricci Camargo, em 2013.

SCHIVAZZAPA, Margarida. *Teatro do Estudante do Pará*. In: *PRIMEIRO CONGRESSO BRASILEIRO DE TEATRO*. Anais. Rio de Janeiro, 1951.

## ANEXO

### ANEXO I

#### ROTEIRO DE ENTREVISTA

**Tema: A produção teatral em Belém na segunda metade do século XX.**

#### Identificação

- Nome:

- Nascimento: (local e data):

Se não nasceu em Belém, com quantos anos veio para cá?

#### Escolaridade e Profissão.

- Como foi a sua formação escolar?
- Como foi a sua formação intelectual?
- Quais foram seus mestres?
- Como eram as escolas? Estudou em escola pública ou particular.
- Como era o ensino das artes na escola?
- Como surgiu a relação com as artes, em especial o teatro?
- Quais as leituras? (Peças, críticas, teoria).
- Quais as livrarias? E espaços de leitura que havia em Belém?
- Café central, Academia do Peixe Frito e outros espaços.

#### Cidade de Belém

- Fale como era a Belém da sua juventude?
- Como era a relação de Belém, no campo das artes, com outras cidades da Amazônia, com Manaus, com outros centros nacionais e estrangeiros?
- Quais os espaços de circulação artística, de encontros, de produção e criação existentes entre as décadas de 40 e 80?
- Infraestrutura da cidade: transporte, comunicação, entre outros.
- Relação entre centro e periferia.

#### Teatro

- O que é teatro paraense?
- Quais os grupos de teatro que o senhor (a) lembra das décadas de 50 a 80?
- Há nomes importantes, de representação, de destaque teatral na cidade de Belém, nesse período?
- O senhor (a) conheceu Margarida Schivazappa? Pode falar um pouco sobre ela?
- Outros nomes que queira citar.

- Como era a formação dos artistas, críticos, pessoas envolvidas com o teatro, nesse período?
- Quais os espaços de formação, ensaios e apresentações cênicas?
- Como foi a sua relação com a intelectualidade da época? Quem se reconhecia como intelectual? O que pensa sobre esse tema?
- Teatro Popular de Pássaros, bichos, e outras formas de encenação.
- Qual a importância da produção teatral no século XX, da década de 1950 a 1990?
- Criação do Norte Teatro Escola
- Escola de Teatro: por que da sua criação? Cursou a escola? Havia outros espaços de formação na cidade? O que pensa sobre a formação teatral, como ela se dá,
- Lembra do currículo do ensino de artes cênicas? Pode comentar sobre o que se ensinava na escola?
- Os trabalhos teatrais (peças, dramaturgia, crítica, direção, produção) que realizou.
- Escreves textos dramáticos?
- Dramaturgia no Pará: conhece dramaturgos, textos?
- O que pensa sobre dramaturgia.
- Teatro com a Política, o que pensa sobre essa relação? Como essa relação se estabeleceu na cidade de Belém?
- Hoje, qual a sua relação com as artes cênicas?

## ANEXO II

### ENTREVISTA COM MARIA SYLVIA NUNES

Realizada no dia 31/08/2012, na residência da professora.

Entrevistadores: Denis Bezerra e Karine Jansen.

Transcrição: Denis Bezerra.

#### PARTE 01

**DB:** Entrevista realizada com a professora Maria Sylvia Nunes, dia 31 de agosto de 2012. Vamos começar a entrevista perguntando sobre o local e data do seu nascimento.

**MSN:** Eu nasci em Belém mesmo, agora o local, me parece, foi na Santa Casa, que naquele tempo era o hospital que tinha. Fora isso, tinha a Beneficente, que era dos portugueses, e apesar da minha mãe ser filha de português, ela preferiu ir para Santa Casa. Fala-se na família, eu não sei porque estava lá, mas não sabia de nada, que nasci às 9h da manhã, então eu sou solar (risos). Eu nasci em 07 de janeiro de 1930. Estou, portanto, com 82 anos, justificando os meus esquecimentos (risos).

**DB:** O primeiro tema da nossa entrevista é a formação escolar e profissão. Como foi a sua formação escolar?

**MSN:** Olha, o primário foi assim: eu fui primeiro para o jardim da infância no Colégio Ipiranga, que naquele tempo era o colégio que tinha mais ideias e que era considerado, assim, um colégio especial para as crianças. Então eu fui lá. Aí, nos três primeiros dias, eu fiquei um pouco apavorada, porque eu era a última de uma família de quatro mulheres, meu pai era o único homem da casa, e nós éramos criadas numa maior paz desse mundo. Eu cheguei lá, e tinha uns truculentos jogando uns aos outros no chão, eu fiquei apavorada. Quando foi no quarto dia, eu acho, ou quinto, não sei, isso eu estou te dizendo assim, um dos meninos me agarrou que arrancou a minha gola, aí eu cheguei em casa e falei para mamãe: “eu não quero mais ir para aquele lugar, porque as pessoas são estúpidas, mal-educadas”. Aí mamãe pensou, pensou que ‘se ela for para escola, ela vai ficar com raiva para o resto da vida da escola. Então vamos fazer um contrato: você estuda comigo aqui em casa’.

Parênteses: mamãe era professora antes de casar. Naquele tempo, casava e não trabalhava mais. Então ela parou, mas ela era apaixonada por ensinar a ler, para fazer essas coisas. Mais tarde, eu descobri um artigo dela, na revista do Colégio Paraense, que era onde ela ensinava, falando da educação através da arte. Você imagina. Nesses anos aí, ela era muito para frente. E na estante dela tinha Piaget, tinha essas coisas todas. Ela lia francês, porque naquele tempo as pessoas tinham francês no curso médio, aprendiam línguas mesmo. Então, a minha mãe disse: ‘eu vou te ensinar em casa’. Então assim foi. Eu fiquei estudando com ela, em casa. Era um estudo super light, porque a gente não tinha horário fixo e nada. Assim, de repente, ela tinha uma folga na casa e ela chamava: ‘venha cá!’ Aí a gente sentava, e conversava, ela me ensinando, e eu já sabia a ler, porque eu aprendi com quatro anos. Aí, rapidamente, eu aprendi bastantes coisas. Com sete anos, a mamãe disse: ‘agora

está na hora, você está grande, mais forte, você já pode resistir aos meninos. Agora você vai para o colégio'. Aí eu fui para o Colégio Moderno.

Quando cheguei lá, eu me matriculei no primeiro ano, mas no meio do ano, a professora me passou para o segundo, porque, quando eu fui para lá, eu já sabia fazer contas, já sabia essas coisas que se chamava ciências naturais, que era os três reinos, os três estados. Tudo isso eu já sabia, porque a minha mãe já tinha me ensinado. Então, eu passei para o segundo, no meio do ano, em junho, e no fim do ano eu passei para o terceiro. Aí fiz o primário, assim, num tapa. Graças a minha mãe, que me ensinava em casa. Aí estudei no Colégio Moderno, até sair para faculdade. A vida inteira eu fiquei no Colégio Moderno, porque eu adorava, tive sorte de ter, no primário, professoras maravilhosas, uma das quais foi a Maria Paula Chaves, irmã da Anunciada Chaves, que era uma professora com ideias modernas e... maravilhosa. Olha, ela era tão legal, que tinha um colega nosso, que era inquieto de natureza, para ele ficar sentado era um sacrifício. Então ela deixava nos últimos quinze minutos de aula, ele ficar em pé lá atrás, porque aí ele não atrapalhava nos estudos dos outros, e ele se aliviava daquela tensão de estar obrigado a sentar. Ela era maravilhosa, e entendia as crianças, todo mundo adorava ela, respeitava ela, havia uma maior paz naquela sala de aula.

Bom, aí eu fiquei no Colégio Moderno, fiz o admissão, naquele tempo se fazia o exame de admissão para entrar no ginásial, como se chamava. E foi aí que eu conheci o Bené. No dia da prova de admissão, o Bené apareceu, porque ele não era do colégio, ele estudou no colégio das tias dele, aí ele foi fazer o exame. E nós pegamos os primeiros lugares, eu e ele. Aí eu fiquei no colégio... naquele tempo o ensino era maravilhoso. Olha, a gente estudava francês desde o primeiro ano, com dois ou três anos, a gente lia perfeitamente francês. Estudávamos latim, a gente conseguia traduzir, porque a gente tinha, também, um professor maravilhoso, que era o Orlando Bitar. Nesse tempo, ele era jovem e até fazia CPOR, ele ia, às vezes, para a aula de farda. E ele ensinava de uma maneira, que a gente adorava latim, agora tinha outras matérias que a gente não gostava muito. Por exemplo, eu era péssima em matemática, física e química. Eu era péssima nessas matérias, sabe? Eu só conseguia passar, porque tinha uma das matérias de matemática que eu gostava, geometria, porque com geometria você pode, sendo um pouco astuto, descobrir o que é, olha a figura e daí... Nessa parte de geometria eu me saía bem, mas na álgebra eu me saía péssima. E física eu passava, porque eu tinha uma colega estudiosíssima, meio gênio assim, que ela sabia tudo, matemática, química, física, tudo. Então ela fazia as provas, e nossos professores eram metidinhos a modernos e fazia prova múltipla escolha, então ela fazia assim para mim: segunda, três, para eu marcar a três; primeira, assim... passava colada, porque sinceramente não sabia nada, não sabia nem por onde passava. Eu sabia que tinha um negócio chamado vetores, mas sabe o que era (risos), não sabia nada. E química era a mesma coisa, ela me passava cola para eu poder passar.

**DB:** Aí a senhora foi para faculdade?

**MSN:** Aí eu fui para faculdade. Aí na faculdade, eu levei a sério, só as matérias que eu gostava, as outras não levava a sério. Aí eu estudei muito, mas muito, a parte de

Introdução à Ciência do Direito, que é uma parte muito filosófica e que te dá a base teórica de todas as matérias do curso de Direito. Se você faz bem isso, você depois com aquela teoria e com um pouco de perspicácia você se vira, sabe? E o código ajudando. Então, eu estudei muito as matérias que eu gostava, na faculdade de Direito, aí eu levei a sério, estudava muito. Aí as que eu não gostava era na base da embromação mesmo. Eu não colava mais, porque era uma coisa ridícula na faculdade ficar colando, mas eu embromava, eu tinha uma arte de embromar, mas eu não quero falar mal da faculdade, vamos passar.

**DB:** E como surgiu a sua relação com as artes, em especial o teatro?

**MSN:** Mas isso tudo, lá em casa, funcionava. Porque minha mãe, como eu te disse, era para frente. Meu pai tinha uma biblioteca com mais de cinco mil volumes. As irmãs mais velhas, todas estudavam piano, adoravam filme. Eu vou ao cinema com elas desde dois anos de idade, que elas me pegavam e me levavam e eu não chorava, não pedia para sair, ficava de olho grudado, na certa eu não entendia nada, mas estava lá. E desde os seis anos eu passei a ir sozinha ao cinema (risos), naquele tempo não tinha perigo, não tinha assalto, e a minha babá me levava, me levava para o cinema, ela dormia e eu assistia o filme. Ela sentava e imediatamente ela dormia, e eu assistia o filme. E quando chegava em casa, o papai perguntava: 'o que você viu? Me conte'. Aí eu contava o filme para ele. E papai recitava poesia em casa, tinha um negócio, quando eu via ele recitar poesia, eu chorava, chorava desesperada. Aí papai dizia 'tira a Maria Sylvia daqui que eu vou ler poesia (risos).

**DB:** E a senhora lembra de alguma peça, filme?

**MSN:** Olha, eu vi tanto filme, que agora, adulta, quando eu revejo, eu digo: 'mas eu vi esse filme quando eu era muito criança'. Volta, sabe? Eu era muito criança para entender. Outra coisa, nessa época as estantes tinham porta, não eram assim. Então, ele jamais fechou uma estante, a gente lia o que queria. A mamãe dizia assim: 'mas tu vais deixar essas meninas lerem tudo isso?' Ele dizia: 'se elas entenderem já estão na idade, se não entenderem mais tarde elas voltam e entendem'. Então, a gente lia tudo. As minhas irmãs... uma delas era superdotada para desenho, então desenhava, sabe? Em casa sempre teve esse ambiente de apreciar as coisas bonitas.

**DB:** Além desse convívio com a leitura em sua casa, havia outros espaços em Belém nos quais a senhora frequentava?

**MSN:** Olha, quando eu estava na faculdade, eu ia muito na casa do Frederico Barata, ele tinha uma coleção de pintura maravilhosa. Ele tinha Picasso, tinha desenhos de mestres famosos, assim. E eu trocava uma festa para ir olhar as coisas lá na casa dele, sabe? Eu gostava muito, e muito mesmo. E cinema, cinema, cinema, cinema, cinema. Lá em casa, a gente nunca apanhou, nenhum beliscão de pai e mãe, o castigo era: 'não vão ao cinema', quando a gente fazia qualquer traquinagem. 'Olha, essa semana não tem cinema'. Era horrível para nós, era pior do que sofrer um castigo corporal

violento (risos), porque nós amávamos cinema, eu amo até hoje, basta você olhar aqui em torno.

**DB:** A senhora participou da Turma do Café Central, dessa geração?

**MSN:** Sim, mas aí eu já estava na faculdade, eu já era grande, como se diz. Essa turma do Central se reunia em torno do Chico Mendes, que era, assim, um mestre de todos eles, e eu inclusive. E a gente se encontrava lá, e era discutido os livros que iam saindo, e uma exposição de pintura que acontecia, de vez em quando acontecia aqui um salão de pintura efêmero, durava um ano, dois, depois sumia, mas tinha de vez quando uma coisa dessas. Eu lembro. Lembro que o primeiro que eu fui era onde hoje é a Biblioteca Pública, ali onde é o arquivo hoje, ali na Campos Sales. E eu fui com papai, eu me lembro muito bem que eu fui com ele.

## **PARTE 02**

**MSN:** Como ela era uma pessoa mais velha, ela era diferenciada, tanto que ela foi estudar Engenharia, naquele tempo. Só tinham duas mulheres na faculdade, na Escola de Engenharia. E ela era muito ligada com essa coisa de arte visual, ela desenhava também, pintava, fazia demonstração de poesia. Quer dizer, eu sempre vivi no meio assim, sabe? Como eu era caçula, e elas eram três na minha frente, elas me levavam para todo canto, sabe? Então aonde elas iam me levavam junto.

**DB:** A senhora chegou a participar desses encontros em torno do Francisco Paulo Mendes?

**MSN:** Ah, sim. Aí eu já era da faculdade, eu ia para lá sempre. Depois que eu comecei a namorar o Bené, então eu ia mais, né?

**DB:** O que acontecia nesses encontros?

**MSN:** Papos. Papos literários, papos de artes plásticas, papos de música, vez por outra acontecia concerto aqui, e a gente ia batendo papo. Também tinha a parte da música popular, mas isso não no Central, mas que a gente cantava muito na faculdade (risos). Música popular tinha tudo isso, tinha de tudo lá.

**KJ:** Na Faculdade de Direito?

**MSN:** A gente cantava na Praça. A gente ia para a Praça, Mário Faustino, Eu, a gente ia cantar. Era a época daqueles sambas dor de cotovelo, das brigas da Dalva de Oliveira com Herivelto Martins, a gente ia cantar essas coisas. “Abajur Lilás”, não sei o quê, (risos), a gente cantava muito.

**DB:** Então, tinha esse círculo de amizade?

**MSN:** Olha, coisa melhor da minha vida acadêmica foi o que a gente fazia extra aula. Por exemplo, um descobria um autor, e chegava e dizia, olha estou lendo esse livro aqui, todo mundo: “me empresta, me empresta”. O livro circulava. A gente discutia o

livro, justamente a gente ia para o Café discutir o livro, sabe? Conversava, tocava ideia, a gente ia para o cinema todo mundo junto para ver o filme. Eu acho que a gente era um bando de chatinhos (risos).

**KJ:** A Faculdade de Direito, nesse momento, era no centro da cidade, não era?

**MSN:** Era onde é a OAB, agora. Era um prédio velho e as tábuas corridas, muito bonito, ainda é. Tinha um professor nosso que sacudia a perna, a sala inteira sacudia (risos) porque as tábuas eram corridas, era muito engraçado.

**KJ:** E essa tradição da Faculdade de Direito com os artistas ainda é...

**MSN:** Porque no Brasil a coisa começou sempre com o pessoal do Direito, né? Se lembra que eles acharam o Bacharel de Cananeia, quando chegaram aqui? E então sempre teve essa tradição. E tudo que estava envolvido com arte, estava o pessoal do Direito, no meio.

**KJ:** Que congregavam o que é hoje as Ciências Humanas?

**MSN:** Exato. Porque não tinham os cursos de Letras, de Filosofia. Não tinha Sociologia, não tinha nada! Era o curso de Direito que fazia essa função. Agora, deixa eu te falar dos colegas, eles são importantes. Tinha o Bené lá, o Mário Faustino que era um ano atrás da gente. O Haroldo que era um ano na frente da gente. A Eva Andersen, que era essa minha colega que sempre foi meio geniozinho. A Estela Castro Ribeiro que era uma mulher maravilhosa, é até hoje. Todos esses colegas eram interessados. Orlando Costa que era muito interessado em cinema, quando eu comecei a namorar ele segurava vela o tempo todo (risos), porque as minhas irmãs estavam todas... duas casadas, e uma para os Estados Unidos. Aí não tinha como sair só com o namorado, de jeito nenhum. Então, era o Orlando que saía comigo. Pois é, então eram essas pessoas maravilhosas.

**KJ:** As mulheres estavam mais concentradas no curso de Direito do que nas outras áreas?

**MSN:** Olha, eu acho que éramos mais concentradas, por incrível que pareça, no curso de Medicina, eu acho. Porque eu me lembro que éramos só quatro mulheres numa turma de trinta e quatro homens, e na Faculdade inteira não chegávamos a vinte mulheres. Em Medicina tinha muitas moças estudando. Inclusive eu tinha colegas que muitas foram para Medicina, sabe? Eu acho que era assim, as mulheres estavam conquistando seu espaço, queriam ir logo ao mais difícil (risos).

**DB:** E a formação em artes não tinha também?

**MSN:** Não, nenhuma. A gente tinha de se virar. Não tinha televisão, era uma maravilha, não tinha televisão. Então você tinha de usar a cabeça. Tudo o que você

lia você tinha que ver com os olhos da cabeça. Você não tinha essa coisa de lhe darem pronto.

**KJ:** E o teatro?

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

**KJ:** Era a....

**DB:** O Poço do falcão?

**MSN:** Não, o Poço do Falcão era do Yeats.

**KJ:** Esse trabalho era realizado junto ao grupo secundário, nas escolas, não era isso?

**MSN:** Não. Já era na faculdade.

**DB:** No Teatro dos Estudantes?

**MSN:** É. Quase todo mundo já era de faculdade lá, eu acho que todos. Bom, aí eu ficava lá, prestando atenção, decorava todos os papéis, quando alguém não sabia eu soprava. Enfim, eu era assim apaixonada. Mas, continuei estudando as minhas

coisas, eu estudava praticamente para agradar meu pai. Ele nunca forçou nada, mas eu sabia que ele ia ficar contente se alguma filha pudesse usar os livros que estavam lá. Então, eu não tinha vocação para Medicina, muito menos para as ciências exatas, essas, então, praguejei. Então o que me restava, o Direito. Então fui fazer Direito. Foi isso.

**DB:** A senhora falou da Margarida Schivazappa. Então a relação dela com o teatro era com esse grupo de Teatro dos Estudantes, e todos esses estudantes eram universitários e não estudantes de escolas?

**MSN:** Não. Geralmente, eram variáveis, porque se formavam, saiam, e tinha momentos de baixa, e momentos de altas né?

**DB:** Além da professora Margarida Schivazappa, tinha outras personalidades ligadas ao fazer teatral?

**MSN:** Tinha o Otávio Cascas, depois foi Vice-Reitor. Ele era muito bom ator, pai da Vera Cascas. Tinha o Orlando Costa, que foi ministro do Supremo Tribunal do Trabalho e também trabalhava com a gente. Tinha a Edite Barros que era ótima, mas depois foi ser bancária, tudo assim sabe? Tinha o José Santos, que era irmão do Roberto Santos, que era um ator excelente, que até para os padrões de hoje, quando eu penso, ele era muito bom. E tinha bastante. Tinha um que agora é da Globo, o Lúcia Mauro.

**DB:** E os que vocês viam de teatro, o que se encenava?

**MSN:** De vez em quando, aparecia uma companhia itinerante. Eu me lembro que apareceu aqui, mas essa eu quase não fui, eu não sei o que Viana... Renato Vianna, que tinha parentes aqui, umas das sobrinhas dele trabalhava com a gente no teatro, Anna Vianna

### **PARTE 03**

**MSN:** Eu tenho a impressão que de alguma maneira para época, ele era uma coisa meio vanguarda.

**KJ:** E que ano era isso?

**MSN:** Isso é que eu não sei (risos). Aí que está. Tu vais à biblioteca, tu procuras nos jornais que tu vais achar os anúncios das peças.

**DB:** Mas senhora lembra a década mais ou menos?

**MSN:** Não sei se 50 ou 40. 50 e 40. Olha, duas décadas, que não são nada, diante da eternidade (risos).

**DB:** E sobre a criação do Norte Teatro Escola?

**MSN:** Espera. Ainda teve uma companhia de teatro, que era muito boa, Henriette Morineau trazia gente que depois ficou famosa no teatro como Joacir Campos, que depois ficou famoso na televisão brasileira, foi pioneiro, fazia um programa como uma câmera só. Tem um outro, Abel Pera, pai da Marília Pera, eu não lembro muito bem, Abel Pera, parece. Rodolfo Arena, uns nomes assim, de gente muito boa. E, antes, ainda, teve uma que era Mário Brazine e Vanda Lacerda, tinha o Osvaldo Louzada, que era excelente.

**KJ:** Essas são as companhias que a cidade recebia né?

**MSN:** É. Nesse tempo, a gente já estava com o Teatro dos Estudantes, da Margarida Schivazappa, e a gente ia assistir, estava lá por dentro, conversava com os atores, e isso era um sucesso medonho. A gente ficava numa excitação enorme, a gente queria saber uma coisa de cada vez, a gente queria saber mais sobre a profissão, essas coisas.

**KJ:** E sobre a produção que era feita por essas companhias, por exemplo, era essa dramaturgia que a gente chama de dramaturgia universal?

**MSN:** Olha, eu acho que era uma coisa mais assim.... Naquele tempo, a moda era prospecção psicológica, as peças todas tinham o fundo psicológico, e não sei se faziam peças do grande repertório, parece que não. Esse Mário Brazine, inclusive, escrevia as peças, algumas. Ele fazia muita coisa italiana, tradução de peças, vamos dizer, peças comerciais. Certamente na Itália, estavam em voga e eles traduziam e faziam. Esse Renato Vianna também vazia peças para teatro. A filha dele que, era a estrela do espetáculo, se chamava Maria Caetana (eu não me lembro), ele anunciava no terceiro ato: “Maria Caetana dançava Tarantela”. Era *Casa de Bonecas*, de Ibsen. Ela era também bailarina.

**KS:** Então era uma produção muito com o registro de Stanislavski, seria uma coisa assim?

**MSN:** Eu acho que eles nem se davam a esse luxo.

**KJ:** Porque quando a senhora fala em prospecção psicológica...

**MSN:** Porque é o seguinte. Logo que o teatro burguês se instalou, nem tinha esse negócio de introspecção. E pouco depois, a história da análise dos comportamentos humanos a partir de um estudo da “alma”, se tornou moda. Então eram tudo peças psicológicas. Você o teatro de Ibsen, ao lado do realismo tem uma enorme prospecção filosófica. Só que é disfarçado, quer dizer, disfarçado não, porque era isso que eles faziam, era o realismo, mas no fundo... Pega Strindberg, o próprio Tchekhov, quer dizer, era um teatro que além de tentar caracterizar o meio, a época, etc. e tal, davam ênfase ao homem como pessoa única, não era uma coisa linear, de Tipo. E a partir de um certo momento isso não ficou mais na vanguarda, ficou no teatro comercial. Então, era esse tipo de teatro comercial que eles faziam. Conflitos tremendos, problema homem e mulher, aborto, eutanásia (risos), teses.

**KJ:** Sabes por que eu pergunto isso, porque nos relatórios, a obra do Stanislavski é tipo um diário, olhando é um diário né? Ele deixa pistas assim, conceitos como a emoção afetiva, que eu acho que inspira muito a psicologia, por isso a minha pergunta.

**MSN:** Eu acho que, quando essas coisas chegam no Brasil, já passaram por um processo de antropofagia, já foram mastigadas, deglutidas, quer dizer, eles não chegaram puros. A partir da instalação dos grupos de amadores, muito mais tarde, e das escolas de teatro, é que essa coisa começou a ser visto como estudo, metodicamente, e a aplicação direta na cena, é mais tardio um pouco. Nesse tempo, eu acho que as pessoas tinham um pouco de intuição também, sabe? Fazer as coisas um pouco pela base da intuição. Eu sempre achei que teatro é uma coisa que não se ensina, a gente ensina as técnicas, mas o teatro é uma coisa da pessoa, assim como qualquer arte, você pode tocar todas as notas do piano e não ser um artista, se tem uma técnica espetacular, mas é frio, não passa nada. Eu acho que sempre se tem essa coisa de intuição. Eu conheço muita gente das artes plásticas que é absolutamente fechada no mundo das artes plásticas, você tenta falar com eles sobre outras coisas, mas não sai nada, é a intuição que empurra eles e que, sei lá, se chama talento, eu não sei o que é, mas é uma coisa assim. Eu acho também que essas pessoas tinham essa espécie de intuição, sabe? Porque uma coisa não surge do nada, então os que faziam teatro estavam sentindo que precisavam fazer outra coisa. Então, intuitivamente, eles passavam teatro para realista, sabe? E afinal de conta, Ibsen aí já tinha não sei quantas décadas de rolar pelo mundo, as peças de Ibsen.

**KJ:** A questão sempre foi o tempo que essas informações chegavam aqui, e a maneira de como chegavam.

**MSN:** É verdade. Ainda mais aqui no Norte, que era muito separada do resto do Brasil. Por um lado, foi bom, e por outro lado foi péssimo.

**DB:** Além dessas companhias brasileiras que vinham à Belém, existiam companhias locais que faziam essas apresentações?

**MSN:** Olha, eu não sei sinceramente. Porque uma coisa que sempre existiu foi teatro em escola de padre e freira. E era ótimo. Eu me lembro quando eu era bem pequena, eu ia com a minha babá, eu amava! Eu ia ao colégio Santa Rosa. Eu nunca me esqueci de um drama que eu vi lá, que eu chorava tanto. Era um, como é o nome daquele que é apedrejado que vai com a hóstia, ele morre, mas não solta, como é o nome dele? Bom...

**KJ:** Eram esses autos né?

**MSN:** Não. Eram essas coisas que se escrevem para colégios de padre e freira, eu não sei quem escrevia, mas eles faziam. No colégio Nazaré, tinha um palco todo organizado, hoje eu acho que não tem mais, virou uma área enorme, espécie de um palco, espécie de uma área para esportes, não sei o que. Mas tinha um palco e muitos

amigos da gente, nessa época, quer dizer, amigos meus não, porque eu era bem pequena, amigos das minhas irmãs, eles trabalhavam nas peças, nós íamos assistir, não perdíamos uma. Era muito engraçado, engraçadíssimo, porque os padres não tinham nenhuma noção da cena, mas era muito bom. Eu me lembro que tinha um amigo nosso, que era muito engraçado, era muito bom, ele estava perdido na selva, na peça, a uns dez anos, ele se apresentava de cartola, casaca e luvas brancas, perdido na selva dez anos! Tinham outras que eram frequentemente operetas, eles cantavam. Eu me dei conta mais tarde que eles faziam operetas, eles cantavam canções e tal. Então, eu lembro de um, uma vez, ele era pintor, então ele estava pintando e olhando para a plateia com um pincel assim no quadro (risos), e coisas, assim, que nós já notávamos. As minhas irmãs, que eram mais velhas, diziam: “mas que doidice”. Elas riam, mas adoravam para se divertir, e eu adorava, porque adorava (risos) ficava ali grudada. Eu me lembro do Clodoaldo Beckman, que depois foi diretor da Faculdade de Medicina, e que foi direto de um monte de coisa na universidade, era uma pessoa ilustre, fazia São José numa peça, no colégio Nazaré, ele era muito magro, quando jogaram ele no poço, os ossos se estralaram (risos). Olha, era muito divertido, a nossa infância era muito divertida.

Então, isso existia, porque eu frequentava. O melhor espetáculo era da obra da Providência, um colégio que tinha na São Jerônimo, de Freiras, que eles faziam o Auto de Natal. Mas era um Auto de Natal que tinha uma superprodução. Tinha cascata em cena. Quando o diabo aparecia, saía chama, cheirava a enxofre. Os anjos desciam do céu. Era superprodução lá nas meninas do Providência. Aí era engraçado, porque as meninas todos de pastores, com bigodes, mas era a única demonstração de que eram homens (risos), porque não apertavam as meninas, elas roliçinhas (risos), era muito bom. Mas, nesse tempo, eu era muito pequena, o máximo até dez anos, porque acabaram com o teatro nas escolas, que é uma pena né? Que mesmo assim, capenga, era muito bom, muito bom.

**DB:** Então tinha muito...

**MSN:** São Tarcísio, lembrei, o tal santo que era apedrejado. Essa peça eu chorei muito, eu fiquei muito perturbada, eu saí de lá prometendo ser uma menina melhor (risos).

**DB:** Então, há uma tradição muito forte desse teatro religioso?

**MSN:** Sim. E também tinha o teatro popular, os Autos mesmo. Mas nesses eu não tinha com que ir, porque as minhas irmãs, quando eu estava com idade de gostar disso, elas já estavam adolescentes. Aí elas não queriam mais ir, e eu não tinha com quem ir, mas eu gostava muito. Quando eu tinha oportunidade de aparecer alguém que me levasse, eu ia. Eu ia ver essas coisas que faziam, na própria igreja, sabe? Eu gostava muito.

**DB:** Isso na sua infância, e depois na sua juventude?

**MSN:** Aí eu já estava interessadíssima em teatro, eu estudante já. Outra coisa que adoro até hoje, sempre adorei, Pássaro e Boi. Adoro Pássaro e Boi, acho uma coisa tão maravilhosa. E as semelhanças ente o Pássaro e o teatro do século de ouro espanhol é uma coisa, que eu não sei como isso chegou aqui. Se bem que nós já fomos espanhóis, na época do Tratado de Tordesilhas, mas eu não sei como isso chegou aqui, isso dava um grande estudo, não era? Bom, e as peças que o Teatro dos Estudantes, da Margarida Schivazappa, fazia, que era um repertório bem melhor, Bernard Shaw, essas coisas assim.

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

**MSN:** Na casa do meu pai (risos). E depois faziam no Teatro da Paz. Antes que ele começasse a ser fechado, fechado, fechado.

**DB:** Aí, depois do Teatro dos Estudantes, surgiu o Norte Teatro Escola?

**MSN:** Mas bem mais tarde. Porque, aí, entrou uma dessas coisas de baixa, baixa maré, todo mundo se formou, foi embora, cuidar da vida. Aí ficou um tempo que não tinha o Teatro do Estudante nenhum, até que Paschoal, que era sempre dono dessas coisas, Paschoal Carlos Magno resolveu fazer um encontro, no Rio de Janeiro, de teatro de amadores. E a Margarida Schivazappa, que já não tinha um grupo instável, foi lá em casa falar para Dadá, que era a minha irmã mais velha, essa que cuidava do Teatro dos Estudantes quando ele existiu, porque quando ela se formou foi para os Estados Unidos, todo mundo assim, sabe? Aí, ela foi lá em casa falar com a Dada: “olha, não podemos perder a oportunidade, porque vai se reunir todos os estados, não sei o que”. Aí a Dadá se lembrou que ela tinha ido ao Instituto Brasil Estados Unidos, tinha visto a apresentação da peça *O Poço do Falcão*, mas foi feita lá, em inglês, fazia parte dos estudos deles. Ela disse: “olha, eu acho que aquela peça seria o ideal para nós, porque só tem quatro personagens, ela é curta”, era um Nô, porque o Yeats escreveu vários Nôs, tipo teatro japonês. E aí a minha Irma foi atrás, lá no Instituto Brasil Estados Unidos, aí deram para ela em inglês, aí ela traduziu, e a Margarida Schivazappa juntou o pessoal todo, que eram remanescentes, os que tinham sobrados do Teatro dos Estudantes, os novos. E eles foram para o Rio e fizeram a peça, foi um sucesso.

E aí quando eles voltaram, eu já estava casada, aí eu comecei a ficar com macaquinhos no sótão, eu disse: “porque a gente não aproveita que teve esse sucesso e.... mas aí vamos fazer uma coisa diferente, fazer com aula”. Porque eu estudava, eu comprava livro de teatro, toda vez que eu ia à São Paulo, eu comprava um monte de livro de história do teatro, disso, daquilo. Aí eu disse, “a gente estuda direitinho”. Aí, nós começamos a nos reunir, aos sábados de tarde, na antiga SAI, onde hoje é a Academia Paraense de Letras, e que nessa época era a Sociedade Artística Internacional, que trazia músicos, lá era só música, sabe? Que era um lugar que frequentávamos muito, a minha irmã, a dita cuja irmã era secretária dessa Sociedade, para você ver que eu sempre estive ligada com essas coisas, essas rodinhas. O Augusto Meira Filho era o diretor dessa Sociedade, aí ele nos deixava ir aos sábados para ter aula. Era uma aula assim: “olha, eu li isso, isso, isso”, aí quem queria dava

palpite também. “Pois eu li isso, isso, isso”, era assim muito aberto. A começar a fazer uma peça, e a Margarida também, ela contava as aventuras do passado dela, mas não metia a cara. Aí, eu resolvi: “olha, vamos fazer leitura de poemas?” A gente lia muito poema aqui em casa. “Vamos fazer uma leitura de poemas. Mas, assim, com uma estante, como se fosse recital de música, uma estante, você vai lendo e...” Aí fizemos com Carlos Miranda já que é uma pessoa importantíssima nesse processo todo. Aí começou, fomos primeiro com Carlos Miranda, foi um sucesso, todo mundo pediu um segundo, fizemos um segundo. Aí, deu coragem, fomos fazer uma peça, um auto de Ghelderodes, que não tinha mulher, só tinha homem no grupo (risos). A mulher era mais aquela história, será que papai deixa (risos), ou o namorado deixa e tal, então nós só tínhamos homens nesse tempo. Aí fizemos uma peça só de homens, que era *Os Cegos*, você conhece essa peça? De um ato, uma peça boa para teatro de escola. Era só homem. Aí nós fizemos, e eu que dirigi, porque não tinha quem. Aí eu dirigi assim, doidamente. Aí, também, todo mundo gostou, achou que eu levava jeito, aí os meninos também gostaram. Aí, nós fizemos outra coisa, ficou aquela animação. Aí as moças começaram a aparecer, as que estavam arredias, começaram a aparecer. Nesse interim, chega Paschoal Carlos Magno aqui, dizendo que vai fazer festival de teatro de estudantes e queria que a gente se apresentasse. Nós, nessa época, estávamos estudando, há cinco meses, o *Morte e Vida Severina*. O que era bom de teatro de amador, era isso, né? Você não tem essa coisa de prazo, e nem tem de cumprir um programa, nada, faz o que dá na telha. Então, nós estávamos todos encantados com o *Auto de Natal*. Aí começamos a trabalhar esse *Auto de Natal*, do João Cabral. E foi tomando corpo, tomando corpo, e a gente foi fazer no tal festival do Paschoal Carlos Magno.

Aí eu escrevi para o João Cabral, pedindo autorização. Escrevi uma carta longuíssima, que eu contava cada cena para ele, como a gente ia fazer, cena por cena. Aí já metemos o Waldemar Henrique para fazer a música. Fomos, assim, chamando os amigos, aquela coisa toda, e afinal fomos até lá fazer. Foi um sucesso. A gente ganhou o primeiro prêmio de peça brasileira, o primeiro prêmio de música de cena, o primeiro prêmio de ator, foi Carlos Miranda que ganhou, só não ganhamos de direção porque o Antônio Abujamra estava concorrendo, aí é covardia né? (risos). E ele já estava até com uma bolsa de estudo para ir para a Itália. Aí nós pegamos todos esses prêmios. Aí ficamos animadíssimos, voltamos com o ego lá pelos altos. Eu nunca fui de ficar com o ego lá pelos altos, porque eu tenho uma coisa, assim horrível que me atrapalha a vida, eu imagino na minha cabeça uma coisa e a realidade nunca chega lá. Aí eu fico deprimida, porque a realidade não chegou, como eu queria.

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

nomeou logo o Bené, porque o Bené tinha ido com a gente, ele nomeou logo o Bené, que já era professor da Universidade, e foi assim que começou a escola, desse jeito. Aí nós, que já tínhamos relacionamento como muita gente no teatro, muito tempo, já, nós pegamos os primeiros professores para dar o curso de iniciação, que seria uma espécie de Vestibulinho (risos), o vestibularzinho. Então veio o Amir Haddad, o Carlos Eugênio Marcondes de Moura, Yolanda Amadei, foram só esses três. Um dava dicção, o outro dava expressão corporal, e o outro dava interpretação. O Amir dava interpretação, o Carlos dicção e a Yolanda expressão corporal. E assim começou a escola, simplesmente. A gente tinha uma casa na Quintino, para dar as aulas e a sede lá. O Bené era o diretor do Serviço de Teatro, eu era a diretora da Escola, e as matérias teóricas era o Bené, o Chico Mendes, era muito legal. Agora, a gente tinha uns *Standards* lá pelos altos (risos). A gente queria... o ideal nosso era ter uma escola, uma escola russa, você ia de manhã, voltava de noite para casa. Aprender esgrima, aprender balé, aprender luta, esse era o nosso ideal, mas não alcançamos. Mas era assim, nós queríamos as pessoas tecnicamente preparadas para fazer o que quisesse. Bom, aí foi indo a escola aos trancos e barrancos, durante a Poderosa Revolução. Isso atrasou muito o desenvolvimento da escola, porque teve aquela época de trevas, mas sobrevivemos.

**DB:** Voltando um pouco ao Norte Teatro, a senhora falou do Morte e Vida Severina, mas quais foram os outros trabalhos que o grupo fez?

**MSN:** Olha, tem uns os folhetinhos, uns programinhas que a gente fazia. Olha, fizemos Ibsen, fizemos os *Espectros*. Fizemos, deixa eu ver, *Édipo Rei*. Fizemos Tchekhov, três peças curtas do Tchekhov: *O Cisne*, *Pedido de casamento*, e *O Urso*. Fizemos Martins Penna. Olha, fizemos um bocado de coisa. E depois, quando fizemos a Escola, pronto, o Norte Teatro Escola já tinha cumprido a sua obrigação, acabou.

**DB:** E onde vocês apresentavam as peças?

**MSN:** Em vários espaços. A gente apresentava no Pará Club, mas preferivelmente, lá na SAI. Outra coisa, na nossa cabeça nunca passou da gente pedir dinheiro para o governo. Então nós fazíamos tudo com coleta dos amigos. Um negócio, naquele tempo, era que todo mundo era mais pobrezinho que hoje (risos). Então nós inventávamos livro de ouro. A gente mesmo fazia as roupas, eu costurava roupa, roupa, roupa. A gente fazia tudo. Aí, ia dando o jeito que podia.

**KJ:** E escola não tinha recursos?

**MSN:** Não, isso era antes da Escola, no Norte Teatro Escola. Na Escola, nesse tempo, era uma maravilha. O doutor Silveira não é muito referido, mas merecia uma estátua na Escola, porque ela dava tudo que a gente queria. A gente chegava lá com o orçamento, e "doutor Silveira, nós precisamos...", vamos dizer que na época era uma quantia grande, vinte mil, e ele, "pois não". Depositava na Caixa Econômica, a gente usava o dinheiro, mas só que tinha que prestar conta com cinco cópias de tudo, mas

tudo bem. E outra coisa também, ele comprou uma biblioteca para a Escola maravilhosa. Nós íamos a São Paulo, comprávamos de milhão de dinheiro na época e ele pagava tudo. Tinha um Cine Clube, que funcionava na Escola. A gente tinha dinheiro a rodo, vocês que pegaram a parte ruim, né?

**KJ:** Agora, assim, quem era esse reitor?

**MSN:** Era o José da Silveira Neto.

**KJ:** Mas qual era profissão dele?

**MSN:** Médico.

**KJ:** E a senhora tinha alguma relação com ele?

**MSN:** Não, nunca. Não tinha conhecido ele. Quando ele foi reitor, é que a gente foi lá pedir para fazer a Escola. Sabe que ele ia a todos os espetáculos nossos, em tudo. Todo sábado de manhã, tinha o Cine Clube na nossa escola, com 150 lugares, ele ia a todas, impreterivelmente. Peças de passagem de ano, quer dizer, peças montadas lá mesmo, ele ia assistir. Ele era muito interessado. E ele era um homem muito controvertido, as pessoas de outras escolas não gostavam muito dele, de vez em quando tinha atritos entre estudantes e ele, entre UAP e ele, conosco ele era maravilhoso, maravilhoso.

**DB:** O Norte Teatro participou de quatro festivais brasileiros?

**MSN:** Não, quatro não. Ele participou do primeiro, em Recife, com *Morte e Vida Severina*; participou do segundo, com *Édipo Rei*, foi aí que ele ganhou o primeiro prêmio de direção, primeiro prêmio de ator, um monte de coisa, foi que eu fui para França fazer um estágio lá, nos teatros, foi isso. E o terceiro, em Brasília, com *Pic nic no Front de Arrabal*. E o quarto, que foi no Rio Grande do Sul, a gente foi com a peça do Biedermann, *Os Incendiários*, foi isso, quatro.

**DB:** O de Brasília não?

**MSN:** Não. Ah, tens razão, foram quatro. Mas o de Brasília não fui eu que fiz, eu já estava na França e o pessoal aqui trabalhando, fez direitinho, muito bacana, o *Pic nic no front*. Quando eu cheguei, eu fui só acompanhar o grupo, mas quem dirigiu foi o Penão, e foi tudo bem feito. Esse que está aí na foto, foi tudo bem feito, maravilhoso.

**DB:** Então, a bolsa que a senhora ganhou para ir à França não foi pelo *Morte e Vida Severina*, mas sim pelo *Édipo Rei*?

**MSN:** *Édipo Rei*, foi com *Édipo Rei*. Agora quem fez pela primeira vez o *Morte e Vida Severina* fomos nós, porque o João Cabral quando me respondeu, ele disse que nunca pensou que aquilo pudesse ser feito em cena, porque ele fez, encomendado pela

Maria Clara Machado, que tinha o Tablado, e ela mandou dizer que era lindo, que era maravilhoso, mas que nunca se podia botar em cena, foi a resposta que ela deu para ele. Ele acreditou piamente, e quando eu mandei contar para ele, ele disse: “ai que bom, porque eu pensei que nunca ia encenar”. E ele foi ótimo, mandou o endereço de uns amigos dele em Recife, que nos ajudaram a fazer as coisas, a comprar, achar coisas, inclusive os músicos, eles que nos sugeriram os músicos para apresentação. Foi ótimo.

**DB:** E essa música que o Waldemar Henrique fez para o espetáculo, há registro dela?

**MSN:** Não. Registro não tem. Mas tem no arquivo dele, no Museu da Imagem e do Som, tem a partitura.

**DB:** A senhora não lembra da música?

**MSN:** Se eu quisesse cantar, eu não posso, porque desde eu operei a tireoide eu perdi a voz, recuperei com muito exercício de fonoaudiologia, mas em compensação eu não posso cantar.

**DB:** Então ela foi feita para canto também?

**MSN:** Ela era feita para canto, acompanhada de violão. E era um tema, que o violão tocava sozinho, em certas cenas. Tinha também um Baião, que na cena da Alegria, quando o menino nasce. O Waldemar fez essa música e foi para Recife com a gente para ajudar lá, achar músicos e foi aí que a gente usou os amigos dele, do João Cabral, que ficaram amicíssimos nossos, inclusive o Ariano Suassuna, que tinha começado a escrever peças e que nos arranjou os bonequinhos de carnaval, porque aquela cena que ele vem dá os presentes, é tudo bem discriminadinho.

**DB:** A senhora, como diretora do grupo e diretora do espetáculo, como a senhora pensava fazer essa relação entre o texto e a cena?

**MSN:** Eu parti do texto. Como diz o Bené, nós somos encadernados, a gente era livresco, por princípio. Só que a gente percebia que eram duas linguagens diferentes, o texto é literatura, o texto em cena é teatro, essa é a diferença, uma diferença que Aristóteles já manjava, ele não tinha coragem de falar (risos), se bem que quando ele diz que o *Opsis* é a parte menos importante, que ele dava prioridade ao texto, ele dizia isso.

**DB:** Então vocês priorizavam a literatura, o texto em si?

**MSN:** Não. Nós priorizávamos botar esse texto em cena. Isso é que era a nossa priorização.

**KJ:** E aí que eu quero lhe perguntar.

**MSN:** Diga.

**KJ:** Como é se tornar diretora?

**MSN:** Não sei. Eu não tenho a menor ideia. Eu meti a cara porque não tinha mais ninguém para fazer. E eu tinha uma turma ótima, e isso ajuda muito. Todos eram apaixonados pelo texto, pelo teatro e tudo. Então, olha, nós ensaiávamos aqui em casa, você vê que o espaço não é tão grande. A gente ensaiava aqui às vezes até 4 horas da madrugada e ninguém ficava cansado, ninguém se aborrecia. Eu ficava, às vezes, aborrecida com o Peninha, dava uns pontapés nele e pronto, acabava.

**KJ:** Eram bons leitores?

**MSN:** Todos. Todos eram bons leitores e gostavam do que liam, tinham prazer em ler.

**KJ:** E isso ajuda muito.

**MSN:** Ajuda. E depois uma das minhas decepções na Escola, eram os alunos que chegavam e diz assim: “quais são os livros que você leu ultimamente?” Ficava aquele silêncio na sala, sabe? Quer dizer, eu ainda sou de um tempo que uma cultura geral ajuda a pessoa, muito. Se você tem um dom, claro.

**KJ:** Porque a geração de hoje é totalmente...

**MSN:** Visual né? Materialista!

**KJ:** Eu nem sei como lhe dizer isso, porque eu tenho uma filha que tem muita informação, maneiras e talentos de lhe dar com esse universo que está hoje, mas o que eu sinto, de uma maneira geral, dos alunos que chegam hoje para estudar, uma dificuldade concentração enorme.

**MSN:** Falta o hábito da leitura. A leitura não só te abre mil horizontes, te faz companhia, te ensina, consola, tem todas essas coisas, como ela te dá essa coisa de concentração. Você tira o olho de uma linha, você perde o sentido. Então você se concentra ali. Agora, queres que eu te diga, sinceramente, o que eu acho. Eu acho que tudo vem do curso primário. No meu tempo, no curso primário tinha muitas leituras, perguntas sobre o que a pessoa tinha lido, e durante a aula tinha leitura silenciosa, no meu tempo, o primário era de manhã e de tarde. Quando a gente acabava a leitura, a professora dizia: “agora vocês vão me contar. Fulano, o que tem aí no primeiro parágrafo, conta com as tuas palavras?” A gente ia contando, quer dizer, é uma coisa obrigatória que te dá o hábito, porque é igual a escovar os dentes, ninguém gosta muito, quando criança, mas você insiste, insiste, acaba aprendendo a escovar os dentes. Era isso, a gente acabava aprendendo a ler.

**DB:** E na Escola, vocês davam ênfase nesse processo de formação de leitores também?

**MSN:** Aí já não cabia a nós, eles deveriam chegar sabendo né? Só que no Norte Teatro Escola, era um pessoal que veio, porque gostava, não tinha título, não ganhava nada, não ia ter coisa nenhuma. Era prazer. O que a gente trabalhava era com enorme prazer.

**KJ:** Era uma troca, como grupo de teatro, grupos de teatro são encontros onde a gente troca o que cada um tem de melhor.

**MSN:** E o que cada um traz, cada um dá o melhor de si.

**DB:** E na Escola de Teatro?

**MSN:** Na Escola é diferente, porque tem gente que entra por causa do título, não é?

**KJ:** A Escola também tem a obrigação da formação. E a gente tem de dá essa atenção.

**MSN:** Também. E outra coisa, do jeito que a Escola está, eu acho muito bem. Eu acho que eles estão de acordo com a realidade. Então essa história de fazer cursos pequenos, isso tem que se fazer na Escola, se não se fizer isso, como é que a Escola vai se arrumar? E talvez desses grupos de criança, de adolescente, venham a sair essa formação para o teatro, que ela fala.

**DB:** E me diga uma coisa, na criação da Escola, como se deu o desenho do curso de teatro?

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

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

**MSN:** Sim. Nós pegamos o modelo deles e trabalhamos em cima.

**KJ:** Mas era também uma prospecção de um homem melhor né?

**MSN:** Ah, isso era muito importante. Isso era muito importante para nós, por que tenho, talvez eu seja romântica incorrigível, mas eu acho que quando mais a gente sabe melhor a gente fica, melhor para o mundo, para sociedade, quando mais sabe.

**KJ:** Principalmente para vocês que viveram esse enfrentamento de cultura, dessa transformação social, era necessário um mundo melhor, um homem melhor, porque esse enfrentamento te dá isso, então se acreditou nisso né?

**MSN:** Claro. Sabe o que eu acho? Eu acho que aquela Revolução que deu obscuridade na cabeça das crianças, dos adolescentes, ela transformou as pessoas muito em materialistas. As pessoas querem coisas materiais, querem um estudo que te dê uma possibilidade de ter um bom emprego, um bom trabalho e você ganhar bem. São assim muito materialistas, eles querem carro, querem isso. Naquele tempo ninguém tinha carro, a gente andava a pé, todo mundo era pronto e a gente vivia muito feliz.

**DB:** Mas vocês estavam preocupados com essa questão de uma formação artística?

**MSN:** Exatamente. A gente estava muito preocupado em saber coisas.

**KJ:** Acreditar que a arte era capaz de transformar o mundo e o homem.

**MSN:** A gente acreditava nisso. Hoje eu sei que precisa de séculos para que haja transformação (risos).

**KJ:** E o engraçado, professora, que muitas pessoas acreditam que era uma história da arte pela arte, e nunca teve isso, isso é uma leitura externa né?

**MSN:** Não. Nunca teve isso. Eu já estou farta de ser classificada de elitista, agora eu já cheguei à conclusão de que é isso. Elitista se significa você querer coisas melhores, SOU ELITISTA! Agora, se significa classificar as pessoas pelo dinheiro que tem, eu não sou elitista, sabe? É isso que é a beleza pessoal, a preocupação com o corpo. Você vê a quantidade de academia que abriu de repente na cidade, nossa, não tinha uma, só tinha nos clubes (risos).

**KJ:** Na verdade, é quase que um movimento que volta, após a Abolição, que você tinha coisa da boa aparência. Vicente Salles faz muito isso, cataloga os anúncios da fase abolicionista que, de alguma maneira, volta-se a esse valor. É muito estranho, mas é engraço isso.

**MSN:** <sup>984</sup>

PARTE 04

**DB:** O Norte Teatro é considerado por alguns e por nós que estudamos um marco muito importante na história do teatro no Pará, a questão da modernidade, das transformações. A senhora considera isso, e que transformações o grupo fez para cena?

---

<sup>984</sup> O fragmento a seguir foi cortado pela entrevistada. A entrevista relata nesse trecho sobre o período da ditadura militar, desse contexto na escola de teatro. Afirma que ela e Benedito Nunes resolveram viajar à Europa, como uma forma de “escapar” do que acontecia no momento. Conta ainda sobre a presença de infiltrados do regime militar na escola de teatro.

**MSN:** Eu acho que em um momento teve esse papel. E que depois, que o Norte Teatro se tornou Escola de Teatro, quer dizer, que teve essa mudança qualitativa, essa metamorfose, eu acho que é a Escola que é importante. Olha, você vê todo mundo que mexe com teatro em Belém, ou já foi da Escola, ou se formou pela Escola, ou passou pela Escola durante um semestre. Enfim, todo mundo que se interessa por teatro passou pela Escola. Você pode ver, não é verdade Karine?

**KJ:** É sim. Uma geração toda.

**MSN:** Pois é. Eu acho que a Escola é muito importante. Eu fico muito orgulhosa quando eu vou à Escola, quando se tem uma sede, coisa que a gente queria muito. Eles têm uma sede, eles têm um movimento, um teatro funcionando. Podem até ceder para outras pessoas, eu fico muito feliz. Muito feliz.

**DB:** Mas, em que o Norte Teatro mudou?

**MSN:** Mudou no sentido de que chegou num momento que não havia teatro de espécie nenhuma sendo feito e ele entrou com textos bons, que a nossa ideia era, se a gente vai ter um trabalho, vamos fazer um trabalho com coisas boas. Não adianta pegar um texto vagabundo e ter um trabalho de morte em cima dele. Não. Vamos pegar textos bons, vamos também ver o que está acontecendo de moderno, vamos fazer, vamos criar, como foi o caso do João Cabral, vamos estudar os clássicos, como foi o *Édipo Rei*, sabe?

**KJ:** Como se abrisse um canal de diálogos com outros universos, com outros mundos que não tinha né?

**MSN:** É. Outra coisa também, é aquela história assim, vamos fazer as coisas que o teatro profissional não faz, porque não tem público, porque não é rendoso. Então a gente fez Ghelderodes, fez Tchekhov, fez essas coisas que você não vê nem que se você for para o Rio de Janeiro nem São Paulo. Fizemos Arrabal, a primeira vez fomos nós que fizemos, *Pic nic no front*, quer dizer, nós fazíamos. Ou a vanguarda, fizemos a *Cantora Careca*. Fizemos a vanguarda e o clássico. O que a gente queria era que os pontos bons do teatro fossem mostrados, porque esses pontos bons, essas coisas boas que transformam o mundo, sabe? Quer dizer, a nossa ideia era essa. Deu no que deu.

**KJ:** Inacreditável.

**MSN:** Pelo tempo né?

**KJ:** Eu fico....

**MSN:** A gente ficou a vida inteira se preparando pra ter uma coisa mais “espiritual”, melhor, mais conhecimento, mais autoconhecimento, também, mas faz parte de uma evolução. E de repente as coisas dão uma reviravolta.

**KJ:** E vocês viram o centro da intelectualidade brasileira né?

**MSN:** É. Isso é verdade. E de repente as coisas ficam assim, até a música popular né? Está num período assim... meio calmaria, uma coisa pontual, uma coisa assim.

**KJ:** Hoje está assim muito difícil.

**MSN:** Assim, quem tem aspiração de melhorias, menos materialismo, menos consumismo, sente meio fora do esquadro.