

ORGANIZAÇÃO

José Denis de Oliveira Bezerra

Andrea Carvalho Stark

PERAUS DAS ARTES CÊNICAS

MEMÓRIAS E PERFORMATIVIDADES

PERAUS
MEMÓRIA, HISTÓRIA E ARTES
CÊNICAS NA AMAZÔNIA

PPG Artes
Programa de Pós-graduação
em Artes da UFPA

ESCOLA
DE TEATRO
E DANÇA
da UFPA

ICA
INSTITUTO DE
CIÊNCIAS DA
ARTE UFPA



ORGANIZAÇÃO

José Denis de Oliveira Bezerra

Andrea Carvalho Stark

PERAUS DAS ARTES CÊNICAS

MEMÓRIAS E PERFORMATIVIDADES

Adriano Barroso

Andrea Carvalho Stark

Brenda Corrêa

Cláudia Pires Maués

Conceição do Rosário Silva

Cristiane Machado Corrêa Ferreira

Denise Mancebo Zenicola

Edilene do Socorro Silva da Rosa

Elizabeth Azevedo

Fabricio de Jesus Leal da Costa

Francisco Weyl

Howardinne Leão

Jorge Loureiro Figueira

José Denis de Oliveira Bezerra

Micaela Barbosa

Racquel Gabriele Prudente e Silva

Rafael Bruno Rodrigues dos Reis

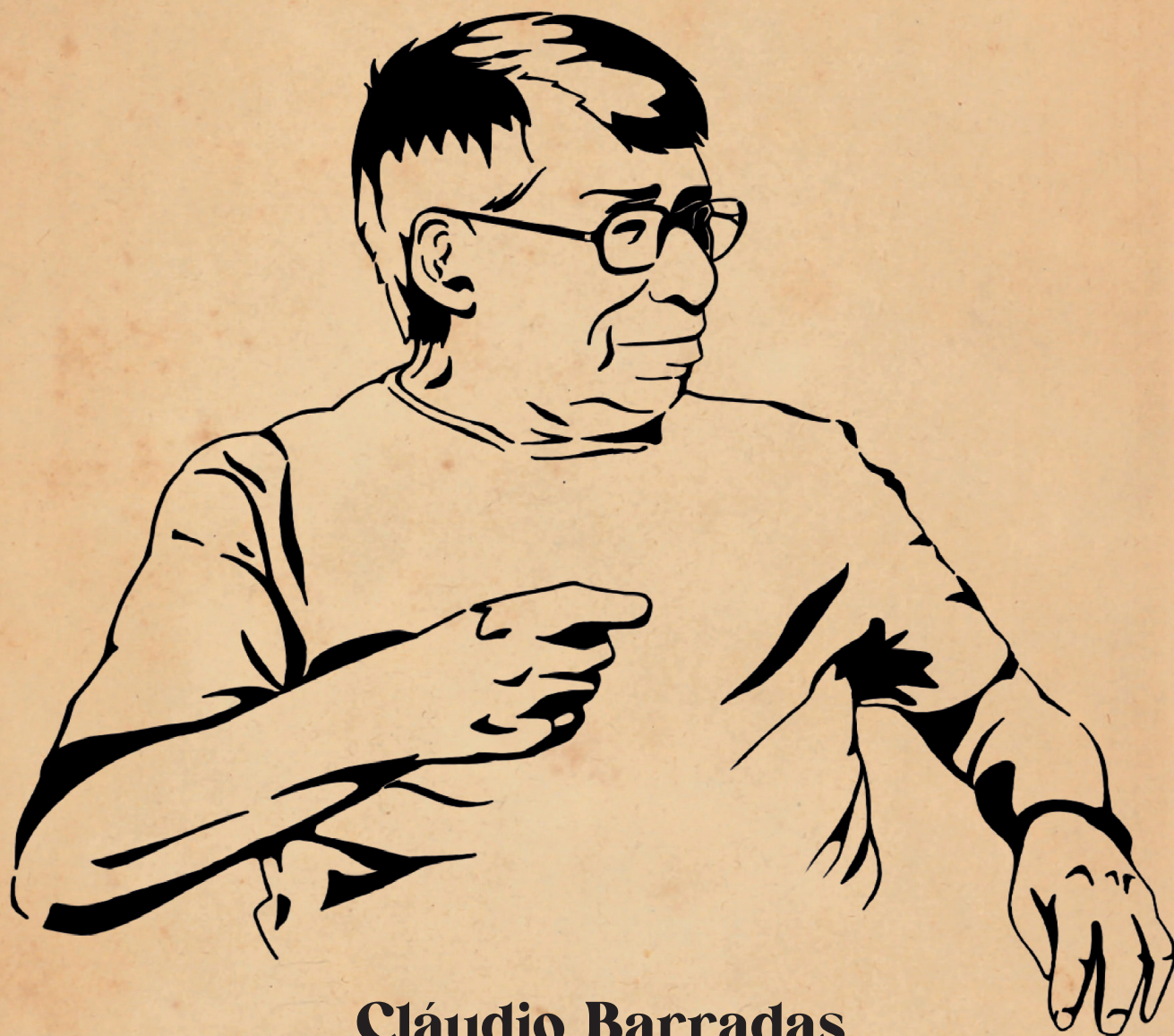
Roseane Sousa Oliveira

Rosilene da Conceição Cordeiro

Sâmela Cristina de Souza Jorge

Yasmin de Almeida Ramos





Cláudio Barradas
Homenageado

Arte criada por Paulo Roberto da Silva Serra (Paulo Pensador)

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
Emmanuel Zagury Tourinho (Reitor)
Gilmar Pereira da Silva (Vice-Reitor)

PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO (PROPESP)
Maria Iracilda da Cunha Sampaio (Pró-Reitora)

INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE (ICA)
Isis de Melo Molinari Antunes (Diretora Geral)
Adriana Valente Azulay
(Diretora Adjunta)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
(PPGARTES)
José Denis de Oliveira Bezerra (Coordenador)
Mayrla Andrade Ferreira
(Vice-Coordenadora)

EDITORA PPGARTES*
Maria dos Remédios de Brito
Ana Cláudia do Amaral Leão
(Coordenadoras)
Larissa Lima da Silva
(Assistente Editorial)

COMITÊ CIENTÍFICO
Prof.^a Dr.^a Maria dos Remédios de Brito (Presidente)
Prof.^a Dr.^a Ana Cláudia do Amaral Leão
(ICA, Universidade Federal do Pará)
Prof.^a Dr.^a Ana Flávia Mendes Sapucaí
(ICA, Universidade Federal do Pará)
Prof.^a Dr.^a Ana Mae Tavares Bastos Barbosa
(ECA, Universidade de São Paulo; Universidade
Anhembí-Morumbi)
Prof. Dr. Áureo Deo de Freitas Júnior
(ICA, Universidade Federal do Pará)
Prof.^a Dr.^a Giselle Guilhon Antunes Camargo
(ICA, Universidade Federal do Pará)
Prof. Dr. José Carlos de Paiva
(FBA, Universidade do Porto)
Prof.^a Dr.^a Laura Malosetti Costa
(IA, Universidad Nacional San Martín)
Prof.^a Dr.^a Maria das Vitórias Negreiros do Amaral
(CAC, Universidade Federal de Pernambuco)
Prof. Dr. Orlando Franco Maneschy
(ICA, Universidade Federal do Pará)
Prof.^a Dr.^a Rejane Coutinho
(IA, Universidade Estadual Paulista)
Prof.^a Dr.^a Valzeli Figueira Sampaio
(ICA, Universidade Federal do Pará)



FICHA TÉCNICA DA EDIÇÃO

Organização

José Denis de Oliveira Bezerra
Andrea Carvalho Stark

Projeto Gráfico, editoração eletrônica e capa
Ramiro Quaresma da Silva

Revisão

José Denis de Oliveira Bezerra

Ficha Catalográfica

Larissa Silva

*A Editora do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA pratica a avaliação por pares (preferencialmente externos) e seu eixo editorial refere-se às linhas de pesquisa deste programa.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA

P427

Peraus das Artes Cênicas [recurso eletrônico]: memórias e performatividades /
Organização: José Denis de Oliveira Bezerra [e] Andrea Carvalho Stark. —
Dados eletrônicos (1 arquivo: PDF, 311 páginas). — Belém: Programa de Pós-
Graduação em Artes/UFPA, 2024.

Vários autores

Modo de Acesso: Internet

<http://ppgartes.propesp.ufpa.br/index.php/br/>

ISBN (e-book) 978-65-88455-95-1

1. Teatro – Amazônia. 2. Performance (Arte). 3. Memória coletiva na arte. I.
Bezerra, José Denis de Oliveira, org. II. Stark, Andrea Carvalho, org. III. Título.

CDD 23. ed. – 792.09811

Elaborado por Larissa Silva – CRB-2/1585

SUMÁRIO

09 APRESENTAÇÃO

José Denis de Oliveira Bezerra, Andrea Carvalho Stark

1. Artes cênicas, memória e performatividades

14

MEMÓRIAS, PERFORMATIVIDADES E ARTES CÊNICAS

José Denis de Oliveira Bezerra

28

MEMÓRIA CULTURAL COMO METODOLOGIA E PERFORMANCE COTIDIANA NA AMAZÔNIA PARAENSE

Rosilene da Conceição Cordeiro

44

TEATRO ART'IMAGEM: UM PALCO COMO ESPAÇO DE MEMÓRIA E MILITÂNCIA

Micaela Barbosa

2. Memórias e Histórias Teatrais do Século XIX

55

AS “SENHORAS” DO PALCO: EMÍLIA ADELAIDE E MANUELLA LUCCI NO COMANDO DO TEATRO DA PAZ EM 1885

Andrea Carvalho Stark

65

ESPAÇOS TEATRAIS NA BELÉM DA BELLE ÉPOQUE: CULTURA, MEMÓRIA E SOCIEDADE PARAENSE DO SÉCULO XIX

Brenda Corrêa

85

AS MEMÓRIAS DO SR. PENANTE: MEMÓRIAS TEATRAIS PARAENSES DO SÉCULO XIX

Rafael Bruno Rodrigues dos Reis

101

D. PEDRO DUPLO: FIGURA ALEGÓRICA DE PORTUGAL E BRASIL

Jorge Loureiro Figueira

3. Memórias e Histórias Teatrais na Amazônia do século XX e XXI

- 117 FAZEDORES DO TEATRO POPULAR NA VILA DE FERNANDES BELO (QUITÉRIA),
- VISEU-PA: NA REVOADA DA MEMÓRIA
Conceição do Rosário Silva
- 136 IRACEMA OLIVEIRA: MESTRA DA CULTURA E DO TEATRO POPULAR NO PARÁ
Sâmela Cristina de Souza Jorge
- 149 ADRAMATURGIA DE LEVIHALL DE MOURA NA HISTÓRIA DO TEATRO PARAENSE
Yasmin de Almeida Ramos
- 167 “NÃO DEIXEM MINHA OBRA MORRER”: UM ESTUDO SOBRE A DRAMATURGIA
DE RAMON STERGMANN E A CULTURA AMAZÔNICA
Claudia Pires Maués
- 177 MARGARET REFKALEFSKY: MEMÓRIAS DE ATRIZES NOS PALCOS PARAENSES
Racquel Gabriele Prudente e Silva
- 188 O TEATRO ESSENCIAL DO GRUPO GRUTA DE TEATRO
Adriano Barroso
- 199 TEATRO NO ESCURO: IMPACTOS DA DITADURA CIVIL-MILITAR EM MANAUS
Howardinne Leão e Elizabeth Azevedo
- 213 MEMÓRIAS DA CENOGRAFIA NA CENA TEATRAL DE BELÉM DO PARÁ (1975-1985)
Fabricio de Jesus Leal da Costa
-

4. Dança, cinema, ensino de arte

**224 FELÍCITAS ENTRE PERFORMANCES, TUCANOS, BIOFILIA E A DANÇA MODERNA
BRASILEIRA – A NOVA RICA COREOGRAFIA**

Denise Mancebo Zenicola

237 #A PRETA DANÇA QUE SUSTENTA MEU VENTRE SALÃO

Edilene do Socorro Silva da Rosa

**247 PRÁTICAS E MEMÓRIAS DO CINEMA DE GUERRILHASNO QUILOMBO DO
AMÉRICA, EM BRAGANÇA DO PARÁ**

Francisco Weyl

**258 O ENSINO DA ARTE NA EDUCAÇÃO PROFISSIONAL TÉCNICA DE NÍVEL MÉDIO
NA ETDUFPA**

Roseane Sousa Oliveira

**272 INTEGRAÇÃO POLÍTICA E RELIGIOSA NO AMAPÁ: ESTRATÉGIAS ECONÔMICAS,
ARTE, EDUCAÇÃO E CATEQUESE**

Cristiane Machado Corrêa Ferreira

289 5. PERAUS DAS ARTES

308 SOBRE OS AUTORES



APRESENTAÇÃO


A presente publicação é resultado do II Seminário Nacional de Memórias Cênicas na Amazônia,¹ realizado entre 1 e 5 de junho de 2022, evento bienal produzido pelo Grupo de Pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/CNPq. A segunda edição teve por objetivo central abrir espaço de reflexão sobre a temática memória, performatividades e as artes cênicas, a partir da produção cultural amazônica, em diálogos com outras experiências, e homenageou Cláudio Barradas, um dos artistas e pensadores de teatro do Pará de maior relevância.

Como evento acadêmico, o encontro possibilitou a socialização de processos de pesquisa em Artes e artes da cena realizados por pesquisadores e pesquisadoras em seus cotidianos, envoltos em seus campos de trabalho e reflexão. Como atividade de extensão, possibilitou a comunhão de conhecimentos entre a sociedade e a universidade, que traz para si a tarefa de ser um lugar de agenciamentos. Dessa maneira, o Seminário promovido pelo Grupo de Pesquisa Perau congregou aquilo que em seu cotidiano se constrói nas práticas de ensino e pesquisa de seus integrantes, além de ser lugar de diálogos com pesquisadores de outras instituições acadêmicas nacionais e internacionais.

O campo da Arte, em especial as artes da cena, foi espaço para reflexões que permitiu elucidar pensamentos sobre os sentidos socioculturais, políticos estéticos de nossos modos de fazer, seja no passado ou no presente. A Memória e a História social e cultural, em seus múltiplos sentidos epistêmicos e metodológicos, surgem como campos de conhecimento em que propusemos nos encontrar. Seja no labor do fazer historiográfico sobre nossas experiências cênicas, buscando sentidos, caminhos para compreender as relações entre arte/artistas e sociedade, em seus variados tempos históricos, em múltiplos contextos. No labor dos processos de criação em arte, com suas performatividades que possibilitam experienciar vivências culturais plurais, em diálogo com o passado e o presente, congregamos vozes e práticas culturais diversas.

O livro que agora publicamos traz ao público leitor os resultados de pesquisas desenvolvidas em diversos níveis (iniciação científica, mestrado, doutorado) no percurso dialógico e interdisciplinar sobre temas e questões das artes cênicas, das performatividades, história e memória das artes na Amazônia brasileira.

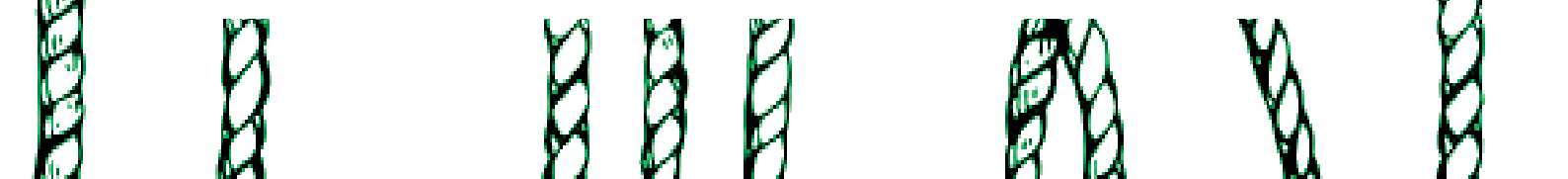
1 As conferências e mesas com pesquisadores(as) do Grupo de Pesquisa Perau e convidados(as) nacionais e internacionais foram realizadas de forma remota, por meio do canal do YouTube do grupo. As atividades artísticas foram presenciais, no espaço do Instituto de Ciências da Arte (ICA-UFPA) nos dias 4 e 5 de junho de 2022. As atividades estão disponíveis em: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLux-iXULg9VbY-eyYPK5bOVDDeMpQrFb0a>>.

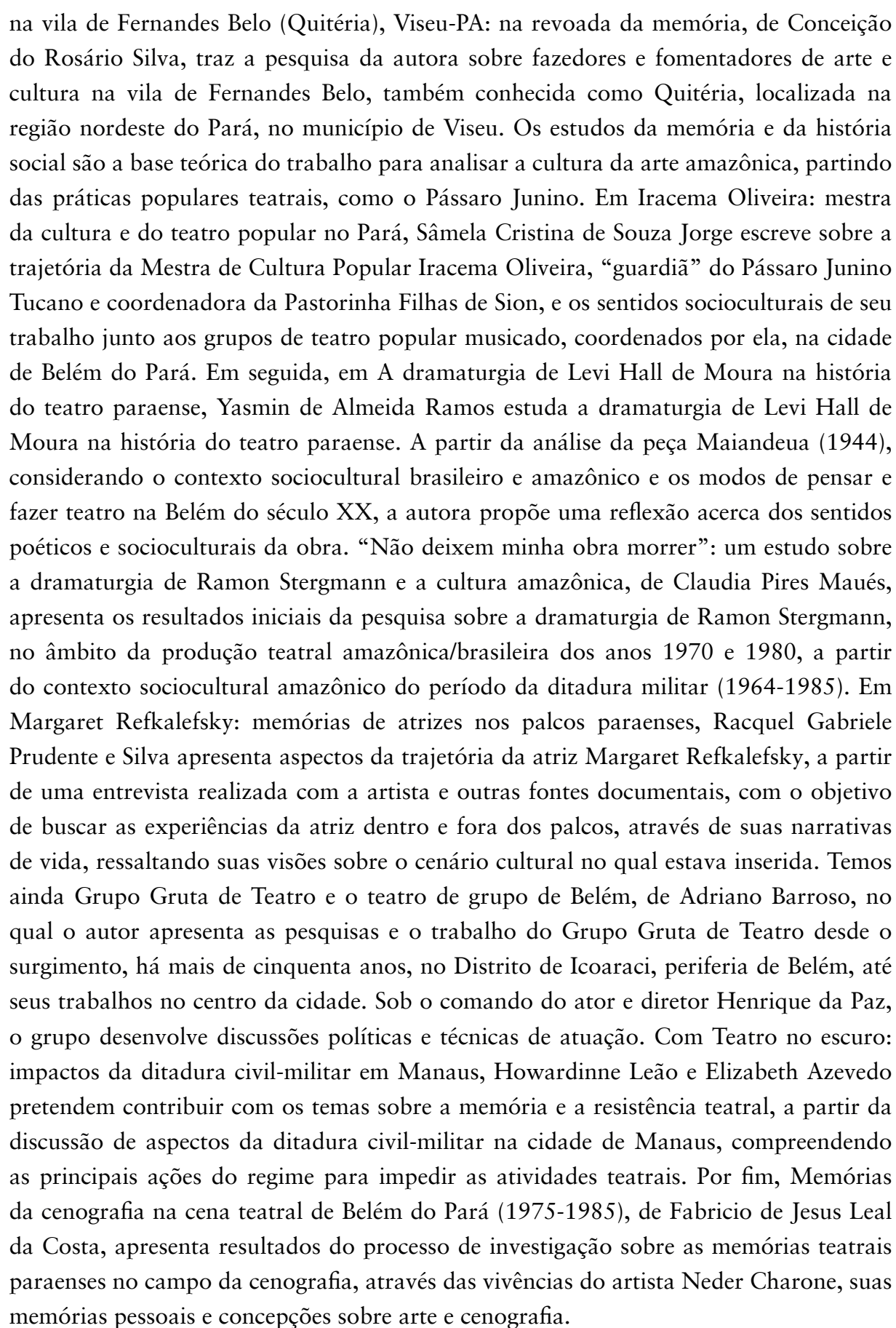


Na primeira parte, ARTES CÊNICAS, MEMÓRIA E PERFORMATIVIDADES, temos três textos. Memórias, Performatividades e Artes Cênicas, de José Denis de Oliveira Bezerra, apresenta reflexões sobre três temas basilares para a prática de pesquisa desenvolvida pelo Grupo de Pesquisa Perau: memória, performatividades e artes cênicas, analisando o espaço de intersecções, vivências e resultados de processos de pesquisa no campo da arte. Em seguida, Memória cultural como metodologia e performance cotidiana na Amazônia paraense, de Rosilene da Conceição Cordeiro, traz questionamentos sobre a relação entre memória e performance, desenvolvendo reflexões acerca da memória cultural como metodologia para o estudo do conceito de performances cotidianas na Amazônia. Por fim, Teatro Art'imagem: um palco como espaço de memória e militância, de Micaela Barbosa, no qual a autora escreve sobre o trabalho do Teatro Art'Imagem, do Porto (Portugal), compreendendo o Teatro como um espaço de reivindicação da memória para a construção de narrativas engajadas, comprometidas e militantes.

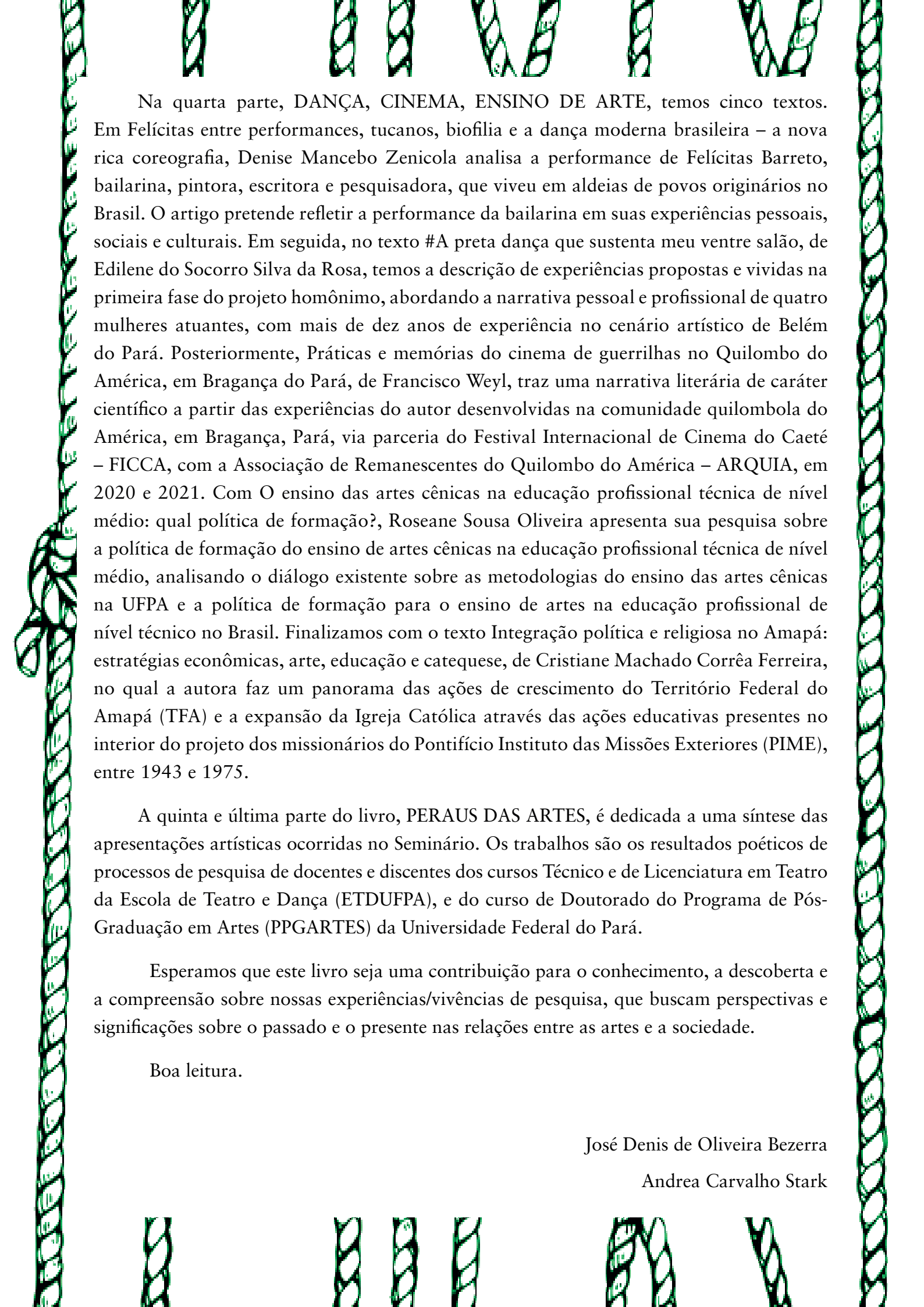
Na segunda parte, MEMÓRIAS E HISTÓRIAS TEATRAIS DO SÉCULO XIX, temos quatro textos. Em As “Senhoras” do palco: Emília Adelaide e Manuella Lucci no comando do Teatro da Paz em 1885, Andréa Carvalho Stark examina o encontro entre as atrizes e empresárias Manuella Lucci e Emília Adelaide como um aspecto significativo do trabalho de mulheres na atividade teatral dos oitocentos no Brasil, com o objetivo de rascunhar um capítulo de uma história ainda não escrita sobre as mulheres no teatro brasileiro do período, especialmente na região norte do país. Em Espaços teatrais na Belém da Belle Époque: cultura, memória e sociedade paraense do século XIX, de Brenda Corrêa, traz análises da autora sobre os principais espaços cênicos existentes em Belém, entre 1850 e 1912, considerando a transformação dos espaços, anteriormente raros e mal valorizados na capital do Grão-Pará, como reflexo de uma sociedade boêmia em ascensão em um cotidiano social e urbano à moda europeia. Em As memórias do Sr. Penante: memórias teatrais paraenses do século XIX, de Rafael Bruno Rodrigues dos Reis, o autor discorre sobre a vida artística do ator paraense José de Lima Penante, suas contribuições cênico-dramatúrgicas para o teatro paraense e sua passagem por outros estados do Norte e Nordeste do Brasil, no século XIX. O artigo também apresenta o processo de criação de uma dramaturgia intitulada As memórias do Sr. Penante, fruto de análise documental. Por fim, em D. Pedro Duplo: figura alegórica de Portugal e Brasil, Jorge Louraço Figueira realiza uma tentativa de inventário dos papéis de D. Pedro na dramaturgia e no imaginário recíproco de Portugal e Brasil, a partir de alguns retratos do imperador independentista em textos e espetáculos brasileiros, argumentando que as partilhas da herança imperial não foram feitas, e que a relação entre Portugal e Brasil é de uma “comunhão mórbida”.

A terceira parte, MEMÓRIAS E HISTÓRIAS TEATRAIS NA AMAZÔNIA DO SÉCULO XX E XXI, é composta por oito textos. Fazedores do teatro popular





na vila de Fernandes Belo (Quitéria), Viseu-PA: na revoada da memória, de Conceição do Rosário Silva, traz a pesquisa da autora sobre fazedores e fomentadores de arte e cultura na vila de Fernandes Belo, também conhecida como Quitéria, localizada na região nordeste do Pará, no município de Viseu. Os estudos da memória e da história social são a base teórica do trabalho para analisar a cultura da arte amazônica, partindo das práticas populares teatrais, como o Pássaro Junino. Em Iracema Oliveira: mestra da cultura e do teatro popular no Pará, Sâmela Cristina de Souza Jorge escreve sobre a trajetória da Mestre de Cultura Popular Iracema Oliveira, “guardiã” do Pássaro Junino Tucano e coordenadora da Pastorinha Filhas de Sion, e os sentidos socioculturais de seu trabalho junto aos grupos de teatro popular musicado, coordenados por ela, na cidade de Belém do Pará. Em seguida, em A dramaturgia de Levi Hall de Moura na história do teatro paraense, Yasmin de Almeida Ramos estuda a dramaturgia de Levi Hall de Moura na história do teatro paraense. A partir da análise da peça Maiandeuá (1944), considerando o contexto sociocultural brasileiro e amazônico e os modos de pensar e fazer teatro na Belém do século XX, a autora propõe uma reflexão acerca dos sentidos poéticos e socioculturais da obra. “Não deixem minha obra morrer”: um estudo sobre a dramaturgia de Ramon Stergmann e a cultura amazônica, de Claudia Pires Maués, apresenta os resultados iniciais da pesquisa sobre a dramaturgia de Ramon Stergmann, no âmbito da produção teatral amazônica/brasileira dos anos 1970 e 1980, a partir do contexto sociocultural amazônico do período da ditadura militar (1964-1985). Em Margaret Refkalefsky: memórias de atrizes nos palcos paraenses, Racquel Gabriele Prudente e Silva apresenta aspectos da trajetória da atriz Margaret Refkalefsky, a partir de uma entrevista realizada com a artista e outras fontes documentais, com o objetivo de buscar as experiências da atriz dentro e fora dos palcos, através de suas narrativas de vida, ressaltando suas visões sobre o cenário cultural no qual estava inserida. Temos ainda Grupo Gruta de Teatro e o teatro de grupo de Belém, de Adriano Barroso, no qual o autor apresenta as pesquisas e o trabalho do Grupo Gruta de Teatro desde o surgimento, há mais de cinquenta anos, no Distrito de Icoaraci, periferia de Belém, até seus trabalhos no centro da cidade. Sob o comando do ator e diretor Henrique da Paz, o grupo desenvolve discussões políticas e técnicas de atuação. Com Teatro no escuro: impactos da ditadura civil-militar em Manaus, Howardinne Leão e Elizabeth Azevedo pretendem contribuir com os temas sobre a memória e a resistência teatral, a partir da discussão de aspectos da ditadura civil-militar na cidade de Manaus, compreendendo as principais ações do regime para impedir as atividades teatrais. Por fim, Memórias da cenografia na cena teatral de Belém do Pará (1975-1985), de Fabricio de Jesus Leal da Costa, apresenta resultados do processo de investigação sobre as memórias teatrais paraenses no campo da cenografia, através das vivências do artista Neder Charone, suas memórias pessoais e concepções sobre arte e cenografia.



Na quarta parte, DANÇA, CINEMA, ENSINO DE ARTE, temos cinco textos. Em Felicitas entre performances, tucanos, biofilia e a dança moderna brasileira – a nova rica coreografia, Denise Mancebo Zenicola analisa a performance de Felicitas Barreto, bailarina, pintora, escritora e pesquisadora, que viveu em aldeias de povos originários no Brasil. O artigo pretende refletir a performance da bailarina em suas experiências pessoais, sociais e culturais. Em seguida, no texto #A preta dança que sustenta meu ventre salão, de Edilene do Socorro Silva da Rosa, temos a descrição de experiências propostas e vividas na primeira fase do projeto homônimo, abordando a narrativa pessoal e profissional de quatro mulheres atuantes, com mais de dez anos de experiência no cenário artístico de Belém do Pará. Posteriormente, Práticas e memórias do cinema de guerrilhas no Quilombo do América, em Bragança do Pará, de Francisco Weyl, traz uma narrativa literária de caráter científico a partir das experiências do autor desenvolvidas na comunidade quilombola do América, em Bragança, Pará, via parceria do Festival Internacional de Cinema do Caeté – FICCA, com a Associação de Remanescentes do Quilombo do América – ARQUIA, em 2020 e 2021. Com O ensino das artes cênicas na educação profissional técnica de nível médio: qual política de formação?, Roseane Sousa Oliveira apresenta sua pesquisa sobre a política de formação do ensino de artes cênicas na educação profissional técnica de nível médio, analisando o diálogo existente sobre as metodologias do ensino das artes cênicas na UFPA e a política de formação para o ensino de artes na educação profissional de nível técnico no Brasil. Finalizamos com o texto Integração política e religiosa no Amapá: estratégias econômicas, arte, educação e catequese, de Cristiane Machado Corrêa Ferreira, no qual a autora faz um panorama das ações de crescimento do Território Federal do Amapá (TFA) e a expansão da Igreja Católica através das ações educativas presentes no interior do projeto dos missionários do Pontifício Instituto das Missões Exteriores (PIME), entre 1943 e 1975.

A quinta e última parte do livro, PERAUS DAS ARTES, é dedicada a uma síntese das apresentações artísticas ocorridas no Seminário. Os trabalhos são os resultados poéticos de processos de pesquisa de docentes e discentes dos cursos Técnico e de Licenciatura em Teatro da Escola de Teatro e Dança (ETDUFPA), e do curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) da Universidade Federal do Pará.

Esperamos que este livro seja uma contribuição para o conhecimento, a descoberta e a compreensão sobre nossas experiências/vivências de pesquisa, que buscam perspectivas e significações sobre o passado e o presente nas relações entre as artes e a sociedade.

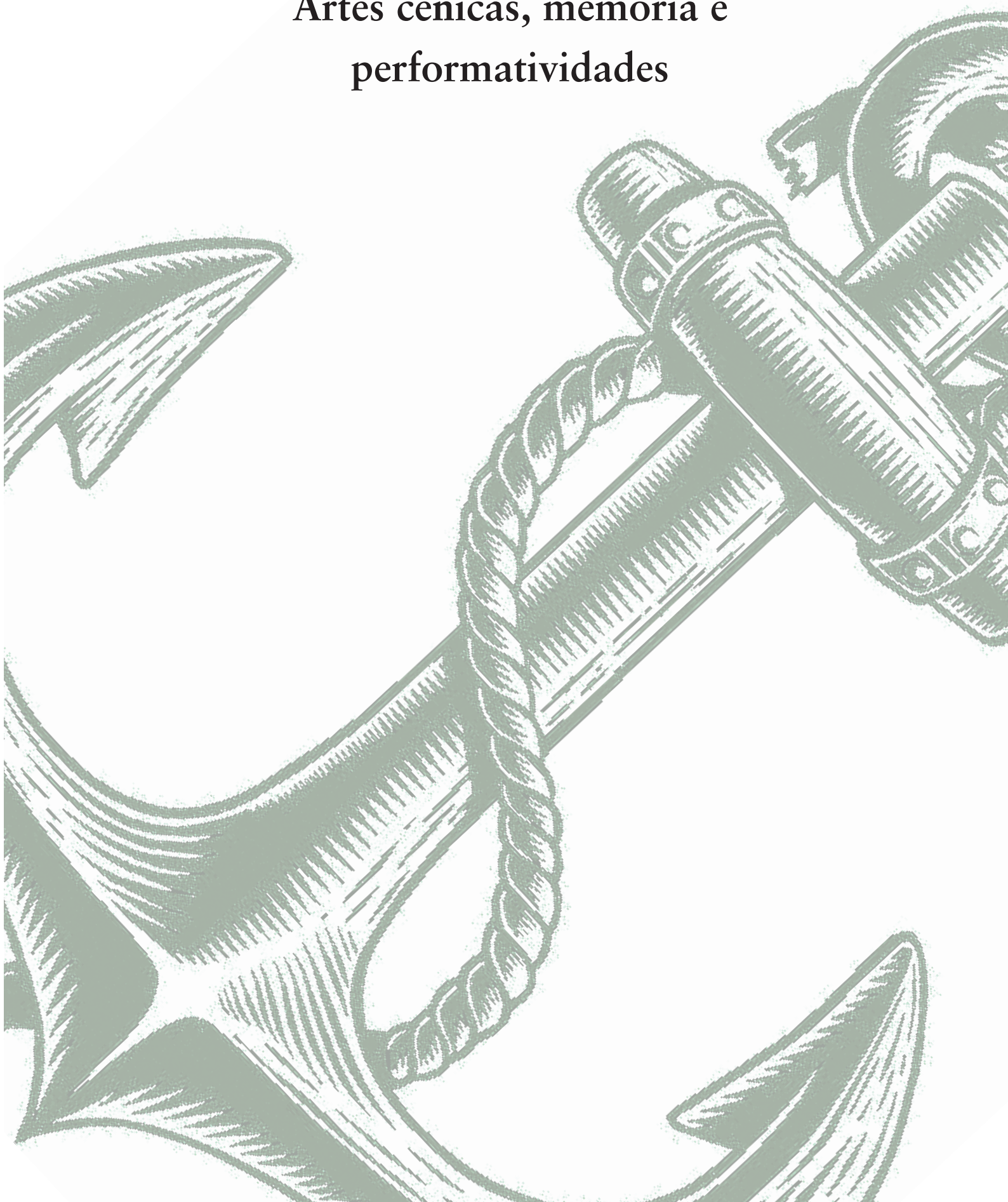
Boa leitura.

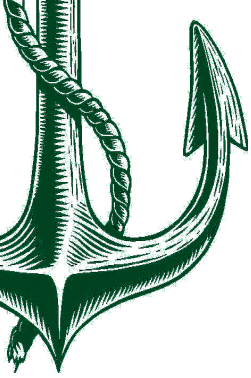
José Denis de Oliveira Bezerra

Andrea Carvalho Stark

1.

Artes cênicas, memória e
performatividades





MEMÓRIAS, PERFORMATIVIDADES E ARTES CÊNICAS¹

José Denis de Oliveira Bezerra (UFPA)

RESUMO

O texto apresenta algumas reflexões sobre três temas basilares para a prática de pesquisa desenvolvida pelo Grupo de Pesquisa Perau: memória, enquanto campo epistêmico e metodológico; performatividades, nas fronteiras entre arte e práticas culturais; artes cênicas como espaço de intersecções. Entre as especificidades conceituais de cada terminologia e o diálogo inter e transdisciplinar que cada conceito nos provoca, apresentamos algumas vivências e resultados de nossos processos de pesquisa no campo da arte.

Palavras-chave: Pesquisa em artes; Cultura amazônica; Historiografia teatral; Memória cultural.

ABSTRACT

This paper presents some reflections on three fundamental themes for the research practice that has been carried out by the Perau Research Group: memory, as an epistemic and methodological field; performativities, on the borders between art and cultural practices; performing arts as intersectional approach. Between the conceptual specificities of each terminology and the inter and transdisciplinary dialogue that each concept evokes, we describe some experiences and results from our research processes in the field of art.

Keywords: Research in arts; Amazon culture; Theater historiography; Cultural memory.

1 O presente artigo foi apresentado na conferência de abertura do II Seminário Nacional de Memórias Cênicas na Amazônia, em junho de 2022, com adaptações e amplitude no debate do tema central do evento.

O presente ensaio resulta de uma reflexão sobre três temáticas que compõem a prática de pesquisa em artes do Grupo de Pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia (UFPA/CNPq), temas esses escolhidos para nortear as discussões do II Seminário Nacional de Memórias Cênicas na Amazônia, ocorrido em junho de 2022: os estudos da memória cultural, da performance, das artes cênicas, a partir da Amazônia como espaço simbólico de encontros e trocas.

Nesse sentido, apresento algumas considerações sobre esses temas/conceitos que nos atravessam como pesquisadores e artistas envolvidos com a prática de pesquisa em artes, divididos em múltiplos lugares de pensamento e produção de conhecimento na área. Nas artes da cena, nos questionamos: como promover diálogos com áreas que nos tangenciam, como as ciências humanas, em especial os estudos da memória e da cultura brasileira e amazônica, para pesquisas em/sobre arte?

Essa diversidade apresenta-se, em essência, porque somos muitos Peraus, esses braços de rios que se conectam ao labor, nem sempre fácil, mas unidos pelos rios da memória, da arte, das performatividades das culturas. Ser artista, docente, pesquisador, artista-professor-pesquisador, produtor cultural em nosso país, em nosso estado, em nossas cidades, em nossos bairros e comunidades é sempre um desafio, às vezes impulsionado por sonhos, pelo desejo de fazer, criar, comunicar, celebrar, questionar, indagar e indagar-se. Nestas muitas ações, cabe-nos o desafio do lembrar, do rememorar, de criar espaços em que a vida presente, em conexão com o vivido, com o passado, seja não um ato heroico, mas um dever da existência.

Assim apresento algumas reflexões, divididas em três momentos: no primeiro, adentro nos sentidos da palavra memória, para provocar os significados sobre o fazer pesquisa em artes cênicas a partir dessa relação com a memória cultural-amazônica. No segundo, apresento alguns conceitos de performatividade utilizados em práticas de pesquisa em arte. No terceiro, abordo as artes cênicas como espaço de nossas vivências de pesquisa, aproximando as discussões com o campo da historiografia. Por fim, uma apresentação, em linhas gerais, sobre o homenageado do evento, Cláudio Barradas.

A primeira palavra-conceito escolhida como tema de nosso seminário foi “memórias”. E na busca dos sentidos para esse termo, fomos a sua etimologia, e encontramos duas outras palavras associadas: “lembança” e “reminiscência”. Segundo o dicionário etimológico:

Do lat. *memoria*, de *memor* – *oris* ‘que se lembra’, relacionado com *meminisse*. Dessa raiz surgem inúmeras palavras: DES-**memori**ADO | **memor**ADO. Do lat. *immemoratus* || **Imemor**ÁVEL. Do lat. *immemorabilis* || **Imêmore** (de que se tem lembrança; lembrado). Do lat. *immemor* – *oris* || **Imemori**AL || **memorando**. Do lat. *memorandus* ‘que deve ser lembrado’; **memor**AR; **memor**ATIVO; **memor**ÁVEL; **memori**AL; **memori**OSO; **memor**IZAR; **RE**memorAÇÃO; **RE**memorAR; **RE**memorATIVO (DA CUNHA, 1997, p. 512).

A partir desse conjunto de palavras existentes em nossa língua portuguesa, quais os seus sentidos no dia a dia de pessoas que vivem em meio a lembranças? Falamos de reminiscências porque somos desmemoriados? O que deve ser memorado? O que em nossas

vidas é memorável, que vale a pena relembrar e ter sentido para nós? No campo da pesquisa em artes cênicas, por que acreditamos que fatos, situações, personagens, obras de arte devem ser lembrados (memorandos), e que possuem valor cultural para ficar permanentemente lembradas ou recordadas?

Para nos ajudar nessa reflexão, conversamos com alguns autores. O primeiro é o filósofo Paul Ricoeur (2007), que propõe uma fenomenologia da memória. Ricoeur afirma que “lembrar-se de alguma coisa é, de imediato, lembrar-se de si?” (p. 23), ao mesmo tempo que pontua a necessidade de perguntar “o quê?” antes de “quem?”, pois critica a tradição filosófica que privilegiou as experiências mnemônicas particulares ao invés das coletivas. A segunda sentença, “Lembrar-se é ter uma lembrança ou ir em busca de uma lembrança” (p. 24) surge com a provocação “como?”, ou seja, os meios, os caminhos para o trabalho mnemônico. Esses dois fragmentos são elaborados, pelo autor, para se pensar sobre a “experiência mnemônica”, assim, ele propõe uma série de análises que nos ajudam a pensar como o campo da Memória foi elaborado em sociedades e culturas ocidentais do passado, ao mesmo tempo que nos abre possibilidades para pensarmos nossos modos de pesquisa em artes, na relação com a história e a memória, na contemporaneidade.

As reflexões propostas nos instigam a pensar o sentido do ato de lembrar. No campo da memória das artes, do teatro, das artes cênicas, o que nos move a lembrar? A coisa (fato ou situação) lembrada é um ato imediato de buscar aquilo que pertence a nós e, por isso, um ato para si? Ou estaríamos motivados pelo sentido de ter ou ir em busca de uma lembrança? Acreditamos nas duas possibilidades epistêmicas, na relação individual que cada um tem com suas memórias particulares, sem esquecer da dimensão social, pois somos corpos individuais amalgamados por ideias e práticas culturais coletivas.

Neste sentido, somos agrupados no lugar coletivo das artes, das artes da cena, para produzir obras que possuem sentidos pessoais e coletivos, produtoras de memórias culturais, sejam elas do passado ou do presente. Juntamente à criação artística, somos envolvidos com a prática de escrita histórica sobre as experiências cênicas brasileiras e amazônicas. Para o grupo Perau, a Amazônia é o lugar de nosso pertencimento cotidiano, como sujeito social e artístico e, nesse sentido, nos interessamos pelas nossas tradições culturais cênicas, em busca de compreender o passado em suas conexões com o tempo presente. Acreditamos que ainda falta em Belém, por exemplo, o sentido de pertencimento histórico ao coletivo cênico.

Por isso, o trabalho com as memórias e as histórias de nossas experiências teatrais, cênicas, na maioria das vezes, parte da necessidade de conhecer narrativas de artistas, suas obras, os contextos políticos, de se reconhecer no grande tecido da história. Porque “a memória se orienta para o passado e avança passado adentro por entre o véu do esquecimento. Ela segue rastros soterrados e esquecidos, e reconstrói provas significativas para a atualidade” (ASSMANN, 2011, p. 53).

No campo das historiografias, partimos para textos de autores que, talvez pelos mesmos motivos que nos instigam no presente, queriam conhecer essas experiências ou porque acreditavam na importância de garantir para sua geração e para as seguintes o

direito ao conhecimento. Percebemos aqui a importância da história enquanto espaço não só de registro, mas como lugar de entendimentos reflexivos de nosso passado, um elo entre o esquecimento e a possibilidade da permanência. Os estudos e métodos da história social nos possibilitam não somente o acesso às informações, mas a potencialidade de refletir os sentidos das artes cênicas nos meandros da sociedade amazônica, porque acreditamos que as artes não são reflexo de comportamentos, mas agentes participativos da construção das experiências sociais.

Mas esses mesmos estudos, como afirma Tânia Brandão (2010), deixam lacunas a serem preenchidas, porque compreendemos, com o tempo, que nosso fazer científico, acadêmico é mais uma contribuição ao constante ato de buscar em nossa História, memórias silenciadas, memórias esquecidas. Para além do ato de contar uma narrativa, nosso fazer-pesquisa consiste em pensar, indagar e propor respostas aos porquês desses processos de silenciamento e apagamento de personagens, de obras em nossa história social. Percebemos, então, que a tarefa de lembrar torna-se, também, um ato político, de resistência e resiliência.

Envolvidos nessas tramas, precisamos, em muitos momentos, não só compreender os processos sociais e políticos dos apagamentos históricos de determinadas memórias nos espaços oficiais criados pelo Estado para que a sociedade rememore (RememorAtivo), mas questionar, problematizar e apontar a necessidade de rememorar (festejar, celebrar) outras experiências silenciadas, que falam de nós, que mostram nossas ancestralidades plurais.

Para isso, temos de criar/agenciar “espaços de memória”. Pierre Nora (1993) afirma que “fala-se tanto de memória porque ela não existe mais” (p. 7), marcada pelos processos “da mundialização, da democratização, da massificação, da mediatização” (p. 8). Nesse processo, a sociedade ocidental criou a necessidade de historiadores, profissionais especializados responsáveis em dar sentidos aos fatos, a partir dos rastros deixados pelas várias comunidades, pelos diversos segmentos sociais. Nessa linha de pensamento, o grupo Perau vem provocando espaços formativos para uma nova geração de pesquisadores, dedicados às memórias das artes cênicas, à construção de textos historiográficos sobre as experiências das artes da cena na Amazônia, em especial. Na relação entre memória e história, Pierre Nora afirma que “longe de serem sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe uma à outra”, porque:

a memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações (NORA, 1993, p. 9).

Portanto, a memória faz parte de nosso cotidiano, de nossas vivências diárias. Em contrapartida, para o autor, “a história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais” (Idem). Neste sentido, nosso trabalho com a história das artes cênicas é uma contínua busca de reconstrução do que não existe mais. E nesse constante jogo, luta contra o esquecimento e o silêncio, buscamos os rastros deixados pelos nossos

antepassados (artistas, atores, atrizes, performers, dramaturgos, críticos, cenógrafos, dançarinos, brincantes, fazedores populares, entre tantos segmentos ou funções existentes em nosso grande campo das artes cênicas), para a escrita de textos que ajudem a entender os processos criativos, os diálogos culturais, os modos de produção e circulação etc.

E o que são estes rastros de memórias? Tecnicamente chamamos de fontes documentais – periódicos, correspondências, fotografias, bilhetes, ingressos, programas de espetáculo, diários de diretor-encenador, de atores e atrizes, de acordo com as especificidades das temáticas investigadas. Ou seja, toda materialidade física, todo material que nos ajude a tecer os fios da história. Leandro Karnal e Flavia Galli Tatsh (2012) afirmam que “o documento é a base para o julgamento histórico. Destruídos todos os documentos sobre um determinado período, nada poderia ser dito por um historiador” (p. 9). Diante disso, o que é um documento histórico? Os autores continuam: “Discutir o que consideramos um documento histórico é, na verdade, estabelecer qual a memória que deve ser preservada pela História e qual o estatuto da própria História” (p. 9-10). O que torna um objeto um documento histórico? Por que determinados objetos são preservados, guardados e intitulados de fontes históricas? Como definir e dá valor? Questões presentes em nosso fazer historiográfico cênico diário.

No caso da memória cultural cênica amazônica, quais nossos desafios? Em muitos momentos temos de criar arquivos, construir a ideia de acervo, abrigar material, lutar por suas existências.² Uma certa vez, passando pela instituição onde trabalho, vi na calçada papéis espalhados, perguntei o que era aquilo e me disseram: “é um material que a biblioteca se desfez”, perguntei onde estava e disseram: “o carro do lixo acabou de passar”. Estarrecido catei, literalmente, o que o carro do lixo, ao partir, deixou ficar, alguns materiais estavam no esgoto e meti a mão para pegar livros, papéis que tinham me ajudado a construir minha tese de doutoramento, documentos que contavam sobre a instituição e sobre a presença do teatro e do seu ensino na região amazônica. Em nenhum momento achei poético tal fato, mas reflexo do tratamento que determinados espaços ou profissionais dão aos rastros das memórias de nossas existências artísticas. Há muitos relatos sobre essas mesmas experiências, mas não me deterei nessas lastimáveis narrativas. Lixo histórico? Memórias descartáveis? Não, documentos que evidenciam fatos, que nos possibilitam escrever histórias.

Partamos para a segunda palavra-chave de nosso seminário: “performatividades”. Lançamos mão sobre alguns aspectos conceituais para esse termo. Entendemos por performatividades em nossas práticas de pesquisa em artes, os discursos, os modos de percepção e criação artísticas, as maneiras como trabalhamos acadêmica e artisticamente com os múltiplos acervos da cultura amazônica.

Inicialmente, partimos de alguns princípios dos estudos da performance de Schechner

² Em 2018, o Grupo de Pesquisa Perau conseguiu um espaço físico junto à Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA) para depositar documentos históricos da própria instituição. Assim a escola ganhou seu Laboratório de Memória das Artes Cênicas da Amazônia. No início do ano de 2023, estabelecemos uma parceria com o Centro de Memória da Amazônia (CMA) da UFPA, passando o acervo documental ao CMA para tratamento, organização e cuidados técnicos, para posteriormente podermos disponibilizar ao público. Com essa expansão, buscamos criar o Acervo Artes Cênicas na Amazônia, com coleções diversas, a partir da chegada de novas documentações.

(2006), para propor diálogos entre modos de percepção, pela arte, de elementos da cultura amazônica às quais estamos envolvidos com os processos de pesquisa. Nesse sentido, amalgamamos esses conhecimentos com o acervo memorial³ e as experiências estéticas e de vida de povos que compõem a Amazônia brasileira, e com os quais dialogamos em nossas vivências de pesquisa, constituídas pela diversidade étnica, de fazeres e saberes, sejam tradicionais, sejam contemporâneos.

Associada diretamente, em nosso fazer-pesquisa, ao campo da memória, performatividades caracteriza-se aos modos como nos comportamos diante do material documental produzido com as imersões de pesquisas. Ao mesmo tempo que coletamos fontes, temos a possibilidade de gerar novos documentos a partir de nossas percepções e interações com o campo de investigação. Por exemplo, quando nos deparamos, inicialmente, com a ausência de documentos, nos colocamos a ouvir os sujeitos, por meio da realização de entrevistas, pautadas no método da história oral. E para além da coleta de dados, dialogamos com as formas com as quais esses interlocutores narram, performam suas próprias experiências de vida.

Nas várias vivências que já desenvolvemos, propusemos imersões nas memórias culturais de comunidades e pessoas da Amazônia paraense, para coletar ou produzir fontes documentais, experienciando e experimentado as narrativas orais, visuais. Ouvimos, contamos, trocamos histórias de vida e a partir desse material dialogamos com nossas corporalidades e linguagens. Nesse sentido, ao propor performatividades dessas práticas culturais, não acreditamos no sentido tradicional de se alimentar de culturas para desenvolver trabalhos poéticos cênicos, pois nos interessamos mais pelo processo do que pelos resultados, ou seja, não focamos na produção de produtos artísticos, mas entendemos as obras de arte como uma etapa do percurso performativo no qual nos inserimos, para promover leituras sobre os lugares, as pessoas, os ritos, por exemplo. Patrice Pavis (2017), ao analisar os conceitos de “performatividade”, aponta que nos estudos culturais dos espetáculos:

O interesse não se dirige mais unicamente aos espetáculos, ou ao teatro de texto com sua representação, mas a todas as espécies de ações espetaculares, de encenações, de happenings, de performance no sentido inglês de “performance art”. Aos quais se acrescem as cerimônias, as festas, os rituais, tudo o que uma cultura pode produzir como manifestação, como exteriorização, em suma, como “performatividades”. Essa “performatividade” é sempre uma produção (também no sentido inglês de *mise en scène*), uma produtividade: a de uma experiência, de uma situação de enunciação aqui e agora, de uma significação (PAVIS, 2017, p. 230).

Dialogando com as questões expostas por Pavis para nossas pesquisas, a relação entre performatividade e produtividade se estabelece quando possibilitamos aos pesquisadores a interlocução com as memórias culturais, individuais e coletivas. Esse acervo memorial

³ Este conceito vem sendo elaborado por Rosilene Cordeiro, vice-líder do grupo Perau e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) da UFPA, sob minha orientação. Sua pesquisa, em andamento, intitulada *Performance cotidiana e memória cultural do Caboclo na Amazônia Paraense*, vem explorando o campo da memória como teoria e metodologia no campo da arte em trânsitos com os estudos da performance e da cultura cotidiana amazônica.

pode ser sobre o próprio lugar de origem ou vivência do pesquisador, ou as experiências artísticas de nossa sociedade amazônica. Dessa maneira, os trabalhos agenciam espaços para experiências e processos educativos com/pelas artes cênicas, porque esses modos de performatividades não geram somente produtos (documentos, escrita acadêmica, obras de arte), mas espaços de formação pela memória, pela cultura.

Assim, não só performamos esse acervo memorial, mas entendemos as próprias memórias dos sujeitos com os quais trocamos como performatividades culturais, um modo de enunciação discursiva de si, do coletivo, de nós em sociedade. Eles são agentes performativos de suas próprias experiências e em muitas vivências os artistas-pesquisadores são pertencentes desses segmentos sociais, dessas comunidades afetivas (familiares, religiosas, artísticas, culturais). Então, nós artistas, artistas-pesquisadores, que performam memórias, sejam as individuais ou as coletivas, mergulhamos em muitos rios. Nos colamos entre as tradições, das mais diversas, da própria história consolidada de nossas teatralidades, e àqueles Peraus ainda não vivenciados. Mas não somos apenas observadores distantes, porque vamos em busca de nossas conectividades com nossas culturas, que fazem parte das memórias familiares, dos espaços onde nascemos, crescemos e nos relacionamos.

Trabalhamos com as artes cênicas como campo performativo de nossa memória cultural. Tanto no labor com a historiografia cênica, quanto na performatividade artística e cultural, nos deparamos com a reflexão de Pierre Nora (1993): “Se habitássemos ainda nossa memória, não teríamos necessidade de lhe consagrar lugares” (p. 8). Assim, trabalhamos com o que Jerusa Pires Ferreira (2010) define como “Cultura das Bordas”, considerando “espaços não canônicos, trazendo para o centro da observação, os chamados periféricos, privilegiando segmentos não institucionalizados” (p. 11). Abaixo apresentamos pesquisadas desenvolvidas no grupo Perau nessa perspectiva:

Tabela 1. Trabalhos acadêmicos desenvolvidos nos princípios da linha Memórias e Performatividades do Grupo de Pesquisa Perau.

Ano	Título	Autor	Nível
2016	Uma flecha não bastou para calar a sua voz: a comunidade de Bom Jesus em cena	Raimunda Silva Moares	Monografia de Graduação
2017	Entre Santos e Encantados: a poética de duas irmãs-filhas de santo	Regiane Grinalda Maciel	Monografia de Graduação
2017	Corpus em Trânsito: Trajetória e Formação de um Artista-Professor de Teatro	Maurilo Almeida da Silva	Monografia de Graduação
2017	O teatro manda mensagens: um processo poético na comunidade Cristo Redentor/Coqueiro.	Cleandro Conceição da Silva	PIBIPA
2017	Cidade dos Pássaros: memórias e teatro em uma comunidade de Ananindeua-PA	Marcelo Farias de Sousa	PIBIPA
2018	Vó Cotinha: performance da cura	Verônica França Pastana	Monografia de Graduação
2018	Flor do Mar: performance memorial. Encantaria em cena	Mônica Marques dos Santos	Monografia de Graduação
2018	Forte de Santo Antônio de Gurupá: memórias, histórias e experimentações cênicas	Mirlane Braga Moraes	Monografia de Graduação
2018	Meu ser em travessia: memórias e trajetória de mim	Ariana Almeida de Oliveira	Monografia de Graduação
2018	Santa Luzia do Flexinha, da voz ao palco: memórias dos olhos que se abrem para o rio	André de Freitas Brito	Monografia de Graduação
2019	Teatro e Vida: um voo nas asas da memória	Marcelo Farias de Sousa	Monografia de Graduação
2019	Baixo Guajarauna: pelos rios das memórias e do teatro	Dalila Andréia Cardoso Costa	PIBIPA
2019	DA LAMPARINA AOS REFLETORES: Relatos de uma Artista da Amazônia	Edilene do Socorro Silva da Rosa	Dissertação de Mestrado PPGARTES-UFGA
2020	Memórias e performatividades culturais da comunidade Baixo Guajarauna, Barcarena/PA	Dalila Andréia Cardoso Costa	PIBIPA
2020	1900 – O RANGER DA LIBERDADE: a memória como indutora de performances de rua	Paulo Cesar Sousa dos Santos Junior	Dissertação de Mestrado PPGARTES-UFGA
2020	Memória e Performance: por uma educação sensível em processos de ensino/aprendizagem	Amanda Nascimento Modesto	Dissertação de Mestrado PPGARTES-UFGA
2021	Memórias teatrais em Mocajuba/PA: o voo e os cantares dos pássaros	Sidiane Vieira Nunes	PIBIPA
2021	José de Lima Penante: <i>dramatis personae</i> das memórias teatrais paraenses	Rafael Bruno Rodrigues dos Reis	PIBIPA
2022	Teatro e Memória: atos formativos de uma artista pesquisadora em Mocajuba/PA	Sidiane Vieira Nunes	Monografia de Graduação
2022	“Criança Viada”: memória, infância e sexualidade na Amazônia paraense	Marvison Edson Pinheiro Muniz	PIBIPA

A terceira palavra-chave norteadora do nosso seminário marca o lugar de onde partimos para nos entendermos enquanto agentes sociais, pertencentes ao universo da academia, mas em constante diálogo com outros papéis que desempenhamos na sociedade: as “artes cênicas”.

Como síntese, esse conceito nos coloca diante dos anteriores: memória e performatividades, para propormos ações que configuram a possibilidade de existência na sociedade e nas comunidades científicas com quais interagimos e nos encontramos. O desenvolvimento de pesquisas acadêmicas em e com as artes cênicas se configura como um constante trabalho de valorização desse lugar como área de conhecimento, de análises poéticas, mas também como espaço para pensar e produzir saberes.

Nesse sentido, enquanto coletivo, trabalhamos as artes cênicas no território amazônico a partir da necessidade de pesquisas na perspectiva da história e historiografia, na escritura de narrativas sobre as experiências cênicas, marcadas por múltiplas entradas, pautados no que Peter Burke (2008, 2011) apresenta a ciência história, na contemporaneidade, aberta a novos temas, objetos e métodos. Nesse sentido, temos desenvolvido pesquisas históricas sobre as teatralidades amazônicas paraenses a partir de artistas, obras, grupos, questões étnicas, de gênero etc., problematizando os processos de silenciamento e apagamento e propondo novas perspectivas de análise de fenômenos ligados à tradição artística.

Por meio de cada temática específica, adentramos em universos variados de análises. Por exemplo, ao desenvolver uma investigação sobre a presença da cultura afro-brasileira na produção teatral paraense, somos jogados a múltiplas experiências de artistas e temas que fazem parte do universo da arte, mas encontram uma força na relação com a sociedade. Ou ao pesquisar sobre um determinado dramaturgo e suas obras, percebemos sua relação com o contexto histórico específico, mas que encontra ecos com outros sistemas artísticos. Nesse sentido, percebemos a relação intrínseca das artes da cena com os processos socioculturais, políticos e econômicos da região amazônica.

Por outro lado, a memória e a história cultural fazem parte de nossos processos de investigação em artes, quando dialogamos com métodos e conceitos das ciências humanas, dos estudos da cultura com as pesquisas no campo das poéticas, que chamamos por performatividades. Contudo, as artes cênicas, performativas, passam a ser o lugar de onde experienciamos, observamos, indagamos, ou seja, propomos espaços de interlocução entre culturas. Nesse sentido, nosso trabalho vem concentrando esforços na tentativa colaborativa de escritas historiográficas das artes da cena no contexto amazônico paraense. Inicialmente, partimos de temas ligados à produção teatral em Belém do Pará no contexto da ditadura civil-militar até o processo de reabertura política (1964-1990), na busca de nos aproximar a análises feitas sobre contextos culturais e artísticos de cidades do Sudeste brasileiro, para investigar os contextos socioculturais e artísticos vivenciados por fazedores do teatro na capital paraense.⁴

Começamos a pensar na possibilidade de pesquisas que valorizassem a diversidade cênica de Belém, a partir de grupos teatrais, espetáculos, artistas e instituições de ensino. Além disso, outro tema norteador que nos movia era compreender determinados processos poéticos e debates políticos entorno dos elementos culturais amazônicos, a busca pela afirmação de uma identidade amazônica, paraense,⁵ pois identificamos sua presença em dramaturgias, espetáculos, críticas especializadas e discursos de agentes da arte e da cultura. Pautados nas discussões apresentadas por Ridenti (2000), ao analisar o movimento cultural brasileiro da década de 1960, sobre os conceitos de nacionalismo na política e na arte, começamos a pensar o termo “regionalismo” na arte teatral amazônica. Esse interesse partiu, primeiramente, por percebermos a presença da valorização da cultura local, pautada

4 Esses trabalhos foram desenvolvidos junto ao projeto de pesquisa *Teatro em Belém: poéticas, memórias e militâncias (1964-1990)* (Perau/PROPESP-UFPA), coordenado por mim entre 2017 e 2019.

5 Sobre essa questão já discutimos em Bezerra (2019, 2020).

na conceituação de “povo” da época, principalmente por parte dos intelectuais e artistas ligados à ideologia da esquerda brasileira e latino-americana, em obras teatrais. Segundo, por percebermos como, ao longo da história, alguns grupos e segmentos teatrais locais são subjugados por determinadas frações⁶ intelectuais por suas escolhas artísticas atreladas a concepções de cultura local.

Então, regionalismo passa a ter múltiplos sentidos, ora como positivos, ao propor leituras da história e dos imaginários locais; ora como negativos, por criar zonas limítrofes, bairrismo ou até mesmo alimentar um imaginário exótico, destoante do gosto de elites acadêmicas dominantes. Porém, para nossas investigações, tomamos este conceito como a possibilidade de leituras sobre determinados fenômenos, em trânsitos nos quais os artistas estão inseridos. Ideias de cultura amazônica surgiram com várias finalidades, seja para se opor à dominação de estruturas políticas e estéticas, seja para criar espaços discursivos de luta contra os governos autoritários da época.

Com a expansão do grupo de pesquisa, a partir da chegada de novos pesquisadores, passamos por um momento de repensar nossas estratégias e o próprio campo de investigação. Inicialmente partindo do teatro como lugar para promover trabalhos historiográficos, vimos a necessidade de ampliar conceitos, com isso, ao adotar as artes cênicas como esse espaço, passamos a entender que o universo artístico que constitui essa área de conhecimento também necessita de trabalhos na mesma direção.⁷

Além desse trabalho de investigação histórica de tais experiências teatrais, contextualizadas no recorte temporal especificado, outras pesquisas surgiram, de acordo com as demandas apontadas pelos discentes de graduação e pós-graduação. Nesse contexto, expandimos as ações para a linguagem da dança, de grupos de teatro e obras fora do contexto de Belém. Novas experiências artísticas cênicas surgiram, a partir de cidades paraenses, ou até mesmo de bairros fora do eixo central da capital paraense, mas pertencente de sua região metropolitana. Essa diversidade de temas e objetos podem ser vistos na tabela a seguir:

⁶ Esse conceito é utilizado com base nos estudos de Raymond Williams (1999), sobre as relações de poder inerentes a coletividades formadas por determinadas elites nos segmentos artísticos e culturais.

⁷ A partir de 2019, com o projeto de pesquisa Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia, o Grupo de Pesquisa Perau passou a desenvolver um projeto de pesquisa mais amplo que o anterior, que congregou a diversidade de temas, métodos, sem fugir dos campos principais de atuação: as artes cênicas amazônica, a memória e a história social e cultural. Essa ampliação se deu pela minha entrada no Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, e a necessária adequação da pesquisa às diretrizes da pós-graduação.

Tabela 2. Trabalhos acadêmicos desenvolvidas nos princípios da linha História e Historiografia das Artes Cênicas do Grupo de Pesquisa Perau.

Ano	Título	Autor	Nível
2017	Escola de Teatro e Dança da UFPA: memória, ensino e teatro no Pará (1968-1978)	Tarsila Maquiavel Rosa de França	Iniciação Científica
2017	Memórias e Militâncias do grupo de teatro GRUTA (1969-1985)	Bento Henrique Oliveira de Sousa	Iniciação Científica
2018	Uma estrela que brilha na Pedreirinha: memórias, histórias e vivências cênicas do Boi Malhadinho de Belém do Pará	Ana Paula dos Reis Alves	Iniciação Científica
2018	Eu não sou a diva que você imagina: memórias, militâncias e resiliências de mulheres no teatro paraense (1964-1985)	Tarsila Maquiavel Rosa de França	Iniciação Científica
2018	Memórias do Grupo Experiência de Teatro (1968-1990)	Livia Viana de Oliveira	Iniciação Científica
2018	Quem fala do meu Conde porque nele quer brincar! Memórias carnavalescas do lugar.	Cynthia Valadares Fernandes	Monografia de Graduação
2018	Grupo de Teatro Amador Êxodo: memórias teatrais na cidade de Gurupá (1999-2011)	Félix Souza Barbosa	Monografia de Graduação
2018	Ao Mestre com carinho: a poética de Ramon Stergman.	Andreza da Silva Pinto	Monografia de Graduação
2019	Cultura afro-brasileira no teatro paraense	Pietra Pepita Ferreira Gomes	Iniciação Científica
2019	Grupo Experiência de Teatro (1980-1990): a cultura amazônica nos palcos em tempos de resistência e redemocratização política brasileira	Livia Viana de Oliveira	Iniciação Científica
2019	Uma Estrela que brilha na Pedreirinha: História e Memória do Boi Malhadinho	Ana Paula dos Reis Alves	Monografia de Graduação
2019	O teatro manda mensagens: a trajetória do grupo de teatro Os Mensageiros	Cleandro Conceição da Silva	Monografia de Graduação
2019	Grupo Gruta de Teatro: memórias e militâncias no teatro paraense (1967-1981)	Bento Henrique Oliveira de Sousa	Monografia de Graduação
2019	Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará: memória e história do ensino do teatro em Belém do Pará (1962-1970).	Ana Maria da Gama Santos	Dissertação de Mestrado
2020	Cláudio Barradas: memória e história do teatro no Pará (1951-1970)	Élcio Lima Corrêa	Iniciação Científica
2020	A presença da cultura afro-brasileira nas práticas cênicas amazônicas	Pietra Pepita Ferreira Gomes	Iniciação Científica
2021	José de Lima Penante: memórias teatrais paraenses do século XIX	Rafael Bruno Rodrigues dos Reis	Iniciação Científica
2021	Cultura amazônica na dramaturgia de Ramon Stergmann (1974-1984).	Cláudia Pires Mauês	Iniciação Científica
2021	A dramaturgia de Levi Hall de Moura na história do teatro paraense	Yasmin de Almeida Ramos	Iniciação Científica
2021	Prática do Teatro Popular na vila Fernandes Belo, Viseu-PA	Conceição do Rosário Silva	Iniciação Científica
2021	Memórias da Cenografia na cena teatral de Belém do Pará (1975-1985).	Fabricio de Jesus Leal da Costa	Iniciação Científica
2021	Espaços teatrais na Belém da Belle Époque: cultura, memória e sociedade paraense do século XIX	Brenda Nazaré de Castro Corrêa	Iniciação Científica
2021	Das Ménades às Icamíabas: memórias de atrizes nos palcos paraenses	Racquel Gabriele Prudente e Silva	Iniciação Científica
2021	Memória cultural afro-amazônica na cena teatral em Belém do Pará no século XX	Pietra Pepita Ferreira Gomes	Iniciação Científica
2021	Bom Intento In Cena: memórias de um teatro ribeirinho e da floresta em Bujaru-PA (1980-2020).	Silvana da Silva Cruz	Monografia de Graduação
2022	A dramaturgia de Levi Hall de Moura na história do teatro paraense	Yasmin de Almeida Ramos	Monografia de Graduação

Como exemplo do trabalho historiográfico das artes da cena que desenvolvemos, apresentamos a experiência de pesquisa sobre o homenageado de nosso seminário: Cláudio Barradas. A partir dele entramos em um universo plural da arte e da cultura brasileira do século XX, atravessado por momentos históricos da sociedade e da produção teatral. Nascido em 4 de janeiro de 1930, em Belém do Pará, Cláudio Barradas é um manifesto à memória cultural amazônica, através de uma vida dedicada às artes, em especial ao teatro. Professor aposentado da Escola de Teatro e Dança da UFPA – ETDUFPA, com 93 anos de vida dos quais mais de 80 dedicados às artes, ele é uma contribuição sine qua non para a produção de conhecimento em Arte na Amazônia, no Brasil.

Ele integrou, como aluno, a primeira turma da Escola de Teatro da UFPA, em 1962, quando a instituição ainda não existia oficialmente, por meio do curso de Iniciação Teatral, formando-se em 1965, já no curso de Formação de Ator.⁸ Após concluir o curso, participou como ator convidado de vários espetáculos da escola, por meio de festivais nacionais e internacionais. Em setembro de 1969, passou a ser docente, até a sua aposentadoria em janeiro de 1992, ocupando a cadeira/disciplina de Interpretação, função que o colocou, também, na direção de vários espetáculos da escola, que fazem parte da história do teatro paraense e brasileiro do século XX. Muitos artistas de Belém tiveram a experiência em trabalhar com ele, de produzir obras que fazem parte da memória e do imaginário cultural paraense, amazônico, brasileiro.

Barradas integrou a primeira turma do curso de Formação de Ator com os colegas Alberto Teixeira Coelho Bastos, Augusto Rodrigues Corrêa, José Nazareno Santana Dias, Maria de Belém Rossard Negrão Guimarães, Maria de Lourdes Ramos Martins [Mendara Mariani], Reynúncio Napoleão de Lima, Sônia Maria de Macedo Parenti, José Moraes de Lima (NUNES, 1964 apud BEZERRA, 2016, p. 437). A turma se chamou Gil Vicente.

Como docente, teve um papel fundamental na promoção da arte, nos debates políticos, na construção e re(afirmações) de identidades culturais amazônicas. A partir das décadas de 1960-1970 o público local e o de outros estados brasileiros (por meio das participações dos grupos locais em festivais amadores pelo Brasil) presenciaram encenações vanguardistas, a partir de textos modernos, de vanguarda, da tradição, agenciados por grupos amadores paraenses, pela ETDUFPA. E a frente de muitos desses trabalhos artísticos, como diretor-encenador, ator, dramaturgo-dramaturgista, esteve Cláudio Barradas. Desses inúmeros trabalhos teatrais, destacamos alguns. Em 1970, a Escola de Teatro apresentou Vereda da Salvação, texto dramático de Jorge Andrade. Em 1971, temos a produção do espetáculo As Troianas, versão de Jean Paul Sartre da tragédia grega de Eurípidés, encenação assinada por Barradas, que usou as escadarias do palácio Antônio Lemos, sede da Prefeitura de Belém, onde atores e espectadores dividiam o mesmo espaço. Em 1972, a Escola de Teatro encenou O Coronel de Macambira, texto do pernambucano Joaquim Cardoso. A obra é fruto de uma investigação do autor sobre as formas populares teatrais, especialmente o Bumba-meu-boi. Já em 1974, temos A Incelença, de Luís Marinho, e música de Waldemar Henrique, com participação no Festival Nacional de Teatro, em Campina Grande, na Paraíba, onde obtiveram vários outros prêmios, um dos quais o de melhor diretor. Em 1975, a encenação inédita do texto do poeta Raul Bopp, Cobra Norato, com circulação nacional, por meio de festivais de teatro amador. Além de ser dirigida por um nome que já tinha destaque nacional, devido aos espetáculos dos anos anteriores, Cláudio Barradas promoveu uma renovação com esse trabalho, por explorar a linguagem corporal, na época pouco utilizada pelos grupos amadores e profissionais brasileiros, como recurso basilar para a montagem do texto de Raul Bopp. A recepção do espetáculo foi muito positiva, ganhando análises de um importante crítico de teatro da época, Yan Michalski.

⁸ Sobre o movimento teatral amador de Belém e os primeiros anos de atividades da Escola de Teatro e Dança da UFPA ver Bezerra (2016).

Em 1976, Barradas dirigiu *O Herói do Seringal*, do dramaturgo paraense Nazareno Tourinho. Em 1976-1977, temos a encenação do texto dramático *Ilha da Ira*, do paraense João de Jesus Paes Loureiro, até então inédita nos palcos. Ainda em 1976-1977, temos a montagem de *Maiandeuá*, do escritor paraense Levi Hall de Moura, que segundo Barradas (em conversas informais) surgiu pela necessidade de valorizar os autores locais, ação em desenvolvimento desde a década anterior (1960), em que artistas e grupos locais iniciam um processo de montagem de autores paraenses, pela necessidade de mostrar nos palcos as narrativas e a cultura do povo local, além de possibilitar aos autores a encenação de suas obras. Em 1977, há a encenação de *Os Mansos da Terra*, do dramaturgo paraense Raimundo Alberto, realizada pela Escola de Teatro, que circulou por festivais nacionais de teatro amador. Em 1980-1981 há a produção dos espetáculos *O papagaio e Carro dos Milagres*, adaptações dos contos homônimos do escritor paraense Benedito Monteiro.

Em 1992, Cláudio Barradas aposenta-se da Universidade Federal do Pará e da antiga Escola Técnica Federal, atual Instituto Federal do Pará. No mesmo ano, ordena-se padre, antiga missão interrompida na juventude, para se dedicar à arte, ao teatro. Nesses últimos trinta anos ele vem dedicando-se à vida sacerdotal, como padre, ligado à Arquidiocese de Belém, atuando em paróquias da região metropolitana, como Santa Isabel do Pará. Ele não abandonou sua atuação teatral, e montou espetáculos, como *Morte e Vida Severina*, em 2011, na paróquia Jesus Ressuscitado, no Conjunto Médici 1, bairro da Marambaia. Além disso, participou de espetáculos de grupos teatrais de Belém, como o grupo *Cuíra: Abraço e Sem dizer Adeus*, ambas dramaturgias de Edyr Augusto Proença.

No processo de pesquisa com Barradas, conhecemos mais uma atuação sua, a de escritor. Com uma obra literária praticamente inédita, semeada desde sua juventude, por meio de poemas, contos, críticas teatrais, dramaturgias, nos últimos anos ele vem dedicando-se à escrita de seus “contículos”,⁹ como define, minicontos, em que joga com a memória, com a sua memória de situações que viu, viveu. Para finalizar esse nosso momento de reflexões, compartilhamos o Contículo 0, de Barradas (2022), que sintetiza nosso fazer pesquisa em artes cênicas: “Fez da memória um baú onde cuidadosamente ia guardando tudo que lhe era dado viver, para não perdê-lo, levado pelo tempo”.

REFERÊNCIAS

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BARRADAS, Cláudio. *Contículos*. Organização de Denis Bezerra. Belém: Mezanino Editorial, 2022.

BEZERRA, José Denis de Oliveira. *Vanguardismos e Modernidades: cenas teatrais em Belém do Pará (1941-1968)*. 2016. Tese (Doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.

⁹ Em 2022, em parceria com o Instituto Maré Cheia (IMARÉ) e a Mezanino Editorial, o Grupo Perau publicou o livro *Contículos* de Cláudio Barradas.

BEZERRA, José Denis de Oliveira. **Teatro “Brasileiro” nas Décadas de 1960-70: Regionalismo na cena amazônica paraense como lugar de resistência a tempos de ditadura.** Revista Cena, nº 31, 2020, p. 130-138. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/2236-3254.98577>. Acesso em: dez. 2022.

BEZERRA, José Denis de Oliveira. **Teatro em Belém do Pará nas décadas de 1970 e 80: Grupo Experiência e o regionalismo/nacionalismo.** Anais 30º Simpósio Nacional de História – ANPUH-Brasil. Recife, 2019. Disponível em: https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1568649876_ARQUIVO_denisbezerra.pdf. Acesso em: dez.2022.

BRANDÃO, Tânia. **As lacunas e as séries: padrões de historiografia nas “Histórias do Teatro no Brasil”.** In: MOSTAÇO, Edécio (org.). Para uma história cultural do teatro. Florianópolis/Jaguará do Sul: Design Editora, 2010.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Tradução de Sérgio Góes de Paula. 2ª ed. revisada e ampliada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BURKE, Peter. **A escrita da história: novas perspectivas.** Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

DA CUNHA, Antônio Geraldo. **Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa.** 2.ª ed. 9ª impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Cultura das Bordas: Edição, Comunicação, Leitura.** Cotia: Ateliê Editorial, 2010.

KARNAL, Leandro; TATSCH, Flavia Galli. **Documento e História: a memória evanescente.** In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tânia Regina (orgs.). O Historiador e suas fontes. São Paulo: Contexto, 2012.

NORA, Pierre. **Entre Memória e História: a problemática dos lugares.** Tradução de Yara Aun Khoury. Projeto História, Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 10, jul./dez, 1993.

PAVIS, Patrice. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo.** Tradução de Jacó Guinsburg, Marcio Honório de Godoy, Adriano C. A. e Sousa. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** Tradução de Alain François et al. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV.** Rio de Janeiro: Record, 2000.

WILLIAMS, Raymond. **A Fração Bloomsbury.** Tradução de Rubens de Oliveira Martins e Marta Cavalcante de Barros. Revista Plural; Sociologia. USP, nº 6, 1º sem., 1999.



MEMÓRIA CULTURAL COMO METODOLOGIA E PERFORMANCE COTIDIANA NA AMAZÔNIA PARAENSE¹

Rosilene da Conceição Cordeiro (UFPA)

RESUMO

O artigo apresenta questões sobre a relação memória e performance, alcançando reflexões acerca da memória cultural como metodologia para o estudo do conceito de performances cotidianas na Amazônia, re-visitadas no âmbito das memórias de marinheiros mercantes do estado do Pará, com quem tive/tenho contato. O porto são as memórias individuais de onde parto rumo a este diálogo social. Movo as maresias do pensamento trazido pela história oficial em diálogo contemporâneo com as memórias pessoais, perpassadas na dimensão de corpo individual e coletivo desses marinheiros para cruzar territórios narrativos no espaço-tempo presente em performances, ainda em revisão. Corpo, memória, performance, cultura como categorias para compreender de que forma estas restaurações dos comportamentos culturais da memória se dão, deslocam, circulam, são refletidas, revividas e consolidadas como parte relevante da narrativa histórica, não oficial, sobre esta região. A perspectiva não colonial é uma orientação ondular que sigo neste texto, como desejo de performar o próprio diálogo entrecruzando temas interseccionados na relação “entre” território-identidade-gênero-classe no intuito de desestabilizar a rede de co-relações de poder já estabelecidas para provocar novo debate, em novas restaurações da memória de si em contato com “o outro” histórico, do que talvez possa ser entendido como “nós amazônico”. Uma narrativa sobre certas narrativas gerando outras possíveis perspectivas performativas das/sobre a(s) Amazônias(s).

Palavras-chave: Memória cultural; Performance cotidiana; Marinha mercante; Estudos da performance.

ABSTRACT

This paper presents research issues on the relation between memory and performance by thinking about cultural memory as a methodology to study the concept of daily performance in the Amazon region, which is re-visited through memories of the merchant seamen from the state of Pará, with whom I had/have personal relationships. The port means individual memories and is from where I set off to build this social dialogue. I move seas of thought brought by the official history under a contemporary dialogue with personal memories, permeated upon the dimension of these sailors' individual and collective bodies, to cross territories of narratives in this space-time on performances, although under revision already. Body, memory, performance and culture are categories to comprehend how these restorations of cultural memory behaviors take place, how they displace, circulate and are reflected, revived, consolidated as a relevant part of the historical and an unofficial narrative about the Amazon region. The non-colonial perspective is an undulating orientation that I follow in this paper, as a desire to perform the dialogue itself by crossing intersecting themes in the relation “between” territory-identity-ethnicity-gender-class with the goal to destabilize the network of the established power co-relations to provoke a new debate, new restorations of the self-memory in contact with the historical “other”, of what can perhaps be understood as an “Amazonian us”. A narrative about certain narratives generates other possible performative perspectives of/about the Amazon (s).

Keywords: Cultural memory; Daily performance; Pará's Merchant Navy; Performance studies.

¹ Artigo elaborado no âmbito da pesquisa de doutoramento pelo Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Artes da Universidade Federal do Pará, vinculado à linha de pesquisa Memórias, Histórias e Educação em Artes, sob orientação do Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra, com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

UM PAREDÃO VERDE ESCURO ENORME, LADEANDO UM GRANDE RIO, FRIO E CAUDALOSO: CENAS PORTUÁRIAS DAS MEMÓRIAS DE UMA AMAZÔNIA HORIZONTAL

Nascer e crescer numa família de marinheiros mercantes, de ambas as ancestralidades, materna e paterna, me pôs muito cedo em contato com um mundo de narrativas, aventuras, cenários, enredos e muitas paisagens significativas para mim. Isso unido ao fato, não menos importante, de morar no estado do Pará, na continentalidade de 144 municípios, muitos deles geográfica e culturalmente bastante distintos entre si, oferece ao meu imaginário um mosaico de inúmeros tons verdes dos lugares desses trânsitos reabertos por estas memórias de agora.

São verdejantes e intensas essas variedades verdes que se alternam em movimentações surgidas de dentro de alguma(s) (das) memória(s) cultural(ais) dessa região capturadas como limo² denso, trazido do fundo do tempo e virando borda do espaço que muitos destes homens marinheiros cruzaram, por onde navegaram, aportaram e de onde voltam/voltaram para (se) narrar. Essas telas sensoriais, sinestésicas, em muitas atuações se abrem e reacionam meus sentidos de corpo, hoje, como portais no espaçotempo³ desta escrita corpográfica, como reflexo de margens e funduras de vivências significativas,⁴ portanto lembradas, remetidas à percepção do meu corpo individual e coletivo (HALBWACHS, 2006) ao adentrar, novamente, tais narrativas dessas tripulações viajantes em status de chegada. Privilégios que tenho/tive como ouvinte e recontadora de histórias “reais”, (re)inventando-as, dando “vida artística” a algumas delas como per_form@triz,⁵ atuando na releitura cênica desse universo ficcional/real como mundo fabuloso, revivendo convivências mercantes em terra, em casa, ao longo da maior parte do meu quase meio século de vida. Universos que muita gente pensa singular, erroneamente, abriga recortes plurais das territorialidades não de um, mas de vários rios, e muitas paisagens passageiras em matas e trechos de margens conectadas que algumas concepções teóricas denominam hoje – e eu demorei a ver, identificar e reconhecer –, como cenário amazônico.

Começo destacando a tela mais frontal, a região amazônica para, então, recortá-la aos

2 Depósito terroso formado no fundo das águas. Resíduo, lodo, lama. DICIONÁRIO da Língua Portuguesa. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/limo>> Acesso em: jun.2022.

3 Em Cordeiro (2020, p. 25) o termo está vinculado à perspectiva formativa amplificada e, em rede, faz referência à ação de escrita que ocorre noutra relação temporal e espacial conjugada, que não apenas reatualiza a narrativa do ocorrido, como instaura uma outra visão, crítica e reflexiva sobre o produto derivante (o que se escreve) como processo. A experiência perceptiva do corpo no espaço em que se escreve é assumida e participa das narrativas no e com o tempo em que ela se dá como algo indissociável, no/e como processo e não apenas como produto.

4 Para a concepção freireana de educação, a aprendizagem da cultura do sujeito, as matrizes culturais da sua comunidade, suas memórias, seus valores, linguagens, os saberes locais, constituem o currículo mais importante, pois parte da vida da coletividade em que ele está, como matrizes culturais de sujeitos, o que torna a aprendizagem algo concreto porque vivo, próximo, reconhecível, está na realidade concreta, é a própria vida, portanto, se torna significativo para o aprendiz.

5 A identificação artística que torce a linguagem também como performance, nasceu da fricção linguística gerada na triangulação das/nas várias atuações sociais em que me leio e movimento no mundo da cultura, como pessoa de artes cênicas, educadora popular, atriz, ser vivente, arteira de várias peripécias, por devoção. Nesse termo me aninho como adulta “brincante de ser”, “faz de conta que é” nos contatos sociais na cidade, na escola, nas comunidades periféricas, nos trânsitos pelo estado, ou fora dele, da região amazônica, me (re)descubro, des-construo, re-de/formo e torno a me inventar, cada dia um pouco, todos os dias.

limites do estado do Pará. Tomo por base o contexto apresentado em Corrêa e Hage (2011) ao citar Bertha Becker (2006), no qual a Amazônia brasileira, tomada como referência da Amazônia Legal, é formada pelos Estados do Acre, Amapá, Amazonas, Pará, Rondônia, Roraima, Tocantins e o ocidente do Estado do Maranhão e o norte do Estado do Mato Grosso, abarcando e totalizando, aproximadamente, 60% do território brasileiro, 5,1 milhões de km², portanto. Os autores destacam que não há um único conceito para o termo Amazônia Legal, pois este pode se aplicar de forma distinta, mas no limite do conceito apresentado ela possui mais de 11.000 km de fronteiras internacionais e 1.482 km de costa, algo em torno de 1/5 da costa brasileira e 150 km de largura no território brasileiro (BECKER, 2006 apud CORRÊA et al., 2011, p. 2).

A essa realidade geográfica territorial de grandes proporções há que se destacar outros aspectos, igualmente centrais. Para Malheiro et al. (2021) a Amazônia, historicamente, foi pensada tendo como referência a industrialização, a técnica, a modernização, os ciclos econômicos, ou seja, sempre pela chegada do “novo”. E para deslocar essas referências, é preciso, na fala dos autores, “(re)pensar a geo-história amazônica pelas ruínas e pelos saberes/sabores de seus povos, para interromper a marcha de dominação e disputar os sentidos da memória, de modo a interferir nas lutas do presente/futuro” (MALHEIRO et al., 2021, p. 16).

E é nesse cenário entrecortado por rios, matas e terra de chão que desponta o estado do Pará, o lugar de pertencimento de onde essa correnteza desce para virar um rio narrativo. Ocorre que nascer, morar, trabalhar, produzir arte, educação e cultura neste estado, cruzando cidades, vendo e ouvindo, convivendo com pessoas destes diferentes espaços, além de levar tempo para aguçar o olhar, nos coloca desafios ao pensarmos ter que formar um pensamento crítico sobre a região. Às vezes é necessária uma vida inteira dentro desse achado! Parte desse caminho íngreme se deve, acredito, às lacunas deixadas na nossa formação familiar, aprofundada por uma escolarização que, ao fragmentar seu estudo em capítulos esporádicos, recortando-a aos pedaços costurados de forma reduzida sem critérios políticos de uma análise emancipatória para a conscientização de sujeitos,⁶ nos distancia ainda mais dela. Tal crítica, parte de uma vivência escolar observada no currículo que desde o ensino fundamental e médio, atravessando a modalidade técnica e tecnológica, chega à graduação, nos apresentando uma Amazônia de forma rasteira e superficial, exótica, ainda primitiva, resumida e embaçada, ainda marcada pelos estudos neocolonialistas, ou pela égide meramente desenvolvimentista do capitalismo contemporâneo. No meu caso, em particular, tais estudos pouco contribuíram para identificar e construir a relação do meu lugar de origem, ancestralidade e de vida, literalmente, como meu lugar de fala (RIBEIRO, 2017).

Entendo que, em tais circunstâncias, a compreensão sobre pertencimento a essa parte norte do país é lenta, processual e contínua, atravessa décadas, histórias e doloridades, essa relação geográfica formativa nos aspectos da identidade, da raça, do gênero, de classe,

⁶ No presente texto consideramos o desejo de grafar alguns termos em linguagem neutra como exercício de aprendizagens vocabulares, no intuito de tensionar a língua canônica convencional brasileira como única e legítima forma de marcar sujeitos, processos pessoais e coletivos, nem sempre condizentes com suas autoidentificações.

embates que vamos travando com este espaço de vida, que ao ser cruzado pelas reflexões interseccionais trazidas pela memória coletiva e a história social o tornam totalmente novo, mesmo tão inerente à minha/nossa cotidianidade, pensada numa existência tropical, latina sul-americana, pós-escravocrata, mas periférica, ainda caminha na contramão de um sistema que prioriza o olhar sobre o sudeste e o sul do Brasil.

No entanto, dessa localização tenho procurado me orientar de forma crítico-reflexiva no cenário político-artístico-cultural atual, o que demanda enxergar as subalternidades instauradas e disputadas pelas lutas de raça e gêneros com forte combate ao patriarcado, as constantes investidas de apagamento das nossas identidades étnicas originárias e tradicionais, as precarizações sociais históricas aplicadas sobre nossos corpos; ao silenciamento imposto pelas instituições educativas à nossa fala como narrativas protagonistas, tanto no passado, quanto no presente das diferentes populações que compõem o universo cultural do país e desta região, especificamente, promovidas pelos sucessivos cerceamentos das liberdades pessoais e coletivas. Princípios de intolerâncias e discriminações aqui criadas e mantidas desde o início do processo colonizatório, com fins “civilizatórios” eurocentristas com práticas racistas que só se reinventam com o passar do tempo. Histórias que estamos cansades de lembrar, mas que precisamos combater, veementemente, com nossos enredos, no dia a dia de nossas relações narrativas, nossas vozes oralizadas em primeira pessoa, do singular e do plural.

Vou apresentar o que estou chamando de horizontalidade amazônica, mas, antes, desejo adentrar um pouco mais os cenários desses “encantados” da tripulação imaginária (pessoal em primeira pessoa) da categoria que elejo como tema deste artigo: os trabalhadores marinheiros mercantes com quem me relacionei/relaciono nestas quase cinco décadas de vida, duas delas dedicadas à pesquisa em artes cênicas. Trago essas memorialidades sobre mim e minha família como porto de partida posto que pretendo escrever d-escrevendo-me junto e, ao me embarcar com essa tripulação contadora, marco-me dentro dessa montaria de contar, me inserindo como tema, por fazer parte dessa tripulação histórica. Isso posto pelo fato de que objetivado o conceito de escritura, “estabelecemos, a partir de tal narrativa, a relação dessa memória narrativa com o corpo que narra, do corpo que se narra e que, ao ser sujeito narrado e narrador, se vê objeto da igual reflexão que instaura” (CORDEIRO, 2020, p. 68).

Recordo (entrando no navio da memória) que sempre fui encantada pelos lugares. Meu olhar, desde criança, foi geográfico, espacial, fotográfico, audiovisual, histórico. Normal! Cinco gerações de viajantes marinheiros (contando apenas as cinco imediatamente anterior a minha geração), homens da marinha mercante fluvial,⁷ cresci navegando vozes e traços criativos regidos por sons e imagens: ouvindo histórias, memórias de lugares, dando vida a

⁷ Com base em Cordeiro (2020, p. 228) a marinha brasileira é dividida em Marinha de Guerra, que se refere a um dos braços das forças armadas do país e em marinha de comércio, a marinha civil mais conhecida como Marinha Mercante. O corpo trabalhador da marinha civil é responsável, essencialmente, pelo transporte marítimo de pessoas, cargas, produtos e mercadorias, portanto, ligada ao comércio que se dá por escoamento fluvial e marítimo. Em sentido lato, o transporte marítimo inclui, não só o transporte através de mar aberto o que só pode ser feito por trabalhadores marítimos de longo curso, ou seja, navegação nacional e oceânica; mas, também, através de rios, canais e lagos, ou seja, trabalho desenvolvido pelas/os marinheiras/os fluviais civis que tem autorização das capitânicas dos portos de cada região.

personagens fantásticos (todos cotidianos, nada mágico ou sobrenatural!), me encantando com a diversidade cultural da nossa região por onde eles trafegavam. Sim, porque nos relatos de meu pai, avô e tios, amigos e conhecidos marinheiros com quem tive sociabilidade, desde a infância, a nossa região representava um mundo enorme, gigante e extraordinário a descobrir, com muitos personagens e grandes aventuras que sempre se renovavam a cada nova viagem. Dada a dimensão continental da nossa geografia hídrica o novo nunca se esgotava, como as águas do rio voltavam sempre as mesmas, sendo outras, cada viagem era única.

Em casa, eu e minhas duas irmãs aguardávamos ansiosas nosso pai porque a chegada dele ao porto de origem, Belém-PA, cidade onde nascemos e vivemos até hoje, era calculada, dia a dia no calendário da família, pois representava folga dele e lazer nosso; passeios, presentes, fartura, amores vividos com nosso “rei das marés”. Como já sabíamos (porque era uma rotina, um rito de chegada, uma celebração fraterna familiar), esses dias entre uma viagem e outra se constituíam em dias de encontro, festas domésticas sem hora para acabar, farras com vizinhança, muita música, comida e bebida, gente entrando e saindo de casa sempre com algo que esses marinheiros traziam e queriam repartir, compartilhar. Esses momentos remetiam a grandes performances pessoais e coletivas: as deles, as nossas, a da nossa comunidade participante ali presente. Banquetes culturais eram esses dias vividos como domingos estendidos – isso dado ao valor sentimental ali em jogo, em proporções diferentes, lógico, mas mexendo com a cotidianidade da vida de cada uma/um vivente da “obra” coletiva, ali em construção.

Nossa casa simples de três cômodos, localizada na periferia da cidade, esses “senhores de navegação”, como em um palácio, sentavam-se em rodas de bate papo como célebres autoridades, reunidos para contar seus feitos laborais, seus trunfos, suas mazelas; histórias de viagens, alegres e tristes, algumas assustadoras! – e tomar conhecimento da vida que ficava atrás deles a cada nova partida a trabalho. Sim, porque as mulheres desempenhavam o papel de guardiãs e cuidadoras zelosas das famílias e sobre isso elas precisavam dar conta aos ditos “chefes de família” quando estes aportavam em terra.

Um palco no meio da vida? Não! Cenas sem paredes, sem telas, sem campainhas, era assim que vivíamos as máximas desses encontros tramados pelo tempo da espera, no espaço entre a partida e a chegada, encontros organizados que não ocorriam só em nossa casa: muitas vezes íamos, em família, à casa dos outros amigos, às praias dos distritos de Icoaraci e São João do Outeiro. Reuniões que ocorriam nos bares, em rodadas de muitas conversas sem fim entre beberagens de todos os tipos e muita comida assada de brasa, caldos, petiscos marinhos, comilanças cruas saboreadas com sal e limãozinho. Vários pratos, muitas regalias (como o papai chamava a diversão!) entre os falatórios das mulheres, as garbosidades dos homens, as brincadeiras das crianças, tudo junto e misturado, onde o objetivo principal era prover de festa, alegrias, exacerbar, exaltar o verbo viver para além da obrigatoriedade do trabalho muito precarizado. Os verbos beber, fumar, comer, falar, farrear, brincar, rir, consumir, jogar, dançar, cantar, comprar as iguarias do lugar, envolvendo as crianças e adolescentes, cabiam no substantivo diversão, na qual ser, fazer, mostrar-se sendo, fazendo, era viver.

E que narrativas verbais eram essas? Os tráfegos marítimos e as trocas culturais

originadas deles, muitas vezes trazidas em objetos, peças artesanais, tapeçarias, louças, aparelhos eletrônicos, presentes trazidos da zona franca de Manaus, produtos trocados no câmbio informal (o chamado “jacaré”), tudo era exposto coletivamente. Tinha muita dureza na vida destes familiares e amigos marinheiros, muitos deles se tornaram alcoólatras e fumantes compulsivos para enfrentar o rojão dos vários dias em barcos e navios, em condições precárias de trabalho insalubre e insone. Meu pai e meu ex-companheiro (pai dos meus filhos e filha, também marinheiro mercante) relatavam horas extras sem fim, trabalho até a exaustão em turnos de sol e chuva, as vezes entre tempestades. Trabalho de uma tripulação reduzida obrigada às escalas adicionais desumanas para cobrir ausência de colegas adoecidos e/ou faltosos e, nas horas vagas, “fazendo arroz” (trabalho extra ao salário da carteira) para completar a renda da viagem e garantir alguns mimos aos filhos, à família, na volta para casa, um meio que encontravam de manter o “status” de patrão na ancoragem, entre os seus.

Muitos desses homens relatavam que algumas vezes sofreram naufrágos, que foram presos por excesso de transporte de pessoas ou carga indevida não declarada. Muitos navios/barcos encalhavam e eles tinham que se revezar em seus reparos, em desvio de função, para não perder o emprego com atraso do serviço prestado. Havia relatos de prostituição infantil nos trechos de viagem, pais que trocavam a intimidade de suas filhas por óleo diesel ou algum tipo de alimento para garantir o sustento difícil numa vida ribeirinha. Nos registros de memória obtidos dos relatos destes narradores marinheiros, recordo que muitas vezes eles pediam da família e amigos roupas, calçados e brinquedos usados em bom estado e remédios para doar, pela carência e vulnerabilidades sociais que encontravam nas famílias ribeirinhas ao longo dos trechos percorridos.

Papai, Raimundo Vieira de Moraes Cordeiro (72 anos, Belém-PA – 1950), foi marinheiro por 37 anos, e meu avô paterno, Seu Diniz Cordeiro do Amaral, serviu a mercante por 40 anos, ambos cozinheiros fluviais e, como tinham acesso ao rancho da tripulação, cansaram de desviar comida, conscientemente, para ajudar pessoas em situações mais difíceis que a deles. Esses eram os meus heróis: eles tinham nome, endereço, idade, identidades conhecidas para mim, eram homens de fato e de direito, lutadores das batalhas dos dias por sustento, educação, saúde, moradia, lazer, vida próspera para suas famílias. Para mim, independente da função que exerciam, não mudava o olhar sobre suas performances: eram marinheiros comandantes de suas vidas marinhas.

Foram nós a fio, mais precisamente 37 anos em contato com muitos territórios por meio das narrativas do meu velho pai e familiares, amigos, conhecidos sobre o trânsito fluvial e/ou marítimo nesses rios e/ou mares entre nossa região e o resto do Brasil. As histórias ouvidas em todos estes anos eram tão presentes para mim que remexeram (remexem) meu imaginário até hoje.

Essa experiência da marinha mercante, em histórias de viajantes trabalhadores de rios e mares me fez acessar as linguagens artísticas, é fato. Muito cedo já, acredito naquelas imersões, fui apresentada e me encantei pelo teatro, pela literatura, por poesia, música,

dança, cenografia, artesanatos, vocabulários e textos, filmes, as dramaturgias totalmente inerentes ao circuito linguístico familiar, das nossas fraternidades e parentela. Assim, fui crescendo e me introduzindo, cada vez mais, no campo das linguagens artísticas, na vida da Arte como linguagem, corroborada pelas aprendizagens escolares e a formação pessoal, humana, cultivada em família; seguido pelos contatos profissionais artísticos, seguindo esses novos caminhos sobre mim nas coletividades que compunha, em sociedade, tornam-se as vivências e memórias culturais do nosso entorno identificando e agregando valores marcados e validados pelo tempo, que aos poucos fui/vamos passando a chamar culturais já que, “no contexto da memória cultural, é o horizonte temporal da memória cultural que é importante. A memória cultural alcança no tempo pretérito somente até o passado que pode ser reclamado como ‘nosso’” (ASSMAN, 2008, p. 121).

Aprender de nós entre nós era a nossa única meta, era preciso aprender e seguir sem destoar com os contextos do resto do Brasil e do mundo, porque não havia regime de trocas: eles ensinavam, nós aprendíamos e ensinávamos sem questionamentos aos conteúdos e às formas num contínuo e ininterrupto circuito onde apenas acumulávamos o que diziam sobre nós. Na Família, escola, estado, nos diferentes papéis sociais que desempenhávamos, e também na área artística, o objetivo maior era contribuir com a nossa formação social mais ampla, a fim de nos nivelar, eliminar nossas diferenças e anular a diversidade na reprodução de tais conhecimentos em comportamentos, pensamentos e atitudes que alimentassem esse único projeto, tornando isso uma tradição inquestionável, irrevogável, mantenedora do seu próprio status quo, de que passássemos a nos enxergar como nos viam: com inferioridade, incapacidade, naturalizando nossa condição de pessoas subalternizadas.

Mas a experiência horizontal, mesmo não entendida e visibilizada, com estes termos, sempre esteve lá/aqui (a revejo enquanto escrevo) representada nas vivências diretas das nossas relações diárias, cotidianas, do corpo a corpo, do olho no olho, na cotidianidade das paisagens que a vida nos foi dando e fomos re-aprendendo a criar e transformar. Vida revivida dos dias pela sobrevivência comunitária estabelecidas pelas tradições ancestrais e recuperadas em performances de ser e estar como ritos do sagrado cotidiano (CORDEIRO, 2020). No entanto, esse sagrado, porque compreendia ritos de entrada e saída da minha/nossa territorialidade amazônica,⁸ não estava oficialmente lá; como não estava lá meu/nossa/nosse/nosso corpo mestiço “encardido em vários tons”, nem preto, nem branco, arremessado a um termo “pardo” que pouco ou nada diz sobre o que sentimos sobre eles. As linguagens coloquiais das gentes, a informalidade gerando cultura, as formas criativas de viver, conviver e nos relacionar com essa ambientalidade, os rios, matas, campos, beiradas e urbanidades destas florestas como organismos vivos, ainda presentes negados (apesar do passado tenebroso entre massacres e extermínios históricos), tirando de nós o direito a outras formar resistentes de viveres coletivos.

A Amazônia com gente viva dentro, vivendo, criando, sobrevivendo, inventando a

⁸ Territorialidade amazônica aqui é entendida a partir da ideia dialógica, relacional e integradora. Essa abordagem que em Corrêa (2007) permite conceber o território nas suas várias dimensões (política, econômica, social e simbólico-cultural) e nas suas várias escalas (local, regional, nacional e global). Cf. CORRÊA, 2007.

vida, existindo, revivendo ancestralidades dos diferentes lugares desse território marcado por memórias afetivas de lugar é o que chamo de horizontalidade. Clima, solo, nossos recursos minerais, nossas madeiras, nosso potencial hídrico energético, nosso extraordinário acervo vivo de fauna e flora, entes defendidos como seres não humanos que precisam de proteção, jurídica inclusive, como salienta Eliane Brum (2021). Corpes diversas, distintas, feições e rostos de muitas cores como mostra mundial a serem consumidos em fatias pela especulação das veiculações midiáticas de grande impacto e às campanhas que continuam nos dando nomes para cada uma/um de nós e a partir desses termos que nos rotulam, roteirizam, marcam, embalam e vendem no mercado global, como a prática aventureira de outrora, excentricamente turística ou como reduto infinito de espécies para pesquisas públicas e/ou particulares em laboratórios, museus ou galerias espalhadas pelo mundo.

Amazônia sem o “s”, estática, como um lugar único, preciso e precioso, marcado e fechado em si, paralisado, sem mobilidades e movências contemporâneas. Amazônia sem distinções e variedades humanas (a não ser as várias espécies animais, vegetais e minerais que só nela existem) todas/es/os convivendo “harmoniosamente sem conflitos”, reunidas/es/os, sem zonas de atrito, no vocábulo “índios”, cunhado pelos portugueses invasores do nosso continente. Termo, inclusive, bastante conhecido, criticado e sentenciado como outro grande equívoco histórico já banido dos discursos afirmativos legais, mas que ainda está em vigor na linguagem popular brasileira, usado pejorativamente, ainda hoje com teor discriminatório, “porque pouco lhes importavam aqueles que consideravam menos do que humanos. Para os povos originários, porém, ‘índio’ não faz nenhum sentido” (BRUM, 2021, p. 39).

Mesmo sabendo que nas demais regiões do Brasil muitas pessoas ainda tem um modo preconceituoso e discriminatório de se referirem à região Norte, expoência desta Amazônia dita brasileira, hoje acredito, e sinto, que no âmbito das representações sobre ela, havia o desejo de se perpetrar uma narrativa consagrada e singular de território, também irreversível: uma identificação dada pelo outro,⁹ de “fora” e nós, dessa região, fora do cenário político, econômico, social, artístico nacional e internacional não como protagonistas, mas reduzidas/es/os ao papel de coadjuvantes de nossas experiências e processos sociais.

Havia um propósito lógico de cristalizar na lente colocada sobre nós as práticas socioculturais associadas a uma existência tipicamente tropical, inclusive Brum (2021, p. 22) afirma que “Muitos brancos acreditam que a floresta tropical do mundo, ao ser encontrada pelos colonizadores europeus, era uma criação sem digitais humanas, uma espécie de ‘virgem’ de mais de 50 milhões de anos”. Isso para entendermos que a espetacularidade gerada pelo exótico que paira sobre o imaginado acerca desta região não só (re)acende o olhar sobre o observado, como coisifica ainda mais o lugar, põe numa vitrine e oferece, visando lucros, a especulação financeira dos grandes mercadores mundiais, os que realmente ganham com tal especulação. O custo fica para nós que temos nela sua/nossa fonte de vida e sentido de existir, algumas delas esgotáveis.

Passei a questionar tal movimento e a entender, aos poucos, essa visão performando-

⁹ O estranho ao lugar, o branco colonizador, o estrangeiro, o forasteiro.

me em estudos sobre etnias ancestrais, gêneros, racismos ao acessar outros peraus de pensamentos, conceitos desviantes da literatura histórica oficial. Foi nesse trajeto de novos encaminhamentos de pesquisa que me encontrei com o pensamento de uma autora negra questionando a história única. Ela, Chimamanda Ngozi Adichie (2014), chama nossa atenção sobre o perigo de uma única história assombrando a visibilidade sobre diversidade das relações sociais existentes sobre quem se conta no intuito de se criar uma verdade, um tipo de poder sobre este, do que “este” se trata, pois

É impossível falar sobre a história única sem falar sobre poder. Existe uma palavra em Igbona qual sempre penso quando considero as estruturas de poder no mundo: nkali. É um substantivo que, em tradução livre, quer dizer “ser maior do que outro”. Assim como o mundo econômico e político, as histórias também são definidas pelo princípio de nkali: como elas são contadas, quem as conta, quando são contadas e quantas são contadas depende muito de poder (ADICHIE, 2014).

Não só política e economia são poderes, a Arte é uma forma de poder, performa diferentes tipos de poderes. Teatro, cinema, fotografia, música, dança, oralidade, muitas corredeiras de rio em narrativas até chegar à performance como linguagem, linguagens da arte como espaços por onde o saber se constitui poder, sendo atualizado com o passar do tempo. Ao encontrar o campo conceitual dos estudos da performance (SCHECHNER, 2006), das performances cênicas como desdobramentos possíveis nas minhas relações com as artes visuais e o teatro, me senti também poderosa. Sim, capaz de cruzar, entrecruzar, interseccionar esses campos discursivos provocada aos seus estudos. Nesse rio vasto me vi, me descrevi, me li, me traduzi, me inventei, me narrei e nesse contexto provocativo (muitas vezes solitária, mas não isolada) me re-vejo remando em memórias, categorias individuais e coletivas, hoje tencionadas como memória cultural dessas performances cotidianas que me provocam, no estado do Pará e seus arredores, performances entre teorias e práticas que vivi, vivo e continuo a re-experimentar em deslocamentos de pesquisa.

AMAZÔNIA(S)? DESVIOS DE ROTA, OUTROS CURSOS, ALGUMAS RE-ORIENTAÇÕES

Joel Candau (2016) faz uma reflexão sobre a categoria retrospectiva, pois, segundo ele, é por ela que o ser humano aprende a suportar a duração do tempo quando, ao juntar os pedaços do que foi, numa imagem nova, essa possa ajudá-lo a melhor enxergar a vida presente. O convívio cultural com esses senhores mercantes trabalhadores das marés de água doce me ajudou a refazer esse curso de olhares sobre o que viram, ouviram, disseram, escreveram e disseminaram de uma Amazônia passiva e imóvel, atraente, assistida de cima para baixo, narrada do alto dos aviões, dos drones, dos prédios em que se localizam os escritórios multinacionais e os gabinetes institucionais, governamentais espalhados no Brasil e pelo mundo inteiro que insistem nos vender como peças raras.

A verticalidade como posição privilegiada de observação – referindo-me, aqui a

privilégios de poder político e econômico brancos, conforme Bento (2022) – não permite ao ser “não amazônico” o ingresso de pertença afetiva às circularidades dos trânsitos dos bens culturais e naturais dessa região que são nossos por ancestralidades, pois requer a retrospectiva memorial pelas recordações/lembranças das/des/dos sujeitas/es/os aqui residentes trazidas à superfície como possibilidade de gerar novas dialogicidades fruídas e correntes entre tais populações.

Ocorre que, se “o poder é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva” (ADICHIE, 2009, p. 12), desta parte do território que estamos chamando “daqui”, do Pará como o conhecemos, queremos pegar um ponto de fio na teia dessa narrativa já contada e da memória única que quiseram incutir em nosso imaginário como universal das nossas relações, acrescentando questões nevrálgicas, inflexões de pensamentos pós-modernos trazidos do sul global a uma possível e necessária outra versão, talvez uma contraversão (ou várias), mas com outras rotas de possibilidades náuticas do pensamento não alcançados por diálogos que antecederam as presentes reflexões.

Tendo em vista que performances da memória são comportamentos restaurados, como continuidades, reprises atualizadas da tradição “recortadas”, recontados no tempo presente, em que se dão, a memória pessoal performa interligada às memórias da comunidade, às memórias sociais, políticas, educativas, culturais das quais deriva e para as quais se volta, também, se reinserindo em outras novas performances emergentes; não apenas se reatualizando, mas trazendo para si novas interações de e com o contexto.

A memória cultural, como repertório também, individual e coletivo, nesses giros espaçotemporais acionadas pelos marinheiros mercantes de que falo, foi sendo recuperada em contatos estabelecidos por meio de atividades artísticas e acadêmicas que foram me provocando a recortá-las, revivê-las enquanto termo como “memória cultural”, escrevendo-se para melhor se mostrar, questionar, refletir, desapegar, desgarrar e me re-posicionar criticamente diante dos comportamentos sociais que desejo estudar, pesquisar, rever em conceitos. Nesse caso, o termo memória cultural é empregado na perspectiva conceitual de Assman (2008, p. 118), já que para ele a expressão compreende “uma forma de memória coletiva, no sentido de que é compartilhada por um conjunto de pessoas, e de que transmite a essas pessoas uma identidade coletiva, isto é, cultural”.

Comportamentos culturais entendidos como parte do recorte da cultura das Amazônias, na história não contada sobre nós, sobre o Pará e seus limites, sobre a periferia mestiça paraense, sobre o protagonismo das relações lugarizadas e imbricadas das subjetividades desta região, aos poucos sendo problematizadas num crescente significativo e poderoso, como merecem ser encaradas na contemporaneidade os diálogos recentes sobre nós.

Ora, se antes colocaram sobre nós as lentes do olhar de um outro estrangeiro sem nosso filtro, sem nosso pronunciamento, sem nossas vozes, sem nosso consentimento, sem nossa querência, ao mesmo tempo imputaram sobre nossos corpos presentes e ancestrais entre mata, floresta, campos, margens, rios, migrações internas, culturas diversas, narrativas da oficialidade que nos tiram o protagonismo das relações aqui estabelecidas. Performaram,

então, por nós, essa Amazônia idealizada como única que interessava ver de cima: um rio caudaloso cortando uma floresta densa, gigantesca aguardando a civilização branca para habitá-la, para “salvá-la” da inexistência, pautada numa concepção de vazio historiográfico que negava a presença de povos originários, populações nativas em específicas e expressivas relações sociais desde o aparecimento da vida humana na floresta.

Ocorre que agora é preciso recuperar o diálogo das historicidades presentes e futuras com a sua escritura sem desconsiderar a importância da história oral, da oralidade de quem fez e faz as histórias da nossa região, pensando o pensamento sobre a obra de escrever escrevendo-se como obra em si. E essa região amazônica precisa se fazer presente em outras possíveis narrativas para se buscar a dialogicidade entre o ontem e o hoje das relações desejadas de agora em diante, isso acreditando que

A obra de pensamento, excesso das significações sobre os significados explícitos, engendra sua posteridade – o trabalho da obra é a criação de sua própria memória justamente porque a obra não está lá (no primeiro texto), nem aqui, mas em ambos. O pensamento compartilhado. Outrora, a filosofia o nomeava: diálogo (BOSI, 1994, p. 21).

Logo, é preciso repensar o que pensamos e como pensamos como obra, e o que fazemos com o que pensamos não será menor. Porque, segundo Carla Akotirene (2021), talvez o problema não esteja, necessariamente, nas respostas identitárias, dadas à matriz colonial, mas quais metodologias usamos para formular tais respostas, que, não raro, enveredam para uma dependência epistemológica da Europa ocidental e Estados Unidos (AKOTIRENE, 2021, p. 36).

Desta reflexão me lanço a passar a questionar não somente os termos, mas as autorias, os lugares de onde se emite a fala, para quem se fala, como se fala, para entender a vida, inicialmente, friccionada como arte, para desdobramentos mais gerais, pensando os embates da pauta nos diálogos propostos. Agora, as performances identitárias aparecem interseccionadas: como essa mulher indígena-negra, trabalhadora da educação pública, artista educadora em artes, moradora da periferia da cidade, sem recursos financeiros, mas repleta de “petulância” acadêmica e determinação criativa que se dá na expressão e se comunica nessa memória de corpo, corpo em performances cotidianas, memória interventiva, performado corpo invasivo e invasor.

Corpo como lugar, conceito metaforizado a partir Wallace Pantoja (2015) que apresenta o lugar como “expressão da co-presença e co-experiência humanas, de suas relações ao nível do sensível (corpo) e contexto (entorno) significativo, de onde se pode partir para o mundo” (p. 224). Para o autor geógrafo,

É preciso abertura à espacialização fenomênica essencial para a relação direta dos indivíduos, de grupos e corpos – corpo aqui entendido em multidimensionalidade e não só na extensão físico-sensível do ser – que é a própria possibilidade de encontro, a partir da experiência cotidiana, com o(s) outro(s) em uma dada situação espacial (PANTOJA, 2015, p. 225).

A espacialidade da experiência florestal cotidiana amazônica que me/nos habita caminha comigo em anos de história familiar e comunitária, na historicidade dessa região que também me plantou num trecho periférico-central dessa mesma floresta interrompida pelo asfalto e o lixo, no meio das águas turvas abundantes que nos entornam. Daqui sou provocada, igualmente, por essas cenas desiguais que me forçam assumir papéis com os quais não quero ter que lidar, que não pretendo “performar” todo dia como luta: uma mulher cis, cineasta, professora, produtora, enfermeira, atriz, performer, per_form@triz pesquisadora, “cambona de santo”; mulher da rua, viajante, erveira, das giras, das águas e esquinas todas que nos formam enquanto amazonas, pensadoras, fazedoras, viventes que somos e estamos.

Às experiências narrativas, muitas delas negadas no curso da história desse viver/sobreviver amazônico, me uno como texto, o corpo/os corpos como escrituras silenciadas das histórias de lutas anônimas do viver diários, ora enfrentando os ventos tempestuosos do mar aberto da resistência, ora boiando e tentando ganhar energias na marolagem das marés vazantes da vida. Recuperar a bússola e os rumos das experiências das/dos diferentes atrizes/atores do mundo, atuantes sociais, trazidos à discussão por nossa denúncia criativa, nosso confronto sóbrio e focal, provenientes de estudos e pesquisas em arte, arte contemporânea paraense.

Porque é necessário incluir nas pautas adjacentes o que não foi escrito: a oralidade, a história oral, os relatos ancestrais trazidos de boca em boca (na metodologia cotidiana “rádio-cipó”)¹⁰, correndo nos corpos hídricos, performando a correnteza dos saberes que se movem com a própria ideia de cultura nas reverberações dessas memórias culturais no corpo, das histórias dos corpos amazônicos recontadas como algo vivo, latente, re-existente, comunicante, expressivo, restaurando-se e refazendo-se na arte da existência imediata, apesar da vida. Isso é posto, uma vez que

A narrativa, portanto, como a vida imediata na qual ela se dá e que dela decorre é líquida como o rio é líquido, e essa vida transbordante, contestadora dos obstáculos que se interpõem dentro dela mesma, tornando-se esse chão disforme, corredio, embrenhando-se mundo a dentro, perpassa as enchentes e vazantes das marés da história nem sempre contada ou compartilhada, mas guardadas na memória individual e coletiva das sociedades (CORDEIRO, 2020, p. 72).

Considerando que somos essencialmente produtos da oralidade histórica das relações cotidianas é imprescindível assumir o protagonismo desse contar cultural local, em se tratando de garantir na pauta esse ritual oral e escrito da valorização, e reconhecimento, da legitimação da memória crítica sobre os acontecimentos relativos à nossa existência concreta, objetivada. Esse uso é importante para validar outras memórias sociais, outras histórias não contempladas pela literatura oficial. Isso é reiterado por Ecléa Bosi, uma vez que “as lembranças pessoais e grupais são invadidas por outra ‘história’, por uma outra memória que rouba das primeiras o sentido, a transparência e a verdade” (BOSI, 1994, p. 19).

¹⁰ Uma conversa, um assunto, uma notícia, um tema passando de uma pessoa a outra e nisso ganhando o mundo.

Tal pensamento está ligado ao que compreendo no campo dessas performances culturais, pois por elas nos inscrevemos como parte dessa população navegante mundial, entre terra e mar, ora remando, ora a pé, cortando a mata e nisso trocando saberes e conhecimentos, aprendendo umas com as outras. A moeda de troca é a cultura, sendo que quem tem memória está muito mais abastecido de pertencimento – e já entra com vantagem em relação ao câmbio de disputa memória-história-identidade-reconhecimento, pois a memória de nossas populações é o que nos referencia.

Reconhecer a fenda das possibilidades abertas, sempre presentes, de conjugar novos rumos discursivos sem desprezar a importância destas categorias, memória e performance, potencializando-as nesse corpo conjunto como ato político de retorno ao que não foi dito ou silenciado, apagado da historicidade amazônica, enseja essa tentativa de diálogo possível, sem fragilizar sua poesia adjacente, responde a busca pela compreensão de que a vida, em sua latente diversidade, territorial, inclusive, é mutante, andarilha, forasteira. Ao mesmo que contém a organicidade própria do presente, distintamente desgarrada, abriga subjetividades históricas que a objetividade das formas e dos métodos em seus diferentes esforços performativos com seus temas e conteúdos acadêmicos ou científicos, por mais elaborados que possam ser, e mesmo as máximas de elaborações artísticas em sua notória capacidade expressiva de tradução e releituras, não dão conta, não conseguem abarcar muito menos represar.

DA MARGEM AO BARCO, DO BARCO AO NAVIO, DO NAVIO À CANOA: DE QUE AMAZÔNIA[S] ESTAMOS FALANDO AO SUBIR O RIO DE VOLTA À CASA?

Retorno à canoa deixada na margem no início desta escritura. Na beira me encontro com Bhabha (2013, p. 29) ao enfatizar que “o trabalho fronteiriço da cultura exige o encontro com o ‘novo’ que não seja parte do continuum de passado e presente. Reitera a ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural”. Segundo ele, essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; “ela renova o passado, refigurando-o como um ‘entrelugar’” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O “‘passado-presente’ torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia de viver” (IDEM, p. 29).

Logo, me situo para remar diante da necessidade de reflexão do novo, novamente pensando cultura local nesse movimento em maresias das relações “de cima para baixo” versus a horizontalidade da vida corrente. Ranhuras que giram em torno dos temas amazônicos, redemoinhos do pensamento suscitando outras indagações a bordo, reverberações marítimas básicas, mas fulcrais em se tratando das memórias culturais da/na pluralidade dessa região. Porque, melhor falando, é correto alargar o vocábulo, pensar também Amazônia, ao nos referir às performances cotidianas.

Penso: nascer e viver aqui nos confere um grau de pertencimento nato, no entanto, não é um tema ao qual nos dedicamos discutir em nossas rodas sociais de conversas parentais

ou fraternas. A Amazônia não é, portanto, um assunto corriqueiro do dia a dia das nossas relações. É o nosso chão, o trabalho, os afetos, a educação, a arte, a moradia, o sustento, isso é suficiente para nós, nossas coletividades e sociabilidades cotidianas, como experimentado nas rodas de comportamentos com os marinheiros mercantes ao retornar as suas convivências familiares e comunitárias de vizinhança. A região amazônica para quem mora aqui é um fato, bom ou ruim, ser amazônico “é ou está” uma condição. Se para algumas pessoas é um adjetivo identitário, para a grande maioria populacional é um substantivo dado praticado no tempo presente. A vida presente, a memória cultural restabelecida nos comportamentos vividos na rotina diária das comunidades. Ser amazônica/o é como ser marinheiro/a: a existência vai ditando essa qualidade de “ser” e/ou “estar sendo”.

Para alguns, a autoidentificação amazônica está intrinsecamente ligada às relações com a floresta. Se esta dialogicidade sobre ela se renova, de forma constante, ela exige nossa narrativa identitária afirmativa também nessa direção. É fato que para algumas pessoas e determinadas concepções teóricas não somos/seremos porque o termo “ser amazônica/o” precisa estar associado “à”, não está ligado apenas as relações político-geográficas de território, espaço ou lugar. De todo modo me parece que não basta aprender a conviver e reproduzir pensamentos e comportamentos de nossas ancestralidades vivendo deste lado do planeta, é necessário se marcar, se localizar politicamente para ter direito uma espécie de credencial mínima que permita, para quem nos vê de longe, essa identificação, reconhecimento e/ou valorização que os tempos atuais ‘nos conferem’ como uma certa “representatividade florestal”, eu diria. Posturas que correspondem ao que o outro quer continuar nos vendo, com olhar exploratório esse território reduzido a sua imensa floresta vista do “alto”. Olhar que se lança numa visão aérea, distanciada, de cima a baixo que insiste em ver o quadro clássico de um enorme rio sinuoso cortando uma enigmática e inabitada floresta sinistra, misteriosa.

Essas provocações me rondam e de certo modo assombam: até quando vigorará o pacto da branquitude (BENTO, 2022) no qual “o herdeiro branco se identifica com outros herdeiros brancos e se beneficia dessa herança, seja concreta, seja simbolicamente; em contrapartida tem que servir ao seu grupo, protegê-lo e fortalecê-lo” (IDEM, p. 24). Porque, sim, como sabemos, esse traço explorador especulatório das organizações estatais e privadas, continua tendo fins econômicos bem definidos, as novas invasões territoriais perpetuam-se agindo no roubo e exportação de nossos bens naturais e culturais.

Nestes tempos de reflexões sobre “o novo” que a cultura enseja, pensar: somos regidas/os pela falta, pela carência, pela precariedade, pela ausência. Faltam incentivos financeiros para as gentes amazônicas permanecerem em seus lugares de origem pela escassez da promoção da vida fora da metrópole, pela sujeição política que povos dos campos, das florestas e das águas tem do centro urbano para garantia de proteção e combate às violências sexuais, ao trabalho escravo, a proliferação de doenças da urbanidade; para proteger o mínimo de nossos traços identitários vividos no âmbito das comunidades étnicas sem perder os caminhos das ancestralidades que aqui existiam, viviam e disto se bastavam. Se impor uma qualidade de luta diária, de força cotidiana à necessária batalha pela garantia do direito à existência, parece ter

sido entendido e assimilado como a nossa “nova performance” a recente guerra ideológica contemporânea, assim como das gerações amazônicas posteriores, a qual algumas pessoas denominarão resistência. Logo, para continuar a existir é preciso, antes, resistir, não ceder, não vergar às exigências culturais “de fora” isso individual e coletivamente falando. E como vamos nos posicionar diante do epistemicídio ¹¹ que estamos enfrentando em larga escala?

Sim, os processos dolorosos vividos no período colonial ao mesmo que nos causou grande sofrimento pelo massacre de milhares de pessoas, pelos assassinatos e inúmeras barbáries sofridas em série; nos obrigou a repensar a vida “pós-colonialidades”, recriando formas peculiares de ver, sentir, entender, nos organizar, planejar, decidir outros novos caminhos para nossas relações performativas estratégicas, aquilombadas e aldeadas, reaproximando as distâncias entre rural e urbano, campo e cidade, a fim de garantir e resguardar nossas existências, presente e futura, das pessoas, humane ou não, deste lado ocidental da Terra com base em nossa ancestralidade de luta e esperança.

Luta que alimenta a esperança que transforma desejos em condutas viáveis que nos realinham, dia a dia, a nos tornar defensores de nós mesmas/es/os e nossa identificação territorial e política nessa arena córrega e turva da cor dos nossos rios, da força dessa terra que nos gerou e que pisamos sendo o campo do corpo em diferentes performances narrativas da cultura, o nosso permanente desafio, a nossa provocação diária, um importante espaçotempo de reinvenção de nós mesmas/es/os nos reencontrando em casa.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. TED Talks. Disponível em: <https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story>. Acesso em: jun.2022.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. In: CARNEIRO, Sueli (Org.). **Feminismos plurais**. São Paulo: Editora Jandaia, 2021.

ASSMANN, Jan. **Communicative and cultural memory**. In: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar (ed.). **Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook**. Berlin; New York: De Gruyter, 2008.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. 2^a ed. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. 1^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

¹¹ Para o professor de filosofia da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), Renato Nogueira, epistemicídio pode ser definido como a colonização, o assassinato e a recusa da produção de conhecimento de determinados povos, no caso brasileiro, o negro e indígena. Para ele falar em epistemicídio no Brasil remonta ao processo de colonização, ou seja, é uma invisibilidade, uma recusa a produção africana de conhecimento. O filósofo acredita que o epistemicídio é a representação do racismo na produção intelectual, responsável por negar a capacidade dos povos não brancos de produzir saber.

BRUM, Eliane. **Banheiro ÒKÓTÒ. Uma Viagem à Amazônia Centro do Mundo.** 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

CANDAU, Joel. **Memória e identidade.** Tradução Maria Leticia Ferreira. 1ª ed. São Paulo: Contexto, 2016.

CORDEIRO, Rosilene da Conceição. **“A bandeira de oxalá, brilhou, brilhou!”: uma corpografia memorial.** Dissertação (Mestrado em Comunicação, Linguagens e Cultura), Universidade da Amazônia. Belém, 2020. Disponível em: <https://www.academia.edu/45261847/_A_Bandeira_de_Ox%C3%A1_Brilhou_Brilhou_Uma_Corpografia_Memorial>. Acesso em: mai.2022.

CORRÊA, Sérgio Roberto Moraes. **Educação popular do campo e desenvolvimento territorial na Amazônia: Uma leitura a partir da pedagógica do Movimento dos Atingidos por Barragem (MAB).** Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2007.

CORRÊA, Sérgio Roberto Moraes; HAGE, Salomão A. M. **Amazônia: a urgência e necessidade da construção de políticas e práticas educacionais inter/multiculturais.** *Revista Nera.* Ano 14, n.18, jan./jun. 2011. Disponível em: <<https://revista.fct.unesp.br/index.php/nera/article/view/1336/1326>>. Acesso em: mai.2022.

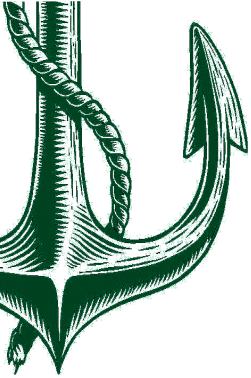
HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

MALHEIRO, Bruno; PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter; MICHELOTTI, Fernando. **Horizontes amazônicos. Para repensar o Brasil e o mundo.** 1ª ed. São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo/Expressão Popular, 2021.

PANTOJA, Wallace Wagner R. **Educação do Campo à beira da “Faixa”: A (in)existência do lugar como espacialização do fenômeno.** *GeoTextos*, v.11, n.2, dez.2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/geotextos/article/view/13375/10298>>. Acesso em: mai.2022.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance? O Percevejo** - *Revista de teatro, crítica e estética*, Ano 11, n.12, Rio de Janeiro: UNIRIO, 2003, p. 25-50.



TEATRO ART'IMAGEM: UM PALCO COMO ESPAÇO DE MEMÓRIA E MILITÂNCIA

Micaela Barbosa (Universidade de Coimbra)

RESUMO

O Teatro como um espaço de reivindicação da memória para a construção de narrativas engajadas, comprometidas e militantes. Assim se constrói o trabalho do Teatro Art'Imagem, do Porto - Portugal, na trilogia Identificação de um (o meu) país, através duma estética documental alicerçada na história coletiva de um povo (o português) cruzada com a memória individual de José Leitão. “Há uma forte presença da história do Teatro na dramaturgia, ora como paralelo dos acontecimentos, ora como rasgo consciente de liberdade. E não defendesse o José Leitão o teatro como uma arma!! José Leitão já sabia, sempre soube, e esta trilogia não é mais do que uma boa espingarda teatral com balas ideológicas!”. Três espetáculos destemidos na denúncia, apresentam-nos depoimentos da história real, conta-se um conto sem lhe acrescentar um único ponto! É o real nu e cru, que abre as feridas, que se empatiza num espetador mais comprometido, que deslumbra naqueles que ainda trazem um cravo na lapela. E por ali concretiza-se o espetáculo, na sua mais verdadeira humildade de quem quer contar a nossa história, avivar memória desta nossa gente, e consolidar uma militância teatral.

Palavras-chave: Teatro; Memória; Revolução.

ABSTRACT

Theater as a space to claim memory for the construction of engaged, committed and militant narratives. This is how the work of Teatro Art'Imagem, from Porto - Portugal, is built in the trilogy Identificação de um (o meu) país, through a documentary aesthetic grounded in the collective history of a people (Portuguese) crossed with the individual memory of Jose Leitão. “There is a strong presence of Theater history in dramaturgy, sometimes as a parallel of events, sometimes as a conscious tear of freedom. And José Leitão did not defend the theater as a weapon!! José Leitão already knew, always knew, and this trilogy is nothing more than a good theatrical rifle with ideological bullets!”. Three fearless shows in the denunciation, they present us with testimonies of real history, a tale is told without adding a single point to it! It is the naked and raw real, which opens the wounds, which empathizes with a more committed spectator, which dazzles in those who still have a carnation in their lapel. And that's where the show takes place, in its truest humility as one who wants to tell our story, revive the memory of our people, and consolidate a theatrical militancy.

Keywords: Theatre; Memory; Revolution.

O TEATRO ART'IMAGEM

O Teatro Art'Imagem é uma companhia teatral nascida em 1981 (a 20 de agosto forma-se o grupo, a 24 de outubro estreia o primeiro espetáculo) a partir de um grupo de amadores de teatro. Estrutura financiada pelo Ministério da Cultura/DGArtes, integra atualmente três gerações de profissionais. Através de um protocolo com a Câmara Municipal da Maia, habita e é responsável pela programação do Auditório da Quinta da Caverneira, em Águas Santas. Faz em média 120 representações anuais e participações em vários festivais de teatro.

Desde 1982 a companhia organiza o terceiro festival mais antigo do país, o Fazer a Festa – Festival Internacional de Teatro, e desde 1994, em colaboração com a Câmara Municipal da Maia, organiza anualmente o Festival Internacional de Teatro Cómico da Maia. Além da Maia ao Palco – Mostra de Teatro de Amadores da Maia que a companhia organiza desde 2008, tem atividades regulares de formação teatral para crianças, jovens e seniores, em colaboração com a CM Maia.

A TRILOGIA

De salientar nesta década a criação de uma trilogia (ontem já se falava em trilogia, curioso), assumida por José Leitão, numa estética de Teatro Documental (pensando um pouco com o que o professor Denis Bezerra falou ontem sobre o documento como memória), uma série de três espetáculos sobre a história do nosso país, cruzada com a de um homem que é o próprio José, sobre o 25 de abril, a liberdade, num registo empático e de identificação por parte do público, com os valores que todos os dias questionamos e fazemos questão de abordar: a liberdade, a realidade social portuguesa, o teatro, num emaranhado interventivo e de memória.

Nesta trilogia, chamada A identificação de um (o meu) país, resultaram os espetáculos O Fascismo (aqui) nunca existiu, Os anos que abalaram o (nosso) mundo e Ai o medo que (nós) temos de existir, e que foram o culminar de uma vontade de várias décadas do pensamento e intervenção de José Leitão, e que marcam profundamente todo o projeto estético e ético do Art'Imagem.¹

ENQUANTO ENTENDERMOS O SIGNIFICADO DA PALAVRA FASCISMO, ESTE EXISTIRÁ!

Ainda a cena está mal iluminada e já ouvimos os gritos estridentes dos arduos que nos convocam para a realidade, um eco de informação jornalística, repentina, que chega

¹ Sobre o espetáculo O Fascismo (aqui) nunca existiu, de 2017, o trailer está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RIjvL-Ju1pA&t=49s>>. Sobre o espetáculo Os anos que abalaram o nosso mundo, de 2019, o trailer está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BkMUDQzjBQ8&t=13s>>. Sobre o espetáculo Ai o medo (que temos) de existir, de 2022, o trailer está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nWiLkaOOYos>>.

dos quatro cantos da sala. Os atores não estão dentro da caixa da ilusão, estão ali mesmo a gritarem-nos aos ouvidos. Senhor público, isto é tão real, como as cadeiras em que estão sentados. É real hoje, foi real ontem e dificilmente será ilusão no futuro...

É este o mote para este primeiro espetáculo de uma Trilogia que José Leitão dirige. Habitados que estamos a um ativismo social e político claro nos seus trabalhos cênicos, este de todo desiludirá quem com ele assume cumplicidades artísticas e sociais.

Assistimos a uma dramaturgia fragmentada, porque composta por quadros cênicos, num registo pós-dramático com constantes incursões em estéticas teatrais da modernidade. Incursões estas claramente ligadas a um Brecht, a um Boal, a um Vilar, porque claramente épico, transformador e popular (no sentido do criador enquanto posicionado do lado das classes populares, enquanto ativista).

No entanto, para além desta dramaturgia fragmentada, podemos encontrar no espetáculo também ainda uma estrutura muito aristotélica, de prólogo, desenvolvimento e epílogo – um prólogo assumido, todo a soma de quadros e um epílogo na cena final de grito de liberdade.

Encontramo-nos perante um enorme debitar de informação, de acontecimentos tão zipados, numa quase vertigem latente de querer que o público agarre tudo sem um piscar de olhos.

Duas realidades constroem a “ficção”, a realidade biográfica de um menino nascido em 1945, e a realidade social de 1945 até ao grito de liberdade de 1974. Dois caminhos que se cruzam, se duplicam, se fundem. Uma história de vida que é a história de um país.

O espetáculo procura chegar até o espectador de uma forma incómoda, ou em cumplicidade, pelo recuperar de memórias de quem as viveu, por reforçar ideias de quem as esqueceu, por agitar quem se deu por acomodado a um país que (nunca ou sempre) viveu o fascismo.

Cinco atores dão corpo ao espetáculo, ora atores-atores, ora atores-narradores, que num constante registo de distanciação oferecem ao público as gentes e os acontecimentos deste país no estado novo (que ainda hoje não é velho!). Semiologicamente chega até ao público um conjunto de significantes textuais, imagéticos, sonoros, criando assim uma teia complexa de entendimento, mas ao mesmo tempo carregada de sedução dos sentidos, porque real, presente, existente.

Temos um loop de gentes, um loop de imagens, um loop de sentidos que obriga a que o grupo de atores faça um trabalho extraordinário, para que o espectador não se encoste na cadeira e se alheie do que está à sua frente.

Estrategicamente, o encenador dá uns “murros no estômago” do público, quando os jornais batem no corpo dos atores, quando nos deparamos com um “escarro ao alvo!”, com assistimos à cena da prisão de Caxias e da Pide, com estas mulheres a chegarem às entranhas do público, e a contarem-nos as suas histórias de vida, num momento altamente catártico.

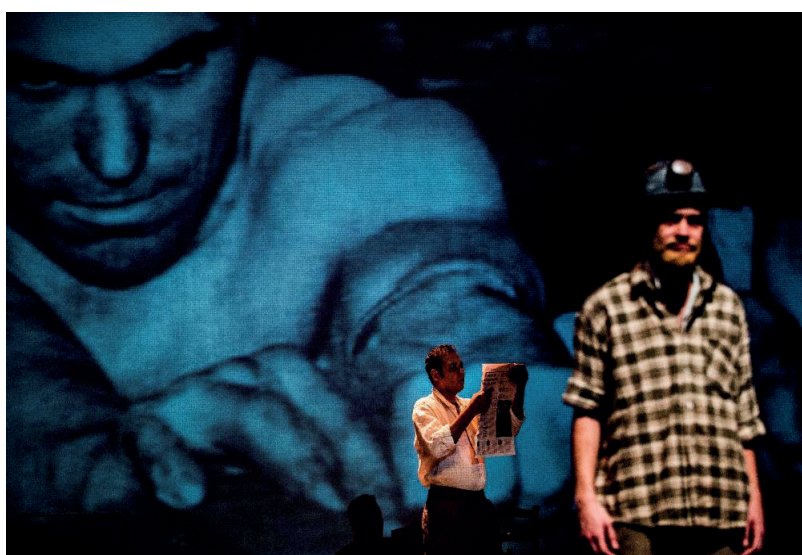
Identifique-se ainda o(s) grito(s) de Munch nos mineiros de S. Pedro da Cova, os homens-marionetas num decálogo encerrado com “A galinha deu o ovo, o estado novo deu no povo!”.

Sobre o ativismo que identifico, é óbvia a convocatório para o espetáculo, de poemas de José Gomes Ferreira, de música de José Mário Branco, de teatro de Bernardo Santareno, de canto de José Afonso. Os cúmplices de sempre no contar da história de um país onde o fascismo (nunca) existiu!

Um espetáculo que busca um comprometimento social e político, alicerçado num projeto artístico de construção de uma cidadania ativa.

E se na memória, na boca do público vai a palavra “fascismo”, então, este existirá!

Figuras 1, 2, 3, 4: Espetáculo O Fascismo (aqui) nunca existiu, 2017.





Fonte: Fotografia de Paulo Pimenta. Acervo do Teatro Art'Imagem.

O TEATRO É UMA ARMA E EU JÁ SABIA...

Este espetáculo, *Os anos que abalaram o (nosso) mundo*, segunda parte duma trilogia sonhada e concretizada pelo encenador José Leitão, diretor da companhia, apresenta mais um capítulo da história e pensamento do povo português, entre os acontecimentos do 25 de abril e os primeiros anos de “festa”, esperança ou ilusão...

O espetáculo começa com “Acorda, acorda, há uma revolução” num tom de completa euforia de que tudo ia mudar, que o dia acordava outro depois da noite de 24. Mas seguindo a narrativa do espetáculo percebe-se que este acordar, só se ficou por muitos espreguiçares, e o homem bem “desperto”, ainda hoje, tenta que o nosso país não se deixe adormecer.

Os primeiros anos após o 25 de abril foram anos que abalaram o mundo, o nosso e o outro, mas que não passaram de anos que rapidamente se dissiparam e que fazem com que

permanentemente ainda continuemos na esperança de que “isto vai, pá, isto vai”!

Com um tom claro de esperança e de festa (carregadas de cinismo) este segundo episódio, sobre os anos que abalaram o mundo mostra-nos que não abalaram mundo nenhum, ou como, citando Lampedusa: “É preciso que tudo mude, para que tudo fique na mesma”.

Espectáculo claramente de teatro documental, uma manta construída a partir de factos históricos cruzada com a história pessoal de um homem do seu tempo (e aqui podemos claramente fazer um paralelo com a dramaturgia do O Fascismo (aqui) nunca existiu).

Acrescente-se a esta narrativa cruzada a história do Teatro (e mais especificamente também do Art’Imagem), e a presença da literatura que José Leitão tão bem soube emaranhar, e que leva o público num constante balançar entre estas histórias e a sua.

Acrescente-se ainda, fazendo jus ao seu “modus documentalium” expressivas imagens da época, na tela de fundo.

Dois mundos de ilusão se cruzam: a ilusão concreta do teatro e a ilusão da História, ilusão de um abalo social! O espetáculo inicia com uma cena do espetáculo A Madrugada, cruzada com uma cena real da madrugada que se esperava. Qual destas madrugadas é a mais real??

Há uma forte presença da história do Teatro na dramaturgia, ora como paralelo dos acontecimentos, ora como rasgo consciente de liberdade. E não defendesse o José Leitão o teatro como uma arma!! JL já sabia, sempre soube, e esta trilogia não é mais do que uma boa espingarda teatral com balas ideológicas!

Por isso inicia o espetáculo com um “Acorda, acorda...”! E termina com o mesmo ritmo, dum despertar, duma esperança que se quer manter, com a música a dar o tom de festa, com um Fellini na tela e uma banda de música por um grupo de “camaradas”, ou “atores”, em euforia de abalo e presságio para um terceiro capítulo da trilogia.

Figuras 5, 6, 7, 8: Espectáculo Os anos que abalaram o (nosso) mundo, 2019.





Fonte: Fotografia de Paulo Pimenta. Acervo do Teatro Art'Imagem.

AI O MEDO QUE NÃO TENHO DE EXISTIR...
 AI A URGÊNCIA QUE TENHO DE CONTAR...

Para José Leitão, encenador do espetáculo Ai o medo que (nós) temos de existir a ficção já não lhe basta, há que convocar a história real, de um povo e de um homem, vivida e sentida, para o palco.

Assim se confirma, com este terceiro espetáculo duma trilogia anunciada em 2017, a vontade expressa e espelhada na sua arte, de explorar a realidade social do homem, de se implicar política e eticamente, de gritar a sua justiça, de denunciar aquilo que todos nós já sabemos mas fazemos questão de deixar por mãos alheias, aquele futuro que nunca foi conquistado com a revolução de abril e “tudo o resto são histórias”... e “touradas”...

E o medo, este medo, que paralisa um país, um povo, que assassina a liberdade, porque os portugueses “Falavam de mais, faziam demais. Festejavam demais, folgavam demais. Pensavam demais, protestavam demais. Sindicalizavam-se demais, sentiam demais”, e depois claro, “o respeitinho que é muito bom...”, trouxe o medo, este medo que é tudo, que é todos, e que nos congela, porque tudo é demais... e “O medo vai ter tudo, quase tudo, e cada um por seu caminho, havemos todos de chegar, quase todos, a ratos. Sim, a ratos”. Ratos que se encostam nas cavernas e cerram os olhos platónicos.

O espetáculo é destemido na denúncia, apresenta-nos depoimentos da história real, conta-se um conto sem lhe acrescentar um único ponto! É o real nu e cru, que abre as feridas, que se empatiza num espectador mais comprometido, que deslumbra naqueles que ainda trazem um cravo na lapela.

E por ali concretiza-se o espetáculo, na sua mais verdadeira humildade de quem quer contar a nossa história, avivar memória desta nossa gente, e consolidar uma militância teatral.

E não fosse o teatro a arma carregada por JL, não poderia ficar fora do palco a história do Art’Imagem, com a alusão a dois espetáculos fundamentais no histórico da companhia, O Vagabundo que Sonha Palhaço e Histórias para serem contadas, apenas o início desta viagem teatral que há 40 anos foi sonhada e que em mais de uma centena de criações se concretizou.

Quatro atores/narradores, às vezes um coro, que dialogam com o vídeo, com a música, com o espaço, com o espectador, assumindo o épico de Brecht, trocam a quarta parede por uma casa “sem muros nem ameias”, e vestem as suas roupas por engomar, pois mais vale sê-lo que parecê-lo, numa cumplicidade despojada com a nossa história e com aquilo que queremos dela, e engajam-se naturalmente. São contadores de uma memória que se procura viva.

Teatro documental, com forte vocação política, a maneira escolhida pelo Teatro Art’Imagem para “dar conta do mundo”, um teatro de memória com urgência de falar.

Figuras 9 e 10: Espetáculo Ai o medo que (nós) temos de Existir!, 2022.



Fonte: Fotografia de Paulo Pimenta. Acervo do Teatro Art'Imagem.

A MEMÓRIA E O CALEIDOSCÓPIO

Encontramos, portanto, no palco, como pilares da construção dramática várias memórias: Memória histórica de um país, memória emocional coletiva, memória biográfica e memória emocional íntima.

E é no cruzamento destas que se criam outros, como um caleidoscópio, vários olhares e perspectivas da mesma coisa para uma interpretação cultural, social e política através do teatro.

TEATRO COMO CONSTRUTOR DE UMA CIDADANIA ATIVA

Dum desejo de fazer algo mais militantemente, nasceu a vontade de criar o Art’Imagem:

O teatro preenche-me muito, permite-me intervir publicamente e dar testemunho do que acontece à minha volta. Passei de militante político a militante cultural (...) Pois, o teatro. O estar no teatro tem-me permitido, até pela escolha das peças, levar esta forma de arte a todo o país e ao estrangeiro, também como mensagem e como forma de intervenção, dando testemunho da evolução da humanidade.(...) Não consideramos, por conseguinte, que o Teatro constitua um fim em si. Ele é um meio, um elemento mais, nesse complexo sistema de atitudes e comportamentos que influem decisivamente no desenvolvimento dum grupo, duma comunidade, de um povo (LEITÃO, 2019).

O teatro construtor de uma cidadania ativa, passa por abordagens políticas assente em três pilares: democratizar – tornar o teatro acessível a toda a sociedade, sendo que nos anos 80/90 esta vertente está clara no sentido dum teatro de rua e da aposta no teatro para a infância e juventude; informar e esclarecer – um teatro que seja um lugar de revelar os grandes literários, os grandes pintores, os grandes músicos que pode ser traduzido no trabalho da década de 1990/2000 onde a companhia se preocupou bastante com o seu repertório; e principalmente provocar reflexão/criticar – num teatro mais claramente interventivo, político no seu conceito específico, onde a realidade social e política contemporânea é apresentada de forma crítica e provocatória, neste ultimo caso temos os espetáculos claramente engajados com factos políticos e sociais, como é o caso específico atrás abordado, a trilogia A identificação de um (o meu) país.

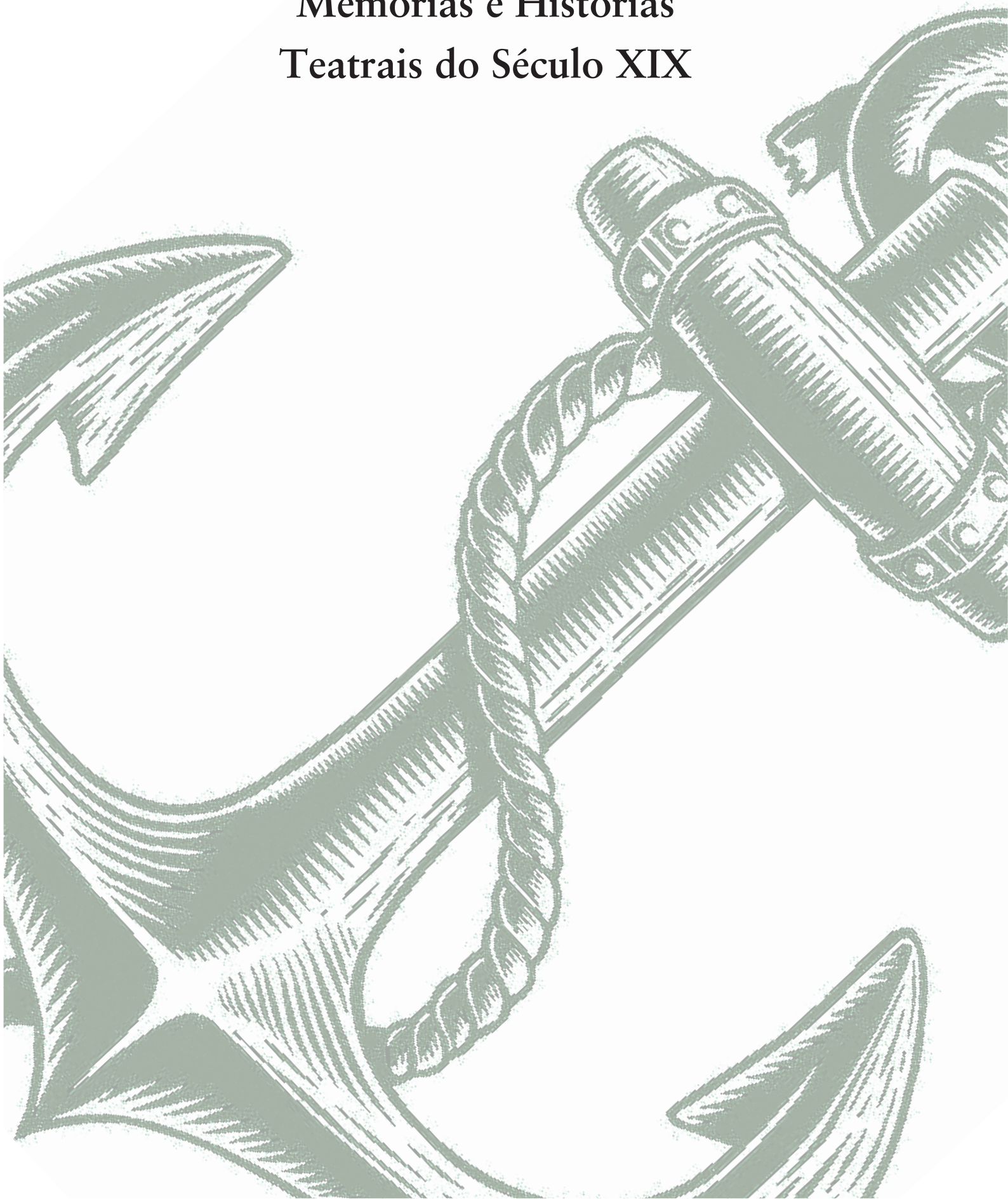
O Teatro Art’Imagem coloca toda a sua prática teatral nestes três pilares de construção de cidadania ativa.

REFERÊNCIA

LEITÃO, José. Entrevista [2019]. José Leitão. Nortada. Revista do Sindicato dos Bancários do Norte, Porto, Portugal, 2019.

2.

Memórias e Histórias
Teatrais do Século XIX





AS “SENHORAS” DO PALCO: EMÍLIA ADELAIDE E MANUELLA LUCCI NO COMANDO DO TEATRO DA PAZ EM 1885

Andréa Carvalho Stark (Perau/UFPA)

RESUMO

O presente artigo examina o encontro entre Manuella Lucci e Emília Adelaide como um aspecto significativo do trabalho de mulheres na atividade teatral dos oitocentos no Brasil. Além de serem atrizes importantes em seu tempo, elas também eram empresárias teatrais. Em 1885, ambas estiveram responsáveis pela programação e produção do Teatro da Paz, na cidade de Belém, estado do Pará, o maior espaço teatral da região norte de então. O artigo descreve a carreira de Manuella Lucci e Emília Adelaide, antes e depois de se encontrarem profissionalmente em Belém (PA), com o objetivo de rascunhar um capítulo de uma história ainda não escrita sobre as mulheres no teatro do Brasil, especialmente na região norte do país. Argumentamos que Manuella Lucci e Emília Adelaide foram precursoras de atrizes que irão criar suas companhias e nomeá-las com seus próprios nomes no século seguinte.

Palavras-chave: Século XIX; Manuella Lucci; Emília Adelaide; Belém do Pará; Teatro da Paz.

ABSTRACT

This article examines how the encounter between Manuella Lucci and Emilia Adelaide can be inferred as a significant aspect of women's work in the 19th-century theatrical milieu. Not only were they important actresses of the time, but also theatre impresarios. In 1885, they both were responsible for the programming and production of the Teatro da Paz, in Belém, Pará state, the largest theater venue in the Brazilian northern region of the time. The paper depicts Manuella Lucci and Emília Adelaide's individual careers, before and after they professionally meet, in order to draft a chapter of a history not yet written about women in the 19th-century theater in Brazil, specially in the north region. We argue that Manuella Lucci and Emilia Adelaide were forerunners of actresses who will create theatre companies and name them with their own names in the following century.

Keywords: 19th century; Manuella Lucci; Emília Adelaide; Belém do Pará; Teatro da Paz.

UM PALCO TODO SEU

(...) a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction; and that, as you will see, leaves the great problem of the true nature of woman and the true nature of fiction unsolved.

Virginia Woolf, *A room of one's own*, 1928.¹

No ano de 1885, entre o palco e os bastidores do Teatro da Paz, o maior espaço teatral da região norte de então, se encontraram Manuella Lucci² como empresária e Emília Adelaide como diretora de uma companhia dramática. Duas mulheres que tinham em comum o fato de serem atrizes admiradas e respeitadas, sem filhos e sem “maridos”, a primeira por viuvez, a segunda por ser solteira. O encontro entre essas duas atrizes e empresárias será considerado como um aspecto do trabalho de mulheres na atividade teatral dos oitocentos, prenunciando um momento de mudança a se expandir no século seguinte, quando muitas nomearam suas empresas e companhias teatrais com seus nomes próprios, iniciando uma certa autonomia de seu trabalho nos palcos.

Figura 1: Teatro da Paz com a vitalidade de seu movimento e de seus espectadores em desenho de 1885, ano da temporada Manuella Lucci e Emília Adelaide.³



Fonte: KNOX, 1886.

1 “(...) uma mulher deve ter dinheiro e um quarto próprio se ela for escrever ficção; e isso, como vocês vão ver, deixa sem solução o grande problema da verdadeira natureza da mulher e da verdadeira natureza da ficção” (Tradução da autora).

2 Na pesquisa, encontramos diversas grafias como prenome da atriz: Manuella, Manoela, Manoella, Manuela. Aqui optamos por “Manuella”, conforme ela assinou em algumas cartas publicadas em periódicos.

3 Agradeço ao historiador Kenneth Maxwell a indicação desta imagem inédita e de sua fonte.

Se uma mulher para escrever ficção precisava de dinheiro e de um teto somente seu, conforme escreveu Virginia Woolf em *A room of one's own*, em 1928, texto de uma palestra sobre a mulher e a literatura, poderíamos considerar que uma mulher também precisaria ter dinheiro e um “palco todo seu” se pensarmos sobre a mulher e o teatro. Assim se operaria um rompimento com procedimentos, regras e lugares que se facultavam à mulher artista de teatro. Essa compreensão se estende e se relaciona a uma amplitude de significados que inclui códigos sociais de organização e controle que determinavam à mulher o papel de esposa, mãe e filha, mas aceitava a “primeira atriz” como musa de um público fiel. Um público masculino que a homenageava com poemas românticos e passionais, e um público feminino que via na musa o *toilette* da moda ou a personagem que mais lhe espelharia.

O breve encontro entre Manuella Lucci e Emília Adelaide no ano de 1885 revela como mulheres podiam se articular, criar, trabalhar no teatro inseridas em um meio social onde homens assinavam e resolviam contratos de suas esposas atrizes e recebiam o salário por seu trabalho e, ainda, em caso raro de separação, recebiam todos os bens dessa esposa, incluindo heranças.⁴ Mulheres que muitas vezes tinham a identidade apagada na omissão ou substituição de seu próprio nome, ou seja, eram conhecidas publicamente como “Sra sobrenome de seu marido”, o que se torna um problema, muitas vezes, para a pesquisa histórica quando precisamos estabelecer o primeiro nome ou o nome da família original de atrizes. Mesmo as grandes atrizes, as mais populares, as mais “eminentíssimas”, assumiam os sobrenomes de seus maridos unicamente, eram as “Senhoras tal”.

Partiremos dos contextos que Manuella Lucci e Emília Adelaide viveram em suas trajetórias individuais até se encontrarem como trabalhadoras do palco na cidade de Belém, no Pará, com o objetivo também de rascunhar um capítulo de uma história ainda não escrita sobre as mulheres no teatro do Brasil no século XIX.

AS “SENHORAS DONA TAL”

A atriz e empresária Manuella Caetana Lucci, conhecida como Manuella Lucci, acrescentou “de Oliveira” ao seu nome quando se casou com o pernambucano Vicente Pontes de Oliveira, ator e empresário de teatro da companhia onde Manuella se tornou a “primeira atriz”.⁵ Poucas vezes a atriz usava seu sobrenome de casada publicamente, pelo que observamos nos anúncios da programação teatral nos periódicos da época. Ela sempre foi “Manuella Lucci”, da criança que se apresentava cantando com seu pai e irmã até a atriz e empresária que, quando viúva, teve de manter na atividade artística seu único recurso financeiro de sobrevivência.

Manuella Lucci foi uma das mais reconhecidas atrizes da segunda metade do século XIX especialmente (e talvez exclusivamente) no Norte e Nordeste do Brasil. Nascida em Portugal em uma família de artistas de ascendência mais direta de italianos e portugueses, ela chegou ao Rio de Janeiro ainda criança ou no começo da adolescência.⁶ Era filha de Maria Guima Lucci e Rafael Lucci, natural de Trieste (Itália), que, em 1831, era um músico com passagens como compositor e

4 Não existia divórcio conforme compreendemos hoje e uma mulher seria sempre a esposa de seu primeiro marido, sem direito a retomar seu nome de família, mantendo sempre o sobrenome do seu “ex”.

5 “Primeira atriz” aqui significa a protagonista feminina e se refere a tipologia dramática da época. Vicente Pontes de Oliveira e Manuella Lucci se casaram em São Luís (MA). *Diário de Belém*, 2/10/1883, p. 3.

6 Se considerarmos o óbito de Manuella Lucci (BELÉM, 1899), ela teria nascido em 1824. Então, teria 13 anos em 1837, possível ano de sua chegada ao Brasil. Segundo Sousa Bastos (1898, p. 648), sem indicar fonte, Manuella chegou ainda criança ao Rio de Janeiro – “talvez” com 3 anos de idade – junto a seu irmão Augusto e a irmã Carmela. O escritor português Sanches de Frias (1913, p. 90) também ratifica a “menoridade” da atriz quando chegou ao Brasil na companhia exclusiva de seu pai. Cf. Stark, 2020.

professor de música, pianista e cantor profissional em Lisboa, Portugal (BELÉM, 1899; GAZETA DE LISBOA, 14/10/1831). Era também pai de Carmela Adelaide e Augusto Rafael que podem ter chegado ao Rio de Janeiro junto com a irmã Manuella, primeira cidade onde temos notícias da família.⁷ Nesse contexto familiar, Manuella Lucci estreou nos palcos como cantora, com seu pai e irmã, em apresentações no Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Bahia e Recife, além de Buenos Aires e Montevideú, até sua estreia como atriz na companhia de Germano Francisco de Oliveira, no Teatro Santa Isabel, em setembro de 1851, formando o primeiro elenco dramático do teatro recifense inaugurado naquele ano.

Manuella se tornou a primeira atriz, e Carmela, atriz e cantora lírica da companhia por toda a década de 1850.⁸ Além do Recife, a Companhia Germano também fez carreira no Teatro São Luís, em São Luís, Maranhão, e uma breve temporada no Teatro São Januário, Rio de Janeiro, em 1858, marcando a estreia da atriz Manuella Lucci na Corte.⁹ Mas foi em um circuito que integrava as cidades de Recife, São Luís e Manaus, ligados pelas viagens cotidianas de navios a vapor, os palcos onde a primeira atriz se notabilizou, primeiramente na companhia de Germano, posteriormente na companhia de Vicente Pontes de Oliveira. Nessa companhia, Manuella e Vicente produziram o espetáculo de inauguração do “Teatro Nossa Senhora da Paz” (que depois mudaria o nome para “Teatro da Paz”) com a sua companhia dramática, em 15 de fevereiro de 1878, realizando também a primeira temporada do novo teatro paraense.

Com o falecimento do empresário Vicente em 24 de agosto de 1882, a empresa teatral chegou ao fim. Mas, cerca de dois meses depois, Manuella Lucci criou sua primeira companhia dramática, a Associação Lírica Dramática, e se estabeleceu no Teatro Santo Antônio, no Recife, reunindo alguns atores que chegaram do Rio de Janeiro e outros que estavam nas províncias do norte.¹⁰ Desde então, ela foi atriz de alguns espetáculos, mas não deixou de ser empresária de teatro (LIBERAL DO PARÁ, 5/8/1883. O PAIZ, 10/10/1855, p. 2).

7 Rafael Lucci, nascido em Trieste, em 1787, teria 50 anos quando chegou ao Brasil. Cf. Stark, 2020.

8 Foram contratados os cantores Lucas Vasco, Marieta Landa, Carmela Lucci e Manuella Lucci em setembro de 1851, para a companhia de Germano Francisco de Oliveira, administrador do Teatro Santa Isabel. O ano de 1858 foi de estreia de Manuella no Rio de Janeiro, no mês de setembro, como atriz na mesma companhia em temporada no Teatro de São Januário. Cf. Diário de Pernambuco, 2/9/1851. Diário do Rio de Janeiro, 12/9/1858.

9 O Teatro São Januário era o mesmo Teatro da Praia de Dom Manuel, que mudou de nome em 1838, e foi demolido em 1868 quando se chamava “Ateneu Dramático”. O Teatro São Luís, em São Luís (MA), é hoje o Teatro Artur Azevedo.

10 O espetáculo de estreia da Associação Lírica Dramática, empresariada por Manuella Lucci, em 5 outubro de 1882, no Teatro Santo Antônio, no Recife, foi o drama sacro O Frade Negro ou A Derrota de Satanás. Essa peça estava sendo ensaiada por Vicente Pontes de Oliveira antes de falecer na cidade. Jornal do Recife, 5/10/1882; 22/9/1882, p. 1.

Figura 2: A atriz e empresária Manuella Lucci, detalhe da imagem restaurada e colorizada a partir de uma carte de visite de 1874. É esta a única imagem da atriz que conseguimos localizar.¹¹



Fonte: STARK, 2020.

Por essa ocasião, Emília Adelaide Pimentel, ou “Emília Adelaide”, já tinha se apresentado no Rio de Janeiro, contratada por Furtado Coelho, empresário teatral e ator português, um dos mais importantes e atuantes na cidade. A atriz assumia seu nome próprio desde seus primeiros trabalhos em Lisboa, sua terra natal, onde se formou nas artes pelo Real Conservatório de Lisboa, fazendo sua estreia no Teatro D. Maria II, de Lisboa, em 1856.

Emília Adelaide se apresentou na Corte, em 1871, no Teatro São Luiz (teatro criado por Furtado Coelho), no mesmo papel que a consagrara em Portugal, o de Leonor na peça *A Morgadinha de Valflor*, de Pinheiro Chagas. Mas também esteve em São Paulo, Bahia, Rio Grande do Sul, por diversos períodos, e ainda retornou à Portugal (Lisboa e Porto), configurando uma trajetória bastante fragmentada de curtas temporadas por diversas cidades. Na temporada de fevereiro de 1880, a “eminente atriz portuguesa Emília Adelaide”, assim chamada na imprensa da época, chegou à Belém. Partindo do Rio de Janeiro no pacote americano *City of Para*, Emília Adelaide e alguns atores e atrizes de sua companhia fizeram uma parada em Salvador, na Bahia, antes de desembarcarem em Belém, na segunda parada do pacote que seguiu viagem para Nova Iorque. A companhia era formada pela própria Emília Adelaide Pimentel, a “primeira atriz”, e os atores Júlio Xavier (também diretor da companhia), Álvaro Felipe Ferreira, Antônio Joaquim Martins e Caetano Eleutério Maggioli, e as atrizes Lívia de Castro Maggioli, Palmyra Beatriz Ferreira e Isolina Monclar. A Companhia Emília Adelaide foi contratada pela empresa de Vicente Pontes de Oliveira que gerenciava o Teatro da Paz na ocasião (JORNAL DO COMMERCIO, 5/2/1880, p. 1. DIÁRIO DE BELÉM, 21/2/1880, p. 2).

¹¹ Enquanto de Emília Adelaide temos imagens de diversas épocas, de Manuella Lucci conseguimos somente esta, cujo original se encontra bastante danificado. A imagem acima é um recorte da original, de corpo inteiro, restaurada e colorizada pela autora. A versão original pertence à coleção particular de Ewald Hackler e está publicada em Stark (2020).

Figura 3: A atriz e empresária Emília Adelaide Pimentel. Detalhe da obra de 1871 do pintor alemão Karl Ernst Papf, pintada no Brasil.



Fonte: Acervo do Museu Nacional do Teatro e da Dança (Portugal).

A companhia encenava comédias e dramas, e Emília sempre fazia os primeiros papéis em ambos os gêneros. O repertório incluía títulos de peças portuguesas e francesas e prometia ainda um outro gênero, “operetas e mágicas do repertório do Teatro da Trindade de Lisboa”. O autor brasileiro não surge nesse repertório, mas temos Artur Azevedo assinando a tradução para o português da comédia *Nho Nho* de Emilio de Nojac e Alfredo Ilmeguin, com Emília Adelaide como protagonista (DIÁRIO DE BELÉM, 19/5/1880, p. 1). Pouco antes do encontro entre Emília Adelaide e Manuella Lucci no Teatro da Paz, Emília esteve em Recife e em São Luís com sua companhia dramática (DIÁRIO DO MARANHÃO, 30/12/1884, p. 3; 10/11/1884, p. 2). Em São Luís, no segundo semestre de 1884, a companhia fez temporada no Teatro São Luiz.

Nesse momento, a atriz e empresária portuguesa deixou de cumprir contratos e pagamentos de seus artistas. Foram esses os motivos alegados por atores e atrizes para se desligarem da companhia em plena temporada e criarem outra dirigida e empresariada por um dos atores dissidentes, Antônio Teixeira Carvalho Lisboa (IDEM, 13/1/1885, p. 2; 18/1/1885, p. 2). Para recompor sua companhia, Emília Adelaide seguiu para Belém e recebeu atores e atrizes vindos do Rio de Janeiro e de Lisboa.

Esse elenco renovado formava a nova Companhia Emília Adelaide que se fixou no Teatro da Paz, em Belém, em 1885. O teatro estava sob direção da empresa de Manuella Lucci, que, já viúva, assumiu com seu nome uma empresa teatral cerca de dois meses após o falecimento de seu marido e empresário teatral Vicente Pontes de Oliveira. Apesar de ter recebido uma certa herança, ela teve que vender esses bens para pagar dívidas com credores deixadas por ele. Manuella Lucci, como empresária, já tinha dividido com outra mulher, a atriz portuguesa Helena Balsemão, a gerência de

uma empresa dramática em Belém, no Teatro da Paz, mas com a presença do paraense José de Lima Penante, ator e empresário que iniciou carreira na companhia de Vicente Pontes de Oliveira, como diretor da companhia.¹² Portanto essa não seria a primeira vez que Lucci faria uma parceria com uma outra mulher, mas a primeira na qual a empresa Manuella Lucci estava junto de uma única mulher.

A Companhia Emília Adelaide fez sua estreia em 19 de fevereiro de 1885 em uma temporada – chamada de “estação teatral” – que finalizaria em 14 de maio de 1885. Manuella Lucci não apareceu nos elencos como atriz, estava trabalhando somente como empresária do teatro (DIÁRIO DE BELÉM, 8/2/1885, p. 3; 13/2/1885, p. 11; 9/2/1885, p. 3). Assim temos, pela primeira vez, duas mulheres no comando das atividades teatrais do maior teatro da região norte daquele momento.

A estreia foi com a peça Um Vício de Educação, original italiano de Achille Montignani – tradução de Agrippino Azevedo e Victor Lobato – com orquestra regida por Roberto de Barros. A comédia em 1 ato A senhora está deitada fechava a noite. Uma segunda temporada foi anunciada, de maio a agosto de 1885, indicando que a primeira foi bem-sucedida de público. Com a falta de artistas para compor sua companhia, talvez muito devido ao ocorrido no Maranhão, Emília Adelaide contratou atores em Portugal. Essa “segunda” estação teatral se encerrou com um espetáculo em 16 de agosto de 1885 (O PAIZ, 25/8/1885, p. 2; 30/3/1885, p. 5).

Figura 4: Anúncio da estreia da companhia Emília Adelaide sob a empresa Manuella Lucci no Teatro da Paz.

THEATRO DA PAZ
 Empreza—Manuela Lucci
 Companhia dramatica dirigida
 pela actris
 EMÍLIA ADELAIDE.
 Sabbado 21 de Fevereiro de 1885
ESTRÉA DA COMPANHIA
 Subirá à scena, pela vez 1.ª, o sublime drama em 5
 actos, original italiano do comcedador Achille Mon-
 tignani, traducção dos srs. dr. Agrippino Azevedo e
 Victor Lobato:
UM VICIO DE EDUCAÇÃO
 Esta peça, que obteve extraordinário successo nos
 principaes theatros italiano e francezes, foi especia-
 lmente traducida para ser representada pela 1.ª vez
 nesta capital.
PERSONAGENS
 Diana D. Emilia Adelaide.
 Marquessa de Santo Elias D. Felicidade.
 Baroessa Emiliani D. Mathilde.
 Condessa Manfredi D. Herminia.
 Rosa D. E. Bernardina.
 Marquez Carlos de Santo Elias A. Boldrui.
 Doutor Ruzzo Camillo Palva.
 Doutor Sarredo P. Nunes.
 General de Loea Coimbra.
 Conde Ernesto de Rivera Rocha.
 Senador Grimaldi Santos Silva.
 Abade Moreno Julio.
 Criados, etc.
EPOCHA—ACTUALIDADE.
 Terminará o espectáculo com a 1.ª representação da
 muito espirituosa comedia em 1 acto:
A SENHORA ESTÁ DEITADA.
 A orchestra é regida pelo habil maestro Roberto de
 Barros.
Comeará ás 8 1/2 horas

Fonte: Diário de Belém, 19/2/1885.

12 Manuella Lucci, Helena Balsemão e José de Lima Penante também trabalharam com essa mesma organiza-
 ção em Fortaleza em 1883 (O PAIZ, 8/11/1883, p. 2).

Após essa segunda temporada, a Companhia Emília Adelaide se extinguiu. Junto também saía do Teatro da Paz a empresa de Manuella Lucci. A empresa Soares de Medeiros ocupou o lugar a partir de 18 agosto de 1885 com um elenco de 70 artistas e um repertório de 18 operetas – gênero que começava a cair no gosto do público do norte e já era unânime no Rio de Janeiro, e tanto Emília quanto Manuella não tinham em seu repertório. Emília Adelaide se afastou do teatro e passou a se dedicar a uma atividade profissional que aprendera e exercia com sua mãe em Lisboa, quando menina, antes de entrar para o teatro e para o Conservatório Real de Lisboa. Belém perdeu uma eminente atriz, mas ganhou uma modista.

O Atelier Emília Adelaide Modas e Confecções se localizava no largo das Mercês, nos “altos da Loja Africana”, cuja entrada era pela Travessa das Mercês. Emília Adelaide costurava e vendia enxovais de noivas, chapéus, roupas brancas, toilette de baile e passeio e “figurinos” franceses.

Figura 5: O atelier de modas e confecções da atriz Emília Adelaide no Largo das Mercês, em Belém do Pará, no final do ano de 1885.

GRANDE ATELIER
Emilia Adelaide
MODAS E CONFECÇÕES
LARGO DAS MERCÉS NOS ALTOS DA
LOJA AFRICANA
Entrada pela travessa das Mercês.

Em 24 horas executa-se qualquer *toilette* de baile ou passeio, por mais trabalhoso que seja.
 Encarrega-se de fazer executar todos os artigos das ultimas modas de Paris, para o que tem habeis modistas, e especiaes figurinos francezes.
 Fazem-se enxovaes para noivas em 24 horas com a maxima elegancia, chapéos e roupas brancas.
 Preços sem competencia.

Fonte: Diário de Notícias, 13/12/1885.

Enquanto sua colega mantinha um ateliê de modas, Manuella Lucci organizava em Manaus uma outra companhia dramática que prometia estrear com o drama *A Mendiga* em outubro de 1885 (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 26/9/1885), até conseguir financiamento do governo provincial de Belém para mais uma “estação teatral” no Teatro da Paz. Dessa vez, a Empresa Manuella Lucci se associava

a uma companhia dramática com direção de Helena Balsemão, sua antiga parceira, e José de Lima Penante, a mesma dupla de trabalho de três anos antes.

Apesar da fase paraense como modista, Emília Adelaide retornou à Portugal onde passou a receber uma pensão pelos seus anos de trabalho no Teatro D. Maria, de Lisboa, proporcionando a ela um final de vida mais confortável, até seu falecimento em 1 de setembro de 1905, em Lisboa.

Manuella Lucci faleceu em Belém do Pará, vítima de “hemorragia cerebral”, na noite de 27 de maio de 1899, no Hospital da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, aos 75 anos de idade. Assim informou o declarante Aureliano de Lima Penante ao escrevente do 1º Ofício da cidade, na qualidade de empregado do hospital, e, coincidentemente, também na condição de filho de José de Lima Penante e ator que estreou com seu pai e Manuella Lucci quando criança.¹³ O declarante do óbito também garantiu que a profissão da antiga colega de cena fosse registrada, pois informou “atriz” para o escrevente, em um momento de raridade no cotidiano dos primeiros cartórios republicanos, quando o comum era vir a palavra “doméstica” (sinônimo da mulher “do lar”) para designar a ocupação das mulheres (BELÉM, 1899).

Ao contrário de Emília Adelaide, a situação financeira da atriz foi difícil em seus últimos anos (SALLES, 1994, p. 170), algo que, infelizmente, não a diferenciava da história de outros atores e atrizes de seu tempo no Brasil.¹⁴

O TEATRO COMO MOTIVO

O encontro entre Manuella Lucci e Emília Adelaide no Teatro da Paz foi breve, assim como foram breves diversas atuações dessas mulheres nos momentos em que lideravam uma companhia ou uma empresa teatral. Em função de seu marido empresário, Manuella Lucci permaneceu mais constantemente como primeira atriz de uma companhia dramática, entretanto, quando ficou viúva, percebemos diversas tentativas, pequenas temporadas, uma atuação bastante fragmentada que a levou até a se tornar atriz de segundo papel em companhias de teatros menores. Emília Adelaide, que não tem em sua biografia o capítulo marido e filhos, formou no Brasil e em Portugal uma companhia dramática com seu nome, que não teve elencos ou temporadas contínuas. E, pelo menos por uma vez, ela enfrentou denúncias por não cumprir contratos realizados com seus artistas, segundo o que revelam as cartas desses atores publicadas nos jornais, mas sem descobrirmos, até o momento, a própria versão ou resposta da atriz e empresária sobre essas denúncias.

Uma atriz conseguia realizar um trabalho mais contínuo se fizesse parte de uma “família de artistas”. Assim era com Manuella Lucci desde solteira, mas com Emília Adelaide não encontramos esse contexto da vida privada. Essa independência pode servir de argumento para pensarmos o porquê sua empresa teatral enfrentou tantos problemas e acusações e sua carreira se dividiu entre a empresária de sua própria companhia e a atriz nas companhias de outros empresários. O tema das

13 Aureliano de Lima Penante estreou como ator, ainda criança, no Teatro Cosmopolita, em Belém (PA), na peça A filha do assassino ou A virgem do mosteiro. No elenco, esteve com seu pai, José de Lima Penante, e Manuella Lucci. Em 1901, fez parte do Grupo Dramático Lima Penante e no início do século era “figura popular em Belém”, segundo Salles, e conhecido ator cômico de grupos amadores (SALLES, 1994, p. 176, 182, 138).

14 O historiador Vicente Salles (1994, p. 169) informa que o óbito de Manuella Lucci ocorreu em 28 de maio de 1899, mas esse foi o dia do registro no cartório. Segundo declarou Aureliano de Lima Penante no registro de óbito da atriz, o falecimento de “Manuella Lucci de Oliveira” ocorreu por volta das 22 horas do dia 27 de maio de 1899, e o sepultamento no cemitério da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, em Belém (BELÉM, 1899).

companhias familiares, incluindo até os filhos crianças em algumas participações nos elencos (como ocorreu com José de Lima Penante e seu filho Aureliano), proporcionava uma certa proteção para mulheres que era rompida quando essa mulher era solteira, caso de Emília Adelaide, e de Lucci, quando se tornou viúva.

Apesar desses contextos de histórias pessoais e carreiras diferentes, aproximamos Manuella Lucci e Emília Adelaide como precursoras das grandes atrizes do século seguinte que nomeariam com seus nomes próprios suas companhias teatrais, iniciando assim a primeira geração de atrizes brasileiras na esteira das mudanças e resistências dessas mulheres do palco brasileiro no século XIX.

REFERÊNCIAS

FRIAS, David Correia Sanches de (Visconde de). **Os Judeus – drama versificado em três actos: Época de D. João III**. Lisboa: Depósito Parceria Antonio Maria Pereira, Livraria Editora, 1913.

GALANTE DE SOUSA, José. **O Teatro no Brasil**. Tomo II. Rio de Janeiro: INL, 1960.

GESUALDO, V. **La Epoca de Rosas. 1830-1851**. Buenos Aires: Editorial Libros de Hispanoamérica, 1961.

KNOX, Thomas W. **The boy travellers in South America**. New York: Harper & Brothers, 1886.

SALLES, Vicente. **Música e músicos do Pará**. Belém: SECULT/SEDUC/AMU-PA, 2007.

SALLES, Vicente. **Épocas do Teatro no Grão-Pará ou apresentação do teatro de época**. Tomo 1. Belém: Ed. UFPA, 1994.

SILVA, Lafayette. **História do Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1938.

SOUSA BASTOS, A. **Carteira do Artista. Apontamentos para a História do Theatro Portuguez e Brasileiro**. Lisboa: Antiga Casa Bertrand-José Bastos, 1898.

STARK, Andrea Carvalho. Sobre um retrato embaçado: A atriz e empresária Manuella Lucci (Lisboa - 18? – Belém do Pará – 1899). **Anais da ABRACE**, v. 21, XI Congresso da ABRACE, 2021. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/5321/4967> Acesso em: fev. 2023.

VILLAROSA, Carlo Antonio Rosa. **Memorie dei compositori di musica del regno di Napoli**. Raccolte dal marchese di Villarosa. Napoli: Stamperia Reale, 1840.

Periódicos

Diário de Belém, 1880, 1883.

Diário de Notícias, 1885.

Diário do Maranhão, 1884

Gazeta de Lisboa, 1831.

Jornal do Commercio (RJ), 1880.

Liberal do Pará, 1883.

O Paiz (MA), 1855, 1885.



ESPAÇOS TEATRAIS NA BELÉM DA BELLE ÉPOQUE: CULTURA, MEMÓRIA E SOCIEDADE PARAENSE DO SÉCULO XIX

Brenda Corrêa (UFPA)

RESUMO

Belém do Grão-Pará, considerada o polo artístico-cultural da Amazônia a partir da segunda metade do século XIX, não passou de um centro urbano colonizado que viveu o seu complexo de metrópole financiado pelos lucros provenientes da borracha. O seu período de ouro, Belle Époque, foi forjado nos moldes europeus, importado quase que inteiramente de sociedades vistas como “superiores”. Dentre as maneiras utilizadas para retroalimentar todo o sistema colonizador vigente, o Teatro, que surgira em Belém desde o século XVII, passou a exercer funções políticas, ideológicas e pedagógicas a favor de uma classe burguesa que vinha se consolidando. Os espaços cênicos, que anteriormente eram raros e mal valorizados na capital do Grão-Pará, passaram a ser utilizados como reflexo de uma sociedade boêmia em ascensão, cujas vidas social e urbana vinham se construindo à moda europeia. O presente trabalho teve como objetivo analisar os principais espaços cênicos existentes em Belém entre nos anos 1850 e 1912, apontando suas relações com as transformações urbanas e sociedade da época.

Palavras-chave: Teatro; Espaços Cênicos; Grão-Pará.

ABSTRACT

Belém do Grão-Pará, considered the cultural artistic center of the Amazon from the second half of the nineteenth century, was nothing more than a colonized urban center that lived its metropolis complex financed by rubber profits. Its golden period, Belle Époque, was forged in European molds, imported almost entirely from societies seen as “superiors”. Among the ways used to feed back the entire colonizing system in force, the Theater, which had appeared in Belém since the seventeenth century, began to perform political, ideological and pedagogical functions in favor of a bourgeois class that had been consolidating. The scenic spaces, which were previously rare and undervalued in the capital of Grão-Pará, began to be used as a reflection of a bohemian society on the rise, whose social and urban lives had been building in European fashion. The present work aims to analyze the main scenic spaces existing in Belém between 1850 and 1912, pointing out their relations with the urban transformations and society of the time.

Keywords: Theater; Theatre venues; Grão-Pará.

INTRODUÇÃO

Na primeira metade do século XIX, Belém era constituída por três freguesias: Sé, Sant'Ana e Trindade, com uma população total de aproximadamente 16.000 habitantes (SARGES, 2000). Era classificada como uma pequena urbe com características predominantemente rurais. Nessa época, a presença de teatros poderia indicar o grau de desenvolvimento de um núcleo urbano, pois era comum que espaços teatrais atingissem o mesmo patamar de relevância que outros prédios públicos e religiosos, além apontar o nível de práticas sociais públicas (BITTENCOURT, 2008). Esse parâmetro teve início a partir do final do século XVIII, quando a família real portuguesa estimulou a criação de casas de espetáculos na colônia, as chamadas Casas de Ópera, com objetivo de se aproximar da modernidade europeia (PRADO, 1999). Até 1850, Belém contou com cerca de quatro espaços teatrais, mesmo sem produção artística considerável, pois ainda não possuía um núcleo artístico consolidado (SALLES, 1994).

Houve um aumento expressivo da quantidade de espaços cênicos em Belém a partir da segunda metade do século XIX. A capital da Província do Grão-Pará passou de um pequeno aglomerado populacional, com produção artística inexpressiva, para o polo artístico-cultural e econômico da Amazônia (SALLES, 1994). Vários fatores podem justificar tal mudança, como o desenvolvimento de novas tecnologias de transporte, os lucros do ciclo econômico da borracha, mudanças políticas e ideológicas.

O surgimento das casas de espetáculos aconteceu dentro de uma lógica de expansão da cidade, por meio da ocupação de núcleos urbanos a partir dos largos. As características desses núcleos influenciaram a natureza dos espaços teatrais, tanto em relação às suas configurações arquitetônicas, como em suas produções artísticas. No entanto, o contrário também aconteceu: os espaços teatrais modificaram a dinâmica do espaço urbano.

Durante a Belle Époque, período de intensas modificações sociais, políticas, econômicas e urbanas em Belém, tais núcleos começaram a intensificar suas atividades artísticas e culturais, apresentando características diferenciadas. Enquanto o núcleo central apresentava uma produção artística-cultural estritamente europeizada, desde a construção de seus cenários até o estilo de seus espetáculos, numa tentativa incessante de atingir à modernidade e civilidade europeias, o outro núcleo, afastado do centro da urbe, considerado inicialmente periférico, produzia um fazer artístico completamente diferente. Não buscava os moldes europeus, acontecia de maneira espontânea, ligada a costumes populares e religiosos, relacionados às temporadas comemorativas da igreja católica.

Apesar do período de ouro que o teatro belenense experienciou, poucos registros chegaram até os dias de hoje. A memória da sociedade paraense se restringe unicamente ao Teatro da Paz, o maior símbolo artístico da Belle Époque, os outros espaços teatrais são completamente desconhecidos pela população local. Nesse sentido, o esquecimento é unânime, tanto no polo central quanto no periférico. Apesar dos registros históricos, que tendem a ser mais escassos para os espaços teatrais do núcleo periférico, poucos são os

trabalhos que abordam essa temática. Academicamente falando, há uma carência de produção literária a respeito do fazer teatral de Belém no século XIX, incluindo no período da Belle-Époque, tido como época de maior riqueza para a capital do Grão-Pará.

No entanto, há uma relevância na investigação dessas casas de espetáculos, pois elas auxiliam na compreensão do processo de formação da cidade a partir de suas práticas sociais, culturais, e de seu desenvolvimento artístico (BITTENCOURT, 2008). Já que os teatros são edificações tipicamente urbanas que permitem simultaneamente o encontro da criação artística com a prática social, eles representam uma grande metáfora do espaço urbano, onde os núcleos de personagens representam os grupos sociais, cada um vivendo seus enredos, e o palco representa a cidade. Considerando tudo isso, esse estudo tem como objetivo apresentar os resultados de investigação da produção teatral a partir de espaços arquitetônicos localizados em Belém na segunda metade do século XIX, principalmente no período da Belle Époque (1850-1912).

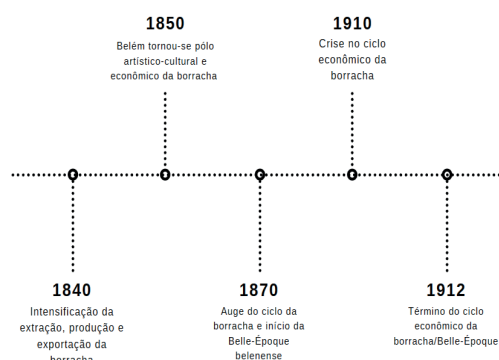
ESPAÇOS CÊNICOS DE BELÉM DO XIX

Para alcançar o objetivo principal do estudo, foram utilizados os conceitos de espaço cênico e espaço teatral definidos por Patrice Pavis (1999). Segundo esse autor, o espaço teatral é um termo vinculado diretamente ao local onde ocorre a apresentação teatral, como a caixa-preta, o edifício (teatro), uma sala etc. Enquanto espaço cênico é o local que abriga atores e público durante a apresentação, onde ocorre uma estreita relação entre eles para além do espaço teatral (PAVIS, 1999 apud BITTENCOURT, 2008).

A partir desses princípios, optamos por utilizar espaço cênico como o sujeito da pesquisa, visto que é mais abrangente que o termo espaço teatral, permitindo a análise do fazer teatral a partir do espaço urbano. No entanto, tanto espaço teatral como outros termos (como casa de espetáculos, casa de divertimentos, pavilhões, teatros, barracões) foram usados como categorias de espaço cênico, ou seja, como sinônimos.

O recorte temporal (Figura 1) foi definido com base em marcos históricos específicos que consagraram Belém dentro do contexto social, econômico e artístico-cultural na Amazônia, relacionados ao ciclo econômico da borracha e a Belle-Époque.

Figura 1: Recorte temporal da pesquisa.



Fonte: Acervo de pesquisa de Brenda Castro, 2023.

A pesquisa consistiu-se no mapeamento dos espaços cênicos existentes em Belém no período de 1850 a 1920. Ocorreu a partir de fontes primárias (jornais, revistas, crônicas, relatórios oficiais do governo, litografias, fotografias etc.) e secundárias (pesquisa de literatura de níveis local e nacional, como artigos acadêmicos, livros didáticos etc.). Durante esse processo de mapeamento, buscamos priorizar as referências produzidas regionalmente com intuito de destacá-las, possibilitando a construção de uma história da arte dramática paraense a partir de diferentes fazeres, olhares, poéticas e atores sociais (BEZERRA, 2013).

Essa nossa escolha fundamentou-se nas diretrizes do Grupo de Pesquisa Perau, que preza pela construção dos rastros de memória de sua própria região. Isso não significa que não foi usada literatura externa, ao contrário, essas referências foram essenciais na contextualização do objeto de pesquisa dentro do recorte temporal, a fim de compreender as correntes histórico-artísticas que influenciaram o teatro belenense durante o século XIX, assim como o período da Belle Époque.

Nesta etapa, buscamos as seguintes informações sobre os espaços cênicos: localização, ano de construção ou inauguração, tipo de teatro (público ou privado), estilo arquitetônico, estilo de apresentação e ano de fechamento, além da contextualização dentro do recorte de pesquisa.

Em seguida, fizemos a elaboração de uma planta de mapeamento das casas de espetáculos da capital paraense no recorte temporal definido pelo estudo. Este momento teve por objetivo organizar visualmente as informações obtidas nas etapas anteriores, considerando a categorização dos espaços cênicos e suas relações com o espaço urbano. Portanto, todos os espaços artísticos levantados foram demarcados nesta representação gráfica, elaborada a partir da adaptação de um mapa de 1899 de autoria do Governo do Grão-Pará.

A representação visual é de extrema importância no estudo de variáveis que se relacionam com o espaço urbano, pois facilita o processo de análise e compreensão de aspectos que podem passar despercebidos na produção textual. Numa tentativa de compreender o funcionamento desses espaços, a partir da recuperação de seu “tempo do lugar” em função

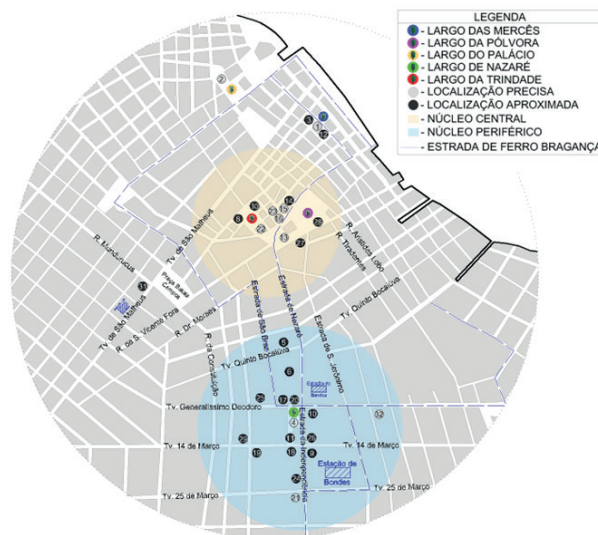
de diferentes temporalidades e técnicas, como a cartografia (LIMA, 2012).

Para a análise dos dados coletados, fizemos a aplicação de questionário. Esse processo visou analisar a relação entre espaço cênico e fazer teatral em função do espaço urbano. O questionário utilizado foi retirado da pesquisa de Bittencourt (2008): Por que tal teatro foi construído nesta parte da cidade e não em outra? Foi erguido com qual objetivo? Quem o ergueu? Qual o papel do poder público na construção do espaço? Quais foram os desejos ideológicos e os modelos estéticos que inspiraram sua construção? Qual é a aparência externa do edifício? Ele possui um caráter monumental? Tem ou não aspecto de exceção em relação ao conjunto arquitetônico da cidade? De que maneira se deu sua evolução/transformação: arquitetônica, espacial, decorativa – face às mudanças sociais? Quais eram suas funções na sociedade? Qual era o espaço interno destinado ao público? De que modo o teatro refletia a organização social? Qual era a natureza do público chamado a frequentar esse espaço? O público era homogêneo ou heterogêneo?

Em seguida, houve a categorização de todos os espaços cênicos encontrados de acordo com suas semelhanças, considerando suas relações com o contexto do espaço urbano durante o recorte temporal da pesquisa. Essa divisão ocorreu por meio da elaboração de uma tabela, que agrupa informações básicas obtidas durante o levantamento.

O levantamento resultou em cerca de trinta e dois espaços cênicos localizados em Belém no período de 1850 a 1912, conforme a Figura 2.

Figura 2: Planta da cidade de Belém baseada no mapa de 1899.¹



Fonte: Acervo de pesquisa de Brenda Castro, 2022.

1 Seguindo a numeração no mapa, podemos localizar: 1 – Teatro Providência; 2 – Teatro Provincial; 3 – Teatrinho das famílias Meninea e Baena; 4 – Pavilhão de Flora/Pavilhão de Vesta; 5 – Tivoly Nazareno; 6 – Teatro Gymnasio; 7 – Sociedade Pastoril (não localizada no mapa); 8 – Pavilhão da Trindade; 9 – Teatro Chalet; 10 – Pavilhão de Recreio/Teatro Recreio; 11 – Teatro Provisório; 12 – Teatro Santo Antônio; 13 – Teatro da Paz; 14 – Pavilhão de Recreios/Teatro Ismênia; 15 – Café Chic; 16 – Teatro Cosmopolita; 17 – Teatro Mecânico; 18 – Teatro Variedades; 19 – Teatro Francês; 20 – Teatro para Rir; 21 – Bar Paraense; 22 – Circo Providência; 23 – Teatro Politeama; 24 – Circo Olimpico/Jardim Mythologico; 25 – Teatro Ideal; 26 – Teatro Avenida; 27 – Teatro Eden; 28 – Circo Apollo; 29 – Chalet do Penante; 30 – Chat Noir; 31 – Teatro Alegria; 32 – Teatro Talia.

Do total de trinta e dois espaços mapeados, três localizavam-se no Largo das Mercês, um no Largo do Palácio, nove no Largo Pólvora, dezesseis no Largo de Nazareth, um no Largo da Trindade, um no Largo da Batista Campos e um não foi localizado a partir do mapa. Os largos que abrigaram esses espaços cênicos apresentaram papéis relevantes para a formação da cidade, desde seu processo de ocupação no século XVII. Funcionavam como pequenos núcleos de aglomeração da urbe onde a vida social ocorria com maior dinamicidade em função das relações sociais, religiosas, comerciais e políticas (SOARES, 2009). Eram nesses espaços que se encontravam as igrejas, comércios e instituições públicas. Por isso, era justificável que os espaços teatrais fossem construídos naturalmente nos largos, onde atuavam como espaços tipicamente urbanos.

No entanto, o processo de formação desses espaços teatrais seguiu o eixo de expansão de Belém. Antes da década de 1850, há registros de apenas quatro espaços cênicos localizados no Largo das Mercês e no Paço Municipal (SALLES, 1994). A partir da década de 1850, esse número aumentou significativamente atingindo seu pico a partir dos anos 1900. Nesse sentido, os Largos de Nazaré² e da Pólvora³ passaram a monopolizar os espaços teatrais da capital da província.

A concentração de espaços teatrais a partir desses dois últimos largos evidencia a formação de dois núcleos urbanos: núcleo central e núcleo periférico (Figura 2). Ambos não só passaram a monopolizar os espaços cênicos da cidade, como também toda sua vida social, artística e cultural, tornando-se, assim, os principais núcleos de produção artística da cidade. Cada um apresentou sua própria dinâmica durante o período da Belle Époque.

O núcleo central se formou a partir do Largo da Pólvora, antiga praça Dom Pedro II, atual Praça da República, localizado na freguesia de Sant’Ana. Dos trinta e dois espaços teatrais mapeados, esse núcleo abrigou cerca de dez deles, o que só foi possível após inúmeras reformas e projetos de melhorias urbanas, como arborização, pavimentação, iluminação pública, embelezamento e construção de novos prédios condizentes com o período de desenvolvimento urbano da capital da província a partir da década de 1880. O Largo da Pólvora passou de um grande depósito de pólvora afastado da cidade para um importante espaço urbano (SOARES, 2009), onde novos hábitos sociais, culturais e artísticos estavam se construindo, inspirados nos países civilizados da Europa.

O maior exemplo de espaço teatral construído neste núcleo foi o Teatro da Paz, inaugurado em 1878. Tal pioneirismo contribuiu significativamente para a mudança de dinâmica urbana deste espaço. O teatro monumental atuou diretamente na reprodução dos novos hábitos civilizatórios por meio da sua produção artística quase que inteiramente importada da Europa (SALLES, 1994). A consolidação do Teatro da Paz atraiu outros empreendimentos, sejam artísticos ou boêmios, provocando mudanças consideráveis, pois

2 O antigo Largo de Nazaré hoje corresponde à área da atual Praça Justo Chermont ou Praça Santuário, localizada em frente da Basílica de Nazaré.

3 Atual Praça da República, no centro da capital paraense, no século XIX, durante a Guerra do Paraguai, chamava-se “Largo da Pólvora – por ter sido ali montado, no século XVIII, m estabelecimento para depósito de pólvora” (CRUZ, 1970, p. 118).

serviu como um ponto de convergência urbana. Após a análise dos espaços cênicos deste núcleo, por meio da aplicação do questionário, houve uma divisão nos seguintes grupos (Tabela 1):

Tabela 1: Espaços cênicos do núcleo central agrupados de acordo com suas semelhanças.

Teatros Principais	Espaços Secundários	Espaços marginalizados
Teatro da Paz	Pavilhão de Recreios/ Teatro Ismênia	Circo Providência
Teatro Circo-Cosmopolita	Cafê Chic	Circo Apollo
Teatro Politeama	Teatro Eden	Teatro Provisório
	Chat Noir	

Teatros principais são espaços cênicos tradicionais que mais se aproximaram do padrão europeu idealizado em Belém durante o período da Belle Époque. Sua produção artística era predominantemente europeizada, recebia inúmeras companhias internacionais, com pouco espaço para produções locais e artistas da terra. Eles gozavam de alto status perante a burguesia, que usufruía deles para se consolidar na sociedade dos espetáculos apresentados. Por esses motivos, eram espaços significativos dentro da dinâmica deste núcleo, causando modificações no espaço urbano e atraindo outros empreendimentos para seu entorno, principalmente voltados para hábitos sociais e boêmios.

O Teatro da Paz é o principal espaço cênico deste grupo, pois de fato atingiu o padrão europeu da segunda metade do século XIX: sua arquitetura neoclássica, replicada a partir do Teatro Scalla de Milão, seus espetáculos (como óperas, recitais e concertos de música clássica, solenidades cívicas etc.) e companhias artísticas constantemente importadas da Europa, principalmente de Paris; seu conjunto de regras e práticas de bons costumes que determinavam quem estava apto a frequentar tal teatro; a configuração do espaço interno destinado à plateia refletia os grupos sociais da época. Era um espaço de status, ostentação, onde ser visto era mais importante do que prestigiar os espetáculos produzidos. Significava o ápice da do modelo de civilização europeia, da classe burguesa, do que de mais moderno os lucros da borracha poderiam proporcionar. Era o espaço teatral mais moderno encontrado no norte do país, sua arquitetura, localização e excelente acústica para época o colocou na disputa dos melhores teatros europeus (SALLES, 1980).

Nota-se na Figura 3, que a Praça D. Pedro II apresentava características campestres com edificações modestas e ausência de projetos de melhorias urbanas. Essa litografia data de 1877, um ano antes da inauguração do Teatro da Paz. Já na Figura 4, representa as modificações urbanísticas ocorridas no entorno do Teatro da Paz após 21 anos de sua inauguração.

Figuras 3 e 4: Litografia de Righini mostra o Teatro da Paz recém-construído (1877) em sua forma original antes de passar pelas grandes reformas em sua cobertura e fachadas. Na Figura 4, transformações na Praça D. Pedro II e no entorno do Teatro da Paz (1899), nota-se a presença de um projeto paisagístico, pavimentação nas avenidas adjacentes e mudanças nas edificações ao redor.



Fonte: Figura 3 - Acervo do Centro de Memória da Amazônia da UFPA, 2022.

Figura 4 – Carvalho (1899, p. 46).

O Teatro Circo-Cosmopolita não chegou a atingir completamente o padrão europeu. Embora apresentasse status para sociedade da época, e tendo seu repertório diversificado, mesclando espetáculos teatrais e circenses, além de eventos boêmios, sua arquitetura não era bela e nem monumental como o Teatro da Paz. Na verdade, ficava bem longe de tal padrão, conforme a descrição deste trecho encontrado no jornal *O Liberal*, de 27 de maio de 1951 (p. 3):

Lembram-se do Teatro Cosmopolita? Ele se erguia onde foi o Politeama e hoje é o elegante Palace. Era um teatro de construção anti-estética, com uma plateia quadrada e duas ordens de camarotes, tudo construído em madeira. Apesar de não ser um teatro confortável, era bem frequentado.

Apesar de sofrer algumas reformas ao longo dos anos, o Cosmopolita não chegara a se consagrar no mesmo nível que o Teatro da Paz. No entanto, ele exerceu papel fundamental durante o final da década de 1880, quando o Teatro da Paz passou por reformas e o Cosmopolita se tornou o principal palco da cidade (SALLES, 1994). Inclusive, foi ele quem abrigou a transição da Monarquia para a República. Logo, obteve sua relevância para o cenário teatral da época.

Em 1887, serviu de palco para uma tentativa de mudança na produção artística do núcleo central, quando abrigou alguns pavilhões para kermesse Redemptora. Na verdade, os organizadores da kermesse investiram em tentativas de construir tais pavilhões na Praça Dom Pedro II, devido à sua qualidade urbana. O evento teve como objetivo transferir as festividades católicas do Largo de Nazaré, considerado insuficiente, para o Largo da Pólvora, que apresentava inúmeras vantagens atreladas ao centro da cidade, conforme ilustrado na Figura 5:

Figura 5: Texto publicado pelos organizadores da kermesse na tentativa de atrair apoio ao projeto. O Largo de Nazaré era considerado insuficiente devido ao seu tamanho, falta de infraestrutura urbana de qualidade, além de estar afastado do centro.

Além de todos esses inconvenientes, que vimos de mencionar, acrece a falta de viração, dando lugar ao calor horrível.
 O vento não tem curso franco para correr e lavar aquella pequena praça.
 Passemos, porém, á praça de *Pedro II*, e vejamos as suas incontestaveis vantagens.
 A sua área é enorme.
 Todos podem ahí comparecer, e estar sempre a vontade, por maior que seja a concorrência.
 Collocada no centro da cidade, todos ahí estão egualmente distantes de seus domicilios.

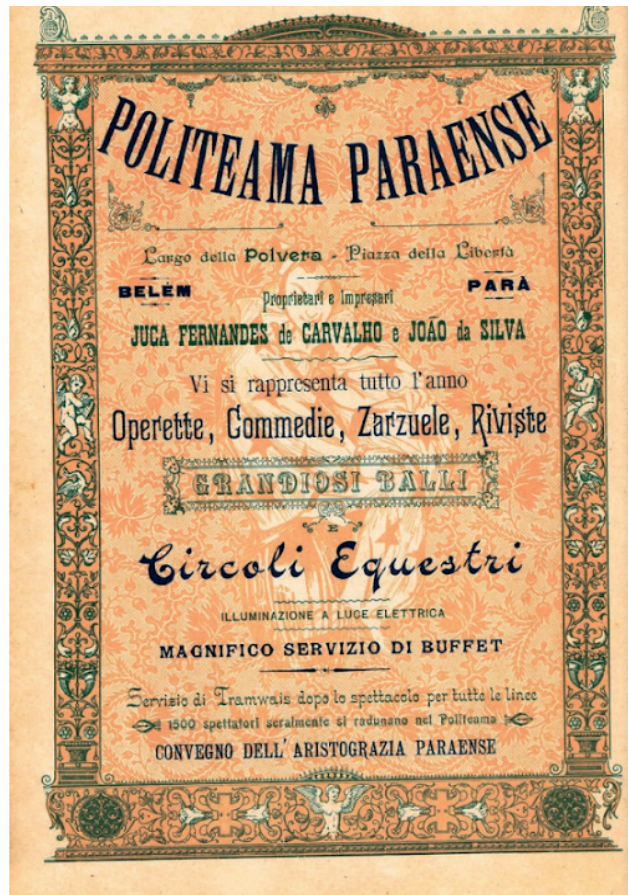
Fonte: Diário de Notícias, Pará, ano VIII, n. 218, p.2, 28 set. 1887.

Apesar das tentativas, os pavilhões não foram construídos na Praça pleiteada, sendo abrigados no teatro Circo-Cosmopolita, o que pode indicar um conflito de interesses entre os setores público e privado, além de grupos sociais que se mostravam contrários a mudança de uma dinâmica boêmia e elitizada no centro da cidade. Afinal de contas, uma praça é um espaço público livre a qualquer cidadão, não importando sua classe social. O que poderia atrair para o núcleo central a população periférica, esta por sua vez, intimamente ligada a produções artísticas religiosas.

Passado seus dias de glória, o Circo-Cosmopolita foi demolido por volta de 1896. Em seu lugar, foi construído um novo Teatro, mais amplo e confortável, chamado Politeama (Figura 6), inaugurado em 1898. Seus espetáculos eram bastante variados, não seguindo à risca o padrão elitizado culto, pois lá se apresentavam orquestras, acrobacias, espetáculos de gala, fitas cinematográficas, operetas, zarzuelas etc.

Após anos de atividade, o Teatro Politeama envelheceu mal. São inúmeras as críticas e denúncias nos jornais sobre seu estado de conservação. Por ser um teatro privado, seu processo de renovação é diferente quando comparado ao Teatro da Paz. Mesmo assim, apresentou-se com um dos palcos mais disputados da cidade, principalmente durante o final da década de 1890, quando passou a monopolizar as atividades artísticas, pois o Teatro da Paz encontrava-se novamente inativo.

Figura 6: Cartaz de divulgação de espetáculo no Teatro Politeama em 1899. A riqueza de detalhes e a escrita em italiano apresentam um cartaz de divulgação retirado de um álbum belenense, que eram amplamente divulgados na Europa.



Fonte: Caccavoni (1899, p. 32).

Espaços secundários são espaços cênicos mais diversificados e de status inferior aos teatros principais, de acordo com os novos gostos da burguesia. Alguns se aproximaram do padrão europeu, contando com determinado prestígio na cidade, porém tiveram papéis secundários nas transformações de seu entorno e do núcleo urbano central. Outros, no entanto, se distanciaram dos padrões europeus, mas sua popularidade os concedeu relevância no cenário artístico da cidade.

Essa categoria não foi formada exclusivamente por teatros ou por circos, como na categoria anterior. Eram mais próximos de estabelecimentos destinados ao padrão da nova sociedade belenense, modernizada e boêmia, onde hábitos sociais urbanos eram amplamente cultivados. No entanto, a produção artística também esteve presente, mesmo que em segundo plano. Por serem espaços das “noitadas”, não eram consideradas locais para a reunião de famílias tradicionais, por isso, os bons costumes não eram seguidos à risca.

O Café Chic se apresentou como um dos maiores símbolos de espaços boêmios da cidade. Tratava-se de um bar em estilo parisiense, que passou por reformas para se adequar a

produção teatral por meio de ampliação e construção de um salão principal (SALLES, 1994). Localizava-se no lado ocidental do Teatro da Paz, lugar privilegiado no Largo da Pólvora, ainda mais por se encontrar próximo à estação de bondes. Sua programação consistia em concertos, bailes de máscaras e à fantasia no carnaval. Sua ligação com o modelo de cidade modernizada e organizada era tão grande, que qualquer situação que ameaçava ir contra esse ideal tendia ser rapidamente repudiada. Como na Figura 7 onde há uma reclamação ao intendente municipal sobre uma situação que poderia prejudicar os hábitos burgueses da elite belenense.

O Teatro Eden seguia o mesmo padrão que o Café Chic. Porém, o Chat Noir se diferenciava por inicialmente funcionar como casa de jogos e cabaré, além de ser um teatrinho com toda a tipologia normal. As práticas de prostituição, a partir de espaços cênicos, eram comuns à época, em que também se exportavam as prostitutas ou mulheres artistas que faziam esse papel. Era parte de uma dinâmica velada que ocorria e movimentava o núcleo central. No entanto, após um período, o Chat Noir passa por uma mudança drástica: encerrou suas atividades imorais e passou a investir em espaço teatral destinado a crianças e famílias (SALLES, 1994).

Figura 7: Reclamação ao Intendente de Belém mostra como a população central se preocupava com a aparência da cidade, principalmente de áreas “nobres”, onde a higiene, tranquilidade e civilidade deveriam ser preservadas.



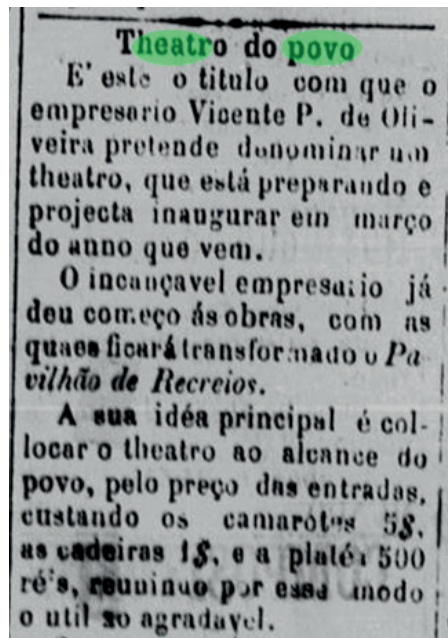
Fonte: Diário de Notícias, Pará, ano XII, n. 73, p.3, 5 abr. 1891.

O Pavilhão de Recreios, posteriormente reinaugurado Teatro Ismênia, foi um espaço teatral construído em 1880. Sua relação com esse núcleo urbano é um tanto diferenciada dos demais, pois sua construção se deu como uma forma de rompimento com os espaços cênicos existentes no Largo da Pólvora. Seu proprietário, Vicente Pontes de Oliveira, desafiava o monopólio teatral de grandes empresários belenenses, ao mesmo tempo que tentava sobreviver em um cenário teatral cada vez mais controlado. As características arquitetônicas

do Pavilhão deixavam muito a desejar, mas isso era superado frente a programação artística apresentada: bailes de máscaras, acrobatas, malabaristas, dançarinos, cançonetistas, cômicos musicais, mestres de bailes, bailarinas flamengas, guitarrista, orquestras e fantasias.

Esse estilo de produção artística se distanciava do valorizado pela elite da época, porém, mesmo assim, o Pavilhão de Recreios fazia sucesso. A tentativa de mudança de paradigma ocorreu de tal forma que, em 1881 (Figura 8), Vicente Pontes de Oliveira anunciou que transformaria o Pavilhão em um novo teatro, um espaço teatral mais acessível pelas demais classes belenenses. A tentativa de popularização não deu certo, pois o empresário faleceu antes de concluir o projeto. No entanto, o novo dono reinaugurou o espaço como Teatro Ismênia, que seguia o mesmo padrão do Pavilhão de Recreios.

Figura 8: Anúncio do novo empreendimento de Vicente Pontes de Oliveira intitulado Teatro do Povo. Ao mesmo tempo que o empresário Vicente Pontes de Oliveira recebeu apoio de determinados grupos da sociedade elitista, principalmente os boêmios, não agradou outros grupos mais conservadores.



Fonte: Diário de Notícias, Belém, ano II, n. 273, p. 2, 1 dez. 1881.

A tentativa de tornar mais acessíveis os teatros do Largo da Pólvora mostram como o núcleo central era excludente, mesmo se tratando de espaços que teoricamente todos pudessem frequentar. Além disso, essa época coincidiu com o período em que a produção artística voltada para ópera e apresentações líricas eram muito valorizadas, o que pode apontar uma tentativa de diversificação artística no núcleo central.

Espaços marginalizados não contavam com prestígio dentro da sociedade elitizada da época. Suas características de formação e produção artística se distanciavam bastante da idealização burguesa, sendo mais próximo de atividades artísticas populares, como realizadas no núcleo periférico. No entanto, ainda assim esses espaços cênicos se encontravam dentro do polo central. Eram espaços que indicavam mudanças, transformações na cidade e em suas

práticas artísticas em função do avanço do ciclo da Belle Époque.

O Teatro Provisório, por exemplo, conta com registros de ocupação no Largo da Pólvora em 1873, no entanto, no mesmo ano ele se muda para o Largo da Pólvora. Nesta época, o núcleo central ainda não havia se consolidado como um espaço urbano principal, pois ainda possuía características campestres. O Teatro da Paz ainda não tinha sido inaugurado, ou seja, pode-se inferir que o Teatro Provisório tentou ser um dos primeiros espaços cênicos dali, porém não vingou. Mesmo possuindo repertório bastante diversificado, o núcleo artístico de produção e consumo não estava construído no Largo da Pólvora ainda.

O Circo Providência e o Circo Apollo já apareceram no Largo da Pólvora muitos anos depois, em um contexto bastante diferente. O núcleo artístico já havia se consolidado nos moldes da elite com hábitos europeus. Na verdade, essa consolidação já estava passando por transformações consideráveis na época destes dois circos. Ambos datam de jornais a partir de 1898, nessa época o Teatro da Paz estava inativo, o Teatro Politeama exerceu a função de espaço cênico principal. Os circos montados no Largo da Pólvora trouxeram novidade para aquele núcleo: aglomerações de um público de todas as idades, diferente do padrão europeu. Os divertimentos realmente ocorriam, e obviamente isso não agradou à elite, pois de repente o núcleo central estava apresentando características de produção artística semelhantes às encontradas no núcleo periférico, mesmo que minimamente.

Nesse sentido, podemos relembrar que na década de 1880 houve tentativas de transformação dessa dinâmica urbana (os pavilhões da Kermesse Redemptora em 1887 e o Teatro do Povo, idealizado por Vicente Pontes de Oliveiras). Podemos inferir que apesar deste núcleo urbano apresentar características predominantemente elitizadas, sua hegemonia era conquistada a partir de muitos conflitos de interesses entre diferentes grupos sociais. Ora entre aqueles que tinham interesse em prosperar em lugar da cidade onde o capital e status circulavam em função do ciclo da borracha, ora por aqueles desejavam usufruir igualmente de uma parte da cidade que deveria ser acessível a todos.

O **núcleo periférico** formou-se a partir do Largo de Nazaré, localizado na freguesia da Trindade. Inicialmente, configurava-se como a parte mais afastada da cidade, o interior, onde as famílias com menor recursos financeiros moravam, mas também contava com chácaras de famílias abastadas que construía suas casas de campo (SALLES, 1994). Com o sucesso da economia da borracha, a cidade se expandiu e passou por várias transformações urbanas. O centro se deslocou para o Largo da Pólvora e a periferia para o Largo de Nazaré.

Dos trinta e dois espaços teatrais mapeados, esse núcleo abrigou cerca de dezesseis deles. Diferentemente do núcleo anterior, o núcleo periférico teve um processo de consolidação artística dentro de uma lógica de espaço campestre. Por isso, a produção teatral, anterior ao processo de urbanização da freguesia da Trindade, é chamada de Teatro Campestre (SALLES, 1980). A produção artística ocorria de acordo com o calendário litúrgico da igreja católica, principalmente das festas nazarenas. Houve um crescimento orgânico através da valorização da população. Quando o processo de urbanização chegou, já havia alguns espaços teatrais em funcionamento.

Segundo as crônicas da época (SALLES, 1994), era neste núcleo que a população sabia se divertir, produzindo suas próprias atividades artísticas, sem a necessidade de seguir padrões europeus. Folguedos, música, danças típicas, folclore, técnicas circenses, mágica, foguetes etc. dominavam a cena. Cultura elitizada não vingou na periferia, apesar da tentativa de introduzi-la, foram décadas até a ideia de civilidade europeia se mostrar presente nesse núcleo.

A partir do governo de Antônio Lemos é que se nota as primeiras modificações consideráveis neste núcleo, afinal seu plano de urbanismo imposto em toda a cidade, assim como no Largo de Nazaré, transformou gradativamente a periferia num subúrbio urbano. Aos poucos, os projetos higienistas e embelezadores aproximou esse núcleo dos padrões europeus, numa tentativa de modernizar Belém a qualquer custo, mesmo que isso significasse marginalizar grupos sociais menos favorecidos.

Após a análise dos espaços cênicos deste núcleo, por meio da aplicação do questionário, houve a categorização deles nos seguintes grupos (Tabela 2):

Tabela 2: Espaços cênicos agrupados de acordo com suas semelhanças dentro do núcleo central.

Edificações não fixas	Edificações fixas
Pavilhão de Flora	Teatro Chalet
Tivoly Nazareno	Teatro Variedades
Teatro Provisório	Teatro Avenida
Teatro para Rir	Teatro Mecânico
Circo-Olympico/Jardim Mythologico	Teatro Francês
Chalet do Penante	Pavilhão de Recreios / Teatro Recreio
Teatro Gymnasio	Bar Paraense
	Teatro Ideal
	Teatro Talia

A partir desse levantamento, os teatros classificados como **edificações não fixas** representam as construções efêmeras, que podiam ser montadas e remontadas de acordo com as temporadas ao longo do ano. Os pavilhões, barracões e parques são exemplos e apesar de seu caráter efêmero, algumas edificações não fixas passaram por processos de adaptações para se tornarem permanentes, de acordo com a relevância que conquistavam no cenário artístico local. Com isso, o processo de ocupação dos espaços cênicos no Largo de Nazaré se iniciou por meio de edificações provisórias. Apesar disso, suas atividades artísticas tendiam a se intensificar durante alguns períodos do ano, de acordo com as datas festivas da igreja católica. Logo, as estruturas provisórias apresentavam inicialmente certas vantagens.

O Pavilhão de Flora (Figura 9) é um dos exemplos mais importantes dessa categoria, e um dos primeiros a ser construído no Largo de Nazaré a mando do Barão de Santarém

para comemoração festiva do Círio de Nazaré de 1854 (SALLES, 1994). Inicialmente era uma construção bem rústica, de madeira, chão batido e coberta por palha. No ano seguinte, passou por uma reforma onde a estrutura foi trocada por alvenaria, apresentando-se menos rústica. No processo de ocupação do Largo de Nazaré, o Pavilhão de Flora exerceu papel pioneiro, abrigou diversas atividades artísticas ao longo de sua existência, até ser demolido em 1891, quando foi substituído pelo Pavilhão de Vesta.

Figura 9: O Pavilhão de Flora se localizava bem no centro do Largo de Nazaré.



Fonte: RIGHINI, s.a.

O Tivoly nazareno foi um parque de diversões construído na mesma época que o Pavilhão de Flora, seus primeiros registros datam de 1853 (SALLES, 1994). Sua programação era bem variada, havia cômicos, mímicos, danças, fogos coloridos, bandas de música etc. Junto ao Pavilhão de Flora, centralizava os eventos artísticos culturais do Largo da Pólvora durante a década de 1850.

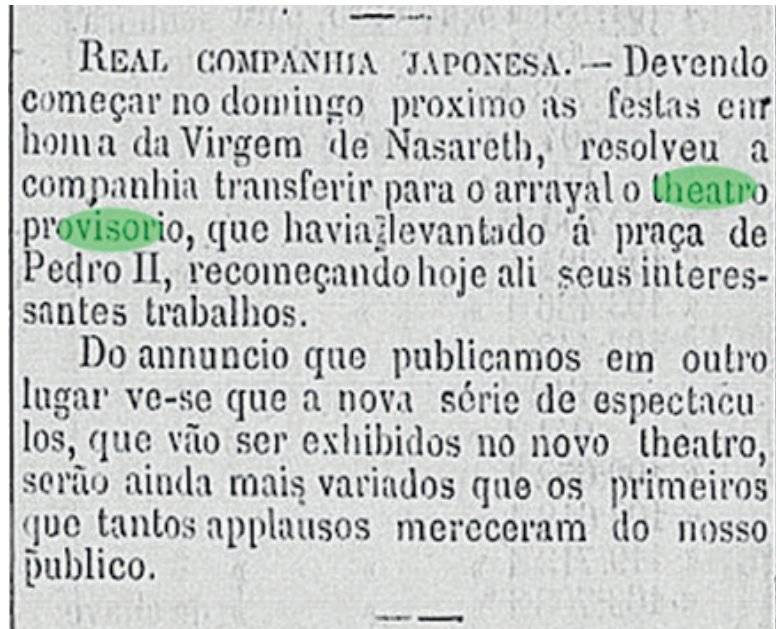
Na década de 1870 surgiu um fator que possivelmente acelerou o processo de desenvolvimento do Largo de Nazaré: a implantação de transporte coletivo e carga por locomotivas a vapor. Uma estação da Companhia Urbana da Estrada de Ferro Paraense foi construída na Avenida da Independência⁴. O que se configurou como um marco na urbanização desse núcleo periférico, atraindo investimentos e empreendimentos ao longo da avenida Independência. Consequentemente, essa nova dinâmica atraiu novas casas de espetáculos, que nesta época já estavam em processo de consolidação através de edificações não fixas presentes no Largo de Nazaré.

Como exemplo, tivemos a inauguração do Teatro Olympico, rebatizado de Jardim Mythologico no ano seguinte, 1871. Especula-se que sua localização seja a mesma que a

⁴ Atual Avenida Magalhães Barata, entre o perímetro da Travessa 14 de Março até o Mercado de São Brás, era uma homenagem à Independência do Brasil. Segundo Cruz (1970, p. 98), “Teve antes as seguintes denominações: estrada do *Utínga*, por ser caminho do Engenho do mesmo nome; AV. Da *Independência*, e depois *Cipriano Santos* – ilustre político paraense, que foi presidente do Senado Estadual, Intendente Municipal de Belém e diretor do grande órgão paraense – a *Folha do Norte*”. Este é um dos caminhos mais tradicionais de Belém, pois ali teve residência, nos idos coloniais, o mulato Plácido, devoto de Nossa Senhora de Nazaré e iniciador, no Pará, do culto à milagrosa Santa”.

antiga Fábrica de Cerveja Paraense, em frente à estação de vapor (Site da Fau). O Teatro Gymnasio é da mesma época e apresenta características teatrais semelhantes. Enquanto isso, em 1873, o Largo de Nazaré recebeu o Teatro Provisório, após sua tentativa de se fixar no Largo da Pólvora (Figura 10).

Figura 10: Jornal noticia a mudança do teatro para outro largo em 1873.



Fonte: O Liberal do Pará, Belém do Pará, ano V, n. 242, p.1, 25 out. 1873.

Na década de 1880 temos notícias de novos espaços teatrais não fixos, como o Teatro de Lima Penante, chamado Teatro para Rir. A literatura de Vicente Salles (1994) o especifica como um barracão onde aconteciam cenas cômicas, enteados, canções, etc., uma primeira tentativa do ator de participar do arraial de Nazaré. Infelizmente, não foram encontradas mais informações sobre esse teatro. No entanto, em 1892 foi construído um teatro em homenagem ao recém-falecido Lima Penante, ator de grande importância para o teatro belenense.

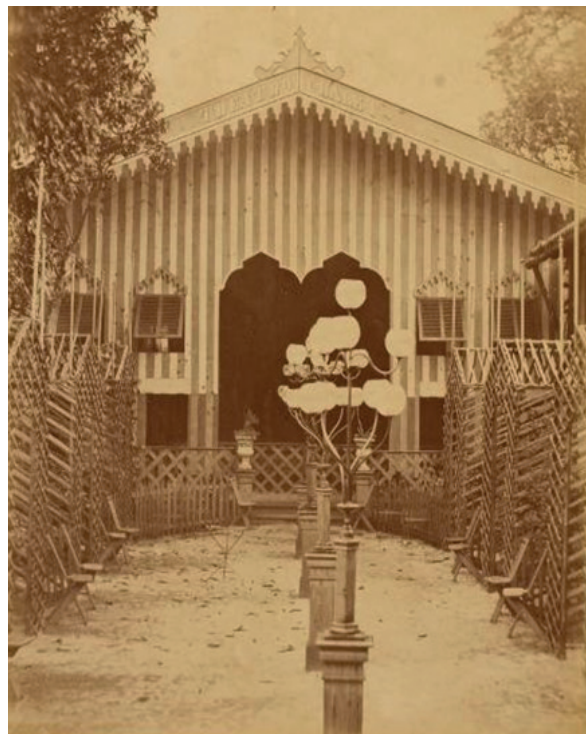
As **edificações fixas** eram prédios modestos que indicavam transformações consideráveis no cenário artístico deste núcleo urbano. A presença de construções permanentes no Largo de Nazaré apontava a consolidação de um cenário artístico. Além de ser aceita pela sociedade local deste núcleo, o processo de urbanismo também contribuiu para o aumento de espaços teatrais nesse polo. Aos poucos, as festas nazarenas deixaram de ter preferência na produção teatral e outros gêneros começaram a ser explorados, apontando resultados de acordo com a aprovação dos grupos desse núcleo.

O Teatro Chalet (Figura 11) foi a primeira edificação teatral fixa edificada no Largo de Nazaré, sua contribuição para esse núcleo foi muito importante. A construção ocorreu na década de 1870, numa tentativa de trazer o teatro tradicional do centro da cidade para

as áreas periféricas. Segundo Vicente Salles (1994), esse teatro marca, historicamente, a presença dos “ares franceses” em Belém, no período da Guerra do Paraguai. Construído onde ocorria as festas nazarenas foi “inaugurado, no entanto, fora do período de festas, em 8 de julho de 1870, mas dentro dos festejos realizados em Belém para a recepção dos Voluntários desta província, que retornavam dos campos do Paraguai” (p. 70).

Seu proprietário, Vicente Pontes de Oliveira, observou que a construção da linha a vapor na avenida da Independência causaria uma expansão urbana, que poderia criar oportunidades para novos empreendimentos artísticos (SALLES, 1994). Houve a intenção de trazer o público elitizado do centro da cidade para uma nova experiência, o consumo de espetáculos artísticos em um núcleo com características diferentes, que poderia ser alcançado a partir de transporte ferroviário. Aparentemente, não funcionou como planejado por Vicente Pontes de Oliveira, que logo passou a propriedade do teatro para outro empresário. Talvez o Largo da Pólvora não estivesse suficientemente urbanizado para atrair o interesse e ser frequentado por grupos elitizados. Apesar disso, o Teatro Chalet se tornou o símbolo do teatro campestre, de uma nova maneira de produzir e consumir teatro, funcionou como espaço teatral até meados de 1917.

Figura 11: Fachada do Teatro Chalet, construído em madeira.



Fonte: Fidanza, Filipe Augusto, fl. 1861-1920. Custódia: Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, FOTOS-ARM.1.2.2 (26) – Iconografia.

A fotografia de Fidanza (Figura 11) não tem uma data específica de quando foi feita, dessa maneira não temos como identificar se ela representa a primeira ou segunda edificação do Teatro Chalet. Segundo uma notícia de jornal da década de 1870, a primeira construção

desse espaço teatral desabou, ocasionada por uma chuva torrencial em Belém, revelando as condições do espaço:

THEATRO CHALET – Este teatro desabou quando menos se esperava, achatando tudo que dentro estava. Felizmente foi de dia, e não tinha pessoa alguma dentro; se o sinistro demora mais algumas horas, com os móveis seria achatada uma grande parte da família paraense, pois haveria em a noite desse dia um benefício em favor de Mlle. Zélia, que prometia ser bem concorrido. Está reparado, e por estes dias vai ser reaberto ao público (Jornal do Commercio, 7.10.1870, p. 2 apud SALLES, 1994, p. 71).

Ainda na década de 1870 surgiu o Pavilhão de Recreios que posteriormente se transformou em Teatro Recreio. Um exemplo de uma edificação provisória que se tornou permanente após sua consolidação do cenário artístico local, sendo mais uma tentativa de administrar teatros por parte de Vicente Pontes de Oliveira.

O Teatro Variedades, Teatro Mecânico, Teatro Avenida e Teatro Francês surgiram nos jornais durante a década de 1880. Tais espaços trabalhavam com variedades em seus repertórios, ainda no mesmo esquema de trazer artistas externos, com mistura de diversas atividades como folguedos, apresentações regionais, brincadeiras e marionetes, que era um gênero bastante presente no núcleo periférico. Além disso, também se iniciou tanto nesse núcleo, quanto no central, a apresentação de revistas de costumes, apresentações teatrais com números de canto. No entanto, na periferia se construía temáticas mais regionais, próprias de suas realidades.

Já na virada do século XIX para o XX, outros teatros surgiram com dinâmicas diferentes. Como exemplo, o Bar Paraense, que além de funcionar como bar, também exibia ocasionalmente espetáculos (de revista, comédias de costume) e fitas (espetáculos cinematográficos), variedades, e operetas. Nota-se um processo de hábitos urbanizados e boêmios nesse núcleo periférico, que começara a sofrer influências da modernização europeia, porém dentro de um outro contexto urbano.

E por último, os teatros Ideal e Talia, que também surgiram numa época de intensas mudanças, em que o ciclo econômico da borracha começou a entrar em crise e o teatro elitizado não conseguiu se sustentar em função dos padrões europeus. Uma maneira de contornar isso foi substituir gêneros artísticos como óperas por operetas, revistas de costumes, estilos menos cultos que as óperas, porém capazes de suprir a demanda artística em tempos de crise (SALLES, 1994). Além disso, a presença dos cinematógrafos também provocou consequências significativas para esse cenário. O Teatro Talia, por exemplo, trabalhava com as pastorinhas, gênero taxado como inferior pelo teatro elitizado, mas que ganhou força durante a crise da borracha. Além dele, outros teatros de caráter popular começaram a nascer desde então, tanto nesse núcleo urbano, quanto em outras freguesias, fortalecendo ainda mais o núcleo periférico, enquanto o núcleo urbano central tentava sobreviver.

CONCLUSÃO

O aumento do número de espaços teatrais na cidade de Belém, a partir da década de 1850, apresentou algumas justificativas. Dentro de uma ótica artística e urbana, concluiu-se que Belém se tornou de fato o polo artístico cultural da Amazônia durante o período da Belle Époque. A construção de casas de espetáculos comprova que a cidade possuía uma demanda crescente por produções artísticas e culturais, além de apresentar dois núcleos de produção bastante consolidados. Enquanto o núcleo central buscava incessantemente transportar a Europa para sua realidade através da replicação de seus padrões, o núcleo periférico apresentava suas próprias características, numa mistura de cultura local, religiosa e de influências da modernidade.

O núcleo periférico possuía mais espaços cênicos, cerca de dezesseis, em comparação ao núcleo central, nove espaços, devido sua relação orgânica entre produção teatral e espaço urbano. Era muito mais fácil construir espaços teatrais na periferia do que no núcleo central, onde devia-se atingir determinado padrão. Naquele, podia-se adaptar edificações existentes em casas de espetáculos, utilizar estruturas não fixas, como pavilhões, e até os próprios largos; enquanto no centro as edificações cênicas deveriam seguir uma arquitetura que apresentasse beleza, modernidade, imponência, ostentação etc. Nesse sentido, a produção artística também exerceu influência, pois o público periférico era menos exigente que o público do centro. Na periferia, a diversão era tida como prioridade, enquanto no núcleo central a diversão era alcançada por meio de uma arte culta, produzida em países como a França, que apresentasse a civilidade do homem do século XIX.

Os lucros da borracha influenciaram os dois núcleos, no entanto, a economia gomífera atuava como um pilar fundamental para o núcleo central. Houve uma dependência tão significativa que os principais espaços cênicos do centro não conseguiram se manter a partir dos primeiros sinais da crise da borracha. Enquanto no núcleo periférico a crise também provocou consequências, mas logo o cenário cênico encontrou maneiras de sobreviver ao seu modo.

REFERÊNCIAS

BEZERRA, José Denis de Oliveira. **Memórias Cênicas: poéticas teatrais na cidade de Belém (1957-1990)**. Belém: IAP, 2013.

BITTENCOURT, Ezio da Rocha. **Teatro, cultura e sociabilidades na província de São Pedro do Rio Grande do Sul**. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org.) **Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

CACCAVONI, Arthur. **Álbum Descritivo Amazônico**. Gênova: F. Armanino, 1899.

CARVALHO, José Paes. **Álbum do Pará em 1899** [s.l.: s.n.], 1899.

CRUZ, Ernesto. **Ruas de Belém** (significado histórico de suas denominações). Conselho Estadual de Cultura: Belém, 1970.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. Edifícios teatrais no distrito de Southwark na Londres do século XVII. Uma área de entretenimento da Capital Inglesa? In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org.) **Arquitetura, Teatro e Cultura: Revisitando espaços, cidades e dramaturgos do século XVII**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PRADO, Décio de Almeida. **História Concisa do Teatro Brasileiro**. São Paulo: EDUSP, 1999.

RIGHINI, Joseph Léon. **Panorama do Pará em doze vistas**. Belém: Centro de Memória da Amazônia da UFPA, s.a.

SALLES, Vicente. **A música e o tempo no Grão-Pará**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980.

SALLES, Vicente. **Épocas do Teatro no Grão-Pará ou Apresentação do Teatro de Época**. Belém: EDUFPA, 1994.

Periódicos

Diário de Notícias, Pará, 1881-1891.

O Liberal do Pará, Pará, 1873.

O Liberal, 1951.

Documento

BELÉM (PA). 1º Ofício do Registro Civil das Pessoas Naturais. **Certidão de óbito de Manuella Lucci de Oliveira**. Registro em: 28 maio 1899.



AS MEMÓRIAS DO SR. PENANTE: MEMÓRIAS TEATRAIS PARAENSES DO SÉCULO XIX ¹

Rafael Bruno Rodrigues dos Reis (UFPA)

RESUMO

A pesquisa no campo da história do teatro brasileiro é carregada por diversas inquietações, indagações e lacunas, principalmente por pesquisadores que não se encontram inseridos no contexto Sul-Sudeste do Brasil. Na Amazônia paraense do século XIX, as memórias teatrais necessitam de mais visibilidade e de densa pesquisa já que se encontram estilhaçadas nos diversos jornais, periódicos, livros e outras fontes belenenses. Neste contexto, o presente artigo apresenta-se como resultado de pesquisa sobre a vida artística do ator paraense José de Lima Penante, suas contribuições cênico-dramatúrgicas para o teatro paraense e sua passagem tangencial por outros estados do Norte e Nordeste do Brasil no século XIX. A pesquisa apresenta como resultado a criação de uma dramaturgia intitulada *As memórias do Sr. Penante*, fruto de uma análise documental, transitando entre fontes de meio virtual e físico. Este artigo, assim como a própria dramaturgia, portanto, tornam-se novas fontes de pesquisa construídas como contribuição ao importante acervo da história do teatro paraense.

Palavras-chave: José de Lima Penante; História do Teatro Paraense; Dramaturgia.

ABSTRACT

The field of Brazilian theater history research is loaded with several concerns, questions and gaps, mainly by researchers who are not inserted in the Brazil's south-southeast cities. In the 19th century Pará's Amazon, theatrical memories need more visibility and dense research since they are splintered in the various newspapers, periodicals, books and other sources from Belém. In this context, this article is presented as a research result on the José de Lima Penante's artistic life, an actor from Pará, his scenic-dramaturgical contributions to theater in Pará and his tangential passage through other states in the North and Northeast of Brazil in the 19th century. The research presents as a result the creation of a dramaturgy entitled *As memórias do Sr. Penante*, a documentary analysis, transiting between virtual and physical sources. This article, as well as the dramaturgy itself, therefore, intends to be a new research source in order to contribute to the important theater history of Pará.

Keywords: José de Lima Penante; Pará theater history; Dramaturgy.

¹ Este artigo é resultado do Plano Trabalho “José de Lima Penante: memórias teatrais paraenses do século XIX”, financiado pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica Ensino Técnico (PIBIC-ET), PROPESP-UFPA, em 2021-2022, desenvolvido junto ao Projeto de Pesquisa “Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia do Grupo de Pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/UFPA/CNPq, sob a orientação do Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra.

INTRODUÇÃO

Este texto resulta da experimentação com a linguagem dramatúrgica, a partir da história do teatro paraense, por meio do ator José de Lima Penante, artista que teve uma atividade intensa na cena teatral brasileira do século XIX, principalmente nas regiões Norte e Nordeste do país. A investigação também deu continuidade ao trabalho *José de Lima Penante: dramatis personae das memórias teatrais paraenses*, desenvolvido em 2021 através do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Produção Artística (PIBIPA) do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará (ICA-UFPA), que se dedicou à investigação das memórias desse artista paraense e produziu uma dramaturgia como elemento poético e uma escrita documental.

Dessa maneira, propomos uma reflexão crítica dos sentidos poéticos e socioculturais da produção teatral de Lima Penante, contribuindo com os estudos sobre o artista e possibilitando novas abordagens. O processo desse trabalho tratou-se de uma investigação de caráter qualitativa, pois “(...) trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis” (MINAYO, 2008, p. 21-22). Para isso, pensamos em uma pesquisa historiográfica que versaria uma investigação fundamentada na preocupação de “identificar os modos como, em diferentes lugares e momentos, uma determinada realidade social e construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 1990 apud NUNES, 2011, p. 20).

Portanto, baseamo-nos, principalmente, nas obras de escritores e historiadores que retratam a vida teatral de Lima Penante e de suas companhias viajeras que percorreram cidades brasileiras das regiões Norte e Nordeste, contribuindo para o surgimento, fortalecimento e engajamento das artes cênicas na história teatral de cada região.

Nunes (2011, p. 19) acredita que “o historiador não cria personagens, nem fatos, mas os descobre em suas fontes, faz ressurgir do esquecimento grandes homens e seus feitos”, e aqui acrescentamos que o artista-pesquisador, mesmo descobrindo pelas fontes históricas, personagens e fatos, ele os cria e recria artisticamente, tornando ainda mais verossímil a vida dessas figuras da história teatral. Nesse contexto, nosso estudo se pautou no campo teórico-metodológico dos estudos da memória e da história.

A proposta, portanto, se estruturou em três momentos: 1) levantamento bibliográfico sobre os temas suscitados pela pesquisa, tais como memória, história, cultura amazônica, história do teatro no Brasil e no Pará com ênfase no tema em questão; 2) pesquisa documental, logo depois de realizadas as leituras sobre os métodos da memória e da história, utilizando, para o levantamento e coleta dos dados, a leitura de documentos sobre a vida artística de Lima Penante; 3) análise crítica do material levantado, além da apresentação da obra artística produzida.

O TEATRO PARAENSE SOB O OLHAR DAS MEMÓRIAS DE LIMA PENANTE: UMA DRAMATURGIA HISTÓRICA

A pesquisa no campo da história do teatro brasileiro é carregada por diversas inquietações, indagações e lacunas, principalmente por pesquisadores que não se encontram inseridos no contexto Sul-Sudeste do Brasil. Como afirma Bezerra (2013, p. 34): “os referidos críticos do teatro brasileiro se propuseram a escrever a sua história, no entanto, não se incluiu o Norte do Brasil, no máximo Salvador, nordeste brasileiro”.

O teatro na história do Brasil do século XIX ainda estava centralizada na ideia da dramaturgia e seus autores (GARCIA, 2019). Aos poucos, outros seguimentos do fenômeno teatral ganharam visibilidade, mesmo que pouca, como os atores e atrizes que começavam a ter notoriedade nos periódicos das cidades por meio de escritas críticas, sejam elas direcionadas a artistas amadoras ou não.

Na Amazônia paraense do século XIX, as memórias teatrais necessitam de mais visibilidade e de densa pesquisa já que se encontram estilhaçadas nos diversos jornais, periódicos, livros e outras fontes belenenses. Partindo desta premissa, fez-se necessário propor o estudo de um fragmento importante da história do teatro paraense, no recorte temporal da segunda metade do século XIX, através da figura artística do ator paraense José de Lima Penante (1840-1892).

O interesse em realizar uma pesquisa voltada a história de vida teatral do paraense José de Lima Penante veio por meio de uma atividade avaliativa na disciplina Escritas Críticas sobre a História do Ator no Teatro Paraense, no ano de 2020, do curso técnico em Teatro. A partir daí pensamos em realizar um aprofundamento maior sobre a vida deste artista por meio de uma criação dramaturgical. Ressalta-se, portanto, que o objetivo deste trabalho foi investigar a vida artística do ator paraense José de Lima Penante, suas contribuições cênicas e dramaturgical para o teatro paraense e sua passagem tangencial por outros estados do Norte e Nordeste do país no século XIX, e a partir dos resultados criar uma dramaturgia baseada nesta pesquisa.

A dramaturgia teve seu início dentro do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Produção Artística (PIBIPA/2021/ICA) pelo curso de Licenciatura em Teatro e a pesquisa percorrendo o caminho metodológico de fontes bibliográficas tanto de meio eletrônico (artigos, dissertações, teses, livros, periódicos e dramaturgias encontradas na internet), quanto de meio físico (livros, dramaturgias e periódicos).

As obras que tratam sobre o ator Lima Penante e sua passagem nas regiões do complexo regional Norte-Nordeste são basicamente encontradas em Ávila (2019), Ferreira (2017), Lima (2016), Mendes (2014), Melo (1999) e, principalmente, Vicente Salles (1994, 2000). Compartilhando o palco temos os estudos sobre a memória, principalmente baseada em Assmann (2016), Nora (1993) e Bosi (1979), e os estudos sobre dramaturgia com Pavis (2008), Pallottini (2005) e Esslin (1978). Numa escrita que se mistura entre contar pedaços da história do teatro no Pará no século XIX e de como a escrita dramaturgical pode contri-

buir para compartilhar esses pedaços, comungando com teóricos da história, da memória e da dramaturgia, lançamos um olhar para as memórias deste teatro através de Lima Penante.

A dramaturgia que aqui se desdobra é fruto de uma pesquisa bibliográfica que, segundo Gil (2002, p. 48), “é desenvolvida a partir de material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos”. Esta pesquisa baseou-se, principalmente, em fontes de meio virtual, pois foi uma das possibilidades permitidas pelo isolamento social ocasionado pela pandemia da Covid-19.

Segundo Pavis (2008, p. 113), a dramaturgia é “um conjunto de regras especificamente teatrais cujo conhecimento é indispensável para escrever uma peça e analisá-la corretamente”. Em contrapartida, Fernando Peixoto (1983) descreve no prefácio de Pallottini (2005, p. 9) que “a dramaturgia é (ou deveria ser) um ato de criação. E o poder criativo, em sua própria essência, nega a submissão a quaisquer códigos ou padrões estabelecidos”. Diante desses conceitos, podemos observar que a dramaturgia precisamente é um ato criativo onde, contudo, requer bastante estudo e técnicas de escrita e da própria criatividade do autor ao compô-la.

Aristóteles, em sua *Arte Poética* (2005), fez uma comparação entre duas figuras conhecidas que podem nos levar à compreensão dos conceitos de dramaturgia aqui apresentadas: o historiador e o poeta. Para o filósofo, essas figuras não se diferenciam entre si simplesmente, porque o historiador escreve em prosa e o poeta em versos, mas se distinguem, pois “um escreveu o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido” (ARISTÓTELES, 2005, p. 43).

Quando o historiador é posto em comparação, pode-se perceber esse universo que gira entorno das regras de construção da dramaturgia, pois ele lida com fatos, não podendo mudá-los e nem os inventar, segue rigorosas regras científicas do campo da história. Quando o poeta é posto em comparação, pode-se perceber o desprendimento que há com relação às regras, podendo não se basear em fatos e abusando do recurso da imaginação, sendo capaz de inventar, transformar e potencializar a própria criação artística.

Em nosso processo de pesquisa, o historiador e o poeta andam juntos, pois a arte de compor dramas é aqui, especialmente, dependente dos fatos históricos e da criatividade pensada para transformá-los em elementos artísticos. Portanto, a dramaturgia não é como se fosse um formulário ou um receituário para seguir e criar ou realizar boas peças, mas técnicas para se ter uma eficiente organização do texto (PALLOTTINI, 2005, p. 15).

Por isso, para construir um texto dramaturgico sobre a vida de uma figura real ou um fato histórico, o artista-pesquisador deve levar em conta essas personagens e fatos reais que são descobertas em suas fontes de pesquisa (NUNES, 2011). Todavia, esses personagens ressurtem para inspirar a construção de novas obras teatrais a partir de suas histórias porque:

Compor uma peça teatral a partir de algo que já aconteceu, a partir de personagens que são inspiradas em pessoas que já existiram, exige um processo que envolve conhecimento e apropriação para que tal peça seja composta. (...) Podemos arriscar que, para se escrever uma peça teatral de fundamento histórico, o dramaturgo comumente recorre a três elementos: conhecimento, pesquisa e criatividade” (MAGALHÃES, 2021, p. 77-78).

O anseio pela construção de uma dramaturgia histórica e, ao mesmo tempo, biográfica do ator paraense José de Lima Penante é a mesma que inspirou a escrita da tragédia *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição* de Gonçalves de Magalhães, inspirada na história do comediógrafo brasileiro Antônio José da Silva (MAGALHÃES, 2018). Aqui a ideia não é propor contar a história do ator Lima Penante de maneira íntegra, completa e realista, mas se inspirar em sua história e nos fatos que ocorreram durante sua presença no teatro paraense. Esse período de transição do Brasil Imperial e do Republicano inspira as próprias criações e fazeres artísticos de Lima Penante, reunidos em pequenos “rastros” na história documental do teatro paraense no século XIX.

A teoria do filósofo alemão Walter Benjamin “visa uma história iluminada pelo presente, e não mais pelo passado. Isso possibilita que enxerguemos, de fato, o passado com o olhar do presente em que vivemos” (MAGALHÃES, 2021, p. 74). Portanto, a ideia de que o passado inspira a criação de uma história atual, ou que utilize recursos e estratégias do presente foram cruciais para a construção da dramaturgia inspirada na vida artística de Lima Penante.

AS MEMÓRIAS DO SR. PENANTE: O ATOR E SUAS DRAMATIS PERSONAE

José de Lima Penante foi ator, mas, para além disso, foi ensaísta, encenador professor, ensinando “o segredo de sua arte” (MELO, 1999, p. 200) e dramaturgo, escrevendo inúmeras dramaturgias, desde dramas, comédias, canções e oratórios. Foram encontradas, durante a pesquisa, cerca de 39 obras autorais. Algumas fizeram bastante sucesso ou geraram polêmica, como *Viva a República*, *O filho do povo*, *Um casamento de família*, *Nhô Manduca*, *Água Alodiana*, *Um concerto de Rabeca e Realejo*, *Rocamboles*, *O Jesuíta na garganta*. É certo que a muitas dessas dramaturgias não temos acesso, em poucas ainda são encontradas descrições e enredos, porém, a maioria é apenas citada, o que faz dessa lacuna um outro ponto de partida para outras pesquisas.

Na literatura investigada se observa uma característica muito interessante do autor: alguns de seus exemplares, por exemplo, eram reunidos em volumes e presenteados a redatores de jornais e teatros dos locais onde o ator iria se apresentar, no intuito de agradecer e na esperança de uma boa divulgação de sua temporada para o povo local (FERREIRA, 2017, p. 132). Um dos exemplares encontrados, citado por Salles (2000), intitula-se *Obras Cômicas* (1867) com as peças *Os Dois Calvos de Gênios Opostos*, *Neste Caso eu Não Caso* e *O Estudante em Quebradeira*. Outro exemplar é intitulado *Scenas Cômicas* (1870), localizado por Ávila (2019), mas não são as obras na íntegra. Encontramos descrições e análises das obras *O Ponto*, *Depois da Festa de Nazareth*, *O actor no camarim*, *Paixão e Traição ou Inglês machinista* e *A surpresa*. Assim como informações de *Nhô Manduca!*. Novamente em Salles (2000), encontramos também o registro do exemplar *Teatro de Lima Penante* (1876) com as obras *Um concerto de Rabeca e Realejo*, *Viva a Câmara Municipal* e o *Domingo dos Caixeiros*, *Os occarinistas* e *Eu e Cri-Cri*.

Ávila (2019, p. 31) sintetiza o repertório de Penante como diversificado e de características populares, com apresentações desde dramáticas até cômicas, “no entanto sua preferência artística fervia nas suas cenas cômicas” ou, como Salles (2000) reforça, nas suas “salgadas comédias”. Na construção da dramaturgia, é importante observar alguns de seus elementos constituintes. Dentre os vários elementos essenciais da dramaturgia, podemos destacar o enredo, o espaço, o tempo e o que podemos chamar de *dramatis personae*, termo latino para designar as personagens do drama.

Segundo Pallottini (2005), para se compor uma dramaturgia é importante pensar seu ponto de partida: o conteúdo a ser comunicado na obra. Esse conteúdo é organizado no enredo do texto, com uma história a ser contada, com seus personagens e seus conflitos. Por isso, segundo a própria autora, “a poesia dramática nasce da necessidade humana de ver a ação representada; mas não pacificamente, e sim por meio de um conflito de circunstâncias, paixões e caracteres, que caminha até o deslace final” (PALLOTTINI, 2005, p. 27). Percebemos que o conceito de dramaturgia se dá como na vida real de um indivíduo, cheia de conflitos e paixões nas mais diversas situações. Todos os conflitos que nascem nesta dramaturgia tentam expressar-se em um espaço: a Província do Grão-Pará. No século XIX, a Província passou por muitas mudanças de forma política, financeira ou cultural, um prato cheio de conteúdo para as criações de Lima Penante.

Entre as décadas de 1850 e 1860, Belém passava por uma das fases de mudança, a fase anterior à *Belle Époque*, que Soares (2008) chama de “Belém das bananeiras”, pois era a vegetação que mais chamou atenção de naturalistas visitantes de Belém na época. A chegada da *Belle Époque* trazia consigo uma nova fase para a cidade, a “Belém das mangueiras”, vegetação que ajudou a construir uma nova visualidade para a capital na administração de Antônio Lemos (1897-1911).

E com essas transições urbanas, o tempo também mudou. A modernidade acabava acelerando os processos e a vida da população belenense, não sendo diferente para com o circuito cultural da época. Em *As memórias do Sr. Penante*, o tempo é transitório como se passasse pelo próprio período do século XIX, um tempo da “Belém das bananeiras” que em certo ponto de gatilho da dramaturgia transforma-se na “Belém das mangueiras”, pois “estamos diante de um conceito de Tempo que reveste todo o cotidiano das pessoas, dita o ritmo das vidas, como se fosse uma segunda natureza ou a nova natureza dos indivíduos (...)” (BRANDÃO, 2010, p. 335).

Pavis (2008) descreve que as *dramatis personae* podem ser compreendidas como a breve caracterização e nomeação das personagens da peça e que poderia ser vista agrupada no início do texto dramático:

É significativo notar que a palavra latina *persona* (máscara) é a tradução da palavra grega para ‘personagem dramática’ ou ‘papel’. (...) Trata-se do termo genérico mais abrangente para designar a personagem (caráter, figura, tipo, papel, herói) e o termo técnico consagrado para a *lista de personagens* (PAVIS, 2008, p. 112, grifo do autor).

A lista de personagem é encontrada na obra, na maioria das vezes, antes mesmo do título da dramaturgia ou do início dos diálogos, estruturada de forma variável, contudo, citando todas as personagens da mesma (PAVIS, 2008). Essas personagens (*dramatis personae*), pelo menos entre o período do Renascimento ao início do século XIX, insistiam “na semelhança com pessoas reais envolvidas numa ação” (PAVIS, 2008, p. 229-230). Sobre as *dramatis personae* da dramaturgia de Lima Penante, Ávila descreve que:

Os personagens que Penante trazia em sua dramaturgia eram tipicamente pessoas comuns: operários, agricultores, estrangeiros decadentes, estudantes boêmios, dando destaque às classes mais baixas da sociedade. Tratava de temas comuns da vida cotidiana e, por isso, tornava suas comédias mais populares. Ao menos nos textos de cenas e peças cômicas podemos observar essa predileção (ÁVILA, 2019, p. 62).

As vivências dramáticas do ator muito se valeram dos atravessamentos que tiveram com a sua própria realidade, pois “o drama é a forma mais concreta na qual a arte pode recriar situações e relacionamentos humanos” (ESSLIN, 1978, p. 21). A partir desses elementos, portanto, a ideia seria criar uma narrativa onde se pudessem inserir personagens que foram representadas ou criadas por Lima Penante durante sua história. Luigi Pirandello (1867-1936) utiliza este mesmo artifício na criação da peça *Seis personagens à procura de um autor* (1921), na qual narra um ensaio de teatro que é invadido por seis personagens, rejeitadas por seu criador, tentando convencer o diretor da companhia a encenar suas vidas.

Baseando-se nesta peça, a proposta foi dar vida a algumas das personagens que Lima Penante interpretou e outras que, apesar de inseridas nas obras representadas, ele não chegou a interpretar. Dentre as personagens escolhidas para compor esta obra dramática temos: Luís, Maria, Tenente Amorim (*Quem com ferro fere com ferro será ferido*, de Juvenal Galeno), Procópio, Florentina, Ernesto (*Adão e Eva no paraíso*, de Lima Penante), Zé do Telhado e seus capangas (*José do Telhado*, de Hélder Costa), a Sedutora (*Ferro e Fogo*, de José Romano), Thenório (*Depois da festa de Nazareth* de Lima Penante) e Nepomuceno (*O Ponto*, de Lima Penante).

Essas personagens estão em diferentes “lugares de memória” (NORA, 1993) e, por isso, chegou-se à ideia da dramaturgia *As memórias do Sr. Penante* para contar um pouco da história do ator no teatro paraense no século XIX. A peça pode ser assim resumida: no interior da sala de uma casa, Sr. Penante, um ator de quase seis décadas de existência, está passando por uma situação inusitada. Ele sofre por problemas de memória às vésperas de realizar sua última apresentação no Teatro da Paz. O ator decide, então, revisitar suas memórias através de um armário com figurinos de personagens que fez durante sua vida artística. Essas personagens ganham vida, trazendo recordações e causando um grande reboliço para o protagonista. Mal sabe ele que, aquele momento de recordação, seria sua última apresentação em vida. Será ele morto por um simples ataque cardíaco durante a velhice ou pelo esquecimento de sua história?

Quando o filósofo Henri Bergson (apud BOSI, 1979) trata a lembrança como algo que é conservada e que pode em algum momento ressurgir, observamos esse conceito, por ele

traçado, de um passado que fica “preso” na memória:

O passado conserva-se e, além de conservar-se, atua no presente, mas não de forma homogênea. De um lado o corpo guarda esquemas de comportamento de que se vale muitas vezes automaticamente na sua ação sobre as coisas: trata-se da memória-hábito, memória dos mecanismos motores. De outro lado, ocorrem lembranças independentes de quaisquer hábitos: lembranças isoladas, singulares, que constituiriam autênticas ressurreições do passado. (...) A análise do cotidiano mostra que a relação entre essas duas formas de memória é, não raro, cognitiva (BOSI, 1979, p. 11).

Por outro lado, o sociólogo francês Maurice Halbwachs (apud BOSI, 1979) discorre que “na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado” (BOSI, 1979, p. 17). Halbwachs tem grande influência no conceito de memória social, pois “a memória nos capacita a viver em grupos e comunidades e viver em grupos e comunidades nos capacita a construir uma memória” (ASSMANN, 2016, p. 117), que depende de seu relacionamento com as diferentes instituições sociais, como a família, a classe social, a escola, a igreja e o trabalho (BOSI, 1979) em seus diversos “lugares de memória”:

Os lugares de memória são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora. É a desritualização de nosso mundo que faz aparecer a noção. O que secreta, veste, estabelece, constrói, decreta, mantém pelo artifício e pela vontade uma coletividade fundamentalmente envolvida em sua transformação e sua renovação (NORA, 1993, p. 12-13).

Na construção da dramaturgia *As memórias do Sr. Penante* temos um visível conflito de conceitos de memória aplicada no enredo. O protagonista Sr. Penante tem sofrido com frequentes perdas de memória habituais, entretanto, ao decorrer de seu contato com os figurinos, elemento socialmente importante para os atores, ele possibilita reconstruir as personagens, não somente com a persona e suas falas fiéis à sua dramaturgia original, mas uma fusão das características dessas personagens com o presente conflito que estão vivendo na memória do Sr. Penante.

Em *Seis personagens à procura de um autor* encontramos a história dos atores tal como são em um ensaio de teatro, compartilhando sua vida particular e social (ESSLIN, 1978). Com personagens que refletem sobre si, Pirandello mostra a personagem autorreflexiva, “na qual os níveis de realidade se embaralham nos jogos de teatro dentro do teatro e de personagem dentro da personagem” (PAVIS, 2008, p. 286), uma espécie de metadrama, uma estratégia dramática autorreflexiva (SANCHES, 2016).

As escritas a seguir estão organizadas de acordo com os elementos estruturais da própria dramaturgia construída pela pesquisa para contar fragmentos da história de José de Lima Penante, as dramaturgias-base e o teatro no Pará nessa época.

PRÓLOGO: O MENINO NO TEATRO AMADOR PARAENSE DO SÉCULO XIX

A Província do Grão-Pará na primeira metade do século XIX foi acalorada por grandes movimentos e revoluções, sendo uma das mais significativas a grandiosa Revolta da Cabanagem (1835-1840). As atividades culturais na Província tiveram que ser suspensas por conta dos acontecimentos da Cabanagem, revolta popular gerada pela grande insatisfação do povo cabano (classe composta por indígenas e trabalhadores escravos) para com a elite portuguesa da época, os colonos (BOSMAN, 2011, p. 19-20). Conforme pontua Salles (1994, p. 16): “A Cabanagem causou tremendos estragos na capital paraense e as marcas da destruição, da violência e da miséria permaneceram vivas até cerca de 1850”. Na metade deste século, portanto, necessitou-se reorganizar o movimento cultural para a população belenense, e, tratando-se especificamente do teatro, surgiram espaços nas casas de algumas famílias belenenses que se propuseram trabalhar o teatro amador. Foi em um desses espaços que o ator Lima Penante teve sua iniciação.

No dia 11 de setembro de 1840 nasceu na capital da província paraense o protagonista de nossa história, José de Lima Penante, filho de Manuel Gonçalves de Lima Penante e Rita Maria Santos Penante (SALLES, 2000). Nesse período inicial de sua vida, o pequeno Lima Penante, com seus mais ou menos 12 anos de idade, já se aventurava em decorar textos e entrar na cena em Belém, já que “nas festinhas domésticas, ostentavam suas prendas e habilidades artísticas rapazes e moças ditos da *melhor sociedade*” (SALLES, 1994, p. 28, grifo do autor). Não se sabe ao certo a condição financeira e o grupo social a que pertencia o jovem nesse tempo.

Segundo Salles (1994), no final da primeira metade do século XIX, houve notícias da criação de um teatrinho organizado para apresentação de peças e oratórios por crianças. Foi neste teatrinho, criado pelas famílias Baena e Meninéa em 1849, que o jovem Lima Penante, na sua infância/adolescência, e os filhos de Antônio Laudislau Monteiro Baena (1782-1850), se apresentaram. Esse grupo passou a se chamar Sociedade Dramática Particular Philo-Thalia em 1852. Nesse momento perceberam que o menino “se transformaria futuramente no mais destacado ator paraense desse período” (SALLES, 1994, p. 26).

Não foi encontrado nenhum dado que comprove qual dramaturgia ou quais personagens especificamente foram encenados por Penante nesse seu início de carreira artística amadora na infância, contudo, há registros de algumas peças encenadas pelo teatrinho das famílias Baena e Meninéa e que, possivelmente, poderiam ter sido representadas por Lima Penante, pois ele fazia parte do grupo (SALLES, 1994, p. 26).

Os dramas e oratórios escritos por Baena e apresentados pelo grupo foram *A conversão de Philemon, e Ariano, A sorte de Francisco Caldeira Castelo Branco na sua fundação da capital do Grão-Pará, Os dois meninos professores da ciência dos santos e Dueto do açai*. A única dramaturgia encontrada e que foi representada pelo grupo foi a peça *A conversão de Philemon, e Ariano*, que é um oratório em três atos com temática religiosa cristã, que se passa na Antiguidade, escrita e publicada por Antônio Laudislau Monteiro Baena em 1850.

A obra conta a história da conversão ao catolicismo do farsante e flautista de rua Philemon e de Ariano, governador da Thebaida, durante o período do Império Romano. Philemon é um artista de rua bastante apreciado, porém, muito pouco reconhecido financeiramente. Ele sempre está a fazer alguma crítica ao catolicismo por não ser adepto à religião dos cristãos. Contudo, o clérigo Apollonio propõe a Philemon o desafio de atuar em seu nome como cristão, levando uma mensagem ao governador Ariano. Durante a conversa com o governador, Philemon, porém, se converte e levado à morte torna-se mártir, arrastando consigo Ariano e outros à conversão.

No prólogo de *As memórias do Sr. Penante*, a peça *A conversão de Philemon, e Ariano* serve de inspiração para a cena dos primeiros passos do pequeno Lima Penante no teatro, ao lado de outras crianças, sempre observado pelo Sr. Baena e a Sra. Meninéa. Depois de um gigantesco salto no tempo, encontramos os momentos finais da vida do Sr. Penante, na cena I. Nessa cena ele faz questão de lembrar sua infância no palco na conversa com o jovem Aureliano, seu filho com Leonor, sua primeira esposa.

O ATOR-VIAJANTE DO COMPLEXO ARTÍSTICO NORTE-NORDESTE

Segundo Mendes (2014, p. 62), o teatro no Norte e Nordeste existia por temporadas definidas pela necessidade de renovação dos contratos das companhias ou artistas por alguns meses em determinado lugar, essa também era uma espécie de estratégia de marketing. Por isso, o movimento de companhias viajeras se intensificou a partir de 1850 e, em 1860, tornaram Belém e São Luís polo das atividades culturais dessas companhias (SALLES, 1994).

Não muito diferente, Lima Penante fez parte desse movimento de companhias que percorriam as províncias do complexo regional Norte-Nordeste. Ressaltar isso significa dar visibilidade para a história do teatro brasileiro fora do eixo Sul-Sudeste, que tem sempre destaque na literatura de renomados autores de teatro no Brasil. Lima Penante iniciou seus trabalhos na companhia de Antônio Maximiano da Costa, ainda em Belém, com seus 19 anos, realizando “pontas”, assumindo papéis de atores em suas ausências no Teatro Providência. Desde esse momento, Lima Penante já era citado nos noticiários como “Sr. Penante” (SALLES, 2000), esta informação inspirou no nome do próprio protagonista da dramaturgia criada, uma espécie de nome artístico do ator.

No ano de 1860, Lima Penante tornou-se um ator-viajante e se aventurou em sua primeira saída com a companhia de teatro de Antônio Maximiano da Costa (SALLES, 1994). Aqui o conceito de ator-viajante vale-se muito da ideia de companhias viajeras e do conceito de mambembe (clowns, acrobatas, malabaristas, cantores e poetas). Segundo Pavis (2008, p. 231), “o mambembe é, originalmente, um dançarino de teatro. (...) designa hoje o saltimbanco”. Era um artista popular que “cruzava antigamente a Europa realizando espetáculos populares em tablados”, inspiração também para os artistas da *Commedia Dell’arte*. O ator-viajante ou o ator-itinerante, nesse conceito, é aquele que, em decorrência da necessidade financeira ou não, viaja para outras regiões levando seu trabalho, construindo e mode-

lando a história do teatro e de atores naquele local em que desemboca, levando e adquirindo vivências outras nesse movimento itinerante. Portanto, Lima Penante é um ator-viajante de seu tempo.

José de Lima Penante é considerado um dos primeiros artistas locais a se projetar fora da Província do Grão-Pará, vivendo profissionalmente de teatro (SALLES, 2000). O ator traça uma trajetória artística em companhias viajeras pelas regiões do Complexo Norte-Nordeste: viaja para as Províncias de Pernambuco, Ceará, Paraíba, Rio Grande do Norte, Piauí, Maranhão, Manaus e diversas regiões da Província do Grão-Pará. Em cada uma delas, nosso protagonista deixou sua marca na história do teatro nessas regiões.

O ator desembarca em Recife (PE), em 1860, com a companhia de Antônio Maximiano da Costa que se dividiu ao chegar no local, alguns seguiram para o Rio de Janeiro com Germano Francisco de Oliveira, enquanto outros continuaram em Recife com Vicente Pontes de Oliveira, como Lima Penante, Lessa, Lino, Antônio José Duarte Coimbra e as irmãs Lucci (SALLES, 1994). Lima Penante entra em cena, no mês de julho, com as peças *A mulher que enganou seu marido*, *Dois gênios iguais não fazem liga* e *O suplício bicudo da paixão* (SALLES, 2000, p. 25). De Recife, ele partiu para Paraíba onde, com a ajuda de alguns amigos, fundou o Teatrinho Ginásio Paraibano (ou Teatro Santa Cruz) (LIMA, 2016). Posteriormente, Penante foi para a capital da Província do Ceará e no dia 3 de abril de 1861 atuou no Teatro Taliense, em Fortaleza (Ceará), na peça *Quem com ferro fere com ferro será ferido* (1859), drama do poeta Juvenal Galeno (1836-1931). Essa obra é considerada, por alguns teóricos, como a primeira peça teatral escrita e encenada por um cearense (SALLES, 2000).

A dramaturgia de Juvenal Galeno traz a personagem Luís, um pai de família, agricultor, honesto, com seus 50 anos e pai dos jovens Maria e Amâncio. Essa “persona”, representada por Lima Penante, estava inserida numa situação-problema: o corrupto Tenente Amorim estava com intenção de ter para si a jovem Maria, contudo, esta era noiva de Francisco, e por conta desta situação, Luís estava fazendo de tudo para apressar o casamento de sua filha e protegê-la das garras do Tenente Amorim. Nessa dramaturgia, algumas características foram atribuídas pelo próprio autor a cada persona, e dentre elas, as personagens Luís, Maria e Tenente Amorim invadem “as memórias do Sr. Penante” a partir da cena III.

Outra personagem marcante para nosso protagonista é citada em Salles (1994; 2000) como uma personagem feminina, uma sedutora. Uma “persona” que até então não se sabe o nome nem sua principal relação com o enredo da cena cômica que faz parte, *Ferro e Fogo* do autor português José Romano. A personagem “Sedutora” tinha uma grande missão: quebrar a quarta parede e conquistar alguém da plateia. Para isso, Lima Penante se travestia de mulher e, como recurso de interação com o público, prometia “conquistar um namorado na plateia” (SALLES, 2000, p. 12). Com essa personagem, Lima Penante conquistou vários admiradores, desde o Maranhão até a Província do Amazonas. Em Manaus, o ator Lima Penante teve significativo papel na história do teatro manauara e onde conheceu sua nova companheira, Máxima Augusta. É lá que, segundo Ávila (2019), o ator funda o Teatro Variedade Cômica, um dos primeiros espaços destinados ao teatro em Manaus.

Ainda sobre a personagem “Sedutora”, que também se apresentou em Manaus, a sua inserção em *As memórias do Sr. Penante* torna-se uma novidade nas noites de Belém, com a personagem Nepomuceno de *O ponto*, dramaturgia escrita por Penante, a partir da cena VI. Essas duas personagens se entrecruzam na dramaturgia para mostrar o lado da modernidade e dos vícios advindos do período da *Belle Époque*.

Porém, assim como o Rio de Janeiro e São Paulo, Belém também viveu de forma intensa conflitos cotidianos e tensões inerentes a uma sociedade que sofreu transformações econômicas. Exemplo disso é a proliferação do alcoolismo, da delinquência e da mendicância (DE SOUZA et al., 2009, p. 3).

A personagem Nepomuceno é um estudante boêmio que vive nas tavernas das noites de Belém, deixando de lado o estudo, tanto que vive reclamando e ao mesmo tempo se vangloriando de não assinar o “ponto”, que hoje seria a frequência escolar (ÁVILA, 2019).

A BELLE ÉPOQUE DO TEATRO PARAENSE DO SÉCULO XIX

Na Amazônia paraense, no período que ficou conhecido como *Belle Époque* (1870-1910), as práticas teatrais ganharam impulso com a expansão da economia extrativista da borracha, “responsável por mudanças importantes para a região no que diz respeito à urbanização da cidade, como resultado de uma ideologia modernizante” (BEZERRA, 2013, p. 35).

Sobre a beleza que exprimia a “Belém das mangueiras”, Lima Penante escreve uma dramaturgia que era apresentada em Belém dos finais do século XIX. Trata-se da comédia em um ato *Adão e Eva no Paraíso* de 1890. Na obra temos três personagens: Ernesto, Florentina e Procópio. Ernesto e Florentina são apaixonados um pelo outro, apesar de primos. Entretanto, Procópio, pai raquítico de Florentina, não aceita a ideia de vê-los juntos, principalmente porque não vê sua filha tendo um futuro com Ernesto, já que ele está desempregado e com um curso de Direito ainda não concluído. E pensando na dificuldade que passam, pois, a modernidade da bela época amazônica não chegou para todos, Procópio propõe que sua filha se case com um pretendente rico que pudesse dar uma vida melhor a ela. Em *As memórias do Sr. Penante*, a personagem Procópio, trazida de volta à memória do Sr. Penante, dará continuidade ao seu plano.

No auge da *Belle Époque*, da modernização e embelezamento da cidade, uma grandiosa casa de espetáculos em Belém se ergueu: o Teatro da Paz, localizado no meio do Largo da Pólvora (atual Praça da República). Segundo Silveira (2010, p. 117), “a inauguração do Teatro da Paz foi um dos acontecimentos sociais e políticos mais aguardados em Belém, na década de 1870”. Fazendo parte importante do teatro na Província do Grão-Pará no século XIX, o Teatro da Paz é citado na cena V de *As memórias do Sr. Penante*, quando o protagonista tem a oportunidade de contar um pouco da história dessa casa de espetáculos para seu outro filho, Rodolfo.

O Teatro da Paz passou por uma primeira grande reforma (1887-1890), o que ocasio-

nou a paralisação de suas atividades por um tempo e isso impulsionou outras casas de espetáculo a desenvolver suas atividades com o público que frequentava o “Da Paz” (SILVEIRA, 2010). Como exemplo, temos o Teatro Chalet, também conhecido como Teatro Campestre de Nazaré, que foi o primeiro teatro estável do Largo de Nazaré e uma nova alternativa para receber o público em seus espetáculos “escandalosos”, deslocando do centro urbano para a periferia (SALLES 1994; SILVEIRA, 2010). Foi no Teatro Chalet que a última dramaturgia escrita por Lima Penante, *Água Alodiana*, foi apresentada durante as festas de Nossa Senhora de Nazaré em 1892.

Partindo para outro ponto, durante a pesquisa encontramos registro do ator interpretando a personagem D. Jaime na peça *José do Telhado*, entretanto, diante de diferentes dramaturgias citadas sobre a obra, não pôde ser localizada a personagem em questão. A narrativa escolhida é de Hélder Costa, baseada na história do herói popular Zé do Telhado, que se revolta contra o descaso das autoridades para com o povo e torna-se o Robin Hood português, comandante de um bando de ladrões. “Esta personagem é um convite a reflexão acerca do desejo de vingança do povo oprimido por um governo imerso em aspirações absolutistas ultrapassadas” (NASCIMENTO, 2015, p. 18).

Na dramaturgia, *Zé do Telhado* compartilha esses sentimentos libertários para com o povo, sentimentos esses que o Sr. Penante acredita dedicar sua arte na cena V de *As memórias do Sr. Penante*. Nesse mesmo viés, o ator escreveu a comédia socialista *O filho do povo*, para o movimento da classe operária de Belém e que foi representada no Teatro da Paz em 1886, tendo um “largo sopro dos sentimentos democráticos” (SALLES, 1994, p. 133).

Nas cenas finais da dramaturgia mostram-se os *blackouts* que o ator sofreu durante sua vida. Um desses episódios é referente a sua pseudomorte, quando o povo da região belenense recebeu a falsa notícia de sua morte por um veículo jornalístico e que, após algumas semanas, foi desmentida por outro jornal. Esse constrangedor episódio foi motor criativo para Lima Penante que, “num dos intervalos, (...) recitou o monólogo *Ressuscitei*, escrito especialmente para sua reaparição no Teatro da Paz, depois das notícias de sua morte, divulgadas em Belém (SALLES, 1994, p. 114-115). As duas últimas cenas de *As memórias do Sr. Penante* mostram a pseudomorte, a “ressurreição” do ator e sua apresentação no Teatro da Paz como ato final de sua história.

Em 24 de julho de 1892, as cortinas se fecharam para o ator José de Lima Penante, que faleceu em Belém de ataque cardíaco. Por um certo tempo, após sua morte, Lima Penante ainda foi bem reconhecido e algumas de suas dramaturgias encenadas, deixando legado para seus filhos e para o povo paraense.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscando organizar um outro meio de contar a história do teatro paraense/belenense, sob um recorte temporal do século XIX, que a escrita de uma dramaturgia se fez necessária, realizamos a obra *As memórias do Sr. Penante*. Pretendemos trazer a vivência teatral do ator

José de Lima Penante, ou Sr. Penante, através de suas *dramatis personae*, que ganharam vida para traçar um percurso de memória sobre si mesmo como ator profissional e itinerante dentro das regiões do Norte e Nordeste; e de memórias documentais de uma Belém que transita entre as bananeiras e as mangueiras de um povo cabano. Um povo que deu vida ao teatro na capital provincial do Grão-Pará na metade do século XIX.

No enredo, é possível observar algumas personagens-tipo de sua atuação, como o pai, o agricultor, pobre, herói marginalizado, que busca sempre se dar bem na sua vida desmantelada. O cotidiano e a crítica social estão presentes em grande parte das obras de Lima Penante, carregadas por um teor cômico e crítico. Ávila (2019) salienta que se faz necessário a reconstituição dos passos de Lima Penante nas cidades do Norte e Nordeste na história do teatro brasileiro. Apesar de sua presença forte na cena teatral dessas regiões no século XIX, o ator não tem um reconhecimento ao lado de outros grandes dramaturgos, encenadores e artistas do Brasil do período.

Este artigo, assim como a própria dramaturgia, portanto, pretende ser uma nova fonte de pesquisa construída como contribuição ao importante acervo da história do teatro paraense. A dramaturgia traça ainda uma possibilidade artística maior para se compartilhar a história do teatro paraense do século XIX.

REFERÊNCIAS

ASSMANN, Jan. Memória comunicativa e memória cultural. *História Oral*, v. 19, n. 1, p. 115-127, jan./jun. 2016.

ÁVILA, Thais Vasconcelos Franco de Sá. **José de Lima Penante e a dramaturgia teatral no Amazonas na segunda metade do século XIX**. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes) Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2019.

BAENA, Antônio Ladislau Monteiro. **A conversão de Philemon, e Ariano: oratório em 3 actos**, Pará: Typographia de Santarém e Filho, 1850.

BEZERRA, José Denis de Oliveira. **Memórias Cênicas: poéticas teatrais na cidade de Belém (1957-1990)**. Belém: IAP, 2013.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 1979.

BOSMAN, Darlen Cleyre Gomes da Mata. **Revolução da Cabanagem no Grão-Pará e a influência holandesa**. Monografia (Graduação em Língua e Cultura Portuguesas). Universidade de Utreque, Holanda, 2011.

BRANDÃO, Tânia. As lacunas e as séries: padrões de historiografia nas “Histórias do Teatro no Brasil”. In: MOSTAÇO, Edelcio (Org.). **Para uma história cultural do teatro**. Florianópolis; Jaraguá do Sul: Design, p. 333-375, 2010.

DE SOUZA, Cellayne Patrícia Brito; FERRANTI, Tatiara Rodrigues; PACHECO, Agenor Sarraf. Arte e cultura na Belém da Belle Époque. In: **VIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte**. Porto Velho/RO, 2009.

ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

FERREIRA, Ronyere Diversões Populares e Controle Cultural em Teresina: Segunda Meta-de do Século XIX. **Contraponto** – Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da UFPI. Teresina, v.6, n.1, jan./jun. 2017, p.123-144.

GARCIA, Miliandre. O teatro como objeto da pesquisa histórica. **Arteriais** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes/ICA/UFPA, Belém, 2019.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2002.

GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ. **Quem com ferro fere, com ferro será ferido + Canções da Escola**: Juvenal Galeno. 1ª e 2ª eds. Fortaleza: Secretaria da Cultura, 2010.

LIMA, Duílio Pereira da Cunha. **Encenação Tabajara (1975-2000): memórias, tendências e perspectivas no teatro de João Pessoa**. 2016. 319f. Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade), Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2016.

MAGALHÃES, Yuri de Andrade. **A dramaturgia como reescrita da história**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

MAGALHÃES, Yuri de Andrade. A dramaturgia a partir dos rastros da história. **Anais do X Congresso da ABRACE**. v.19, n. 1, 2018, Natal/RN, 2018.

MENDES, Jacqueline Silva. **Crônica do Teatro Ludovicense em meados do século XIX (1852-1867): arte, negócio e entretenimento**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

NASCIMENTO, Caroline de Almeida. **Uma leitura intertextual da História e da Literatura Portugueses por Helder Costa**. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-graduados de História**, v.10. São Paulo, PUC-SP, dez. 1993.

NUNES, Daniela. Pesquisa historiográfica desafios e caminhos. **Revista de Teoria da História**. Ano 2, n.5, jun.2011.

PALLOTTINI, Renata. **O que é dramaturgia?** São Paulo: Brasiliense, 2005.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PENANTE, Lima. **Adão e Eva no Paraíso: comédia em 1 acto**. Pará: Typographia do Livro do Povo, 1890.

SALLES, Vicente. (1931) **O teatro na vida de José de Lima Penante: um ator do século XIX**. Brasília: Microedição do autor, 2000.

SALLES, Vicente. **Épocas do teatro no Grão-Pará ou Apresentação do Teatro de Época**. Tomo I. Belém: EDUFPA, 1994.

SANCHES, João Alberto Lima. **Metadrama: autorreflexividade e desvio nas dramaturgias contemporâneas**. *Anais do IX Congresso da ABRACE*, v. 17, n. 1, Uberlândia, 2016.

SILVEIRA, Rose. **Histórias invisíveis do Teatro da Paz: da construção à primeira reforma**. Belém do Grão-Pará (1869-1890). Belém: Paka-Tatu, 2010.

SOARES, Karol Gillet **As formas de morar na Belém da Belle-Époque (1870-1910)**. 2008. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Filosofia e Ciências, Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2008.



D. PEDRO DUPLO: FIGURA ALEGÓRICA DE PORTUGAL E BRASIL

Jorge Louraço Figueira (Universidade de Coimbra)

RESUMO

O sistema teatral de Portugal e do Brasil é, em parte, um legado dos membros da família real que fizeram a passagem do poder colonial de Lisboa para o Rio de Janeiro: D. Maria I, D. João VI, D. Pedro I do Brasil e IV de Portugal, D. Maria II, D. Pedro II. O Teatro João Caetano, inaugurado como Real Teatro de São João em 1813, e em cuja varanda D. Pedro I foi aclamado imperador do Brasil, jurando cumprir a Constituição de 1822, é um dos exemplos mais flagrantes disso. Estas figuras da Casa de Bragança reaparecem nas dramaturgias do Brasil império, da República Velha, do Estado Novo, da ditadura militar, com diferentes funções e características. Neste ensaio faço primeiro uma tentativa de inventário dos papéis de D. Pedro na dramaturgia e no imaginário recíproco de Portugal e Brasil, a partir de alguns retratos do imperador independentista em textos e espetáculos brasileiros realizados desde a década de 1930; e comento duas dramaturgias dos anos 2010 (das quais faço citações extensas devido aos textos originais serem relativamente pouco conhecidos): *Um Coração Real* (2012), de Luís Indriunas; e *Convlescote Ipiranga* (2017), de Artur Mattar, Daniela Schitini, Fernanda Rocha e Vítor Nóvoa. Face a estes exemplos, argumento que as partilhas da herança imperial não foram feitas, e que a relação entre Portugal e Brasil é de uma comunhão mórbida.

Palavras-chave: Cena de inventário; Comunhão mórbida; Personagem efígie.

ABSTRACT

The theatre system in Portugal and Brazil is, in part, a legacy of the members of the royal family who transferred colonial power from Lisbon to Rio de Janeiro: D. Maria I, D. João VI, D. Pedro I of Brazil and IV of Portugal, D. Maria II, D. Pedro II. The Teatro João Caetano, inaugurated as the Real Teatro de São João in 1813, and on whose balcony D. Pedro I was acclaimed Emperor of Brazil, swearing to comply with the 1822 Constitution, is one of the most striking examples of this. These figures from the House of Bragança reappear in the dramaturgies of imperial Brazil, of the República Velha, of the Estado Novo, of the military dictatorship, with different functions and characteristics. In this essay, I first attempt an inventory of D. Pedro's roles in the dramaturgy and reciprocal imaginary of Portugal and Brazil, based on some portraits of the independentist emperor in Brazilian plays and performances staged since the 1930s; and I comment on two dramaturgies from the 2010s (of which I quote extensively because the original plays are relatively little known): *Um Coração Real* (2012), by Luís Indriunas; and *Convlescote Ipiranga* (2017), by Artur Mattar, Daniela Schitini, Fernanda Rocha and Vítor Nóvoa. Faced with these examples, I argue that the divisions of the imperial inheritance were not made, and that the relationship between Portugal and Brazil is one of morbid communion.

Keywords: Inventory scene; Morbid communion; Effigy character.

DO ESTADO NOVO À DITADURA MILITAR

Começo por recuar até a era Vargas, quando estreia uma peça de Viriato Correia sobre a amante do imperador. *Marquesa de Santos* (1938), com a dupla Odilon Azevedo e Dulcina de Moraes “revivendo as rusgas e reconciliações tempestuosas entre Domitila de Castro e D. Pedro I” (PRADO, 1996, p. 34), retratava a amante do imperador como uma patriota, apaixonada desde o instante em que tinha visto D. Pedro, precisamente a 7 de setembro de 1822, reabilitando assim a figura de Domitila, “mulher elegante, fina, sedutora, ardente, amorosa”, enquanto D. Pedro I é “violento, agitado, áspero”, “um desigual, um desequilibrado” (GOMES, 2018, p. 680). O último ato começa com um lundu dedicado a Domitila, que teria partido de vez, devido ao esperado casamento de D. Pedro com uma princesa europeia. Titília, porém, regressa à corte, no Rio de Janeiro, e é ela quem retoma o lundu, no segundo quadro da peça. A confirmação do casamento com a futura D. Amélia faz D. Pedro insistir para que Domitila se vá embora, para São Paulo. Despeitada, a Marquesa confronta o Imperador, revelando as falhas dele:

DOMITILA Hoje és o déspota que saiu do coração do país. A nação já não te estima. Tudo fizeste para perder o amor do povo. Dissolveste a Constituinte. Sufocaste a vontade nacional. Fuzilaste frei Caneca. Fuzilaste o padre Mororó. Fuzilaste Ractliff. A Câmara não te atenderá.

D. Pedro alega que a presença de Domitila na corte prejudicará a reputação da nação e isso é suficiente para convencê-la. Num gesto patriótico, sai, deixando para trás o lenço, “para que D. Pedro enxugue as lágrimas que vai derramar por ela” (GOMES, 2018, p. 683-684). A coragem de Domitila, seguida da extrema abnegação, mostram que ela é a metade boa do casal Brasil-Portugal, e a verdadeira independência é a separação de ambos, salvaguardado que fica o amor. D. Pedro, o passional, pode usar a faculdade do arbítrio senhorial para agir segundo os interesses pessoais, que se confundem com os interesses nacionais, virando conforme a vontade. Mas somente até ao ponto em que se conciliassem com os interesses dos senhores da terra, aqui encarnados por Domitila.

Ao longo dos anos, foi sendo feita a associação das figuras de D. Pedro I e de Tiradentes, e até de Domitila, ao heroísmo e sacrifício patrióticos, contra os inimigos do Estado, apelando à união nacional e ao serviço em nome do país, e justificando a repressão, a discriminação e a segregação.

A Marquesa de Santos é evocada indiretamente, numa outra peça de Viriato Correia, *Juriti* (1918), na letra de uma canção composta para o espetáculo por Chiquinha Gonzaga, intitulada *Fogo Fogueiro* – forma como D. Pedro I assinava a correspondência para Domitila. Mas a presença da amante do imperador na dramaturgia brasileira é frequente ao longo do séc. XX, com uma *Marquesa de Santos* a estrear em 1924, de Luís Edmundo; outra em 1932, de Luiz Peixoto e Baptista Jr.; e outra ainda em 1972, de Luiz Carlos Barbosa Lessa; isto além de *O Imperador Galante* (1946), “comédia de fundo histórico” de R. Magalhães Jr. (1907-1981), levada à cena já na década de 1950 com a mesma dupla de atores da peça de Viriato Correia; de *Um Grito de Liberdade* (1972), de Sérgio Viotti; e de *Pedro e Domitila* (1984), de Ênio Gonçalves. O mesmo Magalhães Jr. escrevera uma peça sobre a mãe de D. Pedro I, *Carlota Joaquina* (1939). Estas figuras da Casa de Bragança reaparecem nas dramaturgias posteriores a 1985.

Segundo o crítico Décio de Almeida Prado, “os grandes êxitos desse desapontante final de década [de 1940] serão todos de peças históricas”. O espetáculo *Carlota Joaquina* dava a ver um D. João VI pitoresco, interpretado por Jaime Costa, “destrinchando em cena o seu franguinho e en-

frentando com astúcia disfarçada em bonomia os desvios de variada natureza de sua real consorte.” A imagem infantilizada do rei glutão é recorrente. Já em 1927 Alcântara Machado tinha publicado um quadro cômico, *A Ceia dos Não-Convidados*, em que Domitila e D. João VI se consolavam de não terem sido convidados para a festa da independência, sentados à mesa, comendo e bebendo, atendidos pelo próprio Chalaça.

As peças históricas reproduziam formas da revista, mas de modo mais sério. Para Almeida Prado, tanto em *Carlota Joaquina* como em *Marquesa de Santos*, a figura que organizava as cenas, como um *compère*, era Chalaça, “amenizando com suas tiradas cômicas as crises amorosas e políticas, mas também a mesma teatralidade simples, recortando com nitidez para o público as imagens criadas pela realidade ou pela lenda histórica” (PRADO, 1996, p. 34).

A história nem sempre era levada tão a sério: no mesmo ano estreou uma paródia intitulada *Os Santos da Marquesa* (1938), de Paulo Orlando, que denunciava os sonhos de grandeza do público leitor e espectador que se revia na lenda de Domitila, agora reabilitada. Na comédia, “uma criada de uma família endividada”, ao ler o romance de Paulo Setúbal, *A Marquesa de Santos*, fica de tal modo sugestionada que vê “todos os que a rodeavam como personagens da trama histórica” (GOMES, 2018, p. 695).

A tradição paródica teria os seus irreverentes seguidores. Um deles foi Oduvaldo Viana Filho, o Vianinha, que, no início dos anos 1960, se afastou do Teatro de Arena, passando a dedicar-se ao Centro Popular de Cultura da União Nacional de Estudantes, o CPC da UNE. Em 1962, criaram o *Auto dos 99%*, uma versão farsesca da história do Brasil em que o alvo principal do humor era o ensino, estando nele incluída também a versão oficial da história, aquela mesma onde eram reproduzidas as narrativas mais heroicas dos episódios e protagonistas históricos. Ao escreverem o *Auto dos 99%* estavam precisamente a usar a herança dramatúrgica legada pela geração anterior (a que pertencia, entre outros, Oduvaldo Vianna (pai), colaborador ocasional de Viriato Correia), e a partir noutra direção. O *Auto dos 99%* cruza algumas formas do Teatro de Revista com os recursos e procedimentos do teatro de *agitprop*. O sucesso foi enorme, com centenas de apresentações pelo país fora, de tal modo que o *Auto dos 99%* chegou a ser gravado em disco, com efeitos sonoros incluídos. É também um D. João VI bronco que aparece em *Auto dos 99%*.

No *Auto dos 99%*, o português risível e o português temível são um só. A peça reconstitui a chegada dos portugueses ao Brasil, pondo em cena os próprios Pero Vaz de Caminha e Pedro Álvares Cabral dançando o vira para celebrar a chegada ao Brasil e escrevendo a famosa *Carta* para o rei de Portugal.¹ Ao vira logo se sobrepõem os versos da marchinha *História do Brasil*, lançada por Lamartine Babo antes do carnaval de 1934, com tanto sucesso que ainda no mesmo ano deu o título à revista *Foi Seu Cabral*, de Freire Júnior: “Quem foi que inventou o Brasil?! Foi seu Cabral!! Foi seu Cabral!! No dia 21 de abril/ Dois meses depois do carnaval.”

A peça tinha começado por parodiar o ensino escolar e os livros escolares, que são uma das principais fontes da imagem de Portugal no Brasil. Há ainda ocasião para mais uma lição de história,

1 O hino oficial das saudades de Portugal no Brasil talvez seja a canção *Uma Casa Portuguesa*, mas o *Vira* mexe de outra maneira, a julgar pelas variações do tema, em especial o tema *Vira*, dos Secos & Molhados, de João Ricardo (filho de João Apolinário, fundador do Teatro Experimental do Porto, crítico de teatro em São Paulo) e Ney Matogrosso (o mesmo que celebra *Não existe pecado...*) e o *pastiche Vira Vira*, das Mamonas Assassinas (com citação de *Arrebata* e de *Bate o Pé*, inspirada numa anedota de Costinha, gravada no LP *O Peru da Festa*). Todas essas versões parecem remontar a um tema de origem popular, o Tiroliroliro, celebrizado pelo espetáculo de teatro de revista com o mesmo nome e pela gravação em disco de 1941, por Beatriz Costa, no Brasil. Amália gravará uma versão ao vivo no Rio de Janeiro, em 1973.

sobre a declaração de independência. A piada escatológica é feita a partir do fato alegado de que D. Pedro declarou a independência do Brasil — deu o grito do Ipiranga — quando foi obrigado a parar devido a uma disenteria:

PROFESSOR Às oito e dezessete da manhã de seis de setembro, D. Pedro acordou. Botou sua cueca verde. Há controvérsias a esse respeito. Muitos dizem que ele colocou sua cueca azul. Muitos chegam a afirmar que D. Pedro não usava cueca. Prefiro a cueca verde, seguindo a linha adotada pelos historiadores mineiros, pernambucanos e brasileiros em geral. Tomou chá com limão. Chá de erva-de-bicho. Chá de erva-de-bicho! Anotem bem esse ponto! Sem chá de erva-de-bicho, D. Pedro proclamaria a independência? Somos independentes por causa do chá de erva-de-bicho? Pena que D. Pedro não nos possa responder... De minha parte, prefiro uma posição moderada: talvez sim, talvez não. Às nove e dezesseis D. Pedro deu o seu primeiro arrote: “Ih! Aí vem coisa”. Repito: “Ih! Aí vem coisa”. Pedrão: “Ih! Temos coisa”. Isso! Não se sabe se ele se referia a um furúnculo que lhe estalava nas nádegas ou se comentava a situação política brasileira. De qualquer maneira, podemos afirmar que a causa principal da declaração da independência do Brasil é o fato notório de que o Brasil não era independente. Boa tarde!

São muitos os casos e anedotas envolvendo o rei, contados à margem da história oficial, que diminuem a monumentalidade do ato. O tom é irônico, a forma paródica, as personagens caricaturas. O *Auto dos 99%* é um desfile carnavalesco de quadros cômicos, na tradição de paródia impressa, teatralizada, gravada e emitida desde há muito no Brasil, como, por exemplo, na *História do Brasil pelo Método Confuso*, de Mendes Fradique, heterônimo de José Madeira de Freitas (1893-1944). A versão controvertida da história é ao estilo da canção de Lamartine Babo. A montagem carnavalesca de episódios históricos, figuras fictícias e novidades da época, sincronizados em apenas meia dúzia de versos, dá o tom para a rápida sucessão de figuras e ações. Se não fosse anterior, dir-se-ia um *Samba do Crioulo Doido*, a canção satírica de Stanislaw Ponte Preta, heterônimo de Sérgio Porto, escarneando da obrigatoriedade de as escolas de samba tratarem nos seus sambas-enredo temas da História do Brasil, criada em 1966 para *Pussy Pussy Cats*, um espetáculo de Teatro Rebolado, gênero sucessor do Teatro de Revista.

Durante o Estado Novo brasileiro, com Vargas na Presidência da República, as escolas de samba que tinham sido criadas recentemente e desfilavam pelo centro do Rio de Janeiro, então capital federal, somente desde 1929, começaram a ser apoiadas pela prefeitura do Rio de Janeiro, mas, em contrapartida, foram levadas a seguir enredos que versassem temas nacionais, por exemplo, da história oficial do Brasil. A medida entrou no regulamento oficial da União das Escolas de Samba em meados dos anos 1930 e ficaria em vigor até aos anos 1990. Em 1949, a Império Serrano teve o seu desfile dedicado a Tiradentes, de onde sairia o primeiro samba-enredo a ser gravado. *Samba do Crioulo Doido* tornou-se um epíteto do tipo de anacronismo e sincronismo que corria solto na literatura e no teatro, como forma de delírio humorístico. Na canção, Chica da Silva obrigava a Princesa Leopoldina a casar com Tiradentes, e este, eleito Pedro Segundo, procurava o padre José de Anchieta, para juntos proclamarem a escravidão. O mundo às avessas do carnaval era, como é próprio, uma forma de dizer a verdade.

A passagem de testemunho dos anos 1930 a 1950 é feita pela geração do Arena e pelos seus sucessores. Em 1972, no sesquicentenário da independência, César Vieira, heterônimo de Idibal Almeida Piveta (1931), advogado de presos políticos, ex-aluno de Boal, a quem ajudou durante os períodos na cadeia e no exílio, escreve *Rei Momo*, uma folia carnavalesca onde aparecem as figuras de D. Maria I, de D. João VI e de D. Pedro I. *Rei Momo* é uma “ópera samba”, encenada como desfile de

escola de samba pelo grupo União e Olho Vivo. O nome do grupo vem precisamente do tempo de *Rei Momo*: “União e olho vivo” era uma saudação que D. Pedro I usava na vida real (SANTOS, 2006). Em *Rei Momo*, o grupo apresenta uma versão carnalizada de vários episódios da história do Brasil, com as figuras históricas desfilando, para eleição do novo Rei do Carnaval, conforme cada uma de quatro escolas de samba apresentam os seus enredo e candidato: Amador Bueno (acompanhado de Frei João da Graça, Fernão Dias Paes Leme, e Antônio Raposo Tavares); D. João VI (com Lobato, D. Maria I, Strangford e o próprio Napoleão); D. Pedro I (com Domitila); e o príncipe consorte de D. Isabel, o Conde d’Eu (com, novamente, Napoleão). A paródia e a sátira, as personagens alegóricas, o mestre de cerimônias e os anacronismos são formas recorrentes no tratamento da história, sobretudo na ridicularização dos fundadores da nação.

DEPOIS DO PRESIDENTE LULA: *UM CORAÇÃO REAL* (2012)

Em 2012, um grupo de dramaturgos constituído por Dênio Maués, Drika Nery, Luis Eduardo Sousa e Paula Autran, a que se juntaram depois Marcos Gomes e Fábio Brandi Torres, promoveu um encontro entre autores de Portugal e do Brasil, chamado *Capitanias Dramatúrgicas*, no âmbito do qual visitaram Portugal e escreveram uma série de textos curtos, mais ou menos inspirados em histórias com portugueses e brasileiros, a partir de sessões de improvisação com atores e debate com dramaturgos, que tiveram lugar em Coimbra, no TAGV. Dois dos textos foram publicados, em 2014: *Um Coração Real*, de Luís Indriunas; *Da Natureza de Fronhas e Lençóis*, de Fábio Brandi Torres. As peças *Transatlântico*, de Dênio, *O Imperador*, de Marcos Gomes, e *Psico-autografia*, de Luís Eduardo, não chegaram a ser publicadas. Enquanto em Portugal se sentiam os efeitos da crise financeira de 2007-2008 e das políticas de austeridade que se seguiram, com o aumento da migração de portugueses para o Brasil e com o regresso de brasileiros anteriormente emigrados em Portugal, o Brasil apostava na internacionalização das artes, e os cidadãos faziam férias, intercâmbios e cursos na Europa. Entre meados de 2012 e meados de 2013 foram realizados os muito aguardados programas culturais do Ano de Portugal no Brasil e do Ano do Brasil em Portugal. Dilma sucedera a Lula em 2011, o Brasil preparava-se para receber o mundial de futebol em 2014 e os jogos olímpicos em 2016. É nesse contexto que é escrita *Um Coração Real*, uma peça curta sobre uma funcionária do Estado Brasileiro, Patrícia Soares, que vem a Portugal com a missão de levar para o Brasil o coração de D. Pedro I,² e se depara com Vasco Sacadura, um zeloso funcionário público português. Os nomes das figuras sugerem que são alegorias de cidadãos dos impérios brasileiro e português, respectivamente:

2 Em 1972, nos 150 anos da independência brasileira, o corpo de D. Pedro, I do Brasil e IV de Portugal, foi trasladado do Panteão dos Braganças, em Lisboa, para o monumento do Ipiranga, em São Paulo. (O corpo de D. Pedro II do Brasil, morto em 1891 em Paris, fora trasladado, também do panteão de São Vicente de Fora, para o Brasil, em 1921). Falecido aos 36 anos, em 1834, a última vontade do monarca foi concretizada mais de cem anos depois da sua morte. O “imperial coração” de D. Pedro, porém, está no Porto, na Igreja da Lapa, para onde foi levado em 1835, em doação testamentária, “como testemunho irrefragável de apreço em que sempre teve os heroicos esforços e a Devoção Cívica com que seus briosos e denodados habitantes o acompanharam na lide porfiada e sanguinolenta de que essa Ilustre Cidade fora Teatro”. Não era o primeiro caso: o coração de D. João V está enterrado em S. Vicente de Fora separadamente do resto do corpo. A prática era comum entre os Habsburgos desde o início do século XVII (WEISS-KREJCI, 2010, p. 121) e a imperatriz consorte D. Leopoldina era filha do imperador Francisco I da Áustria, aliás o último soberano do Sacro Império Romano-Germânico (enquanto Francisco II). Em 22 de abril desse mesmo ano de 1972, entrou em vigor a “convenção sobre igualdade de direitos e deveres entre portugueses e brasileiros”, assinada entre “pátrias irmãs”. É este acordo que permite que os brasileiros residentes em Portugal possam exercer as profissões livremente. Por exemplo, os jogadores de futebol brasileiros puderam ultrapassar as limitações impostas a jogadores estrangeiros para jogar em equipas portuguesas. O acordo foi renovado em 2000.

VASCO A senhora sabe como são os procedimentos.

PATRÍCIA Eu sei mais ou menos, sabe, seu Vasco. Eu sou nova no funcionalismo. Será que o senhor não pode assinar?

VASCO Não sei. Realmente não sei se é possível.

PATRÍCIA Sabe que é, seu Vasco? Eu estou com o tempo muito curto, tenho outras cartas para entregar, outros protocolos para protocolar. E, assim, eu queria ver se dava para agilizar.

VASCO Desculpe lá a curiosidade. A senhora vai fazer que tipo de pedido?

PATRÍCIA Não sei se eu posso falar.

VASCO Esteja à vontade. Pode ser que eu a possa ajudar.

PATRÍCIA É que eu não sei se eu posso abrir o envelope antes de protocolar.

VASCO Mas não precisa de abrir. Só precisa de me dizer.

PATRÍCIA Aí, o senhor me ajuda mesmo?

VASCO Só saberei se souber o que queres.

PATRÍCIA Eu venho requerer o coração de Dom Pedro I.

VASCO Como?

PATRÍCIA Eu venho pegar o coração de Dom Pedro I, que está em uma igreja no Porto.

VASCO Sim, eu sei. Precisamente num mausoléu na capela da Igreja da Lapa. Está no éter. A crescer e a crescer cada vez mais. Mas, quem fez esse pedido esdrúxulo?

PATRÍCIA É do departamento. Eu não sei quem assinou o documento. Se o senhor quiser protocolar, pode dar uma olhada. (*Mostra o papel.*)

VASCO Não, muito obrigado. Mas por que o Brasil quer o coração de Dom Pedro?

PATRÍCIA Para juntar com o corpo.

VASCO Perdão?

PATRÍCIA É que o corpo está lá, às margens do Ipiranga.

VASCO Desculpa lá. A senhora, porventura, tem alguma ideia do que está a pedir?

PATRÍCIA Claro que tenho, mas eu não estou aqui para julgar. Eu apenas passo o recado.

VASCO O coração de Dom Pedro I, aliás Dom Pedro IV, está aqui no Porto porque o próprio Dom Pedro pediu que ficasse aqui. Uma homenagem aos liberais, que o apoiaram contra o absolutismo. E a senhora há de convir que é preciso respeitar-se o pedido de um morto.

PATRÍCIA Olha, eu não sei de nada dessa história, mas eu preciso fazer esse pedido.

VASCO A senhora não percebe a relevância do pedido. Estou em crer que o último brasileiro a ver o coração de Dom Pedro foi o Fernando Henrique Cardoso em visita ao Porto.

PATRÍCIA Na verdade, seu Vasco, eu não preciso ver. Eu só preciso que o senhor assinasse e aí eu dou um jeito de levá-lo.

O texto mostra a alternância das personagens entre, por um lado, a formalidade do processo e o caráter oficial do pedido, e, por outro, uma crescente informalidade no trato entre ambas.

VASCO Uma pena que a senhora não provou o vinho do Porto. Mas a senhora pode voltar.

PATRÍCIA (*nervosa*) Vou lhe confessar uma coisa, seu Vasco. O senhor não tem ideia de como esse tipo de coisa me deixa nervosa. Detesto, não suporto essa burocracia.

VASCO Mas, infelizmente, é assim a vida de um funcionário público.

PATRÍCIA Sabe que eu fui obrigada, né? Fui obrigada. Sabe que eu sou separada. Tenho dois filhos para criar e aí me falaram, me falaram. Presta concurso... Presta concurso... Mas eu tenho pavor de burocracia. Pavor.

VASCO Oh, minha menina. Acalme-se. Acalme-se.

PATRÍCIA Por que eu fui fazer isso? Porquê? (*Começa a chorar.*) Eu devia ter feito um outro curso qualquer, arranjar outra profissão.

VASCO Nem sempre podemos fazer tudo o que queremos.

PATRÍCIA Mas eu não devia ter feito isso. Não devia.
VASCO Chorar não vai resolver o problema.
PATRÍCIA Como eu vou fazer? Como eu vou fazer?
VASCO Quando estamos assim, temos que olhar com confiança.
PATRÍCIA Mas, às vezes, a gente fraqueja. Não tem mais pernas.
VASCO Minha querida menina, a vida são batalhas.
PATRÍCIA Meu coração não aguenta mais.
VASCO A menina não devia falar assim. É nova, forte, seu coração vai aprender a comportar-se. (*Tenta consolá-la, abraçando-a.*) Já nós, os velhos, temos um coração cansado.
PATRÍCIA Não fale, assim, seu Vasco.
VASCO Sim, o coração da menina ainda tem força para muitas tristezas, alegrias, paixões e saudades. Muitas saudades.
PATRÍCIA Que bonito, isso.
VASCO Sabe que meu coração já esteve com uma brasileira?

Na sequência, o senhor Sacadura tenta seduzir a senhora Soares, mas a personagem brasileira afasta-se bruscamente e ameaça acusar o português de assédio sexual, a menos que ele aceite dar entrada ao pedido oficial. O português, assustado, quase tem um ataque de coração. Depois de mais alguns quiproquós, chegam a acordo.

PATRÍCIA O senhor me enganou.
VASCO A senhora pediu para assinar.
PATRÍCIA E agora eu tenho um documento todo rasurado.
VASCO Mas sempre há um modo, um jeitinho, como dizem os brasileiros.
PATRÍCIA De que jeito, se o senhor estragou o documento?
VASCO É simples, a senhora apaga essas coisas que tem em suas maquininhas que eu carimbo o documento.
PATRÍCIA Mas eu não sei se o senhor é funcionário ou aposentado.
VASCO Isso não importa. Se tiver o carimbo, ninguém irá questioná-la.
PATRÍCIA Mas e o coração?
VASCO A senhora diz-lhes que é preciso que o documento passe por três ou quatro secções, antes de liberar o coração. Que demorará algumas semanas.
PATRÍCIA Mas eles vão acreditar?
VASCO Todo funcionário público acredita quando dizemos que tal coisa vai demorar algumas semanas.

No final, há comunhão, harmonia e simultaneidade entre as duas figuras. Para resolver o impasse, ambos combinam que o português carimbará o documento e a brasileira apagará as imagens incriminatórias exatamente ao mesmo tempo. Com o documento carimbado, a funcionária pode passar a responsabilidade para outra secção e voltar para casa. A funcionária aceita uma oferta de boleia para o aeroporto, e a peça termina com sugestão de visitarem as caves de vinho do Porto.

O autor, que vivera alguns anos em Portugal, pretendia materializar o jeitinho e a malandragem atribuídas ao brasileiro típico, por contraponto com a teimosia e formalidade, que caracterizariam o típico português, usando as diferenças linguísticas para criar equívocos de efeito cômico entre as personagens. De caminho, teceu uma fábula sobre a porosidade das fronteiras entre público e privado.

DEPOIS DA PRESIDENTE DILMA: CONVESCOTE IPIRANGA (2017)

Em 2017, Vítor Nóvoa e mais três dramaturgos realizaram *Convescote Ipiranga* (2017), uma série de ações teatrais em lugares específicos de São Paulo, um dos quais o bairro do Ipiranga, na zona sul, com trabalhos centrados na figura de D. Pedro I. As cenas foram feitas no Parque da Independên-

cia, onde se encontram o Museu do Ipiranga (inaugurado em 1895); o Monumento à Independência (de 1922), e no interior deste a Cripta Imperial, onde foram depositados os restos mortais da Imperatriz Leopoldina (em 1954), de D. Pedro I (em 1972, trasladados de Lisboa) e de Dona Amélia (em 1984); e a Casa do Grito (refeita em 1955, por ocasião do IV Centenário da cidade de São Paulo, para se assemelhar à casa que aparece na tela *Independência ou Morte*, de Pedro Américo). Logo no início, preso num anúncio de “aluguel de um palacete do Ipiranga”, estava o seguinte convite:

Convite
Proclamação da Independência do Brasil

O Príncipe Regente Pedro de Alcântara Francisco Antônio João Carlos Xavier de Paula Miguel Rafael Joaquim José Gonzaga Pascoal Cipriano Serafim de Bragança e Bourbon, Dom Pedro I, tem a honra de convidar vossa excelência para a proclamação de Independência Nacional que será realizada nas margens do Rio Ipiranga, a ter lugar nas cocheiras para vossos cavalos, no próximo dia sete de setembro às quatro e meia da tarde.

Após o grito, será realizado um convescote à beira do Rio.

Barão de Pindamonhangaba
Manuel Marcondes de Melo

Agradece-se a confirmação até o dia 30 de Agosto
1.º Agosto de 1822, Santos.

A ironia deve-se ao fato de, naquele bairro, atualmente, os palacetes e o próprio parque serem lugares de festa da classe alta paulistana, mirados passivamente pelo resto da população. Os textos, não mais que vinhetas, nalguns casos constituindo cenas, têm várias referências a D. Pedro I e a mais famosa das suas paixões, Domitila, Marquesa de Santos. As figuras começam por ser mencionadas e são depois encarnadas, na última parte. Realizado depois da apresentação, em dezembro de 2014, do relatório da Comissão da Verdade nomeada por Dilma Rousseff, e já depois da deposição da mesma presidenta, em agosto de 2016, este *Convescote* não tem motivos para celebrações, apesar do cenário comemorativo. Os aspectos celebratórios do Parque e a comemoração da independência são postos em perspectiva, com episódios do cotidiano atual da cidade que contrastam com a monumentalidade do passado, episódios da história do Brasil a maior parte das vezes fora da narrativa heroica independentista, e episódios do passado que revelam o próprio processo de monumentalização.

Os três primeiros textos fazem referência à Figueira do Ipiranga, ou Figueira das Lágrimas, que assinalava a entrada sul de São Paulo, no caminho de Santos, precisamente a Estrada das Lágrimas, que hoje atravessa a favela de Heliópolis. O quarto texto já faz parte do conjunto que se refere à Estrada das Lágrimas, cujo marco inicial era a Figueira. É um texto de quatro vinhetas, em que um DONO DA LOJA passa três vezes pelo mesmo corpo de uma criança estendido no chão, em frente à loja, até que, na quarta, amarrada a um poste, prestes a ser linchada, é a criança quem fala, enumerando os verdadeiros gritos do Ipiranga:

Meu grito engolido. Um grito. Que grito? Só se for quando arrancaram meu pescoço nu de menina Guainás, ou quando tomei um tiro no peito correndo descalço pela Av. Carioca até o hospital, ou quando perdi três dedos nas máquinas da Juresa Industrial de Ferro, ou foi na Bachert Industrial, não, acho que foi na Algodoeira Paulista ou na Toledo do Brasil Indústrias e Balanças.

No texto seguinte, em mais quatro vinhetas, as figuras UM e DOIS conhecem-se na padaria onde DOIS trabalha; têm um encontro amoroso na Casa do Grito, com UM chamando Fogo Fogueiro a OUTRO, como Domitila chamava a D. Pedro na correspondência entre ambos;³ alugam uma casa no bairro; e são expulsos da casa. Na cena seguinte, duas varredoras de rua comentam os casamentos de sonho celebrados no Palácio dos Cedros, ao lado do Museu da Independência, quando uma atriz fazendo figuração de noiva numa série de TV fica fechada do lado de fora, e decide ir embora, deixando o vestido de noiva ao dispor das duas, que acabam por entrar, simulando o casamento de ambas. Depois, numa outra cena, tendo como referência a Casa do Grito, um VIGIA conta como vem escutando, ao longo dos tempos, ao invés da declaração de independência, vários pedidos de socorro:

É o grito de Bartira.
Bartira, filha do cacique Tibriça.
Ela foi tomada por João Ramalho, explorador português, e com o homem teve um punhado de filhos. Eu escuto o grito dela e de outras várias índias. Presta atenção que também dá pra ouvir o grito d'um coro de Guaianazes – primeiros moradores desse bairro. Gritam pelo planalto Piratininga, terra deles antes de virar Ipiranga.

São vários gritos que ecoam desde o passado e se sobrepõem ao grito da independência: uma mãe que se despede do filho que vai para a guerra do Paraguai, similar ao de “uma mãe de Heliópolis, cujo filho favelado também esteve em guerra”; um operário na fábrica de automóveis da Volkswagen do Ipiranga que grita greve; um comerciante que vê a sua casa e loja demolidas. De seguida, voltamos ao tema do casamento, com uma cena de sessão fotográfica de um casal de noivos, que não consegue encontrar um fundo aceitável, uma vez que no Parque há *skaters*, na Casa do Grito, um casal de adolescentes, e no Museu, uma excursão.

Os textos seguintes têm como mote o Monumento da Independência. O primeiro, em duas vinhetas, intituladas Concurso do Monumento I e II, começa com o anúncio do resultado do concurso, em 1920, e salta para o séc. XXI, com jornalistas entrevistando personalidades já desaparecidas, como Monteiro Lobato e Mário de Andrade, que se opuseram ao resultado. De imediato se dá um relato da declaração de independência em versos jocosos, completado com algumas estrofes sobre os amores de Pedro e Domitila. Na sequência surge o texto *Ossos de D. Pedro*, também em verso, em que é o próprio príncipe quem protesta, ou, aliás, as próprias ossadas:

D. PEDRO Ora bem.
Já disse pra tirarem meus ossos daqui.
Estava eu a contemplar a eternidade
a pensar no progresso desta cidade
e pois, ora, gostava de sair daqui.
Gostava de ir para a consolação.
Estar a passar o infinito com Titília.
Titília é Domitila de Castro Canto e Melo.
Sabes?

³ Dois: Enfim sós.

Um: Na Casa do Grito.

Dois: Só entrei aqui em excursão da escola.

Um: Vem excursionar no meu corpo.

Se beijam ardentemente e Um faz muitos sons de prazer.

Dois: Fala baixo, vão ouvir a gente.

Um: Não importa. Essa casa é pra isso.

Dois: Que loucura! Essa casa é histórica, foi meio por aqui que o D Pedro gritou a nossa independência.

Um: Bobagem. Foi nessa casa que ele a Marquesa de Santos gritavam de amor. Por isso Casa do Grito.

Ela vive no cemitério da consolação.
Ou melhor, morre lá.
Melhor não falar –
Leopoldina e Amélia podem estar a escutar.

(Olhando o monumento da independência.)

É pá!
Vejo que erguem, finalmente, o monumento!
Esse monumento que por entraves soberbos
caprichos ridículos, desvios - como sempre -
de toda sorte, demorou mais de século
para começar sua ereção.
Tudo culpa e jogo e ciúme
de José Bonifácio (o invejoso) e de todo pessoal
que não se afeiçoava
às minhas ideias liberais
e ao meu jeitinho doce
e despojado
de Demonão.
Eu juro que tentei
Um verdadeiro país
Livre, justo, igualitário...
Mas tudo demora muito por aqui, muito mesmo.
É como o monumento:
Entraves..
E mais entraves
E mais revoltas
E mais entraves
E o parlamento
E mais entraves
E os absolutistas
E mais entraves
E a corrupção
E mais entraves
E esse calor
E mais entraves
E o carnaval
E mais entraves
E...
Estou bem neste bronze?
Minha figura está muito miudinha
perto do resto, não?
O que me dizes?
Estou demasiadamente miúdo?

(Melancólico, suspira.)

Mas que importa?
Se quem o monumento representa
Já está assim, morto?
Já não mais é.
Já nem sei se um dia ele foi.
E se foi, o que fez mesmo?
Fui herói?
Dom Pedro Primeiro
ou quarto
assim nomeado
O “Libertador”, o “Rei soldado”
o bem intencionado

Bravo, defensor inigualável
 dos ideais liberalistas,
 do abolicionismo,
 da independência!
 Eu juro que/
 (baboseira –
 esse papo fuleiro
 parece teatro.)

Vejam bem

Levem meu crânio para Queluz,
 Meus braços e mãos para a Consolação
 Minhas pernas e pés para o Rio de Janeiro.
 Tirem meus ossos daqui
 Que eu cansei do Ipiranga
 Lugar que só surgiu no mapa
 Por causa de um grito
 que eu não ousou
 nem tentar
 fazer ressoar novamente
 Deus que me livre!
 Quero descansar
 de todas essas cansativas
 tentativas
 nacionalistas.

(Suspira desolado.)

É em efígie que D. Pedro fala, em nome dos restos mortais do Libertador e Rei Soldado, que ele quer que sejam espalhados por vários lugares, para escapar às tentativas nacionalistas de comemoração. O grito do Ipiranga ainda ecoa, “independência ou morte”; mas nem uma coisa nem outra foram obtidas, propriamente. Afinal, a própria independência do Brasil foi pensada no seio do império. Talvez uma independência-morte? Abaixo do Equador, as contradições são harmoniosas. De que outro modo poderá entender-se a coincidência entre as lendas dos corpos espalhados dos heróis da independência, com Tiradentes à cabeça, divididos entre a lealdade à soberania popular e a lealdade à soberania do monarca, e a lenda do corpo dividido do libertador, príncipe imperador e revolucionário? Apesar de declarar-se cansado do nacionalismo, a divisão do corpo pelo território realiza a ambição imperial do monarca.

A Marquesa de Santos responde a D. Pedro, falando em nome do Brasil, maltratado como uma mulher:

(...) Eu, como o Brasil, maltratada. Mas não me arrependo do que vivi, do que escolhi. Assumo. Você nunca foi brasileiro, você nunca assumiu o Brasil, até esse grito de independência... ele existiu? É por isso que você está aqui, debaixo desse monumento, dessa ilha da fantasia, dessa ilusão, com as suas senhoras europeias oficiais e não comigo. Em vida você desfrutou de mim, desse país, posou de herói. Mas na morte continua no seu mundo particular. Aqui é silencioso, frio, protegido, quase deserto, é lugar pra turista. É isso que você foi? Turista? Agora está quieto na sua morte, longe do seu país de origem e longe do seu país inventado. Esse Brasil independente nunca existiu. O seu grito foi em vão. Agora você está quieto. O país também está quieto. Eu não. Eu ainda falo, ainda grito, ainda faço questão de fazer essa última cena, de me comportar mal mais uma vez, de exagerar no tom, de encenar meu melodrama, porque de cena eu entendo e de festa também. Champanhe para todos! Vamos brindar! Vamos comemorar a independência! Mas do meu jeito.

Depois eu vou voltar pra Consolação, não sem antes sambar no seu caixão. Eu te amei colonizador de merda, adorável cavaleiro, rebelde sem causa e sem paradeiro, estrangeiro (...).

Nestas duas falas, D. Pedro sai como uma figura ambivalente e fragmentária (desmembrado, relutante, não brasileiro, não herói, turista, colonizador, cavaleiro, sem causa, sem paradeiro, estrangeiro) e a independência como uma contrafação. A sequência termina com uma conversa entre um mecenas, o CONTRATANTE, e um artista, o CONTRATADO, que se revelam falsários. Ambos escolhem quem representar no emblemático quadro da independência, pondo e tirando gente da cena. “Tem que ter povo”, diz o CONTRATANTE, refletindo sobre a figuração dos indígenas:

CONTRATADO Ninguém ia lá, ninguém frequentava o Ipiranga. Era um deserto. Só tinha gente quando os índios moravam aqui e isso foi muito antes.

CONTRATANTE Boa ideia. Podia colocar uns índios também, tudo misturado, um retrato do país.

CONTRATADO Vou ficar desmoralizado. Índio não tinha mais. Todo mundo sabe.

A independência aparece como um negócio em que o bem era falso, e os brasileiros comuns saíram a perder. O maior contrafator é o próprio D. Pedro, nas palavras de Domitila, princesa do Brasil. Tendo em conta que o corpo na Cripta Real não tem coração, a metáfora sai reforçada pela condição literal. Será D. Pedro o símbolo encarnado dos portugueses e dos brasileiros, na medida em que pode *virar* ora português, ora brasileiro, conforme as circunstâncias?

D. PEDRO DUPLO

A separação amigável entre Portugal e Brasil tem uma alegoria à altura na figura duplicada de D. Pedro, I do Brasil e IV de Portugal, e respectiva vida e paixão. Falecido em 1834, o imperador separatista deixou o coração por testamento à cidade do Porto, que o tinha apoiado na reconquista, nesse mesmo ano, do trono português para a filha. Nos anos setenta, quando veio para o Brasil, o “libertador” (ou “rei soldado”) vinha oco. O corpo foi trasladado de Lisboa para São Paulo, com paragem no Rio de Janeiro, em 1972, nos 150 anos da independência brasileira (e quarto centenário da publicação de *Os Lusíadas*), mas o coração ficou no Porto, como é referido em *Um Coração Real*, de Luís Indriunas. Em 1920, já tinha sido trasladado o corpo do filho, D. Pedro II do Brasil. O conjunto de elementos entrelaçados comuns aos dois países ex-imperiais tem a síntese mais acabada nessa figura emblemática, personagem em várias dramaturgias, protagonista tanto da independência do Brasil, quanto do constitucionalismo em Portugal, cuja vida resume a contradição entre liberalismo na metrópole e escravismo nas colônias. A ideia é, salvo erro, sugerida por Eduardo Lourenço, ao notar como D. Pedro é um símbolo do impasse entre a distinção e a fusão de portugueses e brasileiros:

O Brasil não será um «outro Portugal» — até porque desde cedo nunca o fora — mas construirá a sua singular identidade numa luta imaginária contra um Portugal que estava já nele e que como metrópole nunca lhe resistiu, apesar da peripécia dramática de Tiradentes. No centro deste «nó» que não foi desatado está D. Pedro, imperador da colônia independente e futuro rei da antiga metrópole. Este personagem real de torna-viagem podia ser o símbolo da dupla nacionalidade imaginária em que caberiam, sem problemas, portugueses e brasileiros. Mas não o foi, nem é. Reexportando-o ou reexportando-se para Portugal, D. Pedro marcou os limites de uma osmose histórica e cultural que o futuro tornaria cada vez mais nebulosa e mítica (LOURENÇO, 1992, p. 180).

Esse impasse, vivido pelos saudosistas, qual delírio de grandeza pós-imperial, é sintoma de uma doença de etiologia específica, um complexo de D. Pedro I e/ou IV. A separação de Brasil e Portugal é feita através de um ato que é, por um lado, de desobediência do filho ao pai, mas, por outro, de obediência; ato que culmina na divisão do próprio corpo do filho entre os dois países; D. Pedro esteve dividido entre a esposa austríaca e a amante brasileira; abdicou de duas casas imperiais, uma em favor de um filho, outra em favor de uma filha; e combateu o próprio irmão. Os atos contraditórios deste bom colonizador, homem, branco etc.; nascido e falecido numa sala decorada com imagens de D. Quixote; iniciado na maçonaria com o nome do último soberano asteca, Guatimozin; e herdeiro da coroa, mas independentista, são o melhor exemplo dos impasses luso-brasileiros, reproduzidos na dramaturgia, e da maneira como figuras de ficção e figuras reais estão entrelaçadas. A figura é a encarnação dos paradoxos da relação entre portugueses e brasileiros, na forma de mitologia.

A divisão de D. Pedro em I e/ou IV é mais ou menos a separação de corpo e coração que Chico Buarque põe na boca no colonizador português, equiparado a ditador militar, em *Calabar*: “Meu coração chora”, recita Mathias de Albuquerque na canção Fado Tropical – mas não o suficiente para as mãos deixarem de torturar. A produção teatral de Brasil e Portugal referente ao outro país reforça a ideia de que o Império terá praticado uma colonização compassiva. A ideia do colonizador compassivo está materializada na imagem do imperador independentista.

Numa das tentativas de interpretação mítica do espírito e corpo coletivo de Portugal, Eduardo Lourenço comenta que “para nós, portugueses, a Comunidade Luso-Brasileira tem uma realidade semelhante à que tem para o enfermo muitas vezes o membro amputado” (IDEM, p. 96). De fato, pode dizer-se que as sociedades brasileira e portuguesa têm dores-fantasma, tidas em membros invisíveis que foram amputados do corpo social, na medida em eles que foram e são excluídos do elenco de cidadãos. A amputação social é feita através da segregação e discriminação, levada a cabo, formal ou informalmente, mas de modo sistemático, pelo Estado e pelos indivíduos particulares. Após a independência, ainda são segregados e discriminados, primeiro, os trabalhadores escravos e, depois, os trabalhadores assalariados. Esses corpos não têm futuro, a não ser precário. O contraste entre o corpo social de Portugal e Brasil e o corpo imaginário das duas nações-impérios é bem traduzido pela figura de um corpo mutilado, amputado dos seus membros e da cabeça, tanto mais que para levar a cabo essa ação metafórica há que levar a cabo mutilações reais nos rebeldes ex-portugueses divididos entre metrópole e colônia, seja porque são duplicados de portugueses (vistos de Portugal), seja porque são aglomerados de português e outra coisa, inchados e/ou transviados (no Brasil), cujas dores voltam, precisamente como fantasmas, para assombrar mutilados e mutiladores.

Estas mutilações dos corpos expandem-se para incluir as mutilações dos territórios de onde se extraem bens naturais e para imaginar a divisão desses territórios. As partes desse corpo estão espalhadas como relíquias pelo território do império. A imagem do corpo amputado combina com o par de imagens do corpo dividido associados a D. Pedro I e/ou IV: a do corpo oco e a do coração fora do corpo. E algumas das figuras das dramaturgias em estudo tiveram, historicamente, os corpos mutilados e/ou espalhados, como foi o caso de Zumbi, Sepé Tiaraju, Calabar, Tiradentes e Frei Caneca, ou as suas relíquias disputadas, como é o caso de Chica da Silva, dos inconfidentes desterrados, de D. Pedro I, ou de Humberto Delgado. O próprio Pedro Álvares Cabral, cujos restos mortais o imperador D. Pedro II quis que fossem trasladados para o Rio de Janeiro, tem relíquias (ossadas, cinzas e terra do túmulo) espalhadas por Belmonte, Santarém, Lisboa e Rio de Janeiro.⁴ Essa herança

4 Em 14 de março de 1903, parte dos seus restos mortais foram transportados da Igreja da Graça de Santarém, onde está sepultado, para um jazigo na Antiga Sé do Rio de Janeiro.

cultural inclui as relíquias de S. Vicente, das onze mil virgens, de Zumbi, de Branca Dias, de Calabar, de Chica da Silva, de Tiradentes, dos demais Inconfidentes, de Frei Caneca, e do próprio Varnhagen, que primeiro identificou o corpo de Cabral.

A confluência de tipos e alegorias, *compères* e coringas, entidades e figuras míticas dá a estas dramaturgias uma função ritual própria, de elaboração do imaginário coletivo, onde figuram o português pobre, escravo rebelde; o português rico, senhor de escravos; e duas combinações de brasileiro ex-português: o rebelde como Tiradentes e o senhor como D. Pedro I e/ou IV. Nas congadas, nos reisados, nas mascaradas do carnaval de rua, nos dramalhões, no teatro de revista, as figuras de portugueses (bem como as figuras que se lhes opõem) são postas em cena regularmente como monarcas ou nobres. Algo semelhante existe nos panteões dos terreiros das religiões afro-brasileiras. Por inusitado que pareça, o historiador Luiz Antônio Simas dá alguns exemplos de figuras portuguesas históricas com estatuto de entidades que podem ser incorporadas nos corpos brasileiros:

A rainha Carlota Joaquina virou pombagira de quimbanda e anda baixando em um terreiro em Fazenda Botafogo. O marido dela, Dom João VI, de vez em quando baixa em terreiros de encantaria no Maranhão, ao lado de Luís XIV, o rei francês. (...) O presidente Collor de Melo afirmou a uma revista de mulher pelada [a Playboy n.º 297, de 4/2000] que foi D. Pedro I em outra encarnação. (...) O prefeito de Porto Seguro em 1994, João Mattos de Paula, declarou durante um comício em praça pública, na presença do presidente Fernando Henrique Cardoso: — Presidente Fernando Henrique, acabo de voltar de um centro espírita, onde Pedro Álvares Cabral cumprimentou-me pelo desempenho à frente da prefeitura (SIMAS, 2015).

Seguindo este raciocínio, o encontro do corpo de D. Pedro I com o coração de D. Pedro IV seria a reabilitação do império colonial luso-brasileiro. Não estou certo de que seja uma coisa boa para qualquer um de nós.

REFERÊNCIAS

GOMES, Angela Maria de Castro. A escrita da história nos palcos: teatro histórico e crítica literária na Marquês de Santos. *Varia História*. Belo Horizonte, vol. 34, n. 66, p. 669-698, set./dez. 2018.

LOURENÇO, Eduardo. *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*. Lisboa: Gradiva, 1992.

LOURENÇO, Eduardo. *Do Brasil. Fascínio e Miragem*. Organização e prefácio de Maria de Lourdes Soares. Lisboa: Gradiva, 2015.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SIMAS, Luiz Antônio. O terço e o exu. *O Dia*, Rio de Janeiro, 7 março 2015. Disponível em: <<https://odia.ig.com.br/diversao/2015-03-08/luiz-antonio-simas-o-terco-e-o-exu.html>>. Acesso em: out.2022.

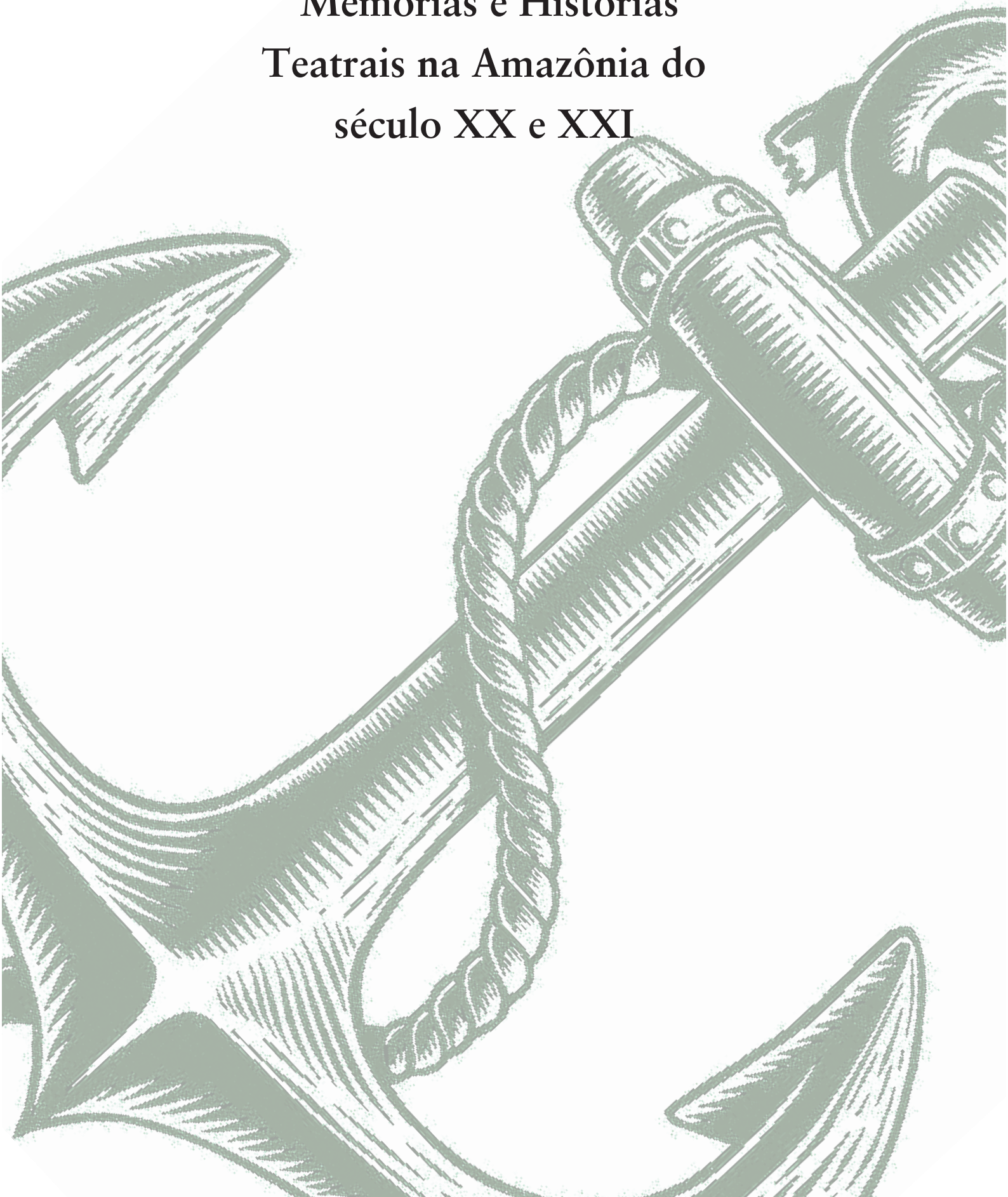
WIESS-KREJCI, Estella. Heart burial in medieval and early post-medieval Central Europe. In: REBAY-SALISBURY, K.; M. L. S., SØRENSEN; HUGHES, J. (eds.). *Body Parts and Bodies Whole*. Oxbow Books, 2010, p. 119-134. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/j.ctt1cd0psz.14>>. Acesso em: out.2022.

Obras citadas

Juriti (1918)
Marquesa de Santos (1924)
A Ceia dos não-convidados (1927)
Marquesa de Santos (1932)
Marquesa de Santos (1938)
Os Santos da Marquesa (1938)
Carlota Joaquina (1939)
O Imperador Galante (1946)
Auto dos 99% (1962)
Pussy Pussy Cats (1966)
Marquesa de Santos (1972)
Um Grito de Liberdade (1972)
Rei Momo (1972)
Calabar (1973)
Pedro e Domitila (1984)
Um Coração Real (2012)
Da Natureza de Fronhas e Lençóis (2012)
Transatlântico (2012)
O Imperador (2012)
Psico-autografia (2012)
Convescote Ipiranga (2017)

3.

Memórias e Histórias
Teatrais na Amazônia do
século XX e XXI





FAZEDORES DO TEATRO POPULAR NA VILA DE FERNANDES BELO (QUITÉRIA), VISEU-PA: NA REVOADA DA MEMÓRIA¹

Conceição do Rosário Silva (UFPA)

RESUMO

O presente artigo apresenta os resultados de uma investigação sobre fazedores e fomentadores de arte e cultura na Vila de Fernandes Belo, também conhecida como Quitéria, localizada na região nordeste do Pará, no município de Viseu. Como procedimento metodológico, utilizamos a pesquisa documental para o levantamento de dados, partindo principalmente da história oral, por meio da realização de entrevistas com os produtores culturais locais. Os estudos da memória e da história social são a base teórica do trabalho para analisarmos a cultura da arte amazônica, partindo das práticas populares teatrais, como o Pássaro Junino. Como resultado, apresentamos as narrativas de pessoas representantes de seus coletivos, que, por sua vez, fazem parte de outros coletivos e tecem a história artística e cultural de seu povoado há mais de 100 anos. Na localidade podemos encontrar muitos brincantes/atuantes/promotores de arte, educação e cultura, que se expressam de variadas formas, principalmente, nas festividades da vila ao longo de cada ano.

Palavras-chave: Teatro popular; Vila Fernandes Belo; Quitéria; Pássaro Junino; Memória

ABSTRACT

This article presents results of the investigation about promoters of arts and culture in Vila de Fernandes Belo, also know as Quitéria located in the northeast of Pará in the city of Viseu. As a methodological procedure, we use documentary research to collect information, based mainly on oral history, through interviews with local cultural producers. The studies of memory and social history are the theoretical basis for this article to analyse the Amazon art culture, starting from popular theatrical practices, such as the “Pássaro Junino”. As a result we present narratives of the people who represent their collectives, which in turn are part of other collectives and weave the artistic and cultural history of their village for over than 100 years. In the locality we can find many players/activists/promoters of art, education and culture, who express themselves in diferent ways, mainly in the village`s festivities throughout each year.

Keywords: Popular Theatre; Vila Fernandes Belo; Quitéria; Pássaro Junino; Memory

¹ Este artigo é resultado do Plano Trabalho “Prática do Teatro Popular na vila Fernandes Belo, Viseu-PA”, financiado pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) Ensino Técnico (ET), PRO-PESP-UFPA, em 2021-2022, desenvolvido junto ao Projeto de Pesquisa “Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia do Grupo de Pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/UFPA/CNPq, sob a orientação do Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra.

INTRODUÇÃO

Este texto parte dos resultados da pesquisa de iniciação científica “Prática do Teatro Popular na Vila Fernandes Belo, Viséu-PA”, que teve por objetivo principal acessar memórias e trajetórias artísticas de pessoas à frente de movimentos e produções populares que culminam em apresentações artísticas e culturais na Vila de Fernandes Belo (Quitéria) no município de Viséu-PA. Além de analisar as expressões artísticas dessa localidade em dimensões particulares, em seu fazer teatral mais intrínseco através de seus grupos, em especial, os cordões de Pássaros Juninos; e perceber uma revoada de conhecimentos e saberes adquiridos com o passar do tempo, com a finalidade de compartilhar suas histórias e de seus grupos de Pássaros entre outras brincadeiras.

Figura 1: Vista aérea de Fernandes Belo.



Fonte: FERIASTUR, 2019.

Na investigação observamos que nos locais de ensaio os saberes são tecidos entre os que têm na sua própria criação um elo, um reconhecimento entre iguais, na sua diversidade de quem aprende fazendo, experimentando, ou guiados pela tradição de seus familiares. Aqueles que se utilizam da arte em suas conhecidas e rememoradas manifestações como forma de expressão de si, na conexão e extensão de outros seres.

Nesse sentido, coube em nosso trabalho observar a necessidade de manter estes saberes vivos na própria comunidade, que compartilha essas memórias para que o esquecimento não apague suas expressões. Por isso, o diálogo entre os saberes tradicionais e a prática de pesquisa acadêmica contribui para a “preservação” histórica no sentido de manter viva e presente essas experiências culturais. A pesquisa histórica teatral realizada torna-se uma possibilidade de garantir aos verdadeiros protagonistas dessas narrativas, que vivem e mantêm viva a história e a memória do teatro popular paraense, a sua presença nos saberes científicos sobre o tema.

Por isso, este trabalho de pesquisa se propôs a reconhecer esses saberes e práticas artístico-culturais. Essa vontade de fazer arte tão antiga e humana, que resiste independente das fronteiras entre o saber popular e o conhecimento formalizado, demonstrando como as condições de vida (neste caso, nem sempre favoráveis), também não são total impedimento para que exista alguma forma de nutrição artística, nutrição essa vital aos seres humanos, em qualquer época e lugar, pois tudo pode ser transformado e renovado através da arte. O incentivo se faz necessário sempre para ressoar nossos saberes, nossas vozes e vidas amazônicas.

METODOLOGIA: DA INSTIGAÇÃO AOS VOOS DA INVESTIGAÇÃO

A pesquisa sobre as práticas cênicas na Vila de Fernandes Belo, Viséu/PA, vem sendo tecida praticamente de leituras e lampejos de memórias nos resquícios de algumas lembranças pessoais da autora, dentro desse mesmo espaço geográfico e desenho imaginário. Tal como um rio, esse desenho flui e cresce na medida em que pode encontrar outros braços e bifurcações de um rio cada vez maior. No entendimento de que ao ouvir as histórias daqueles que no passado iniciaram seu fazer teatral, nossa pesquisa é uma peça fundamental para que esses lampejos iluminem partes obscurecidas pelo esquecimento e pela dúvida do que podemos realmente ter vivido e presenciado.

Neste sentido, além da pesquisa bibliográfica, o estudo foi desenvolvido principalmente pelo método investigativo da história oral, para que pudéssemos compreender o porquê de algumas escolhas nesse fazer teatral popular, e a singularidade dos sujeitos dessas ações entrecruzadas, “que fazem as vezes de intermediários, de passadores, e que transitam entre grandes blocos que nós nos contentamos em localizar” (GRUZINSKI, 2001, p. 48). Esse procedimento metodológico surge para dizer dos processos de mestiçagem cultural, da transmissão desse conhecimento, do imaginário e das representações de um grupo determinado. E para um entendimento mais amplo do fazer teatral na realidade desse lugar, precisamos compreender a história e memória das práticas teatrais no Pará:

Sobre o teatro no Pará, temos como discurso histórico a pesquisa realizada e publicada pelo historiador Vicente Salles, que conta essa história a partir de documentos escritos, focalizando as discussões que envolviam o teatro, como a economia e a política, que de várias maneiras influenciavam na produção cênica feita no Pará. Assim, Salles (1994), em seu livro *Épocas do Teatro no Grão-Pará ou Apresentação do Teatro de Época* faz um relato histórico das companhias estrangeiras que se apresentaram em Belém; os espaços que eram usados na cidade, para as apresentações, cita os artistas envolvidos nessa produção; além de classificar e debater o teatro popular paraense. O historiador conta a história desse teatro desde o momento que o português aqui chegou, no século XVII, até a década de 1950 do século XX. Salles divide seu livro em dois tomos e o subdivide por épocas a partir de fatos históricos considerados, por ele, como os mais importantes para a região amazônica, em especial ao Pará (BEZERRA, 2013, p. 43).

Da leitura de *Épocas do Teatro no Grão-Pará ou Apresentação do Teatro de Época* (SALLES, 1994), sobre a história do teatro paraense, percebemos a importância de trabalhar

com outras fontes além das mais tradicionais no campo da pesquisa. Foi, nesse sentido, que optamos pela história oral como método, porque estávamos diante de um tema/objeto que precisava ser registrado, principalmente por se tratar de experiências de vida de fazedores de cultura fora do eixo central das discussões sobre as teatralidades populares paraenses. Dessas fontes orais, surgiram informações relevantes ao entendimento dessa memória fornecida pelos artistas e promotores dessas práticas cênicas.

Por meio desse procedimento metodológico, pudemos acessar memórias de maneira mais nítida pelos recursos da oralidade através de entrevistas, além da presença de documentos escritos ou algum registro de fotografias e imagens de divulgação das apresentações. Fatores estes que podem nos permitir também um olhar mais amplo do processo de construção simbólica e discursiva de cada grupo e, também, das experiências individuais, e como se inserem e reverberam em seus coletivos.

Este olhar mais detalhado permitiu-nos também maior amplitude da percepção da cena teatral inserida na vida cotidiana destes promotores de arte. Visto que, lamentavelmente, em muitos localidades e cidades de nosso Estado, e mesmo em outros estados brasileiros, ainda recai uma realidade de apagamento e constante silenciamento de ações populares, que remetem ao fazer teatral popular e, por consequência, dos sujeitos destas ações. Artistas (que nem sempre fazem uso desse termo ou distinção) também promovem seus movimentos, movidos pelo importante exercício de existir e fazer o que pode lhes trazer bem-estar e competências na experiência desse fazer. Afinal, o que fazemos com boa vontade e em sua repetição é com certeza uma possibilidade de aprendizado e aperfeiçoamento. Nesse importante exercício de observar essa realidade (de apagamento e silenciamento) advinda dos muitos frutos apodrecidos das ideias conservadoras institucionalizadas que desvalorizam pessoas de vida mais simples nas regiões rurais, ou menos urbanizadas, algumas delas com pouca ou nenhuma escolaridade, podemos perceber que realmente existe algo além para investigar.

O nosso questionamento se refere ao porquê de alguns lugares, sociedades e grupos específicos terem sua legitimidade garantida em espaços de visibilidade, enquanto fazedores e artistas fora do eixo central, na maioria das vezes, não os têm. Como se o fato de morar longe dos centros metropolitanos, ou não ter tido acesso à escolaridade mais formal ou considerada avançada, pudesse anular seus conhecimentos empíricos, inteligência e outras capacidades desenvolvidas na percepção e interação com seu espaço interno e externo.

Nora (1993) nos ajuda a pensar e questionar determinados “lugares de memória”, principalmente quando espaços especializados para a manutenção de memórias e histórias silenciam experiências advindas de classes sociais menos abastardas. Por isso, ressaltamos algumas questões sobre esses silêncios e apagamentos que sufocam a arte, o teatro e, sobretudo, os artistas populares, que muitas vezes se convencem dessas informações impostas pelo sistema para os invisibilizarem e tentar invalidar sua poética pessoal, ou a poética de uma comunidade, de um grupo humano. Atitudes pautadas pela pobreza social, pela falta de escolas, cursos e universidades dispostas a dialogar com os guardiões de conhecimento prático e aplicado na lida de suas vidas em resistência e potência transformadoras.

NA REVOADA DA MEMÓRIA E SUAS INFINITAS POSSIBILIDADES DE ARTE E EDUCAÇÃO

Neste momento, vamos nos dedicar a apresentar a justificativa para a escolha desta investigação. Apresentar histórias de um povoado com suas peculiaridades, sua maneira de viver e fazer arte não é uma tarefa tão fácil. Não estamos suficientemente sensibilizados e envolvidos em uma fina camada do que se pode e do que se sabe, do entendimento prévio do que queremos descobrir, do conhecimento que podemos adquirir no estudo, antecedendo ações futuras e nos dando uma visão mais ampla do presente. É necessário olhos e ouvidos atentos para uma possível captura de informações, transformada em conhecimento e deste conhecimento extrair sabedoria.

Escolher pesquisar essas pessoas vem a partir do ponto de uma constatação mais ampla e profunda a respeito de suas maestrias naquilo que fazem antes mesmo de eu nascer. É uma escolha preciosa que nasce da vontade de re-conhecer experiências que, de uma maneira direta ou indireta, estão quase intimamente ligadas à minha própria história e de familiares tão próximos quanto distantes. Vontade essa que se multiplica, dividindo pela ausência de memórias, um tipo de esquecimento de si, de raízes, tradições, afetos e, por que não, estudos. Acessar nossos conhecimentos mais refinados pela ação do tempo.

Voltemos ao tempo do fogo descoberto por nossos olhos curiosos, dos que caçavam e coletavam, mas não havia habilidade de ver depois que escurecia, o tempo de sentar-se em volta da fogueira sagrada, por simplesmente ser, existir emanando calor, luz e aconchego e o movimento do crepitar de suas chamas àqueles que estão ao seu redor, que se alimentam com seus ensopados quentinhos em frias noites de céu estrelado e iniciáticas contações de histórias, passadas de geração em geração, de verbo em verbo, de carne em carne, das danças para saudar o fogo, irmão poderoso capaz de nos prover tanto com sua luminosidade e calor, quanto nos ensina a sermos cuidadosos uns com os outros, ao passo que existe um mínimo distanciamento físico para um ser não ser queimado pelo fogo, e disto temos a certeza da verdade. Um distanciamento incapaz de não nos produzir as sensações inerentes à sua ardente ou calorosa presença. Quanta magia em volta do fogo! Quantas histórias foram contadas nesse novo espaço de encontros entre nós, chamados humanos, e uma infinidade de seres que se apresentam na escuridão da noite, na temperatura distinta do dia ou que simplesmente buscam o abrigo e refúgio do fogo para se aquecerem da friagem na madrugada?

Simultaneamente a todo esse novo cenário de novas possibilidades, continuamos aprendendo mais sobre essa magia que sustenta a arte primordial em cada ser, a vontade de criar, encarnar suas poéticas, o fazer teatral. As expressividades de cada corpo/voz.

REPETIDAMENTE O VERBO SE FAZ CARNE

Para não tão distante desse tempo do fogo, a vila da qual venho apresentar seus fazedores de teatro popular, por muito tempo não possuía energia elétrica, apesar de que essa realidade

já era há bastante tempo conhecida de municípios e cidades vizinhas do Estado do Pará. E quero trazer este fato para dizer que reconheço nesse tempo uma sensação constante dessa magia do fogo descoberto nas noites de fogueiras, ou nas noites enluaradas, em que a lua cheia nos guiava como um farol e as energias que nos moviam a contemplar estrelas, aprendendo identificar uma ou outra constelação com nossos avôs que pescavam bagres e uirasica no mar salgado e plantavam mandiocas, macaxeira, feijão, milho etc. E que eram conhecedores, assim como nossas avós, dos movimentos da lua, para saber da maré alta ou vazante, do tempo para plantar sementes, grãos ou raízes. Os pescadores tinham as constelações, o vento e o próprio mar, com suas licenças, para guiar seus dias e noites em alto-mar.

Faz-me refletir que muitos desses vilarejos sem luz elétrica desenvolvem uma outra forma de rede e iluminação, redes neuronais onde o tempo necessário na escuridão traz seus benefícios ao corpo e ao cérebro, na área da criatividade. Conexões tecidas entre múltiplos fios, ampliação de conhecimento através de seus sonhos mais íntimos que são compartilhados e interpretados entre pessoas queridas, o que sempre nos traz a riqueza de mais entendimento.

Como tarefa primeira, um estudo de si, do ser. Do que se é e poderá ser, o devir. Nesse tipo de estudo, com esse sentido mais ontológico, uma descoberta sobre o corpo e o espaço que fazemos parte é crucial para novas compreensões dessas histórias, de suas particularidades e divergências, pois são muitos os rios e universos rizomáticos que atravessam estes corpos na Amazônia e suas memórias. Memórias de si, memórias de ser.

Então, propomos dialogar com essas memórias, afinal, memória compartilhada é memória viva, porque a memória é a própria vida. No livro *Ideias para adiar o fim do mundo*, Ailton Krenak nos lembra da importância do movimento das expressividades artísticas no reino humano, como forma de resistência dessa humanidade que, muitas vezes, é negada a muitos grupos por corporações perversas criadas pelo sistema vigente há tanto tempo, capaz de dizimar um incontável número de vidas. Uma devastadora destruição da Natureza, do nosso planeta e dessa parte da humanidade, sentenciada pelos que detêm de poderes (conseguidos na maioria das vezes da pior forma possível, nas invasões próprias das colonizações) políticos, financeiros, ideológicos, a se converter em sub-humanidade.

Questiono-me o quanto de movimentos artísticos se perderam nesse processo invasivo. Essa destruição em massa, onde tombam florestas inteiras concomitantemente aos seus guardiões, onde foram mortos (e lamentavelmente ainda hoje não estão completamente a salvo desses atentados contra suas vidas) seus anciãos, que passavam muito dessas memórias que são apagadas entre jovens e crianças. São perdas imensuráveis. Crimes inafiançáveis, dos quais ainda muito pouco foram ou são responsabilizados pela justiça dos homens. Homens da mercadoria, que na história reproduzem atos de vergonhosa violência que precisamos combater, pois isso reflete, além de ganância por detrás da exploração, uma intolerância ao tipo de capacidade imaginativa que um povo originário é capaz de produzir. Krenak nos dá um exemplo preciso e precioso sobre isso: os Yanomami.

Quando digo combater, me refiro a sustentar nossas memórias vivas, ouvir a voz dos nossos ancestrais, exercitar essa escuta e aprendizados para registro desses saberes, orientar

na educação de nossas crianças, que são sementes para um novo amanhecer, na troca, no cuidado sensível, no afeto e liberdade, porque a criança brinca de inventar e inventando experimenta e, também, produz arte, genuinamente. Isso é uma riqueza digna de preservação. Como afirma o pensador:

Nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande com relação à quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta, faz chover (KRENAK, 2020, p. 26).

Entender melhor as manifestações artísticas e culturais da vila onde nasci é entender melhor a mim mesma e nutrir os conhecimentos que também venho adquirindo, além de corroborar para que esse conhecimento não se perca novamente no baú do esquecimento traumático. É cuidar de abrir o baú da memória e compreender os rumos e os novos estudos que se apresentam aqui e agora, do interesse em salvaguardar nossas memórias e perceber o quanto vasto, rico e generoso é nosso universo amazônico.

DA DESCRIÇÃO DO LÓCUS, NA ATUALIDADE E TEMPOS PASSADOS

Fernandes Belo (Quitéria) pertence ao município de Viseu, nordeste litorâneo do Estado do Pará. Viseu é banhada pelo Oceano Atlântico e pelo rio Gurupi, seu nome significa, em português de Portugal, “lugar alto” ou “elevado”. Faz fronteira com os municípios de Nova Esperança do Piriá, Cachoeira do Piriá, Santa Luzia do Pará, Augusto Corrêa, no Estado do Pará e Carutapera no Estado do Maranhão. Segundo o IBGE, a população estimada em 2010 era de 56.681 habitantes. O município tem uma área de 4.980.969 km² e suas principais atividades econômicas locais são a pesca, a agricultura, a pecuária e o comércio (IBGE, 2010).

Era habitado pelos indígenas Tupinambás, Tremembés e Apotiungas. Os primeiros registros europeus dessa localidade datam de 1531, com a chegada de Diogo Leite, navegador português, porém a data de fundação do povoado é de meados do século XVII, com o nome de Vera Cruz, que em 1758 tornou-se Nossa Senhora da Conceição de Viseu. Pertenceu ao território de Bragança-PA de 1833 a 1856 e, após a instauração da República, Viseu foi elevado à categoria de cidade em 1895. Atualmente conta com cinco distritos: Viseu (Sede municipal), Camiranga, São José do Gurupi, São José do Piriá e Fernandes Belo (Portal Viseu, 2019).

Santos e Lott (2020) nos trazem informações importantes fornecidas pelo senhor Pedro Manoel da Silva, cuidador do cemitério da Vila, em entrevista no ano de 2019 sobre o processo histórico da Vila de Fernandes Belo, que antes de se tornar vila era um povoado denominado “Quitéria”, em homenagem à fundadora da comunidade. A origem do povoado se dá com a chegada da maranhense Maria Quitéria, que subiu o rio Emburanunga, com sua família, à procura de um lugar para morar. Chegando ao local, que denominaram “Porto Grande”,

Maria Quitéria desembarcou, desbravou um pedaço da mata e construiu o primeiro rancho para abrigar sua família.

Com a posse do terreno, Quitéria começou a cultivar seus produtos. Ao passar dos tempos, surgiram novas famílias à procura de terrenos na região e aos poucos formou-se um povoado. Com a chegada de novos habitantes, o povoado cresceu e os equipamentos urbanos foram aos poucos sendo construídos. O cemitério foi aberto sob a ordem da fundadora da comunidade, Maria Quitéria, para sepultar seu neto falecido.

E foi chegando aqui em Fernandes Belo, Carlota, uma mulher com o nome Carlota, a outra Cirila e o primeiro professor, Romano com a mulher dele, e também chegou o Grigório Franco. Também foi chegando Duca Oliveira e Tranquedo, logo chegou Zé Pereira e também chegou Manoel Fernandes e o doutor Belo (SILVA, 2019 apud SANTOS; LOTT 2020, p. 3).

Por muitos anos, o povoado ficou conhecido por “Quitéria”, mas com a emancipação política de Viseu, tornou-se uma vila desse município.

Para virar vila, trabalhou na emancipação de Fernandes Belo o Manoel Fernandes e o doutor Belo. Eles trabalharam para emancipar. No dia de assinar os documentos eles se uniram, Manoel Fernandes escreveu ‘Fernandes’ e doutor Belo escreveu na frente ‘Belo’, e ficou escrito o nome da vila: Vila Fernandes Belo Viseu Pará. E hoje ficou Fernandes Belo pra cá, e pra lá era Quitéria mesmo (IDEM, p. 4).

Vale ressaltar o quanto que a vila também tem em suas estruturas sociais influências e características do povo nordestino, por quem foi fundada.² E nessa espécie de união dos interiores, de lugares e pessoas do Pará-Maranhão, a vila possui uma considerável agenda cultural transitando entre festividades religiosas que, ao longo do tempo, ganharam formas mais populares e festividades mais artísticas em um jogo vital do que se considera sagrado e mundano, presentes ao longo de quase o ano inteiro.

Por exemplo, no período do calendário oficial do carnaval acontece uma das festas mais aguardadas, o carnaval de rua. Com shows de banda e DJs na Praça, além dos arrastões de blocos carnavalescos, com destaque para o bloco do “Laurso”, marcado por performances dos integrantes vestidos com roupas e máscaras que referenciam animais da fauna regional. Esse bloco tradicionalmente sai em cortejo durante os quatro domingos que antecedem o carnaval, finalizando na terça-feira do reinado de Momo.

No mês de maio há mobilizações para comemoração do Dia das Mães. Em junho acontece o Festival do Chapéu de Palha, em celebração às festas juninas, com as apresentações das quadrilhas juninas, carimbó, danças folclóricas, boi bumbá, concurso de miss caipira, rainha da feira. E os cordões de Pássaros, que compõem a discussão da presente pesquisa, desde seus fazedores até seus voos mais altos, posteriormente.

No mês de julho acontecem duas grandes festas tradicionais, o Festival do Chopp e a

² Essa influência presente no Pará e mesmo no Brasil, imposto pelo processo de colonização, não precisa ser de todo determinante na medida em que adotamos nossos comportamentos atrelado a um certo nível de liberdade no pensamento. Para tanto, os múltiplos saberes possibilitam a não total reprodução sistemática de uma cultura externa tida como erudita.

Festividade de Nossa Senhora do Bom Parto, onde costumam comparecer muitos dos filhos da vila, que por motivos de trabalho e/ou estudo moram nas cidades de Belém, Augusto Corrêa, Bragança ou outros municípios e distritos juntamente às suas famílias de origem e famílias constituídas nesses outros horizontes.³ Finalizando a agenda, em dezembro, além dos festejos natalinos, temos o Círio de Nossa Senhora da Conceição e a festa da Marujada de São Benedito, como podemos perceber no relato de Maria da Conceição Santana Lima, conhecida por Maroca Santana:

Pelo Natal, na frente da igreja de São Benedito, até era meu pai que fazia uma grande barca, como se fosse a arca de Noé, toda feita de pau de bacuri, depois colocava as mesas dentro, fazia aquele grande leilão, no qual era vendido os bolos e todo mundo ficava por lá olhando mesmo na lamparina, no candeeiro, até terminar esse movimento. Então todo mundo era voltado para esse movimento, não tinha outros movimentos, então essa cultura abrangia muita gente, todo povo do lugar e ainda vinha das outras vizinhanças, também vinham participar. E a nossa infância de criança foi dessa forma, assistindo as brincadeiras, olhando os movimentos, depois a brincadeira mesmo de rua que a gente tinha e a noite já ia dormir, porque não tinha televisão, não tinha energia, nada disso (LIMA, 2021).

SOBREVOANDO ANTIGAS MEMÓRIAS COM OS RECURSOS DA MODERNIDADE

“Minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história” (KRENAK, 2020). Após as aulas de introdução sobre uma ainda breve história escrita do teatro paraense,⁴ a turma recebeu a tarefa de costurar essas histórias através de relatos de artistas locais, fossem da capital ou de alguma outra das várias localidades da Amazônia paraense. Estes artistas, por sua vez, precisavam ter algum tipo de ligação direta com o cenário teatral há, pelo menos, 15 anos.

A partir desse ponto, desenvolvi a tarefa de entrevistar uma artista que eu também precisei reconhecer pelo som alegre de sua voz, para este registro de suas memórias, nessa ponte da oralidade e de conhecimento dessa história plural acerca dos teatros populares paraenses. Por ocasião da crise sanitária do Corona vírus, desde março de 2020, a entrevista

3 Algumas vezes, com parte da minha família, frequentei a Festividade de Nossa Senhora do Bom Parto que, por muitos anos, teve minha tia Maria de Nazaré como uma das principais organizadoras.

4 No ano de 2021, durante a pandemia da Covid-19, o curso técnico de teatro, da Escola de Teatro e Dança da UFPA – ETDUFPA, organizou as ações do Ensino Remoto Emergencial, momento em que o prof. José Denis de Oliveira Bezerra ofertou a disciplina “Escritas Críticas sobre a História do Ator no Teatro Paraense”, componente curricular criado especialmente para esse momento, de caráter extracurricular, ou seja, não integra o quadro de disciplinas oficiais do curso, tanto que ela só foi ministrada nesse contexto. Segundo a justificativa apresentada no plano de ensino do professor: “A presente disciplina extracurricular surge no contexto de trabalhar com os alunos do curso Técnico em Teatro aspectos gerais da história do teatro paraense. No primeiro ano do curso, ao ministrar a disciplina História do Ator no Teatro, os discentes tiveram como experiência a realização de um trabalho de pesquisa através de entrevistas com atrizes e atores paraenses ou que produzem arte há pelos menos 20 anos no estado. Foi apresentado a eles o procedimento metodológico da História Oral que, por meio de entrevistas, tem por objetivo coletar dados para a análises históricas sobre fenômenos sociais. No caso em questão, foi coletado um importante material que possibilita a construção de narrativas históricas sobre o fazer teatral paraense, tendo como ponto de partida o conhecimento de trajetórias de vida e de arte, proporcionando aos alunos, em formação, o conhecimento histórico sobre o fazer artístico que escolheram como ofício. A partir desse contexto, e percebendo a necessidade de oferecer um componente curricular que proporcione o conhecimento sobre a arte teatral paraense, que oferecemos esse espaço de debate, reflexão e exercício crítico” (BEZERRA, 2021).

aconteceu de forma on-line por aplicativo de conversa. No decorrer da entrevista, alguns momentos me surpreenderam e me emocionaram, diversas vezes, pela riqueza dos detalhes, pela firmeza das palavras de quem faz do teatro uma possibilidade de muitos desdobramentos, do encontro, do aprendizado, dos rituais e da vida que se constrói incessantemente. Um resumo da transcrição e algumas fotos (cedidas pela entrevistada) foram utilizadas na apresentação no seminário avaliativo da disciplina do curso técnico.

Com a nova possibilidade para alunos de curso técnico se iniciarem também no estudo inicial de pesquisa, informada por nosso professor, alguns de nós tivemos interesse em participar, submetendo nossos planos, auxiliados pelo professor e com esse sentimento de gratidão pelas novas portas abertas no nosso caminhar estudantil.

MAR OCA E PÉROLAS DE SABER

Figura 2: Maroca Santana vestida com figurino de Pássaro Junino.
Fotografia de Rosário Silva, 2022.



Fonte: Acervo da pesquisa.

Em maio de 2021, realizei a primeira entrevista que compõe parte deste trabalho. Através de um aplicativo de conversa, eu enviava à minha entrevistada minhas perguntas e recebia áudios em resposta, e assim fomos avançando na entrevista de uma maneira informal. Esse clima da entrevista se apresentou assim que percebi o sotaque e a maneira de falar (quase cantando, declamando suas verdades), que ainda se preservam bem frescos em algum lugar de minhas memórias afetivas.

A entrevistada era Maria da Conceição Santana Lima, conhecida por Maroca Santana, 60 anos, nascida na Vila de Quitéria, onde reside atualmente com seu esposo, filhos e netos. É uma destas pessoas singulares, artistas, promotoras de arte e cultura da vila, protagonista de uma história de resistência em rememorar os voos da encenação do Pássaro Junino que deixou de acontecer na vila há 20 anos aproximadamente:

(...) eu sempre sou uma pessoa que gosto muito de trabalhar, de me divertir, de tudo, até porque eu gosto de brincar, gosto de festa, gosto dessas brincadeiras que você fala, da cultura, é do Pássaro, da marujada, do carnaval, tudo isso eu gosto (LIMA, 2021).

À época de seu nascimento, era comum as mulheres terem seus partos em casa com auxílio de uma parteira e alguma outra mulher da família, pois não havia quase possibilidade de sair da vila, devido à ausência de serviço de transporte. Tampouco havia fornecimento de serviço de energia elétrica, água encanada, posto de saúde etc.

Maroca iniciou seus estudos na vila, na escola pública Alceu Cavalcante, e cursou até a quarta série do primeiro grau (atualmente quinto ano do ensino fundamental I) e, por não haver oferta das séries adiantes, voltou a fazer a quarta série pela segunda vez. Ao passo de tentar cursar pela terceira vez, ouviu de seu pai que poderia ir para a cidade de Bragança concluir uma parte de seus estudos, morando na casa de parentes. E foi assim que ela conseguiu concluir até a oitava série. Posteriormente, tentou continuar os estudos em Belém, mas não conseguiu. Depois de um tempo na capital paraense, voltou para a vila, constituiu família e conseguiu trabalhar como professora na escola da localidade. Depois de quase vinte anos atuando como professora, fez o curso de magistério, finalmente oferecido na sua cidade. Atualmente, ela é professora aposentada pelo Estado e tem um armário em casa para complementar sua renda familiar.

Mesmo sem uma formação universitária, conseguiu dar aulas por trinta anos e justamente na disciplina de artes. Ela acredita que foi escolhida para essa função por ser conhecida como uma pessoa mais extrovertida e que, como gostava de ler, conseguia desenvolver as aulas lendo os livros que recebia da escola. Assim desenvolvia novos conhecimentos a partir de suas próprias experiências com a arte, juntamente às suas novas leituras e pesquisas individuais, compartilhando em sala de aula com seus alunos e alunas essa mesclagem de conhecimento teórico e prático, em um estudo entre meios, a partir do conhecimento produzido pela academia e seus cânones e a sua práxis artística.

Importante frisar que Maroca Santana iniciou seu ingresso como brincante do Pássaro

Junino por volta de seus 12 anos de idade, no Pássaro encenado pelas crianças que queriam seu próprio espaço nas brincadeiras. Mas antes disso, ela já acompanhava os movimentos de outras dessas brincadeiras que envolviam a grande maioria das pessoas da vila. Além de suas participações no Pássaro Junino como bailante, Maroca também atuou na marujada, no carnaval e em festividades religiosas. Portanto, em seu desenvolvimento artístico e intelectual podemos perceber essa possibilidade dos saberes outros como forma de aprendizado-ensino-aprendizado. Quando lhe perguntei sobre seus mestres e professores desse universo de artes e brincadeiras experienciados desde a infância, ela respondeu:

Eu posso te dizer que aqui em Fernandes Belo nós já tivemos um grande homem, né? Ele incentivou muito, ele era um homem que tinha ideias brilhantes, principalmente quanto uma brincadeira assim de Pássaro, quanto cultura, que se chamava José Francisco. Lembro que quando nós éramos ainda criança fizemos essas ditas brincadeiras de Pássaro, aí ele vinha, né? Que sabia daquelas cantar bonito e ensinava muito mais a gente, né? Ele foi um grande professor, ele fazia várias coisas, ele fazia essa arte da brincadeira do Pássaro. Ele era quase como, podia-se dizer, como um enfermeiro aqui em Fernandes Belo, de ensinar remédios, fazer curativos, ele foi um grande homem esse senhor que eu já citei e através dele, né? E dessas outras pessoas que por aqui existiram. Outro senhor que por apelido Zé Tibiro, esse pra mim, tirando Zé Francisco, ele é um profissional, porque ele sabe animar a brincadeira, né? Ele sabe tirar as toadas, que são em forma de versos que rimam, aquelas toadas que cantam alegre, animada, ele movimentava, ele era quem dava vida à brincadeira, ele ainda existe, é vivo o Zé Tibiro. Porém, o José Francisco já morreu há anos e eu fui me criando (...). Vamos dizer, posso dizer me inspirando neles, né? E ultimamente por me dedicar a arte, né? E eu aprendia, ia olhando alguém, me inspirando em alguém, pesquisava, estudava, ia me inspirando em alguém e também passava a ser criativa também. Dali eu passava a criar também, a criar, por isso que eu posso dizer também que da arte eu entendo um pouco, porque ainda repassei um pouco desse conhecimento, aprendendo pode-se dizer até, oralmente, né? Como foi no passado, aprendendo de um para com outro e depois na prática mesmo, em sala de aula (LIMA, 2021).

Por seu depoimento podemos perceber a riqueza dos saberes populares aliados ao conhecimento teórico aplicado como uma ponte que amplifica a capacidade criativa dos envolvidos e, ao mesmo tempo, esse reconhecimento de que cada um que nos antecede nesse saber e fazer precisa ser ouvido para que o conhecimento se transforme, se expanda. Dentre as perguntas relacionadas ao desenvolvimento artístico de Maroca Santana, fiz algumas provocações sobre seu entendimento do que é o teatro, se para ela ele está presente no Pássaro Junino, e qual sua importância prática e cotidiana para a vida dela e comunidade.

Em suas palavras, é possível compreendermos o teatro em dimensões muito profundas e humanas. Para ela, o teatro é capaz de auxiliar as pessoas a adquirirem conhecimentos que ficarão para a vida, de acordo com a história apresentada e um grande recurso para tirar as pessoas das ruas, da dependência de drogas e de atividades de risco, por exemplo. Ela acredita que através do teatro as pessoas mostram seus talentos, que, às vezes, estão escondidos. É uma forma de valorização humana individual e coletiva, que faz bem até para saúde, porque nos diverte e nos possibilita viver o presente, no momento de cada apresentação.

Quanto à importância para mim, principalmente agora depois que eu resgatei, eu posso dizer isso, eu vi um momento, assim, de união, de alegria, de euforia por aquelas pessoas que estavam ali do lado, tem pessoas na sociedade que já não querem mais valorizar essa idade, então, nós mesmos procuramos a nos valorizar. Eu vejo nelas a alegria, aquele momento tão bonito, pra mim faz bem até pra saúde, porque a gente dança, a gente se diverte, a gente vive, vive aquele momento ali, eu me sinto bem (LIMA, 2021).

Por conseguinte, ela mesma se sente bem, na prática das criações artísticas em que atua e ilustra esse bem-estar que percebe nas outras mulheres com quem produz e compartilha saberes: “Elas dizem assim: ‘Ah Maroca é tão bom quando tu estás aqui porque tu anima, tu anima com a gente e fica cantando’” (LIMA, 2021). Sobre o reconhecimento da teatralidade na representação do Pássaro Junino, ela respondeu, em tom de certa obviedade, que o teatro está no Pássaro e Cordões de Pássaro, como um dos momentos mais esperado pelo público:

Voltando ao teatro, como te falei que tem, é formado pelo Caçador, o Caçador está bem-arrumado, tem o seu verso que canta. A Cigana também é bem-arrumada, canta um verso muito bonito, pede o dinheiro no meio, no meio da brincadeira. A Florista é muito bem-arrumada, também tem o seu canto. A Jardineira também tem seu canto. Há o Enfermeiro que na hora que o Caçador mata o Pássaro, o Enfermeiro vai ter o verso para curar o Pássaro, para o Pássaro viver novamente. Tem o Delegado que prende o Caçador, por ter matado o Pássaro. É toda uma comédia e cada um tem o seu canto apropriado para aquele teatro, naquela hora. E depois disso, que acontece tudo isso, é uma animação muito grande, é esperado esse momento do teatro que é a comédia, é esperado essa hora, porque eles cantam, há toda aquela animação (LIMA, 2021).

MEMÓRIA, ESQUECIMENTO E RENOVAÇÃO CULTURAL

Maroca Santana revela alguns detalhes sobre os ensaios e apresentações do Cordão de Pássaros, os espaços de ensaio podem acontecer em alguma área da casa da pessoa ou da família responsável pela brincadeira, os “donos” do Pássaro, geralmente no horário da noite. Para a apresentação também dispõem de espaços na frente da casa de moradores da vila, que solicitam que sejam feitas as encenações na frente de suas casas (na rua mesmo), ou em algum barracão (estruturas construídas ao lado ou na parte de trás do terreno onde tem suas casas). Esses barracões também são locais de ensaio e apresentações. Segundo nossa narradora:

Quando era no dia de se apresentar, geralmente eles levavam, chamavam a brincadeira. Se fosse na frente daquela casa, eles improvisavam ali tipo uma área, cobriam com aquele encerado grande, ajeitavam aquela área, fosse aquele terreiro, ajeitavam que era para brincar. Se fosse a brincadeira do bumba-meu-boi, a mesma coisa, o carnaval também quando saía alguém mandava chamar lá na frente de sua casa, lá eles improvisavam aquele local que é era para fazer a apresentação e geralmente quando o Pássaro saía, ou qualquer uma dessas brincadeiras, tinha o que era responsável e esse responsável era ele que organizava esse espaço, ou era no quintal da casa dele, ou era ali em um salão. E, geralmente, ao sair, quem mandava chamar onde a brincadeira ia se apresentar, a pessoa organiza aquele espaço para não ficar na chuva ou no sol, cobria aquele local, arrumava bem que era para acontecer a brincadeira (...) (LIMA, 2021).

Figura 3: Maroca Santana segurando o arvoredado do Pássaro.
Fotografia de Rosário Silva, 2022.



Fonte: Acervo da pesquisa.

Inclusive os barracões podem ser cedidos por seus proprietários a outros grupos de cordões de Pássaros, ou outra brincadeira, para seus ensaios. Este detalhe, em particular, me deu uma impressão, mais tarde confirmada na entrevista e em visita a um ensaio que fiz ao casal Dona Maria e Seu Gaia, donos de Cordão de Pássaros, sobre a relação dos grupos uns para com os outros.

Na maioria dos casos, os grupos mantêm relações de parcerias, uma certa dose de camaradagem e um respeito mútuo e em muitos casos relações de amizades antigas. Essas relações cooperativas entre os grupos são uma fonte inspiradora para uma cultura de combate às violências sobre as quais temos notícias, envolvendo Cordões de Pássaro e Boi Bumbá, principalmente na capital.

Alguns desses casos de violência (no passado chegando a casos mais extremos, até mesmo com a morte de um integrante de Boi-Bumbá) e rivalidades entre os integrantes ou mesmo proprietários dos cordões ou bois, por ocasião dos folguedos juninos, são relatados no livro de Carlos Eugênio Marcondes de Moura (1997). Esse livro é uma fonte importante de pesquisa para segmentos presentes e desdobramentos futuros deste trabalho, visto que fornece várias informações sobre os cordões de bichos, e traz uma lista dos grupos de Pássaro de Belém e outras cidades paraenses, inclusive Viseu.

De volta aos relatos da entrevistada, ela nos fornece informações sobre como culturalmente os cordões constituíam um tipo de legado, passado de geração para geração, e como as diferentes faixas etárias dos indivíduos estiveram presentes no desenvolvimento dessas brincadeiras: “Tinha o dos adultos e tinha das crianças. E depois, os adultos eram geralmente jovens que brincavam, já na idade de dezoito, vinte anos, e os responsáveis dos Pássaros também, homens ou mulheres que já eram casados” (LIMA, 2021).

Nessa infraestrutura na vila, por muito tempo as apresentações sempre envolveram e ainda envolvem grande número de pessoas, tanto entre os que realizam direta ou indiretamente os movimentos necessários para apresentar, quanto o próprio público que tem seu movimento de chamar as apresentações para a frente de suas casas, abrindo assim um espaço íntimo entre vida cotidiana e arte, como superestrutura que existe em um espaço que é a coletividade. O incentivo e literalmente o amparo da própria comunidade que, dessa forma, também sabe sustentar a atividade artística e cultural.

Embora essa realidade de linhas tênues entre o fazer e o não fazer do teatro popular também passe suas crises, seus declínios, por questões que vão desde a falta de incentivo público e o financeiro para os gastos materiais de cada grupo até mesmo um esquecimento desse fazer, dessa força de vontade em fazer, que se assolou por quase vinte anos na vila de Fernandes Belo, onde o Cordão de Pássaro deixou de ser apresentado, e caiu no poço do esquecimento. E foi tão fundo esse poço que eu mesma, quando menina acompanhava algumas vezes uns ensaios e apresentações na casa de minha tia Juanita, uma das primeiras mulheres na vila a ter seu Cordão de Pássaro. Esqueci por muitos anos desse fato e, quando me vinham lampejos desses momentos de infância, duvidava de que minha memória me pregava peças com lembranças confusas. Pensava que talvez fossem sonhos de criança, visões das brincadeiras de imitação para passar o tempo de maneira mais divertida. Realmente cheguei a esquecer que havia Cordões de Pássaro que me encantavam, na vila onde não havia luz elétrica e água encanada. Apenas muitos rios, mata com passarinhos inspiradores e a luz de lamparinas e ideias de pessoas brilhantes.

Mas existe este lugar onde essas lembranças surgem com uma força latente, capaz de interromper muitas das dúvidas impostas pelo esquecimento: o corpo. Nas suas sensações inebriantes de lembrar das festas, na casa da titia onde eram apresentadas, o som das aparelhagens que anunciavam o cordão, os brincantes, nome do Pássaro (que sempre mudava a cada ano), as cores presentes na vestimenta dos brincantes, que eram na mesma paleta de cores do Pássaro homenageado.

Em um dado momento da vida adulta, participei do núcleo da maloca como uma indígena, figurando no Cordão de Pássaros do Grupo Folclórico Tucano, da proprietária Iracema Oliveira, no bairro do Telégrafo, em Belém. E mesmo sendo uma participação relativamente “pequena”, quase sem falas, foi uma experiência que me trouxe àquela velha e conhecida sensação de alegria e de pertencimento, não ao grupo em si, mas de um grupo invisível que, creio, faz parte de todos os grupos que se propõe a essas atividades, uma espécie de mundo das ideias dos Cordões, dos Pássaros sobrevoando e cantando sobre minha

cabeça, como se eu estivesse fazendo um mergulho para dentro de mim mesma e de lugares ainda desconhecidos, mas de perceptível beleza, de sensações mágicas trazendo esse “bem-estar” que Maroca citou em sua entrevista.

Essa experiência me fez pensar que eu provavelmente já havia experimentado de momentos como os que vivi com o grupo, creio que em três ensaios e três apresentações, em lugares diferentes. Dos ensaios na casa de Dona Iracema ao palco do teatro Margarida Schivasappa, passando por uma escola no bairro Águas Lindas e ao cortejo onde outros grupos estiveram presentes, no pátio da casa das artes, no bairro de Nazaré. Pelos sentimentos trazidos pelo corpo, no envolvimento com a musicalidade, as danças e dramaturgia, tive certeza de que esse movimento já havia sido experimentado, de alguma forma, umas tantas outras vezes e que em algum lugar de mim estava lá a lembrança desse tempo captado pelo corpo que desperta memórias, quando se encontra novamente nesse espaço que atravessa o tempo e reativa primordialmente a memória corporal, e, por sua vez, ativa a própria memória que se faz corpo e presença. Esse breve relato é para elucidar sobre a gravidade do esquecimento pelo qual somos tomados como uma parte nossa que cai naquele poço profundo e deixa vazios difíceis de compreender.

Antes da entrevista, eu contactei Maroca por telefone para explicar meu objetivo ao entrevistá-la, por ser ela uma pessoa que atuava na cena paraense há mais de 15 anos. Ao revelar as áreas de sua atuação, me disse do Cordão de Pássaros que fez parte da sua infância, mas deixou de acontecer e depois voltou por ocasião de uma feira da cultura no Dia Internacional das Mulheres, quando ela mesmo lembrou e propôs ao grupo de mulheres fazerem elas mesmas toda a encenação. E nessa mobilização, ela mesma foi a “Ama” do Pássaro e puxadora dos cantos e bailado, marcando o tempo das danças e entradas com o apito. Em suas palavras:

Como eu já te falei, como criança ainda, a gente brincava, a idade de doze por aí, a brincadeira de criança, tinha o dos adultos e tinha das crianças. E depois os adultos eram geralmente jovens que brincavam, já na idade de dezoito, vinte anos e os responsáveis dos Pássaros também homens ou mulheres que já eram casados. Como eu te falei, eu cresci conhecendo essas brincadeiras. Várias, muitas, depois foi esquecido, levou uns anos esquecidos, eu posso te colocar, acho que mais ou menos até uns vinte anos, ou até mais, ficou esquecida, não fizeram mais, porque eles usavam aqueles instrumentos: violino, o violão, os tambores. Aí foi morrendo aquela pessoa que tocava violino, aí foram deixando, foi ficando esquecido, principalmente o Pássaro (LIMA, 2021).

Este trecho da entrevista nos auxilia na constatação da fragilidade que a falta de comunicar saberes e compartilhar conhecimentos pode trazer tanto para a memória cultural de um povo, quanto ao fazer do teatro popular. Todavia, felizmente, é seguida por um relato de força e determinação da empreitada feminina em fazer reviver esse saber, fazendo e apresentando, resguardadas por suas memórias pessoais, que reagruparam outros fazedores desse teatro:

Quando foi em uma época aí, mais ou menos há uns dez ou mais anos atrás, acho que há uns quinze anos, aí nós levantamos aqui com o movimento que tem em Fernandes Belo das mulheres. Aí tinha que apresentar uma cultura, cada comunidade tinha que apresentar uma cultura na noite cultural das mulheres e me veio logo na minha ideia: “Olha, vamos apresentar o Pássaro?” E nós apresentamos a arara, aí as mulheres se vestiram, a arara é toda colorida, nos vestimos da cor da arara, eu pegava um apito, que aquele apito era o que dava o horário de cantar, de parar, de animar a brincadeira, o arvoredo que botava o Pássaro e levamos para o Açaiteua (localidade vizinha de Fernandes Belo). Nós vestimos aquelas saias bonitas da cor do Pássaro e demos um show, aí nós mesmas cantávamos a toada, enversava eu com as minhas ideias e levantou mesmo essa arara, quando veio de lá, era apenas uma noite e ainda houberam vários, chamados depois dessa noite (...). No dia que foi pra matar esta arara, que tinha o dia da matança, nós saímos na vila de Fernandes Belo e era gente chamando que era para ir na porta, outros chamavam pra ir na porta e foi muito animado e ficou na história. Quando foi no outro ano, aí já eu também novamente: “Vamos fazer?” (LIMA, 2021).

Neste relato, podemos perceber mais nitidamente a importância do lembrar, do fazer, e da transformação que vem desse fazer, da força das pessoas (neste caso, das mulheres), que se envolvem com a vontade e a garra necessária para produzir e realizar a brincadeira, suas fantasias, entre os indivíduos e seus coletivos. A presença das mulheres que atuam de várias formas na comunidade, seres sociais, políticos, artistas, abrindo alas para a passarada passar:

Ainda só com mulheres, vamos fazer de novo só das mulheres, aí fizemos só nós mulheres, aí a partir dos outros anos a irmã do Zé Tibiro, que era veterana antiga do Pássaro, brincando com a gente, vamos fazer de novo, aí já levantou de novo, a partir desse ano. Quer dizer que aí uns dois anos a três nós fizemos e depois ela tomou de conta e eu já fui ser bailante lá do Pássaro deles e a partir daí até agora. Não teve esse ano passado, nesse agora devido a pandemia. E a partir daí, como se fosse desse resgate, aí não brincou mais só jovens, foi mais pessoas adultas, aquelas pessoas de sessenta anos, pessoas de setenta anos, que eles se admiravam muito, mulheres e homens tiraram a vergonha, saímos na rua brincando, dançando animados e havia convite para várias localidades e até hoje continuou, levantou de novo, foi outro tipo, quer dizer, resgatou o que já estava esquecido e está atuando e todo mundo animado e gostando (LIMA, 2021).

Destaco aqui estas informações que me chegaram com a profundidade de quem viveu e faz a história das artes resistir e re-existir. Em maiores detalhes desta fala, que para estes estudos é de suma importância, existe o trabalho de voltar às suas raízes e tradições. E quero deixar, aqui, neste registro escrito, o nome de algumas dessas mulheres da Vila de Quitéria ou Fernandes Belo, quando assim preferir, que ao lado de Maroca ressurgiram das cinzas de um quase esquecimento de suas histórias, rememorando o voo da Fênix: Maroca Santana, Maria Angélica, Rosário, Maroca Silva, Jacira, Aldenora, Valdirene, Fátima, Antônia, Maria das Dores, Socorro, Zuzu, Marizinha, Luíza, Ana Rosa, Miloca, Dona Zeca.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

A memória das teatralidades paraenses é uma fonte inesgotável que ultrapassa e reforça muitos conceitos sobre a importância da preservação de nossa história. Esse emaranhado de pensamentos e ideias ativas, transformado em ações, são capazes de produzir e reproduzir nossas subjetividades em campos da representação. Portanto, nutrição essencial para o desenvolvimento dos indivíduos de um grupo, que, por sua vez, torna-se organismo vivo capaz de nutrir outros grupos, podendo chegar a espaços cada vez mais amplos, na mesma medida em que adentra espaços mais profundos.

O processo de pesquisa que desenvolvemos nos mostrou a importância do estudo de si para com sua realidade social como forma de combate às alienações impostas em qualquer campo da vida. E as múltiplas formas de utilização dos conhecimentos teóricos e empíricos, do aprendizado dessa valorização de uma escuta atenta aos fazedores de teatro popular, como uma fonte viva dessas inspirações.

E admitir a possibilidade existente do aprendizado geral e, também, artístico para além dos muros das escolas nos modelos coloniais. Aprender e nutrir-se das culturas orais, da escuta sensível que se desenvolve na calma de observar estes nossos rios que fluem em vida e exuberância. Ou mesmo no desgaste físico provocado na contemplação da maré e seus tempos de ir e vir, no sol escaldante que nos leva a buscar a sombra das árvores, na descoberta dos ciclos lunares e constelações celestes para identificar o tempo certo das colheitas.

Pretendemos ampliar nossa compreensão de que fazer teatro popular nas comunidades distante do centro urbano é tão importante quanto outras formas de fazer teatro, e ainda entender o quanto o fazer teatral é agente comunicativo de vida, de lugar, de possibilidade, de observação, de intelectualidades inerentes ao ser humano em seus estados mais naturais. E do quanto isso é grandioso para um coletivo que se expande dentro e fora destes interiores paraenses. Silenciar-nos conscientemente apenas para escutar e registrar as histórias e saberes outros. Manter acesa a chama deste sagrado fogo que alimenta a fogueira na qual ainda podemos nos sentar em volta, contemplar e festejar, dando vivas às nossas memórias vivas!

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Maria Betânia. **Sabenças do Padrinho**. Belém: ADUEPA, 2021.
- BEZERRA, José Denis de Oliveira. **Memórias Cênicas: poéticas teatrais na cidade de Belém (1957-1990)**. Belém: IAP, 2013.
- CHARONE, Olinda Margaret. **Pássaros de voo longo: o processo de encenação do Teatro dos Pássaros em Belém do Pará**. 2008. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.
- FARES, Josebel A. (org.) **Memória de mestre: Belém antiga em narrativa de professores**. Belém: ADUEPA, 2017.

GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço**. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves (orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MAUÉS, Marton. Breve voo sobre o universo imagético do Pássaro Junino paraense. **Revista Ensaio Geral**, v.1, n.1, Belém, jan-jun. 2009.

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.

SALLES, Vicente. **Época do teatro no Grão-Pará ou Apresentação do teatro de Época**. Tomo 1. Belém: Editora da UFPA, 1994.

SILVA, Pedro M. Entrevista [junho de 2019], Fernandes Belo-Viseu, Pará. In: SANTOS, Antônio Cleison Soares dos; LOTT, Wanessa Pires. **Carnaval na Amazônia: bloco do Laurso. Ponto Urbe**. 28 dez. 2020. Disponível em: <http://journals.openedition.org/Pontourbe/8888> Acesso em: dez. 2020.

Entrevista

LIMA, Maria da Conceição Santana. **Entrevista** [7 de maio 2021]. Entrevistadora: Conceição do Rosário Silva. Ananindeua/Fernandes Belo-Viseu, Pará, 2021. 23 áudios .mp3, 6 vídeos .wav. Projeto de Pesquisa “Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia”, Grupo de Pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/UFPA/CNPq.

Documentos

BEZERRA, José Denis de Oliveira. **Escritas Críticas sobre a História do Ator no Teatro Paraense**. Plano de Atividade para o Ensino Remoto Emergencial, Instituto de Ciências da Arte / Escola de Teatro e Dança, Curso Técnico em Teatro, Carga horária Total: 60h, Caráter: Extracurricular, Período: 12/11/2020 a 04/02/2021.



IRACEMA OLIVEIRA: MESTRA DA CULTURA E DO TEATRO POPULAR NO PARÁ

Sâmela Cristina de Souza Jorge (UFPA)

RESUMO

O artigo apresenta a pesquisa de mestrado em andamento, que investiga a trajetória da Mestre de Cultura Popular Iracema Oliveira e os sentidos socioculturais de seu trabalho junto aos grupos de teatro popular musicado, coordenados por ela, na cidade de Belém do Pará. Iracema Oliveira tem 85 anos de idade, é “guardiã” do Pássaro Junino Tucano e coordenadora da Pastorinha Filhas de Sion. Com o objetivo de enfatizar a voz de Iracema na construção de uma narrativa sobre memória e ativismo na cultura popular paraense, a partir da sua história de vida, utilizamos a pesquisa documental e entrevistas com a Mestre.

Palavras-chave: Teatro Popular; Iracema Oliveira; História de vida; Pastorinha; Pássaro Junino.

ABSTRACT

This article presents the master’s research in progress, which investigates the trajectory of the Master of Popular Culture, Iracema Oliveira, and the sociocultural meanings of her work with the popular music theater groups coordinated by her, in the city of Belém do Pará. Iracema Oliveira is 85 years old, is the “guardian” of the Junino Tucano Bird, and coordinator of the Pastorinha Filhas de Sion. In order to emphasize Iracema’s research in the construction of a narrative about activism in the Popular Culture of Pará from her life story, documental research and interviews with the voice of the Master.

Keywords: Popular Theatre; Iracema Oliveira; Life’s history; Pastorinha; Pássaro Junino.

INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta a pesquisa de mestrado (em andamento) em artes, que tem como objetivo investigar a trajetória artística da Mestre de Cultura Popular Iracema Oliveira. Com uma vida dedicada à cultura popular, Iracema nasceu em Belém, capital do Estado do Pará, no ano de 1937 e começou a participar de grupos de teatro popular aos sete anos de idade, incentivada pelo pai, o músico autodidata, ensaiador e escritor de peças juninas Francisco Avelino de Oliveira. O contato com a arte da cultura popular começou na infância, com participações em grupos de Pássaros Juninos e Pastorinhas, onde cantava, dançava e encenava. Em entrevista, Iracema relata que iniciou como “porta-pássaro”¹ do cordão de bicho Cigarra-Pintada, no bairro do Telégrafo, onde reside até hoje, “O Cigarra-Pintada era do meu padrinho, Orlando Bassú” (OLIVEIRA, 2017, p. 81). No mesmo período a Mestre começou a participar do grupo de Pastorinha do colégio de Freiras Vicentinas, São Vicente de Paulo, em Belém, onde estudou após a morte de sua mãe, em meados de 1940.

Aos quinze anos de idade, Iracema decidiu fazer um teste na Rádio Clube, para integrar o *casting* de rádio atrizes, um sonho de artista que ela cultivava desde mais nova:

Eu queria ser artista de rádio. Aí meu pai dizia: “minha filha, mas você já é uma artista”. E eu dizia: “não, mas eu quero de rádio”. Porque, na minha cabeça, era assim, no teatro só me conhecia quem ia lá, e no rádio não, todo mundo escutava (OLIVEIRA, 2022).

Aprovada e se preparando para estrear, fez outro teste, desta vez, para compor o *casting* de atrizes da mais nova rádio que se inaugurava em Belém – a Rádio Marajoara, em 1954. Iracema foi aprovada e escolheu seguir na Marajoara por um motivo simples: a Rádio Clube já havia consagrado seus “ídolos”, na Marajoara Iracema conquistaria seu próprio espaço. Assim, Iracema não somente conseguiu seu espaço, como construiu uma trajetória artística atravessada pelo cinema, rádio, televisão, teatro e música. Considerada “rainha do rádio” desde 1970, a Mestre ainda realiza trabalhos na rádio, porém, de forma não obrigatória e sem fins lucrativos.

Quando trabalhou como radioatriz na Rádio Marajoara, Iracema também realizou apresentações musicais, como cantora, principalmente, do ritmo baião – ritmo musical popular nas rádios de Belém na década de 1950 –, chegando a ser considerada “princesinha do baião” neste período (OLIVEIRA, 2022). Segundo Antônio Maurício da Costa (2015), era comum entre as décadas de 1950 a 1960 as radioatrizes e radioatores realizarem apresentações como cantores da rádio, ganhando grande prestígio por isso. Nesses casos podiam receber coroações de rainhas do rádio ou títulos, como é o caso da Mestre Iracema. Os títulos de rainha e princesa do rádio, melhor cantor, melhor instrumentista, melhor locutor, melhor radioatriz, dentre outros, serviam para promover o reconhecimento público destes profissionais e, também, estimular a busca pelo estrelato em escala nacional (COSTA,

¹ Personagem do Pássaro Junino representado por uma criança trajada com roupa em alusão à ave que dá nome ao grupo.

2015, p. 75). Neste mesmo período Iracema estudou acordeom, na escola de Belas Artes, em Belém. Em entrevista, diz que tentou aprender o instrumento musical pois achava que ele somaria à sua carreira de cantora de baião, porém, ela teve algumas dificuldades e preferiu seguir dedicando-se ao canto, às radionovelas, ao teatro e ao cinema (OLIVEIRA, 2022).

Atualmente, com 85 anos de idade, Iracema é Guardiã do Pássaro Junino Tucano e coordenadora da Pastorinha Filhas de Sion – duas práticas de “teatro musicado”, que relacionam diferentes linguagens artísticas, como a música e a dança. Em 1992, a Mestra Iracema Oliveira e seu filho Paulinho criaram o grupo parafolclórico de dança “Frutos do Pará”, do qual são responsáveis até os dias de hoje. No grupo há músicos instrumentistas que também passaram a acompanhar o Pássaro Tucano. O grupo de dança realiza diversas apresentações e também tem participação na encenação das peças do Pássaro Tucano, juntamente a parte musical do grupo Junino.

O fato do “Frutos do Pará” ser nosso, de certo modo beneficia a presença da música nas apresentações do Tucano, exceto quando temos apresentações simultâneas. Sempre que possível nós ajudamos a mamãe. Eu levo dois ou três músicos do Frutos, um flautista, um violonista e um percussionista. E eu também acompanho tocando o banjo (SOUZA, 2017 apud SANDIM, 2018).

Todos os grupos realizam os ensaios no Ponto de Cultura Heranças do Velho Chico. Nos fundos da casa há um pequeno galpão coberto, todo acimentado, com chão livre e circundado por um espaço similar a uma arquibancada (Figura 1).

Figura 1: Ensaio no Ponto de Cultura Heranças do Velho Chico em 2022.



Fonte: Arquivo da autora.

Encontram-se para ensaiar pessoas da comunidade que circulam por ali, como se fossem da própria família daquela senhora. Iracema conhece cada um. Como guardiã do Pássaro Tucano e coordenadora da Pastorinha e do Grupo Parafolclórico de dança Frutos do Pará, a Mestra encarrega-se de diversas etapas preparatórias e constituintes dos espetáculos, desde os ensaios, com a direção da peça e das músicas até a confecção de roupas e acessórios usados pelos brincantes dos grupos.

FORMAÇÃO DE IRACEMA OLIVEIRA COMO MESTRA DE CULTURA: UMA PRÁTICA HISTÓRICA

No âmbito da cultura Iracema participou de vários grupos de teatro popular, mas também de peças do teatro universitário, com participações no Teatro Operário do Sesi, sob direção de Cláudio Barradas, assim como novelas (OLIVEIRA, 2022). Apesar de sua experiência no teatro universitário, na rádio e em novelas, Iracema diz que o seu saber-fazer foi desenvolvido na cultura popular a partir de seu pai Francisco Oliveira, especialmente com os folguedos de Pássaros e Pastorinhas, nos quais desempenhou diversos papéis: “Escola de Teatro eu nunca fiz, o dom que eu trago é do meu pai mesmo. O que eu tenho eu não aprendi nos livros, foi na vivência” (OLIVEIRA, 2022).

De acordo com Iracema, essa experiência no teatro popular foi significativa e contribuiu para sua aprovação e bom desempenho como radioatriz: “o outro teste era dicção, como eu tinha a prática do teatro, foi fácil, então eu passei... foi uma escola, foi uma ajuda” (OLIVEIRA, 2022). Em entrevista ao jornal *O Liberal* em 1982, Iracema esclarece que, mesmo com o início de sua carreira como radialista, não deixou de estar vinculada aos grupos juninos, “logicamente, a essa altura (meados de 1950), eu já não participava como brincante, mas dava assistência, prestava o apoio necessário” (OLIVEIRA, 1982).

Figura 2: Jornal *O Liberal*, Belém (PA), 12/6/1982.



Fonte: Museu do Pássaro Junino Tucano.

Em 1980, o professor Laércio Gomes, escritor de peças e compositor de músicas para Pássaros Juninos, junto com a Araci, irmã de Iracema Oliveira, assumem o grupo Pássaro Junino Tucano, fundado em 1927 por Cipriano Santos e desativado em pouco mais de três

décadas – período que coincide com o falecimento do guardião (JORGE, 2020). Em 1981 a direção do grupo é passada à Iracema, permanecendo como guardiã até hoje.

O engajamento de Iracema no Teatro Popular tem uma grande influência familiar, com seu pai Francisco Oliveira, escritor e compositor de peças e músicas de Pássaro Junino e seu padrinho, Orlando Bassú,² que foi guardião do primeiro grupo de Pássaro que Iracema participou. Neste sentido, Iracema construiu uma longa trajetória artística na cidade de Belém do Pará, com raízes bem fincadas na cultura popular local.

A trajetória artística da Mestra Iracema Oliveira cruza-se com um ativismo pela cultura popular paraense, em que existe uma preocupação por parte dela, com a continuidade dos grupos de cultura popular, especialmente os Pássaros Juninos, que desde 1950 passaram por uma fase de declínio na cena cultural de Belém, perdendo recursos e espaços (JORGE, 2020).

Do Pássaro eu não tenho muita certeza [da continuidade], a pastorinha não, porque a Ana Paula tá aí³. Porque o Pássaro é muito mais trabalhoso (...) pelo andar da carruagem é muito difícil, a pastorinha não! Pois ela é mais simples (OLIVEIRA, 2019).

Iracema busca colocar essa prática cultural em evidência desde que se tornou “guardiã” do grupo Tucano, em 1981, não somente com objetivo de divulgar, mas também de agenciar e exigir condições para a continuidade desses grupos.

A fala de Iracema Oliveira não transmite apenas a intenção de divulgar, junto aos espectadores, o cordão de pássaros... É também um protesto contra a falta de espaços adequados à apresentação dos grupos, com um mínimo de condições técnicas, contra uma postura oficial, colonizada, classista, que coloca alguma desses espaços – no caso, o mais “nobre” deles, o Teatro da Paz... à disposição de companhias teatrais de fora do Estado, não cedendo, porém, aos cordões de pássaros. É também uma fala de esperança, comunica a disposição de defender as manifestações da cultura do povo, pois essa luta, confirma Iracema “tá no sangue da gente, tá na veia da gente” (MOURA, 1997, p. 365).

Desde a década de 1984, nota-se a postura reivindicatória da Mestra Iracema, quando faz uma crítica à profissionalização dos brincantes, pois, segundo ela, ocuparia espaços de pessoas da própria comunidade que buscam uma oportunidade de participar do teatro e desenvolver tais habilidades artísticas: “Taí um negócio que eu não gosto...⁴ Tem gente muito boa por aí, mas é claro que essa gente que ganha para brincar não vai querer dar a vez a ninguém” (OLIVEIRA, 1984).

Também reivindica espaços nos subúrbios de Belém, para as apresentações de Pássaros, pois, segundo ela, é na periferia que os grupos deviam se apresentar, próximo de seu maior público: “O subúrbio que é o quente, não adianta querer levar para o centro. Até porque há

2 Orlando Machado da Silva (Bassú) foi sacerdote do Abassá Afro-brasileiro Lego Xapanã, descendente da matriz afro maranhense e pernambucana, um dos maiores representantes das raízes de mina-nagô no Pará. Bassú foi conselheiro do segmento Cultura Afro no Conselho Municipal de Política Cultural de Belém-PA e presidente do Conselho de Ritual da União Religiosa dos Cultos Umbandistas e Afro-Brasileiros (URCABEP-PA).

3 Ana Paula é neta de Iracema Oliveira.

4 Não se trata de purismo, como ela própria sublinha, argumentando que essa tentativa de profissionalização impede a formação de novos brincantes.

falta de palcos no subúrbio” (OLIVEIRA, 1984).

A Mestra Iracema Oliveira tem uma grande importância para a história do Teatro Popular em Belém e para a cultura popular, de forma mais ampla. Atriz de rádio, televisão, cinema, cantora e radialista, a Mestra consagrou-se como rainha do rádio na década de 1970, e hoje é porta-voz da cultura dos Pássaros Juninos e Pastorinhas em Belém. Iracema trabalha há muitos anos como ativista, lutando por visibilidade e políticas de fomento para que a cultura popular paraense esteja cada vez mais viva.

Figura 3: Jornal *O Liberal*, Belém (PA), 26/6/1986.



Fonte: Museu do Pássaro Junino Tucano.

A trajetória artística e de ativismo (metodologia, modos de ensinar, de manter as práticas culturais) da Mestra Iracema Oliveira também apresenta uma metodologia própria de transmissão de saberes, uma organização do processo teatral na esfera popular, que contribui para o entendimento da cultura popular como um processo dinâmico, construído ao longo do tempo e atravessado pela política e pelas mudanças sociais.

Ao contar sua história de vida, a Mestre Iracema nos faz conhecer sua trajetória como uma mulher artista da periferia de Belém e a própria história da cultura popular paraense. É necessário contar a trajetória desta Mestre e ouvi-la, pois,

Os artistas relembram, no presente, experiências significativas do passado, reatualizando os “agoras” vividos, pois o passado não está encapsulado a espera de alguém que o acione. Pelo contrário, as recordações são capturadas por sujeitos individuais e coletivos, que vivem em um mundo em mutação, o que concorre para novas leituras de realidades e de acontecimentos pretéritos (FARES et al., 2016, p. 2).

Neste sentido, o sujeito só se identifica com a manifestação graças à memória coletiva de um povo, mas também pela vivência da atualidade, uma vez que toda memória é retomada em razão das necessidades identitárias do presente (CANDAU, 2012).

Durante as entrevistas com a Mestre Iracema, a questão do Teatro Popular Musicado sempre esteve muito presente, desde os relatos de sua infância até o momento atual – como coordenadora de três grupos de cultura popular – relatando as dificuldades que enfrentou e ainda enfrenta em relação a manutenção dessas práticas e os momentos “áureos” dos grupos de Pássaros e Pastorinhas, em que tinham público pagante e músicos com uma variedade de instrumentos, principalmente de sopro, que acompanhavam os grupos (JORGE, 2020).

Pollak (1992) divide os elementos constitutivos da memória em dois aspectos: os acontecimentos vividos pessoalmente e os acontecimentos “vividos por tabela” – momentos vividos por um grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. Nesse sentido, podemos identificar as memórias de Iracema, ao relatar as dificuldades que enfrentou na manutenção dos grupos, e ao relembrar momentos de maior valorização desses folguedos, a partir dessas duas categorias, pois os acontecimentos vividos por tabela fazem parte de todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo.

É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada (POLLAK, 1992, p. 2).

Assim, muitas memórias de Iracema, principalmente sobre os momentos de maior valorização dos folguedos, apresentam uma característica de “memória herdada”, pelo próprio meio social onde ela cresceu, já que, grande parte desses momentos precederam o início da Mestre nos grupos de cultura popular. Ao contar sua história, Iracema reflete sobre sua própria concepção acerca das memórias importantes, resignificando o presente, permitindo relacionar o passado e o presente com a identidade regional e as mudanças culturais pelas quais passou o teatro popular paraense. Deste modo,

(...) performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados naquilo que a natureza da performance afeta o que é conhecido. A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação (ZUMTHOR, 2007, p. 32).

Mudanças essas que estão ligadas ao saber-fazer de Iracema e a transmissão desses saberes. No sentido da continuidade desses grupos, as mudanças também são estratégias de permanência na cena cultural de Belém (JORGE, 2020).

TEATRO POPULAR MUSICADO – PÁSSARO JUNINO TUCANO E PASTORINHA FILHAS DE SION

Segundo Pampolha (2007), o Teatro Musicado faz parte de uma rica e variada gama de gêneros do teatro popular que surgem paralelamente ao desenvolvimento acelerado das grandes capitais europeias, como Londres e Paris. Os folguedos são uma de nossas formas mais marcantes de resistência, não só identitária, mas também política, entretanto, essas manifestações artísticas foram por décadas ou consideradas sem importância, ou ignoradas, ou repreendidas por instituições governamentais e acadêmicas no país (NEVES, 2021).

O Teatro Musicado no Brasil se formou com características da cultura popular mesclada a uma contemporaneidade e por isso foi estigmatizado ao nicho folclórico. “Nessa visão essencializada, foram deixados à margem de uma análise mais rigorosa” (LOPES, 2018, p. 42). Contudo, “O teatro musicado é uma das vertentes mais poderosas do teatro brasileiro, e, mesmo assim, ou talvez por isso mesmo, foi durante décadas relegado ao estigma do mero entretenimento” (NEVES, 2021, p. 4).

Em Belém do Pará o Teatro Musicado se configurou com o Pássaro Junino, com o título de “Teatro Popular Musicado” (LOUREIRO, 2000). Esse folguedo datado do início do século XX (MOURA, 1997; CHARONE, 2010) tem raízes bem fincadas na cultura popular paraense (CHARONE, 2010) e relaciona música, dança e dramaturgia.

O Teatro Popular em Belém, especialmente o Pássaro Junino, ganhou visibilidade e se expandiu na cidade, principalmente com o declínio do Ciclo da Borracha, em decorrência do qual a atenção do cenário cultural voltou-se à arte popular local com mais vigor (SALLES, 1994). Nesse período, as Companhias teatrais e musicais europeias, assim como artistas eruditos, deixaram a cidade aos poucos, os que ficaram tiveram que se adaptar a trabalhos artísticos na esfera popular, oportunizando iniciativas de valorização da cultura local. De acordo com Bezerra (2013, p. 39), na grande crise econômica do início do século XX, “os artistas e todos que estavam envolvidos no teatro tiveram que se adaptar às ‘novas’ tendências cênicas”. Escritores e artistas desempregados, que muitas vezes obtiveram uma formação europeia, passaram a atuar indiferentemente num outro nível, “com o povo e com as chamadas elites” (SALLES, 1994, p. 301).

Apesar da influência erudita na formação deste teatro, sendo chamado, posteriormente, de Ópera Cabocla (LOUREIRO, 2000), o Pássaro Junino se constituiu como um teatro essencialmente popular, onde as histórias, músicas e costumes encenados protagonizam a cultura popular paraense. Até a década de 1950, os ritmos eram variados, com marchas carnavalescas, que marcam as músicas do cortejo e início do espetáculo, enquanto os ritmos da parte dramática mesclavam valsa, baião, xote, forró, bolero, merengue, mambo, rumba, lambada, samba e

carimbó, se adequando às situações dramáticas e cômicas dos personagens (MOURA, 1997).

Hoje, os grupos de Pássaros precisaram se reestruturar, principalmente na parte musical, devido à dificuldade em conseguir músicos que acompanhassem os grupos. Dificuldades que ocorrem, possivelmente, em virtude do fechamento de teatros e de outros espaços de performance, da ampliação de opções de entretenimento da sociedade local conectadas ao avanço tecnológico e gradativa popularização de meios massivos de difusão cultural (a exemplo da TV), da inviabilidade de pagamento de músicos e da redução/extinção de orquestras em consequência diminuição e ausência de público pagante.

Atualmente, no Pássaro Junino Tucano, coordenado pela Mestra Iracema Oliveira, por exemplo, encontra-se o banjo, atabaque, violão, flauta transversal e carrilhão (JORGE, 2020). É possível afirmar que grupos como o Tucano, que ainda se apresentam com a parte musical ao vivo, lançam mão, em média, de quatro instrumentos (MOURA, 1997), sendo um único de sopro (porque não se pode pagar por outros), que exerce função de solista. “O ideal (...) (seria) saxofone, pistão, clarinete, trombone (...)” (OLIVEIRA, 2018).

Segundo Paulinho, filho da Mestra Iracema, até 1992 o Tucano foi acompanhado por bandas, semelhantes às de fanfarra, porém com um número reduzido de instrumentistas. Os instrumentos usados eram: o tarol, bumbo, pratos, trompete, corneta e saxofones (SOUZA, 2019). Em 1992 Iracema e seu filho Paulinho criaram o grupo parafolclórico de dança “Frutos do Pará”, do qual são responsáveis até os dias de hoje. Neste grupo há músicos instrumentistas que passaram a acompanhar o Pássaro Tucano. Por este motivo o grupo não mais necessitou remunerar músicos. Todavia, quando alguma apresentação do Tucano coincide com a do “Frutos do Pará”, é necessário que a “guardiã” e seu filho paguem alguns músicos para acompanhar o Pássaro. No caso de eventos amparados por editais de fomento à cultura, há uma remuneração maior para esses músicos, bem como, conseqüentemente, uma maior facilidade em conseguir que aceitem participar de ensaios e apresentações. Nesta linha, Paulinho afirma que,

O fato do “Frutos do Pará” ser nosso, de certo modo beneficia a presença da música nas apresentações do Tucano, exceto quando temos apresentações simultâneas. Sempre que possível nós ajudamos a mamãe. Eu levo dois ou três músicos do Frutos, um flautista, um violonista e um percussionista. E eu também acompanho tocando o banjo (SOUZA, 2017 apud SANDIM, 2018).

Acompanhando situações de mudanças culturais e musicais vividas pela manifestação, e em virtude da perda de autonomia do Tucano em diferentes âmbitos, a Mestra Iracema Oliveira passou a construir uma trajetória de protagonismo cultural (GUERREIRO DO AMARAL et al., 2017), no sentido de preservar a tradição dos Pássaros, sendo uma voz ativa e legítima no âmbito da cultura popular. Desde que se tornou guardiã do grupo Tucano, Iracema realiza apresentações em diferentes espaços e faz pequenas adaptações nas peças, buscando estratégias para que a cultura popular permaneça viva.

O Pássaro Junino possui duas variantes: o Cordão Meia Lua e o Pássaro Melodrama Fantasia (MAUÉS, 2009; MOURA, 1997). A primeira é a mais tradicional, com característica

mais rural, sendo encontrada em vários municípios do estado do Pará. Segundo Moura (1997, p. 49) sua característica básica é a caminhada pela rua, quando os brincantes e a banda musical entoam o canto ou marcha de rua, visitando os terreiros para suas apresentações. A denominação em meia lua refere-se à disposição dos brincantes em semicírculo, durante a encenação do tema.

Por volta da década de 1920, com a influência dos gêneros do Teatro Musicado, como o teatro de prosa, da comédia de costumes e da opereta, o melodrama passou a caracterizar uma nova variante do Pássaro. Neste formato, as peças desenvolvem enredos dramáticos e engraçados e, ao mesmo tempo, ficcionais ou fantasiosos. Enquanto o drama inclui conflitos familiares, vinganças, traições etc., o aspecto cômico incorpora a caricatura, o riso e o deboche. Outra característica deste melodrama são os espaços de encenação das peças, geralmente dentro de teatros ou locais fechados, diferente de algumas práticas culturais que possuem um caráter de folguedo de rua, a exemplo do boi-bumbá. Apesar da característica de apresentação em casas de espetáculo, as origens deste folguedo remetem às apresentações em ruas e/ou em diferentes espaços, como terreiros e logradouros de diferentes distritos urbanos e suburbanos (PANTOJA, 2018).

Assim como o Pássaro Junino, as Pastorinhas consistem em um teatro musicado, que lançam mão de diferentes linguagens artísticas, tais como a dança, o teatro e a música, porém, originária, possivelmente, das festas e cantos dos pastores da Idade Média, que porventura “evoluiu” até os autos de Natal (PASCOAL, 1975). As apresentações constituem-se em encenações da história do nascimento do “Messias”, com apresentações no período da quadra natalina. O folguedo faz uso de canções leves, delicadas e contemplativas, que se integram aos variados atos dramáticos criados em torno da história bíblica.

As apresentações têm início no dia 25 de dezembro e finalizam no dia 6 de janeiro, concomitantemente ao “Dia de Reis” – data marcada por festejos que celebram o nascimento de Jesus a partir da passagem bíblica que relata a visita dos três reis magos. As Pastorinhas é um folguedo que existe em outras regiões do Brasil, lançando mão de diferentes linguagens artísticas. Os atos podem variar de acordo com cada região, assim como o próprio nome do folguedo. De acordo com Ermelinda Paz (1987, p. 8), no Nordeste brasileiro, o folguedo é chamado de “pastoril”, “lapinha” ou “presepe”; em contrapartida, na Bahia e em Alagoas encontra-se o uso da expressão “bailes pastoris”; e no Rio de Janeiro, o nome mais comum é “pastorinhas” (no plural, mesmo quando se trata de um grupo apenas). Atualmente, o termo mais usado em Belém do Pará para definir o folguedo é “Pastorinha”, em que o plural só é empregado quando se refere a mais de um grupo, diferentemente do Rio de Janeiro e Goiás (MORAIS, 2007, p. 19).

A Pastorinha Filhas de Sion surgiu em 1971, no mesmo local da sede atual. Iracema desde aquela época está à frente deste grupo. Algo que a tornou, desde cedo, responsável por diversas etapas da construção do espetáculo, como por exemplo: dirigir as peças, escolher e confeccionar os figurinos, compor e reger o grupo musical e ensaiar os brincantes. Na Pastorinha Filhas de Sion há os cantos dos personagens e o coro que acompanha, geralmente, o refrão das canções.

Nos dois teatros – Pássaro Junino e Pastorinhas – a música está marcadamente presente em passagens da ação dramática, tais como na abertura das peças e nas performances de personagens. Além disso, pode identificar essas personagens, assim como ambientar entreatos, cenas diversas, entradas e saídas de quadros e contextos coreográficos.

A música tem papel visível em cena, (...) expressivo, complementar, quando sublinha as nuances dramáticas: informar os estados de espírito dos personagens, antecipar dúvidas, preencher os tempos vazios narrativos, intervir dramaticamente no clima dos acontecimentos, dialogar com o público informando momentos-chave da representação (LOUREIRO, 2000, p. 328).

Existe, com o desenrolar dos acontecimentos, um considerável número de músicas, cantos e danças executadas em cena e um pequeno conjunto de instrumentistas (REFKALEFSKY, 2001). Nesse sentido, a música possui um papel fundamental nos grupos de Teatro Popular Musicado, não somente pela expressividade e entendimento das nuances dramáticas que ela proporciona, mas também pela representação de uma identidade amazônica, com o uso de diferentes gêneros musicais, que fazem parte da história da cultura popular local. Entre mudanças e continuidades de ritmos, instrumentos e músicas, busca-se manter no Teatro Popular Musicado, em especial no Pássaro Junino, a representação da Amazônia falada, cantada e tocada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este texto apresentou alguns resultados da pesquisa de mestrado, em andamento, sobre a trajetória da Mestre de Cultura Iracema Oliveira e os sentidos socioculturais de seu trabalho junto aos grupos de teatro popular musicado. Descrevemos a formação deste tipo de teatro e suas características ligadas à música e a cultura amazônica, salientando a importância da Mestre na condução e manutenção desses grupos.

A performance como transmissão de saberes e a memória, no sentido da retomada de necessidades identitárias do presente, apontam para a trajetória de Iracema Oliveira iniciando um caminho importante para o conhecimento da cultura popular e valorização, a partir da investigação de como se constituiu esses saberes-fazer e quais perspectivas se formam, com base em sua história de vida.

Essas questões também nos ajudam a refletir sobre a continuidade e manutenção do movimento artístico popular na cidade de Belém do Pará, tema em desenvolvimento em nossa pesquisa sobre a Mestre de Cultura Popular Iracema Oliveira, reunindo um potencial acervo de memórias, que contribuirá com novas perspectivas sobre o teatro popular paraense.

REFERÊNCIAS

BEZERRA, José Denis de Oliveira. *Memórias Cênicas: poéticas teatrais na cidade de Belém (1957-1990)*. Belém: IAP, 2013.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2012.

CHARONE, Olinda Margareth. Uma escuta sobre as canções do Espetáculo: O Sofrimento de Camila, do grupo melodrama fantasia Tem-Tem de Belém do Pará. **Revista Ensaio Geral**, v.2, n.3, Belém, 2010.

COSTA, Antonio Maurício Dias da. **Cidade dos Sonoros e dos Cantores: estudos sobre a era do rádio a partir da capital paraense**. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2015.

FARES, Josebel Akel; RODRIGUES, Venize Nazaré Ramos. Memória de uma cidade amazônica: Belém poética no século XX. **Revista Sentidos da Cultura**, v.3, n.5, Belém, jan-jun, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.uepa.br/index.php/sentidos/article/view/1323>>. Acesso em: jun.2022.

GUERREIRO DO AMARAL, Paulo Murilo *et al.* Considerações sobre o Pássaro Junino em Belém do Pará (Brasil): mudança, preservação, sustentabilidade e o protagonismo cultural de Dona Iracema Oliveira. **Anais do 27º Congresso da Anppom**, Campinas, 2017. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/27anppom/cps2017/paper/view/4791>>. Acesso em: nov.2017.

JORGE, Sânela Cristina de Souza. Substituição, adição e subtração: processos de transformação cultural no Pássaro Junino de Belém do Pará e suas músicas (1927- 2019). **Anis do XXX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. Manaus, 2020. Disponível em: <<https://anppom-congressos.org.br/index.php/30anppom/30CongrAnppom/paper/viewFile/331/201>>. Acesso em: dez.2020.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Obras Reunidas: cultura amazônica uma poética do Imaginário**. São Paulo: Escrituras Editora, 2000.

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.

MAUÉS, Marton. Breve vôo sobre o universo imagético do Pássaro Junino paraense. **Revista Ensaio Geral**, v.1, n.1, Belém, 2009. Disponível em: <<https://silo.tips/download/breve-voo-sobre-o-universo-imagetico-do-passaro-junino-paraense-marton-maues>>. Acesso em: jun.2022.

MORAIS, Luiz Sabaa Srur. **No Natal tem pastorinha: Ritual e socialização**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2007.

NEVES, L. de O. Ode ao teatro musicado nacional em quatro etapas, um prólogo e um epílogo. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v.2, n.41, Florianópolis, 2021.

OLIVEIRA, Iracema. Chorar e rir ao mesmo tempo. In: **Pássaros**. Belém: SESC, 2017.

PAMPOLHA, Augusto Veloso. Teatro Musicado e censura em São Paulo (1920-1950): apontamentos de uma pesquisa em Comunicação junto ao acervo de peças censuradas do Arquivo Miroel Silveira (Biblioteca da ECA/USP). **Anais do XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, Santos, 2007.

PANTOJA, Letícia Souto. Entre currais de bois, cordões e pastores. **Faces da História – Revista Discente do Programa de Pós-Graduação em História**, v.5, n.2, 2018, p. 168-190.

PASCOAL, Ednéa do Marco. **As Pastorinhas: Estudo do Folclore Angrense**. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1975.

PAZ, Emerlinda Azevedo. **As Pastorinhas de Realengo**. Rio de Janeiro: Editora Universitária da UFRJ, 1987.

POLLAK, M. Memória e identidade social. **Estudos históricos**, v.5, n.10, Rio de Janeiro, 1992.

REFKALEFSKY, Margaret. **Pássaros... Bordando Sonhos: função dramática do figurino no teatro dos pássaros em Belém do Pará**. Belém: IAP, 2001.

SALLES, Vicente. **Épocas do Teatro no Grão-Pará ou Apresentação do Teatro de Época**. Tomo II. Belém: UFPA, 1994.

SANDIM, Anderson Clayton Gonçalves. **O Papel da Música no Pássaro Junino**. Monografia (Licenciatura Plena em Música), Universidade do Estado do Pará, Belém, 2018.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Documento audiovisual

OLIVEIRA, Iracema. **Entrevista de Sâmela Jorge e Livia Negrão em 2 de abril de 2018**. Belém. Vídeo. Telégrafo sem Fio, Belém-PA.

Documento sonoro

OLIVEIRA, Iracema. **Entrevista de Sâmela Jorge em 26 de fevereiro de 2022**. Belém. Áudio. Telégrafo sem Fio, Belém-PA.

OLIVEIRA, Iracema. **Entrevista de Sâmela Jorge em 18 de julho de 2018**. Belém. Áudio. Telégrafo sem Fio, Belém-PA.

SOUZA, Paulo Jorge de Oliveira Ponte de. **(Existência de bandas de fanfarra no Pássaro Junino)**. WhatsApp. 27 dez. 2019. 14h17min. 2 áudios.

Periódicos

O PÁSSARO vem à cidade Tucano é um caso de adoção. **O Liberal**. Belém, Caderno Lazer, p. 1, 12 jun. 1982.

Tucano faz a festa em Teatro Waldemar Henrique. **O Liberal**. Belém-PA, Segundo Caderno, 28 jul. 1984.

Iracema Oliveira leva o “Tucano” para dançar. **O Liberal**, Belém, Primeiro Caderno, 26 jun. 1986.



A DRAMATURGIA DE LEVI HALL DE MOURA NA HISTÓRIA DO TEATRO PARAENSE ¹

Yasmin de Almeida Ramos (UFPA)

RESUMO

Este artigo apresenta a dramaturgia de Levi Hall de Moura na história do teatro paraense. A partir da análise da peça *Maiandeuá* (1944), propomos uma reflexão acerca dos sentidos poéticos e socioculturais dessa obra; das relações entre a sua escrita e o contexto sociocultural brasileiro e amazônico; e os modos de pensar e fazer teatro na Belém do século XX. Para tanto, utilizamos de uma pesquisa documental em jornais e revistas do Acervo Público Digital da Biblioteca Arthur Vianna (Belém-PA) e da leitura das obras do autor reunidas em Martins *et al.* (2022).

Palavras-chave: Levi Hall de Moura; Dramaturgia; História; Teatro Paraense.

ABSTRACT

This article presents the dramaturgy of Levi Hall de Moura in the history of paraense theater. Based on the analysis of the play *Maiandeuá* (1944), we propose a reflection on the poetic and sociocultural meanings of this work; the relationships between his writing and the Brazilian and Amazonian sociocultural context; and the ways of thinking and doing theater in 20th century Belém. Then, we used documentary research in newspapers and magazines from the Digital Public Collection of the Arthur Vianna Library (Belém-PA) and reading the author's works collected in Martins *et al.* (2022).

Keywords: Levi Hall de Moura; Dramaturgy; History; Theater in Pará.

¹ Este artigo é resultado do Plano Trabalho “A dramaturgia de Levi Hall de Moura na história do teatro paraense”, financiado pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) Ensino Técnico (ET), PROPESP-UFPA, em 2021-2022, desenvolvido junto ao Projeto de Pesquisa “Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia do Grupo de Pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/UFPA/CNPq, sob a orientação do Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra.

INTRODUÇÃO

O presente texto apresenta os resultados de uma pesquisa de iniciação científica sobre a dramaturgia de Levi Hall de Moura na história do teatro paraense com a finalidade de contribuir e ampliar os estudos sobre o fazer teatral no Pará. Nesse sentido, buscamos problematizar o lugar da dramaturgia na produção teatral amazônica-paraense, tomando como base as obras de Moura, no campo teatral, para perceber como esse autor representou aspectos culturais da região em sua escrita dramaturgica.

O que nos motivou, e justificou a pesquisa, foi a necessidade de confrontar a marginalização da dramaturgia amazônica na história do teatro nacional. Por isso, objetivamos compreender o período histórico e sociocultural brasileiro e amazônico em que o autor produziu suas obras teatrais; refletir sobre os sentidos poéticos e socioculturais de suas peças; e analisar as relações entre dramaturgia e os modos de pensar e fazer teatro na Belém do século XX.

O processo de pesquisa partiu do trabalho documental, como metodologia, para o levantamento de fontes que nos possibilitaram analisar, em uma perspectiva histórica, a produção dramaturgica de Levi Hall de Moura. Dessa maneira, com o material coletado, traçamos o perfil biográfico do autor estudado, destacando suas ocupações e textos produzidos ao longo da carreira, encontrados em jornais e revistas do Acervo Digital da Biblioteca Arthur Vianna (Belém-PA). Em seguida, buscamos analisar a peça *Maiandeuá* (1944), única das obras do autor que foi encenada.

Dessa maneira, buscamos enfatizar a relevância e a importância do autor para a história dramaturgica e teatral brasileira e amazônica, mostrando que a sua produção é responsável por criar um ambiente representativo do imaginário amazônico, sem deixar de ser crítico, sendo esse um ponto moderno presente em seus textos.

LEVI HALL DE MOURA

Proveniente do Reino Unido, a família Hall chegou ao Brasil e residiu, primeiramente, no município de São José de Ribamar, no Maranhão, onde nasceu Angelina Hall, mãe de Levi. Ao casar-se com o paraense Álvaro Rodrigues de Moura, Angelina Hall de Moura mudou-se para a capital paraense para viver ao lado do marido. Em Belém, teve três filhos: José de Ribamar Hall de Moura, Levi Hall de Moura, e Sílvio Hall de Moura.

Levi Hall de Moura, o segundo filho, nasceu no dia 1º de outubro de 1907. Durante sua infância, estudou o ensino primário no Externato Silva, localizado, à época, na rua Presidente Pernambuco, em frente ao grupo Escolar José Veríssimo. Em 1917, aos 10 anos de idade, Levi perde o pai e sua mãe torna-se uma viúva que precisa cuidar de três crianças sozinha. Foi um período difícil para os Hall de Moura, que tiveram muitas dificuldades financeiras e nem dinheiro para comprar sapatos possuíam, como bem coloca Júlio Victor dos Santos

Moura, filho de Levi, no trecho: “Pobres, as crianças, depois adolescentes, não possuíam nem sapatos para ir à escola. Por isso, frequentavam as aulas de tamanco” (MOURA, 2020).

Em 1920, aos 13 anos, Levi tornou-se diretor do *Estado do Pará infantil* (Estadinho), suplemento cultural do jornal *O Estado do Pará*, do qual seu irmão mais velho, José Ribamar, era o redator principal. cursou o secundário no Colégio Estadual Paes de Carvalho, onde, no último ano de curso, esteve como redator principal do mensário do corpo estudantil, o *GPC*, e terminou o preparatório com distinção em Português, História Universal e Filosofia.

Ao trabalhar no mensário do Colégio Paes de Carvalho, o jovem escritor começou a sua trajetória literária produzindo poesias para os alunos de sua escola. A maioria dos seus poemas, encontrados pelo filho, Arnaldo Moura, datam do ano de 1924: *Súplica*, *Da angústia das horas* (6 de março), *Flama Indiscreta* (6 de março), *Seios* (6 de maio), *Do Modernismo dos meus versos* (4 de agosto), *Solteirona*; além de outros datados do ano anterior, como *Beijos* (março de 1923) e *A todos que compreendem* (1923-1924) (MOURA, 2011).

No ensino superior, graduou-se em Ciências Jurídicas e Sociais pela Faculdade do Largo da Trindade, obtendo o grau de Bacharel em advocacia em 1º de janeiro de 1934, sendo orador oficial da solenidade. Em seguida, Levi Hall de Moura ingressou na magistratura como juiz, em 1954, e foi defensor público na Justiça Militar Federal. Em meio à área jurídica, foi advogado, promotor público, consultor jurídico, escrivão de polícia, pretor e juiz de direito. Exerceu, também, cargos em vários territórios do Norte do país, desde o Pará até o Acre.

No Magistério, atuou como professor de Língua Portuguesa da Academia Livre de Comércio da Fênix Caixeiral Paraense, do Ginásio Acreano, da Escola Normal do Rio Branco, no Acre, e do Colégio Estadual Paes de Carvalho, em Belém. Lecionou, ainda, História da Civilização, História do Brasil, História do Comércio e Legislação Fiscal.

Em toda a sua carreira como jornalista, publicou textos diversos como críticas literárias, estudos de folclore, poesias, ensaios, crônicas e política em vários jornais e revistas do Norte ao Sul do país. Na revista *Amazônia: revista da planície para o Brasil*, por exemplo, entre os anos de 1955 e 1956, o autor publicava, mensalmente, trechos do seu romance *Saba*.

Os periódicos em que mais publicou foram os jornais *Folha do Norte* e *Folha Vespertina*, ambos do estado do Pará. Após uma série de publicações, em capítulos, no suplemento de Arte e Literatura do jornal *Folha do Norte*, Levi publica *Esquema da Origem e da Evolução da Sociedade Paraense* (1957), um ensaio de sociologia, história, política, religião, filosofia, linguística e etnologia. Mais adiante, como romancista, na década de 1970, publicou a obra *O Terreno e o Infante*, a qual discorre sobre a trajetória de um personagem sem nome que enfrenta diversos problemas em sua vida pessoal e começa a apresentar mudanças estranhas de comportamento.

Foi membro da Academia Paraense de Letras (APL), fundada por Gengis Freire de Souza e pelo Patrono Bruno Seabra. Na Instituição, que frequentou até os últimos dias de sua vida, ocupou a cadeira de número 8. Pela APL e, também, pela já extinta Editora Cejup, responsável por muitas das publicações de autores paraenses, publicou postumamente o ensaio *Papel das Camadas médias nas revoluções de classe* (1986) e o romance *Oceano Perdido* (1986).

Aos 74 anos, vítima de parada cardíaca, Levi Hall de Moura faleceu em 24 de abril de 1983, deixando filhos, netos e bisnetos. Em 2007, foi homenageado pela APL, em decorrência de seu centenário de nascimento, durante a Semana Cultural da APL. No dia 3 de abril de 2020, os familiares de Levi conseguem, na justiça, a anistia política do autor que, durante a Ditadura Militar, foi perseguido pelos militares por conta de seus posicionamentos partidários e sociais.

PORTARIA Nº 996, DE 3 DE ABRIL DE 2020 A MINISTRA DE ESTADO DA MULHER, DA FAMÍLIA E DOS DIREITOS HUMANOS, no uso de suas atribuições legais, com fulcro no artigo 8º do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias da Constituição Federal de 1988, regulamentado pela Lei nº 10.559, de 13 de novembro de 2002, publicada no Diário Oficial da União de 14 de novembro de 2002, e considerando o resultado do parecer proferido na 2ª Sessão do Conselho da Comissão de Anistia, realizada no dia 19 de fevereiro de 2020, no Requerimento de Anistia nº 2010.01.66839, resolve: Declarar anistiado político post mortem LEVI HALL DE MOURA, filho de ANGELINA HALL DE MOURA, nos termos do artigo 1º, inciso I, da Lei nº 10.559, de 13 de novembro de 2002. DAMARES REGINA ALVES (DIÁRIO..., 2020, p. 62).

Diante disso, é possível observar que a vida de Levi foi marcada por muitos momentos importantes e diversas formações que contribuíram para formar o dramaturgo e escritor, que aprofundaremos nas próximas seções.

O ADVOGADO

Na posição de advogado da OAB, Levi Hall de Moura trabalhou por muitos anos na Justiça Eleitoral, Trabalhista e Militar, no Estado do Pará, em defesa de classes marginalizadas e subjugadas da sociedade da época. Assim, o advogado ganhou bastante destaque na imprensa local por seu envolvimento na luta por liberdade de cultos religiosos de matrizes africanas na cidade de Belém, defendendo os seus líderes e contrapondo-se à política de proibição das práticas religiosas desses grupos naquela época.

Diante dessa situação, após a proibição efetiva do exercício religioso chefes de terreiro, por parte do Governo, o advogado resolveu pronunciar-se publicamente sobre o ocorrido, o que fez por meio de artigos publicados no jornal *Folha do Norte*. Tais escritos tinham como objetivo dissociar as religiões de matrizes africanas do conteúdo que previa a sua criminalização no Código Penal. O autor optou por chamá-las simplesmente de “Macumbas”, pois, segundo ele, seriam apenas uma “dança como qualquer outra”, ou seja, nada criminoso, como apontavam as leis daquele tempo.

No artigo intitulado *LEVI HALL – Em defesa das macumbas...*, publicado no jornal *Folha do Norte*, em 1937, além de demonstrar certo conhecimento das atividades e rituais presentes nessas cerimônias religiosas, o que revela que o advogado era um bom observador das práticas que envolviam essas religiões, Levi Hall de Moura aponta que, ao contrário do que as autoridades pensavam, “nada há de sobrenatural nas macumbas”.

Após o pedido de prisão expedido pelo chefe de polícia do estado a cinco lideranças de religiões de matrizes africanas, no dia 6 de janeiro de 1939, Levi encaminhou um pedido de *habeas corpus* preventivo para os cinco líderes. Além disso, a fim de trazer e expor a discussão, divulgou o texto integral no jornal *A Vanguarda*. O título completo da publicação foi *Habeas corpus para os 'Pais de santos' e abertura de 'terreiros'*.

Com o pedido do *habeas corpus* encaminhado ao Tribunal de Apelação do Estado, restava apenas aguardar a decisão do júri, que foi unânime. Diante de um Tribunal majoritariamente católico, o pedido do advogado Levi Hall de Moura foi negado. Entretanto, ele recusou-se a recuar e recorreu da decisão do júri, provando que sua luta em prol dos cinco líderes religiosos não era em vão. Porém, não se tem mais informações a respeito desse caso, ou se o autor conseguiu levar o julgamento até o Supremo Tribunal Federal.

Por conta desse caso, soube-se que Levi, além de um profundo conhecedor das religiões de matrizes africanas, era um frequentador regular dos terreiros paraenses. Tanto que, após quase dez anos do caso dos “pais de santo”, o autor publicou, na *Folha do Norte*, em 1947, um artigo intitulado *Posição dos remanescentes do índio e do negro nos ritos bárbaros da planície* (ver Figura 1), em que critica e esclarece a confusão que faziam em relação às religiões indígenas e às de matrizes africanas, que eram julgadas como equivalentes.

Figura 1: Posição dos Remanescentes do Índio e do Negro nos ritos bárbaros da planície (1947).

POSIÇÃO DOS REMANESCENTES DO ÍNDIO E DO NEGRO NOS RITOS BÁRBAROS DA PLANÍCIE
— Levi Hall de MOURA —
(Especial para a FOLHA DO NORTE)

Explicamos por que. Ninguém desconhece a diferença entre "pema e macumba" e "macumba", ou "Tambor de Minas", como é melhor denominado, quando eles chamam de "Mina". Esclareça-se, de passagem, que Mina não é Minas Gerais, como poderia parecer, mas Mina, aldeia africana. Diga-se, ainda, que a denominação de "macumba" dada a função do remanescente do negro, entre nós, é um tanto pejorativa. "Tambor de Minas" ou "Mina" (acertando a ortografia) condiz mais com o respeito devido à função.

Fala, bem, não obstante esse respeito exigido, a rigor, a "macumba" completamente africana, dançada em nossos "terreiros", não pode ser considerada prática religiosa. É evidentemente puro divertimento. Será o lado profano do ritual, semelhante às festas profanas da Igreja Católica, nos "arraiais" junto aos templos, de muito uso em nosso interior e em certas capitais menos desenvolvidas. Isso aliás, o afirmamos ao nosso Tribunal de Justiça, então, Tribunal de Apelação, em requerimento, impetrando ordem de "habeas-corpus" preventivo aos "macumbiteiros" de Belém, sancionados pela chefia de polícia da época, de se virem presos caso continuassem a bater os seus tambores, a cantar, e a fazer os seus requiebos em seus clássicos barracões enfeitados, a que denominam de "terreiros", porque "realmente" são de "terra batida". Com propriedade dita, publica, assistida por quem quer, é para festa profana, naturalmente vinculada ao culto religioso, em todo o fedego de arraial de qualquer santo.

A verdade é que a "macumba" de modo se apresenta, sem caráter profano, ainda que seja só na aparência, no que se distingue profundamente da "papelanca", ou "pema e macumba", do caboclo. Não negamos que o "macumbiteiro" seja feliz, mas não menos dividida quanto ser a "macumba" o seu trabalho de felicidade.

A prova está na reprodução da Segurança Pública se encontra qualquer reacionário católico. Tipo de religião intolerante, como ocorreu no caso de "habeas-corpus" a que nos referimos, em geral a polícia fecha os olhos no balcão de seus claudos "minas", o que não faz quando se trata de trabalho dos denominados "pagaes". Note-se, também, que a "macumba" é realizada às claras, ao passo que a "papelanca" se oculta.

É certo que a "macumba" não pode ocultar-se por causa de tambor, e sem ele perde grande parte de seu encanto. Dança-se a "macumba" no som de palmas. Mas, não tem graça. O "macumba" do "paga" é, sem dúvida, mais discreto. Seis como diz, o ritual do "paga" não pode passar como mera diversão, como festão profano. É isso que queremos acenar. Não é possível considerá-lo a "papelanca" simplória dança, como consideramos a "macumba", "Papelanca", e, evidentemente, trabalho de magia.

Não se diz que a "macumba" também não o seja, na sua essência. Em todo o caso, concordamos que ela se distingue muito da "papelanca". Vamos cognominá-la, pois, de "magia indireta", deixando a denominação de "direta" à "papelanca". Quem alguma vez estudou magia e seus ritos, sabe que as práticas mágicas podem ser realizadas não apenas nos templos, ou lugares do culto, mas até em simples festas dançantes da sociedade, em salas de jogo, nos mais luxuosos casinos, como nas bailes muito sofisticadas, em qualquer alojamento, enfim, onde haja ocasião ambiente propícia. A questão é captar a força nervosa dos circunstantes, força concentrada no objetivo de dança, jogo, acontecimento, e dedicar essa força a serviço de trabalho, isto é, aproveitar essa concentração, essa corrente, para fortalecer o pedido improprio, preço, "mantra", ou qualquer outro ato mágico.

Isso é, exatamente, o que se chama "magia indireta". É o que se faz, evidentemente, nas "macumbas". Nos templos, e demais lugares do culto, a magia é "direta". A concentração dos fiéis é dirigida para os objetivos de culto, e captada, e aproveitada pelo oficiante, padre católico, ou pastor protestante, presidente de "arrá" espírita, etc., e pelos circunstantes, que entenderem, naturalmente, de o fazer.

Existe trabalho de "magia direta", por exemplo, na missa e na ladainha católica, na assembleia protestante, na sessão espírita, nas comunhões de casamento católicas nas reuniões transeiras, na dança e no canto da "papelanca". Pode existir magia, mas "indireta", no baile que se ocorre à ladainha, na festa de arraial junto à capela da localidade, etc.

Ouvimos daqui ou chamar, e protestar, a celebração das religiões que o próprio chamamos de "caboclos". Não negamos que eles se regulem de "magias" e muito menos equiparados aos "pagaes". Alguém que os "pagaes" trabalhassem a "magia".

(Continua na 2ª pag.)

Fonte: MOURA, 1947a, Jornal *Folha do Norte*.

Levi Hall de Moura exerceu a função de Pretor em 1953, no município de Mocajuba, interior do Pará. Já atuando como Juiz de Direito, o advogado esteve no posto nas comarcas de Cametá, em 1954, e de Cachoeira do Arari, em 1955. Um fato inesperado ocorreu na vida

de Levi, enquanto trabalhava na comarca de Cametá. O presidente do Tribunal Eleitoral Regional (TER), na época, Desembargador Arnaldo Lobo, acusou-o de reter títulos eleitorais de moradores de Mocajuba indevidamente por ocasião do primeiro pleito que iria ocorrer na cidade. O caso foi levado para o TRE, onde Levi defendeu-se das acusações e alegou que o seu acusador, na verdade, estava entregando os títulos eleitorais a chefes políticos locais, o que seria um desrespeito à Legislação.

No mesmo ano de todo o incidente em Cametá, Levi continuou denunciando a subserviência do Judiciário Estadual ao Executivo e criticava a perseguição que diversos funcionários públicos sofriam de governadores e chefes de Estado. Bittencourt (2012, p. 50) coloca que: “Por fim, Moura dizia não ignorar a corrupção e a ineficiência do Judiciário, mas acusava o Executivo de ser o verdadeiro corruptor e desvirtuador da Justiça”, algo que demonstra a preocupação e o comprometimento do Juiz de Direito com a Justiça, além de revelar um homem ciente dos problemas institucionais de sua região.

O JORNALISTA

Como jornalista profissional, Levi escreveu e publicou largamente em diversas revistas e jornais do Norte do país. A primeira citada será a Revista Literária *Guajarina* (PA), fundada em 1919. Tratava-se de um periódico ilustrado que tinha por finalidade informar sobre os principais acontecimentos da sociedade paraense do século XX. Em 1937, Levi Hall de Moura tornou-se um dos redatores da revista. Conduzia a seção chamada *Vida dos Outros* e escrevia, também, para outras seções, como a *Versos Antigos*, na qual publicou *Flama Indiscreta*, um antigo poema seu, datado de 1924.

O mensal *Terra Imatura* (PA) foi outra revista da qual Levi compôs o corpo de redatores. Esta, porém, tinha como proposta apresentar textos sobre Literatura, Artes, Ciências e discussões críticas acerca do contexto político mundial. Nesse mensário, em 1939, o jornalista publicou um texto *O Conhecimento*, que fazia parte de um ensaio filosófico ainda inédito intitulado *Individuologia*.

Levi também trabalhou nos jornais *Folha Vespertina* e *Folha do Norte*. No último, durante o período de 1947 a 1950, sob orientação de Haroldo Maranhão, escreveu para o *Suplemento de Arte e Literatura* do periódico. Nessa seção, o autor publicou artigos, entrevistas, capítulos de livros, críticas literárias e estudos de folclore. Escreveu, ainda, edições especiais para o jornal, nas quais, principalmente, publicava os capítulos do que viria a ser, em 1957, seu livro *Esquema da evolução da sociedade paraense*.

Ainda no suplemento de Literatura e Artes da *Folha do Norte*, o autor pôde exercer a função de crítico teatral, tecendo, em alguns de seus textos, observações e críticas a dramaturgias e peças encenadas na capital paraense. Em *Renato Viana e seu Teatro Anchieta* (ver Figura 2), de 1947, Levi escreve sobre a profissão de crítico e o ato de criticar.

Figura 2: Renato Viana e seu Teatro Anchieta (1947).



Fonte: MOURA, 1947b, Jornal *Folha do Norte*.

No texto em questão, o autor sugere que a crítica teatral não pode estar delimitada em apenas dar respostas sem estar presente dentro do fazer teatral em si, mas que precisa estar no próprio ato da encenação, pois “a crítica teatral não é simples processo esclarecedor, desligado do próprio teatro, da própria peça, da própria encenação. Crítica teatral é criação teatral”. O escritor pontua, ainda, que “a crítica teatral está na própria essência da arte teatral, indispensável à sua integração, como o seu conteúdo que é, mas, por isso mesmo, concretiza a abstração, porque objetiva o subjetivo” (MOURA, 1947b). Ou seja, não há crítica teatral sem o próprio teatro, isto é, sem o fazer teatral.

Na crítica, Levi revela uma característica particular do que viria a ser o teatro produzido por ele mesmo: a relevância de um teatro popular, feito para o povo. O autor argumenta que a real força do teatro está no grande público, nas pessoas que não correspondem aos grandes cargos da sociedade, pois são esses os grupos que renovam e transformam o fazer artístico e a própria crítica teatral, sendo o teatro dos grandes gênios “(...) aquele que se converteu em patrimônio das massas populares, porque se constituiu em luta de combate contra as forças sociais caducas, amortecedoras do progresso da sociedade facilitando a destruição dessas forças” (IDEM).

O trabalho incessante de Levi Hall de Moura nos jornais e a sua participação efetiva no cenário artístico-cultural paraense do século XX moldaram um intelectual consciente das questões sociais, políticas, artísticas e culturais de seu tempo. Moldaram, também, um respeitável crítico, cujo olhar atravessava as paredes do edifício teatral e da encenação em si e buscava observar o papel do artista nesse espaço cênico como formador de opiniões, de mentes pensantes, levando em conta a função social desses encenadores.

O REVOLUCIONÁRIO

Até o seu fim, em 1945, a Era Vargas ficou conhecida pela forte repressão aos partidos e grupos de esquerda do país. Por ser membro do Partido Comunista, Levi Hall de Moura acabou por ter uma trajetória marcada por muitos conflitos e embates políticos contra o Governo e em favor de classes historicamente marginalizadas. Foi um intelectual que viveu profundamente o clima de luta pela liberdade política e cultural na década de 1930. Todavia, o vínculo do jornalista aos grupos de esquerda parece ter lhe custado caro em termos de reconhecimento e valorização histórica do seu trabalho até pouco tempo.

Um caso de repressão política a Levi ocorreu quando seu trabalho intitulado *Estudo da Linguagem popular* foi rejeitado no 1^a Congresso Brasileiro de Folclore, realizado no Rio de Janeiro, em agosto de 1951. Por apresentar suposto desvio metodológico, o parecerista Aires da Mata Machado Filho rejeitou o trabalho de Levi apontando que “Sr. Hall de Moura aplica ao desenvolvimento da linguagem o ponto de vista marxista” (1953 apud LEAL, 2011). Nesse sentido, fazendo evidente alusão ao posicionamento político do autor, que em nada comprometeria a qualidade literária de seu texto, o trabalho, que teria um forte viés político, foi rejeitado.

Ao contrário da recusa do parecerista, o relator da comissão de avaliação, também militante do Partido Comunista, Edison Carneiro, interveio em favor de Levi, assinando um recurso à Comissão de Coordenação do evento para que o trabalho do escritor paraense fosse divulgado. A posição do relator foi importante para que se tivesse conhecimento da interferência de Aires da Mata Machado Filho na publicação do texto de Levi no Congresso, mostrando que a censura e a repressão não estavam fora mesmo dos espaços acadêmicos e entre os próprios membros desse lugar.

Por conta de seus posicionamentos políticos, em 1964, Levi Hall de Moura recebeu aposentadoria compulsória do cargo de juiz. Porém, não deixou de contribuir com a luta pela liberdade de expressão, contra a censura e o Governo Militar. Seu engajamento era tamanho que ele foi preso, com outros opositores políticos, por participar de reuniões ilegais e proporcionar encontros de líderes contrários ao governo em sua própria casa, em 17 de fevereiro de 1971.

O jornal *Folha do Norte* divulgou uma matéria sobre o incidente, na qual constam fotos dos presos políticos e os militantes são denominados como representantes do verdadeiro “terror da Amazônia”. Na figura 3, a seguir, consta a matéria. A foto de Levi Hall de Moura, aos 64 anos, é a segunda, da direita para a esquerda, da fileira inferior.

Figura 3: Militares descobrem aparelho e acabam com o terror da Amazônia (1971).



Fonte: CAPIBERIBE, 2013.

Em contrapartida, o Jornal *A Resistência*, cuja finalidade era divulgar textos de viés Socialista e contrários ao Regime Militar, prestava apoio ao estudioso e divulgava matérias e notícias expondo o que de fato os militares faziam com os presos políticos e como a estrutura do Estado se configurava. Assim, em 1978, Levi Hall de Moura apoia abertamente o periódico e diz estar realmente engajado na luta por Direitos Civis.

No texto, entretanto, é possível constatar a idade já avançada do autor e suas condições debilitadas de saúde. Nada disso, porém, impossibilitou Levi de atuar em prol dos direitos cívicos até o fim de sua vida. Anos depois, em 1979, o próprio Jornal *A Resistência* realizou uma entrevista com ele sobre os paraenses que foram atingidos pelo Regime Militar e foram acusados de inimigos políticos do governo.

Em toda a sua trajetória de vida, Levi mostrou-se um eterno revolucionário. O advogado defendeu presos políticos durante a Era Vargas e a Ditadura Militar, esteve presente nos acontecimentos artísticos e literários de Belém como crítico e estudioso, além de vivenciar momentos de muitas mudanças nas configurações políticas e sociais do país. Tudo isso moldou o intelectual que escreveu como ninguém sobre a sua região. Fez isso não somente por meio das matérias em jornais, ensaios e críticas, mas também através da dramaturgia e do teatro.

O DRAMATURGO

Ao longo de sua carreira como dramaturgo, Levi Hall de Moura publicou sete peças de teatro. São elas: 1 - *Dois Famílias Paraenses* (1937); 2 - *Maiandeuá* (1944); 3 - *Símbolos* (1948); 4 - *O Lobisomem* (1957); 5 - *Sangue para a Paz* (1959); 6 - *Severa Romana* (1961); 7 - *O Reino Encantado* (1976). Das sete, apenas *Maiandeuá* foi encenada. As outras seis peças nunca foram montadas para a cena teatral. Mais recentemente, no ano de 2022, Bene Martins, Mailson Soares e Zeffa Magalhães publicaram a obra *Peças Teatrais: Levi Hall de Moura* (MARTINS *et al.*, 2022), na qual são apresentadas duas peças antes inéditas ao público: *Moça Casamenteira* e *Linha de Cura*.

A peça *Maiandeuá*, publicada em 1955, mas originalmente escrita em 1944, retrata, em primeiro plano, o cotidiano de uma comunidade simples e humilde, situada na Vila da Barca, área periférica do bairro do Telégrafo, em Belém do Pará, nos anos 1940. As moradias das pessoas que vivem nesse local são de madeira, no estilo de palafitas. Ao lado desses lares está localizado um manguezal. Pontes fazem a ligação entre as casas e evitam o contato direto com a lama. O mar está sempre presente, pois essas pessoas moram próximas ao rio². As águas, logo no início da dramaturgia, estão revoltas.

Na primeira cena da história, as personagens Coló e Noca são introduzidas aos leitores como duas comadres, que estão, cada uma, em frente à porta de sua casa, conversando sobre as marés e, em seguida, sobre seus filhos. Esse momento da peça é marcado pelo diálogo entre as duas mulheres, durante o qual Noca revela suas preocupações com sua filha Joana porque, segundo a mãe, a menina “não era deste mundo” e, ao nascer, já era muito querida “da gente do fundo”.³

Joana, filha de Noca, é uma menina muito inteligente e curiosa. A trama da peça coincide com o principal desejo da protagonista: conhecer *Maiandeuá*. Como apresenta a jovem, *Maiandeuá* seria uma terra encantada localizada entre os municípios de Marapanim e Maracanã, no Pará, onde há inúmeras praias. Coló diz à comadre logo na cena inicial que essa terra misteriosa é “cousa do Fundo” e diz para a mãe de Joana ter cuidado com a filha e mantê-la longe da água. A menina acaba sofrendo um afogamento e desaparece após cair nas águas turvas do rio.

No início do segundo ato, passados sete anos, encontram-se Noca e Coló conversando novamente em frente às suas casas. Dessa vez, Joana reaparece, misteriosamente, interrompendo o diálogo entre as duas comadres, relatando que estava em *Maiandeuá*, e diz que retornou para buscar todos ali para regressarem com ela à ilha. A menina conta que a terra encantada é “felicidade” e “amor”, que todos serão felizes no paraíso submerso.

No terceiro ato da peça, são apresentados dois médicos legistas, Pinto Lobo e Xavier

² A Vila da Barca localiza-se às margens da Baía do Guajará, formada pelos Rios Guamá e Acará, e suas águas fluem para a Baía do Marajó (Rio Pará) até desaguar no oceano Atlântico, região Nordeste do Pará. Essas baías comportam-se de acordo com as marés, por isso essa referência da obra.

³ “Gente do fundo” é uma referência aos seres da encantaria amazônica, presentes tanto no imaginário mítico, quanto no mítico religioso das religiões de matriz indígena e afro-brasileira.

Vale, que discutem sobre a veracidade das alegações e relatos da protagonista acerca da ilha submersa. Ambos estão convictos que a jovem é enferma da imaginação e que tenta fazer com que todos os cidadãos da Vila da Barca cometam suicídio atirando-se ao mar e, por isso, insistem que a solução ideal é internar Joana em um manicômio.

Luiz Raul, advogado, é outro doutor presente na discussão. Ao contrário dos dois colegas, tenta defender a integridade dos relatos feitos pela filha de Noca e procura fazer com que os demais compreendam que talvez a menina esteja dizendo a verdade e não pretende machucar ninguém, mas os dois médicos pouco escutam as palavras do defensor de Joana.

O drama termina com Joana conseguindo fugir dos doutores pela porta dos fundos da casa em que estava. Algumas indicações no texto pontuam que um corpo caiu na água, houve alguns gritos e ouviram-se dois tiros de revólver. Em seguida, a personagem Lurdes, esposa de Pedro, melhor amigo de infância de Joana, de quem todos na comunidade diziam ser o futuro marido, caso a menina não tivesse sumido, aparece correndo enfurecida dizendo que Joana levou o seu marido para o fundo das águas.

MAIANDEUA: O IMAGINÁRIO AMAZÔNICO

A ilha de Maiandeuá é real e está localizada numa região próxima ao município de Maracanã, no Nordeste do estado do Pará, Norte do Brasil. Sua formação compreende as vilas de Algodoal (sendo a mais famosa delas e, por consequência, associada à própria localidade), Fortalezinha, Mocooca e Camboinha. Esse lugar apresenta a dicotomia de ser real, com uma representação geográfica e histórica próprias; e imaginário, ao ser misterioso e guardar acontecimentos ditos fantásticos.

Para o nome da cidade encantada de Joana, há algumas origens possíveis na história. A primeira delas é proposta por Elizel Paixão (1994 apud SOUZA, 1999). Segundo ele, *Maiandeuá* vem de *nheengatu*, palavra tupi que significa “Língua Boa”.

(...) Misturou-se assim, termos portugueses com indígenas. A palavra ‘mãe’, por exemplo, foi traduzida para ‘Māya’, adicionando-se a isso outros sufixos tupinambás”. (...) Māyaduva, ou Māyaduba, onde ‘Duva’ ou ‘Duba’ significam ‘cheio’. Ou ainda ‘Deua’ = muitos. Na época das Sesmarias muitos colonos pleiteavam terras na ilha de Mayanduva, depois Māyadeua - lugar de muitas mães (p. 32-33).

Outro significado para *Maiandeuá* foi definido pelo historiador Carlos Rocque, ao caracterizar a ilha como:

Linda praia cheia de dunas, existente nos limites dos municípios paraenses de Marapanim e Maracanã. O vocábulo significa Lugar dos Maias, o que leva a supor que por ali andaram em emigração, os indígenas Maias. Existe uma lenda que lá há uma cidade submersa, cheia de riquezas sem conta (1968, p. 1033 apud SOUZA, 1999, p. 33).

A lenda de *Maiandeuá* remonta ao chamado Sebastianismo, de Portugal, que seria a ideia messiânica de que o rei D. Sebastião, morto na batalha de Alcácer-Quibir, na segunda metade do século XVI, estaria, na verdade, vivo e se encantara para, em breve, retornar ao seu povo com um exército a fim de libertá-lo dos povos invasores (MAUÉS, 2005). Apesar de a história de D. Sebastião ter iniciado na Europa e compor o imaginário da população de tal continente, a ideia do encantamento do rei ainda ganhou desdobramentos em terras brasileiras, mais especificamente na Amazônia.

Os seres *encantados* estão presentes na tradição do imaginário amazônico a partir da mistura de lendas e mitos provenientes dos próprios saberes das comunidades locais caboclas, indígenas e afro-brasileiras com outros de culturas externas ao Brasil, como as europeias. Loureiro (2002, p. 149) define *encantaria* como:

(...) um lugar no fundo dos rios, onde os deuses e mitos habitam. A encantaria é um olímpio submerso, é um lugar da moradia dos deuses que estão repousando no fundo dos rios. Por isso eu imagino que a paisagem amazônica é amazônica porque ela é floresta, rio e encantaria. É isso que faz a diferença em relação a outras paisagens, porque natureza tem em toda parte do mundo. Então a encantaria, é o que poetiza o rio e a cultura amazônica. Quem estuda literatura sabe que chamamos isso de maravilhoso épico. A encantaria é o maravilhoso do rio é a impregnação no rio da mitologia, do lendário, do sobrenatural. Impressão produz uma poetização do rio, porque lhe dá uma dimensão além da dimensão concreta que as águas e as margens conferem ao rio.

Os seres *encantados* são criaturas pertencentes a esse imaginário amazônico e que podem praticar ações tanto benéficas quanto maléficas às populações ribeirinhas. Para compreender como esses seres estão presentes no drama de Levi Hall de Moura, antes, é necessário distinguir os diferentes tipos de *encantados* que existem na cultura amazônica. Assim, recorreremos ao que Maués (2005, p. 265) destaca:

Os encantados são normalmente “invisíveis” aos olhos dos simples mortais; mas podem manifestar-se de formas diversas. A partir dessas formas distintas de manifestação, eles são pensados em três contextos, recebendo, por isso, denominações diferentes. São chamados de bichos do fundo quando se manifestam nos rios e igarapés, sob a forma de cobras, peixes, botos e jacarés. (...) Caso se manifestem sob a forma humana, nos manguezais ou nas praias, são chamados de “oiaras”; neste caso, eles frequentemente aparecem como se fossem pessoas conhecidas, amigos ou parentes, e desejam levar as pessoas para o fundo. A terceira forma de manifestação é aquela em que eles, permanecendo invisíveis, incorporam-se nas pessoas, quer sejam aquelas que têm o dom “de nascença” para serem xamãs, quer sejam as de quem “se agradam”, quer sejam os próprios xamãs (pajés) já formados: neste caso, são chamados de caruanas, guias ou cavalheiros.

No caso da peça *Maiandeuá*, Joana, personagem principal, teria a terceira forma de manifestação dos encantados: a que ocorre nas pessoas com um dom para o Xamanismo. Isso fica claro quando, no drama, as comadres Noca e Coló conversam sobre a menina e a primeira comenta: “O Manduca sempre disse pra que eu tivesse muito cuidado com a Joana. Desde que ela nasceu que ele diz isso. Que a Joana era muito querida da gente lá deles. Da gente do fundo, a senhora não sabe?” (MOURA, 2022, p. 20). Ainda, as águas sempre

foram um ambiente temido pela mãe de Joana justamente por representarem o desconhecido e a fonte de encantamento da filha para o mistério. Na peça, Coló comenta com sua comadre Noca que:

Quando há essas águas grandes eu me lembro sempre da Joana. É de quem eu me lembro logo. Eu, se fosse a comadre, não deixava Joana se afastar de si nesse tempo! Não está lembrada da maré grande de março? Quando ela veio correndo a dizer que tinha visto um casal de índios bonitos, batendo a mão pra ela, chamando ela, detrás do banheiro do finado João Souza, perto dos açazeiros? (MOURA, 2022, p. 19).

Na Literatura, a água está atrelada à cura, vida e fertilidade. Nas culturas ribeirinhas, aparece nas emoções e sentimentos dos homens e mulheres das regiões mudando o estado de espírito desses povos.

A água é e sempre foi um personagem de grande destaque na novela mítica de muitos povos. É, ainda, tal como era para as civilizações mais antigas, considerada geradora de vida. (...). Porém, mais que em qualquer outro lugar ou região brasileira, são as águas que determinam na Amazônia, o comportamento da população (PEREIRA, 2001, p. 20).

Em *Maiandeuá*, a água é o mistério, o desconhecido e o que intriga todas as pessoas residentes da Vila da Barca. Porém, o fundo rio também apresenta a significação de lugar de salvação e paz para essa população humilde, que é orientada e guiada por Joana para a tal cidade encantada no rio, quando a protagonista retorna das profundezas. Apesar de muitos discordarem da veracidade dos relatos de Joana no drama, existe um povo que vive na beira do rio, nas matas e conhece as histórias, as lendas e os mitos, e que acredita no encantamento da menina ribeirinha. Nesse momento, explicita-se um contraponto entre o religioso *versus* o cético, o culto *versus* o popular. Todas essas dualidades são propositais na obra de Levi, pois o autor procurava expor esse lugar dos opostos em seu texto, como forma de crítica àqueles que achavam sua cultura superior à outra só por ela estar presente no dito “cânone”.

A importância da obra de Levi Hall de Moura para a construção do imaginário amazônico na dramaturgia e no teatro moderno da Amazônia deve ser valorizada, pois o autor reconstrói uma lenda pertencente à cultura da região Norte do país e moderniza o tema, expondo não somente as características presentes na formação histórica-social de uma população, como também os problemas políticos enfrentados pela parcela mais pobre da sociedade daquele período em que a obra foi escrita.

MAIANDEUA: A ENCENAÇÃO E REPERCUSSÃO NA CENA TEATRAL PARAENSE

Em 1977, ou seja, 22 anos após sua publicação, ocorrida em 1955, *Maiandeuá* chega aos palcos de Belém encenada pela Federação do Teatro Amador do Estado do Pará (FETAPA) e dirigida por Cláudio Barradas. As apresentações foram realizadas na escola Kennedy e no

Colégio Augusto Meira, na capital paraense, nos dias 27, 28 e 29 de maio. Assim, no mesmo ano da apresentação da peça de Levi, a FETAPA divulga em seu boletim informativo, o *EM CENA*, uma matéria a respeito do espetáculo de Barradas:

No próximo dia 27 de maio ocorrerá a estreia de “MAIANDEUA”, peça do teatrólogo Levy Hall de Moura, que a Federação de Teatro Amador do Pará escolheu para encenar neste ano de 1977. A referida peça será encenada na Escola John Kennedy, próximo à Praça Batista Campos, onde permanecerá ainda nos dias 28 e 29 do mesmo mês. (...) A Direção do espetáculo é de Cláudio Barradas com Cenografia de Otávio Pinto e Rui Godinho e elenco formado por atores filiados a FETAPA. (...) Na oportunidade, esta Federação estará homenageando o autor de “Maiandeuá”, pelos relevantes serviços que tem prestado ao teatro paraense. (...) A montagem do espetáculo tem o patrocínio da Secretaria de Estado de Cultura, Desportos e Turismo (1977, p. 10).

Os mesmos membros do corpo editorial do *EM CENA* não puderam deixar de fazer observações sobre a demora na encenação da peça de Levi. Por conta disso, publicaram, na mesma edição de divulgação de *Maiandeuá*, uma entrevista com o autor da obra. Na entrevista, Levi Hall de Moura revela sua satisfação em ver, finalmente, sua peça encenada, mas sem deixar de reconhecer a demora no aceite pelos grupos teatrais de Belém em montá-la:

Enfim, vejo programada, ensaiada, a fim ser montada a peça teatral de minha autoria “Maiandeuá”. Esta peça foi escrita por mim em 1944, após eu ler uma reportagem do jornalista Flávio Pereira (já falecido), sobre a “vila da Barca”, e a lenda “Maiandeuá”, de Oswaldo Orico (retirada do “Vocabulário de lendas Amazônicas”), me inspirei, e repleto de entusiasmo, transportei a referida lenda para a “vila da Barca”. “Maiandeuá” foi publicada em 1955 na Revista da Academia Paraense de Letras onde ocupo a cadeira Bruno Seabra. Tal publicação deu, portanto, o conhecimento do trabalho ao Teatro do Estudante, única agremiação teatral que havia entre nós na época. Não obstante essa divulgação, o Teatro do Estudante preferiu ignorar o texto. Ninguém me procurou, nenhum Grupo se lembrou de “Maiandeuá”. Mostrei o meu texto para diversas pessoas, dentre as quais posso citar: Maestro Waldemar Henrique, Paschoal Carlos Magno, Tito Franco de Almeida... Todos se entusiasmaram, mas não passou disso, com exceção de Tito Franco de Almeida, que, quando estava aprontando tudo para montá-lo teve morte súbita (MOURA apud *EM CENA*, 1977).

O autor destaca, ainda, na entrevista, o caráter popular de seu texto e afirma que, em *Maiandeuá*, ocorre sim um tipo de invocação religiosa, mas que, na verdade, essa presença da religião apenas serve de fundo para a temática central da peça, que seria o amor. Não somente o amor entre pessoas, mas esse sentimento refletido no sonho e desejo de um lugar e de uma ilha mágica, no caso da história do autor.

Ao lado do caráter popular da peça de minha lavra “Maiandeuá”, há nela uma mensagem – a do amor – que não conhece barreiras, e que redimei do convencional e do fato que, por acaso, nela haja. (...) Não me parece trabalho de urdidura muito original, mas não peca pelo excessivo lugar comum, pelo nenhum sentido artístico. (...) E a invocação religiosa? Em “Maiandeuá” não haverá, por acaso, essa invocação, perguntará alguém? Sim, há. Mas essa invocação, em seus devidos termos. Não transmite “Maiandeuá” nenhuma ilusão religiosa ao assistente, nem lhe profana a crença. Serve apenas, de fundo, a um anelo, a um símbolo, à potente força motriz do amor (IDEM).

Apesar da importância da peça para a cena paraense, mesmo depois de 22 anos de espera para que finalmente a obra fosse encenada, ela ainda não foi recebida com a devida relevância. Somente 34 anos depois da primeira representação de *Maiandeuá* foi que o drama ganhou maior reconhecimento. No ano de 2011 – mais precisamente nos dias 20, 21, 22, 27, 28 e 29 de janeiro e 03, 04, 05, 10, 11, 12, 17, 18 e 19 de fevereiro – a peça *Maiandeuá* ganhou nova encenação, dessa vez realizada pelo Grupo de Teatro da Unipop, sob direção de Alexandre Luz. As apresentações ocorreram de quinta a sábado, às 20 horas, no Porão Cultural da Unipop.

A equipe técnica ainda contava com a iluminação de Walter do Carmo, assistência de iluminação de Adriane Gonçalves, sonoplastia de Duda Souza e Henrique Garcia, cenografia de José Luiz Santos, figurino de Nete Ribeiro e assistentes de cenografia e figurino do Grupo de Teatro da Unipop. O elenco de atores era formado pelos próprios alunos da Unipop: Amanda Santos, André Souza, Andrei Souza, Artur Coelho Filho, Clause Monteiro, Claudia Santiago, Nete Pamplona, Gabriela Mendonça, Geovani Moia, Jorge Anderson, Janaína Andrade, Maria Silva, Marisa Barros, Priscila Oliveira, Sttefane Trindade, Tainá Lima, Vanda Lopes e Washington dos Santos (ver Figura 4).

Figura 4: Elenco da peça *Maiandeuá* (2011).



Fonte: Porão Cultural da Unipop (2011).⁴

A *Maiandeuá* de 2011 recebeu uma divulgação na imprensa paraense, o que significou maior repercussão da peça quando comparada à encenação de 1977. A nota publicada em jornal convidava o público amazônico a assistir ao espetáculo em cartaz no Porão da Unipop, chamando mais atenção para a cena local:

⁴ Disponível em: <<http://poraoculturaldaunipop.blogspot.com/2011/11/release-maiandeuá-20102011.html>>.

Manos e manas, muito cuidado com as “beiras de rios” nas horas grandes! É a hora dos encantados! E o destino? Maiandeua! Não de hoje, nossa cultura é “mundiada” pelas toadas e vultos de uma espiritualidade misteriosa e encantadora que ultrapassa a mera questão folclórica de nossas comunidades ribeirinhas. Esses vultos, comumente, saem de nosso imaginário e incorporam no subconsciente dos mais antigos ao nos contar do que devemos e não devemos fazer em determinados horários quando nos encontramos à margem de um rio ou nos arredores da mata. Com Maiandeua – o mundo encantado dos orixás – não é diferente. O pano de fundo desta vez é a vila da barca da década de 40 – um dos antigos mocambos de Belém – onde o desaparecimento e ressurgimento, após sete anos, da jovem Joana é motivo de esperança e crença pelos seus; e de desconfiança pelos doutores da Lei e da Ciência. Mas há motivos para sua volta! Um amor do passado faz com que “Joana da Barca” retorne à vila para resgatar Pedro – aquele que será sua companhia em Maiandeua. Em uma adaptação do texto, de mesmo título, do autor paraense e Imortal da Academia Paraense de Letras Levi Hall de Moura, Maiandeua mistura o mundo das encantarias com as problemáticas do cotidiano de quem vive a mercê do descaso das autoridades gestoras; assunto sempre comentado pelas comadres e vizinhas das estivas e revivido, agora, pelo Grupo de Teatro da UNIPOP no espaço Porão Cultural (DIÁRIO DO PARÁ, 2011, p. 6).

Mesmo com duas encenações de *Maiandeua* e com a considerável e visível relevância de Levi Hall de Moura, ao longo de sua trajetória como dramaturgo, são poucas as suas obras que chegaram a ser encenadas e aquelas que o foram não tiveram seu devido reconhecimento, quer pela crítica, quer pelo público. Em 1977, com a representação da FETAPA, a obra do autor paraense ganhou, pela primeira vez, os palcos amazônicos e estreou a dramaturgia desse escritor na cena. Já em 2011, *Maiandeua* aparece novamente, agora com a potência de seu escritor já conhecido e mais valorizado, e tem as atenções de alguns veículos da mídia local. É lícito mencionar que, ao propor o texto de um autor paraense aos alunos da Unipop, o diretor também está divulgando os saberes, histórias e conhecimentos da Amazônia para uma nova geração de atores, os quais irão tornar-se artistas mais conscientes sobre a cultura da própria terra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Amazônia sempre esteve às bordas das realizações e conquistas nacionais de maneira geral. Com o tempo, as manifestações populares ganharam força na cena local e contribuíram para a propagação do imaginário amazônico na literatura regional. Porém, tanto a cultura mais erudita quanto a mais popular da Amazônia, continuam, ambas, à margem do teatro nacional.

O imaginário amazônico, inserido por meio das lendas, dos mitos e das encantarias, contribuiu para a construção de textos tipicamente amazônicos e próprios de uma literatura regional. Assim, ao analisarmos a obra *Maiandeua* (1944), de Levi Hall de Moura, é possível perceber esse cenário típico das regiões mais pobres do Norte do país, ao qual se misturam as florestas e os rios e, geralmente, abrigam uma população mais humilde, mas que também vive em comunidades bem unidas.

Em Belém, as personagens da Vila da Barca, por exemplo, são pessoas comuns que moram em palafitas e acreditam nos misticismos e lendas que envolvem o universo das matas e águas amazônicas. A justificativa para ações inexplicáveis pela ciência, como o desaparecimento de Joana no fundo do rio e seu reaparecimento anos depois, é facilmente explicada pela mitologia local, pois o real e o imaginário confluem e se transformam em “respostas”, as quais procuram sanar as dúvidas dos acontecimentos “estranhos” que ocorrem nas localidades ribeirinhas.

A literatura dramatúrgica amazônica é rica em matéria própria, em elementos únicos e originais, o que a diferencia do restante do país. Assim, a escrita de Levi Hall de Moura para a cena teatral também apresenta, na construção, características importantes da cultura amazônica, como as encantarias, as lendas e os mitos, da mesma forma que expõe o caráter crítico de seu autor, um homem atento às problemáticas político-sociais de seu tempo, que mostrava as dificuldades enfrentadas pelo povo paraense mais humilde. Tudo isso torna Levi um autor moderno e extremamente relevante para o cenário dramatúrgico amazônico tanto para aquela época quanto para os dias atuais.

REFERÊNCIAS

BEZERRA, José Denis de Oliveira. **Vanguardismos e Modernidades: cenas teatrais em Belém do Pará (1941-1968)**. Tese (Doutorado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.

BITTENCOURT, Jean Guilherme Guimarães. **Entre Urnas e as Togas: Justiça Eleitoral e Competição política no Pará (1982/86)**. Dissertação (Mestrado em Ciência Política), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

CAPIBERIBE, João. **Florestas do meu exílio**. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

LEAL, Luiz Augusto Pinheiro. **Nossos intelectuais e os chefes de mandinga: repressão, engajamento e liberdade de culto na Amazônia (1937-1951)**. Tese (Doutorado em Estudos Étnicos e Africanos), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. Encantaria da Linguagem. **Cronos**. Natal-RN, v.3, n.1, 2002, p. 147-150.

MARTINS, Bene; LIMA, Fábio; CHARONE, Olinda (Org.). **Seminários de Dramaturgia Amazônica: Memória**. Belém: EditAEDI, 2017. Disponível em: <<http://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/141>>. Acesso em: 4 ago. 2022.

MARTINS, Bene; SOARES, Mailson; MAGALHÃES, Zeffa (Org.). **Peças Teatrais: Levi Hall de Moura**. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes–UFPA, 2022. (Coleção Teatro do Norte Brasileiro). Disponível em: <<https://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/1030>>. Acesso em: 3 ago. 2022.

MAUÉS, Raymundo Heraldo. Um aspecto da diversidade cultural do caboclo amazônico: a religião. *Estudos Avançados*. São Paulo, v.19, n.13, p. 259-274, 2005.

MOURA, Levi Hall de. Renato Viana e Seu Teatro Anchieta. *Folha do Norte*, Belém, 24 ago. 1947b. Arte e Literatura. Disponível em: <http://obrasraras.fcp.pa.gov.br/folha-do-norte-suplemento-arte-literatura-1947>. Acesso em: 2 ago. 2022.

MOURA, Sívio Hall de. *História da Magistratura Paraense*. Belém: CEJUP, 1989.

PEREIRA, Franz Kreuther. *Painel de lendas e mitos da Amazônia*. Belém: Virtual Bookstore, 2001.

SOUZA, Patrícia Inês Garcia de. *Mayandeuá: espaço e imaginário em narrativas de uma comunidade do litoral paraense*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

Periódicos, Blogs, Sites

DIÁRIO DO PARÁ. Os encantados de “Maiandeuá”. Espetáculo retrata a cultura interiorana e seus feitiços. Seção: Teatro. p. 6. sexta-feira, Belém, Pará, 21 Jan. de 2011. Disponível apenas na forma impressa.

MOURA, Levi Hall de. Posição dos Remanescentes do Índio e do Negro nos Ritos Bárbaros da Planície. *Folha do Norte*, Belém, 31 ago. 1947a. Arte e Literatura. Disponível em: <http://obrasraras.fcp.pa.gov.br/folha-do-norte-suplemento-arte-literatura/>. Acesso em: 2 ago. 2022.

MOURA, Arnaldo. Levi Hall de Moura: escritor, poeta, teatrólogo. *Blog Levi Hall de Moura*. Belém, 2011. Disponível em: <https://levihalldemoura.blogspot.com>. Acesso em: 3 ago. 2022.

MOURA, Júlio Victor dos Santos. Desembargador Sívio Hall de Moura, vida e obra. *JUSPARÁ* - Revista da Associação dos Magistrados do Pará, v.3, n.7, Belém, 2020, p. 32-39. Disponível em: <https://site.amepa.com.br/wp-content/uploads/2020/10/Juspara%CC%81-7-WEB.pdf>. Acesso em: ago.2022.

22 anos de Espera. *Em Cena*, Belém, [s. vol.], n. 1, maio de 1977, p.5; p.10. Disponível em: <http://cpvsp.org.br/upload/periodicos/pdf/PEMCEPA051977005.pdf>. Acesso em: ago.2022.

Release: Maiandeuá – 2010/2011. *Blog Porão Cultural da Unipop*. Belém, 17 nov. 2011. Disponível em: <http://poraoculturaldaunipop.blogspot.com/2011/11/release-maiandeu-20102011.html>. Acesso em: ago.2022.



“NÃO DEIXEM MINHA OBRA MORRER”: UM ESTUDO SOBRE A DRAMATURGIA DE RAMON STERGMANN E A CULTURA AMAZÔNICA¹

Claudia Pires Maués (UFPA)

RESUMO

O presente artigo apresenta os resultados iniciais da pesquisa de iniciação científica “*Não deixem minha obra morrer*”: um estudo sobre a dramaturgia de Ramon Stergmann e a cultura amazônica, no âmbito do Grupo de Pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia (CNPq/UFPA), através do projeto de pesquisa Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia. Como objetivo central a investigação pautou-se no estudo da dramaturgia de Ramon Stergmann no contexto da produção teatral amazônica/brasileira dos anos 1970 e 1980, porque percebemos que o autor, estabeleceu determinadas formas de representação da cultura amazônica, principalmente no contexto sociocultural amazônico do período da ditadura militar (1964-1985). Para isso, partimos da leitura de obras dramáticas produzidas entre 1974 e 1984, para analisar seu sentido poético e político no contexto teatral paraense no recorte temporal estabelecido pela pesquisa. No campo teórico-metodológico, dialogamos com os estudos da memória e história social para refletir sobre a cultura e a arte teatral brasileira e amazônica, e para desvelar a importância das obras de Ramon Stergmann para se compreender determinadas cenas artísticas e culturais em Belém do Pará na segunda metade do século XX. Assim, além de apresentar, em linhas gerais, alguns percursos do autor, realizamos uma leitura crítica de algumas de suas obras.

Palavras-chave: Ramon Stergmann; Teatro; Amazônia; Arte; Cultura.

ABSTRACT

This article presents the initial results of the scientific initiation research “*Don’t let my work die*”: a study on Ramon Stergmann’s dramaturgy and Amazonian culture, carried out by the Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia (Perau – Memory, History and Performing Arts in the Amazon region) research group, within the research project Memory, History and Performing Arts in the Amazon region. As a main objective, the research aimed to develop a study of Ramon Stergmann’s dramaturgy in the context of the Amazonian/Brazilian theatrical production in the 1970s and 1980s, because we perceive that his work established certain forms of Amazonian culture representation, mainly in the Amazonian sociocultural context during the military dictatorship (1964-1985) period. For this reason we started reading of his dramaturgical works produced between 1974 and 1984 to analyze its poetic and political meaning in the theatrical context of Pará in the period established by the research. In the theoretical-methodological field, we dialogue with the studies of memory and social history to reflect on Brazilian and Amazonian culture and theatrical art to reveal the importance of Ramon Stergmann’s works in order to understand certain artistic-cultural scenes in Belém do Pará during the second half of the 20th century. Thus, in addition to presenting, in general terms, some of the paths of the author, we carry out a critical reading of some of his works.

Keywords: Ramon Stergmann; Theatre; Amazon; Art; Culture.

¹ Este artigo é resultado do Plano Trabalho ““Não deixem minha obra morrer”: um estudo sobre a dramaturgia de Ramon Stergmann e a cultura amazônica”, apoiado pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica Voluntário (PIVIC), PROPESP-UFPA, em 2021-2022, desenvolvido junto ao Projeto de Pesquisa “Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia do Grupo de Pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/UFPA/CNPq, sob a orientação do Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra.

INTRODUÇÃO

Estudar e pesquisar Ramon Stergmann perpassa por memórias afetivas e vai além de um tempo de buscas, de descobertas dentro da arte teatral. Ramon foi um amigo, um orientador que me fez ver, poeticamente em minha adolescência, no teatro as possibilidades de me emocionar com o que temos de identidade como amazônidas.

Ele me possibilitou ver em nossa terra, em nossas raízes de caboclos, de indígenas, de negros, uma mistura bonita traduzida em cheiros, em trejeitos, em linguagem e em força. Ele era um apaixonado, um “tradutor” de nossa cultura nortista, em que através de suas obras refletia a essência de nossa terra e do povo de maneira universal. Assim como em “Ao toque do Berrante”, que denuncia um coronelismo e trabalho quase escravo, mas que, também fala em um dos lugares mais bonitos do estado do Pará: Salvaterra, na Ilha do Marajó.

(Iniciação à poemanessência, ou: em o favor o ser belemência fantasmabela barco e barqueiro: rio navegação)/ Ouçam o murmurinho/ O silêncio e os tambores da noite/ A noite cavalga a galope/ Nos seus cavalos de plumas/ Esse corpo teu corpo meu/ Viaja um rio navegando/ CADA PARTE/ O nosso corpo seguro / Vamos no rumo de Salvaterra/ Bem lá perto do fim do mundo/ Onde há terras pra salvar / Onde passa boi Passa boiada / Tem até vaquejada / Somos amazônidas:/ Pretos de maloca/ Caboclos da terra e mar / Eis o mar em calmaria/ Com seus cavalos brancos no mar/ Eis o mar em pororoca/ Com sua colheita de fantasmas/ Remo barco branco que embarco/ Rio acima com remo de lua cheia/ Pesco sol canto amor/ Nessas ondas que ondeia/ Nesse rio de maré cheia/ De maré contra maré/ Ou vou volejando ao teu encontro/ Lá no fim do canto / E minha mão de aço / Esmaga o sol a lua no espaço/ Em estilhaços se faz séculos/ Na esfera que te espera / E uma chuva de estrelas Intercala o meu grito:/ Quando grito grandes gritos/ No crepúsculo vazio/ Caindo no verde do mar que tosse espuma/ E deságua no dentro de ti/ Esse um tão jitinho/ Tão caçula tão capeta/ Tão sapeca tão sacana/ Já na boca do mundo/ Onde não te achei mariana/ Nem marianadamente!” (STERGMANN, 1982, p. 92-94).

Mas a vida leva-nos para outros caminhos, não aquele que está em nossos sentidos, corpo e pele, mas aquele que nos é colocado como possibilidades de enfrentarmos o dia a dia, a luta diária de sobrevivência e, os ventos me carregaram para outras “ilhargas”, como ouvi muitas vezes Ramon pronunciar.

Então, fui para outros e outros lugares, mas o teatro, a arte, sempre presentes em mim. Exatamente, em 2019, volto aos estudos, a esse território que me encanta tanto, a licenciatura em teatro. Foi nesse contexto que minha memória foi acionada, remexida e vislumbrei a perspectiva de visitar as obras de Ramon Stergmann e manter viva, através da pesquisa, suas obras.

Essa possibilidade se fez mais presente quando conheci o professor José Denis de Oliveira Bezerra, que me deu a oportunidade, dentro do Grupo de Pesquisa Perau, através do projeto de pesquisa “Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia”, de pesquisar e desenvolver um trabalho sobre Ramon Stergmann. Uma das ações que o grupo propõe, de acordo com seu projeto de pesquisa, são os “Estudos sobre as práticas cênicas na região amazônica brasileira, do passado e da contemporaneidade (...) pautados nos estudos da memória e da história (...)” e, nesse “olhar” do grupo percebi que poderia pesquisar e estudar a produção artística de Ramon Stergmann.

A PESQUISA

Um dos aspectos do projeto é investigar as representações da cultura amazônica na produção dramaturgica de Ramon Stergmann, ligando-se aos estudos sobre teatralidades paraenses nas décadas de 1970 a 1980. Assim, elegemos como lugar de reflexões pensar os sentidos políticos e artísticos de obras de arte/teatro (espetáculos, dramaturgias, grupos, artistas etc.) que tomaram para si a tarefa de representar, pela linguagem cênica, a Amazônia, os mitos, a história, a memória cultural, a língua e tudo aquilo que constitui como identidades ou como pertencente a este lugar.

Além das análises que se propõem com a investigação das obras dramaturgicas de Stergmann, partindo dos textos e suas tessituras e significados intrínsecos, buscamos compreender as formas e os sentidos da cultura amazônica exploradas nas obras *Êh, boi, eh boi do Marajó* e *De muitas trilhas, trilhas só* (MARTINS *et al.*, 2020, p. 116). Somado a essas questões, propusemos um trabalho de memória, para uma reflexão histórica sobre o autor e suas obras, possibilitando, assim, uma contribuição aos estudos históricos do teatro paraense.

Nesse sentido, este texto reflexivo vai para além de um estudo científico, ele é um espaço para manter viva as obras do autor, posto que ele, em vida, pedia que não deixássemos sua obra cair no esquecimento. A dramaturgia de Stergmann carrega em si a sua própria história de vida, representada em temas, situações, conflitos etc. Ela é um campo de conhecimento importante para pensarmos nossas experiências estéticas, sociais, culturais amazônicas. Por isso, apontamos as obras dramaturgicas do paraense Ramon Stergmann como um lugar para refletirmos sobre nossas vivências de outrora, percebendo como esse autor construiu e representou a cultura amazônica através de seus enredos e de seus personagens.

Desse modo, a pesquisa que desenvolvemos possibilitou adentrarmos em lugares de memória de nossas práticas artísticas, para que possamos compreender como artistas e suas obras dialogam com seu tempo histórico. Para isso, a obra poética de Stergmann nos conduz aos dramas da vida amazônica, dramas esses representados nas palavras e nos palcos. E a pesquisa ao caminho da memória para entendermos esse criador e suas criações como elementos fundamentais da nossa história teatral contemporânea de Belém do Pará.

O MÉTODO

A pesquisa buscou explorar os sentidos poéticos e culturais das obras dramaturgicas de Ramon Stergmann, por isso, o trabalho caracterizou-se como qualitativo. Tomamos como ponto de partida a pesquisa bibliográfica sobre os temas norteadores da investigação: dramaturgia, teatro paraense/brasileiro, dramaturgia brasileira/brasileira, cultura amazônica. A investigação apresentou-se no campo dos estudos da memória e história das teatralidades na Amazônia paraense. Nesse sentido, os postulados e os procedimentos metodológicos dos estudos históricos foram os adotados na pesquisa.

Para uma escrita crítica e reflexiva, no campo da historiografia teatral, tomamos um conjunto de textos dramaturgicos de Ramon Stergmann como fonte documental, para pensar as formas e os meios representativos da cultura amazônica nas práticas teatrais em Belém do Pará nas décadas de 1970 e 1980. Essa escolha se deu porque as fontes documentais garantem a possibilidade de interpretação do passado e a construção de discursos que nos ajudam nesse percurso interpretativo dos fatos, das pessoas, dos grupos que compõem as sociedades, como afirma Bacellar (2010).

No processo de estudo, dentre as inúmeras obras dramaturgicas escritas pelo autor, elencamos as seguintes: *O palhaço de Cristo* (1974), *O macaqueiro caridoso* (1978), *Antífona* (1979), *Meu berro boi* (1981), *Ao toque do berrante* (1982), *Tatu da terra: lenda ou erosão* (1982), *Ibi Êy Mârã* (1984), *O buraco* (1986), *Cabeça de santo* (1988), *Nego Tripa* (1988) e *Zumbi contra a Princesa Isabel* (1988).

Essa escolha se deu por serem obras que abordam a cultura amazônica por vários prismas, colocando os saberes da região em destaque. Além disso, colaboram com a identidade do teatro no Pará e na Amazônia, considerando tipos e falares de um povo tão singular, como apontam as reflexões de Bezerra (2019):

(...) Na produção teatral em Belém do Pará dos anos 1960, 70 e 80 um tema salta em nossos olhos: elementos regionais nos palcos. Foi o momento em que o artista local se viu preocupado em falar de suas matrizes identitárias, falar da Amazônia, uma região, historicamente, colocada à margem de muitos processos, vista sempre como lugar não desenvolvido, porém, com uma história importantíssima para se pensar os processos de colonização do que hoje chamamos de Brasil (BEZERRA, 2019, p. 2).

Como suporte teórico, buscamos as produções críticas de Bezerra (2020; 2019; 2013; 2016) para entender o movimento teatral paraense nas décadas de 1970 e 1980. A importância dessas leituras para a pesquisa deu-se pela necessidade de se entender, politicamente, o cenário da produção local e regional, exatamente, para fazer a ponte entre a teoria e as obras de Ramon Stergmann:

Tais análises permitem a leitura dos sentidos da produção teatral no passado, no contexto em questão ou no diálogo entre o presente e o tempo histórico investigado. Dessa maneira, podem-se analisar as obras de arte como lugar de resistência, de luta ou de posicionamentos político-sociais contra tempos não democráticos. Com base nessas questões, procura-se analisar a produção teatral em Belém do Pará na década de 1960-70, fazendo uma reflexão sobre os significados de pensamento e da criação teatral na capital paraense durante a ditadura militar (BEZERRA, 2020, p. 131).

Consideramos também que produzir Arte em determinados tempos pode ser um sinal de resistência e de denúncias, principalmente, quando a resistência vem contra sistemas ditatoriais e formas de repressão como a que houve em nosso país nas décadas de 1960 e 1970. Outra questão é o Regionalismo como sinônimo de resistência, de identidade, de memória, também relevantes para a pesquisa, considerando que Ramon Stergmann, em suas obras, traz uma ampla construção de tipos, linguagens e poéticas do regionalismo paraense em suas produções, tanto teatrais quanto de poesias:

(...) para o conceito de **regionalismo** como lugar de resistência à cultura não democrática do período, porque pretendemos mostrar como os artistas e as obras teatrais, na Amazônia paraense, em especial Belém, tomaram para si as práticas culturais locais como forma de posicionamento político, como lugar para representar as raízes culturais amazônicas (BEZERRA, 2020, p. 131).

Pierre Nora é outro autor nessa trajetória da pesquisa sobre Ramon Stergmann, pois fala de memória como um campo vasto de evolução, de grupos, de vivências, de disputas políticas, de projetos e suas definições:

(...) a memória é a vida, sempre carregada por **grupos vivos** e, nesse sentido, ela está em **permanente evolução**, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os **usos e manipulações**, susceptível de **longas latências** e de **repentinhas revitalizações**. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um **fenômeno sempre atual**, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções (NORA, 1981, p. 9, grifo nosso).

Além dos autores citados anteriormente, as discussões gerais sobre dramaturgia brasileira/amazônica foram fundamentais no processo, tais como: Esslin (1978); Magaldi (2010; 1972); Martins et al (2017); Martins e Soares (2020). E os que debatem sobre memória como Le Goff (2003) e cultura amazônica Loureiro (1995).

RESULTADOS

Como objetivo geral, investigamos a dramaturgia de Ramon Stergmann no contexto da produção amazônica/brasileira dos anos de 1970 e 1980, para trazer à tona a contribuição de um dramaturgo, poeta que fez da arte seu próprio cordão umbilical, preso às suas raízes culturais amazônicas, porque:

A cultura vem sendo considerada desde a antiguidade clássica, como algo que engloba diferentes ângulos de uma totalidade voltada para a criação de preservação de bens materiais-imateriais, passando pelo cultivar, pelo habitar, pelo cuidar. E o homem, através dessas formas de relação com a realidade, torna-se um doador de sentido às coisas (LOUREIRO, 1995, p. 53).

Nosso trabalho alcançou seus objetivos específicos ao investigar os modos de representação da cultura amazônica na dramaturgia de Ramon Stergmann produzida entre 1974 e 1984; ao analisar os sentidos poéticos e políticos da dramaturgia de Ramon Stergmann no contexto dos anos 1970 e 1980; e ao desenvolver atividades pedagógicas com as obras de Ramon Stergmann por meio de ações extensionistas do Grupo de Pesquisa Perau.²

² Exemplo dessas ações foi nossa participação no II Seminário de Memórias Cênicas na Amazônia, que ocorreu de 1 a 5 de junho de 2022, na modalidade on-line, que homenageou Cláudio Barradas. O evento reforçou a importância da produção artística teatral na Amazônia, não como um campo fechado, mas como um lugar de vasta linguagem universal. Apresentamos uma comunicação oral sobre nossa pesquisa sobre a dramaturgia de Ramon Stergmann, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=35ouNw-vntc>

QUEM FOI RAMON STERGMANN?

Em 6 de agosto de 1943, em Belém do Pará, nascia Ramon Stergmann, cujo nome de batismo era Carlos Alberto Ferreira Bittencourt, filho de Raimundo de Souza Bitencourt e Albertina Ferreira Bitencourt. Ele era descendente de imigrantes alemães que adentraram a Amazônia durante o século XVIII, morando toda sua infância no bairro de São Brás, onde hoje se encontra o Clube Monte Líbano.

Foi na infância que despertou sua paixão pela arte e começou a participar de teatro na escola, na igreja, no quintal de casa, como começam muitos artistas. Morou no Rio de Janeiro durante 25 anos a convite da escritora paraense Eneida de Moraes, que foi sua madrinha e o apresentou à classe artística daquela cidade. Também trabalhou como ator e diretor na Companhia Arco da Velha, na Urca. Já em Belém, passou a morar no município de Ananindeua, onde fixou residência no bairro Coqueiro, no Conjunto Cidade Nova VI. Este local transformou-se na base de suas atividades artísticas, ali oferecia várias oficinas, onde era também muito comum receber em sua residência jovens artistas que chegavam oriundos dos mais diferentes municípios, em busca de uma formação artística, acadêmica e profissional.

Ramon construiu sua dramaturgia cuidadosamente de material humano e em seus personagens mostra detalhes de sua gente e de sua terra, onde os heróis representam o cotidiano e estão bem próximos de todos. Ele mergulhava nas periferias e pelos interiores do estado, buscando nos atos heroicos dos anônimos, o que eles podiam fornecer para seus textos e personagens. Com toda sua criatividade e delicadeza levava ao palco peças costuradas com maestria, mostrando sua vocação para esse ofício. Faleceu na noite de 23 de novembro de 2008, não resistindo a uma parada cardíaca (PINTO, 2018, p. 20).

Por isso, pesquisar sobre Ramon Stergmann é acionar minhas memórias afetivas de um tempo em que tudo era uma grande descoberta e construções de amizades e de poéticas. Ramon Stergmann foi um grande amigo naquele momento, um estimulador de ideias, de aventuras pelo teatro e pela arte. Foi quem me deu o “olhar” sensível de quem percebe que “sua terra” é campo fértil para muitas possibilidades, que o povo deve ser mostrado como é de verdade: com sua linguagem, jeitos e trejeitos que devem ser respeitados. Por isso, politicamente, esse mesmo povo precisa de vozes que atravessem o tempo, que cruzem barreiras territoriais e passem a ser universais através dos inúmeros personagens criados em histórias por esse grande dramaturgo e poeta.

Ramon Stergmann é terra, é rio, é fogo, é bicho, é mata, é Amazônia. Em suas dramaturgias sentimos as dores de um Cristo que é maltratado e torturado através de seu povo representado pelo palhaço “Lauriano”, aquele que vence o inimigo. A obra *O palhaço de Cristo* é tão comovente e atual. *Espia*, com o *Macaqueiro caridoso* nos faz rir com seus tipos “baseados na malícia e brejeirice do nosso povo brasileiro”. Em *Antífona* uma melodia, porém, com gosto de denúncia moral o espetáculo vai falar um pouco sobre as deficiências de todos nós, cuja Moralidade está irracional ou racional na figura decadente de Antífona. Brada em *Meu berro boi* em uma linguagem original cabocla, do seu povo amazônico e, ao *Toque do berrante*, que também

denuncia o trabalho escravo, ainda tão presente no Pará. De quem escava a terra, conta e não aumenta um ponto” porque tudo é verdade nas lendas de *Tatu da terra: lenda ou erosão*.

Ao mesmo tempo, o autor pensa em uma terra, possível, sem guerras, quando, ainda os povos originários eram os que habitavam esse universo. *Ybi Êy Mârã* (escrita em tupi: terras sem males) de uma mãe que agrega, que acolhe, mas que atravessa o tempo para falar daqueles que realmente são os donos dessa terra, relegados a um esquecimento político e social: somos nós, nação indígena. Ameríndios dessa América, seremos lendas, folclore, crendices, pedras marcadas, tatuadas, objetos, que o homem tardará achar as partes desse grande quebra-cabeça (MARTINS et al., 2020, p.162).

Em *O buraco* denuncia o crime organizado, o desmatamento, a escravidão, o latifúndio, a pistolagem. Ainda tenta suavizar, brincando e divertindo-se em *Cabeça de Santo*. É resistência cultural em *Nego Tripa* e resistência política e racial em *Zumbi contra a Princesa Isabel*.

GRUPO MAROMBA

Fundado em 21 de setembro de 1973, o Grupo Cultural Artístico Profissional tem por objetivo levar informação, formação e entretenimento através das artes cênicas (teatro e performances) ao público em geral com temáticas que condizem com a realidade em que vivemos.

O grupo surgiu na década de 1970 no bairro da Sacramenta e foi criado pelo poeta, escritor, ator, diretor e dramaturgo paraense Ramon Stergmann, para tomar parte de eventos culturais no cenário artístico brasileiro, com estudos, pesquisas de campo, montagens de espetáculos cênicos, sempre valorizando autores e valores locais, realizando oficinas e projetos ligados às questões sociais, políticas e culturais com relação ao povo da nossa Amazônia.

Entre várias premiações conquistadas, ao longo dos 36 anos de fundação deste grupo teatral, em plena atividade, estão os espetáculos como *Meu Berro Boi*, *Leva Longe*, *Marajó: No Reino de Marainatambalo*, *Espelho da Lua*, *Povo de Arribação*, *Lua de Barro em Zabumba*, *O Mundo de Ernestino Góes*, *Esse Lixão é Nosso e Urubu Não Leva!*, *Um Buraco no Quintal*, *A Mercadora de Almas*, *Cristos da Terra*, *O Arcano do Senhor e Três Baratas Tontas*.

O grupo conquistou prêmios conferidos pela Funarte, Petrobrás, Secult, Fumbel, Fesat, Confenata, Fenata, Jubileu dos Artistas e Jornalistas, Baile dos Artistas de Belém, Caces e Mostras de Teatro Regional/Nacional, III Festival de Primavera de Teatro Latino-Americano e outros.³

A DRAMATURGIA DE RAMON STERGMANN E A CULTURA AMAZÔNICA

As obras que iniciam nossa pesquisa sobre a produção da dramaturgia de Ramon Stergmann são *O palhaço de Cristo*, *O Macaqueiro Caridoso* e *Antífona*, que constam, no primeiro volume de *Peças Teatrais de Ramon Stergmann*, volume 1, organizados por Bene

³ Sede Provisória do grupo se situa no Conjunto Cidade Nova VI, WE 88, nº 961, Centro, Ananindeua, Pará (MAROMBA, s.d.).

Martins e Mailson Soares, na Coleção Teatro do Norte Brasileiro, da década de 1970, quando a ditadura militar em nosso país estava no seu auge. Essas obras refletem a crítica social do momento e são pertinentes e atuais até hoje:

(...) abrimos a obra com a peça *Palhaço de Cristo*, figura emblemática a chamar atenção para a seriedade do Ser palhaço, no sentido de que o ser humano convive com a dor e a graça, o riso e o choro, não de modo dicotômico, mas simultaneamente. O que provoca reflexão sobre a complexa composição humana. Aliás, Ramon tece, em suas inúmeras peças, temáticas diversas, do sagrado ao profano; da grandeza às vilezas do ser humano. São temas universais e perenes, talvez, por isso, ele tenha deixado uma espécie de clamor: “Não deixem minha obra morrer”, é o que intentamos agora, ao publicar parte de sua obra (MARTINS et al., 2020, p. 13).

Porém é em *O Macaqueiro Caridoso* que começamos a observar traços de relações diretas com o ambiente natural brasileiro, considerando que a denominação de “macaqueiro”⁴ tem relação com o macucu(ú), que é um nome popular e genérico de diversas plantas encontradas no Brasil como ariribão, pau-de-macuco e também de um pássaro que se utilizava desses arbustos para pernoitar. A obra “trata-se de uma sátira, comédia tendo na trama (...) uma denúncia de sedução (...) ao mesmo tempo um mal-entendido entre a queixosa, mãe da seduzida, o sedutor, o delegado e a vítima no final” (STERGMANN apud MARTINS et al., 2020, p. 28).

A peça está dividida em seis cenas. A cena 1 está ambientada em uma delegacia e tem como personagens o policial (Jota-Jota/Jorge José), o delegado (Praxedes), dona Corina e Raimundão. Na cena, dona Corina relata ao delegado um suposto estupro de “Maroquinhas”. Na cena 2 continua o relato e o “mal-entendido”, contudo, o traço de humor, começam a aparecer na figura do policial, que faz uma pergunta ao delegado e, esse responde, ao mesmo grosseiramente: “Claro que era capim, seu idiota!!” (MARTINS et al., 2020, p. 31). As cenas 3, 4, 5 são relatos sobre o “suposto estupro” que envolvem Raimundão, em que ele tenta contar detalhes do que fez com Maroquinhas e mostra que ela não é “nenhuma santinha”. Na última cena vem o desfecho e aparece mais um personagem: Pedrinho, que esclarece toda a situação envolvendo o “suposto” crime e que a vítima era apenas uma galinha.

Os tipos bem populares que aparecem em *O Macaqueiro Caridoso* são universais, mas apresentam expressões bem características dos falares paraenses como na figura de Raimundão quando diz: “(...) Eu tava só de mutuca servindo de olheiro, (...)”. Também do Delegado: “Obrigado pela parte que me toca, farinha de tapioca (...)”, inclusive expressando uma iguaria de nossa culinária, a “farinha de tapioca”⁵, ou ainda, das outras personagens

4 “Macaqueiro ou Cauassu, planta perenifolia (possui folhas persistentes mantém durante o ano inteiro), de luz difusa, seletiva higrófila (gosta de umidade), secundária, característica e exclusiva do sub-bosque da mata pluvial atlântica do Sul do Brasil. De ocorrência ampla e abundante, porém descontínua e irregular na dispersão ao longo de sua área de distribuição, é particularmente frequente na parte mais alta da encosta da Serra do Mar nos estados de São Paulo e Paraná. Ocorre com maior predominância nas encostas e fundos de vales onde os solos são férteis, principalmente na mata primária. Produz anualmente grandes quantidades de sementes” (Blog Q’planta é Essa). Disponível em: <https://qplantaessa.blogspot.com/2015/11/macaqueiro-ou-cauassu.html>. Acesso em: set.2022.

5 “Diferente da farinha comum, produzida a partir das fibras da mandioca, a farinha de tapioca provém do amido. “A goma, depois de retirada, é peneirada sobre um tacho de cobre bem quente. Quando caem sobre o metal, esses resíduos fininhos estouram como pipocas, fazendo bastante barulho”, explica a chef carioca Teresa Corção, presidente do Instituto Maniva, que se dedica à pesquisa e à difusão da gastronomia brasileira. (...) “A farinha de tapioca artesanal fica crocante e pode ser mastigada in natura” (Site Patriopan Pães e Doces). Disponível em: <http://www.patriopan.com.br/site/dicas-e-curiosidades/?id=2>. Acesso em: set.2022.

que se utilizam de expressões tais como “engurupi”, “pibéozinho”: “Eu sou macaqueiro profissional”; “Eu, se fosse o senhor, providenciaria um descarrego rapidola pra cima dele” (MARTINS et al., 2020, p. 31-38). Essas características do “falar” e de como se estruturam as personagens demonstram o quanto, nesse período, buscava-se a construção de uma identidade regional no cenário teatral paraense, mas que não se fechavam em si, considerando a universalidade das histórias e tipos:

A partir da década de 1960, a alma nacional passou a ter significados construídos muitos através de como a esquerda entendia e defendia os conceitos de povo, nação, arte engajada a essas questões. São esses pontos, contextualizados na região amazônica, que se quer destacar nesse contexto, principalmente na produção teatral (BEZERRA, 2020, p. 132).

É notória a presença da natureza regional nas obras de Ramon Stergmann, mas essas não são apenas construções aleatórias, ao contrário, são pertinentes e necessárias em um contexto político repressor e de um cenário nacional que visava a internacionalização do Brasil, alinhada a uma ideia apenas de uma elite que tinha poder.

Ramon Stergmann vem e coloca um cenário amazônico, que é traduzido em seus personagens em uma linguagem do povo e para o povo e que também critica um país que invisibiliza a sua própria cultura. A linguagem de seus personagens é exemplo da necessidade de ouvir o povo através da arte teatral: “catirina”, “boca de siri”, “só se tu quiser”, “esse cagoeta”, “cagou o pau”, “só na paquera dessa lesa”, “a gente pensa que vai engurupir as pessoas” (MARTINS et al., 2020, p. 39-49).

O *Macaqueiro Caridoso* é uma comédia descrita inclusive no início da dramaturgia, mas se formos pensar na questão abordada, “um estupro de uma vulnerável”, que no final descobre-se que é uma galinha, podemos perceber o que pode ou poderia estar nas entrelinhas do texto: o estupro de meninas, de crianças e de mulheres que, quase sempre, em um país estruturalmente, machista, é ignorado.

Essas questões sociais estão presentes na dramaturgia de Stergmann para evidenciar ou denunciar em sua obra uma Amazônia “real” com seus problemas de ordem cultural. Assim, “(...) Essa necessidade em mostrar que as mazelas sociais, os sistemas de opressão presentes no Brasil são históricos revela a preocupação de artistas engajados com as questões de sua época” (BEZERRA, 2020, p. 136).

O estudo sobre as obras de Stergmann, no período de 1970 a 1980, é rico e tem a intenção de manter o “olhar” para a importância também da produção da arte teatral na Amazônia. Essa produção se mostra como um condutor de reflexões de nossa política e cultura que se organizaram nesse momento para manter viva a obra e memória de dramaturgo, poeta e artista do cenário paraense e amazônico.

A obra de Ramon Stergmann é de profunda importância para a história do teatro paraense e amazônico, daí a nossa pesquisa ser necessária, pois evidenciará também aspectos políticos e culturais que serão aprofundados no percurso de nossa investigação.

REFERÊNCIAS

BEZERRA, José Denis de Oliveira Bezerra. Teatro em Belém do Pará nas décadas de 1970 e 80; grupo Experiência e o regionalismo/nacionalismo. **Anais Anpuh-Brasil**. 30º Simpósio Nacional de História, Recife, 2019.

BEZERRA, José Denis de Oliveira Bezerra. Teatro Brasileiro nas décadas de 1960-70: regionalismo na cena amazônica paraense como lugar de resistência a tempos de ditadura. **Revista Cena**. Porto Alegre, nº 31, maio/agosto de 2020.

BEZERRA, José Denis de Oliveira Bezerra. **Memórias Cênicas: poéticas teatrais na cidade de Belém (1957-1990)**. Belém: IAP, 2013.

BEZERRA, José Denis de Oliveira Bezerra. **Vanguardismos e Modernidades: cenas teatrais em Belém do Pará (1941-1968)**. 2016. Tese (Doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, 2016.

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

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. **Projeto História**. São Paulo: PUC, n. 10, dezembro de 1993.

MAGALDI, Sábato. **Moderna Dramaturgia Brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. Distrito Federal: MEC/FUNARTE, 1972.

MAROMBA. **Grupo Teatral Maromba**. Ananindeua, Pará, s.d. Disponível em: <http://grupoteatralmaromba.blogspot.com> Acesso em: agosto 2022.

MARTINS, Bene et al. **Seminários de Dramaturgia Amazônica – Memória**. Belém: EditAEDI, 2017.

MARTINS, Bene; SOARES, Mailson (orgs.). **Peças teatrais de Ramon Stergmann**. Belém: Universidade Federal do Pará, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2020.

PINHO, Flávia. História da Tapioca. **Revista Casa e Jardim**. Disponível em: <https://revista-casaejardim.globo.com/Casa-e-Comida/Reportagens/Comida/noticia/2014/07/historia-da-tapioca.html> Acesso em: agosto 2022.

PINTO, Andreza da Silva. **Ao Mestre com carinho: a poética de Ramon Stergman**. Monografia (Graduação em Teatro), Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.

NASCIMENTO, Margarido; FRAGA, Nazareno. Macuqueiro ou Cauassu. **Q'planta é essa?** Disponível em: <http://qplantaeessa.blogspot.com/2015/11/macunqueiro-ou-cauassu.html> Acesso em: agosto 2022.



MARGARET REFKALEFSKY: MEMÓRIAS DE ATRIZES NOS PALCOS PARAENSES ¹

Racquel Gabriele Prudente e Silva (UFPA)

RESUMO

O presente texto é resultado de um processo de pesquisa sobre a percepção e vivências de atrizes paraenses com papel fundamental na composição do teatro feminino no estado. Para esse momento, apresentamos aspectos da trajetória da atriz Margaret Refkalefsky, a partir de uma entrevista realizada com a artista e outras fontes documentais. Nosso objetivo é buscar e captar as experiências da atriz dentro e fora dos palcos, através de suas narrativas de vida, ressaltando suas visões sobre o cenário cultural no qual estava inserida, principalmente o artístico-teatral. A partir disso, propomos uma reflexão sobre o contexto feminino no teatro, no recorte temporal investigado, em que se discute a liberdade do corpo e das formas de produzir teatro. Porém, mais do que formar reflexões, buscamos fazer uma viagem às memórias de Margaret Refkalefsky, artista essencial na resistência teatral paraense.

Palavras-chave: Margaret Refkalefsky; Memória paraense; Atrizes; Teatro; História.

ABSTRACT

This paper is the result of a research conducted about the perceptions and experiences of actresses from Pará who have played a pivotal role in shaping women's theater in the state. The focus of our study is on actress Margaret Refkalefsky, for whom we provide an in-depth analysis of her career based on an interview with the artist and various documentary sources. Our objective is to explore and encapsulate Refkalefsky's experiences both on and off the stage, as conveyed through her personal narratives. A particular emphasis is placed on her perspectives regarding the cultural landscape she was immersed in, particularly within the realm of artistic and theatrical pursuits. Through this examination, we aim to foster a contemplation on the female context within theater during the aforementioned time period, encompassing discussions on bodily autonomy and theatrical production methods. Nevertheless, our primary intention is not solely to provoke contemplation, but to embark on a journey through the memories of Margaret Refkalefsky herself, an indispensable figure in Pará's theatrical resistance movement.

Keywords: Margaret Refkalefsky; Pará memory; Actresses; Theater; History.

¹ Este artigo é resultado do Plano Trabalho “Das Ménades às Icamiabas: memórias de atrizes nos palcos paraenses”, financiado pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), PROPESP-UFPA, em 2021-2022, desenvolvido junto ao Projeto de Pesquisa “Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia do Grupo de Pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/UFPA/CNPq, sob a orientação do Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra.

INTRODUÇÃO

O presente texto apresenta-se como resultados iniciais dos estudos da história do teatro paraense, a partir de experiências e vivências de mulheres na cena teatral na cidade de Belém. O nosso processo de investigação buscou ampliar as reflexões sobre as produções culturais de artistas, intelectuais e instituições teatrais, na Belém da segunda metade do século XX, tendo como base o lugar da mulher na história do teatro, tanto na perspectiva da criação (atuação, direção, produção etc.) quanto no fazer crítico.

Inicialmente, tomamos como recorte a trajetória de duas artistas: Tacimar Canturária e Margaret Refkalefsky. Suas trajetórias artísticas, o envolvimento com a produção cênica, seus pensamentos sobre arte/teatro, suas vivências nos palcos e nas coxias possuem um grande potencial para pensarmos sobre a produção teatral paraense, além de possibilitar debates sobre os sentidos políticos, os meios de produção em que mulheres são seus principais agentes, mas são silenciadas pelos postulados tradicionais.

Porém, durante o processo, devido ao trabalho de coleta de dados, optamos em investigar, na primeira etapa, a trajetória artística de Margaret Refkalefsky. Por meio dessa artista, objetivamos elaborar reflexões, tomando como ponto de vista, o protagonismo feminino nos sistemas de artes/teatrais agenciados na capital paraense, na segunda metade do século passado.

Para isso, como método, partimos de duas ações principais: a) a primeira consistiu no levantamento bibliográfico sobre os principais temas norteadores, tais como: história do teatro brasileiro e paraense; a mulher na cena teatral brasileira e paraense; cultura e arte amazônicas; b) a segunda se concentrou no trabalho com fontes documentais, para coletas de dados.

Com relação à segunda ação, utilizamos as reflexões e práticas de trabalho da História Oral, que desenvolve trabalhos fundamentados na experiência de vida dos sujeitos escolhidos para compor o trabalho. Por meio da História Oral procuramos aprofundar os estudos da memória individual, coletiva e social da produção teatral em Belém.

Ao longo da pesquisa, buscamos coletar o maior número de dados que nos auxiliassem na reflexão sobre a importância da atuação de mulheres na construção histórica do teatro paraense. Para alcançar o objetivo da investigação, foi necessário fazer o uso de alguns recursos como a entrevista e a pesquisa documental. Com base nisso, realizamos uma entrevista com a artista Margaret Refkalefsky, a fim de ouvi-la e, partir de seus relatos, produzir análises dos fenômenos investigados.

UM BREVE PERFIL BIOGRÁFICO

Para nos situarmos sobre a carreira de Margaret Refkalefsky é válido saber que a atriz concluiu os cursos de Serviço Social e de Teatro na Universidade Federal do Pará (UFPA) em 1971. Realizou Mestrado em Arte Dramática (2001) e Doutorado em Estudos e Práticas Artísticas (2008) na Universidade de Québec em Montreal (Canadá). Inicialmente, atuou como assistente social nas áreas de educação e saúde nas secretarias de governo em Belém (Pará).

Devido à formação e atuação paralela na área artística foi convidada a assumir a coordenação da área de desenvolvimento cultural da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves (FCPTN).² Diante do seu retorno à UFPA, assumiu a vice coordenação e posteriormente a coordenação do Núcleo de Arte/NUAR da UFPA³ (1993-1997), onde desenvolveu projetos artísticos e culturais da universidade em parceria com outras instituições de Belém, produzindo espetáculos de música e teatro, mostras, exposições, concursos e edições de CDs e DVDs. Coordenou o projeto de construção e de montagem cenotécnica do Teatro Universitário Cláudio Barradas/TUCB⁴ (REFKALEFSKY, 2014).

Durante a sua atuação na UFPA, participou de várias peças com Cláudio Barradas e, também, fez parte de diversos projetos e atividades artísticas, como o Ribalta e o Auto do Círio. Tendo como autoras Margaret Refkalefsky e Maria Ataíde Malcher, o projeto “*Ribalta*”: *Memória e Trajetória do Teatro e da Dança no Pará* tinha o objetivo de realizar uma série de debates com grandes mestres do teatro e da dança paraense, visando o registro e preservação da memória da área, para que o resultado fosse fonte de pesquisa e estudo de professores, alunos e técnicos das diferentes áreas do conhecimento. De acordo com o portal UFPA Multimídia (BRASIL, 2010b): “O programa consistia em uma entrevista de uma personalidade do teatro ou da dança paraense conduzida por um apresentador e por convidados que conheciam a obra e trajetória do entrevistado (...)”. O formato do programa consistia no estilo ao vivo, além de também permitir à plateia do teatro fazer perguntas ao entrevistado que ficava no centro do palco. No ano de 2010, o programa foi publicado no site UFPA Multimídia e continua disponível até hoje.

A atriz também contribuiu para o estudo sobre o tema dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro com o livro *O Corpo e Alma no Desfile da Sapucaí*. Lançado em 27 de setembro de 2019, no Auditório do DEPLA/UNIFAP, a obra se destaca por abordar o desfile sob dois novos ângulos: o corpo feminino e o espetáculo, analisando as várias dimensões do corpo nas artes e aprofundando duas situações exemplares no desfile: o corpo nu e o corpo vestido tomando como modelo a madrinha da bateria e as baianas. Em entrevista à Rádio UFPA a atriz diz que:

O carnaval sempre foi muito machista. Se a gente olhar, raras são as mulheres que são carnavalescas, diretoras, presidentes de escola, você conta nos dedos na história das escolas. A mulher, de maneira geral no carnaval, ela foi muito discriminada. Eu não entrei diretamente na questão do feminismo, mas achei que alguém tinha que dar o lugar para a mulher lá dentro (REFKALEFSKY, 2020).

2 Atual Fundação Cultural do Estado do Pará – FCP, ligado ao Governo do Estado. Sua sede, localizada na Av. Gentil Bittencourt, é composta por um complexo de espaços culturais como: Biblioteca Pública Arthur Vianna, Centro de Eventos Ismael Nery, Teatro Margarida Schivasappa, Cine-Teatro Líbero Luxardo, Galeria Theodoro Braga, Galeria Bendito Nunes, Fonoteca Pública Satyro de Mello, além de halls e duas praças internas destinadas a diversos eventos. Fonte: Site da Fundação, disponível em: <<https://www.fcp.pa.gov.br/orgao>>.

3 Hoje Instituto de Ciências da Arte da UFPA.

4 Reinaugurado em 2009, no novo prédio da Escola de Teatro e Dança da UFPA – ETDUFPA, o Teatro Universitário Cláudio Barradas teve como diretora Margaret Refkalefsky entre os anos de 2009 a 2010.

Dessa forma, o livro tem o intuito de mostrar as motivações que levam as baianas a vencerem todas as barreiras familiares e sociais, e encontrarem nas escolas e nos desfiles a paixão de suas vidas, a relação mística e de prazer que as envolve na passarela. Ao conceituar o desfile como nova forma de arte cênica contemporânea, o estudo de Margaret Refkalefsky ressalta um dos aspectos do espetáculo, o público dos desfiles, como se dá sua recepção, como o espectador nele se identifica e o que faz do desfile um espetáculo único e popular.

Apesar de ter grande influência na cena teatral de Belém e lugares à fora, infelizmente não existem acervos sobre a trajetória da atriz, o que nos provoca reflexões sobre o quanto a nossa pesquisa pode ser de grande importância para situá-la nos estudos da memória artística paraense.

POR TRÁS DOS BASTIDORES

Figura 1: Margaret Refkalefsky em 2021, em sua residência, durante entrevista.
Foto de Racquel Gabriele Prudente e Silva.



Fonte: Acervo da pesquisa.

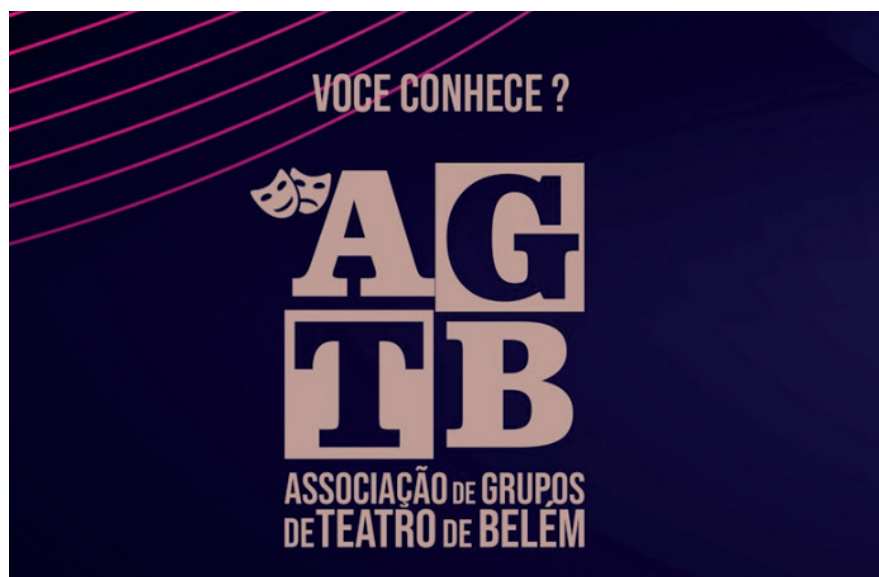
Durante a entrevista com Margaret Refkalefsky, pudemos observar os acontecimentos vividos no seu período histórico, além de debates sobre as questões socioculturais e políticas em relação às produções artísticas. Notamos em sua narrativa que, nas décadas de 1970 e 80, havia um maior engajamento e união entre os artistas para a conquista de direitos, além da existência de um protesto, mesmo que fosse de forma implícita em suas produções, que garantia uma voz, uma representação contra a repreensão que sofriam na época.

Isso nos faz refletir sobre a falta de representação nos grupos atuais. Apesar de hoje termos uma liberdade artística muito maior do que no passado, talvez tenhamos nos perdido um pouco da noção do teatro como uma ferramenta de protesto. Um exemplo a ser citado é quando observamos sobre os vanguardismos dos amadores paraenses que, segundo Bezerra (2014):

Entre os anos 40 e 60 do século passado, em Belém, como em outras capitais e centros culturais brasileiros, verificou-se um intenso movimento do teatro amador brasileiro, articulado pela política do teatro de estudante, que tinha à frente Paschoal Carlos Magno, importante homem de teatro do século XX. (BEZERRA, 2014, p. 2).

No decorrer da nossa conversa, a atriz contou sobre a criação da Associação dos Grupos de Teatro de Belém - AGTB, destacando sua importância pautada na época em que os atores da geração passada dialogavam com os secretários da área cultural do estado e participavam da administração dos espaços teatrais na cidade de Belém.

Figura 2: Flyer de divulgação da Associação de Grupos de Teatro Paraense (AGTB) em 2021.



Fonte: Acervo AGTB.

Sendo assim, consideramos que, antes com menos recursos, havia um entendimento da categoria teatral com a Secretaria de Cultura. Segundo Margaret Refkalefsky (2021): “Hoje em dia a nossa classe se vê ignorada, não há nenhuma organização jurídica que fale pela gente”. E isso se sucedeu quando houve o rompimento entre os grupos, por isso, a importância do AGTB, segundo ela afirma na entrevista que realizamos.

Fazer esse mergulho em algumas memórias da atriz nos faz ter uma noção do quanto os atores da década de 1970 e 80 batalharam para a construção da liberdade e dos poucos direitos que temos hoje. Porém, para além disso, nos assegura uma análise sobre o tanto de informação e material teatral se tem perdido na história teatral paraense.

UMA ANÁLISE SOBRE AS MEMÓRIAS

Diante do cenário teatral para a mulher, apresentado pela atriz Margaret Refkalefsky, é válido aprofundar nossas percepções acerca da conjuntura histórica em que elas se inserem. Em nossa perspectiva, a introdução ao empoderamento da mulher no teatro e na arte cênica servem como instrumento contra as variadas formas de opressão. Para isso, deve-se levar em conta a orientação da educação feminina naquele período.

Oliveira (2018, p. 7) afirma que: “A participação feminina nas esferas intelectuais e artísticas eram raras e incipientes, pois as mulheres eram destinadas as tarefas domésticas e

o cuidado com o filho”. Sendo assim, podemos fazer um paralelo com a visão da sociedade referente ao papel que a mulher deveria desenvolver para a época. Para Maria Inácia d’Ávila Neto (1980): “A escolaridade das mulheres obedeceu a sérios preconceitos que envolvem um problema mais amplo: a valorização do papel de dona de casa. A orientação familiar é ainda eminentemente voltada para a preparação da mulher para o casamento (NETO, 1980, p. 38).

Enquanto os homens iam trabalhar ou estudar em outros países, as mulheres ficavam encarregadas a aprender somente o que seria conveniente para prepará-las em direção ao casamento. Contudo, com a vinda da Família Real para o Brasil, a situação começou a se modificar, pois a mulher passou a participar das recepções e, para isso, deveriam se desenvolver de forma intelectual ou com alguma técnica como tocar piano, falar um outro idioma etc. Aquilo que na visão da época era tido como “dotes”.

Porém, isso ainda não as possibilitava em praticar uma capacidade intelectual fora dos moldes do patriarcado, uma vez que isso era desenvolvido justamente para um status social relacionado ao casamento. Visto que a gênese do processo de construção teatral da mulher foi assim, Margaret Refkalefsky, nos dias de hoje, não foge desta dinâmica. Ao citar o episódio no qual revela para a sua mãe o desejo de fazer teatro, a mãe considera que a filha devia fazer outro curso, demonstrando que o papel da mulher no meio cênico era carregado de conceitos que aos poucos ainda estão presentes, mas se modificando na sociedade através de atrizes que discutem na arte essa relação de desigualdade de gênero nos palcos. Buscamos compreender, então, como foi o processo feminino no teatro.

Somente no século XVII as mulheres começam a ganhar espaço, quando Therese du Parc saiu do grupo de Molière e passou a incorporar o elenco de Jean Racine. Contudo, isso acontecia na França, mas no Brasil o momento ainda era pouco a favor das atrizes, pois, no mesmo século, o país sofria com decretos de lei que proibia os papéis femininos nos teatros dos colégios. Estes fatores evitariam que a juventude tivesse paixões precoces, ou que fosse excitada a desejos não adequados. Levando em conta esse pensamento, ele pode ter se tornado uma ferramenta que dificultou a inserção da mulher nos palcos. Para a mulher se introduzir no mercado de trabalho foi um longo processo, então, se ela se tornasse uma atriz e deixasse em segundo plano a obrigação doméstica seria muito mais grave.

Isso relaciona-se a outra fala de Refkalefsky durante nossa entrevista, quando ela divaga sobre a visão das pessoas perante as atrizes, que eram vistas como prostitutas. Tracy Davis (1991) diz que: “Para uma grande parte da sociedade, as similaridades entre as vidas das atrizes e das prostitutas ou *demi-mondaines* eram inesquecíveis e afastavam todas as outras evidências sobre respeitabilidade” (DAVIS, 1991, p. 15).

A visão em relação às atrizes e prostituição eram bem variadas. Por exemplo, na sociedade inglesa vitoriana estava ligado puramente com a procedência social de cada uma, no qual se uma jovem de classe média se tornasse atriz, representaria o declínio de sua virtude. E no Brasil não era diferente, embora os códigos morais de sexualidade não fossem semelhantes, o preconceito com as atrizes era igual.

No artigo *Diálogo intempestivo: as atrizes* (REIS, 2011), onde através de perguntas

e respostas entre dois interlocutores desconhecidos, há uma comparação das atrizes às prostitutas:

Então, o que é uma atriz?

Uma mulher artificial, que, às vezes, se veste muito bem, ainda que ocasiões haja em que a sua “toilette” não é mais que uma deliciosa imitação do nu. (...)

Mas uma atriz nunca se converte em mulher?

Em dois casos: quando o empresário não lhe paga ou quando a modista não lhe manda o vestido com a oportunidade desejada. (..)

E as (atrizes) de talento?

O talento não importa... Há atrizes que têm todo talento do mundo na redondez dos braços, no eburneo das gargantas, nas curvas, geralmente... ou nas malhas do talento. (..)

Elas, que tanto seduzem, são fáceis de sedução?

Em extremo. Para consegui-lo se faz mister empregar a tempo certas frases conhecidas com o nome de promessas. Por exemplo: “Ofereço-lhe um colar de pérolas”; “Fará na minha peça o papel de protagonista”; “Terá em tal *garage* um auto à disposição”, etc... (...)

E da fidelidade das atrizes?

São fiéis ao amor, não a um amor. Quase sempre se enamoram do homem que não as quer. Uma atriz, afinal, deve ser caprichosa, não estar a gosto em nenhum teatro, representar os seus papéis o pior possível, não se preocupar senão com as modistas, os chapéus e os calçados da moda e os “flirts” à saída do teatro, porque uma aventura sempre diz bem e é do tom. (...)

E são simpáticas as atrizes?

São adoravelmente perniciosas.

São assim todas?

Não. Há exceções viciosas. Quero dizer que há virtudes. A religião fez da serpente, que é astuta, o símbolo da mulher. A artista é uma serpente... (REIS, 2011).

Com esse diálogo entende-se como as atrizes são objetificadas e tratadas como seres interesseiros, podendo ser compradas com itens caros, ou até mesmo com possíveis papéis em peças. E isto tudo em paralelo com a ideia de que só tem virtude as mulheres que dedicam-se ao casamento, pois a grande finalidade feminina é viver para o lar. Ter conhecimento de como foi o processo feminino e os preconceitos sofridos por elas dentro do teatro nos faz perceber o quanto essa luta foi importante.

Atualmente, vemos inúmeros espetáculos em que as atrizes interpretam papéis, que se baseiam na visão de como as mulheres eram tratadas no passado e ainda são nos dias de hoje. Como exemplo, podemos citar a peça *As troianas* (1971) que Margaret Refkalefsky encenou durante a sua trajetória na escola de teatro da UFPA. Para a atriz, a peça representava verdadeiramente o sentimento de empoderamento da mulher, indo contra a opressão que estavam sofrendo.

Isso mostra o quanto a arte cênica pode ser usada como arma de protesto para as variadas formas de preconceitos e problemáticas inseridas na sociedade, trazendo para uma ambientação local dentre os grupos teatrais presentes na década de 1970, que buscavam um engajamento político na arte.

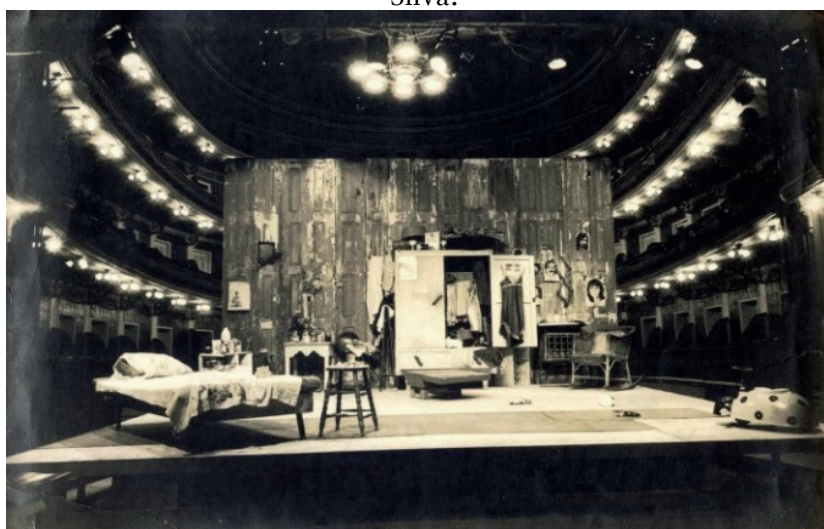
Nesse contexto, podemos ainda citar o grupo de teatro Cena Aberta, o qual Refkalefsky integrou junto de Zélia Amador de Deus, Walter Bandeira e Luís Otávio Barata. Naquele período o país passava pelo regime da ditadura militar (1964-1985), momento marcado para estes jovens recém-saídos da escola de teatro, que viram a necessidade de criar um

grupo que abordasse de forma crítica as questões sociais e opressoras da década. Segundo Zélia Amador de Deus a ideia surgiu:

De uma necessidade que nós, que terminamos a Escola de Teatro tínhamos de continuar fazendo teatro. Só que naquele período nós queríamos, um teatro engajado, político. A gente vivia o período da Ditadura Militar (DEUS, 2016 apud CARMO, 2016, p. 59).

Carmo (2016) aborda a primeira peça *Quarto de empregada* encenada pelo Cena Aberta, que expõe a difícil condição de vida de duas empregadas domésticas, interpretadas por Zélia Amador de Deus e Margaret Refkalefsky.

Figura 3: Vista frontal do cenário da peça *Quarto de empregada* (1976). Fonte: Foto de Ademir Silva.



Fonte: Blog O Palhaço de Deus, 2010.

Figura 4: Zélia Amador de Deus (no chão) e Margaret Refkalefsky (em pé) em cena da peça *Quarto de empregada* (1976). Foto de Ademir Silva.



Fonte: Blog O Palhaço de Deus, 2010.

Além do Cena Aberta, em Belém havia outros grupos que utilizavam o teatro como manifestação política, como o TABA (Teatro Adulto de Belém Adulta), grupo atuante na cidade desde na década de 1960. Além de debater temas políticos em suas encenações, o movimento procurava discutir assuntos relacionados a valorização de elementos culturais e regionais em suas peças. De acordo com Bezerra (2018):

Na cena teatral paraense, nas décadas de 1960 e 70, percebe-se o movimento de alguns artistas em direção às questões locais, ou seja, a cultura amazônica/paraense como tema de obras, espetáculos, e até mesmo como lugar de um espírito transformador na condição de pensar e fazer artístico. Nas artes cênicas de Belém, desse momento, vê-se a presença da valorização das tradições culturais, que ficou conhecida como regionalismo (BEZERRA, 2018, p. 3).

A questão abordada pelo TABA estava inserido da reflexão de que havia teatro sendo trabalhado no Norte e de cunho regional. Levando em conta essa discussão, compreende-se o quanto é necessário utilizar-se da arte como instrumento político, pois, além de criar uma reflexão no expectador, pode-se haver uma inserção social. Quando se desenvolve um teatro politicamente pensante dentro da comunidade, construímos o exercício de uma democracia participativa, na qual podemos criar possibilidades de organização artística para gerar transformações sociais, lutar por direitos e valorização do ator.

Isso nos remete à criação da Associação dos Grupos de Teatro de Belém - AGTB, que buscava organizar e legitimar a classe de atores na cidade, atualmente, em conjunto com nomes que foram importantes para a cena teatral na cidade. O teatro é essencial e um poderoso instrumento de pedagogia cívica, é fundamental a sua luta, valorização e consideração de suas memórias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante a pesquisa, para entrevistar a atriz Margaret Refkalefsky, pudemos encontrar matérias relacionadas ao Teatro dos Estudantes do ano de 1919. Logo de início, a ideia não chamou tanta atenção da comunidade. Apenas em 1941, o projeto ganhou destaque por conta da professora Margarida Schivazappa que ajudou a fundar o grupo amador Teatro do Estudante do Pará (BEZERRA, 2016).

Percebendo que não há tantos acervos históricos físicos e digitais para guardar essas memórias, levantamos a questão do que deve ser feito para se construa e se preserve as novas criações teatrais que estão surgindo. E isso se deve também aos espaços disponibilizados a nós. Ainda na nossa entrevista, Margaret Refkalefsky falou sobre os palcos de Belém e como percebeu que os teatros construídos na cidade são mínimos ou completamente inadequados para as apresentações cênicas.

Com esse trabalho de pesquisa sobre as memórias das teatralidades paraenses, pretendemos gerar alguma reflexão sobre a grande importância da movimentação e mobilização artística teatral na cidade, pois houve uma geração passada que fez a arte como

resistência. E isso forneceu resultados. Hoje, com um pouco mais de facilidade, podemos construir uma cena mais digna e preservar o material do passado. Por isso, a importância em se trabalhar com a memória teatral como um todo, principalmente no que tange às lutas pela valorização do trabalho artístico.

REFERÊNCIAS

BARATA, Luís Otávio. Quarto de Empregada (1976). **O Palhaço de Deus**, 2010. Disponível em: <<https://opalhacodedeus.wordpress.com/2010/06/30/quarto-de-empregada-1976>>. Acesso em: 21 jan. 2022.

BRASIL. Universidade Federal do Pará. Projeto “Ribalta”: Memória e Trajetória do Teatro e da Dança no Pará (Programa Piloto com Eny Corrêa). **Multimídia**, 2010b. Disponível em: <<http://www.multimidia.ufpa.br/jspui/handle/321654/794>>. Acesso em: 19 jan. 2022.

BEZERRA, José Denis de Oliveira; COSTA, Antônio Maurício Dias; AMORIM, Anna Karine Jansen de. Teatro em Belém: Poéticas, Memórias e Militâncias (1964-1985). **Anais Abrace**, v. 15, n. 1, 2014. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1920>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

BEZERRA, José Denis de Oliveira. **Vanguardismos e Modernidades: cenas teatrais em Belém do Pará (1941-1968)**. 2016. Tese (Doutorado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.

BEZERRA, José Denis de Oliveira. Teatro paraense na década de 1970: poéticas e militâncias por uma identidade amazônica. **Anais do X Congresso da ABRACE**, v. 19 n. 1, 2018. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4068>>. Acesso em: 21 jan. 2022.

CARMO, Giovana Miglio do. **Teatro cena aberta e Grupo Cuíra do Pará: processos de transformação entre permanências e discontinuidades no teatro contemporâneo da cidade de Belém de 1976 a 2012**. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

DAVIS, Tracy C. **Actresses as working women: their social identity in Victorian culture**. London, New York: Routledge, 1991. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br>>. Acesso em: 26 jan. 2022.

D’ÁVILA NETO, Maria Inácia. **O autoritarismo e a mulher**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1980.

OLIVEIRA, Letícia Mendes de. (In)visibilidades e empoderamento das encenadoras no teatro brasileiro. **Urdimento**. Florianópolis, v.3, n.33, p. 157-173, dez. 2018. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5965/1414573103332018157>>. Acesso em: 14 fev. 2022.

REFKALEFSKY, Margaret Moura. **Currículo do sistema Lattes**. Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. (Brasília), 6/2/2014. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/1529812720371943>>. Acesso em: 13 jan. 2022.

REIS, Angela de Castro. Ser mulher e atriz no contexto social de meados do século XIX ao início do século XX. **Plural Pluriel** – Revue des cultures de langue portugaise, n°8, printemps-été 2011. Disponível em: www.pluralpluriel.org. Acesso em: 24 jan. 2022.

Entrevista

REFKALEFSKY, Margaret Moura. UFPA Entrevista. Corpo e Alma no desfile da Sapucaí. Entrevista com Margaret Refkalefsky (19.2.2020). **Rádio Web UFPA**. Entrevistadora: Elissandra Batista. Disponível em: <http://radio.ufpa.br/index.php/ufpa-entrevista/livro-corpo-e-alma-do-desfile-da-sapucaí/>. Acesso em: 16 jan. 2022.

REFKALEFSKY, Margaret Moura. **Entrevista**. Entrevistadora: Racquel Gabriele Prudente e Silva. Belém, Pará, 2021. Projeto de Pesquisa “Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia”, Grupo de Pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/UFPA/CNPq.



GRUPO GRUTA DE TEATRO E O TEATRO DE GRUPO DE BELÉM

Adriano Barroso (UFPA)

RESUMO

O presente artigo se propõe a apresentar as pesquisas e o trabalho do Grupo Gruta de Teatro desde o surgimento, no Distrito de Icoaraci, periferia de Belém, até seus trabalhos no centro da cidade, que há mais de cinquenta anos vem desenvolvendo discussões políticas e técnicas de atuação. Em mais de quarenta peças encenadas, o Gruta, desde de seu nascimento, sempre privilegiou textos universais e o trabalho do ator. O Gruta encerra decisivamente na cidade a expressão grupo de teatro, com um núcleo de elenco fixo há vinte anos, pesquisando e trabalhando sob o comando do ator e diretor Henrique da Paz.

Palavras-chave: Teatro de grupo; Memória; Henrique da Paz; Gruta; Teatro experimental.

ABSTRACT

The present article presents the researches and the work of the Gruta de Teatro, a group which for more than fifty years has been developing acting techniques. In its more than forty plays, Gruta has always privileged the actor's work. Gruta decisively closes in the city the expression theatre group, with a core of fixed cast for twenty years, researching and working under the command of the actor and director Henrique da Paz.

Keywords: Group theatre; Memory; Henrique da Paz; Gruta;

INTRODUÇÃO

O Grupo Gruta de Teatro nasceu como reação à recém instalada ditadura militar no Brasil em meados dos anos 1960. Formado por estudantes secundaristas na pequena Vila de Icoaraci, distrito de Belém, o Gruta puxou para si a missão de politizar os jovens daquela localidade a partir do evento teatral, a proposta estética do grupo, pensado por seus fundadores, Salustiano Vilhena e Henrique da Paz, permanece a mesma por mais de cinquenta anos de existência, com um trabalho político, sem pirotécnicas técnicas, palco praticamente nu e montagens focados na performance do ator. De quebra, o grupo inauguraria em Belém a tradição de grupos de teatros na periferia da cidade.

O grifo vem da percepção da professora doutora Zelia Amador de Deus¹ que integrava também o Grupo Cena Aberta:

O Gruta estava à frente. O Gruta inaugura essa história dos grupos de teatro de periferias. O Gruta começou a fazer teatro eu ainda não fazia teatro. Eu entro para a cena teatral do estado em 1971 quando eu entrei para a escola (de teatro). Depois é que vem as políticas de editais é que se formou os grupos, aí foi uma proliferação de grupos de Belém. O Gruta, o Henrique e o Salustiano, são pioneiros no sentido de trazer a periferia para o centro e de obrigar o centro ir a periferia ver os teatros (DE DEUS, 2023).

Para entendimento, não estou levando em consideração a existência do teatro popular como os cordões de Pássaros Juninos,² que se criaram a partir do início do século XX, sobretudo nas periferias de Belém, também como resistência a uma elite intelectual e excludente da cidade.

Defino grupo de teatro a partir do posicionamento do estudioso e crítico teatral Kildervan Abreu,³ que assim define o termo, Grupo/agrupamento – a primeira coisa é que um Grupo de teatro – nos sinaliza a prática dos anos recentes – não é o mesmo que um agrupamento de artistas que se reúnem para fazer um trabalho determinado. O que marca a existência do grupo, no sentido que nos interessa, é uma Experiência comum colocada em perspectiva. Qual seja, a de um tipo de organização que não tem como finalidade a criação pontual de um evento artístico, ainda que um evento, um espetáculo, por exemplo, possa estar entre os planos, como, de fato, quase sempre está. Trata-se, antes, de um projeto estético, de um conjunto de práticas marcadas pelo procedimento processual e em atividade continuada, pela experimentação e pela especulação criativa, que pode inclusive se desdobrar ou alimentar desejos de intervenção de outra ordem que não a estritamente artística (ABREU, 2008).

1 Zélia Amador de Deus é professora universitária, doutora em ciências sociais pela Universidade Federal do Pará, militante dos direitos da população negra, atriz e diretora de teatro. É uma das fundadoras do Centro de Estudos e Defesa do Negro do Pará.

2 O Cordão de Pássaro ou Pássaro Junino é uma manifestação cultural tipicamente paraense. Nos dias de hoje, é composto por basicamente dois tipos: o Cordão de Pássaro propriamente dito, ou Pássaro Meia Lua do meio rural, interiorano, e o Pássaro Melodrama Fantasia, nas regiões urbanas, onde apresenta características tomadas por empréstimo de óperas e operetas, sendo chamado às vezes de “Ópera Cabocla”.

Em 2009, o Pássaro Junino foi declarado Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial do Estado do Pará.

3 Possui mestrado em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (2006) e doutorado pela mesma Universidade. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Dramaturgia.

A atividade dos grupos dos anos 1960 e 70, em todo o Brasil, tinham como modelo o Teatro de Arena⁴ e o Oficina, que definiram procedimentos de trabalho baseados no vigor militante e exerceram uma forte influência em grupos do período final da ditadura militar. Assim afirma André Carreira em seu artigo “Teatro de Grupo a busca de Identidade”:

Esse paradigma militante entrou em crise durante o processo de democratização de tal forma, que no início dos anos 90 presenciamos a predominância de um novo modelo de trabalho grupal. Essa nova geração de grupos, aparentemente carente de modelos de trabalho fortemente estruturados, dirigiu sua atenção para espaços de experimentação, mas uma das marcas que nos ajuda a compreender essa tendência foi a relação com a própria noção de grupalidade. Isto implica dizer que o grupo, enquanto estrutura organizativa e forma geradora do trabalho criativo, passou a constituir um ponto-chave nesse processo (CARREIRA, 2008, p. 11).

CONTEXTO HISTÓRICO DO TEATRO EM BELÉM.

Segundo Bezerra (2016), em Belém, na década de 1940, foram os grupos de teatro estudantil que movimentaram os artistas amadores, quando o Teatro da Paz entrava em decadência. Na década seguinte, a criação do Norte Teatro- Escola do Pará deu outro sentido à criação cênica em Belém, com a introdução de uma tendência mais universalista. À frente, as professoras de teatro Angelita Silva, Maria Silvia Nunes e Margarida Schiwazappa (que integrara o Teatro do Estudante do Pará), o filósofo Benedito Nunes e o ator e diretor Cláudio Barradas. Estudavam as tragédias gregas, as obras de William Shakespeare e os grandes autores brasileiros. Em 1958, a montagem de *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, com música do Maestro e compositor paraense Waldemar Henrique, é a primeira versão musical para este poema, e rendeu ao grupo o primeiro lugar do Prêmio Jornal do Comercio de melhor música. Foi um período em que o teatro produzido no Pará começou ultrapassar as divisas do estado.

No início da década de 1960, o Norte Teatro-Escola foi absorvido pela Universidade Federal do Pará, quando criado o Serviço de Teatro Universitário (atual Escola de Teatro e Dança da UFPA), estimulando a formação de atores em nível médio e a criação de cursos superiores de licenciatura em teatro, dança e os técnicos em figurino, cenografia e o curso tecnológico de Produção cênica. As novas gerações de atores e diretores formados pela escola de teatro e dança da UFPA fomentaram um movimento nos anos de 1970, responsável pela efervescência do teatro amador do Pará, com encenações que primava pela experimentação, vários grupos surgiram no período, o Experiência, o Cena Aberta e o Gruta, só para citar alguns, que se apresentavam em espaços alternativos como salões paroquiais, anfiteatro da Praça da República, escolas e no tradicional teatro São Cristovão (hoje em ruínas), o lugar de referência dos Cordões de Bichos e grupos de Pássaros.

Por isso, por toda a década de 1970 a criação de um Teatro Experimental tornou-se

⁴ O Teatro Oficina Uzyna Uzona é a sede da companhia de teatro homônima de São Paulo, Brasil, liderada por José Celso Martinez Corrêa, o “Zé Celso”, e que é a maior e uma das mais longevas companhias de teatro em atividade permanente do Brasil.

uma pauta política de primeira ordem na área cultural, provocando manifestações públicas além de debates e tensões entre a classe artística e o Estado. Até que em 1979 foi inaugurado o Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique, em um prédio neoclássico onde funcionava a Associação Comercial do Pará localizado na Praça da República, em lado oposto ao Theatro da Paz. O projeto de adaptação cênica foi realizado pelo arquiteto Luiz Carlos Ripper, que criou uma espécie de caixinha de brinquedos, onde os grupos puderam experimentar todas as suas possibilidades até que, em meados dos anos 2000 a própria Secretaria de Cultura o descaracterizou.

Entre os anos de 1980 a 2000, foram criados, ainda, os teatros Margarida Schiwassappa, Gasômetro e Maria Sylvia Nunes, em lugares distintos da cidade com características estruturais e funcionais diferentes. Ficando a periferia e o entorno do centro sem um equipamento cultural que recebesse um teatro. Atualmente, o que se observa em Belém é uma gradual adesão dos grupos à ideia de terem seu próprio espaço cênico, revitalizando, assim casarões, casebres e porões no centro histórico de Belém (Cidade Velha e Campina). Uma postura de independência sinalizando outras buscas experimentais e estéticas para o ato da criação artística e também uma alternativa para as disputas reeditadas entre grupos e Estado em relação ao uso dos teatros públicos.

O GRUPO GRUTA DE TEATRO E SUA ASSINATURA

Note que toda essa efervescência do teatro girava/gira por espaços centrais da capital, mas na periferia pouco se ouvia falar em teatro de grupo, quando o Gruta surgiu, em 1967. Até os dias atuais, Icoaraci luta por um espaço teatral, em um movimento que os fazedores e fazedoras da localidade chamam de “A retomada”, em alusão aos longos anos em que o distrito ficou sem o evento teatral com a saída do Gruta, em 1980.

Em pouco mais de cinco décadas de atividades ininterruptas, o Grupo Gruta de Teatro passou por todas as transformações sociais do final do século XX e início deste século no Pará. E, sem sombra de dúvidas, seu trabalho nos palcos contribui em muito para o aperfeiçoamento estético do teatro paraense e para o pensamento crítico de seu tempo. Inicialmente dirigido por seus fundadores, Salustiano Vilhena e Henrique da Paz, e, depois, na segunda fase, somente por Henrique da Paz, o Gruta criou uma assinatura própria com montagens de temas universais e focadas no trabalho do ator.

A proposta cênica do Gruta, que vem se criando, fundamentalmente, a partir dos anos de 1980, seguiu a escola em que o ator e diretor Henrique da Paz foi criado, foi ele quem imprimiu a estética no grupo, quando assumiu a direção definitiva. Com influências claras de Brecht e Stanislavski, Henrique sempre apontou o ator como peça fundamental do ato cênico. Toda as dramaturgias que envolvem o evento cênico deveriam grifar o ator. Fato que fez o Grupo Gruta de Teatro ser afamado por outras gerações da cidade de Belém como uma verdadeira escola de atores.

No Gruta, os textos escolhidos, geralmente eram somente pretextos para que o grupo pudesse interferir, rasurar, trazer intertextos e amplificar a própria voz sobre o palco. Os cenários e figurinos também apontavam para uma limpeza absoluta, os gestos e ações precisos, sem firulas ou desperdícios sempre foi uma obsessão do diretor Henrique da Paz. Quanto ao texto dito pelos atores e atrizes foram sempre milimetricamente lapidados, coloridos e com as devidas pausas eloquentes. Henrique, em uma das muitas entrevistas concedidas a mim, quando perguntado sobre o seu processo criativo, assim explica:

Pra mim o ator é o princípio e o fim do teatro. Nada é mais importante que ele. Então, quando pego um texto para montar, fico imaginando o ator em cena, as formas começam a parecer na minha cabeça. Meu processo mesmo começa com o jogo de estímulo e resposta do ator. A cada resposta que ele me dá vou criando na minha cabeça dezenas de imagens, tô falando da dramaturgia da cena mesmo. É a performance do ator que me estimula (DA PAZ, 2016).

A ESCOLA DE HENRIQUE DA PAZ.

Um autodidata. Aprendeu fazer teatro fazendo, mas sem dúvida teve os melhores companheiros que esta terra poderia dar. Desde Geraldo Sales até Luís Otávio Barata, passando por Salustiano Vilhena e Cláudio Barradas, Henrique amalgamou seu ofício sobre uma forte base. Ninguém melhor que ele próprio para definir sua escola.

Cara, naquela época a gente não pisava no palco sem saber o que era grupo de palavras, pausa e semi pausa, cor das palavras. E isso o Cláudio Barradas sempre foi muito bom, o Cláudio é o cara que tem isso em sua formação e passava pra gente, o Geraldo Sales tem uma sacação muito grande estética da cena, o Salustiano Vilhena é outro cara com inúmeros talentos, o Luís Otávio era o contestador, fazia teatro para esmurrar. Acho que vivi em um momento muito bom, de efervescência, onde a gente trocava ideias, livros, conhecimento e eu sou tudo isso. Minha criação no teatro é isso (DA PAZ, 2016).

Desde os primeiros anos em Icoaraci onde descobriu por intuição e por inquietação os meandros do teatro, Henrique rodou por muitos grupos de Belém e participou de espetáculos importantes que estão na história do teatro paraense como marcos. *Thesthai Teatron*; *O Sapo Tarobequê*; *Dom Chicote Mula Manca*; *Angelim, o outro lado da Cabanagem*; *O Beijo no Asfalto*; *Hamlet, um extrato de nós*; em grupos como *Experiência*, *Cena Aberta*, *Cuíra*. Enfim, um ator/diretor que girou sob a batuta importante de diversos outros diretores onde pode trocar informações.

Somado a isso, Henrique traz consigo uma vivência como consumidor voraz de cinema e histórias em quadrinhos (a coleção dele tem raridades que os fãs de hoje se estapeariam só por ter a honra de folheá-la), é formado também em artes plásticas e um exímio ilustrador. Ele assina alguns cartazes do Gruta e de outros grupos de Belém. Em seu processo de criação de espetáculos, Henrique pensa quadrinhos.

Como marca fundamental de seus espetáculos, o Gruta sempre trouxe à luz das discussões temas sensíveis à sociedade, como um chamado para refletir juntos a história na hora

em que está acontecendo. Foi assim em seu primeiro espetáculo, em 1967, *Show de cantorias da Juventude Livre*, uma colagem dos textos *Arena conta Zumbi* (Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal), *Liberdade, Liberdade* (Millôr Fernandes e Flávio Rangel) e o show *Opinião* (dirigido por Augusto Boal) que conclamava os jovens da pequena vila de Icoaraci a refletir sobre os quereres daquela juventude, as lutas armadas, a recessão, o início da revolução sexual, o cerceamento da liberdade e até mesmo a guerra do Vietnã.

Depois daquele espetáculo, que aos olhos de parentes e até do pároco que cedeu o espaço para apresentação, não passava de jovens criativos exprimindo-se através da arte, o grupo ganhou fôlego – e nem foi pelo minguado público que aproveitou a atração gratuita e entrou no salão paroquial da igreja Matriz de Icoaraci, para assistir à peça – mas porque aqueles meninos entenderam que já não estavam sós, que havia entre eles ecos ao pensamento e a necessidade de dizer o que os sufocavam.

Logo a Vila veria a montagem de *Joãozinho anda pra trás* (Lúcia Benedetti), o *Auto da Cananéia* (Gil Vicente), e *O Testamento do Cangaceiro* (Francisco de Assis), um espetáculo sem muitas metáforas sobre a atuação da igreja na ideologia política do país e a repressão militar, foi o suficiente para o já fundado Grupo de Teatro Amador (Gruta), ser delatado como subversivos, comunistas e passarem a ser perseguidos pelos opressores. O espetáculo foi impedido de ir ao palco minutos antes da apresentação. Com a plateia lotada e barulhenta, a polícia militar chegou. Dispersou o público. Intimou os atores. Barrou o espetáculo e conduziu os responsáveis a prestar depoimento a noite inteira em uma delegacia de Belém.

Vigiados de perto, o Gruta passou a década de 1970 quase toda dedicado ao teatro infantil, montando diversas peças de Maria Clara Machado. Porém, um pouco mais maduros e enfronhados com o movimento teatral de Belém, Henrique da Paz e Salustiano Vilhena, fundadores do grupo, já fazia intercâmbios profundos com os muitos grupos de teatro do centro da cidade. Nesta época, o Gruta tem profundas trocas de experiências com grupos como o Cena Aberta, Grupo de Teatro do Sesc e Grupo Experiência.

O GRUTA EM BELÉM MAIS POLÍTICO QUE NUNCA

Nos anos 1980, o Gruta, dessa vez sediado em Belém, é o responsável por um dos maiores sucessos do teatro paraense. Para comemorar a abertura política, o grupo produziu o espetáculo *Cínica e Cênicas*, uma colagem de diversos autores mundiais que trazia o deboche e a crítica ácida como carros chefes. O espetáculo foi aplaudido pelo público, mas ganhou a antipatia da igreja católica que tomou para si as dores de um espetáculo que também falava da atuação tacanha das religiões sobre os homens. O arcebispo de Belém à época, Dom Alberto Ramos, chegou a desaconselhar que o espetáculo fosse visto pelo público, e não satisfeito, excomungou os atores e diretores do espetáculo.

Ainda nos anos de 1980, o grupo mergulharia no universo de Kafka, marcando mais uma vez a história do teatro paraense. *Caosconcadicáfica* – baseado no romance *O Processo* –, estreava no fim daquela década com sucesso de público e crítica. Com um pé na fria Praga

de Kafka e outro na realidade social quente de Belém à época, o espetáculo foi recebido com espanto pelo público que, além de ver ali, questionamento tão contemporâneos percebia a qualidade artística da montagem, com atores seguros, texto firme, encenação enxuta e estética expressionista.

Nos anos 1990 outros grandes espetáculos marcaram a trajetória do Gruta, como *A Vida, que sempre morre, que se perde em que se perca?*, livre adaptação do grupo para o texto *Antígona*, de Sófocles, espetáculo que se mantém no repertório do grupo até os dias de hoje e que bateu nada menos que as duzentas apresentações, um recorde para o teatro paraense, e vista por cerca de quinze mil pessoas, segundo integrantes do grupo.

No final da década, sensível às angústias da virada do século, o Gruta constrói sua fábula a partir do texto Heiner Muller e mergulha no universo de um Hamlet angustiado entre se transformar em uma máquina sem dor ou pensamentos e ser um historiador de seu tempo. Assim *Hamlet Machine* do Grupo Gruta fecha a década e o século gritando ao seu público as catástrofes da história e da cultura ocidental.

A partir dos anos 2000, o Gruta monta *O Tartufo* de Molière, na sua primeira incursão na comédia francesa e *O Auto da Índia* de Gil Vicente, e *Dois Vezes Brecht* com adaptações e direção de Adriano Barroso, onde o grupo abre uma nova fase, tendendo para as fábulas regionais e alternando as direções de espetáculos com seu elenco fixo. Assim, vieram *A farsa do Boi ou o Desejo de Catirina*, *Ele não sabe que seu dia é hoje* e *A Casa do Rio* de Adriano Barroso, *A peleja dos Soca-socas* de Ailson Braga e Mariano de Paulo Faria, além de *Aldeotas* de Gero Camilo.

O MÉTODO GRUTA

Depois de tanto tempo em atividade, o Gruta, pode-se dizer, encerra de maneira decisiva em Belém o termo Teatro de Grupo. Com um núcleo fixo desde os anos 1990, o grupo marcou a história do teatro paraense com peças fundamentais.

Talvez o maior legado do Gruta, para quem teve a honra de trabalhar no grupo, tem sido a criação de um ambiente bom de trabalho. Henrique deixa seus atores seguros para experimentação. Desde o mais tarimbado até o mais novo integrante dos espetáculos o lema é liberdade. “Isso é algo imprescindível para a atriz. Nunca trabalhei em um processo do grupo que o clima estivesse tenso. Não há gritaria, nem achaques de diretor, nem desrespeito. O Henrique deixa o ator criativo. Sempre” (COSTA, 2016) define Waléria Costa, integrante do grupo desde 1989. Monalisa da Paz, atriz do grupo desde 1987, também comenta: “Ele respeita o ator, respeita o tempo de criação e de amadurecimento do ator. Sabe fazer o ator acionar os indutores. Acho isso de uma gentileza incrível, coisa rara. Coisa que não vemos em todos os diretores”. Marton Maués define:

Eu acho que o Gruta é um dos grupos mais importantes da cidade. Faz um trabalho de ator minucioso, sem muita pirotécnica, o ator como base de tudo. Acho o Henrique um pensador de teatro incrível, ele consegue extrair do ator o que ele tem

de melhor, e não tô falando de nenhuma técnica, de nenhuma teoria, não. É algo intrínseco do Henrique. Algo que ele traz consigo, no jeito de tratar, de falar, sei lá (MAUÉS, 2016).

Posso confessar que, em meus anos trabalhando com o Gruta, Henrique foi peça fundamental na minha formação como ator. Quando piso em qualquer palco, a voz calma, suave, mas firme do Henrique sempre fala comigo. De todas as entrevistas que colhi, além da unanimidade do caráter e competência do Henrique, uma é recorrente: aprendemos a ler com o Gruta. Dividir textos, colorir palavras. É o ator em seu momento mais completo, íntimo, solitário, o momento dos “bifes”, estar seguro de como conduzir a musicalidade das frases é de suma importância. Seguidos de gestos e ações limpas e seguras, o que fazemos incansavelmente nas preparações. E ordem no grupo sempre foi disciplina e repetição. Assim esclarece Henrique:

Sou Brechtiano de carteirinha, né? A proposta de distanciamento do (Bertold) Brecht, desde que eu li eu me encantei. Esse negócio de tirar o público da letargia, de fazê-lo reagir tem tudo a ver com que fazemos desde que começamos a trabalhar. É claro que Stanislavski está na base de tudo, utilizo muito das técnicas dele ainda. Mas ideologicamente tenho uma queda por Brecht, pelo trabalho que o (Augusto) Boal desenvolveu com o Teatro do Oprimido também, que é um eco, né? Utilizamos muito em nossos laboratórios técnicas do Boal. O Gruta sempre procurou fazer espetáculos contundentes. Acho que teatro tem que ser bem mais que entretenimento, precisa questionar, preciso colocar o espectador em cheque. Eu faço teatro pro outro a partir de mim. Há bastante tempo tenho a preocupação com o público que vem assistir aos espetáculos. Eles precisam ser arrebatados. Precisam ver algo esteticamente sólido, precisa respeitar o público, valorizar não só o dinheiro que eles trazem pra bilheteria, mas a disposição dele de sair de casa e vir ao teatro. Pra mim, eles precisam sair transformados de alguma forma (DA PAZ, 2016).

O LEGADO DE HENRIQUE DA PAZ

Henrique da Paz morreu em 2021, em decorrência de problemas cardíacos, deixando para os integrantes do Grupo Gruta um profundo legado, de aprendizagem e da importância da continuidade dos estudos e pesquisas do Grupo, apesar de sua morte ser profundamente sentida por cada ator e atriz de seu elenco, o Grupo segue sua estrada.

Pesquisar a trajetória do Henrique da Paz no distrito de Icoaraci, e parte dela nos palcos e ruas de Belém, fez-me aproximar de minha própria história. Assim como muitos atores de minha geração, aprendemos a gostar e até mesmo a fazer teatro, assistindo os amigos de outras gerações. Observar o outro em cena sempre foi uma maneira de outros atores e atrizes passarem o bastão. As soluções cênicas, os repertórios gestuais, de voz, de emoção faziam com que nós, público, pudéssemos nos enfronhar de boas referências do fazer teatral.

Henrique da Paz foi meu mestre em vida, com ele trabalhei por mais de vinte anos, observando, do lado de dentro, seus métodos de direção e suas montagens e em longos papos no decorrer do tempo. Este trabalho está intimamente ligado à oralidade, nas muitas conversas que tive gravada com Henrique, por ocasião de minha empreitada de escrever a

história do Gruta – lançada em livro, em 2017, intitulado “Ato- A Paixão segundo o Gruta”. Durante os anos de pesquisa, também pude colher depoimento de muitos atuantes do Grupo, pessoas que, como Henrique, infelizmente já se foram.

Alicerçada na pesquisa oral, cito agora Thompson, quando este destaca a importância das crônicas contadas de geração em geração e que foram a chave para a descobertas de diversas sociedades:

Toda história depende, basicamente, de sua finalidade social. Por isso é que, no passado, ela se transmitia de uma geração a outra pela tradição oral e pela crônica escrita, e que, hoje em dia, os historiadores profissionais são mantidos com recursos públicos, as crianças aprendem história na escola, florescem sociedades amadoras de história, e os livros populares de história estão entre os mais vigorosos Best-sellers. Por vezes, a finalidade social da história é obscura. Há acadêmicos que continuam fazendo pesquisa factual sobre problemas remotos, evitando qualquer envolvimento com interpretações mais amplas ou com questões contemporâneas, insistindo apenas na busca do conhecimento pelo conhecimento (THOMPSON, 1992, p.20).

Em minha dissertação de mestrado apresentei parte significativa da trajetória do Henrique da Paz nos palcos, tanto de Icoaraci como em Belém. Sua atuação na Vila de Icoaraci foi, segundo depoimento de moradores e entusiasta do Grupo Gruta, um suspiro de cultura em um distrito tão subjugado pelo poder público. Enquanto estive em Icoaraci, não seria exagero afirmar que o Gruta revolucionou a forma de pensar de alguns jovens icoaraciense, segundo Salustiano Vilhena, os jovens ficaram mais ousados, mesmo seguindo carreira que não fosse a artística. Foi um momento em que a Vila sim, sentiu a necessidade de um aprofundamento em cultura que não fosse somente de eventos. Fato que se vê até os dias atuais se repetindo.

O Gruta de Henrique e Salustiano Vilhena inaugura a tradição de grupos teatrais na periferia de Belém, fato que uma década depois vai explodir em Belém. Foram somente pouco mais de dez anos de lutas para manter o grupo ativo em Icoaraci. Henrique, com seus tentáculos de ator, mesmo morando em Icoaraci, chega a fazer teatro em Belém em um momento, dito pelos novos historiadores da arte, absolutamente profícuo para a prática teatral. Dezenas de pensadores da cena invadem os palcos e as ruas com seus pensamentos, traduzido em espetáculos e balançaram a estrutura de uma capital que até os dias atuais vive o saudosismo da tal *Belle époque*, como bem definiu o professor doutor Fábio Castro, uma cidade Sebastiana.

O MESTRE HENRIQUE DA PAZ E A ESCOLA GRUTA

Da Paz nasceu para ser Mestre. “Tem uma coisa no Henrique que não se aprende na escola. É algo dele mesmo. Um jeito, uma forma de pensar, de agir, o que torna seus ensinamentos mais eficazes”, define o ator de diretor e professor doutor Marton Maués, em uma das entrevistas concedidas e mim.

Tornar-se mestre! É dedicar tempo, serviço operário, sondagens, repetições infindas de atividades mil, aplicação de recursos diversos: energia, concentração, observação, treinos,

expor-se continuamente... Acredito que um mestre produz escola, transfere saberes. Um mestre é um homem, pode ser um bicho (que nos dê lições de vida, e sempre nos dá), pode ser um acontecimento que nos abra a percepção, pode ser um grupo... Um grupo que produz escola percorre um caminho comunitário de ações e descobertas... produz cultura. O GRUTA, em seus diversos ciclos de existência, está cumprindo cada etapa necessária à consecução do destino dos empreendimentos que buscam outras dimensões da realização humana. Geralmente, quando se pergunta o que é o atuador, respondemos que é a fusão do ator com o ativista político. O atuador deve ser lúcido e ambicionar mudar a sociedade, percebendo como primeira e urgente a transformação de si mesmo.

É o artista que sai do espaço restrito do palco, e entra em contato com a comunidade da qual faz parte. Se envolve e compartilha de forma coletiva todas as etapas da criação e produção do espetáculo. A ênfase é dada no processo contínuo de investigação, numa rotina árdua de trabalho, na busca de fazer da cena um ato de entrega total, de teatralização total, de dispêndio absoluto. A subversão da ação e da palavra se dá num processo em que é o corpo inteiro que propõe livremente, por impulsos, vibrações, tensões, ritmos variados, permitindo a emergência de uma verdade que não se pode mais mascarar. Há o rompimento radical do raciocínio lógico, produzindo a dissonância, ou seja, a presença da contradição que ativa e expande a sensibilidade. Assim, o teatro não é mais a simulação realista ou estilizada de uma ação, mas um ato de absoluta sinceridade, no qual o mais importante é a relação entre os seres humanos, e, para o atuador, uma grande, uma única oportunidade de entrega total.

A formação do ator no GRUTA tem sido consequência do aprendizado grupal, trabalha-se com a encenação coletiva, na qual cada um dos atores é um dos criadores do espetáculo. Todo ator que participa do espetáculo é também seu criador, seu encenador e seu principal agente como ator. Isso lhe garante uma propriedade muito grande sobre o que diz, e as propostas estéticas defendidas no espetáculo. A busca desse ator renovado deve ser alcançada em função de um teatro comprometido eticamente com o público. A pesquisa temática é tão profunda quanto a pesquisa estética. Da Paz acreditava que o teatro precisa ser um momento de encontro de pessoas, um momento de muita intensidade na vida de cada um, do qual se saia potencializado. E, para isso, é necessário atuar como se fosse a última vez que se tivesse algo a comunicar aos demais.

O fundamento de qualquer forma de educação deveria ser o de instalar esta utopia: a de que o aprendiz pudesse em algum lugar do caminho dispensar o mestre e inventar seus próprios modos de exploração.

Trazer para a discussão o movimento teatral amador belenense através de um grupo de teatro, é trazer para cena da cidade, sujeitos e questões antes não contempladas pelas discussões sobre a história e a cultura local. Ou seja, é refletir sobre atores, atrizes e diretores que em diferentes momentos e por diferentes motivos, tiveram na arte de encenar, desde uma possibilidade de divertimento e lazer juvenil, até uma forma de professar valores sejam eles religiosos ou políticos, ou mesmo o espaço para refletir e analisar a realidade política e social de seu tempo.

REFERÊNCIAS

ABREU, Kil. A Dialética das Condições e a Fatura Estética no Teatro de Grupo. **Subtexto**. Revista de Teatro do Galpão Cine Horto, ano V, n. 5. Belo Horizonte: Del Rey Gráfica, 2008.

BARROSO, Adriano. **Ato, Paixão segundo o Gruta**. Belém: Edição do autor, 2017.

BARROSO, Adriano. **Rastros. Riscos. Marcas – A trajetória de Henrique da Paz e o sorriso banguela da Vila de Icoaraci**. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Ciências da Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 2023.

BEZERRA, José Denis de Oliveira. **Vanguardismos e Modernidades: cenas teatrais em Belém do Pará (1941-1968)**. Tese (Doutorado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BRECHT, Bertolt. **Escritos sobre el Teatro**. Vols. 1, 2, 3. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1976.

FERNANDES, Sílvia. **Grupos teatrais: aqnos 70**. Campinas: Unicamp, 2000.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. São Paulo: Ed Civilização Brasileira, 1979.

LIMA, Mariângela Alves de. Quem Faz o Teatro. In: ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de; PACHECO, Tânia. **Anos 70 - Teatro**. Rio de Janeiro: Europa, 1979.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht – vida e obra**. 2^a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

PEREIRA, Ipojucam. **O Teatro Essencial de Denise Stoklos**. São Paulo: Ed Giosti, 2018.

REVERBEL, Olga. **O teatro na escola**. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 2005.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1994.

WILLET, John. **O Teatro de Brecht**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

Entrevistas

COSTA, Waléria. **Entrevista** [15 jul. 2016]. Entrevistador: Adriano Barroso. Pedreira, Belém, 2016. 1 arquivo .mp3.

DA PAZ, Henrique. **Entrevista** [5 jul. 2016]. Entrevistador: Adriano Barroso. Marambaia, Belém, 2016. 1 arquivo .mp3.

MAUÉS, Marton Sérgio. **Entrevista** [15 jul. 2016]. Entrevistador: Adriano Barroso. Reduto, Belém, 2016. 1 arquivo .mp3.



TEATRO NO ESCURO: IMPACTOS DA DITADURA CIVIL-MILITAR EM MANAUS

Howardinne Leão (USP)

Elizabeth Azevedo (USP)

RESUMO

A presente abordagem visa contribuir com os temas sobre a memória e a resistência teatral, no âmbito do Grupo de Investigação Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia, a partir da discussão de aspectos da ditadura civil-militar na cidade de Manaus, compreendendo as principais ações do regime para impedir as atividades teatrais. Procuramos também elucidar importantes movimentos socioculturais no Brasil e na região ocorridos no período.

Palavras-chave: Ditadura civil-militar; Memória teatral; Teatro em Manaus; Teatro de resistência.

ABSTRACT

This approach aims to contribute to the themes of memory and theatrical resistance, within the scope of the Research Group on Memory, History, and Performing Arts in the Amazon, starting from the discussion of aspects of the civil-military dictatorship in the city of Manaus, encompassing the main actions of the regime to hinder theatrical activities. We also seek to elucidate important sociocultural movements in Brazil and the region that occurred during this period.

Keywords: Civil-military dictatorship; Theater memory; Theater in Manaus; Theater of resistance.

INTRODUÇÃO

Ao discutirmos fatos do passado relacionados ao Brasil, é impossível não mencionar o período obscuro da ditadura civil-militar que certamente impactou diversos setores, principalmente o teatro. Essa fatia importante da história deve ser rediscutida constantemente para que as novas gerações possam compreender como as artes se manifestaram, se reconstituíram e resistiram diante de tantos desmandos.

O debate torna-se necessário ao percebermos diversas tentativas de silenciamento a lutas importantes para o enaltecimento de torturadores e a positivação da memória da ditadura, minimizando violências sofridas outrora. Vale ressaltar que cada região do país foi impactada de forma diferente, embora regidas pelo mesmo autoritarismo. Mas, quando se trata da Amazônia, sabemos que o discurso de ocupação e desenvolvimentismo difundido pelo militarismo de encontro à cobiça estrangeira, equalizou fortemente, efetivando ações refletidas nessa ideologização.

Era preciso que a região se integrasse ao “avanço” do país, por isso o jargão “integrar para não entregar” foi uma narrativa imperante. Dessa forma, setores conservadores da sociedade civil de todo o país, ludibriados pelo progresso, apoiaram, a seu modo, o golpe de 1964, tomado pelos militares. Em relação ao Norte, é comumente utilizado o discurso de que a região não sofreu com a repressão, ou não sentiu seus impactos. Essa invisibilidade, de acordo com Queirós (2019, p. 39) sinaliza lacunas, pois “desde muito cedo a região sofreu os impactos da ditadura que se instalava”, agindo como um rolo compressor diante de qualquer ato de resistência, principalmente ao que se refere aos povos indígenas, visto que diversas etnias foram massacradas e extintas, a exemplo do povo Waimiri-Atroari.¹

Diante a isso, ainda há muito a ser estudado sobre a atuação da ditadura civil- militar na região amazônica, pois de acordo com o mesmo autor (QUEIRÓS, 2019), ainda é incipiente a quantidade de trabalhos que discutam a ditadura em relação ao estado do Amazonas. O mesmo se aplica ao contexto paraense, também não houve um debate historiográfico a respeito do golpe de 1964 no estado.

Portanto, nosso recorte sobre o período é feito com base na memória teatral da cidade de Manaus, destacando alguns movimentos importantes de resistência às ações autoritárias que, a nosso ver, carecem de mais estudos.

1 Segundo matéria da *National Geographic* (DAMASIO, 2019): “Em 1972, a população de Waimiris Atroaris era de 3 mil pessoas, de acordo com a Funai. Ao término das obras do Plano de Integração Nacional imposto pelo regime militar, em 1983, restavam 350 sobreviventes”.

TOQUE DE RECOLHER

Antes de discutirmos os impasses gerados pela ditadura na cidade de Manaus vale mencionar brevemente como se apresentava o país antes do golpe, nas décadas de 1950 e 1960, conhecidas pelo seu *florescimento cultural*. Esse termo foi cunhado por autores como Marcelo Ridenti (2000) para denominar períodos de grandes transformações socioculturais que marcaram o mundo historicamente.

Para citar alguns exemplos, ressaltam-se as revoluções socialistas, os conflitos ideológicos e partidários que repercutiram no mundo todo: as revoluções no exterior como a Revolução Cubana, em 1959; a independência da Argélia, em 1962; e a guerra contra o imperialismo no Vietnã. No Brasil as Ligas Camponesas, as manifestações sindicais e a transformação da sociedade majoritariamente agrária para uma sociedade vertiginosamente citadina, de 1950 a 1970, causaram rápido impacto na vida da população brasileira (RIDENTI, 2010). Todo esse cenário formava o palco da disputa entre dois extremos: de um lado os interesses capitalistas representados pelos Estados Unidos, e do outro o socialismo sustentado pela União Soviética.

Esse contexto é importante para se compreender os cenários de disputa e o perfil ideológico que moldou a juventude de esquerda, inspirados principalmente pela figura do líder Ernesto “Che Guevara”, correspondente a um ideal de luta. Sobre essa repercussão em Manaus, o poeta, jornalista e agitador cultural Aldísio Filgueiras ² afirmou em entrevista para Leão (2020): “Estava todo mundo obcecado pelo Che que tinha largado Cuba para fazer revolução mundial (...) E todo mundo que falava espanhol e tinha uma barba (em Manaus) ou era o Che ou era enviado do Che”. Tal pensamento perpassou a geração dos artistas e intelectuais na época, marcados pela política: “Achávamos que tínhamos a missão sagrada de libertar nosso país da dominação (...) E o meio mais adequado para atingir tais objetivos era a política, pelo menos foi isso que Sartre nos ensinou” (MACIEL apud GUINSBURG et al., 2012, p.145).

A década de 1950 marcou fatos nacionais importantes como a criação da Petrobrás em 1953, resultado da expansão acelerada das cidades somados aos processos de industrialização, movidas pelo agito da campanha “o petróleo é nosso”,³ mas no Amazonas o efeito parecia ser o contrário. Vivenciava-se um período de crise pós-decadência do segundo ciclo da borracha, resvalando no declínio econômico. Havia a falta de investimentos e manutenção de serviços básicos da cidade como energia elétrica e saneamento.

O Estado Novo de Getúlio Vargas (1937-1945) no intento de integrar esta região às outras e recuperar sua economia após esse declínio, iniciou uma grande campanha de

2. Filgueiras é manauara, nascido em 1947. Autor de cinco livros de poesia, entre eles *Estado de Sítio e Malária e outras Canções Malignas*, o primeiro de 1968 e o segundo de 1976. Foi integrante do Teatro Experimental do SESC.

3 A campanha preconizava as etapas de extração do petróleo como responsabilidade da União, opondo-se à exploração do capital

migração nacional. Foram arregimentados migrantes nordestinos para ocupar a região Norte em busca de uma “promessa de vida digna com muitos benefícios”, cujo episódio ficou conhecido como “Batalha da borracha”, promovida pelos Acordos de Washington (GUILLEN, 1997) durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Após 1945 essa economia diminuiu gradativamente no pós-guerra. Os americanos voltaram a comprar a borracha asiática, posteriormente substituída pela sintética.

Seráfico (2005) pontua que desde os Acordos de Washington o Amazonas tornou-se órfão de políticas públicas de ajuda ao desenvolvimento da região, pois a esfera federal estava preocupada, naquele momento, com o processo de industrialização do país, no Sudeste. É a partir daí que percebemos o discurso de atraso e abandono influírem fortemente no ritmo da região, somados a um êxodo urbano em consequência da alta taxa de desemprego, pois era incipiente a ação do poder público em melhorias para a cidade.

A situação de calamidade geral, segundo Márcio Souza (1978), formou o discurso que a elite precisava para buscar amparo do governo: “viria colaborar para a irresponsabilidade, o oportunismo e o arrivismo tão do espírito da elite amazonense, que cada vez mais propagou este discurso” (SOUZA, 1978, p. 141). Podemos presumir que esse cenário ajudou a fomentar o golpe de 1964, pois foi embarcando nessa narrativa que os militares enfatizaram as “melhorias” que justificariam os desmandos e a ocupação na Amazônia.

A principal resposta deste efeito foi o projeto da Zona Franca de Manaus à expansão capitalista nacional, visando garantir a soberania sobre a Amazônia. Nesse período, Manaus e Belém sofreram mudanças na arquitetura urbanística, principalmente na ampliação das zonas periféricas sem condições de infraestrutura. As cidades não estavam prontas para o cêlere urbano. Sucessivas transformações de ordem social, política, econômica e cultural remodelaram o modo de vida da população nortista. Filgueiras refletiu sobre sua geração secundarista nesse período, que tentava se atualizar nas discussões ⁴ vigentes através do movimento estudantil:

E todos nós éramos gente muito jovem e estávamos interessados em discutir o nacional, o que era o Brasil, o que era ser brasileiro. Gozado, nós estávamos preocupados mais em sermos brasileiros do que amazonenses, ninguém se preocupava com isso, em ser amazonense (FILGUEIRAS apud LEÃO, 2020, p. 37-38).

O trecho acima lança uma questão que preocupou muitos artistas nortistas, sendo debatida por intelectuais amazonenses proeminentes, como Arthur César Ferreira Reis, Mário Ypiranga Monteiro e Samuel Benchimol, que, apesar de suas relevâncias nesse quesito, também apresentam suas contradições. Mas a juventude à qual Filgueiras pertenceu ousou, à sua maneira, a propor novas formas de arte na região. A referência

⁴ Outros episódios importantes ocorriam paralelamente no alvoroço da corrida desenvolvimentista da década de 1950: o suicídio de Getúlio Vargas; a construção de Brasília; a implantação da indústria automobilística e a criação do *Instituto Superior de Estudos Brasileiros* (ISEB), na tentativa de desenvolver o espírito de nacionalismo (GUINSBURG et al., 2012).

de modernismo que se tinha na época era o Clube da Madrugada, fundado em 1954, um importante movimento cultural que reuniu artistas e pensadores para debater questões críticas pertinentes à arte e à sociedade da região, inspirados pelos ecos da Semana de Arte Moderna de 1922.

De todo modo, ainda era um movimento arraigado em certo conservadorismo. Somente a partir da primeira metade da década de 1960 que as peças brasileiras ganharam um ar revolucionário, lideradas por grupos como o Teatro de Arena ⁵ e posteriormente o Teatro Oficina, ⁶ tornando-se uma espécie de vanguarda político nacional. A criação do Centro Popular de Cultura foi essencial para que o “Nacional, Popular e democrático” se estabelecesse no campo cultural (FRAGA, 1996, p. 25). Nesse período, um debate acerca do que seriam as identidades nacionais foi tema latente para os intelectuais em busca das raízes ⁷ do Brasil. Tudo fervilhava para a dita revolução socialista no país.

Outras linguagens como o movimento do Cinema Novo, impulsionado por Glauber Rocha, também promoveu debates importantes ao refletir sobre o Brasil, em busca de uma realidade mais próxima dos dilemas da população. O cinema, inclusive, teve papel fundamental na instrumentalização de muitos jovens engajados que experimentaram a linguagem, e, posteriormente se aventuraram no teatro. Ele lhes serviu de porta de entrada visto que teve um papel fundamental na mentalidade crítica destes jovens, a exemplo da criação de inúmeros cineclubes na cidade e em todo país, locais de debates acalorados sobre arte e política. O amazonense Márcio Souza, escritor, romancista, e ex-diretor e dramaturgo do Teatro Experimental do SESC Amazonas (TESC), ⁸ é o exemplo de atuação que destacamos nesse sentido.

No Sudeste, em 1958, seguindo esse movimento crítico, surgiu o primeiro texto de Gianfrancesco Guarnieri, *Eles não usam black-tie*, ⁹ encenado pelo Teatro de Arena, considerado um marco da dramaturgia brasileira ao discutir os problemas nacionais, levando o protagonismo à classe operária, redirecionando o teatro às questões de seu tempo. Nesse momento, o teatro voltou-se a debater primordialmente os problemas estruturais do país.

5 O Teatro de Arena foi um grupo surgido em 1953, liderado por José Renato, que se tornou um dos principais grupos teatrais do país, trabalhando sobre o prisma da nacionalização do teatro brasileiro. Na sua trajetória destacam-se os trabalhos de Augusto Boal, Vianinha e Gianfrancesco Guarnieri.

6 Grupo teatral inicialmente formado por estudantes de Direito do Largo São Francisco (SP), fundado em 1958 por José Celso Martinez Correa, Carlos Queiroz Telles e Amir Haddad. É um dos principais grupos teatrais do país, com pesquisas e experiências estéticas inovadoras, resultando em espetáculos memoráveis como *O Rei da Vela*, em 1967.

7 Retomando a discussão iniciada pelos modernistas, buscando a partir da cultura popular falar do homem brasileiro.

8 Sobre o TESC e o movimento teatral de Manaus ver LEÃO, 2020.

9 Esse texto foi a montagem de estreia do Teatro Experimental do SESC, em 1969, no Teatro Amazonas. Curiosamente, a direção de Nielson Menão optou por uma encenação não realista, muito em questão do jovem elenco que não possuía experiência, portanto indo além de uma solução inventiva, resultando em uma peça despojada ao que se assistia comumente na cidade.

No Amazonas não foi diferente.¹⁰ O movimento teatral estudantil teve impulso significativo com as ações da União Nacional dos Estudantes (UNE), contrapondo-se ao teatro da época, de cunho cristão. Isso porque até a década de 1960 havia tradicionalmente diversos grupos espalhados pelos bairros que, realizavam em sua maioria pastorinhas (autos natalinos), comédias ligeiras e peças litúrgicas.¹¹ Eles tiveram papel fundamental em difundir o teatro pela cidade,¹² ainda que movidos pelo objetivo religioso, visto que até aquele momento era costumeiro realizar um teatro de caráter conservador.

O engajamento político dos jovens se fortaleceu com a chegada da UNE no Amazonas, ao participarem dos eventos promovidos pelo primeiro Centro Acadêmico de Agronomia, na Universidade do Amazonas (UA), atualmente Universidade Federal do Amazonas (UFAM).¹³ Mas, de acordo com Costa et al. (2001), um grupo teatral universitário só se tornou realidade em Manaus anos depois, em 1961, com a criação do Teatro do Estudante Universitário do Amazonas, conhecido como TEUA. O grupo integrou a edição do IV Festival de Teatro de Estudantes, em 1962, promovido pelo embaixador Paschoal Carlos Magno, ainda que com a encenação de um texto que se distanciava, pela ingenuidade, das temáticas mais insurgentes do momento.

Isso pode ser devido ao contato dos grupos amazonenses durante muito tempo, com as temporadas promovidas pelas grandes companhias sudestinas, como as de Barreto Júnior, Procópio Ferreira, Dulcina-Odilon, dentre outras, que priorizavam repertórios de sucessos para sobreviver de bilheteria, privilegiando o primeiro ator e atriz em evidência. Tais influências certamente retardaram as transformações tão cobradas pelos jurados nestes festivais.

Após o festival, o grupo ainda participou de uma semana cultural realizada no Cine Polytheama, ação do CPC¹⁴ junto a UNE, visando estimular a agitação e o pensamento de um “teatro popular”. O TEUA desta vez apresentou textos curtos de teor inegavelmente político (COSTA et al., 2001). A seguir segundo os mesmos autores, houve uma reação por parte da sociedade conservadora de direita, em conjunto com a desaprovação dos padres salesianos do Colégio Dom Bosco – tradicional colégio da cidade – em relação ao

10 Quando nos referimos ao Amazonas, referimo-nos à capital Manaus, o polo desses acontecimentos. Só tivemos informações pulverizadas sobre teatro realizado no interior, anos depois, através de grupos que se apresentaram em Manaus, conforme registraram Costa e Azancoth (2001).

11 Na paróquia de São Sebastião foi organizado pelos padres Capuchinhos a Casa da Divina Providência, com um teatro de 500 lugares. Foi de lá que surgiu o Teatro Juvenil, bem conhecido na cidade (AZANCOTH, 1993).

12 É costumeiro, ao conversar com as gerações de artistas desse período, observarmos a importante participação da igreja para a promoção do teatro. Muitas das peças eram realizadas nos centros paroquiais, nos salões e espaços externos destas congregações. Alguns destes grupos foram formados por padres da ordem dos Capuchinhos.

13 A UNE foi fundada no Brasil em 1938, portanto presume-se que os amazonenses tenham atuado nesta organização bem antes da década de 1960, visto a forte participação do Amazonas no Movimento Estudantil.

14 “A presença cultural cepecista era relevante nas principais capitais brasileiras, especialmente no início dos anos 60, em que a agitação política e cultural não se restringiu ao eixo Rio-São Paulo” (RIDENTI, 2000, p. 74).

grupo, somados à falta de motivação dos estudantes para prosseguir. Apesar da vida breve do TEUA, novos grupos surgiram seguindo premissas similares. Nesse contexto, é possível afirmar que a grande inovação para o período em relação ao teatro amazonense amador foi justamente desvincular-se dos teatros de orientação moralista e experimentar novas propostas de forma e conteúdo.

Em seguida viria o golpe de 1964, promovendo total desarticulação dos movimentos estudantis da recém-criada universidade ¹⁵ impedindo o corpo discente de “universalizarem seus conhecimentos, que ainda se encontravam em fase de seus primeiros passos” (FRAGA, 1996, p. 40).

Todo os avanços nesse sentido foram interrompidos, mas isso não impediu que a arte reagisse. Os debates entre arte e da política cada vez mais se uniam inspirados por grupos de agitação da época: Teatro de Arena e o Teatro Oficina de São Paulo, o Movimento de Cultura Popular (MCP) ¹⁶ de Pernambuco, o Grupo Opinião e o Centro Popular de Cultura, ambos do Rio de Janeiro e o Norte Teatro Escola do Pará, são alguns exemplos dessa atuação.

Mas a ditadura recrudescer em 1968, tornando-se emblemática com a implantação do Ato Institucional número 5 (AI-5), mandato em que a censura cerceava cada vez mais quaisquer liberdades de expressão, com perseguições, torturas, exílios e a suspensão dos direitos civis.

No Amazonas, o governador Plínio Coelho (PDT), em meio a denúncias de corrupção, teve seu mandato cassado e a suspensão de seus direitos políticos por dez anos, substituído por Arthur César Ferreira Reis, nome indicado pelo presidente militar Humberto Castelo Branco e eleito pela Assembleia Legislativa. Seu governo foi marcado por atos contra a internacionalização da Amazônia, angariando benefícios do governo para a região.

Uma das primeiras ações recaiu sobre o fechamento dos jornais *O Trabalhista* e *A Gazeta*, notoriamente opositores ao regime, enquadrando seus responsáveis na Lei de Segurança Nacional, uma estratégia clara de perseguição, além de outras formas de coerção da imprensa.

Os movimentos de oposição em Manaus eram promovidos pelos estudantes organizados pela União dos Estudantes Secundaristas do Amazonas (UESA) e pela Ação Popular (AP). O clima de tensão que as organizações populares estavam enfrentando pelo endurecimento do regime, dificultava o encontro, premissa basilar

¹⁵ A universidade foi criada pela Lei Federal 4.069-A em 12 de junho de 1962, no entanto, a Universidade do Amazonas instalou-se somente três anos depois, em janeiro de 1965, 39 anos após desarticular-se como Universidade de Manaus. A Universidade do Amazonas (UA) transformou-se em Universidade Federal do Amazonas (UFAM) pela Lei n.º. 10.468, em junho de 2002 (SAMBAQUY, 1964).

¹⁶ O Movimento de Cultura Popular de Pernambuco nasceu em 1959, na gestão da prefeitura de Miguel Arraes e convergiu na sua candidatura ao governo do Estado. Mesmo iniciado com finalidades eleitorais sua importância foi enorme, abarcando no país uma grande parcela da população analfabeta. Além disso, havia interesse real em melhorar a vida da população mais vulnerável, principalmente a campesina. O Movimento que teve inspiração “cristã e reformista” utilizava o método emancipador de Paulo Freire para alfabetizar adultos. Esse modo de pensar a educação preconiza conceber a leitura aliada à visão de mundo do sujeito aprendiz, fazendo-o enxergar o seu entorno e levando-o a refletir sobre sua condição social e política (SCHWARZ, 1992).

do teatro. “... o nosso temor era que fôssemos espancados no palco” (AZANCOTH, 1993, p. 33). Mas, felizmente ou não, pelas dificuldades na comunicação, as notícias sobre esses horrores custavam a chegar em Manaus, segundo entrevista de Nielson Menão¹⁷ para Leão (2020).

Um exemplo de perseguição foi visto no espetáculo *Roda Viva*, de Chico Buarque, dirigido por José Celso Martinez Corrêa. O Teatro Ruth Escobar, local das apresentações, foi invadido por apoiadores do regime, que espancaram o elenco e a equipe técnica. Em Porto Alegre, a cena lamentável se repetiu (RIDENTI, 2000).

Para o teatro resistir foi necessário utilizar-se de estratégias diversas diante do momento político de exceção. A ditadura, de certa forma, moldava os trabalhos apresentados, o discurso e o modo de relação entre os participantes do grupo: a necessidade do encontro era um ato político.

Curiosamente naquele ano emblemático do AI-5 foi criado o grupo Teatro Experimental do SESC (TESC), abraçado por uma instituição de iniciativa privada, o Serviço Social do Comércio Amazonas (SESC - AM). O Teatro Experimental do SESC foi considerado uma voz destoante diante do discurso oficial da ditadura na região Amazônica. Surgiu com uma proposta de aproximar os comerciários às atividades teatrais, com diretrizes de funcionamento e diretor contratado. Ao longo dessa trajetória outros objetivos foram moldados, investindo em um olhar crítico em relação aos processos socioculturais da região. Ainda que o SESC tenha abraçado o grupo inicialmente, dispondo de um teatro de bolso para ensaios e temporadas, permaneceram numa relação de instabilidade, que resistiu até 2016, ano de encerramento das atividades.

A primeira fase, com Nielson Menão a frente do grupo, envolveu uma série de experimentações cênicas, muitas delas, segundo o próprio diretor, consideradas sem sentido, a exemplo da peça *Pastum* (1970).¹⁸ Reflexo do cerceamento da liberdade de expressão, a comunicação era pelas entrelinhas, usando de artifícios, metáforas e linguagem corporal para driblar a censura. Quase todos os espetáculos do TESC como *Pastum* (1970), *Mikage, a longa viagem do primata* (1971), e o *Funeral do grande morto* (1972) usaram dessas artimanhas. Vale destacar que o TESC foi o grupo mais cesurado do Amazonas, praticamente todas as peças sofriam cortes e retardamento na liberação, além de perseguição ao elenco.

Na segunda fase tesquiana, iniciada após um período de transição com a saída de Menão, entre 1972 e 1973, houve uma mudança nos objetivos e na proposta metodológica

17 Nielson Menão, natural de Bauru, São Paulo, é ator, diretor e dramaturgo. Foi fundador do Teatro Experimental do SESC, conduzindo o grupo até o início da década de 1970.

18 *Pastum* foi a terceira experiência cênica do grupo e a que inaugurou de modo emblemático os anos de 1970, simbolizados pelo seu título enigmático. “Eu queria fazer uma coisa visualmente bonita, sabe, e que as pessoas ficassem olhando e não ficassem questionando muito essa coisa racionalmente, entendeu. Era mais um espetáculo psicodélico, esse era o termo. Não tenho como te explicar melhor, na época teve muito sentido isso” (MENÃO apud LEÃO, 2020, p. 123).

do processo criativo,¹⁹ graças à entrada Márcio Souza. Souza vinha de uma experiência sudestina e viagens pelo exterior, acabara de dirigir o longa *A Selva*, de Ferreira de Castro, e assumiu a direção e a dramaturgia do grupo, ainda que com forte colaboração e apoio de toda a equipe. Sua experiência no movimento estudantil pela Universidade de São Paulo, onde se formou, possibilitou que aplicasse um processo sistemático, envolvendo estudos e muita leitura, algo inédito nas vivências teatrais.²⁰

A peça de estreia foi *A Paixão de Ajuricaba*, de 1974, adaptada por Márcio Souza a partir da história do herói indígena Ajuricaba, encaixado nos livros de história em notas de rodapés, e minimizando a experiência de luta e dos povos tradicionais. A experiência cênica também foi, em certa medida, uma forma de afirmar ao povo a resistência diante dos desmandos políticos da ditadura civil-militar. Neste contexto, aproximamos mais uma vez o líder Ajuricaba, imortalizado como herói

Sem exceção, o herói indígena é um chefe, um líder de seu povo. Há um povo, há uma cultura, um contexto étnico, uma história, uma tradição, todo um mundo (o Novo Mundo) figurado nesses personagens. Vitorioso ou não, eles nunca estão sozinhos. Em maior ou menor grau, sua especificidade se revela na indumentária, nos diálogos, nas rubricas de cenários, mas sobretudo nas ações e enredos que fazem dele um herói antes de tudo de seu próprio povo e, só depois, por analogia, um herói brasileiro (AZEVEDO, 2011, p. 6).

Assim, *Ajuricaba* não foi apenas uma escolha estética que trouxe inovação, como apontado em *O palco verde* (SOUZA, 1984), ou ainda simples alternativa de substituição cênica, mas, sobretudo, uma opção política em um momento de forte repressão do regime ditatorial somado à pressão econômica, que influíam na imposição e no apagamento cultural da região amazônica. Souza complementa:

Se ele (Ajuricaba) nasceu da imaginação dos habitantes do Vale do Rio Negro, acho que reviver sua imagem no teatro amazonense é ainda mais justificável, pois, nesse caso, o mito de Ajuricaba seria o reflexo dos ideais de toda uma nação. E esses ideais refletidos na imagem de Ajuricaba são, em última instância, uma realidade histórica (SOUZA apud PAIXÃO DE..., 1974b).²¹

19 Naquele momento o modelo teatral amador, feito pelo empirismo, era o praticado pela maioria dos grupos e o TESC foi o que mais aproximou-se de um modelo profissional. Na fase a partir dos anos 2000, o elenco foi contratado com carteira assinada, uma conquista que aconteceu paulatinamente.

20 Esse processo de estudos mais sistemáticos, que exigia do elenco mais conhecimento sobre o trabalho a ser encenado, também pode ser visto no Grupo de Teatro Universitário do Amazonas (GRUTA), formado por universitários e secundaristas. Fundado na década de 1970, pode ser considerado o primeiro grupo que seguia as premissas de um teatro *agitprop*, agitação e propaganda, focado em levar suas peças às periferias, recusando o formato de palco tradicional.

21 A referida matéria foi veiculada na mesma data de estreia de *Ajuricaba*, em 19 de maio de 1974, entretanto, foi publicada uma nota no mesmo jornal, no dia 20 de maio de 1974, afirmando que a estreia do grupo não foi realizada por causa do atraso da censura. No dia 23 de maio de 1974 na coluna *Sim e Não*, também do Jornal A Crítica, há uma nota exaltando finalmente a liberação e reconhecendo a importância do espetáculo para a cidade. Todavia, Costa e Azancóth (2009) dizem que, como alternativa à censura do texto, houve uma apresentação secreta só para convidados no teatrinho do SESC no dia 1º de maio de 1974.

A dramaturgia de Souza traça uma crítica à historiografia oficial a respeito do silenciamento dos povos indígenas representados em *Ajuricaba* quando trabalha essas representações pela nação Manaú, mostrando visões diferentes de mundo carregadas de universalidade, a partir de sentimentos como “medo, da angústia dos oprimidos e de amor” (SOUZA, 1984, p. 30).

No início da peça observamos as razões que levaram o autor a escrever a dramaturgia pela fala do coro: reescrever a história do ponto de vista dos vencidos, não dos vencedores, conforme defendido por Benjamin (1987). Para isso, é utilizado o efeito de distanciamento, em que o personagem se dirige ao público, quebrando a quarta parede imaginária entre palco e plateia, confirmado por Rosenfeld (2018, p. 159): “um dos recursos mais importantes do distanciamento é o autor se dirigir ao público através de coros e cantores”.

Neste primeiro ato, os dois dialogam sobre o sentimento de medo, em diferentes perspectivas. Na fala de Inhambu destacamos: “Hoje vivemos sob domínio do medo, um medo incerto, misterioso e mais terrível que o medo dos espectros”. Todo o diálogo alude à situação de ditadura, sob a perspectiva dos amantes, o medo que sentem pelo que está por vir, por uma possível separação e conflito diante da brutalidade do homem branco.

Souza, nesta peça, construiu personagens que transpõem valores e discussões para a sociedade, aproveitando-se do arquétipo da liderança indígena presente no inconsciente coletivo, manifestando-se “na consciência dos indivíduos e dos povos por meio dos sonhos, da imaginação e dos símbolos (PAVIS, 2008, p. 24). *Ajuricaba* pode ser interpretado como um grito de resistência silenciado pela história, mas que, em nome do seu ideal de liberdade, não se entregou. O final ambíguo do espetáculo dá margem para interpretações aos milhares de mortos e desaparecidos na ditadura. O destino de Inhambu, trama que corre em paralelo, morta pelas mãos do Comandante português, representaria as centenas de nações autóctones exploradas, dizimadas, assim como as mulheres indígenas violentadas ao longo de todo o processo colonizador.

Todos esses episódios, de certo modo, fazem parte da crítica construída pelo grupo em relação a sua região. Outro recorte social do grupo foi chamar a atenção do público sobre o impacto da Zona Franca na vida dos cidadãos manauaras, utilizando a sátira da elite local para denunciar o desmando econômico.

Rui Mauro Marini elaborou em 1973, a partir de Marx, o conceito de dialética da dependência, para explicar a relação de dominação dos países desenvolvidos sobre os países dependentes economicamente, debruçando-se sobre os países da América Latina. Não nos cabe aqui aprofundarmos esse conceito, mas ele é importante para entendermos o subimperialismo ao qual o Brasil é exposto, e por consequência, também a região Norte. Segundo Marini:

É certo que são as condições próprias da economia brasileira que lhe permitiram levar bem adiante a sua industrialização e criar inclusive uma indústria pesada, assim como as condições que caracterizam a sua sociedade política, cujas contradições têm dado origem a um Estado militarista de tipo prussiano, as que levaram o Brasil ao subimperialismo, mas não é menos certo que esse não é nada mais do que uma forma particular que assume a economia industrial que se desenvolve no marco do capitalismo dependente (MARINI, 2017, p. 345).

Esse conceito tende a expandir-se numa ditadura, visivelmente aplicado ao modelo sistêmico da Zona Franca: a utilização do território e dos meios econômicos locais para expandir empresas transnacionais; a privatização como característica predominante e a desnacionalização de empresas na base do setor econômico, são alguns aspectos do subimperialismo.

No livro *A expressão amazonense* Souza, no ensaio intitulado “O desafio da Zona Franca”, elaborou uma crítica em torno desses fatores. A primeira frase do texto já dirige o horizonte da crítica: “A cidade de Manaus sempre viveu de ilusões” (SOUZA, 1978, p. 161). Por fim, identificamos na teoria literária pela obra *O local da cultura*, do indobritânico Homi K. Bhabha, uma luz ao processo de subjugação e dependência imposto pelo modelo colonial. Bhabha propõe um olhar contemporâneo sobre o discurso colonial, oferecendo alternativas de superação:

A pós-colonialidade, por sua vez, é um salutar lembrete das relações “neocoloniais” remanescentes no interior da “nova” ordem mundial e da divisão de trabalho multinacional. Tal perspectiva permite a autenticação de histórias de exploração e o desenvolvimento de estratégias de resistência. Além disto, no entanto, a crítica pós-colonial dá testemunho desses países e comunidades – no norte e no sul, urbanos e rurais – constituídos, se me permitem forjar a expressão, “de outro modo que não a modernidade” (BHABHA, 1998, p. 26).

Bhabha reconhece os reflexos do sistema colonial nos dias de hoje, na relação de dependência econômica entre os países desenvolvidos e os considerados de terceiro mundo, pela lente colonial. Desse modo, seu contradiscurso visa reforçar, pela cultura, o papel de resistência na aplicação de uma nova enunciação. Enxergamos na obra tesquiana uma elaboração de contradiscurso, amparado pelos estudos de Márcio Souza no âmbito sociológico, para denunciar poeticamente o contexto vigente. Contradiscurso que enfrentou a dificuldade de se fazer teatro em Manaus durante o regime.

CONCLUSÃO

Ressaltamos, por fim, que das muitas estratégias utilizadas pelos grupos, uma das mais eficazes era levar suas peças aos bairros periféricos e cidades do interior, pois os censores não costumavam fazer vista grossa nestas localidades. Um exemplo nesse sentido foi relatado pela atriz, diretora e dramaturga Beckinha Langbeck:

É, agora se fosse no centro, Teatro Amazonas ou em outro teatro do centro aí sim, vinham aqueles caras que, era ridículo sabe... ficavam dando palpite, não entendiam nada de teatro (...). Uma vez eles censuraram tanto uma peça minha, mas tanto, que não tinha condição, eles cortaram tanta coisa que se ela fosse montada com os cortes o público não ia entender. Então eu peguei a equipe todinha e fomos para Itacoatiara (interior do Amazonas). Montei lá em Itacoatiara, no colégio das freiras. Lotei o teatro de cabo a rabo, depois voltei (LANGBECK apud LEÃO, 2020, p. 91).

Com todas as dificuldades de repressão, tivemos uma hegemonia de peças produzidas pela esquerda, e apesar das controvérsias de pensamento, organização e condução, o chamamento para a luta fazia-se necessário. Augusto Boal, em 1968, validou essas divergências entre os grupos, mas precava a necessidade de união

O choque entre as diversas tendências não deve significar a predominância final de nenhuma, já que todas devem ser superadas, pois foram também superadas as circunstâncias políticas que as determinaram, cada uma no seu momento (BOAL, 2016, p. 23).

O texto como um todo alerta para a principal necessidade da época: derrotar o inimigo e libertar o Brasil. Ainda que não tenhamos tido a tão sonhada revolução socialista, desmanchada no ar, a intelectualidade de esquerda, os artistas e todas as reverberações produzidas após o golpe, ressoam até os dias de hoje.

Houve luta, resistência, e, sobretudo, o teatro não se calou, assumiu a escuridão dos palcos para ecoar a luz que viria a se fortalecer com a abertura do regime, a partir da segunda metade da década de 1970. Em Manaus, a atividade teatral sofreu períodos de oscilações. Na década de 1980, por exemplo, houve momentos de arrefecimento mesclados com períodos de mais vigor, principalmente a contar da década de 1990, com a chegada de novos grupos e interesses artísticos.

REFERÊNCIAS

AZANCOTH, Ediney. **No palco nem tudo é verdade**. São Paulo: Marco Zero, 1993.

AZEVEDO, Elizabeth R. Presença ausente/ausência presente – índios e negros no drama brasileiro do século XIX. In: ANPUH – Brasil (Associação Nacional de História). **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**. São Paulo: ANPUH-Brasil, jul. 2011. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300667190_ARQUIVO_TEXTO.pdf>. Acesso em: dez. 2022.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de história. In: **Magia e técnica, arte e política**. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BOAL, Augusto. 2016. O que pensa você da arte de esquerda? In: CARVALHO, Sérgio Ricardo (Org.). **Primeira Feira Paulista de Opinião**. 1ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

COSTA, Selda Vale da; AZANCOTH, Ediney. **Amazônia em cena: grupos teatrais em Manaus (1969-2000)**. Manaus: Valer Editora, 2014.

COSTA, Selda Vale da; AZANCOTH, Ediney. **Cenário de memórias: movimento teatral em Manaus (1944- 1968)**. Manaus: Valer Editora, 2001.

DAMASIO, Kevin. Ditadura militar quase dizimou os Waimiri Atroari – e indígenas temem novo massacre. **National Geographic**. 1 de abril de 2019. Disponível em: <<https://www.nationalgeographicbrasil.com/historia/2019/04/ditadura-militar-waimiri-atroari-massagre-genocidio-aldeia-tribo-amazonia-indigena-indio-governo>>. Acesso em: jul.2021.

FRAGA, Maria da Conceição. **Estudantes, Cultura e Política: a experiência dos manauaras**. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 1996.

FILGUEIRAS, Aldísio. Em busca da linguagem perdida. **Jornal A Tribuna Universitária**, mai./jun. 1972.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. A batalha da borracha: propaganda política e migração nordestina para a Amazônia durante o Estado Novo. **Revista de Sociologia e Política**, n. 9, 1997. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/rsp/article/view/39301>>. Acesso em: set.2020.

GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. **Teatro Brasileiro: ideias de uma história**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LEÃO, Howardinne Queiroz. **O Teatro Experimental do SESC como urgência política levada à cena: (1968-1982) e (2003-2016)**. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

MARINI, Rui Mauro. Dialética da dependência. **Germinal: Marxismo e Educação em Debate**, Salvador, v. 9, n. 3, p. 325-356, dez. 2017. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revistagerminal/article/view/24648/15300>>. Acesso em: set.2020.

PAIXÃO DE Ajuricaba: uma tragédia amazonense, A. **A Crítica**, Manaus, 19 mai. 1974b.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

QUEIRÓS, César Augusto Bulbóz. “Amazônia em armas”: luta e resistência contra a ditadura militar no Amazonas. **Revista Labirinto**. Rondônia, v. 31, p. 38-57, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.unir.br/index.php/LABIRINTO/article/view/4615>>. Acesso em: jul.2021.

RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

- RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2018.
- SAMBAQUY, Júlio. Portal de legislação. **Diário das leis**. Brasília, 13 de março de 1964. Disponível em: <<https://www.diariodasleis.com.br/legislacao/federal/74942-%20institui-a-fundauuo-universidade-do-amazonas.html>>. Acesso em: nov.2021.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: **O pai de família e outros estudos**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- SERÁFICO, José; SERÁFICO, Marcelo. A Zona Franca de Manaus e o capitalismo no Brasil. **Estudos Avançados**, v. 19, n. 54, p. 99-113, mai./ago., 2005. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ea/a/6rH7ry46DBDFHWNQ3b8bsFh/?format=pdf>>. Acesso em: set.2020.
- SOUZA, Márcio. **A Expressão Amazonense: Do colonialismo ao neocolonialismo**. São Paulo: Alfa Ômega, 1978.
- SOUZA, Márcio. **O palco verde**. Rio Comprido: Marco Zero, 1984.
- TEATRO OFICINA. Curriculum. 15 mar. 2008. **Teatro Oficina**. Disponível em: <<https://teatrooficina.com/2008/03/15/curriculum/>>. Acesso em: set. 2020.



MEMÓRIAS DA CENOGRAFIA NA CENA TEATRAL DE BELÉM DO PARÁ (1975-1985) ¹

Fabricio de Jesus Leal da Costa (UFPA)

RESUMO

O presente artigo tem por finalidade apresentar os resultados do processo de investigação sobre as memórias teatrais paraenses a partir do campo da cenografia. O processo metodológico adotado no percurso consistiu em instrumentos da pesquisa histórica, que se utiliza de fontes documentais para analisar processos sociais da cultura. No caso de nosso estudo, a história oral foi um importante procedimento, pois conseguimos gerar novos documentos sobre o tema, além de ter a possibilidade de acesso a acervos, para a realização de nosso trabalho. Em um primeiro recorte, desenvolvemos no presente texto uma apresentação geral sobre as vivências do artista Neder Charone. As memórias pessoais e algumas concepções suas sobre arte e cenografia são os elementos que abordamos no trabalho.

Palavras-chave: Neder Charone; Cenografia, Visualidade cênica; Teatro paraense.

ABSTRACT

The purpose of this article is to present the results of the investigation process on the theatrical memories of Pará, from the field of scenography. The methodological process adopted along the way consisted of instruments of historical research, which uses documentary sources to analyze social processes of culture. In the case of our study, the oral history was an important procedure, because we were able to generate new documents on the subject, in addition to having the possibility of accessing collections, to carry out our work. In a first cut, we developed in this text a general presentation about the experiences of the artist Neder Charone. Personal memories and some of your conceptions about art and scenography are the elements that we approach in the work.

Keywords: Neder Charone; Scenography, Scenic Visuality; Pará Theater.

¹ Este artigo é resultado do Plano Trabalho “Memórias da Cenografia na cena teatral de Belém do Pará (1975-1985)”, financiado pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) Ensino Técnico (ET), PROPESP-UFPA, em 2021-2022, desenvolvido junto ao Projeto de Pesquisa “Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia do Grupo de Pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/UFPA/CNPq, sob a orientação do Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra.

INTRODUÇÃO

Este texto apresenta-se como resultado de pesquisa que objetivou investigar a história do teatro paraense a partir do lugar da cenografia em espetáculos produzidos das décadas de 1970 e 1980, em Belém do Pará, por meio de trabalhos artísticos e da memória de artistas que vivenciaram e produziram nestas décadas. Uma investigação histórica sobre formas de pensar, elaborar e criar visualidades em espetáculos teatrais.

A história teatral brasileira já tem uma longa tradição, na qual presenciamos as experiências de movimentos artísticos e obras de arte. No entanto, não há registros do fazer cenográfico no Pará, por exemplo, como era a criação dessa dramaturgia do espaço e a busca por materiais; ou quais as influências dos artistas e quais profissionais trabalharam na construção poética visual dos espetáculos; ou como era o fazer teatral a partir da visualidade cênica nas décadas 1970 e 1980 no Pará, entre outros.

Sabemos que o século XX foi um tempo histórico em que o teatro passou por profundas transformações, como aponta Jean-Jacques Roubine (1998), momento em que os processos de criação se diversificaram, além das teorias que se expandiram para se pensar as teatralidades modernas e contemporâneas. Nesse contexto, vimos a valorização do ator, o surgimento e amadurecimento do encenador e, conseqüentemente, a evolução da arte da atuação e da linguagem cênica.

Historiograficamente, presenciamos o surgimento de novas perspectivas teóricas e metodológicas, por isso, nesse universo, tomamos como ponto de partida a área da cenografia, da visualidade cênica elaborada por artistas paraenses no contexto da produção teatral em Belém nas décadas de 1970 e 1980. Assim, pretendemos investigar essas escolhas em um contexto sociocultural brasileiro/amazônico, no qual pulsava na produção artística local temas como: regionalismo, povo, arte do povo e para o povo.

O trabalho utilizou como método, para coletas de dados, a pesquisa documental, partindo principalmente da História Oral, que possibilitou aprofundar, ainda, os estudos da memória individual e social da produção teatral em Belém. Ao longo da pesquisa, procuramos mostrar a importância e a contribuição do trabalho de cenografia na construção de espetáculos que fazem parte das memórias cênicas da capital paraense, no contexto das discussões do teatro local e, também, dos movimentos contemporâneos dessa linguagem.

Para alcançar o objetivo de tal investigação foi necessário fazer o uso de algumas ferramentas, e o principal meio utilizado foi a entrevista e a pesquisa documental. Nesse sentido, em nosso processo, realizamos entrevistamos o artista Neder Charone, que passou a ser nosso sujeito/objeto. Sua trajetória e seus trabalhos cenográficos para espetáculos de grupos paraenses tornaram-se as os dados que coletamos para realizar nossas reflexões sobre o tema norteador da pesquisa.

Além do suporte da memória, por meio das vozes de cenógrafos que participaram da construção de espetáculos em Belém das décadas de 1970 e 80, principalmente os trabalhos

de Neder Charone, o processo se deu por meio da pesquisa bibliográfica sobre o teatro brasileiro/paraense e sobre cenografia e processos criativos no Brasil; e da investigação em acervos privados, para a coleta de dados, e análise das informações coletadas.

MEMÓRIAS DA CENOGRAFIA NA CENA TEATRAL DE BELÉM DO PARÁ (1975-1985)

O foco de nossa pesquisa é a história da cenografia na Amazônia paraense, especialmente no final do século XX. Para tanto, primeiramente, buscamos compreender como o teatro chegou ao Brasil e como ele se expandiu para as demais regiões. Neste sentido, realizamos um levantamento bibliográfico preliminar.

Bezerra (2013) nos compartilha que no Brasil o teatro teve início com a colonização portuguesa, servindo como instrumento do Cristianismo para catequização dos povos originários, sendo introduzido no Pará no século XVII nas escolas missionárias e para as famílias com maior poder aquisitivo. Com função diretamente ligada à catequese, sendo o espaço cênico, o teatro foi utilizado “como um mecanismo de repressão e disseminação do catolicismo na América Latina” (BEZERRA, 2013, p. 27). O historiador comenta ainda:

com a invasão do Brasil, veio junto um pensamento eurocêntrico, que ainda estava impregnado por uma ideologia teológica intensa, pois é importante lembrar que a metrópole, Portugal, era atrasada em relação às outras nações europeias, que já passavam por uma reforma nas estruturas do pensamento humanista. Os homens que aqui chegaram viviam um período Pós Renascimento, mas com uma mentalidade ainda medieval (BEZERRA, 2013, p. 28).

O teatro religioso centralizou-se em Belém e São Luís até meados do século XVIII, quando o Marques de Pombal extinguiu a prática, expulsou os padres jesuítas e tornou a educação laica. Neste contexto, surge a Casa de Ópera ou Teatro Cômico em Belém espaço criado para apresentações irreligiosas (BEZERRA, 2013).

Este breve levantamento histórico aponta que no período da colonização, na região amazônica, o teatro sempre esteve presente nos movimentos culturais e sociais, no entanto há uma grande lacuna na historiografia do teatro brasileiro. Assim, a história e resistência do teatro na Amazônia anda em paralelo com a história do teatro do Brasil. Por exemplo, no livro *Cenografia Brasileira: notas de um cenógrafo*, Serroni (2013) realiza uma investigação sobre o universo da cenografia, dialogando com vinte e nove artistas cenógrafos nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Pernambuco, Rio Grande do Sul e Paraná. Contudo, ele não registra nada referente à visualidade cênica do fazer teatral na Amazônia, ainda que haja estudos que mostram e comprovam a presença desse fazer artístico desde o século XVII, na linha temporal do fazer teatral brasileiro.

Foi com base nesse contexto que a pesquisa desenvolvida se pautou, na busca de trabalhar com vozes de artistas silenciadas pelo tempo, ou por registros históricos com profundo desconhecimento, ou desinteresse na prática teatral no Norte do Brasil, registrando

a atuação de artistas no universo da cenografia em Belém do Pará. A realização de um trabalho de Iniciação Científica, voltado para a produção do teatro local, a partir das memórias de artistas cenógrafos, contribuiu com os estudos históricos desses saberes artísticos.

Inicialmente, tomamos como base os trabalhos do artista e professor Neder Charone, junto a grupos de teatro em Belém nas décadas de 1970 e 1980. Em entrevista com Charone (2022), ele nos compartilha um breve relato sobre a década de 1970 e o fazer teatral em sua história:

A atividade teatral em Belém do Pará, a partir dos anos 1970, tem base na experiência advinda dos grupos ligados a paróquias e colégios, e que vai se caracterizar na década seguinte por uma atitude relativa ao resultado do trabalho e sua absorção pela sociedade. Mas, também se nota uma preocupação com o processo, principalmente na luta política por espaços e apoio do poder instituído, que culmina com a implantação do espaço experimental Waldemar Henrique. Há pequenos arroubos filosóficos na discussão sobre uma dramaturgia paraense, a partir dos textos encenados, entre o *vaudeville* montado pelo Grupo Experiência e aqueles de cunho político, social e experimental do Grupo Cena Aberta. Classifico a década de 1970 como domínio da expressão teatral, pelo aparecimento de grupos coletivos amadores, como o Grupo Experiência 1973; o Cena Aberta 1976; o grupo Maromba 1973, dirigido pelo escritor e ator Ramon Stergmann; o grupo Palha, coordenado pelo professor e ator Paulo Santana, dentre outros (CHARONE, 2022).

Não queremos cometer injustiça com o legado de outros artistas que antecederam o final do século XX no Pará, tampouco silenciar vozes de outros cenógrafos contemporâneo ao Neder Charone, por isso ratificamos que nosso ponto de partida, neste primeiro momento, é registrar a memória do teatro e da cenografia nos anos de 1970 e 1980 pelo fazer artístico e político de Neder Charone.

BREVE BIOGRAFIA DO ARTISTA NEDER CHARONE

Neder Roberto Charone é descendente de portugueses que moravam na Serra da Estrela em Portugal, com a área cuja propriedade residiam no vale de Charon, uma fronteira do Líbano quase com Israel, dando origem ao sobrenome da família. Sua família veio para o Brasil fugindo da fome e do frio, em um movimento político na gestão de Getúlio Vargas, para fazer ocupação da Amazônia. Assim, seu avô, Manoel da Silva veio de Portugal com tudo pago pelo governo, e se instalou na cidade de Altamira, no Pará, uma região produtora de castanha e látex.

Seu pai, ao chegar no Brasil, trabalhou como mascate². Sua irmã, que era a primeira filha, quando atingiu os doze anos, sua mãe, muito zelosa, negociou com seu esposo para que a filha viesse como interna no Colégio Gentil Bitencourt, em Belém/PA, para ser educada. Neder nos conta que era uma escola de altíssima reputação:

² A expressão ganhou outros significados ao longo do tempo: marreteiro, e hoje se chama de ambulante (no contemporâneo, livre empresário).

Então minha irmã veio interna do Colégio Gentil Bitencourt, e meu pai contava que quando ele a deixou, que as portas se fecharam, ele desceu as escadas do Colégio Gentil chorando, preocupado com o abandono daquela filha lá dentro. Quando ela voltara seis meses depois, não deu a menor trela pra ele, empolgadíssima com internato. Depois veio meu outro irmão, o Nagib, que foi interno no Colégio do Carmo, como filho de seringalista, que era um prestígio na época. Ele tinha quatro uniformes, um diário, um pra ir pra aula, outro pra ir pra missa e um de gala. E ficamos em Altamira eu e o Nagi, o filho quarto [aponta para si mesmo]. E o mais novo, o Názer (CHARONE, 2022).

Charone estudou no Colégio Maria de Matias, e foi nesse período na década de 1970 que Altamira começou a entrar em decadência, economicamente. E o seu pai tinha uma fábrica de arroz, que exportava para Belém. Trabalhavam ainda com exportações de castanha do Pará. Mas como Altamira entrou em declínio na década de 1960, sua mãe Zenaida insistiu em deixar a cidade: “Eu não tive educação, mas meus filhos vão ter” (Apud CHARONE, 2022). Mudando-se para Belém, e seu pai comprou um casarão antigo. Nas memórias de Charone, “havia uma porta com pé direito bem alto e duas janelas, com alcova logo na entrada, uma segunda alcova, a varanda, os quartos de dormir e lá no fundo o banheiro” (IDEM).

A partir de então começaram a trabalhar com calçados no complexo do Ver-o-Peso, em Belém, seu pai alugou um ponto na Rua Manoel Barata, estabelecendo assim, sua casa de comércio. E toda a família começou a trabalhar junta. Seu irmão Nagib já estava estudando no colégio público Paes de Carvalho e se preparando para o vestibular. Sua irmã Amanda fazendo curso técnico no colégio particular Santa Catarina de Sena, que era um prestígio enorme fazer cursos médios de professora, técnica de contabilidade, entre outros cursos. Neder Charone cursou datilografia na escola Mauá, com direito à fotografia no jornal, no dia de sua formatura, como datilógrafo. Isso já eram valores éticos, sociais, daquele período, da quarta metade do século XX.

Neder Charone, ainda criança, apresentava grande habilidade para desenho. Ele lembra de uma das surras que levou ainda em Altamira. Sua casa tinha um grande corredor lateral, tinha acabado de ser pintada para a festa de São Sebastião. Inocentemente, pegou um carvão e rabiscou a parede. Ele nos conta com um sorriso que lembra o menino de outrora, que levou uma surra por conta disso. Já em Belém, seu pai pagou um curso de pintura, no qual Charone estudou com um dos pintores mais renomados da cidade, Veiga Santos. Posteriormente, “por conta do destino”, na afirmação de Charone, o filho de Veiga Santos, Joaquim, vem a ser aluno de Neder Charone no curso de artes visuais na UFPA. Ele nos contou em depoimento:

(...) E o maior mérito que eu tenho de meus pais é que eles conseguiram, mesmo comerciantes, conseguiram formar os quatro filhos: a Nanci, o Nagib eu e o Názer. Daí todos nós nos colocamos bem e fomos procurar um lugar na sociedade (CHARONE, 2022).

Assim, seu primeiro trabalho foi no Centro Cultural Brasil Estados Unidos – CCBEU de Belém, no porão antigo de um casarão localizado na Avenida Magalhães Barata com a Travessa Quintino Bocaiuva. Neste espaço, Arabê Barrocos, tinha um curso de desenho de xilogravura, onde Charone deu início a sua prática profissional. Alguns anos mais tarde, a convite de um amigo, Neder assistiu a um ensaio de teatro de um grupo de jovens, em uma igreja no bairro do Jurunas, na cidade de Belém. Em sua narrativa Charone nos ratifica: “É importante lembrar que naquele momento, final da década de 60, início de 70, vivia-se a ditadura. Havia movimentos da igreja ser aberta para o fazer teatral, mas na verdade era uma forma de, mais uma vez, exercer o controle do povo por meio do catecismo (CHARONE, 2022). Conforme ainda nos relata:

Vimos para o espetáculo num grupo de jovens do Jurunas. Quando eu chego lá, fui apresentado para Geraldo Salles. Geraldo Salles, dirigindo [...] né? Foi um papo bem gostoso, uma amizade. Ele também morava na Quintino, perto da Brás de Aguiar, e me convidou pra fazer a cenografia. Porque os figurinos eram uns alugados da escola de teatro, que tinha um figurino, um guarda-roupa magnífico, que queimou no incêndio. Ali na escola de teatro da Quintino. E foi a minha primeira experiência sob a orientação dele. “Ah, e assim e assado”. Consegui fazer. E foi interessante porque não tinha dinheiro, eu maquiei essas cadeiras normais de madeira, fazendo desenhos de rococó, e pregando, pintando com pintas douradas, colocando tecido. Não tinha dourado, mas tinha os amarelos que dava a ideia, na luz, de dourado (CHARONE, 2022).

Charone participou ainda de um segundo espetáculo intitulado “Testamento do Cangaceiro”, sob a direção, do agora amigo, Geraldo Salles, ainda na paróquia no bairro do Jurunas. De acordo com seu relato, neste trabalho teatral não havia cenografia, era só roupa e adereço de cena. Ele nos conta que neste espetáculo a personagem Nossa Senhora, quando aparecia, entrava de patins, ou então de patinete em cena e diz que aquilo era “uma coisa moderna para aquela época”. Assim, foi a partir dessas duas experiências que ele começou seus estudos, seus olhares para a visualidade da cena.

Nesta mesma época, a convite do amigo Anastácio Trindade, Charone conhece a Sociedade Artística Internacional – SAI, localizada onde hoje é a sede da Academia de Letras do Pará. Ainda neste período teve acesso ao trabalho de Cláudio Barradas que estava à frente do grupo de teatro do SESI. O discurso e a maneira como Cláudio Barradas conduzia a direção do espetáculo deixaram Charone abismado, posto que nas palavras do entrevistado “era bem diferente da proposta de direção do Geraldo. E essa falange do Geraldo, de trabalhar com o *vaudeville*, o musical, aqueles textos bem mais leves, que faziam um pouco da sátira da sociedade” (CHARONE, 2022).

Cláudio Barradas pedia o investimento em atuação, não só a leitura do texto que a persona via, mas o contexto que aquela ação acontecia, o contexto político e em cima desse universo as imagens iam sendo criadas. O trabalho de Cláudio Barradas inspirou Charone que, apesar de optar pela faculdade de belas artes, não tinha possibilidades de se mudar para o Rio de Janeiro ou Belo Horizonte, onde o curso era ofertado. Assim, preparou-se para prestar

vestibular para Arquitetura, curso que era tido como “a grande faculdade de Artes Visuais em Belém”, tanto que formou grandes nomes das artes como: Dina Oliveira, Osmar Pinheiro, Emano Nassar, Luís Braga, Madalena Coimbra, dentre outros, nas palavras do entrevistado.

Neste contexto o foco nas artes visuais era muito político e desta forma se gerenciava e discutia política na área. Então, a Belém das artes visuais vivia isso: um movimento político muito forte nas décadas de 1970 e 1980. Neste período as apresentações do teatro ocorriam nas paróquias: a) Grupo Seta - da Pedreira e Aparecida; b) Grupo da Terra Firme – que na opinião de Charone “até hoje faz uma Semana Santa interessantíssima”; c) Grupo da Paróquia da Santa Teresina – tido como um grupo muito forte; d) Grupo da Igreja da Trindade - com o professor Carlos Coimbra.

Segundo Charone, em meados da década de 1970, tanto os grupos de teatro da cidade, quanto parte considerável da população e também artistas começaram a reunir-se para discutir e reivindicar espaços na cidade para o fazer teatral, galgando, assim, o Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique. Em Belém havia mais de vinte grupos de teatro amador, o que foi a grande força propulsora para a criação desse teatro, havendo uma assembleia de todos os grupos. Teatro onde Neder Charone teve a oportunidade de trabalhar com Cláudio Barradas:

O primeiro espetáculo com o Cláudio Barradas foi “Odorico Bem-Animado”, texto político, ele em cima da gente. Cobrando o corpo, a imagem. O Ator Lira (não bem recorda o nome), que fazia o Odorico, tinha a Lélia, uma grande atriz, Homerval Thompson, e o seu grande trabalho foi transformar o palco da SAI em uma sala de prefeitura, pintou muitos retratos do Lira como o Odorico. Então foi um espetáculo que teve uma estreia muito boa, mas depois ele foi afinando, por conta que não tinha muito público, isso aí, e havia o problema da censura também (CHARONE, 2022).

O segundo trabalho, com a direção de Cláudio Barradas, foi “Piquenique no Front”, em um Festival de Teatro do Absurdo. A apresentação se constituía em trechos, peças estreitinhas, pequenininhas. E nesse espetáculo a visualidade cênica era uma grande passarela com uma leitura parietal e não havia verbas para maiores investimentos. Eram muitas as dificuldades por conta da falta de verba, então Neder, com criatividade, habilidade e competência, usou a técnica de papietagem em sacos de trigo, para ganhar volume e rigidez, pintou aí o rosto de uma criança dando língua, escrita a palavra “paz”. Ele nos conta que esse foi um exercício de técnica muito ruim:

E isso foi um problema pra censura, nós tiramos de cena (o rosto da criança), ficou na lateral do teatro. A metáfora visual de uma criança dando língua e pedindo paz dando voz a tantas vozes silenciadas, era muito forte pra censura. Mas o recado foi dado! (CHARONE, 2022).

A cenografia do espetáculo era o figurino, o palco era despojado, o foco era o ator. O cenógrafo precisava entender que as vezes “o menos é mais”. O cenógrafo tinha que estar

à disposição do espetáculo, do ator, propondo e negociando a visualidade do espetáculo. Na opinião de Charone: “isso não quer dizer, ser escravo do ator, mas fazer parte do todo, o teatro é um fazer coletivo” (CHARONE, 2022). Agora, trabalhando com sacos de trigo para criar figurinos, e ainda trabalhando em parceria com Barradas, Charone vivenciou experiências neste início de sua carreira, que contribuíram para que se transformasse em um artista, cenógrafo e figurinista versátil, habilidoso e competente.

Ele afirma que Barradas lhe deu um significativo suporte referencial, político e técnico, sobre teatro que considera de grande importância. Durante a faculdade, com apoio e incentivo do professor João Messias, então diretor da Faculdade de Arquitetura, Charone e mais quatro colegas de curso participaram do Festival de Ouro Preto. Seus colegas cursaram História da Arte no festival e Charone escolheu Cenografia:

Tinha muito a ver comigo. Nós fomos de avião da FAB. Descemos em Minas, em plena Ditadura Militar, isso em 1972! Lembro do curso de Cenografia com Fernando de Oliveira, e eu já levei daqui toda uma experiência de Carnaval do QUEM SÃO ELES, que eu fui levado pelo professor Fernando Luís Pessoa que era um carnavalesco e ele estava fazendo o primeiro enredo político, “Eneida Sempre Amou”. Como, em plena ditadura, o enredo de uma comunista (CHARONE, 2022).

Após o Festival de Ouro Preto, ele iniciou sua carreira trabalhando alegoria do enredo Marajó, já no carnaval Ilhas e Maravilhas da Escola de Samba Quem São Eles, de Belém/PA. Com a música de Waldemar Henrique, a partir de um texto de Paes Loureiro. Ele destaca que a cenografia já não era mais apenas didática, ela era dinâmica e cinética e, assim, percebeu uma relação antropológica entre o figurino e cenografia: “espaço cênico é aquele que é dinâmico, que passa, que tem um dinamismo cênico que é o carnaval” (CHARONE, 2022). Ele nos conta com alegria:

(...) E é interessante que nesse período havia um grupo de teatro na Pedreira, dirigido pelo Luís Pinto, que foi embora pra Brasília, ele fazia muitas peças sacras por causa da Igreja. E aí tinha uma outra forma de criar cenário. Era aquela coisa do telão pintado ao fundo do palco, das bambolinas de coqueiro. Então, a gente fazia um pouco de sátira com ele. Depois, aparece um outro grupo, muito sério, o grupo Palha. Eles não tinham parte de cenografia, eles apresentavam elementos cênicos, que tem o famoso espetáculo chamado “Tatu da Terra”, que foi um enredo depois. Só que nesse período tinha um grupo de teatro, não era nem do absurdo, mas um bem avançado que se fazia em Belém. Temos um espetáculo nobre que se chamava “A História da Vaca Mumu. Da vaca metafísica”. Que o pessoal do teatro sabe melhor (risos). Quem era? Vocês lembram disso? Comentavam os carnavalescos com Milton Cunha! A história da vaca mumu, da vaca metafísica. Então era uma sátira, eles faziam um teatro meio debochado, sabe? (CHARONE, 2022).

Neder Charone é Doutor em Artes pela UFPA, foi docente nos cursos de Cenografia e Figurino da Escola de Teatro e Dança da UFPA e ainda professor no curso de Artes Visuais da UFPA. Como artista plástico e cenógrafo sua trajetória passeia por diversas exposições e

apresentações artísticas, dentre elas uma de grande importância em sua carreira: a “Reviva” em Belém, conhecida como a primeira chamada cultural de Belém, por onde passaram diversos artistas contemporâneos e modernistas de São Paulo.

Atualmente, Neder Charone é docente aposentado da UFPA e há mais de vinte anos o cenógrafo responsável pela visualidade cênica do Grupo Experiência na cidade de Belém

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse primeiro momento de mergulho nas memórias teatrais paraenses, a partir do campo da cenografia, das visualidades cênicas, conseguimos adentrar em um universo de muitas possibilidades de leitura sobre nossos fazeres artísticos. A experiência com a entrevista com o artista Neder Charone nos proporcionou, além de adentrar nas tessituras de suas vivências enquanto artista de teatro de nossa cidade, a possibilidade de adentrar em outros espaços de memória, partindo do lugar onde nos ancoramos para pesquisa: o fazer cenográfico.

Nesse sentido, a escrita de uma história da cenografia paraense nas décadas de 1970 e 1980, a do artista cenógrafo Neder Charone, que no início era uma possibilidade distante, com a pesquisa passou a ser um fato. Dessa maneira, conseguimos tencionar a própria historiografia teatral, em que os elementos da visualidade ainda são muito tímidos, diante das narrativas de outros elementos mais tradicionais da linguagem.

Talvez isso justifique nosso movimento em buscar na própria história da arte teatral parâmetros para afirmar nossa intencionalidade. Assim, para compreender o universo da cenografia, foi necessário pesquisar sobre a história da cenografia desde a Grécia antiga até meados do século XX no Brasil. Este movimento nos possibilitou compreender os desafios que atravessam a cenografia no fazer teatral, sua importância histórica e para a própria história das artes cênicas brasileiras e, em nosso caso especial, amazônicas paraenses.

Em nosso primeiro movimento de pesquisa, tomamos como base os trabalhos do artista e professor Neder Charone junto a grupos de teatro em Belém nas décadas de 1970 e 1980. Assim, foi possível registrar suas memórias e abrir espaço para a reflexão e a análise da produção teatral em Belém, por meio de obras da visualidade cênica.

O debate não se encerra aqui, porque temos a consciência da constante necessidade de valorização de artistas, de intelectuais, e da sociedade como um todo, envolvidos em projetos artístico-culturais tão significativos para a história contemporânea das artes cênicas na Amazônia.

REFERÊNCIAS

BARSANTE, Cassio Emmanuel. **A Vida Ilustrada de Tomas Santa Rosa**. Rio de Janeiro: Fundação Banco do Brasil: Brookmakers, 1993.

BARSANTE, Cassio Emmanuel. **Santa Rosa em Cena**. Coleção memória, v. 2. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1982.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Tradução de Maria Paula Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia, 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BEZERRA, José Denis de Oliveira. **Memórias Cênicas: poéticas teatrais na cidade de Belém (1957-1990)**. Belém: IAP, 2013.

CHARONE, Neder Roberto. **Crônica/Memorial sobre a produção artística na Belém do final do século XX: três coleções e alguns biografemas**. Tese (Doutorado em Artes), Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2021.

HOWARD, Pamela. **O que é Cenografia?** Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Edições SESC SP, 2015.

MANTOVANI, Anna. **Cenografia**. 1ª ed. São Paulo: Ática, 1989.

NERO, Cyro Del. **Cenografia – Uma Breve Visita**. 1ª ed. São Paulo: Editora Claridade, 2010.

NERO, Cyro Del. **Máquina Para os Deuses: Anotações de um Cenógrafo e o Discurso da cenografia**. 1ª ed. São Paulo: Editora SESC São Paulo, 2009.

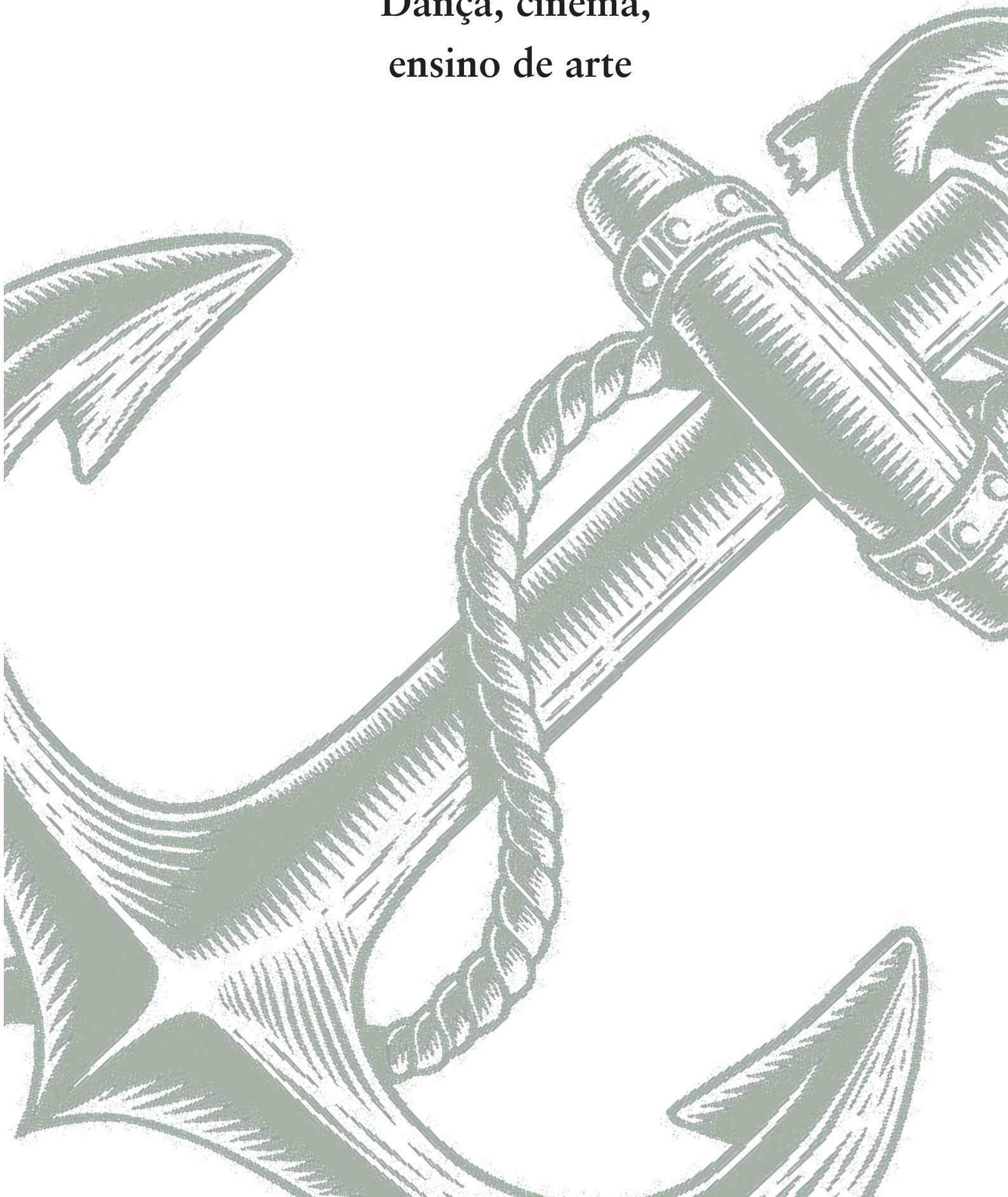
POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Revista estudos históricos**, v. 5, n. 10, p. 200-215, 1992.

ROUBINE, Jean Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. São Paulo: Zahar, 1998.

SERRONI, José Carlos. **Cenografia Brasileira: notas de um cenógrafo**. 1ª ed. São Paulo: Editora SESC SP, 2013.

4.

Dança, cinema,
ensino de arte





FELÍCITAS ENTRE PERFORMANCES, TUCANOS, BIOFILIA E A DANÇA MODERNA BRASILEIRA – A NOVA RICA COREOGRAFIA¹

Denise Mancebo Zenicola (UFF/ PPGAC - UNIRIO)

RESUMO

O artigo propõe discutir a performance de Felícitas Barreto, bailarina, pintora, escritora e pesquisadora que viveu em aldeias de povos originários no Brasil. O artigo pretende refletir a performance da bailarina em suas experiências pessoais, sociais e culturais, seus papéis e funções exercidas nas tribos remotas, por três décadas, como também em cidades densamente habitadas. Esse trabalho aciona a construção da performance do cotidiano em aproximação com conceitos de Biofilia de Edward O. Wilson, que compreende uma perspectiva da atração pela natureza como um princípio filosófico e ecológico. O referencial teórico que ampara esta investigação vem de diferentes áreas do conhecimento, tais como a Ecologia e os Estudos da Performance.

Palavras-chave: Antropologia da Dança; Biofilia; Estudos da Performance.

ABSTRACT

This article proposes to discuss the performance of Felícitas Barreto, a dancer, painter, writer and researcher who lived in villages of native peoples in Brazil. The article intends to reflect the dancer's performance in her personal, social and cultural experiences, her roles and functions performed in remote tribes, for three decades, as well as in densely inhabited cities. This work triggers the construction of the performance of everyday life in approximation with Edward O. Wilson's concepts of Biophilia, which comprises a perspective of attraction to nature as a philosophical and ecological principle. The theoretical framework that supports this investigation comes from different areas of knowledge, such as: Ecology and Performance Studies.

Keywords: Dance Anthropology; Biophilia; Performance Studies.

¹ Artigo primeiramente enviado para publicação nos Anais da XI Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE), em versão resumida e como estudo iniciado, sob o título Performances Dançadas: Felícitas, um estudo iniciado. Integra ainda o escopo dos estudos acerca da performance dançada, pesquisa desenvolvida em pós-doutoramento junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (UFPA), como estágio de pós-doutoramento da autora, sob supervisão da professora Giselle Guillon Antunes Camargo, Grupo de Pesquisa CIRANDA - Círculo Antropológico da Dança (UFPA), Laboratório Coletivo MUANES Dançateatro: Performances Afro-Ameríndias Brasileiras e Danças em Diásporas (UFF) e Núcleo de Estudos das Performances Afro-Ameríndias (NEPAA - UNIRIO).

Quero viver em um mundo onde animais e pessoas convivam com respeito: e, claro por uma questão de evolução, o respeito deve partir do homem, do ser humano, que tem o conhecimento sobre outras espécies, e tem obrigação de respeitá-los e de conhecer suas necessidades, fraquezas e forças.

Felicitas Barreto, Réquiem para os índios. São Paulo: Ground, 1979, p. 6.

Descendente de ciganos e cidadã alemã, Felicitas Barreto (1910-2003) nasceu na cidade chamada Colônia e passou a sua infância no sítio do seu avô, um rico fazendeiro da Bavária. Sobre essa época afirma: “O parque da casa de meus avós inspirou Mendelsohn a compor Sonhos de Uma Noite de Verão” (SGRIGNERO, 1958). Filha de um engenheiro industrial que, em busca de melhores condições de trabalho e vida, migrou com a família para o Brasil logo após o término da Primeira Guerra Mundial.

No Brasil, a família fixou residência em Niterói, no Estado do Rio de Janeiro, onde Felicitas passou a sua infância. Gostava de “ir à praia com sua irmã Liane para ouvir o atabaque em rituais de Candomblé” (SGRIGNERO, 1958) e, com certa constância, segundo sua própria declaração, em vez de ir para a escola, ia para “as bandas do saco de São Francisco visitar o feiticeiro Omar, que me ensinava as danças e as cantigas dos santos”. Para Felicitas, veio daí, ao frequentar estes rituais afro e ameríndios, o “seu fascínio pelos povos indígenas”, já que sempre considerou a crença dos negros similar à dos povos originários do Brasil (BARRETO, 1958, p. 5).

Ainda criança, por volta dos nove anos (1919), criou um grupo de dança composto por crianças da sua rua, para esta ocasião coreografou uma dança com quinze personagens e dançou Adágio da Sonata ao Luar de Beethoven, no palco do Cine Odeon.

Iniciou sua dança na Escola de Bailados, a atual Escola de Dança do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, com Maria Olenewa e Ricardo Nemanoff. Em 1928, recebeu elogios entusiasmados da bailarina russa Ana Pavlova, que estava em visita artística no Brasil e que assistiu a uma de suas apresentações no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Na época, Felicitas se dividia entre as aulas de ballet e aprendizados na Escola de Circo, onde dançava montada em um elefante (SGRIGNERO, 1958), e assim tentava ganhar um dinheiro a mais.

Além da sua formação em dança clássica, demonstrou interesse e cursou a Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro (UFRJ). No final dos anos 1940, forma-se pela Escola de Belas Artes como pintora. Lá conheceu o pintor Guignard, que veio a ser um de seus melhores amigos e incentivadores e, graças a essa aproximação e amizade, tornou-se a sua Musa inspiradora, e teve um quadro seu pintado por ele.

Figura 1: Felícitas Barreto e o quadro pintado por Guignard.



Fonte: Acervo Felícitas Barreto, s.a.

Na década de 1940, começou a percorrer aldeias indígenas pelo interior do Brasil, Panamá, México, Colômbia, Equador e Venezuela. Esse interesse por pesquisa em danças levou Felícitas a descortinar um mundo novo, um outro olhar sobre a arte dançada, praticada até então. Inicia, assim, uma pesquisa desenvolvida em centralidade para os índios do Brasil, vivendo em contato direto com o povo de diversas etnias de povos originários tais como Gavião, Urubu, Xavante, Carajá, Xerente etc. Segundo Felícitas, “colhi danças ainda inéditas, de insuportável lirismo e excentricidade”, refere-se a artista ao período em que recolheu, pesquisou, fotografou e desenhou, por sete anos, o que veio a chamar de “a nova rica coreografia” (BARRETO, s. d., p. 11).

Em seu livro *Requiem para os Índios*, adensou sua pesquisa em outras regiões e povos como os Cunus,² Guaymís (Panamá), os Chocós, Katios, Guajiros, Motilones (Colômbia), os Aruhacos (fronteira da Colômbia com a Venezuela), os Tiriós, Apalaís, Wayanas (Brasil) (BARRETO, 1979).

Cabe ressaltar que no livro *Requiem para os Índios*, Felícitas adotou como procedimento metodológico o que Steinberg indica como uma

investigação que busca encontrar uma realidade e a partir dela produzir conhecimento, portanto, a prática da caminhada e de escutas com registros de diversas categorias, desenho, escrita, gravações, fotografias... fazem parte do processo de construção e acessa um plano do comum como metodologia. (2018, p. 289)

² Os povos chamados Cunus formam uma nação independente dentro da República do Panamá (BARRETO, 1979).

Figura 2: Performance do cotidiano do afeto paternal, etnia Wayana Apalaís.
Foto de Felícitas Barreto.



Fonte: Acervo pessoal de Felícitas Barreto, 1970.

Já entre idas e vindas às pesquisas de campo, apresentou-se no Theatro Municipal, na temporada de 1943, a convite de Yuco Lindberg, participando de sua coreografia *A Felicidade*. Por volta de 1946, criou o seu próprio grupo de dança, o 1º. Ballet Folclórico do Nacional quando se apresentou no Teatro João Caetano, em 23 de outubro, as coreografias: *Tabu*, *Raio de Lua*, *Macumba*, *Casamento de Zumbi*, *Feitiço* e *Yemanjá* (SGRIGNERO, 1958). Nesta última, *Yemanjá*, “chocou o público dançando rodeada por negros, nua da cintura para cima, chegando até a ter problemas com a censura” (PEREIRA, 2003, p. 175). Entre tantas atuações, segundo Ferraz, Felícitas por volta dos anos 1940 assumiu a direção do balé do Teatro da Paz, em Belém, no Pará (FERRAZ, 2012, p. 106).

Felícitas ainda trabalhou em Cinema e protagonizou o elenco do filme *Tabu*, uma lenda amazônica (1949), dirigido por Eurico Richers, um curta de 5’, documentário que abordou a recriação de balé indígena amazônico pela bailarina (SGRIGNERO, 1958). A partir deste filme, participou em outros como bailarina e coreógrafa – *Uma luz na estrada* (1949), direção de Alberto Pieralisi; *O dominó negro* (1949) e *Todos por Um!* (1950), ambos com a direção Moacyr Fenelon; *O rei do samba* (1952), dirigido por Luiz de Barros; *Sinfonia amazônica* (1953), com direção de Anélio Latini Filho. Também atuou em peças de teatro, “chegando a apresentar-se também no teatro de revista” (FERRAZ, 2012, p. 96).

Em 1958 lança a obra *Danças do Brasil*, com registros organizados na primeira parte dedicada às danças indígenas, com 53 danças descritas de 31 etnias e, na segunda parte, com 83 catalogadas, danças relacionadas, principalmente, à cultura africana.

Figura 3: Índice das Danças pesquisadas.

Dança	Tribo (em ordem alfabética)	Dança	Tribo (em ordem alfabética)
Acyigua	21 Apapocúva	Makapéti	53 Kauá
Joça	23 "	Nóado	54 Kobéua (Cobéua)
Nimangá	23 "	Yamakolapaua	54 "
Nimongarei	26 "	Taru-Jampyn	57 Krenak
Toro	26 Apinayé	Kuarupe	57 Kuikúro (Cuicuro)
Zaiacuti	28 Ariti	Ao Deus Sol	60 Maquiritare
Coroconô	28 Aruaqui	Xixa	60 Moré
Jure	31 Bororo	Patnateran	61 Munduruku
Manidô	33 "	Guereira	62 Nambiquara
Da Onça	33 "	Puanuni	63 Oiapiti
Ualalocé	35 "	Curumi Praiá	63 Pancararu
Toré	36 Carijó (Araticum)	Imbu	64 "
Do Jaguar	38 Coroado	Abóxoko	65 Pieroa
Puris	38 "	Kóai	66 Siusi
Yurupary	38 Desana	Areruia	67 Taulipang
Yádedoa	42 Fulniô	Parischerá	67 "
Sevilhochlá	42 Fulniô	Penéc	68 Tembê
Uariuiú	46 Guaharibo	Vara	68 Terena
Mainu	46 Guaicuru	Kiapli	70 Tukano
Sucury	46 "	Porasseú-Tapoui	70 Tupinambá
Kamutxi	48 Ipurinã	Yurupary	71 Tuyuka
Atiaru	49 Kamayurá	Acangatara	71 Uanãna
Maricumate	50 "	Atalakakano	73 Umutina
Katschéra	50 Kanéla	Pira-Poracéya	78 Waiká (Vaicá)
Kahé-Tuagé	52 "	Tureba	79 Xavante
Arawaná	52 Karajá (Carajá)	Festa da Fatura	79 Xokdeng
Aruaná	53 "		

Danças	Danças	Danças
Alardô	85 Chimarrita	109 Meia-Canha
Alexé	85 Chula	109 Mineiro-Pau
Babacué	86 Cielito	109 Moçambique
Balaô (Balano)	86 Cinzas	110 Mouros
Balaio	89 Ciriri	110 Nau Catarineta
Bambaquerê	90 Coco	110 Nossa Senhora dos
Bambelô	90 Congo	111 Prazeres
Bangalé	90 Cururu	115 Opanjé
Bate-Batu	91 Dança de São	116 Palminha
Bate-Pé	92 Goçalo	117 Pastoris
Batucajé	92 Doadão	117 Pirapora (Born Jesus
Batucajé	92 Ecu	117 de)
Bumba-meu-bô	93 Espontão	117 Punga
Calenda	94 Fandango	117 Quilombos
Capoeira	94 Gato	125 Quilombos
Capoeira	94 Jacundá	125 Recortado
Carimbô	95 Jesuínas (Festas)	125 Rei dos Mouros
Carimbô	95 Jango	126 Reissado
Carimbô	95 Leisagem do Bonfim	128 Rojão
Carimbô	95 Lunda	128 Sairé
Carimbô	95 Macumba	130 Samba
Carimbô	95 Maria-Chica	131 São Benedito
Carimbô	95 Maria-Juana	132 Sama
Carimbô	95 Marabato	132 Serra Moreninha
Cavalo Marinho	107 Maracatu	133 Tambú
Caxambu	107 Marimbondo	133 Tatu
Chiba	108 Marujada	135 Tirana
Chico	108 Maxixe	136 Volta Senhora

Fonte: Foto de Felícitas Barreto, 1985.

Acervo pessoal de Felícitas Barreto apud BARRETO, 1958, p. 83.

Segundo Barreto, “o livro é o resumo da fabulosa riqueza coreográfica que possui o Brasil”, nele foram catalogadas inúmeras manifestações de danças, exigindo ânimo de pesquisa e, para tal, foi viver na floresta entre índios e mais próxima do povo que conheceu nas suas viagens pelo interior do Brasil (BARRETO, 1958, p. 10). Felícitas viveu a dança de “forma vigorosa” e, apesar do seu interesse mais específico pela cultura indígena ter sido evidente, a “cultura negra também lhe causou curiosidade e admiração e desde a infância se sentiu atraída pelas manifestações religiosas do candomblé”, aprofundando nesse espaço, os seus estudos (SILVA, 2019, p. 65).

Em 1958, dançou em Paris, no Teatro da Academia de Isadora Duncan. Na ocasião, o irmão de Duncan, Raymundo, a convidou para dirigir a academia, mas ela recusou porque não queria ficar presa a tal compromisso.

De volta, inicia o trabalho de etnógrafa viajando entre Brasil, Panamá, México, Colômbia, Equador e Venezuela, percorrendo aldeias indígenas e, segundo Vicenzia, “retirou-se para viver na companhia dos índios e dos pássaros, voltando ocasionalmente à civilização, com seu tucano ao ombro, para o lançamento de algum livro seu sobre dança e pesquisa corporal” (VICENZIA, 1997, p. 19). Em 1959, resolve abandonar a vida urbana para a viver entre os índios por aproximadamente duas décadas. A partir dos anos 1970, Felícitas vai morar em Copacabana, no Rio de Janeiro, com seu tucano e passa a atuar junto a grupos a favor de causas ecológicas e da defesa dos animais.

Felícitas ao longo de sua vida assumiu a proposta de incorporar elementos da cultura brasileira à dança, até então predominantemente eurocentrada. Especializou-se e foi pioneira na descrição densa da performance do cotidiano, bem como produziu raro acervo fotográfico da vida dos povos originários, embora tenha feito também vasto registro de danças populares

de origem preta. Inovadora, Felícitas inaugurou o conceito em que a capoeira deveria ser considerada uma dança, já na década de 1950. Prática na qual, segunda ela, seria tal uma livre coreografia e seus movimentos poderiam ser nomeados como “passos”.

Além dela, podemos citar ainda, entre outros, as também relevantes pesquisas do checo Vaslav Veltechek, da carioca Any Guaíba, do sueco Gert Malmegren, da gaúcha Chinita Ullman, da carioca Eros Volusia e da campista Mercedes Batista. Uma geração de artistas envolvida em produzir um novo viés na linguagem do ainda chamado balé moderno e, cada um a sua forma, foi recebido com admiração pelos modernistas. Esses pesquisadores da dança, da dança moderna brasileira que nascia, das mais variadas formas propuseram o princípio de mover-se a partir de impulsos internos do corpo. Segundo Martin (2007), “o movimento físico é o primeiro efeito normal de qualquer experiência mental ou emocional” e, portanto, uma forma natural de ação do corpo que dança.

De todos, a que mais produziu, documentou e registrou sua pesquisa é inegavelmente Felícitas Barreto. Como coreógrafa e bailarina, ela abriu caminhos para a sedimentação da dança nacional moderna, via pesquisa etnográfica, de forma ímpar. Inspirou-se nas suas pesquisas de campo em dança e na construção de danças afrodescendentes para coreografar, mesmo que com certa frequência, as “caracterizando como primitivas, sensuais, exóticas, lascivas ou ardentes”, estas lhe fascinaram “e daí o seu interesse artístico” (SILVA, 2019, p. 68).

Em suas coreografias colocava-se, com frequência, em lugar de destaque, tal uma diva, relegando a figura do elenco negro, bem como o desenho coreográfico ao lugar de subordinação. Em sua defesa, cabe ressaltar que tal prática coreográfica era comum nessas décadas, e há um amplo registro de fotos em semelhante contexto de “destaque-diva-solista” como aqui se observa em imagens de Eros Volússia, Felícitas Barreto e Mercedes Baptista.

Figuras 4, 5 e 6: Macumba, coreografia de Eros Volússia (Figura 4). Ballet Negro, coreografia de Felícitas Barreto (Figura 5). Mercedes Baptista (Figura 6).



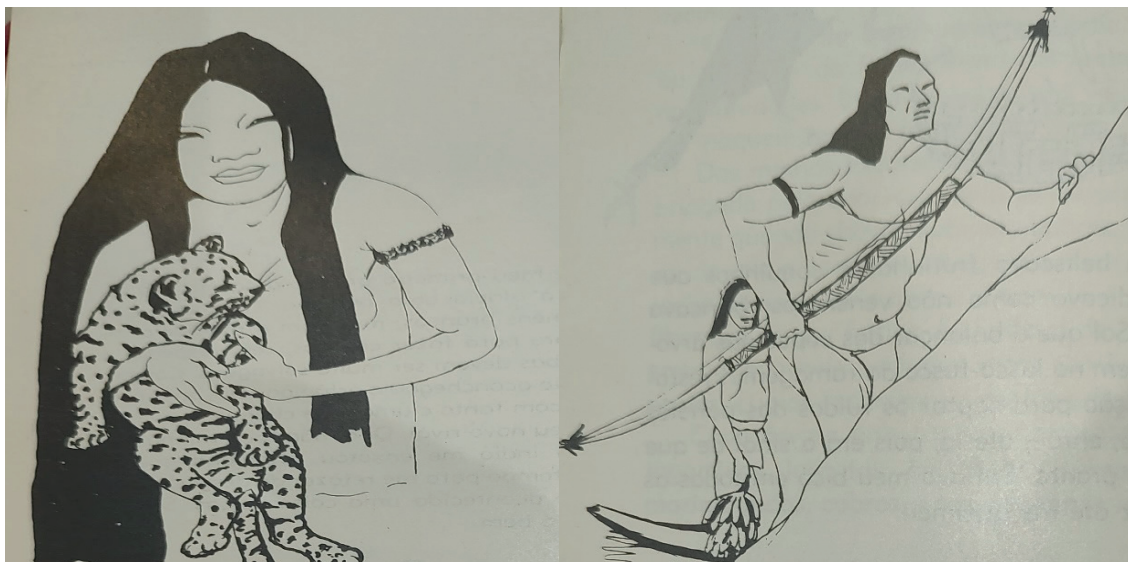
Fontes: Acervo O Globo, s.a. (Figura 4). Autor desconhecido, 1940 (Figura 5). Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, 1950 (Figura 6).

Apesar de assumir, com certa constância, uma performance colonialista do ponto de vista coreográfico, seus livros são referência na área e revelam, como bailarina etnógrafa, sua aguçada inteligência e rara competência de observação, com ênfase ao verdadeiro diário de bordo que é Réquiem para os Índios, um “gênero raro” e “rico documento em testemunho direto”, segundo Rachel de Queiroz. Felícitas utilizou a foto como memória visual em poética singular. O olhar da bailarina pode ter começado “de fora”, mas a pesquisadora conseguiu “ver as coisas do ponto de vista dos nativos”, isto é, “embaixo da pele do outro”, embora seja evidente que em algumas descrições se deixou envolver por um certo “tipo de empatia espiritual interna com seus informantes”. De qualquer forma, o pensamento resultou em espetacularmente múltiplo como um produto, e “maravilhosamente singular como um processo” (GEERTZ, 2018, p. 88).

A qualidade da sua “observação participante” resultou no mimetismo alcançado e, no fazer com os outros, pode “esquecer” o mais possível a sua diferença. Felícitas partilhou a vida cotidiana, conversas, rituais, danças, visão de mundo, captou processos culturais para assim poder compreender os sistemas de valores. Os povos originários visitados foram interpretados pela leitura que os próprios locais faziam de si, como se ela fosse da própria cultura. E esse procedimento resultou em uma leitura densa e rica.

Ainda descreveu e desenhou em aquarelas “muito movimento ilustrando a vida dos índios”, segundo Erich von Däniken (BARRETO, 1979, p. 9).

Figuras 7 e 8: Aquarelas de autoria de Felícitas Barreto.



Fonte: Acervo pessoal de Felícitas Barreto, 1970.

Da sua pesquisa de campo que muito nos interessou foi a sua contribuição para o surgimento da dança moderna brasileira.

Acredito que houve neste período um caminho modernista de danças, mais que isso, uma outra forma de fazer danças que criou uma corrente de transmissão de conhecimentos e de informações para construção da dança brasileira a qual ainda se constrói nas novas gerações (ZENICOLA, 2022, p. 75).

Importante também ressaltar que nesse período (por volta de 1930 a 1950) houve a formação de um grupo de artistas da dança, como já dito acima, dedicados ao que hoje chamamos de pesquisa de linguagem moderna brasileira, entre esses, pontuamos: Eros Volusia, também com pesquisa de campo, embora Eros tenha deixado raríssimo vestígio e documentação; Mercedes Batista, que efetuou, segundo relatos dela, pesquisa de campo no Terreiro de Joãozinho da Goméia.

Infelizmente, pelo longo período vivido nas florestas da América Central e Sul, com maior aprofundamento na região da floresta amazônica, Felícitas não deixou uma técnica em dança desenvolvida para a cena que nos servisse como inspiração metodológica, mas, mesmo assim, em seus livros eram constantes as descrições do eixo do corpo humano, modos de produção em danças que os documentos históricos e registros que seus livros ratificam.

A coreografia dançada como tema, como gesto, partituras corporais com ou sem repetições, não se estabelece em narrativas lineares. Afinal, o que ela vai nos contar são os rituais dançados, que narram histórias fundantes dos respectivos povos originários das Américas e, como tal, constroem nosso imaginário por outro viés, pela rica presença de metáforas simbólicas, atos heroicos e celebrativos das cosmopercepções e simbologias corporais.

Felícitas gradativamente abriu interesse para as visualidades e sonoridades dos comportamentos e performances cotidianas dos povos originários visitados. E nos faz refletir sobre performances descritas que transmitem com riqueza de detalhes, informações olfativas, visuais e sonoras e que acabam por revelar um real sentido cultural e performance do corpo e anunciam suas histórias e intencionalidade próprias e mais profundas. Felícitas nos oferece a sua atenta percepção como um ponto de escuta destes grupos sociais.

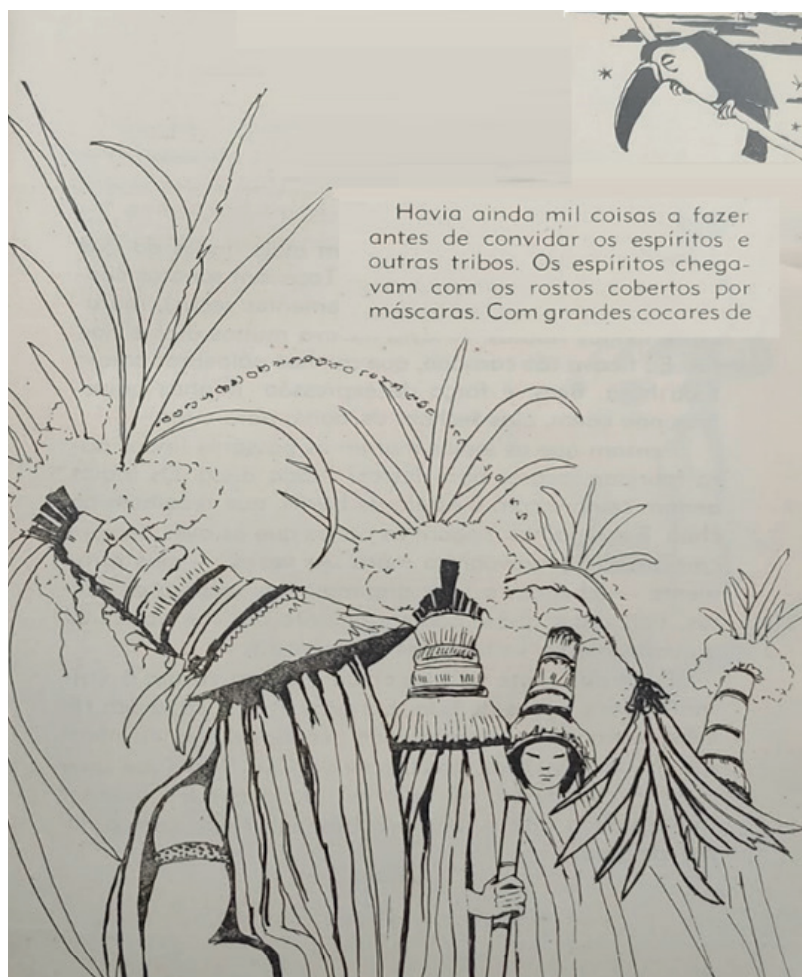
Escuta que está para além, uma escuta de subjetividades, de um canto à beira do rio, de um sapo que por toda a noite, cheiros das comidas e que passa a ter uma função de escuta, do som da floresta, “sonora, musical, social e relacional no cotidiano, no campo do efêmero, do banal, do ordinário por fazer parte da rotina de quem passa ser acometido pela presença” (STEINBERG, 2018, p. 2891).

A bailarina, pintora, escritora, atriz e pesquisadora etnógrafa autodidata viveu em aldeias de povos originários no Brasil por muitos anos. Deste convívio registrou, escreveu, pintou, performou, mas também desenvolveu uma aguda percepção de preservação ecológica do eco sistema. Com frequência afirmava que devemos nos unir na defesa dos animais, “nossos pequenos e grandes irmãos” bem como do índio, das “árvores, das florestas e dos pássaros e seus alimentos” (BARRETO, 1979, p. 6).

A inicial pesquisa, em recorte, do movimento em dança em que a artista exaltou a

dimensionalidade e percepção do corpo que dança, sob a forma de registro do movimento, foi gradativamente extrapolada pelo entendimento de dimensões mais profundas que essas danças abarcavam: “Havia ainda mil coisas a fazer antes de convidar os espíritos e outras tribos. Os espíritos chegavam com os rostos cobertos por máscaras, plumas coloridas na cabeça... A festa durava muitos dias e noites” (BARRETO, 1958, p. 21).

Figura 9: Aquarela de autoria de Felícitas Barreto.



Fonte: Acervo pessoal de Felícitas Barreto, 1970.

Isto é, Felícitas afastou-se do olhar eurocentrado e expandiu sua percepção para as danças dentro de contextos de práticas rituais que a circundam, organizam e dão sentido a essas danças. A experiência e olhar da dança como performance cultural dançada promoveu, a partir de então, a compreensão do encontro cósmico entre o mundo humano e dos espíritos que dançam, de danças que promovem aos praticantes uma ordem do cosmos como plano de troca ritual, reprodução e sobrevivência do coletivo; danças como práticas rituais que arrebatam os espíritos que povoam as florestas, o cosmos e que funcionam como espaços de saberes passados e futuros. A partir desta perspectiva, a episteme foi assumir a dança como conhecimento real, que inscreve ordem nas mentes, na primazia do movimento ancestral e

regenerativo, que inscreve ordem no corpo.

Mais ainda é importante destacar o seu pioneirismo em defesa de questões ambientais pela convicção da conservação da natureza através da educação ambiental. Felicitas ressaltou com frequência o imperativo da conexão com a natureza como forma de caminho da humanidade e como processo evolutivo. A artista antecipou-se em décadas às reflexões do psicanalista alemão Erich Fromm (1900-1980) ao descrever a orientação de atração por tudo que é vivo e vital, e que trazia um princípio que se opunha à atração pela morte, como também do ecólogo Edward O. Wilson (1929-2021), considerado o pai da sociobiologia e da biodiversidade e que lançou o conceito em seu livro *Biofilia*, publicado em 1984, isto é, o ato relacional da satisfação que o ser humano sente ao entrar em contato com outros seres vivos e com a natureza em geral.³ A *Biofilia* abrange tanto um ponto de vista considerado mais científico da atração pela natureza como um princípio evolutivo, e também uma forte atitude filosófica. Nesse sentido, Felicitas defendia o que ainda viria a ser chamado de *Biofilia*, como um sinal de saúde física e mental, como uma forma de integrar-se com o espaço natural, o que na contemporaneidade vários estudos corroboram; os benefícios do convívio na natureza para a saúde humana.

Lamentavelmente, a potência desse momento radical em pesquisa, em aproximação de corporalidades expressivas rituais com experiência plástico-visual na vivência da artista na floresta, não resultou em coreografias para a cena. A nova ética transcultural com críticas à sustentabilidade e inaugurando o projeto modernista, ou seja, a “nova rica coreografia”, como costumava se referir, considerando saberes e fazeres locais, numa proposta inclusiva de arte e vida, foi desenvolvida conceitualmente por Felicitas em princípios e procedimentos teóricos, mas não artisticamente em danças.

É possível imaginar o quão belo seriam as paisagens transculturais e interações entre visualidades e imaterialidades em estado de integração e satisfação pela vida, no palco; seria uma fonte de ressignificações e registros artísticos a partir das origens de seus poderes dançados. Talvez pudéssemos alcançar tais danças mais profundamente do que pela visão que chamamos funcionalista apresentada, em que estas ficaram principalmente como “mecanismos elaborados para definir as relações sociais, manter as regras sociais e fortalecer os valores sociais (GEERTZ, 2018, p. 150).

A partir de seu retorno à cidade do Rio de Janeiro, Felicitas vai morar na rua Bulhões de Carvalho, em Copacabana e passou a militar ativamente na luta mundial em defesa da liberdade dos animais e, para tal, criou um site, o Fauna Free, no qual passou a receber e dar apoio na divulgação da sua luta pela natureza e preservação ambiental e nele ratificou que os seres humanos procuram inconscientemente essas conexões ao longo da vida. Impactada pelas experiências pessoais, sociais e culturais vividas entre os povos originários no qual esteve inserida, por tantos anos, sentiu a necessidade de reforçar o contato com a natureza para que essa conexão se perpetuasse, e trouxe o seu tucano “Oco-Kuri (arco-iris)”, o tucano que ganhou do noivo, o “tuxuaua, Aparabé” (BARRETO, 1979, p. 152). Seu retorno a

3 Segundo Edward O. Wilson em *Biofilia* (1984), a palavra “biofilia” vem do grego *bios*, que significa vida, e de *philia*, que significa amor, afeição, ou necessidade de satisfação – o amor pela vida. WILSON, 1984.

cidade grande gerou mais um choque cultural:

Quando eu e meu tucano chegamos das selvas, ficamos atônitos ao ver pessoas de fina cultura e que se se dizem amantes da natureza cometendo atrocidades com os animais que possuem. Mas essas pessoas não cometem tais atrocidades por malvadeza; cometem por simples preguiça mental, porque aceitam hábitos absurdos sem se deter um momento pra pensar. Por incrível que pareça, em vez de usarem latas de conserva para experimente a pontaria, tais pessoas usam animais. Todos nós devemos nos conscientizar de que, ao adquirirmos um animal, estamos assumindo uma imensa responsabilidade. Uma responsabilidade muito maior quanto mais dependentes são os indefesos animais, pois eles nascem autossuficientes, mas se tornam nossos dependentes e prisioneiros. Analisemos se não estamos fazendo algo errado; não é somente a comida que muitas vezes não é adequada; devemos nos aprofundar mais nos seus costumes e manifestações específicas. Devíamos fazê-los compartilharem de nossa vida, tirá-los da monotonia e da solidão, dando-lhes carinho e procurando compreendê-los. Somos racionais e, justamente por isso, deveríamos procurar entender a linguagem dos animais que, em geral, se baseia no som; não podemos exigir deles a compreensão dos diversos idiomas em que o homem fala. Reflitam nisso. Os problemas de todos os seres são basicamente os mesmos: comer, ter filhos e morrer. Não se esqueçam: nós – seres humanos ou animais – todos somos habitantes do mesmo planeta. E ninguém é dono deste planeta (BARRETO, 1982, p. 74).

Em seu livro *Réquiem para os índios* (1979), a artista pesquisadora deixou evidente a necessária ligação emocional que os seres humanos devem ter com outros seres vivos, com a arte dançada, com a natureza e como nos relacionamos com o ambiente que nos rodeia de diversas formas e com diferentes intensidades. A detalhada descrição da performance cotidiana praticada por Felícitas revelou um conjunto rico e diversificado de experiências exploratórias em ambiente natural, sempre reforçando as suas conexões com os outros e com a natureza.

Seu amor à dança levou-a a caminhos inusitados na pesquisa da ação dançada onde o corpo, a ecologia e a percepção da ação estiveram juntos no discurso visual, no entendimento da cosmovisão da dança.

Estamos nós a caminho
Pra derrubar uma árvore
nossa tristeza é demais:
Para acender fogueira,
Vamos matar uma árvore.
Ó floresta, te pedimos,
ó floresta: nos perdoa.
(BARRETO, 1982, p. 20).

Felícitas ou “Lua”, segundo o batismo feito pelos seus novos “parentes”,⁴ pode alcançar, no mergulho denso efetuado, formas de produção de sensibilidades e os possíveis encontros com ancestrais e com a natureza que se processavam nessas danças. Em maior sentido de produção da corporeidade desses grupos sociais, Felícitas foi obtendo, pela ampliação do

⁴ Os povos originários das Américas, principalmente do Brasil, entendem todos os humanos como uma só grande e única família logo chamam a todos de parentes.

seu perceber, o entendimento real de danças de cosmopercepção, o que significam e o quanto estas se imbricam na compreensão das simbologias culturais. Fica para nossa reflexão uma indagação: teria Felícitas percebido na Amazônia, nas curvas dos rios, na grandeza e exuberância da natureza, nas formas de vida e celebrações dos povos originários, a síntese do Brasil?

Figuras 10 e 11: Felícitas Barreto com Oco-Kuri.



Fonte: Capa de livros. Acervo Felícitas Barreto, 1980.

REFERÊNCIAS

BARRETO, Felícitas. **Danças do Brasil**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1958.

BARRETO, Felícitas. **Memórias de um tucano**. Rio de Janeiro: Brasil-América, 1982.

BARRETO, Felícitas. **Réquiem para os índios**. São Paulo: Ground, 1979.

FERRAZ, Fernando. **O fazer saber das danças afro: investigando matrizes negras em movimento**. São Paulo: Unesp, 2012.

GEERTZ, Clifford. **O saber local**. Novos ensaios em antropologia interpretativa. Rio de Janeiro: Vozes, 2018.

MARTIN, John. **A dança moderna**. Tradução de Marcia Strazzacappa. Revista Pró-Posições, Campinas: v. 18, n. 1 (52), p. 229-259, 2007.

PEREIRA, Roberto. **A formação do balé brasileiro**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2003.

SILVA, Marilza Oliveira. **O tronco histórico da dança afro-brasileira**. Revista da ABPN. v. 11, n. 27, nov. 2018 - fev. 2019, p. 64-85.

STEINBERG, Mirian. **Performance do/no cotidiano na cidade**. Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018.

SGRIGNERO, Adriano. **Danças do Brasil (1958)**. Felicitas Barreto. Veneno da Noite. Disponível em: <https://venenodanoite.blogspot.com/2012/10/dancas-do-brasil-1958-Felicitas-barreto.html>. Acesso em: 10 out. 2022.

SOARES, Marília Vieira. **Ballet ou dança moderna? Uma questão de gênero**. São Paulo na década de 1930. Juiz de Fora: Clio, 2002.

SUCENA, Eduardo. **A dança teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Fundacem, 1988.

VICENZIA, Ida. **Dança no Brasil**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

WILSON, O. Edward. **Biophilia**. Harvard University Press, 1984.

ZENICOLA, Denise Mancebo. **Dança Afro Carioca**. In: Práticas decoloniais nas artes da cena. São Paulo: Giotri, 2022.



#A PRETA DANÇA QUE SUSTENTA MEU VENTRE SALÃO

Edilene do Socorro Silva da Rosa (UFPA)

RESUMO

O artigo descreve experiências propostas e vividas na primeira fase do projeto #A PRETA DANÇA QUE SUSTENTA MEU VENTRE SALÃO, contemplado pela Lei Aldir Blanc/Secult - Pará (Lei Federal nº 14.017, de 29 de junho de 2020), com contemplação em 2021. O projeto surge abordando a narrativa pessoal e profissional de quatro mulheres atuantes no cenário artístico de Belém do Pará com mais de dez anos de experiência. Este texto se debruça sobre a primeira etapa, que adotou o seguinte trajeto: roda de conversa, experimentação corpo/cênico, encontro ancestral, eco. O registro final desse primeiro ato nos traz a vivência cênica com Mariana Sarame (Mary Sarame), Samilly Silva (Maré Cheia), Keule Raiol, Patrícia Passos, Rosilene Cordeiro e Edilene Rosa, seis ventres, seis mães, seis artistas que parem dia a dia a coragem para enfrentar os desafios de serem artistas de periferia na cidade de Belém/Pa, desafios que se tornaram ainda maiores em tempos de restrições, como as vivenciadas no período pandêmico. A proposta está ligado, também, ao fazer pesquisa em *performance*-dança realizada junto ao “Grupo de Pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia”. Compreende-se também como um desdobramento de temas fluentes da pesquisa de mestrado desenvolvida pela autora, no Programa de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, intitulado “Da lamparina aos refletores: memórias e(in) performatividades em dança de salão de uma artista da Amazônia”, no que concerne ao olhar sobre o fazer/produzir/pesquisar/existir de Mulheres, Pretas e Mães.

Palavras-chave: Mulher preta na dança; Atuação; Pluralidade; Sensível; Performatividade.

ABSTRACT

The article describes experiences proposed and lived in the first phase of the project #A PRETA DANCE QUE SUSTENTA MY VENTRE SALÃO, covered by the Aldir Blanc/Secult Law - Pará (Federal Law nº 14,017, of June 29, 2020), with contemplation in 2021. The project addresses the personal and professional narrative of four women active in the artistic scene of Belém do Pará with more than ten years of experience. This text focuses on the first stage, which adopted the following path: conversation circle, body/scenic experimentation, ancestral encounter, echo. The final record of this first act brings us the scenic experience with Mariana Sarame (Mary Sarame), Samilly Silva (Maré Cheia), Keule Raiol, Patrícia Passos, Rosilene Cordeiro and Edilene Rosa, six wombs, six mothers, six artists who give birth day by day day the courage to face the challenges of being peripheral artists in the city of Belém/Pa, challenges that became even greater in times of restrictions, such as those experienced during the pandemic period. The proposal is also linked to research on dance performance carried out with the “Perau Research Group – Memory, History and Performing Arts in the Amazon”. It is also understood as an unfolding of fluent themes from the master’s research developed by the author, in the Master’s Program in Arts at the Federal University of Pará, entitled “From the lamp to the reflectors: memories and (in) performativities in ballroom dance by an artist of the Amazon”, with regard to looking at the doing/producing/researching/existence of Women, Black Women and Mothers.

Keywords: Black woman in dance; Acting; Plurality; Sensitiveness; Performativity.

O AUXÍLIO

Crescer nos remete a tempo, a movimento, como bem revela a música de Iris da Selva “Pra crescer a flor precisa do tempo / Isso aí não sou eu quem diz / Você é mais forte do que o vento / Armadura, flor-de-lis / Calma Maria” (SELVA, 2020), que neste processo foi adotada como um marco do encontro entre mulheres. O projeto artístico desenvolvido, do qual falaremos neste texto, surge de um suspiro feminino se lançando ao trabalho. Apesar de termos registros alarmantes em nosso mundo, no que concerne às mulheres em diversas esferas sociais – desemprego, abuso sexual, violência doméstica, feminicídio entre outros –, esse ensaio é resistência, é o exercício de uma mulher que suspira emanando fôlego a outras mais, e dessas, para outras mais, gerando fôlego, movimento, encontro e reverberações para além do espaço cênico, ao alcance do ventre ancestral que as envolve.

Enquanto pesquisadora imbricada em múltiplos papéis, adoto por vezes a escrita em primeira pessoa ao assumir a narrativa enquanto proponente do projeto, pesquisadora e condutora das ações, um exercício narrativo que favoreça a compreensão e possível explicação dos passos pretendidos, porém, há também a expressão enquanto coletivo, e ainda a apresentação de narrativas específicas configuradas pelas demais participantes. Não havendo, portanto, um exercício direcional da escrita para um leitor externo, mas também para quem aqui escreve, que este ato possa refletir a reverberação de sua/nossa escrita e assim, aprender, (des)alinhar-se, produzir (a si e a suas/seus pares), um movimento entre corpos e letras lançados ao descobrir, considerando o existir ancestral.

O projeto intitulado #A PRETA DANÇA QUE SUSTENTA MEU VENTRE SALÃO foi proposto para o edital da Lei Aldir Blanc – Secult (PA) no ano de 2020, sendo selecionado e contemplado em 2021. A Lei nº 14.017 de 29 de junho de 2020, elaborada pelo Congresso Nacional Brasileiro, surge com a pressão social e tem a finalidade de atender o setor cultural, amplamente afetado pelas restrições e isolamento social durante a pandemia da Covid 19, incluindo medidas governamentais obrigatórias com o intuito de conter a gravidade de proliferação do vírus. Foi inicialmente regulamentada pelo Decreto Legislativo nº 10.464 de 17 de agosto de 2020 (BRASIL, 2020).

A lei é conhecida como Lei Aldir Blanc ou Lei Aldir Blanc de Emergência Cultural ou Lei Aldir Blanc de Apoio à Cultura. O nome homenageia Aldir Blanc (1946-2020), músico brasileiro, um dos primeiros artistas de reconhecimento internacional que faleceu em razão do coronavírus. O projeto de lei nº 1.075/2020 é de autoria da Deputada Federal Benedita Silva do Partido dos Trabalhadores. Os valores foram disponibilizados às Secretarias de Cultura através da “Plataforma + Brasil”, e compreendeu-se como “trabalhador e trabalhadora da cultura, as pessoas que participam da cadeia produtiva dos segmentos artísticos e culturais, incluídos artistas, contadores de histórias, produtores, técnicos, curadores, oficinairos e professores de escolas de arte e capoeira”, segundo o artigo 4º do projeto de lei 1.075/2020 (BRASIL, 2020). Porém, percebemos no cotidiano artístico a dificuldades que alguns artistas e produtores enfrentaram para alcançar o recurso.

O projeto foi proposto com intuito de alcançar a verba e também possibilitar que essas mulheres pudessem, dentro de suas adversidades, ser atendidas. E aqui estávamos incluídas em um grupo, porém, todas muito afetadas. O projeto foi escrito por mim em um suspiro das dores oriundas das sequelas do contágio da Covid-19, que me acometeu no mês de março de 2020, mas que se estendeu intensamente por aproximadamente um ano e quatro meses e que sigo com acompanhamentos do que vem sendo diagnosticado como “síndrome pós-Covid”. Ao ler o edital proposto, refletindo todo contexto envolvido, fui tomada pelas reverberações que envolvem as narrativas femininas, porém, não amplamente aprofundadas na dissertação de mestrado defendida em setembro de 2019.¹ Já compreendia que esse era um braço de rio da pesquisa, com outras frentes de aprofundamento, considerando a existência de instituições sociais que:

a serviço dos padrões de comportamento ligados ao controle social unicamente a partir de uma perspectiva masculina, de submissão da mulher, da firmação e estabelecimento de gêneros unicamente envolvendo o masculino e o feminino, acionados e associados simbolicamente também por meio da dança, questiono esses padrões defrontando com minha realidade de vida (ROSA, 2019, p. 30).

Realidade que minhas pares (Keule Raiol, Samily Silva, Mary Sarame, Rosilene Cordeiro e Patrícia Passos) também se encontravam. A *hashtag* que eu estava levantando foi acolhida, a cada uma foi colocada a possibilidade de se adotar um outro nome ao processo, no entanto, percebemos e nos envolvemos com a frase, pois não somente nos atravessava temporalmente ou nos fazia parte, ela nos representava por completo. Por isso a frase escrita em caixa alta é intencional, com a simbologia de um grito de sobrevivência, escuta e transcendência.

O recurso para o desenvolvimento do trabalho artístico foi direcionado por meio de edital, repassado como prêmio aos projetos aprovados e o projeto #A PRETA DANÇA QUE SUSTENTA MEU VENTRE SALÃO foi proposto no elo da cadeia produtiva definido como “Criação”, sendo realizado em formato virtual, cujo tempo de disponibilidade ao público ficou ilimitado na plataforma Youtube.² Neste contexto, este ensaio textual apresenta as etapas do processo que ocorreram entre janeiro e outubro de 2021, bem como algumas narrativas das mulheres envolvidas.

RODA DE CONVERSA

Com o risco de parecer repetitiva, ou quem sabe intencionalmente, destaco o quão importante tem sido seguir nesse processo pesquisatório; embricada, mergulhada, fluida no campo de pesquisa, juntamente ao Grupo de Pesquisa Perau, que sempre nos oportuniza em diferentes momentos e maneiras essa conversa, esse rodar em roda, que nos lança a girar pelo mundo.

É no exercício de escutar que nos escutamos e nos (re) conhecemos no outro. Isso até

¹ Ver Rosa (2019).

² O projeto está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EPDtqxn6Evv>>. Acesso em: dez. 2022.

aprendemos com o correr da vida, porém, o poder de aplicá-lo, conscientemente, com nossos pares, vem sendo desenvolvido junto ao Grupo de Pesquisa, em vivências teóricas e práticas dos estudos da memória, da oralidade e da *performatividade*.

A conversa no projeto inclusive pode ser considerada neste ato, o Primeiro ato performativo, considerando o transitar artístico de mulheres para chegar ao encontro coletivo, a cena da vida real, registrada. Os desafios vencidos por cada pessoa a integrar o projeto, a exemplo: o ato de conseguir chegar no local marcado. Uma reunião de trabalho? Não desejei assim chamar, pois as participantes do projeto, ligadas a mim por anos, nem todas se conheciam. Eu conhecia um pouco sobre a história de vida e arte de cada uma, dessa maneira surge outro ponto de referência, a importância da partilha, que considere parte do processo por meio da escuta mútua sobre suas trajetórias, suas relações com a temática do projeto para que conhecêssemos cada história a ser apresentada nessa criação.

O local marcado para o encontro foi na Tapiocaria Regional, localizada na encruza da Av. Dr. Lopo de Castro com a rua Padre Júlio Maria em Icoaraci, distrito da capital paraense, considerando o transitar do grupo que se moveria nesse dia de diferentes pontos da região metropolitana de Belém. Rosilene, apesar de morar em Icoaraci, se deslocaria da cidade de Ananindeua onde realizava suas sessões de fisioterapia; Samilly Silva também moradora da localidade, estaria vindo do bairro de Nazaré após encaminhamento de um projeto junto a Fundação Cultural Tancredo Neves; Mariana Sarame estaria se conduzindo da Ilha de Outeiro com suas duas filhas para nosso encontro; Patrícia Passos se movendo de Rodovia Mario Covas (divisão entre as cidades Belém e Ananindeua) para Icoaraci; Keule Rayol seguiu comigo do bairro do Guamá para Icoaraci e, Paulo Serra e Geovane Serra no transitar do bairro do Barreiro ao local marcado.

Travessias, redes de comunicação, verdadeiros processos de migração vivenciados no dia a dia de artistas que se movem ao trabalho, um movimento de extrema necessidade a destacar-se nesse projeto, considerando o fluxo de tráfego da cidade. Uma logística de trabalho que para existir precisa de parcerias, de rede de apoio, que por vezes surge da família e amigos, tornando-se necessário encontrar caminhos para essas trabalhadoras, mulheres, mães, que se dividem entre jornadas e compromissos do acompanhar a rotina de suas crias e gerar a rotina de seus sustentos financeiros, tanto quanto o de viver as demais esferas de suas existências.

Assim, a roda de conversa no projeto é realizada a partir de um convite para o café, como possibilidade de encontro, ainda com os devidos cuidados no período após tanto tempo de distanciamento, de troca de experiências, de confraternização, com a premissa de desabafos, de relatos e, também, de um momento de esperar, gerar inclusive significância aos passos seguintes.

Figuras 1, 2, 3: Abertura da gira artística na Tapiocaria Regional, em Icoaraci, Belém-PA (17/2/2021).



Fonte: Arquivo pessoal de Edilene Rosa.

Algumas perguntas feitas logo no início foram: “E aí, como vai ser o trabalho? O que tenho que fazer? Qual o local?”. Ao refletir esse momento mais uma vez a memória do encontro volta embalada pelo canto de Íris da Selva: “Calma Maria/ a gente corre tanto/ Mas pediria/ Me desenha enquanto eu canto”, olhando cada uma dessas parceiras tornou-se o exercício de tantos outros trabalhos realizados com cada envolvida/o, onde nem sempre nos é permitido o tempo de chegada, o tal profissionalismo diz estruturalmente que devemos deixar todas as mazelas e estar lindos (conforme o padrão branco e elitista) e em estado de plenitude para atuar, encenar, agradar, dar prazer. Nesse dia eu podia oferecer um lugar para sentar-se, pedir que cada um respirasse, dar uma água de beber, tomar um café e, assim, se permitirem adentrar a cena: “hoje você, com tudo que carrega, é a cena”. Dialogando com o que Jussara Setenta trata, podemos dizer que

O conceito de performatividade refere-se a um modo de estar no mundo, podendo ser aplicado às relações pessoais, sociais, políticas, culturais e artísticas... Dela faz parte a necessidade de mudanças porque se refaz a cada tentativa de resposta às inquietações que aparecem no processo de constituição de sujeitos/sociedades. Ainda, não tenta fixar o presente, em vez disso, desloca-o. Traz para o presente marcas passadas e indica, no mesmo presente, marcas futuras (SETENTA, 2008, p. 83).

Sobre essa perspectiva de trânsito teórico-prático, a roda aconteceu na esquina da encruzilhada, alimentada por água, café, tapioca, suco, pão, um atendimento solícito e acolhedor do proprietário, que ao final, pela expressão facial e olhar, estava atento também à cena que se apresentava em seu empreendimento, o lacrimejar dos olhos e agradecimento pela presença não me pareceu ser de quem apenas acolheu clientes para um lanche, mas me oportunizou a sensação de quem acolheu nossas narrativas, nossos desafios, de quem se sentiu importante de estar ali para essa acolhida. Dado o encaminhamento da hora e a chuva que já chegava, não parei para entrevistá-lo, o translado continuava, e

(...) recolher os relatos ou as histórias de vida não é recolher objetos ou condutas diferentes, mas, sim, participar da elaboração de uma memória que quer transmitir-se a partir da demanda de um investigador. Por isto a História de Vida não é só uma transmissão, mas uma construção da qual participa o próprio investigador (...) (SANTAMARINA; MARINAS, 1995, p. 273).

Dessa maneira, concentrei-me nas pessoas envolvidas no projeto, acreditando ser bastante coisa para refletir e traçar os planos de criação do objeto proposto. Por isso, este encontro é considerado no projeto mais que um momento de recolher relatos, assume-se esse encontro como o Primeiro dos atos performativos, passos iniciados ao ato cênico a ser gravado, intuindo acolher e construir memórias envolvidas nas narrativas dessas mulheres, reverberadas corporalmente em um ato artístico/criativo, como produto apresentado.

EXPERIMENTAÇÃO CORPO/CÊNICO

Sequencialmente, respeitando o tempo de cada participante, encontrei-me individualmente em seus espaços residenciais, de trabalho, em alguns momentos em uma escuta do corpo, do movimento, de perspectivas, bem como por diversos momentos sendo ouvida, acolhida, orientada, uma construção mútua.

Todas as mulheres, que levaram ao encontro cênico suas narrativas, são pretas, mães, artistas na cidade, atuantes há mais de dez anos como profissionais na área cultural com travessias em performance e dança. Todas com histórias desafiantes para constituir-se profissionalmente, mais intensamente ainda, para se manterem nessas/dessas respectivas formulações.

As restrições sociais no período do processo fortaleceram a importância desses encontros em números menores, por vezes, de duas ou até no máximo três pessoas, permitindo assim o registro de treinamentos de corpo, entrevista, observações por mim realizadas, que transcendem o momento proposto, mas rememoram a força de cada uma dessas mulheres na cidade como integrantes de um contexto histórico, político, que é carregar essas bandeiras nesse dançar na Amazônia. São histórias que não demarcam apenas as esquinas de Belém, mas do alcance destas por outros Estados, Regiões e até Países, uma roda de conversa que gira o mundo.

Nesses encontros pude observar e dialogar com as dançarinas performers sobre as dificuldades apresentadas na pandemia, tanto na perspectiva de saúde, quanto de espaço e tempo para os ensaios, o exercício de reinventar-se no contexto, manter suas aulas ou de acionar outras frentes de trabalho para gerar renda familiar e currículo, outro destaque importante, trata sobre a adoção de máscara nos encontros presenciais, traziam suspiros profundos, respiração cansada que transpassava o corpo.

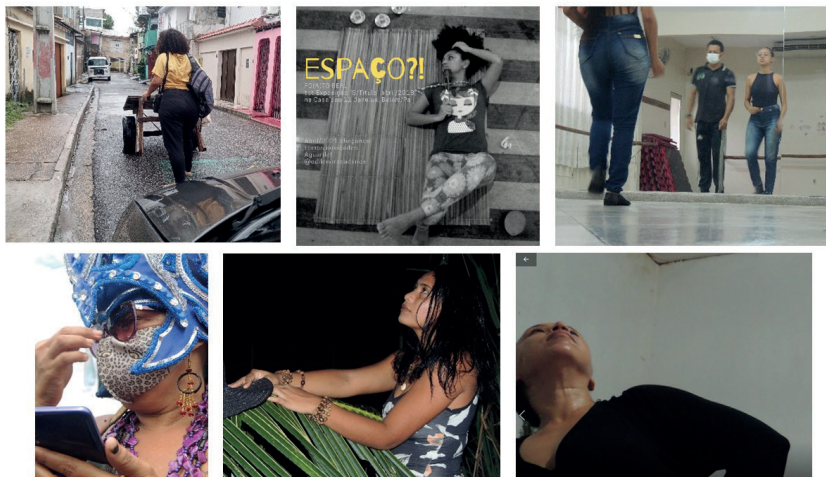
Nessa fase do projeto, apesar de micro encontros com as pares, não se perdeu o foco da proposta coletiva, como apresentado por nossa Cambona³ Artística (diretora de arte), Rosilene Cordeiro, que apresentou o seguinte olhar:

³ “O termo cambonar é utilizado nos terreiros de Umbanda e Candomblé, “que é o auxiliar do ritual responsável em cuidar do filho e da entidade” (MERCES, 2012, p. 45), esse cuidador tão necessário, um papel muitas vezes esquecido, dentro de minha percepção de ainda ralo entendimento, aquele que se entrega na oração se entrega na ação, estruturas corporais acionadas e reestruturadas em diversos ambientes sem perder necessariamente seu fundamento” (Rosa, 2019. p. 114). Desde 2019, venho adotando o termo “cambona artística”, para Rosilene Cordeiro em sua atuação enquanto Diretora artística, por alcançar com sensibilidade as questões físicas, financeiras, estruturais e espirituais do processo de criação cênica envolvendo as pessoas e colaborando com o ponto de conexão de cada uma.

Quero muito poder participar dessa vivência e assisti-las, de ter a sensação primeiro como público, eu acho que um diretor, ou a pessoa que vai a frente do trabalho ela tem primeiro que se contagiar, ela tem que primeiro se sentir impregnada, mas a gente começou a construir e também tem esse de, o quê poderia ser essas poéticas? Uma trouxe o rosto, uma trouxe as mãos, a outra marcou o espaço, então a gente já foi construindo o que poderia ser uma proposição de uma cena coletiva, mas que vocês tivessem muita liberdade, porque eu acho que é isso que ela tá dando pra gente, essa tranquilidade de lidar com isso que você é, e o que você é se manifesta em dança, se manifesta falando com esse movimento (CORDEIRO, 2021).

Rosilene, enquanto falava, trazia para o corpo seu ato de cambonar artisticamente, seu olhar e deleite de público, de plateia, mas também como conhecedora de histórias reais atravessadas, entrecruzadas. Ao falar do que cada uma trouxe, referiu-se sobre a primeira proposta que antecedeu o encontro, ainda na escrita do projeto, a de que cada mulher enviasse uma imagem que transfigurasse para cada uma a temática ou título proposto #A PRETA DANÇA QUE SUSTENTA MEU VENTRE SALÃO, imagens que surgem no *teaser* do vídeo produzido. Esses encontros geraram registro para além de um ensaio coreográfico ou de execução do movimento, mas principalmente do movimento dessas mulheres no que lhes transcorre como vida.

Figuras 4, 5, 6, 7, 8 e 9: Registros de Arte e Vida.



Fonte: Arquivo pessoal de Edilene Rosa.

Assim, algumas questões surgiram: quem nós somos? A que lugar pertencemos após tantos atravessamentos e travessias, corpográficas? ⁴ As imagens acima encenam produções diárias de mulheres artistas que foi possível capturar em nossa convivência entre vida e arte e reatam memórias e performatividades. É importante dizer que este texto descreve a história de cada uma dessas mulheres, até então conhecidas da autora, e que são convidadas para um ato cênico coletivo sem necessariamente terem um ensaio coletivo, mas lançadas ao sentir e fazer o que já fazem com maestria, levando suas manifestações sociopolíticas-artísticas para uma escrita corporal. Aqui, essa escrita segue permeada de afetos, apresentando

⁴ “No contexto desta pesquisa, as fotografias são esse lugar de análise, pelas suas relações às ações com o corpo em cena, que assumem a significação de *corpográficas*, levando em consideração as significações (conteúdos) eventualmente e sua forma e distribuição desses conteúdos e formas (índices formais e análise de co-ocorrência)” (CORDEIRO, 2020, p. 39).

algumas nuances, expressões, sentimentos dessa fase que consideram a existência de outras dobraduras das dançarinas/performers ainda em produção/criação.

ENCONTRO ANCESTRAL

A produção cênica a ser registrada em vídeo, entregue como produto de criação proposto pelo projeto, foi construída coletivamente, o lugar que se configurou a sala de minha residência em Icoaraci, acompanhando as medidas preventivas envolvendo o contexto pandêmico, não sendo permitido nessa data a formação de plateia, assim moradores/comunidade, acompanharam a gravação sentados em cadeiras na frente da casa, usando máscaras, colaboraram desligando equipamentos de som para não atrapalhar a qualidade sonora da gravação. Os elementos distribuídos no espaço reverberaram dessa construção coletiva, organizada e auxiliada por Geovane Serra e Paulo Serra.

Nesse dia buscamos não perder o sentimento gerado na roda de conversa. Cada integrante foi chegando ao espaço, de acordo com o seu tempo e acolhendo umas as outras. Do mesmo modo, consegui como produtora oferecer um lanche, café, um bolo, uma toalha para um banho, um momento para se sentar e chorar retirando do corpo a carga social dos desafios enfrentados no trajeto, um abraço com soluço, um trunfo: “Manaaaa, cheguei!”. Destaco o momento e a oportunidade de oferecer algo no processo, pois, por diversas vezes, não nos é possível fazer isso, por vezes enfrentamos gravações nas quais somos contratadas tendo apenas direito a água, quando há, no mais ou se leva algo para comer ou passamos horas em *Jobs* sem alimentação.

A chegada, que inclusive considero para este projeto o próprio Ato de criação, o ápice, apresentando diversos atos performativos cotidianos que foram traçados para se chegar à arte. Sobre isso ouvi diversas vezes de Rosilene Cordeiro em seu projeto *#minhacasaresidencia*: “Mana, chegou? É isso!”, nesse camborar ela chegou. Eu estava tensa, preocupada, sabia que os desafios dessa chegada, os enfrentamentos do cenário que se apresentava ao nosso redor, não eram favoráveis as mulheres, já não o são fora de pandemia.

E dentro de minha própria casa, a cena já estava acontecendo, já não havia a necessidade de uma pessoa a gerar indutores. Para o registro deste momento, a artista visual Luana Peixe chegou com seus equipamentos, sorrindo e, também, tomando o espaço como seu. Patrícia Passos nos avisa por telefone sua dificuldade, não seria um trabalho envolvendo mães se uma de nós não apresentasse um dos maiores desafios, filhos em estado doentio, febril, sendo necessário o socorro e auxílio materno. Como solução, informei que sua ausência naquele dia não impediria sua participação, assim, posteriormente, fiz a gravação no espaço onde ela reside, e na edição adentrou sua imagem, o que não impediu de mantermos: o espaço, a música em que a mesma faria seu solo, que contemplássemos ali, sua energia certamente presente.

Assim, cada uma adentrou a roda com sua música escolhida, uma conversa em travessia corporal foi surgindo, um fluir do vento, da água, da terra do fogo, que pode ser no vídeo disponibilizado na plataforma do Youtube, no canal de Edilene Rosa.⁵

⁵ Disponível em: < https://www.youtube.com/@edilenerosa_oficial>.

ECO

Com o vídeo documentário pretendemos trazer para a margem reflexões da história e memória da dança na cidade, refletidas pelo olhar dessas mulheres, o sensível e suas múltiplas (r)existências, de SER e VER produção cultural, artística, trabalho, em consonância com a maternidade, espiritualidade, formação, mas, principalmente, suspirar pelo brotar em discurso e ações da palavra equidade, seja no cotidiano social, na convivência familiar, nas políticas públicas e nas escritas sobre o universo da dança.

Figuras 10 e 11: Grito Ancestral.



Fonte: Arquivo pessoal de Edilene Rosa. Foto: Luana Peixe, 2021.

No registro fotográfico acima, esse universo se alinha entre tantos desalinhos, marcando o encontro (re)produtor(as), de vozes e de ações artísticas, corpos em construção, produção, reprodução e criação, lançados a um grito que não cabe na linguística da oralidade. A linguagem corporal se põe em atravessamentos, suor, plasticidade, assumindo e estruturando um espaço unicamente seu, mas que ressoará em seu entorno. É o cotidiano artístico corporal da cidade que sustenta seus ventres, corpos, crias e criações.

Há um sagrado feminino presente neste trabalho que, embora não nomeado, faz-se presente em corpos e espiritualidades, transbordante partir da vivência de/em cada integrante, esse expressar não somente para uma plateia possível, mas e principalmente entre as que dividem a cena. É de extrema importância, aqui compreendida pela cosmopercepção (FANON, 2020), falar e existir para outras, carrega uma potência até então não permitida, oculta, não dita, vem de maneira extraordinária atender mulheres.

O corpo feminino negro ainda é colocado num lugar de subalternidade no contexto social brasileiro, dado constatado pelas estatísticas, sociais e artísticas e demais áreas. Deste modo, o edital da Lei Aldir Blanc estipulou percentual de contemplações específico para o público feminino, mas a questão sobre quantas mulheres negras femininas artistas, de fato conseguiram contemplar as exigências estabelecidas, ainda são dados a serem levantados.

E a demanda de mulheres que sequer conseguiram reunir seus portfólios artísticos com comprovações, pois os trabalhos para os quais foram chamadas, durante suas trajetórias, foram realizados na base do amor à arte, não as contemplando nem mesmo com certificados ou declarações que contribuem para suas atividades profissionais. Quantas de nós fomos

educadas, esclarecidas de que as “chamadas dancinhas no meu evento para divulgar nosso trabalho” deveria nos render no mínimo uma comprovação de atuação, que essa disponibilização da força de trabalho é investimento, doação, é atuação?

Há certamente muito a ser dito e revelado por esse processo, que acredito ainda haverá reverberações, sendo a escrita em si um ato performativo, trago esses relatos e inquietações para este texto, como mais uma oportunidade de assinar, referenciar e reverenciar as mulheres que comigo partilham vida e que se lançaram nesta jornada de trabalho, espiritualidade e encontro.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020. **Portal Gov.br**. Disponível em: <planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2020/lei/l14017.htm>. Acesso em: dez. 2020.

CORDEIRO, Rosilene da Conceição. “**A bandeira de oxalá, brilhou, brilhou!**”: uma corpografia memorial. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Linguagens e Cultura), Universidade da Amazônia, Belém, 2020.

FANON, Frantz. **Peles negras, máscaras brancas**. Salvador:EDUFBA,2003.

ROSA, Edilene do S. S. da Rosa. **Da lamparina aos refletores: performatividade** (in) Dança de Salão de uma Artista Amazônida. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, Pará, 2019.

SANTAMARINA, C; MARINAS, J.M. Histórias de vida e história oral. In: DELGADO, Juan M.; Gutiérrez, Juan (orgs.). **Métodos y técnicas cualitativas de investigación em ciências sociales**. Madri: Síntesis, 1995.

SETENTA, Jussara. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade**. ADUFBA: Salvador, 2008.

Entrevista

CORDEIRO, Rosilene. **Depoimento** [fev. 2021]. Entrevistadora: Edilene Rosa. Belém, Pará, 2021.

Vídeo

Rosa, Edilene do S. S. da. **#A PRETA DANÇA QUE SUSTENTA MEU VENTRE SALÃO**. **Youtube**, 2022. Disponível em: <<https://youtube.com/playlist?list=PLw11WcwsRiV4STbw0sSXY7fWhzWLUqstB>>. Acesso em: dez. 2022.

SELVA, Iris. **Três Marias**. Belém: Na Music (Elemess): 2020. 4:44 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uaC89kmbzyk>>. Acesso em: dez. 2022.



PRÁTICAS E MEMÓRIAS DO CINEMA DE GUERRILHAS NO QUILOMBO DO AMÉRICA, EM BRAGANÇA DO PARÁ

Francisco Weyl (UFPA)

RESUMO

O presente ensaio é uma narrativa literária de caráter científico a partir de uma narrativa oral do autor. Trata-se, portanto, de uma fala à posteriori de memórias traduzidas pela reflexão crítica sobre experiências desenvolvidas na comunidade quilombola do América, em Bragança, Pará, via parceria do Festival Internacional de Cinema do Caeté – FICCA, com a Associação de Remanescentes do Quilombo do América – ARQUIA, entre 2020 e 2021. Nesse período foram desenvolvidas metodologias audiovisuais artísticas e pedagógicas, através de oficinas semipresenciais, que resultaram em dois filmes coletivos de curta-metragem e de baixo orçamento (*O Quilombo é meu lugar, a minha casa, A visita do Padroeiro e Cabeça de Cachorra*).

Palavras-chave: Estéticas de guerrilha; Amazônia; Cinema Negro; Antropologia Visual; Quilombo do América.

ABSTRACT

The present essay is a literary narrative of a scientific nature based on an oral narrative by the author, being, therefore, an a posteriori speech of memories translated by critical reflection on experiences developed in the quilombola community of América, in Bragança, Pará, through the partnership of Caeté International Film Festival – FICCA, with the Associação de Remanescentes do Quilombo do América – ARQUIA, between 2020 and 2021, period in which artistic and pedagogical audiovisual methodologies were developed, through blended workshops that resulted in two collective short films and low-budget (*O Quilombo é meu lugar, a minha casa, A visita do Padroeiro and Cabeça de Cachorra*).

Keywords: Guerrilla aesthetics; Amazon; Resistance; Black Cinema; Visual Anthropology; Quilombo do América.

INTRODUÇÃO

Hoje reconhecido pela Fundação Cultural Palmares, o território do Quilombo do América se localiza às proximidades do Distrito de Bacuriteua, distante cerca de 15 minutos do núcleo urbano de Bragança do Pará, utilizando-se o serviço de táxi ou mototáxi. Não há linhas de ônibus que facilitem a vida dos quilombolas, que se deslocam também a pé para a estrada que liga Bragança até Ajuruteua e assim tomar uma condução em condições razoáveis para se deslocar à cidade.

De acordo com narrativas que se contam, ouvidas e recolhidas nas rodas dialógicas do Festival Internacional de Cinema do Caeté em parceria com a ARQUIA – Associação de Remanescentes do Quilombo do América, o Senhor Américo teria sido um dos primeiros habitantes do Quilombo do América, junto com ex-escravizados que teriam se deslocado desde o Maranhão para os Caetés (SMITH JUNIOR et al., 2019). Esse fenômeno teria se repetido em alguns quilombos vizinhos, como Jurussaca (DA SILVA, 2014), Torre e Cigano (Município de Tracuateua), que também são territórios com relações de afeto e pertencimento de matriz afro ancestral (SANTIAGO et al., 2019, p. 215).

E esta construção implica políticas públicas, decretos de reconhecimentos de direitos a terra, e “autodeclarações” e/ou afirmações das identidades (quilombolas), tradicionais em essência, na medida em que as culturas nelas praticadas remetem aos ancestrais que as originaram, mas que se hibridizaram no decorrer dos tempos, por interesses e pressões de grupos políticos e econômicos, entretanto, a expressão “autodeclaração” (quilombola), pela sua natureza histórica e cultural, prescinde, ainda que dependa destes Marco Legais (WEYL, 2019).

Figura 1: Imagem de São Benedito, sede da Associação Remanescente Quilombola do América, Bragança do Pará.



Fonte: Francisco Weyl. Arquivo FICCA – Festival Internacional de Cinema do Caeté.

As narrativas dos moradores sobre as suas histórias são repassadas de geração em geração, constituindo-se nas memórias destas comunidades (CASTRO, 2016; MORAIS, 2019), fortalecendo, conseqüentemente, suas lutas num cenário internacional de recrudescimento do preconceito e do racismo estrutural contra afrodescendentes, nódoas que o país ainda não superou, apesar dos direitos assegurados após a Constituição Federal de 1988 (ALMEIDA, 2019; WERNECK, 2016).

Figura 2: Imagem do cartaz de lançamento do Cineclube do América, Bragança do Pará.



Fonte: Francisco Weyl / Arquivo FICCA – Festival Internacional de Cinema do Caeté.

É dentro e fora da extensão deste território e desta cultura, deste imaginário desta comunidade local que decorrem as práticas pedagógicas audiovisuais denominadas de oficinas de Cinema de Guerrilhas.¹ São práticas e procedimentos metodológicos analíticos teóricos, do texto à imagem, do filme à filosofia, para ver, ler, criticar, fazer cinema social local (SILVA et al., 2019; WEYL, 2021), através de parcerias desenvolvidas entre o Festival Internacional de Cinema do Caeté – FICCA, e a Associação de Remanescentes do Quilombo do América – ARQUIA, desde 2014.

Do encontro do cinema fora dos contextos mercadológicos preconizado e afirmado pelo FICCA com os territórios locais, escolas, barracões, estradas de barro e de areia, poeira, derrapagens, deslocamentos fora dos padrões de mobilidade urbana, brotaram relações entre o cinema e a educação no espaço da escola pública, onde decorrem oficinas, portanto, este ensaio também chega na relação do cinema com o chão da escola, com as lutas por uma educação pública de qualidade, e pela educação escolar quilombola, motivo de audiência

1 O termo “guerrilhas” se refere a um conceito em construção, originário das forças propulsoras de manifestações poéticas e cinematográficas de comunidades periféricas e quilombolas da Amazônia paraense, tema de pesquisa e de práxis original do autor desde o começo da primeira década do ano 2000.

pública, da qual o autor deste artigo participou, e sobre a qual escreveu, para fortalecer e difundir reivindicações da ARQUIA (em 2021) pelo cumprimento da Lei 10.639.²

E esta construção implica políticas públicas, decretos de reconhecimentos de direitos a terra, e “autodeclarações” e/ou afirmações das identidades (quilombolas), tradicionais em essência, na medida em que as culturas nelas praticadas remetem aos ancestrais que as originaram, mas que se hibridizaram no decorrer dos tempos, por interesses e pressões de grupos políticos e econômicos, entretanto, a expressão “autodeclaração” (quilombola), pela sua natureza histórica e cultural, prescinde, ainda que dependa destes Marco Legais. (WEYL, 2019)

Figura 3: Imagem de dois frames de filmes realizados nas oficinas do FICCA.



Fonte: Francisco Weyl / Arquivo FICCA – Festival Internacional de Cinema do Caeté.

Destas vivências resultam vídeos de curta duração, construídos de forma híbrida, presencial, semipresencial, remota, tendo sido estes curtas metragens veiculados na TV Cultura do Pará (desde 2020). Essas obras chegaram a diversos espaços e territórios, amplificando as vozes e as imagens quilombolas que aqui movem a nossa análise, a partir dos coletivos audiovisuais criados nas oficinas do Festival Internacional de Cinema do Caeté – FICCA desde 2014.

CINEMA DE GUERRILHA

Ancoradas em pesquisas e práticas autorais, como “Tecnologia do Possível”, “Poéticas da Gambiarra” e “Estéticas de Guerrilha”, tríade conceitual desenvolvida pelo autor no Brasil, em Portugal e Cabo Verde há duas décadas, o Cinema de Guerrilha é uma prática de intervenção artística de dimensão histórica global. Busca analisar e dar respostas à dinâmica dos processos políticos, com reflexões e ações de natureza estética no campo audiovisual (WEYL, 2021).

² A Lei 10.639/2003 estabelece a obrigatoriedade do ensino de história e cultura afro-brasileira dentro das disciplinas que já fazem parte das grades curriculares dos ensinos fundamental e médio.

Figura 4: Imagem de filmagem de um dos filmes realizados nas oficinas do FICCA.



Fonte: Francisco Weyl/ Arquivo FICCA – Festival Internacional de Cinema do Caeté.

Ao Cinema de Guerrilha todo fenômeno é uma potência capaz de despertar o fenômeno artístico, e a poética nasce e é inerente às diversas relações sociais e afetivas que as pessoas das comunidades estabelecem entre si, sendo este processo a matéria bruta que se lapida através destas práticas criativas e pedagógicas, sendo que as oficinas tanto estimulam o aspecto artístico, quanto o tecnológico do audiovisual. Entretanto, é através da poética que se constrói a resistência da cultura audiovisual local, nos desdobramentos das ações, indeterminadas pelas condições estruturais que desafiam saltos artísticos, soluções de continuidade nos processos épicos de construções de narrativas coletivas.

GUERRILHAS METODOLÓGICAS

As narrativas orais, os imaginários, as imaginações, os desejos, conhecimentos e vivências dos participantes das oficinas entram em simbiose com processos e procedimentos metodológicos que têm como referência a Pedagogia do Oprimido (FREIRE, 2019) e o Teatro do Oprimido (BOAL, 1991), através de práticas pedagógicas dialógicas, exercícios livres de poética visual, “leituras” de filmes, que lhes convocam a se libertar das amarras e hierarquias impostas pela cadeia de transmissão do ensino mercadológico, que desqualifica saberes e experiências, silenciando-as, desterrando-as de suas memórias ancestrais, usurpando-lhes os conhecimentos sagrados e que mantém vivas as destas comunidades onde ocorrem os projetos e experiências aqui relatados.

São os pensamentos, as vozes, as demandas destas comunidades que determinam as perspectivas deste cinema particular, subjacente a esta própria realidade, que as move

em direção à resistência, num processo subjetivo, numa experiência coletiva, ao serviço e em defesa dos direitos desta mesma comunidade onde todos estes processos criativos são dinamizados, gerando uma sinergia entre as demandas territoriais comuns e os temas trabalhados nos projetos audiovisuais resultantes das oficinas.

Figura 5: Imagem durante oficina do FICCA no Quilombo do América.



Fonte: Francisco Weyl / Arquivo FICCA – Festival Internacional de Cinema do Caeté.

Entram nas rodas, oficinas, exercícios, jogos, dialógicas, e sessões cineclubistas do Cinema de Guerrilha, contextos e conceitos poéticos que emergem nas dinâmicas pedagógicas desenvolvidas durante o encontro de diversas experiências que são comuns entre si e que se reconhecem, enquanto se apresentam e se projetam nos exercícios da oficina, que se vai realizando, de forma aberta, com técnicas teatrais e musicais, que criam a perspectiva da igualdade do olhar, na sinestesia das relações afetivas entre as pessoas durante as experiências artísticas vivenciadas. Portanto, estas guerrilhas são também guerrilhas de afetos, para além de narrativas que sustentam memórias, constroem histórias, afirmam humanidades e conhecimentos que revelam a natureza das coisas, com os instrumentos, equipamentos e ferramentas que a comunidade dispõe, seus objetos-máquinas de guerra com os quais passam as suas mensagens imagéticas, poéticas, audiovisuais e políticas.

Essas práticas formativas, enquanto suporte acadêmico e/ou ferramenta pedagógica dentro da sala de aula e/ou em espaços comunitários, culturais e políticos, impõem-nos a todos, pesquisadores-criadores, um esforço dialógico de colaborar com o debate, estudos, construir práxis, pensar-fazer cinema na Amazônia paraense, respeitando-se as particularidades subjacentes aos territórios e fronteiras onde o cinema se recria e se realiza, na diversidade das comunidades originárias, tradicionais, ribeirinhas, quilombolas, indígenas, povos de terreiros, e todos os espaços das gentes periféricas das zonas urbanas e rurais.

Figura 6: Imagem durante oficina do FICCA no Quilombo do América.



Fonte: Francisco Weyl / Arquivo FICCA – Festival Internacional de Cinema do Caeté.

São práticas pedagógicas, práticas poéticas, práticas que constituem memórias, práticas que são reais nos contextos da arte, do cinema e da poesia, necessariamente, a original e criativa produção audiovisual na Amazônia paraense. Por extensão, também são as diferentes linguagens artísticas contemporâneas, considerando que o cinema é uma fronteira para a arte, a ciência e o mercado da indústria cultural, onde se disputam as narrativas sobre a arte e o fazer artístico em si mesmos.

CINEMATOGRAFIAS

Realizadas em formatos diversos em outras comunidades quilombolas paraenses, estas experiências³ têm amplo alcance, desde a socialização dos participantes à valorização da identidade quilombola, o estímulo à criatividade e ao fazer cinematográfico. Trata-se do uso do audiovisual como ferramenta de consciência e luta, até de geração de renda e trabalho, além do reforço à autoestima do cidadão e da cidadã amazônida, que se reconhece e se vê a si mesmo(a) na sua dimensão cultural e existencial (SILVA et al., 2020; WEYL, 2021).

3 Coordenados pelos arte-educadores Carol Magno e Rodmilsom Cuité (VI FICCA), Francisco Weyl e Rosilene Cordeiro (VII FICCA) foram realizados os curtas-metragens *O Quilombo é meu lugar, a minha casa* e *A visita do Padroeiro*, veiculados na rede pública de televisão da TV Cultura, do Pará, e no seu portal internacional, através da Internet. Os filmes *O Quilombo é meu lugar, a minha casa* e *A visita do Padroeiro* foram realizados no Quilombo do América por Francisco Weyl, Carol Magno, Rosilene Cordeiro e Rodmilsom Cuité, pesquisadores e arte-educadores, em 2020 e 2021. O filme *Cabeça de Cachorra* foi realizado na Escola Domingos de Sousa Melo, Vila do Bonifácio, Ajuruteua, Bragança do Pará (2021), sob coordenação dos pesquisadores e arte-educadores Mateus Moura e Marta Ferreira.

Figura 7: Imagem durante oficina do FICCA no Quilombo do América.



Fonte: Francisco Weyl / Arquivo FICCA – Festival Internacional de Cinema do Caeté.

As comunidades quilombolas brasileiras têm diversas demandas ante um Estado estruturado pelo racismo e uma sociedade preconceituosa e silenciosa que não se afeta com a falta de serviços, estruturas e direitos destes povos. São parceiras que nos desafiam a amplificar suas lutas, através de um cinema social que se constrói no chão destas comunidades e a partir de suas próprias demandas e estruturas.

Todo este processo de construção criativo irradia e dispara novos processos e projetos que se semeiam, muitos brotam, outros se refazem e mais tarde são retomados, ampliando as egrégoras. Essas experiências, sendo dialéticas, não se esgotam nos resultados dos projetos. O processo pedagógico, a troca, é também um processo de autoconhecimento, reconhecimento, e afirmação de uma cultura visual que desconstrói a visualidade colonial, fora da cultura de vídeo clip, e do mercado, da publicidade e do cinema industrial. Uma cultura visual que não se apega ao entretenimento por pura diversão, mas que substitui o conforto da alienação pela realidade da mente criativa, de forma a resgatar os conhecimentos ancestrais subjacentes à cultura popular que a mantém atuante e pulsante, muito além das políticas públicas culturais.

Figura 8: Imagem durante oficina do FICCA no Quilombo do América.



Fonte: Francisco Weyl / Arquivo FICCA – Festival Internacional de Cinema do Caeté.

Se as experiências do Cinema de Guerrilha afirmam as pessoas no espaço que elas habitam e produzem dentro de uma dimensão que é tanto territorial quanto cultural, podemos dizer, parafraseando o realizador Glauber Rocha, idealizador do Cinema Novo, que os filmes alinhados à estética do Cinema de Guerrilha são gritados, ensolarados, tremidos, com erros de *raccord*, lentos, e com grandes planos, despojados dos arranjos da indústria cultural, com um tempo e uma poética próprios, que provocam estranhamentos nas zonas de confortos audiovisuais – enquadradas pelas assépticas normas de um mercado mais interessado em vender produtos do que elevar o espírito artístico livre.

Alguns artistas pesquisadores e pesquisadores artistas, dentre os quais o autor deste ensaio, têm se perguntado sobre as sofisticadas tecnologias às quais a Amazônia não tem acesso. Entretanto, ainda que estejam obsoletos e sucateados estes equipamentos e ferramentas são as armas das quais dispomos para enfrentar a natureza selvagem do Capital, que atua com um mesmo *modus operandi* na Amazônia, via grandes projetos que não dialogam e esmagam as comunidades locais.

Figura 9: Imagem durante oficina do FICCA no Quilombo do América.



Fonte: Francisco Weyl / Arquivo FICCA – Festival Internacional de Cinema do Caeté.

O cenário é de guerra, guerra dantesca, mediática e tecnológica. Mas depende de cada um ocupar estes territórios ainda possíveis de serem ocupados pelas estéticas do cinema de guerrilha, que compreendem a completa libertação dos apanágios da cultura, na medida em que esta acrescenta, quando se tem que retirar, remover camadas que se foram fossilizando, soterrando valores éticos e estéticas ancestrais emergentes através de complexos fenômenos culturais.

E quanto mais simples, quanto mais liberto das necessidades comerciais exigidas pelo mercado consumista, mais perto das estéticas de guerrilhas estarão estas práticas audiovisuais. Ou seja, estão mais para a produção da mente do Ser social do que para a técnica ou para a tecnologia em si mesmas.

A relação do realizador com o filme coletivo não se esgota com um produto mediático, mas expande-se para além das fronteiras instauradas pelo tempo, fronteiras em lutas permanentes, assim como a Amazônia, onde se disputam territórios e narrativas nas comunidades indígenas e quilombolas, tradicionais e ribeirinhas, extrativistas.

CONCLUSÃO

A linguagem do cinema é universal, mas nem todos os falantes compreendem a sua gramática, resultando tanto no surgimento de “sacerdotes” para mediar a mensagem, quanto em múltiplas falas. A língua utilizada pelos jesuítas para catequizar as comunidades indígenas na Amazônia também foi usada pelos cabanos na revolução no processo histórico. A mesma língua criada para a dominação foi usada na resistência. Um fato subversivo, antagônico à lógica do substrato linguístico, segundo a qual o colonizador adota a língua do colonizado, revertendo-a em seu favor.

A língua é dinâmica, mas a fala é revolucionária, ainda que apenas os atos sejam a sua maior representação, muito além de palavras e ideais. Esta compreensão é essencial para as “Estéticas de Guerrilhas”, conceito autoral em construção sobre o qual o autor tem pesquisado a partir das originárias forças propulsoras de manifestações poéticas e cinematográficas de comunidades periféricas e quilombolas da Amazônia Paraense.

O cinema de guerrilha, portanto, instala um ato político questionador de normas estéticas, sendo uma guerra isolada. Guerra ilhada, fechada por diversos níveis de mares, fora do continente, é o conceito de guerrilha. Esse conceito arrasta também o conceito de foquismo, ensinado por Che Guevara, para alastrar focos revolucionários pelo mundo contra o imperialismo. Os atos foquistas potencializam revoluções (WEYL, 2019).

Entre 1968 e 1973, a guerrilha do Araguaia, em Xambioá, hoje no Tocantins, na altura, Pará, margens do rio Araguaia, é um exemplo clássico de guerrilha foquista. A estratégia foquista pressupõe as guerras de guerrilhas. Mas não existe uma agenda ou um programa mínimo das “Estéticas de Guerrilhas”, entretanto, elas são rizomas originários de movimentos organizados e/ou espontâneos que ocorreram ao longo da história da arte. Destacados por pesquisadores e críticos, desde os princípios do século XX, as estéticas (de guerrilhas) são uma espécie de germen ou vírus que sofreu mutações em seu percurso antes de encontrar Matintas, Cobras Grandes, Curupiras e outros entes no panteão inspirador do cinema na região que tem se esforçado por construir a sua própria estética em cada uma destas práticas locais.

REFERÊNCIAS

BOAL, A. *Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991.

FREIRE, P. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2019.

MORAIS, E. C. **A Identidade Africana Presente na Comunidade Quilombola do América.** Monografia (Especialização em Políticas de Promoção da Igualdade Racial na Escola), Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

OLIVEIRA, M. S. D.; CAMPOS, E. A.; CECIM, J. F.; LOPES, F. J.; SILVA, R. A. O português afro-indígena e a comunidade de Jurussaca. In: ORNELAS DE AVELAR, Juanito; LÓPES, Laura Álvares (Org.). **Dinâmicas Afro-Latinas. Língua(s) e História(s).** Vol. 1. 1ª ed. Berlim: Peter Lang, 2015.

OLIVEIRA, A. S. J. **Quilombolas do Pará: condições de vulnerabilidade nas comunidades de remanescente de Quilombo.** Assis: Triunfal Gráfica e Editora, 2011.

PANTOJA, P. F. A. **Prática Docente, Saberes Culturais e Educação Quilombola: estudo da experiência da Escola Municipal Américo Pinheiro de Brito na comunidade quilombola do América, Bragança, Pará.** Dissertação (Mestrado em Linguagens e Saberes na Amazônia), Campus de Bragança, Universidade Federal do Pará, Bragança, 2017.

PRUDENTE, C. L., SILVA, P. V. B. (orgs.). **16ª Mostra Internacional do Cinema Negro: educação, cultura e semiótica.** São Paulo: Jandaíra, 2020.

SANTIAGO, Ketno Lucas; SMITH JUNIOR, Francisco; VIEIRA E SOUZA, Ana Paula. Quilombo do América e a Migração Negra. **Revista EDUCAmazônia.** Educação Sociedade e Meio Ambiente. Ano 12, v. XXII, n.1, Humaitá, LAPESAM/ GISREA/ UFAM/ CNPq/ EDUA, jan.-jun. 2019.

SILVA, Jair Francisco Cecim da. **O português afro-indígena de Jurussaca/PA: revisitando a descrição do sistema pronominal pessoal da comunidade a partir da textualidade.** Tese (Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

SILVA, H. P.; WEYL, F. A Experiência do Cinema de Guerrilha na Terra da Liberdade. In: PRUDENTE, C. L.; SILVA, P. V. B. (Org.). **16ª Mostra Internacional do Cinema Negro: educação, cultura e semiótica.** São Paulo: Jandaíra, 2020.

SMITH JUNIOR, Francisco; VIEIRA E SOUZA, Ana Paula. As Narrativas dos Moradores do Quilombo do América na Amazônia Bragantina. **Revista Ciências da Sociedade (RCS)**, v. 3, n.6, jul./dez., 2019.

WEYL, Francisco. **Kynema – ensaios científicos, semióticos, metafísicos, poéticos, e políticos sobre arte, cinema e estéticas de guerrilhas.** Taboão da Serra: Vicenza Edições Acadêmicas, 2021.

WEYL, Francisco. I-margens de um caruana entre Estéticas de guerrilhas. **Arteriais – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes/ICA/UFPA**, v.5, n.9., dez.2020, p. 96-111. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.18542/arteriais.v5i9.9819>>. Acesso em: dez. 2020.



O ENSINO DAS ARTES CÊNICAS NA EDUCAÇÃO PROFISSIONAL TÉCNICA DE NÍVEL MÉDIO: QUAL POLÍTICA DE FORMAÇÃO?¹

Roseane Sousa Oliveira (UFPA)

RESUMO

O artigo desenvolvido é fruto de uma pesquisa do curso de doutorado em Artes no Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará e tem como objeto de estudo a política de formação do ensino de artes cênicas na educação profissional técnica de nível médio. Os estudos que respaldam o projeto de pesquisa estão divididos em três categorias de análise: Metodologia do ensino de Artes; O ensino integrado; A arte e a Educação Profissional técnica de nível Médio. Analisaremos o diálogo existente sobre as metodologias do ensino das artes cênicas na UFPA e a política de formação para o ensino de artes na educação profissional de nível técnico no Brasil. A Universidade Federal do Pará possui duas Escolas Técnicas Vinculadas- ETVs que ofertam cursos técnicos nas linguagens de Teatro, Dança e Música, são elas EMUFPA (Escola de Música da Universidade Federal do Pará) e ETDUFPA (Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará). Como a pesquisa tem como foco as Artes Cênicas, a ETDUFPA, que oferta os cursos técnico em Teatro, Dança, Cenografia e Figurino Cênico, será nosso foco de análise enquanto espaço formativo para dialogar com as referências bibliográficas pesquisadas.

Palavras-chave: Ensino; Arte; Política; Formação; Educação Profissional.

ABSTRACT

The article developed is the result of research on the doctoral course in Arts in the Postgraduate Program in Arts at the Federal University of Pará and its object of study is the training policy for teaching performing arts in secondary technical professional education. The studies that support the research project are divided into three categories of analysis: Arts teaching methodology; Integrated teaching; Art and technical Professional Education at secondary level. We will analyze the existing dialogue on the methodologies for teaching performing arts at UFPA and the training policy for teaching arts in professional education at technical level in Brazil. The Federal University of Pará has two Linked Technical Schools - ETVs that offer technical courses in the languages of Theater, Dance and Music, they are EMUFPA (School of Music of the Federal University of Pará) and ETDUFPA (School of Theater and Dance of the Federal University of Pará). As the research focuses on the Performing Arts, ETDUFPA, which offers technical courses in Theatre, Dance, Scenography and Scenic Costume Design, will be our focus of analysis as a training space to dialogue with the bibliographic references researched.

Keywords: Teaching; Art; Politics; Training; Professional education

¹ Este texto compõe uma pesquisa de doutoramento, em desenvolvimento, no Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, sob a orientação do Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra.

INTRODUÇÃO

Pesquisar e escrever sobre o ensino das Artes na Educação profissional técnica de nível médio é tensionar as diretrizes de formação postas e respaldar as lutas de classes sociais, já que esta modalidade de ensino pertence a áreas pouco valorizadas nos seus diversos sentidos, visto que os investimentos ainda são tímidos para uma educação de qualidade nos espaços que se propõe a ofertar cursos de artes.

Para respaldar algumas destas afirmações, construímos este texto com a ideia de dialogar e provocar debates sobre o ensino da Arte na Educação profissional, tensionando as diretrizes para esta modalidade de ensino ao mesmo tempo que apontamos propostas pedagógicas integradas ao ser social em sua totalidade enquanto sujeito social.

Para isso, o texto organiza-se em tópicos que revelem os conhecimentos sobre: a arte e a educação profissional técnica de nível médio entre encontros e desafios; as metodologias do ensino da arte, a fim de compreender as possibilidades de formação, por meio da modalidade de ensino em questão; a arte pode proporcionar um ensino com significados que estão desde a vida individual dos discente até as construções de conhecimentos artísticos que irão desenvolver no processo formativo dos cursos em artes na Educação Profissional Técnico de nível médio - EPT.

Ainda neste texto escrevemos sobre a proposta de ensino integrado como uma prática pedagógica a ser desenvolvida no ensino das Artes na EPT, mesmo com as adversidades compreendemos que há possibilidades de uma formação integral do ser social que é o aluno da educação profissional. Finalizamos com nossas considerações escrevendo a análise sobre o ensino da arte na educação profissional técnica de nível médio, na tentativa de alcançar os objetivos da pesquisa de doutoramento, em desenvolvimento no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará.

A ARTE E A EDUCAÇÃO PROFISSIONAL TÉCNICA DE NÍVEL MÉDIO: ENCONTROS NO DESAFIO

O encontro das artes com a educação profissional se dá através do desafio que essas áreas do conhecimento desbravaram e desbravam no decorrer do processo sócio-histórico da educação do Brasil. É certo que a arte e a educação são de extrema importância para o desenvolvimento cognitivo, social, cultural e profissional do ser humano.

A arte, antes de tudo, se constitui de modos específicos das manifestações criativas do ser, inerente à vida do humano. Entendemos que através da arte podemos alcançar espaços que estão para além das limitações institucionais que assolam nossa vida educacional, pois “o valor da arte está em ser um meio pelo qual as pessoas expressam, representam e comunicam conhecimentos e experiências” (FUSARI; FERRAZ, 2018).

As manifestações artísticas também expressam a cultura de um povo que vem mergulhado na história de um povo, comunidade, sociedade em que vivem, revelando o

modo de vida das pessoas. Esse marco pedagógico da arte nos faz compreender que podemos alcançar uma formação humana integral através dos conhecimentos científicos constituídos a cada linguagem artística expressa na sociedade em que vivemos.

Isto pauta-se na ideia de que o educando, ao criar, analisar, experimentar e expandir suas manifestações artísticas, poderá ampliar seu olhar de mundo e de sua concepção da sua própria vida através da arte dando significado a ela. É por isso que, segundo Ferraz e Fusari (2018), mesmo sem perceber educamo-nos esteticamente no convívio com as pessoas na vida cotidiana. As experiências artísticas podem nos levar a refletir a vida de forma crítica e analítica a partir do mundo social em que estamos inseridos, é uma possibilidade.

As obras artísticas são construções poéticas por meio das quais os artistas expressam ideias e sentimentos e emoções. Resultam do pensar, do sentir e do fazer, que por sua vez são mobilizados pela materialidade da obra, pelo domínio de técnicas e os significados pessoais e culturais (FERRAZ; FUSARI, 2018, p.22).

Diante do exposto, percebemos que é importante proporcionar momentos artísticos para os alunos: criação, experimentação, reflexão e apreciação, para que possam desenvolver suas percepções e análises que podem se concretizar nas atividades desenvolvidas em sala de aula. Esta proposta é um bom desenho de um processo formativo que fomenta a autonomia e criticidade do educando nas descobertas por meio da arte, na perspectiva de termos condições de conhecer e reconhecer manifestações e as interferências da arte em nossa vida.

A desvalorização da arte no cotidiano social, e como consequência escolar, tem por finalidade limitar nossos conhecimentos e alienar crianças, jovens e adultos perante o capital que ronda o país. Os escritos sobre a educação profissional nos levam a fazer um paralelo de comparação entre o ensino das linguagens artísticas e a educação profissional, que no período imperial dividia-se os espaços de formação entre artistas e artífices, um necessitava do ócio como inspiração, e o outro era obrigado a desenvolver o trabalho para preencher o ócio, explica Cunha (2005).

A educação profissional tecnológica é uma modalidade de ensino que pode ser desenvolvida desde o ensino fundamental II, como organizamos hoje esta etapa da Educação básica, até a pós graduação. O artigo 39 da atual Lei de Diretrizes e Bases da Educação Brasileira - LDB legisla que a educação profissional “integra-se aos diferentes níveis e modalidades de educação e às dimensões do trabalho, da ciência e da tecnologia” (BRASIL/1996).

O dispositivo legal citado ocasiona possibilidades de uma formação pautada nos princípios da politecnia,² frutos de lutas por uma formação humana integral para a humanidade, ainda que seja na modalidade de ensino acessada para reparar os atrasos educacionais durante o período formativo do jovem e adulto, público alvo da Educação Profissional Tecnológica - EPT pública no Brasil.

² “Politecnia diz respeito ao domínio dos fundamentos científicos das diferentes técnicas que caracterizam o processo de trabalho produtivo moderno [...] Trata-se de propiciar um desenvolvimento multilateral que abarca todos os ângulos da prática produtiva na medida em que o sujeito domina os princípios científicos” (SAVIANI *apud* MOURA, 2014, p. 53).

No princípio, a Educação Profissional foi organizada pelo poder público para atender a organização social. A esse tipo de educação eram destinados aqueles que ameaçam a ordem social do momento: os filhos dos negros, ex-escravizados (oriundos da Lei do Ventre Livre), os estrangeiros analfabetos livres e as pessoas que mendigavam nas ruas (algo proibido durante o Império, considerado quase um crime, cuja punição era o encaminhamento às oficinas, para aprender algo), e com isso acomodados nos devidos espaços de exploração da força de trabalho (produto), para reorganizar, sócio e economicamente, a sociedade daquele tempo.

No Brasil, a educação, historicamente, tem sido funcional ao modelo de desenvolvimento econômico, fundamentado na fase colonial, na exploração e na expropriação da matéria-prima destinada às metrópoles europeias. Nesses primeiros séculos, tal modo de produção não exigia pessoal qualificado, de forma que não havia grandes preocupações com a educação das classes trabalhadoras, dadas as tarefas que lhes cabiam (MOURA, 2014, p. 48).

Atualmente a EPT é também ofertada pela rede federal pública, que é constituída por todos os IFs do Brasil, a Universidade Federal Tecnológica do Paraná, Colégio D. Pedro II e as Escolas técnicas vinculadas às Universidades Federais do Brasil - ETVs. Tida no seu início como instrumento de política voltado para as “classes desprovidas”, a “Rede Federal se configura hoje como importante estrutura para que as pessoas tenham efetivo acesso às conquistas científicas e tecnológicas” (BRASIL, 2016).

Atualmente, a Lei nº 11.892, de 29 de dezembro de 2008, a qual atualiza a Rede Federal de Educação Profissional Científica e Tecnológica a ser assessorada pela Secretaria de Educação Profissional (SETEC) do Ministério da Educação do Brasil (MEC), define como objetivo para a Rede Federal da EPT “oferecer ao país um novo modelo de instituição de educação profissional e tecnológica” (BRASIL, 2008).

As formas de ofertas da EPT na rede federal tecnológica são: formação inicial - cursos de qualificação em menor quantidade de carga horária; técnica de nível médio e tecnológica de graduação e pós graduação (BRASIL, 1996).

Os cursos técnicos de nível médio, foco de análise desta pesquisa, podem ser ofertados de forma articulada com o ensino médio ou subsequente a ele. A forma articulada pode ser concomitante ou integrada. Concomitante quando realizada em duas matrículas em instituições de ensino diferentes ou não, e a integrada quando cursada de forma integrada com o ensino médio, em geral numa mesma instituição de ensino.

A politecnia, enquanto princípio formativo da metodologia de ensino, tem a forma de oferta integrada como a mais indicada para que seja alcançada no processo formativo. Porém é necessário esclarecer que ensino integrado é diferente da forma integrada de oferta da EPT, sobre este assunto trataremos no decorrer do texto.

As políticas públicas da educação profissional, na atualidade, são desenvolvidas por meio de programas, tomando como base todas essas legislações vigentes, que fomentam “a expansão de oferta para atender, principalmente, aos que estão fora da escola, trabalhadores

a serem formados em serviço e jovens que estão cursando o Ensino Médio” (BRASIL, 2011).

A política de formação é o conjunto de ações, determinadas ou não, que direcionam o processo de ensino na rede federal tecnológica. O conjunto de ações que estamos chamando de política de formação são: DCNs para EPT, CNCT, SISTEC, programas destinados a esta modalidade de ensino, projeto de permanência e êxito para os alunos e pesquisas desenvolvidas nos cursos técnicos das universidades federais. Destacamos essas ações por entendermos que elas definem a proposta formativa a ser desenvolvida por uma Escola.

Essas políticas de formação são e foram desenvolvidas por diversos programas do Governo Federal, através do Ministério da Educação, como o PLANFOR³, PROEP,⁴ PRONERA,⁵ Brasil Profissionalizado,⁶ PROEJA,⁷ CERTIFIC⁸ e o PRONATEC (Programa Nacional de Acesso ao Ensino Técnico e Emprego), para expandir e desenvolver o ensino tecnológico no Brasil.

A diretriz curricular nacional para a educação profissional de nível técnico está pautada no desenvolvimento de competências a serem desenvolvidas para alcançar a certificação profissional, conforme preceitua o artigo 17 da Resolução nº 6, de 20 de setembro de 2012, do Conselho Nacional de Educação: “o perfil profissional de conclusão do curso é definido pela explicitação dos conhecimentos, saberes e competências profissionais e pessoais” (BRASIL, 2012).

A política de formação hoje instaurada por várias diretrizes, dentre elas a atual Base Nacional Comum Curricular (BNCC), indica orientações para o ensino da Arte e para a Educação Profissional. Para Arte, aqui indicarei aquelas diretrizes do ensino médio - etapa de ensino de maior oferta da educação profissional técnica, diz que:

os currículos e as propostas pedagógicas devem garantir as aprendizagens essenciais ...sem prejuízo da integração e articulação das diferentes áreas do conhecimento, estudos e práticas de: [...] IV - arte, especialmente em suas expressões regionais, desenvolvendo as linguagens das artes visuais, da dança, da música e do teatro (BRASIL, 2018).

A Educação profissional técnica de nível médio fica indicada como um itinerário formativo com características de superficialidade, indica a flexibilização de estudos com comprovações de carga horária para as experiências extracurriculares que podem ser computadas e consideradas como formação para o jovem e adulto que se matricular nos cursos da EPT, veja o que diz o texto da BNCC:

3 PLANFOR - Plano Nacional de Qualificação do Trabalhador.

4 PROEP - Programa de Expansão da Educação Profissional.

5 PRONERA - Programa Nacional de Educação na Reforma Agrária.

6 Brasil Profissionalizado – programa de financiamento de construções de espaços físicos para a expansão da educação profissional.

7 PROEJA - Programa Nacional de Integração da Educação Profissional com a Educação Básica na Modalidade de Educação de Jovens e Adultos.

8 CERTIFIC - Profissional e Formação Inicial e Continuada.

V – formação técnica e profissional: desenvolvimento de programas educacionais inovadores e atualizados que promovam efetivamente a qualificação profissional dos estudantes para o mundo do trabalho, objetivando sua habilitação profissional tanto para o desenvolvimento de vida e carreira quanto para adaptar-se às novas condições ocupacionais e às exigências do mundo do trabalho contemporâneo e suas contínuas transformações, em condições de competitividade, produtividade e inovação, considerando o contexto local e as possibilidades de oferta pelos sistemas de ensino (Resolução CNE/CEB nº 3/2018, Art. 12), (BRASIL, 2018).

A qualificação profissional está pautada no desenvolvimento de competências e habilidades a serem aprendidas no processo de formação profissional, para que os concluintes possam ser trabalhadores flexíveis dentro de suas competências tecnicamente ensinadas. Assim define as Diretrizes Educacionais da Educação Profissional.

A formação tem como função educacional a “equalização social”, de modo que, para os trabalhadores, seja uma formação aligeirada a ser consumida pelo trabalho, sem o aporte crítico e social do meio em que está inserido, gerando conformação e alienação social. Isso nos reporta à escola sob a ótica da “instrução” como aparelho ideológico do Estado.⁹ Essa finalidade de formação está pautada no capitalismo, que tem como finalidade “manter intactos os interesses da classe detentora do capital e esconder a exploração do trabalhador” (FRIGOTTO, 2009, p. 13).

Entendemos que as diretrizes indicam que orientação explícita demonstra que a formação profissional terá que atender à exigência em que o profissional precisa atentar-se para as flexibilidades do mercado de trabalho, caracterizando uma formação “tecnológica”, mas no sentido de estar a serviço da técnica profissional e das flexibilidades que esta demandar, mas sem autonomia intelectual.

O conhecimento técnico é um saber que exige um tratamento específico para ser consolidado, e que demanda análise profunda para ser construído, negando a superficialidade e a marginalidade da formação profissional técnica que se atribui a ele. Desenvolver a construção do conhecimento técnico é, também, formar os alunos com poder de síntese, análise e síntese do saber técnico (BARATO, 2016).

Desta forma, compreendemos que o ensino da Arte na educação profissional é um espaço de formação científico, social e político e exige metodologia de ensino que valorize a criatividade e o saber técnico provocando uma formação social. Trataremos sobre metodologias de ensino da Arte a seguir.

METODOLOGIAS DO ENSINO DE ARTE

A metodologia de ensino das artes é muito pontuada, como fruto de estudos e pesquisa, por vários autores, destaca-se Fusari e Ferraz (2018), Coutinho (2011) e Ana Mae Barbosa, uma

⁹ O Instituto de Ciências das Artes (ICA), criado em 2006, concentrou todas as atividades de Artes nesse Instituto, mas os cursos de Arte eram ofertados desde 1964.

professora que realizou um levante sobre o ensino da Arte no Brasil influenciada pelos estudos de Dewey (2001) e Freire, desde 2006. A abordagem triangular que Barbosa (2018) escreve se respalda em eixos essenciais para o desenvolvimento de uma formação freireana, são eles: “conhecer a história, o próprio fazer artístico, e saber apreciar uma obra de arte” (Barbosa, 2018, p.17).

A abordagem triangular é uma das formas metodológicas para o ensino de Arte, iremos também destacar outras fontes de concepções de ensino para arte, todas na direção de uma formação humana integral, porém, desenvolver essas metodologias requer dos educadores um olhar crítico da sociedade em que está inserido.

Compreendemos que a metodologia de ensino da arte “são ações didáticas fundamentadas por um conjunto de ideias e teorias sobre a arte e educação” Ferraz (2018, p.23). Essas ações não estão isoladas dentro de uma sala de aula, o mundo social em que vivemos é um fato que muito influencia como as metodologias serão desenvolvidas, tudo depende dos objetivos sociais que irão respaldar as práticas pedagógicas desenvolvidas no ensino de artes na Escolas de Educação básica no Brasil.

O ensino da arte no Brasil apresenta um histórico de resistência diante dos períodos históricos que nossa sociedade perpassou. A história do ensino da arte está marcada pela dependência cultural, o ensino das artes em seu desenvolvimento revela indícios de desvalorização desde o início de suas práticas formativas, por isso:

precisamos compreender que não é apenas uma sucessão de fatos isolados de forma linear e pertencem ao passado, mas uma constelação de proposições, ideias, e experiências sobre a arte e seu ensino que se sobrepõe e coabitam um mesmo espaço e continuam ativas hoje no ideário educacional” (Barbosa; Coutinho, 2011, p.12).

O ideário educacional para o ensino das artes, parece que ainda se aproxima com o que vivera no passado. Os espaços formativos populares para as artes, mesmo sem essa formalidade e em oficinas, objetivavam um ensino de cunho produtivo, construções e criações para o desenvolvimento industrial que o Brasil necessitará no século XIX, ou seja, estava a serviço do mercado de trabalho a ser explorado conforme os princípios da sociedade ora instalados.

Conforme o desenvolvimento sócio-histórico do Brasil, fruto da colonização francesa, foram criadas Escolas de Artes e Ofícios inspirados nos Institutos de França, porém o ensino desenvolvido no Brasil nessas escolas, para classe operárias, enfatizavam os trabalhos manuais para os artesãos e para os artífices as aplicações que favoreciam os desenhos e a prática mecânica para formar mão de obra que processo histórico necessitara.

O desenho era um pressuposto metodológico que contribui para a construção do conhecimento artístico técnico, incentivado pelos liberais, para que “libertados” da ignorância do raciocínio os operários poderiam primeiro a aprender como trabalhar, depois aplicar as habilidades técnicas, a fim de solucionar os problemas e resolver as situações de forma “criativa” e individual. Vale ressaltar que nesse período o desenho era copiado, fato

este extremamente criticado pela abordagem triangular de ensino.

A obrigatoriedade do ensino da arte na educação brasileira nasce no ensino primário e secundário, mas com funções meramente mercadológicas. Era preciso que os filhos da classe operária tivessem estímulos criativo desde a infância, para que a criação artística pudesse ser mais variada a servir o meio produtivo industrial. Enquanto que os artistas, assim chamados os filhos dos favorecidos economicamente que precisavam do ócio para criar suas pinturas, estudavam em escolas cuja criação livre era a obrigatoriedade para que arte pudessem fluir em seus pensamentos, pinturas, canções e teatro.

As tendências educacionais eram uma matriz analítica e pedagógica das práticas do ensino das artes. A tendência tradicional tornou obrigatoriedade o ensino da arte e dividiu os objetivos para cada classe social, a no ensino e separou a forma de ensinar para as classes sociais, como explicamos no parágrafo anterior.

A pedagogia nova abriu espaço para uma formação a partir das experiências artísticas “inventividade e ao conhecimento de si próprio, concentrando-se na figura do aluno” (Ferraz, 2018,p.33) apresenta característica com mudança de foco da criação do ser que aprende e um aprendizado sem repetição do desenho, porém eis que surge a tendência tecnicista que retrocede ao desenho copiado, só que um desenho que sirva para o serviço técnico exigido naquele período histórico do Brasil, a dinâmica do ensino não era questionada e ao aluno só caberia obedecer o ensino mecânico aplicado.

A tendência progressista traz um caráter libertador para o ensino das artes nas escolas e “seria necessário romper com essa situação e libertar, e libertar as pessoas, principalmente o homem simples, de sua incapacidade de manifestar-se” (IDEM). Um processo formativo que tende a análise crítica das realidades sociais e o ensino o acompanha nesse objetivo, as artes passam a ter outras formas de obrigatoriedade já nas Escolas instituídas no Brasil e consagradas pela lei de diretrizes e bases da Educação no Brasil (Lei 9394/1996).

Esta legislação traz dispositivos legais favoráveis para o ensino da arte e para a oferta da educação profissional de nível técnico. Pontuamos esse encontro, pois une forças naquela luta de classes defendida no início do texto, porém a luta continua para a valorização do ensino da arte na Educação Profissional Técnica.

A Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, desde sua primeira versão em 1961, já apontava a oferta da Arte nos ensinos do primário, atualmente a LDB define o seguinte em seu artigo 26, §2º: “O ensino da arte, especialmente em suas expressões regionais, constituirá componente curricular obrigatório da educação básica” (BRASIL, 1996).

Esse pequeno passeio no contexto histórico sobre o ensino no Brasil é para compreendermos as diretrizes atuais para a formação do artista cênico na EPT. Entender esse contexto é apontar que a metodologia de ensino da arte precisa definir-se a ponto de romper com qualquer modelo que o aprisione em suas características essenciais de ensino que é a criação, reflexão, fruição.

E o ensino das artes cênicas ofertadas pela UFPA como é desenvolvido? Como se dá essa relação com a política de formação que o Brasil aponta através das diretrizes nacionais para a

EPT, Catálogo nacional de cursos técnico em Artes, diversos programas como: PRONATEC, PROQUALI, ETEC, permanência e êxito? Esses são os questionamentos norteadores da pesquisa em andamento.

É importante salientar que os conceitos sobre metodologia de ensino são variados, isto é, “talvez não exista apenas um conceito geral, universalmente válido e histórico de metodologia, mas sim vários, que têm por referência as diferentes concepções e práticas educativas que historicamente lhe deram suporte” (MANFREDI, 1993, p. 2). As reflexões e conceitos sobre metodologia conduzem a compreender que a prática educativa articulada com seus métodos, técnicas e objetos de conhecimento coaduna para o alcance de um ensino que poderá ser integrado entre os saberes disciplinares e saberes sociais, com a finalidade de transformação social.

A concepção metodológica que a escola define para conduzir os saberes disciplinares reflete na função social que a mesma trará durante o processo educativo, através de suas práticas pedagógicas: “[...] a importância política da educação reside na sua função de socialização do conhecimento. É realizando-se na sua especificidade que lhe é própria que a educação cumpre seu papel social” (SAVIANI, 2012, p. 88).

Concluimos que a metodologia de ensino de Artes é uma ação pedagógica que deve estimular a criação, reflexão, fruição¹⁰ e análise dos educandos no processo formativo em todos os níveis e modalidades de ensino, visto que a arte traz em sua essência essas características, e limitar a formação em repetições é afogar todo processo criativo que essa área do conhecimento carrega em sua essência de formação na qual o educando é também o protagonista da construção do conhecimento. Compreendemos também que na educação profissional técnica de nível o ensino integrado pode ser aplicado de forma a construir uma cidadania artista¹¹ no educando.

Acreditamos que a proposta pedagógica de ensino integrado é uma forma de desenvolver a metodologia de ensino da Arte, que vai ao encontro de uma prática pedagógica que valoriza o educando como um ser social integral e o respaldo cultural do sujeito é o início para ampliar os conhecimentos e, com isso, de forma politécnica, a formação poderá acontecer de forma mais significativa no ensino da arte na educação profissional tecnológica de nível médio, focando para o objeto desta pesquisa.

A seguir apresentaremos o projeto de ensino integrado uma proposta pedagógica que está para além da forma de ofertar a educação profissional técnica de nível médio no Brasil e que pode proporcionar uma formação humana integral ao educando.

10 “A fruição estética é o ato de tirar prazer daquilo que possui um formato artístico, seja pela sua beleza e feiura, ou pelos sentimentos que despertam nos seus admiradores” (Dicionário de significados. Disponível em <https://www.dicio.com.br>)

11 Artista - “... na contemporaneidade, a relação entre arte e política estreita-se profundamente ao se considerar as atividades artísticas que se querem políticas ou as práticas políticas que procuram suporte na estética...” (CHAIA, 2007, p. 2).

OPROJETODEENSINOINTEGRADOUMAPOSSIBILIDADEDEMETODOLOGIA DE ENSINO DE ARTES NA EPT

O projeto de ensino integrado é uma proposição pedagógica que se compromete com a utopia de uma formação inteira, por isso traz como proposta um currículo que valorize a formação politécnica e omnilateral como finalidade de formação social do sujeito.

A perspectiva de formação politécnica significa uma educação que possibilita “[...] a compreensão dos princípios científico-tecnológicos e históricos da produção moderna, de modo a orientar os estudantes a realização de múltiplas escolhas” (RAMOS, 2008, p. 3). A formação omnilateral é aquela que “[...] forma o ser humano na sua integralidade física, mental, cultural, política e científico tecnológica” (CIAVATTA, 2014, p. 190).

É relevante salientar que o projeto de ensino integrado pode ser realizado por meio de práticas pedagógicas, cuja integração entre os saberes resulta de ações que valorizam a integração das diversas dimensões que o aluno traz em sua bagagem cultural, pois esse projeto “[...] toma a ideia de integração como um princípio pedagógico orientador de práticas formativas focadas na necessidade de desenvolver nas pessoas a ampliação de sua capacidade de compreensão de sua realidade [...]” (ARAUJO, 2014, p. 64).

O ensino integrado não é apenas uma forma de oferta da Educação Profissional Técnica de Nível Médio, como preceitua a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional nº 9.394/1996.

O ensino integrado é um projeto que traz um conteúdo político-pedagógico engajado, comprometido com o desenvolvimento de ações formativas integradoras (em oposição às práticas fragmentadoras do saber), capazes de promover a autonomia e ampliar os horizontes (a liberdade) dos sujeitos, das práticas pedagógicas, professores e alunos, principalmente (ARAUJO, 2014, p. 62).

Esse projeto traz como característica de ensino a integração dos saberes com as dimensões educativas do trabalho, da cultura e da ciência, tendo o trabalho como princípio educativo¹² para o desenvolvimento do processo educacional do sujeito. Ou seja, as propostas pedagógicas de ensino integrado são aquelas fundamentadas nas dimensões sociais do sujeito: “trabalho, ciência e cultura, que devem ser integradas ao currículo e, no currículo, ter o trabalho como princípio educativo” (RAMOS, 2011, p. 13).

O trabalho como princípio educativo é fundamental para o êxito da formação integrada às dimensões sociais do sujeito, não estando estritamente relacionado com a preparação do educando para o mercado do trabalho. Esse princípio educativo requer o entendimento de que trabalho é algo inerente ao ser humano (sujeito), que durante toda a sua trajetória interage com a natureza, constrói e desconstrói conceitos, muitos deles considerados como ciência, e que nessa dinâmica constitui valores para a sua vida.

12 “[...] o trabalho é princípio educativo no ensino, à medida que proporciona a compreensão do processo histórico de produção científica e tecnológica, como conhecimentos desenvolvidos e apropriados socialmente para a transformação das condições naturais da vida e a ampliação das capacidades, das potencialidades e dos sentidos humanos” (RAMOS, 2011, p. 127).

O trabalho, no sentido ontológico, como processo inerente da formação e da realização humana, não é somente a prática econômica de se ganhar a vida vendendo a força de trabalho; antes de o trabalho ser isto – forma específica que se configura na sociedade capitalista – o trabalho é a ação humana de interação com a realidade para a satisfação de necessidades e produção de liberdade. Nesse sentido, trabalho não é emprego, não é ação econômica específica (RAMOS, 2011, p. 13).

Compreender o trabalho nessa perspectiva é compreender a história da humanidade, e as suas lutas e conquistas mediadas pelo conhecimento humano. Isso alerta sobre a valorização da integração dos saberes nas práticas pedagógicas realizadas em sala de aula, ou seja, é preciso valorizar a bagagem cultural (saber social) que o aluno traz para o ambiente escolar, seja qual for o nível e a modalidade da educação em que está inserido, visto que o trabalho “compreende uma atividade ontológica, estruturante do ser social, como um valor extrínseco à vida humana e ao conhecimento, que ele proporciona na relação com a natureza e com os demais” (FRIGOTTO; CIAVATTA; RAMOS, 2005, p. 92).

O projeto pedagógico do ensino integrado aponta um compromisso para com a transformação social e para com a formação humana integrada/inteira, e por isso indica que a contextualização, a interdisciplinaridade e a autonomia são princípios curriculares dos diversos níveis da educação.

A contextualização, que pressupõe, na perspectiva aqui trabalhada, a íntima articulação dos conteúdos formativos com a realidade social e com os projetos políticos dos trabalhadores e de suas organizações sociais. A interdisciplinaridade, compreendida como o princípio da máxima exploração das potencialidades de cada ciência, da compreensão dos seus limites, mas, acima de tudo, como o princípio da diversidade e da criatividade [...] e a autonomia, aqui entendida como capacidade de os indivíduos compreenderem a sua realidade, de modo crítico, em articulação com a totalidade social, intervindo na mesma conforme as suas condições objetivas e subjetivas (ARAUJO, 2014, p. 9).

O ensino integrado tem como finalidade a formação de cidadão autônomo perante a sociedade em que vive. A prática pedagógica deverá proporcionar o desenvolvimento da autonomia no ensino integrado, que tem como essência a “[...] valorização do trabalho real do aluno, valorizando sua auto-organização e requerendo uma atitude social humana transformadora [...]” (ARAUJO, 2014, p. 61).

Compreende-se que esse tipo de ensino aponta práticas pedagógicas que valorizam o saber social do aluno, o trabalho coletivo e o trabalho como princípio educativo, de forma a conduzir o aluno para aprofundamentos de estudos. O ensino integrado não é somente uma forma de ensinar, mas sim um projeto que visa à formação inteira do aluno em sua totalidade social.¹³

A educação que visa à totalidade social tem como finalidade proporcionar, ao aluno, uma formação que dê condições de entender a sociedade em que vive através da parte pela parte e da parte com o todo, como, por exemplo, entender a cultura, a política, a arte, os problemas

13 “Totalidade Social – Na sua individualidade singular, o ser social constitui uma totalidade na qual estão presentes as dimensões da subjetividade e da objetividade, de maneira indissolúvel e em relação inequívoca com outras totalidades. Ao mesmo tempo em que é um ser singular, é um ser de relações em processo de desenvolvimento” (Marx, 1993, p. 33).

econômicos e sociais, através de estudos interligados com os conhecimentos científicos historicamente constituídos, a fim de proporcionar a autonomia social. (FRIGOTTO, 2008).

Ressaltamos que o projeto de ensino integrado não significa um ensino realizado em tempo integral, esse tempo favorece o projeto, mas não o reduz a isso. O ensino integrado valoriza o envolvimento do sujeito, mas não basta ser ativo, ele precisa ser ativo e ter, como finalidade, uma transformação da sociedade.

O projeto pedagógico de ensino integrado não é a salvação heroica da educação nacional. É uma ação que precisa ser construída por muitos, pois “é um grande desafio a ser construído processualmente pelos sistemas e instituições de ensino [...] que levem à formação plena do educando e possibilitem construções intelectuais elevadas” (RAMOS, 2008, p. 10).

Esse desafio levanta um questionamento crucial: como desenvolver tal projeto pedagógico, cujo fundamento social requer uma sociedade socialista? Vislumbramos que seja possível desbravar esse desafio, mesmo diante da sociedade capitalista em que vivemos, pois o processo educacional posto nos leva para a alienação. Insistir com o projeto de ensino integrado “[...] é cuidar para que cresçam sementes da formação humana integral, aproveitando-se das contradições do sistema capital” (MOURA, 2014, p. 713).

Envolver-se com esse projeto de ensino requer atitude de luta. Para tanto, requer um estudo pedagógico e social aprofundado e perene, sendo, portanto, um envolvimento desafiador, além dos seguintes pressupostos necessários pontuados por Ciavatta:

[...] articulação legal entre o ensino médio de formação geral e a educação profissional em todas as suas formas de oferta; adesão de gestores e de professores responsáveis pela formação geral e pela formação específica; articulação da instituição com os alunos e familiares; o exercício da experiência de democracia participativa; resgate da escola como um lugar de memória; garantia de investimentos na educação. Estes são os pressupostos que supõem a valorização e a integração das diversas instâncias responsáveis pela educação no País como um todo e nos estados (CIAVATTA, 2014, p. 102).

É relevante descrever esses pressupostos, para que fique claro que o alcance da finalidade social de uma prática pedagógica integrada é algo que vai além do pedagógico, mas que carece do envolvimento político, ético e econômico de todos os responsáveis pela educação como os governantes, gestores educacionais, professores, alunos e seus familiares.

Dessa forma, as possibilidades de ações educacionais integradas poderão proporcionar uma formação inteira, que tenha a emancipação social como finalidade de ensino. Portanto, o sentido de formação integrada ou ensino médio integrado à educação profissional, sob uma base unitária de formação geral “é uma condição necessária para se fazer a travessia para a educação politécnica e omnilateral realizada pela escola unitária defendida por Gramsci” (CIAVATTA, 2014, p. 198).

Constata-se que o projeto de ensino integrado não possui uma prática pedagógica única com método e técnica pragmáticos. A intencionalidade educacional poderá ser desenvolvida e orientada por concepções educacionais que congreguem com a sua finalidade: a de formar sujeitos autônomos através da integração dos saberes, tendo o trabalho como princípio

educativo para alcançar uma formação ontológica, politécnica e omnilateral a todos os sujeitos.

Esses e muitos outros escritos nos levam a afirmar que o projeto de ensino integrado pode ser considerado uma excelente metodologia de ensino de arte na educação profissional técnica de nível médio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A educação artística proporciona um fazer estético sensível de apreciações do e no mundo, por isso requer procedimentos de ensino criativos, sensíveis, analíticos, de interação com o outro no processo formativo sem esvaziar-se de si. Para que isso aconteça, as metodologias de ensino precisam proporcionar práticas formativas que provoquem a participação dos educandos.

O encontro da Arte e da Educação Profissional Tecnológica - EPT se dá nos primórdios do processo educacional no Brasil com tons de marginalidade para a formação ofertada naquele período. A tentativa de dialogar com as provocações, que surgem de estudos realizados e vivências laborais de assessoria pedagógicas na UFPA, sobre o ensino de arte na EPT, está envolvida na análise e inquietude dos desencontros que a política de formação apresenta para as Escolas Técnicas.

Essas e outras questões nortearão o desenrolar da pesquisa de doutoramento, ora em andamento, que tem como fonte de análise a política institucional de ensino que as ETVs da UFPA desenvolvem, a partir das ações pedagógicas que vão desde os programas e projetos direcionados a estas até a prática de ensino desenvolvida nas aulas dos cursos técnicos de nível médio ofertados nestas Escolas.

Analisar as aproximações e/ou distanciamentos da metodologia de ensino de arte, com base no projeto de ensino integrado, é o objeto da pesquisa. Porém, para alcançar tal objetivo será necessário construir referências bibliográficas, dialogar com os sujeitos responsáveis pela política institucional de ensino nas Escolas técnicas vinculadas a UFPA e analisar de forma crítica a política de formação instituída para a EPT, fazendo memória desta construção para que possamos compreender suas finalidades e objetivos.

REFERÊNCIAS

ARAUJO, Ronaldo Marcos de Lima. Práticas pedagógicas e ensino integrado. *Revista Educação em Questão*, Natal, v. 52, n. 38, p. 61-80, maio/ago. 2014.

BARATO, Jarbas Novelino. *Fazer bem feito: valores em educação profissional e tecnológica*. Brasília: UNESCO, 2015.

BARBOSA e Coutinho, Ana Mae. Rejane Galvão. *Ensino da arte no Brasil: Aspectos históricos e metodológicos*. São Paulo - Unesp. 2011.

BARBOSA, Ana Mae (Org.). *Abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais*. São Paulo: Cortez, 2010.

BRASIL. Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional.

BRASIL. LEI nº 11.892, DE 29 DE DEZEMBRO DE 2008. Institui a Rede Federal de Educação Profissional, Científica e Tecnológica, cria os Institutos Federais de Educação, Ciência e Tecnologia, e dá outras providências.

BRASIL. Resolução de CNE/CEB nº 6, de 20 de setembro de 2012. Define as Diretrizes Nacionais para a Educação Profissional Técnica de Nível Médio. Diário Oficial da União, Brasília, DF, Seção 1, p.22.

BRASIL. Ministério da Educação. Histórico da Rede Federal de Educação Profissional e Tecnológica. Brasília, 2005b. Disponível em: <<http://redefederal.mec.gov.br/historico>>.

CIAVATTA, Maria. O Ensino Integrado, a Politecnicidade e a Educação Omnilateral. Porque lutamos? Trabalho e educação. Belo Horizonte, v.23, p.187-205, jan./-abr.2014.

CHAIA Miguel. Artivismo – Política e Arte Hoje. Revista Aurora - Neamp, 2007.

CUNHA, Luiz Antônio. Ensino profissional na irradiação do industrialismo. São Paulo: Editora: UNESP/FLACSO. 2005.

FERRAZ, Maria Heloisa C. de T. e FUSARI, M F R. Metodologia do ensino de arte fundamentos e proposições. São Paulo: Cortez, 2018.

FRIGOTTO, Gaudêncio; CIAVATTA, Maria; RAMOS, Marise. Ensino Médio Integrado: concepções e contradições. São Paulo: Cortez, 2005.

Gaudêncio. A interdisciplinaridade como necessidade e como problema nas Ciências Sociais. Ideação, v. 10, n. 1, p. 41–62, 2008. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/ideacao/article/view/4143>>.

MANFREDI, Silvia Maria. Educação Profissional no Brasil. São Paulo: Cortez Editora, 2002.

MOURA, Henrique Moura. Ensino Médio Integrado: subsunção aos interesses do capital ou travessia para a formação humana integral? Educação e pesquisa. São Paulo, v.39, n.3, p.705-720, jul./set.2014.

RAMOS, Marise. Concepção do Ensino Médio Integrado. Versão publicada no seminário promovido pela Secretaria de Educação do Estado do Pará nos dias 08 e 09 de maio de 2008.

RAMOS, Marise. Trabalho, educação e correntes pedagógicas no Brasil: um estudo a partir da formação dos trabalhadores técnicos de saúde. Rio de Janeiro. EPJV, UFRJ 2011.

SAVIANI, Demerval. Escola e democracia: teorias da educação, curvatura da vara: onze teses sobre educação e política. 42ª ed. São Paulo: Cortez, 2012.

Dicionário de significados. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/>



INTEGRAÇÃO POLÍTICA E RELIGIOSA NO AMAPÁ: ESTRATÉGIAS ECONÔMICAS, ARTE, EDUCAÇÃO E CATEQUESE

Cristiane Machado Corrêa Ferreira (UFPA)

RESUMO

Este artigo faz um panorama das ações de crescimento do Território Federal do Amapá (TFA) e expansão da Igreja Católica através das ações educativas presente no interior do projeto dos missionários do Pontifício Instituto das Missões Exteriores (Pime), no recorte de 1943-1975. O destaque das iniciativas dos missionários intersecciona com a doutrina social da Igreja e a história da educação no contexto da Amazônia amapaense, discutidas por teóricos como João Santos (1992), Pedro Oliveira (1985), Eduardo Hoornaert (1992), Sidney Lobato (2015), Tatiana Oliveira (2016) e Idelson Ferreira (2022). O avanço das ações da Igreja na região é acompanhado de processos envolvendo as artes para a educação catequética. O *corpus* documental é composto por atas, relatórios episcopais e documentos compilados no Livro do Tombo da Prelazia de Macapá; além do uso de fontes imagéticas, permitindo analisar: a existência de uma sistemática catequética mediada por atividades artísticas, educativas e culturais. O objetivo dessas ações visara garantir a hegemonia da Igreja Católica na região, implantar modernização aos ditames do Governador Janary Nunes, bem como assegurar o protagonismo da “verdadeira fé” entre os populares inserindo-os em atividades educativas, artísticas e de lazer como o teatro, o cinema e a pintura.

Palavras-chave: Igreja Católica; Ações missionárias; Amazônia; Educação; Arte.

ABSTRACT

This article presents an overview of the growth actions of the Federal Territory of Amapá (TFA) and expansion of the Catholic Church through the educational actions present within the project of the missionaries of the Pontifical Institute of External Missions (Pime), in the section of 1943-1975. The highlight of the missionaries' initiatives intersects with the social doctrine of the Church and the history of education in the context of the Amapaense Amazon, discussed by theorists such as João Santos (1992), Pedro Oliveira (1985), Eduardo Hoornaert (1992), Sidney Lobato (2019, 2015, 2009), Tatiana Oliveira (2016) and Idelson Ferreira (2022). The advancement of the Church's actions in the region is accompanied by processes involving catarestic art/education. The documentary corpus consists of minutes, episcopal reports and documents compiled in the Book of the Tomb of the Prelature of Macapá; in addition to the use of imagery sources, allowing to analyze: the existence of a catacytic system mediated by artistic, educational and cultural activities. The objective of these actions was to ensure the hegemony of the Catholic Church in the region, to implement modernization to the dictates of Governor Janary Nunes, as well as ensuring the protagonism of the “true faith” among the popular by inserting them in educational, artistic and leisure activities such as the theater, the movie and painting.

Keywords: Catholic Church; Missionary actions; Amazon; Education; Art.

INTRODUÇÃO

Durante um longo período na história, o cenário econômico, social e cultural da região que compreende o Amapá sofreu constantes mudanças políticas e administrativas antes de tornar-se território federal. As estratégias que visavam elevar Macapá a uma cidade com potencial de crescimento, muitas vezes negligenciada e esquecida pelos governantes. Porém, apenas em meados do século XX, foi possível implementar uma política de integração e valorização nacional de áreas “economicamente atrasadas” da Amazônia, colocando assim o Amapá, no palco das ações desenvolvimentistas do Governo Federal.

Em 13 de setembro de 1943, por meio do Decreto-Lei 5.812, que estabeleceu a separação das terras do Estado do Pará e criou no mesmo ato o Território Federal do Amapá (TFA) e sob o governo de Getúlio Vargas, o Estado brasileiro orquestrou uma racionalidade econômica e social para as localidades da Foz do Amazonas. Essa ação permitiu uma reestruturação das estruturas e ambientes sociais da cidade, que a partir daquele momento passaram a contar com praças, água encanada em alguns locais, crescimento de uma classe operária e serviços essenciais para a população.

José Tostes e Alice Weiser (2018) salientam que, num breve período, algumas cidades do TFA, como Macapá, Calçoene e Mazagão, foram invadidas por inúmeros profissionais e famílias oriundos de grandes centros urbanos do país, tais como Rio de Janeiro, São Paulo e Belém. Entretanto, Sidney Lobato (2015) enfatiza que, dessa nova classe urbana que crescia, emergiu uma elite política e econômica mais exigente em relação à sociabilidade e ao entretenimento.

No entanto, não foi somente o Estado e seus agentes que observaram o lugar e seus moradores enquanto seara de trabalho, em uma sociedade que, frequentemente, o Capitão Janary Gentil Nunes (1946) insistia em repetir: “tudo estava por fazer”. Nesse sentido, é importante notar que a Igreja, por meio de seus representantes, também se propunha a participar desse tabuleiro de forças sociais e culturais.

Em 1948, chegam ao Amapá, na cidade de Porto de Santana, os religiosos (padres e missionários) italianos do Pontifício Instituto das Missões Exteriores (Pime)¹ para assumir os trabalhos deixados pela Sagrada Família², que já havia se afastado do território, deixando toda a trajetória pastoral para a nova instituição, que, desta vez, admitiria os serviços da Prelazia de Macapá para se empenhar no processo de consolidação da neocrisandade. Dessa forma, a expansão da Igreja Católica ganha novos espaços através das ações educativas desenvolvidas no projeto dos sacerdotes e missionários do Pime.

O carisma da instituição religiosa Pime era a missão em fronteira com o lema de garantir “(...) a promoção humana integral: cuidar das almas, mas promover o progresso social das pessoas” (NEGRI, s/d, p. 33). A chegada de outros padres e irmãos do Pime no Amapá

1 É uma comunidade católica de âmbito internacional de sacerdotes e leigos, presente nos cinco continentes. O Pontifício Instituto das Missões em 2022 completou 172 anos de fundação, sendo que no Brasil encontra-se desde 1946 (DONEGANA, 2016).

2 A Sagrada Família chegou na região de Macapá 1911 e deixou seus trabalhos pastorais em meados de 1948.

contribuiu para novas iniciativas de evangelização e trabalho para o amadurecimento da fé dos populares, com base nos valores da Igreja Católica e no desenvolvimento humano.

Ferreira (2022) destaca que os confrades do Pime tiveram a oportunidade de observar a situação precária em que a população amapaense se encontrava em termos de educação, saúde e preceitos religiosos. No que diz respeito a este último, os missionários se desdobravam em vivenciar um catolicismo popular local, que era visto como obstáculo para o desenvolvimento da “fé verdadeira”, discurso pregado pela Igreja Católica nas diversas regiões da Amazônia, especialmente em áreas que, há muito tempo, não tinham “assistência missionária”.

A expansão das atividades da Igreja é acompanhada por procedimentos que envolvem as artes para a educação catequética. Esses processos de educação através das expressões artísticas tinham como objetivo auxiliar na disseminação dos princípios religiosos das missões católicas, implementadas pelos padres mais atuantes da missão, que se destacavam em atividades como teatro infantil, cinemas, jogos (futebol, vôlei, queimada), coral e pinturas. É relevante notar como a política de integração entre a Igreja e o Estado promoveu iniciativas importantes para a produção de ações educativas e artísticas no Amapá.

O Governo Territorial empreendeu projetos culturais para as elites que se formavam na capital Macapá. A criação do Cine teatro territorial, em 1945, representava um avanço artístico e cultural para a região, assim como a Prelazia de Macapá expandiu suas atividades, criando cinemas paroquiais, teatro infantil, clubes de oratório e grupos de escoteiros.

A elaboração deste artigo foi baseada em atas, relatórios episcopais, cartas e documentos coletados no Livro do Tombo³ da Prelazia de Macapá, disponível na Cúria Diocesana de Macapá, e em fontes imagéticas. O que permitiu analisar a existência de uma abordagem catequética que se baseia em atividades artísticas, educativas e culturais na história da educação na Amazônia amapaense. Contudo, Peter Burke (2004) aponta as imagens como fonte primária, ao assumirem o papel de “(...) testemunhar o que não pode ser dito em palavras” (idem, p. 38). Neste caso, as pinturas de Fúlvio Giuliano (1939 – 2007) artista, missionário e arquiteto da missão Pime foram fundamentais para as análises e compreensão histórica e cultural nas discussões deste estudo.

Dessa forma, as ações tiveram como objetivo assegurar o domínio da Igreja Católica na região, implantar modernização aos moldes do Governador Janary Nunes, bem como assegurar o protagonismo da “fé católica romana” entre os populares, inserindo-os em atividades educativas, artísticas e de lazer.

CONTEXTUALIZAÇÃO DO CAMPO MISSIONÁRIO À CHEGADA DOS PADRES DO PIME NA AMAZÔNIA

A partir do recorte espacial das missões do Norte, Hoornaert (1992) assegura que historicamente a Igreja Católica teve fortes entraves no que tange ao programa de missões

³ São relatórios, cartas, documentos oficiais da Igreja compilados e organizados pelo padre Angelo Bubani, missionário da primeira turma do Pime no Amapá.

para a Amazônia, que em determinado momento caminhou alinhada ao projeto do Estado, em outro colocou como entrave os ditames das amarras colonial. Outro autor que debate com profundidade a sistemática evangelizadora nas paragens do Norte é João Santos (1992), mostrando em seu balanço histórico e cronológico que, desde os tempos da máquina mercante portuguesa, a região foi negligenciada em termos de possível continuidade catequética, experimentando diferenciadas propostas evangelizadoras para um território tão heterogêneo como a Amazônia.

Hoornaert (1992) argumenta existir muitos pontos falhos, mas também outros relevantes sobre a ação catequética no Brasil e, conseqüentemente, no que concerne a Amazônia. No mesmo sentido, Scott Mainwaring (2004) reflete que no século XX o reduzido contingente de religiosos no país é justificado na síntese de dois fatores imbricados. Dentre o argumento mais pacificado entre os autores do campo está a aplicação das políticas pombalinas, atribuindo às Ordens Religiosas a ilegalidade e declarando inoperantes várias das instâncias da Igreja nas colônias de Portugal, desembocando na desaceleração do ritmo catequético.

De fato, o cenário acima descrito contingenciou a possibilidade do surgimento firme de uma classe de padres genuinamente brasileiros, que por decisão das forças de antigos aliados da Igreja garantiram severas restrições ao funcionamento dos seminários e outros modelos de centro de formação de sacerdotes. Kenneth Serbin (2008), por sua vez, descreve que a abertura para outro cenário só ocorreria com a dissolução do Padroado,⁴ acarretando o retorno de antigas instituições religiosas, a exemplo dos Capuchinos, Franciscanos e outros institutos religiosos no campo brasileiro.

Debatendo o quadro de missões na Amazônia, Gheddo (1996), em diálogo com João Santos (1992), afirma que o fenômeno do novo ardor catequético, entrincheirado no limiar do século XX, sucede o momento de laicidade do Estado brasileiro ao promover liberdade religiosa, que por sua vez também apresentou outro elemento complicador: a possibilidade de disseminação de outros credos, acenando a ocupação do campo para agentes pastorais fora do nicho do catolicismo. Desse modo, foi pensando na possibilidade de conter a “invasão protestante” na Amazônia que o aparelho religioso católico adaptou suas táticas de enfrentamento ao que chamavam de heresia, incluindo desabonar o catolicismo popular.

Vale destacar que a inconsistência da presença catequética já fora apontada como fator oportuno para o fortalecimento de feições e adaptações do catolicismo de origem portuguesa implementado no Brasil. Oportunamente, em localidades amazônidas a prática da “mística cabocla”,⁵ acompanhada de elementos da religiosidade herdada das tradições de sociedades de África, da Europa e de populações indígenas, ganharam contornos bem singulares. Não sendo difícil encontrar estereotipagens, enunciados depreciativos e narrativas edificadas pela elite clerical, a fim de detratar o sincretismo religioso. Portanto, frações da classe dirigente do catolicismo “oficial” via a dinâmica religiosa dos

4 Com a quebra do Padroado, levado a cabo em 15 de novembro de 1888 com a Proclamação da República, determinados agrupamentos da Igreja imprimiam certo entusiasmo. Pois, esperavam que partir daquela ruptura seria, por fim, tratado com maior vigor o acompanhamento da fé e da moral das famílias brasileiras.

5 É a cosmovisão do caboclo amazônico com suas lendas, crenças e sua relação com os rios, as matas, os animais e seus conhecimentos religiosos de suas ancestralidades.

moradores da cidade de Belém como sendo impulsionada por forte apelo à profanação, situação refletida em outras localidades da região amazônica, coligadas administrativamente, como Macapá.

Nessas regiões estavam em jogo o controle da população, pelo fato de o catolicismo das classes populares ter sido maturado em desacordo com o regramento da Igreja. Assim, “(...) longe dos parâmetros clericais e dos centros de coerção” (HOORNAERT, 1992, p. 10), criou-se permanentemente um estado de tensão entre Igreja e comunidade. Essa complexidade religiosa e cultural advinda do sincretismo religioso e relegado pela Igreja enquanto “adaptações” grotescas do catolicismo dito “oficial” e de caráter genuinamente popular, arraigado nas famílias, de acordo com Piero Gheddo (1996), vinha de consequências históricas, fruto do desalento de comunidades vivendo por décadas sem o devido direcionamento religioso.

Segundo Ferreira (2022), para o traçado amapaense foi aplicado três estágios catequéticos para as regiões da foz do Rio Amazonas. Embora fossem estratégias que refletissem aos anseios de períodos históricos específicos, não deixavam de apresentar suas conexões: 1) o estabelecimento de padres seculares e residentes nas vicárias do Amapá (1900); 2) a atuação dos filhos de Berthier,⁶ coincidindo com a missão dos Missionários da Sagrada Família (1911), marcada pela maior presença da Igreja através do conjunto de ações educativas envolvendo fundação de vários educandários;⁷ 3) a missão dos padres do Pime no Território Federal do Amapá. Esses momentos de um projeto catequético fundamentam o debate da dinâmica dos agentes da igreja em diálogo com as ações educativas no campo das artes.

Para criar uma cronologia que situe a análise, é imprescindível observar que dentre os eventos dessas cruzadas esteve a criação de área pastoral da Prelazia de Santarém,⁸ atendendo regiões da sede da prelatura, cidade de Santarém, Baixo Amazonas, regiões do Amapá, parte do Pará e incursões pela Guiana Francesa (PRELAZIA..., 1979). Outro marco da ação missionária, na chamada Amazônia Setentrional,⁹ deu-se com a chegada de religiosos europeus no ano de 1911, período em que os padres João Henrique Paulsen, Hermano Elsing e o irmão Boaventura Hammacher (todos membros da Sagrada Família) fundaram no Amapá a primeira experiência evangelizadora fora dos muros da Europa.

Fundamentalmente, os padres da Sagrada Família (ou familiares) dedicaram-se a fortalecer a moral cristã nas vilas e combater, de forma implacável, tanto a maçonaria, quanto a cultura sincrética dos moradores, almejando adestrá-los à ortodoxia católica, atendendo a “enorme extensão territorial” abarcando as paróquias de Mazagão, Amapá e Macapá (MIRANDA, 2019, p. 94). Padre Júlio Maria de Lobaerde foi personagem polêmico

6 Impulsionado pelas palavras do pontificado de Leão XIII, em 1985 o famoso pregador francês, pe. João Maria Berthier, fundou na Holanda a congregação dos Missionários da Sagrada Família.

7 Ferreira (2022) dedicou uma seção na pesquisa intitulada *Do altar à escola* para explicar com profundidade a dinâmica evangelizadora e educativa dos Missionários da Sagrada no período que antecede a criação da Prelazia de São José de Macapá.

8 A Prelazia de Santarém foi erigida em 21/09/1903, em que o Papa Pio X assinou o decreto *Romani Pontífices* (GHEDDO, 1998, p. 26, 27).

9 Amazônia Setentrional é a parte mais ao Norte do Brasil que compreende suas redes geográficas e o processo de formação socioespacial da região amapaense.

nas discussões da historiografia da educação da Amazônia, pela sua completa dedicação aos dogmas da Igreja e as práticas educativas. Em seus relatos costumava dizer que “(...) só havia ali ignorância e corrupção dos costumes” (MIRANDA, 2019, p. 95). Vale ressaltar que a moral cristã nesse período era o pilar central das ações evangelizadoras da Sagrada Família.

Com a instalação da missão da Sagrada Família foi possível desenvolver atividades catequéticas de caráter bem consistente logo no início de suas atividades missionárias na região. Dom Affonso de Miranda (2019), um historiador que se dedicou à vida e à obra do padre Júlio Maria de Lombaerd, destacou as angústias de Pe. Júlio Maria em relação às tradições cristãs dos amapaenses, que não havia sinais de verdadeiros cristãos, pois questionava o abandono total da Igreja São José de Macapá, a falta de participação da comunidade nas missas, agravadas pelas variadas manifestações sincréticas que dominava a região.

Essa constatação, de certa forma, contrasta com o quadro contextual anterior, caracterizado por considerável ausência de padres no acompanhamento dos paroquianos das freguesias da Foz¹⁰ que, de certa forma, refletiu na mistura de crenças e ritos católicos e adorações de santos não oficiais da Igreja firmados nas comunidades e vistos por alguns autores como sincretismo religioso.

É dito por um conjunto de pesquisadores, incluindo Joel Carvalho e Marcos Vinícius Reis (2018), Sidney Lobato (2015, 2009) e Idelson Ferreira (2022) (embora cada qual discuta o enfrentamento da Igreja ao sincretismo religioso coligado a processo de negociações por perspectivas distintas no que tange ao primeiro quaternário do século XX) que as ações do clero no Amapá elevaram o aparelho religioso ao pleno dinamismo, graças as investidas do Pontifício Instituto das Missões ao Exterior.¹¹

Apesar de reconhecer a relevância das contribuições do campo religioso para a história da educação no Amapá, há lacunas a serem preenchidas no sentido de compreender historicamente os processos educativos no campo das artes. Embora as ações artísticas apresentadas sejam de cunho religioso, elas são indícios de trabalhos que valorizavam práticas artísticas como o teatro, o cinema, a pintura e a música. Tais ações foram realizadas tanto pelos padres da Sagrada Família quanto pelos religiosos do Pime, que se ajustavam a núcleos de agentes populares para o combate à “ignorância religiosa”, na missão Amapá.

O PROJETO EDUCATIVO, ARTÍSTICO E CATEQUÉTICO DO PIME

O projeto educativo construído pelo Pontifício Instituto iniciou logo na sua chegada em terras amapaenses, pois muitos desses padres e missionários participavam de movimentos

10 Encontra-se consignado no Livro do Tombo que 1910 o padre do lugar era pe. Francisco Rellier, exercia acumuladamente a função da administração das paróquias de Mazagão e de São José de Macapá (BUBANI, 1980, p. 39).

11 Existe um divisor de águas nas atitudes dos padres da Sagrada Família e do Pime e suas relações ao combater a cultura local, que se gerenciou a partir do Concílio Vaticano II, que foi uma série de conferências feitas entre 1962 e 1965, e tinha como objetivo a modernização da Igreja e atrair os cristãos afastados da religião. Foram discutidos temas como os rituais da missa, os deveres de cada padre, a liberdade religiosa e a relação da Igreja com os fiéis e os costumes da época e respeito a cultura das comunidades, ou seja, não tinha mais que combater, e sim, trabalhar a inculturação dos missionários nesse processo evangelizador.

da Ação Católica Italiana¹² e pregavam o desenvolvimento humano a partir da educação e do progresso social e intelectual, sem esquecer da caridade ao próximo. Suas ações com o envolvimento do teatro de rua ou “catequese volante” (FERREIRA, 2022) instigou no amapaense a participação e envolvimento nas atividades recreativas, no entanto, essa ludicidade vinha carregado de ensinamentos religiosos e sistematizados para uma moral cristã, imbuídas no lazer e nas práticas artísticas.

Com o progresso econômico e investimentos por parte do governo e da Igreja, novas condições de lazer nos âmbitos artísticos surgiram, como os cinemas da capital, o Cine Teatro Territorial construído em 1945 (figura 1), foi uma das primeiras ações de implementação na dimensão cultural do governo de Janary Nunes para servir de espaço de solenidades e apresentações artísticas. E o Cine João XXIII¹³ arquitetado pelos padres em 1963, com intuito de elevar a qualidade das apresentações teatrais e fílmicas para a comunidade católica. Segundo Sidney Lobato (2019, p. 234), “os cinemas eram procurados por públicos de várias idades e preferências”. A necessidade de inserir práticas artísticas (pintura, teatro, cinema e música) com a inserção de um ensino artístico para evangelizar seduziu o gosto e a vida do ribeirinho, desatinando-os nas vivências culturais com o progresso.

O surgimento de práticas artísticas no início dos anos de 1950 são evidências históricas retroalimentadas e fortalecidas pela ideia de que as ações de cunho artístico contribuíram com o desenvolvimento de atividades culturais e de arte. Isso ensejou a grande procura de diversão e lazer e movimentos culturais necessários para completar a necessidade do ser humano em busca de experiências para confrontar sua própria existência. Nesse sentido, Ernest Fischer (1976, p. 12) lembra:

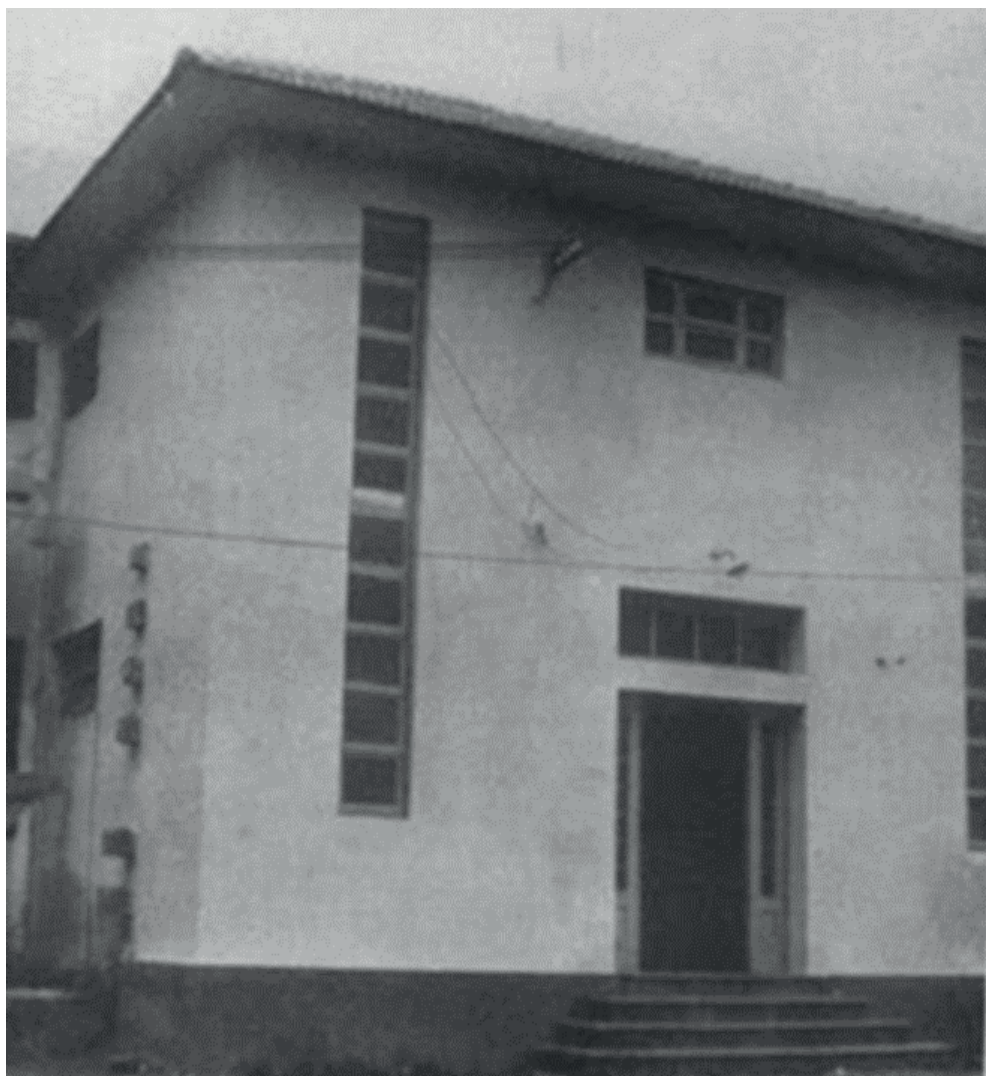
(...) que o homem quer ser mais do que ele mesmo. Quer ser um homem total. Não lhe basta ser um indivíduo separado; além da parcialidade da sua vida individual, anseia uma “plenitude” que sente e tenta alcançar uma plenitude de vida que lhe é fraudada pela individualidade e todas as suas limitações; uma plenitude na direção da qual se orienta quando busca um mundo mais compreensível e mais justo, um mundo que tenha significação.

Ou seja, o homem necessita estar ligado há processos de produção em arte, seja na pintura, música, teatro, cinema e possa ser significativo, pois vivenciar a arte é importante para a vida, seja ela na escola, na comunidade ou na Igreja.

12 No discurso do Papa João Paulo II, aos membros da Ação Católica Italiana, dizia que o artigo 2º do vosso Estatuto, no qual o objetivo da Ação Católica Italiana é “a evangelização, a santificação dos homens, a formação cristã das suas consciências, de tal forma que cheguem a impregnar de espírito evangélico as comunidades e os vários ambientes”; (...) segundo ela a Ação Católica trabalha em três direções: o esforço formativo; o serviço pastoral efetivo dentro das estruturas eclesiais e nas situações de vida; e o restabelecimento prático da síntese entre fé e vida em todos os ambientes. Trecho retirado da Carta-discurso do Papa João Paulo II de 30/12/1978.

13 A Igreja já trabalhava a modalidade teatro em um galpão construído ao lado da casa dos padres desde 1949 e lá faziam ensaios e encenações de operetas para toda a comunidade.

Figura 1: Cine Teatro Territorial, 1945.



Fonte: Acervo fotográfico da Cúria Diocesana de Macapá-AP. Foto da autora, 2021.

Estudos de Ferreira et al. (2007) demonstram que nas dimensões religiosa e educativa dos trabalhos catequéticos do Pime há a promoção de diretrizes para o ensino de arte na Amazônia amapaense, por intermédio da implementação de um amplo projeto catequético que incluíam atividades artísticas e culturais que, de certa maneira, instigava a comunidade a participar desses movimentos de socialização com mais frequência.

As autoras ressaltam, ainda, que o fomento das escolinhas de artes, centros educativos de lazer e cinemas, desencadeou um movimento nas artes e envolveu fortemente os padres e alguns artistas locais,¹⁴ o que veio contribuir para consolidar uma determinada modernidade das artes no Amapá. Isso se mostra no desempenho de alguns líderes e agentes comunitários, como o Professor Antônio Munhoz Lopes (1932-2017), que organizava exposições culturais

14 No trabalho de Ferreira et al. (2007) *A pintura de padre Fúlvio Giuliano: história e contribuição na arte amapaense* faz um levantamento de alguns artistas que estavam em evidências em Salões de Arte no início dos anos de 1950 a 1965, como R. Peixe (Raimundo Braga de Almeida), Carlos Nilson, Paulo Leite, Mário Barata, Ubiratan, todos com trabalhos de pinturas que tratavam as paisagens bucólicas da Amazônia.

e salões de arte para apresentar a sociedade amapaense que o TFA já fazia parte de uma elite que valorizava produções artísticas.

Em trabalhos historiográficos sobre a educação na Amazônia amapaense, a exemplo de Ferreira (2022) e Lobato (2019, 2015, 2009), é possível encontrar evidências sobre a ausência do Estado no cumprimento de suas funções sociais que partia do princípio de modernização da cidade de Macapá, no sentido econômico, social, artístico e cultural. Diante dessa ausência do poder público, a participação da Igreja Católica, nas empreitadas do Pime, passou a tomar diretrizes em prol de sua busca evangelizadora, ganhando força e território através do trabalho social e educativo.

Lobato (2015, p.165) explica que “(...) as obras sociais (escolas, orfanato, hospital etc.) criavam um vínculo de gratidão muito forte. Para cativar os paroquianos, os padres realizaram uma série de ações voltadas para as crianças e os jovens”,¹⁵ empregavam as práticas de pintura, teatro catequético, corais e operetas para “conquistar” os lares e a fé dos amapaenses. Na esteira das ações da Igreja, foram construídos espaços de recreação e o Cine Paroquial, bem como as escolinhas de pintura e trabalhos manuais, como exemplo das oficinas de padre Lino Simonelli (Carrara-Itália, 1913-2008), que passou a ensinar talho em madeira para garantir uma formação de mão de obra artesanal, visando a decoração de altares nas igrejas e capelas que cresciam em ritmo acelerado, as quais passaram a surgir em alguns bairros da cidade (FERREIRA et al., 2007).

A construção de novos templos tinha como objetivo servir de sede para as obras sociais e culturais, cinemas populares, salas de jogos, bibliotecas, ambulatórios, escolas e tipografias surgiram para atender as demandas em relação ao lazer, cultura (PRELAZIA..., 1979, p. 120). Com o avanço da Igreja para assegurar o processo de criação de paróquias que já estavam em curso, foi necessário a presença dos missionários nas escolas e encontros de catequese, cabendo, assim, o uso das atividades artísticas para o envolvimento de crianças, jovens e adultos nas ações destinadas a esse público, que ao mesmo tempo necessitavam de entretenimento, lazer e formação através de uma “moral cristã”, para o amadurecimento religioso e consolidação da fé, pois fora das vigilâncias da Igreja, o povo exercia sua própria evangelização ao tom das práticas populares.

Com a estabilização da Prelazia de São José de Macapá (1949), a expressão cultural e religiosa dos populares foi posta em xeque pelos missionários e elite política local, como tática de neutralizar e combater expressões culturais, a exemplo dos bailes festivos, ciclo do marabaixo,¹⁶ batuque, ladainhas, pajelança e “seitas religiosas” (FERREIRA, 2022). Essas formas de dominação e imposição da doutrina católica de tentar “apagar” as manifestações culturais do amapaense, uma violência simbólica (BOURDIEU, 2015) a cultura da população local, fortemente influenciada por tradições de origem indígena e afro-brasileira, negligenciadas pelo governo em seu desencaixe nos ideais de progresso, implementados

15 Eram atividades exclusivas para atores-mirins (PRELAZIA..., 1979).

16 O Marabaixo é uma dança, um ritmo, uma coreografia, uma forma de reza, um palco em que são encenadas formas de representação que incorporam estados e coisas, fenômenos e histórias que se reconhecem no ser amapaense (COELHO, 2022).

abruptamente pelos religiosos para a formação de uma elite católica.

De toda forma, a Igreja protagonizou com seus próprios recursos e estratégias educacionais para alcançar o maior número possível de crianças e jovens, através da inclusão das artes nas atividades extraescolares, nos espaços formais e não formais da educação amapaense. No contexto econômico e social em que o Amapá se encontrava, logo, a chegada dos missionários do Pime, vivenciada por uma educação precária, dificuldades ao acesso à saúde e poucas oportunidades econômicas, foram espaços propícios para a Igreja iniciar seus trabalhos de evangelização (no caso, seu projeto político de inserção doutrinária da sociedade local). Portanto, na visão dos padres, as escolas possuíam uma dupla finalidade: atender à demanda da população, já que o Amapá era um território carente de vários serviços; e assegurar a hegemonia da igreja católica (CARVALHO et al., 2018).

O propósito em auxiliar na educação religiosa, ensino das letras e lazer de comunidades, levou alguns agentes a se destacarem em suas atividades, a exemplo de padre Lino Simonelli (Carrara-Itália, 1913-2008) e Vitório Galliane (Pisano-Milão, 1928-1983) e, em 1962 com a pintura, Fúlvio Giuliano (Gênova-Itália, 1939-2007), cada um com diferentes estratégias para alcançar os objetivos do Instituto.

O projeto caminhou com maior liberdade, de início, através do italiano Lino Simonelli, que pintou, esculpiu e trabalhou música com os catequisandos, animando a comunidade com suas apresentações de coral. Já o milanês Vitório Galliane colaborou com o teatro, operetas e atividades recreativas que eram encenadas e organizadas para serem exibidos em datas importantes da Igreja, como o Natal, a Páscoa etc.

O genovês Fúlvio Giuliano, por sua vez, se destacou nas artes visuais, criou escolas de pintura, construiu educandários, igrejas e hospitais. Para essa discussão tomarei apenas o trabalho de pintura de Giuliano, fazendo uma análise apenas das fases em que foram divididos seus trabalhos e como essas pinturas contam e expressam fatos sociais.¹⁷ Portanto, trato aqui da primeira fase de pintura ou estilo, a social, que evidencia traços de representação da história do período de (1962-1975), onde ele traz em sua marca, como interpretação inicial ou até mesmo ingênua, traços em que evidenciava o *modus vivente* de seus atores. Capturou a miséria espiritual e material dos desvalidos da região, em especial as localidades de Macapá, Santana e Porto Grande, por serem áreas em desenvolvimento econômico, pois na dimensão social retratada em suas pinturas, o amazônida é despido da natureza eurocêntrica (visão de subcultura que desabona a cultura dos povos da Amazônia).

Giuliano, em suas diversas representações, tratou das mazelas sociais, passando por temas como moradia, ritos fúnebres e miséria humana, festas religiosas e o dia a dia do amapaense. A pintura Dom José Maritano (1976) (figura 2) é um exemplo de seu trabalho, feita para presentear Dom José em seus dez anos de bispado em Macapá, conforme descrito no lado esquerdo da obra. Além disso, a pintura também retrata uma celebração religiosa

17 Na pesquisa de Ferreira et al. (2007), o trabalho pictórico de padre Fúlvio foi dividido em três fases. A social, os grandes painéis e a iconografia, quase todas desenvolvidas, concomitantemente no mesmo período.

importante para a sociedade amapaense, a procissão de São José de Macapá¹⁸.

Logo, suas pinturas nos colocam, segundo o crítico Stephen Bann, “face a face com a história” (apud BURKE, 2004, p. 24). Dessa forma, trazer imagens como documentos históricos para compreender um processo ou momento histórico de uma determinada situação histórica nos mostra como ir além dos documentos oficiais no trabalho historiográfico, explorando o valioso uso que os testemunhos visuais podem oferecer e permitindo a interpretação nas entrelinhas de uma imagem e compreender significados que não eram evidentes ou não percebidos.

Figura 2: Dom José Maritano, 1976. Óleo sobre tela, 70cm x 100cm.



Fonte: Acervo Centro Diocesano de Macapá-AP. Foto da autora, 2007

¹⁸ A festa de São José de Macapá acontece no dia 19 de março, e é comemorado todos os anos pelos católicos e devotos do santo, que é padroeiro do Amapá e da capital Macapá.

O quadro *Vigília fúnebre* (1973) (figura 3) apresenta um exemplo relevante para compreendermos a representação de uma experiência fúnebre típica das vivências dos ribeirinhos. Fúlvio Giuliano, autor da obra, viveu esse momento da história e da cultura amapaense. O velório na casa do ribeirinho, os objetos que estavam ao lado do morto, a aparência de solenidade da família, registram o momento de despedida para os presentes. Que para Peter Burke (2004), é considerado uma “evidência histórica”.

Como eram os ritos fúnebres naquele tempo? Como eles “velavam” os seus mortos? Essas questões nos levam a refletir sobre qual seria o propósito dessa imagem naquela época? Segundo Burke (2004, p. 24), “(...) o uso de imagens em diferentes períodos, como objetos de devoção ou meios de persuasão, de transmitir informação ou oferecer prazer, permite-lhes testemunhar antigas formas de religião, de conhecimento, crença, deleite, etc.”.

Figura 3: *Vigília Fúnebre*, 1973. Óleo sobre tela, 70cm x 65cm.



Fonte: Acervo Centro Diocesano de Macapá-AP. Foto da autora, 2007.

Dessa forma, é possível notar que o artista e missionário Fúlvio Giuliano contribuiu para um “novo” processo de ensino na região do Amapá, através das imagens. Antes, não era comum nas atividades da catequese e na pintura, pois ao contrário de muitos artistas da época, ele não se preocupava em retratar temas clássicos, mas sim retratar a vida cotidiana e suas vivências como missionário, envolvido nas atividades da Igreja e seu papel em persuadir a avançar, seja usando textos das escrituras sagradas como de costume, seja por meio de imagens (pinturas) de uma realidade específica, na qual todos estavam inseridos e contextualizados no espaço e no tempo.

Assim como o envolvimento prático em ações artísticas e catequéticas (pintura, teatro, cinema) dos confrades do Pime fortaleceram o catolicismo na região da Amazônia amapaense, também criou bases para o desenvolvimento educacional e artístico das comunidades atendidas pela missão contribuindo para a ressignificação da fé nas relações entre Igreja e devotados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com o discurso da doutrina da instituição religiosa Pime, o povo era bom, porém, faltava-lhes direcionamento, uma conduta alinhada aos preceitos do catolicismo oficial. Pois, era um povo de muita fé, contudo “fé sacramental” com exagero na exteriorização de suas convicções religiosas comparados a espetáculos, que segundo Piero Gheddo (1998), aproximavam a manifestações carnavalescas.

Por todo modo, as variadas ações e trabalhos foram utilizados como estratégias para reestruturar economicamente o Território Federal do Amapá com movimentos artísticos alicerçados pelos confrades do Pime revitalizando o processo educativo de uma região que estava em desalento das esferas políticas, econômicas e sociais. Contudo, a Igreja adentrou nas regiões que estavam mais afastadas da tutela do catolicismo romanizador firmando compromisso religioso e social com o caboclo amapaense.

Conquistar o amazônida a partir de ações que tratavam de promover lazer e cultura e ao mesmo tempo catequizar aos moldes da doutrina católica, era uma das principais missões dos religiosos no interior da floresta amazônica, pois na visão dos padres, a população amapaense necessitava de uma “fé madura”, discurso proferido por todos os padres do Pime para garantir a expansão da igreja em um vasto território que também almejava crescimento econômico e cultural.

O engajamento das políticas estaduais a partir das implementações realizadas pelo governador Janary Nunes e os missionários do Pime serviram de alicerces para o início de processos de ensino catequético por meio das artes (teatro, pintura, cinema e música) que aos olhos dos catequizadores, eram portas para o desenvolvimento espiritual e intelectual dos fiéis.

A sistemática educativa compreendida neste estudo, teve o propósito de assegurar a evangelização garantindo uma certa maturidade na missão católica na Amazônia

amapaense mantendo o alinhamento político com a pretensa “modernidade econômica”, vislumbrada pelo governo territorial. Essa dupla jornada impetrada pela Igreja favoreceu a implementação de ações de arte, educação e sociabilidade religiosa nas atividades dos missionários do Pime, rompendo com práticas tradicionais que não atendiam mais os interesses dos “fiéis” e, de certa forma, os afastavam da “obra” católica conservadora.

As iniciativas dos evangelizadores incluem a criação de escolas de pintura e cinema na igreja para incentivar a permanência dos fiéis na religião católica e nas práticas sacramentais, bem como a capacitação de novos agentes e líderes capazes de alcançar uma grande parte da comunidade que necessitava de teatro, artes visuais, jogos e cinema.

No tocante a produção artística, a pintura do missionário Fúlvio Giuliano rompe com a representação de paisagens bucólicas, romantizadas e paisagísticas da Amazônia. Sua obra passa a representar o ribeirinho e suas experiências cotidianas, levando a pintura como uma ferramenta para o ensino catequético, contudo, percebe-se a importância de suas representações como “evidência histórica” para compreender tradições, costumes e demonstrar a realidade do amapaense e seus processos culturais do período, como nos quadros *Vigília Fúnebre* (1973) e *Dom José Maritano* (1976).

Um dos objetivos do Pime nessa longa jornada está atrelado aos princípios amplamente encontrados na *Rerum Novarum* (LEÃO XIII, 2004), “A igreja e a questão social”, que trata da classe do operariado e suas condições de vida. A Igreja, através de seus interesses, regula os costumes de cada um, partindo para reorganizar as comunidades em que atua na implantação de diversos projetos, sejam educativos, artísticos e catequéticos.

Alguns autores propuseram a debater que houve um combate acirrado contra a cultura do amapaense e que a partir de 1955, já existia uma maturidade da missão na Igreja e que suas bases eram alicerçadas através das ações catequéticas, de cunho artístico. A sociedade era o ponto central de trabalho dos missionários do Pime, portanto, manter essa neocrisandade necessitava de novos processos de catequização e ensino para o desenvolvimento social e moral da região.

Nesse sentido, é possível constatar que as dimensões religiosa, educativa e artística do trabalho dos missionários no Amapá influenciou em diretrizes para um possível projeto político, social e educativo atrelado as artes, a exemplo dos apontamentos expostos neste estudo sobre a prática do ensino teatral com a criação dos cines teatros paroquiais. E reforçados alguns anos mais tarde com as pinturas de Fúlvio Giuliano, que ganhou mais liberdade e se expandiu entre as paróquias e capelas, justamente para comunicar e levar a doutrina da igreja católica pela visualidade.

Em algumas ações dos missionários as consequências foram irreparáveis para a cultura, no combate ao catolicismo popular, pois atingiam diretamente as manifestações das festas populares (marabaixo e batuque) e cultos aos santos (ladainhas e festejos de

santos não oficiais da Igreja), para ajustar a “frágil” moral dos moradores, chegando a ponderar que era necessário um trabalho através de práticas mais rigorosas atrelado a uma moral cristã. Contudo, após o Concílio Vaticano II os missionários passaram a tolerar e se inserir na cultura em que atuavam, não esquecendo que “bondade” e “caridade” na Igreja são projetos políticos que se firmavam e preponderam até os dias atuais como discurso de salvação e controle dos devotados.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ana Mae Tavares Barros. **A Imagem no Ensino da Arte: anos 1980 e novos tempos**. 8ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Introdução, organização e seleção Sérgio Miceli. 8ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BUBANI, Angelo. **Pistas para a história da evangelização no Território do Amapá**. Macapá: Prelazia de Macapá, 1980.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica**. Tradução Vera Maria Xavier dos Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

CARVALHO, Joel; REIS, Marcos, V. de F. P. Observatório da religião. **Dossiê Religiões Afro-Indígenas: História e Ritual no Plural**. Vol. 3, nº 1, 2016.

CARVALHO, Joel Pacheco de; REIS, Marcos Vinícius de Freitas. **A Igreja Católica na Amazônia: religiosidade e conflito**. In: BASTONE, Paula; REIS, Marcos Vinícius de Freitas (org.). **Religião e religiosidade na Amazônia e na contemporaneidade**. Macapá: Unifap, 2018.

COELHO, Helen Costa. **Cultura e Religião nos ladrões do Marabaixo**. 1ª ed. Curitiba: Appris, 2022.

DONEGANA, Constanzo. **PIME: traços de uma bela história**. São Paulo: Mundo e Missão, 2016.

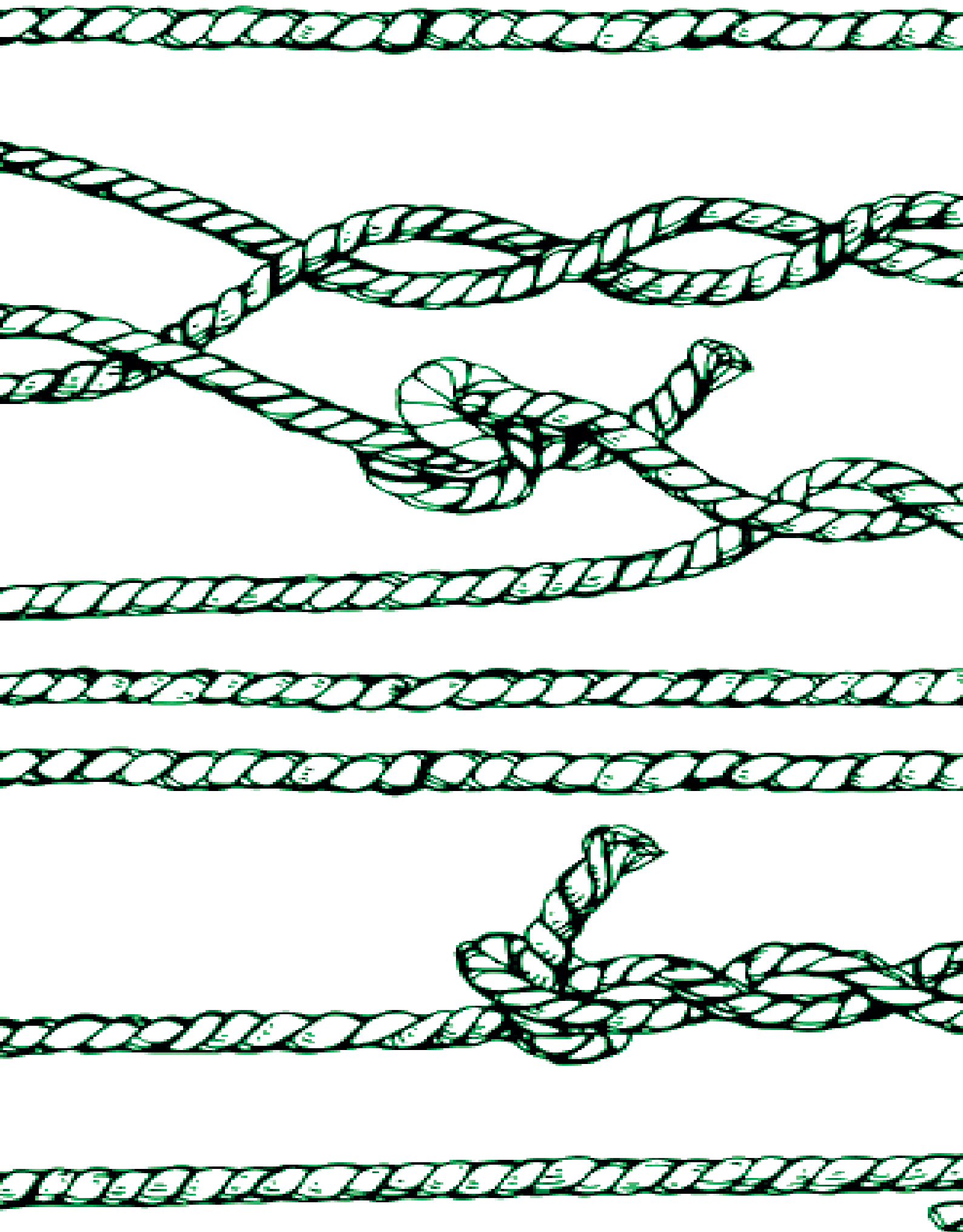
FERREIRA, Idelson Maciel. **Do altar à Escola: atuação da Igreja Católica no campo educacional amapaense (1903-1956)**. 2022.130 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Amapá, Programa de Pós-Graduação em Educação. Macapá, 2022.

FERREIRA, Cristiane M. C.; SOUZA, Elene O. **A pintura de Padre Fúlvio Giuliano: história e contribuição na Arte Amapaense**. 2007. Monografia. Universidade Federal do Amapá, Macapá, 2007.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro, Zahar, 1976.

GHEDDO, Piero. **Missione Amazzonia: I 50 anni del Pime nel Nord Brasile (1948-1998)**. Bolongna: EMI, 1998.

- HOORNAERT, Eduardo. (coord.). **História da Igreja na Amazônia**. Petrópolis: Vozes, 1992.
- JOÃO PAULO II, Papa. **Carta-discurso** (Aos membros da Ação Católica Italiana). São Paulo: Paulinas, 1978.
- LEÃO XIII, Papa. Carta Encíclica **Rerum Novarum** (sobre a condição dos operários). Tradutor Manuel Alves da Silva. São Paulo: Paulinas, 2004.
- LOBATO, Sidney. **Educação na fronteira da modernização: a política educacional no Amapá (1944-1956)**. Belém: Paka -Tatu, 2009.
- LOBATO, Sidney. Santos e sacramentos no cotidiano dos trabalhadores de Macapá (1948-1964). **Revista Tempo**, v. 21, n.38, 2014.
- LOBATO, Sidney; FERREIRA, Pollianna. Educação e mundo do trabalho: diretrizes e ações educativas da Icomi no Amapá (1964-1967). **Revista Brasileira de História da Educação**. v. 20, 2020.
- MAINWARING, Scott. **Igreja Católica e Política no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- MIRANDA, Dom Antônio Affonso (SDN). **Pe. Júlio Maria: sua vida e sua missão resumida por Pe. José Herval Ferreira** (SDN). 4ª ed. Belo Horizonte: Editora O Lutador, 2019.
- NEGRI, Teodoro. **A caminhada do PIME (1850-2000)**. São Paulo: Mundo e Missão, s/d.
- NUNES, Janary Gentil. **Relatório das atividades do governo do Território Federal do Amapá**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1946.
- OLIVEIRA, Tatiana Pantoja. Público/confessional, cultura escolar e formação de habitus: a Escola Doméstica de Macapá/AP (1951-1964). 205 f. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Regional). Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Regional. Unifap. Macapá, 2016.
- PRELAZIA DE SÃO JOSÉ DE MACAPÁ. **Livro do Tombo**. Volume I. Amapá: Acervo da Cúria de São José de Macapá, 1978.
- PRELAZIA DE SÃO JOSÉ DE MACAPÁ. **Livro do Tombo**. Volume I. Representação da opereta “Branca de Neve”. Amapá: Acervo da Cúria de São José de Macapá, 1979.
- PRELAZIA DE SÃO JOSÉ DE MACAPÁ. **Livro do Tombo**. Volume I. Amapá: Acervo da Cúria de São José de Macapá, 1952 a 1978.
- REIS, Arthur César Ferreira. **Território do Amapá: perfil histórico**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1949.
- SERBIN, Kenneth P. **Padres, celibato e conflito social: uma história da Igreja Católica no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- TOSTES, José A; WEISER, Alice A. Macapá: a cidade modernista do período janarista de 1943 a 1955. In: **Revista Amazônia Moderna**, vol.1, nº 2, Palmas, out.- mar. 2018.



A decorative border at the top of the page, consisting of a thick, braided rope with a repeating diamond-shaped pattern, rendered in a dark green color.

PERAUS DAS ARTES

II SEMINÁRIO NACIONAL DE MEMÓRIAS CÊNICAS NA AMAZÔNIA
2022

A decorative border at the bottom of the page, consisting of a thick, braided rope with a repeating diamond-shaped pattern, rendered in a dark green color.

PERAUS DAS ARTES CÊNICAS

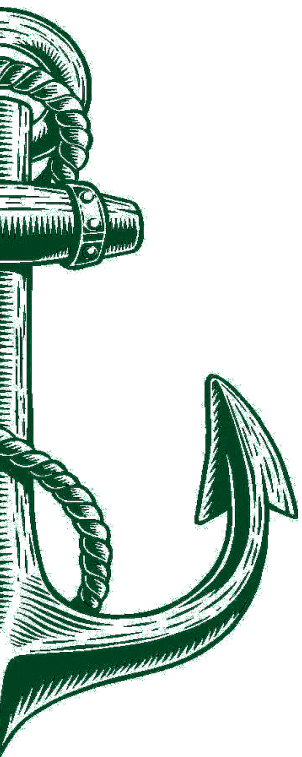
O II Seminário Nacional de Memórias Cênicas na Amazônia promoveu nos dias 4 e 5 de junho de 2022 um momento dedicado à produção artística de seus pesquisadores. A programação ocorreu presencialmente na sede do Instituto de Ciências da Arte – ICA, localizado na Praça da República, centro de Belém/PA e foi constituída por trabalhos poéticos resultados de processos de pesquisa de docentes e discentes dos cursos Técnico e Licenciatura em Teatro da Escola de Teatro e Dança – ETDUFPA, e do curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGARTES da Universidade Federal do Pará.

O primeiro dia foi reservado para a produção audiovisual e instalações, resultados de processos de pesquisa com elementos da cultura amazônica. Do lugar de onde se vê, de autoria de Denis Bezerra, Francisco Weyl e Marcelo Rodrigues, trata-se de um minidocumentário produzido a partir das memórias artísticas do homenageado do evento, Cláudio Barradas. ARARA ENCANTADEIRA, PARTEIRA ENCANTADA, MARIANA DAS FEIRAS, segundo sua idealizado Rosilene Cordeiro, “é um trabalho audiovisual, uma homenagem, melhor dizendo, a essa MULHER ENCARNADA na minha vida e de todas, todes, todos suas/seus filhas/es/os, Cabocla Dona Mariana, pertencente ao universo da encantaria amazônica e da cultura amazônica, percebida pela lente das práticas cotidianas afro-religiosas das encantarias”. Instalação KAMALEÕES, de Fabrício Lobo, realizada no hall do ICA, compartilhou um trabalho performativo com a instalação em vídeo mapping, buscando provocar no público a reflexão sobre comportamentos humanos adaptados em determinadas situações sociais.



No segundo dia de programação tivemos a apresentação de trabalhos artísticos oriundos de experimentações com as memórias culturais amazônicas, partindo de aspectos pessoais e sociais das artistas. Instalação Mulheres de Ogum, de Rosilene Cordeiro, compõe o projeto artístico Am@Zonas.com: Mulher[es] de Ogum! Segundo a idealizadora, “a ação performativa constituiu-se em um trabalho de mulher sobre mulheres, sobre o cargo batalhador do feminino que revela a força do gênero. Missão que carrega a valentia da sensibilidade, virtude e ato de amar auto cuidando-se: cuidar de si para cuidar das demais”. Olhinhos de Gato: menina/mulher em mim, de Cláudia Maués, trata-se de um vídeo/instalação, fruto da disciplina “Memória e Performatividades”, ofertada em 2021 na Licenciatura em Teatro (ETDUFPA), ministrada pelos professores Denis Bezerra e Rosilene Cordeiro. O voo e o cantares dos pássaros, de Sidiane Nunes, é um show musical, fruto de sua pesquisa desenvolvida com as memórias artísticas de sua cidade natal, Mocajuba/PA, pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Produção Artística – PIBIPA (ICA-UFPa). Retalhos das Memórias é um ato performativo que consiste em uma performance cênica solo, na qual Denis Bezerra experimenta e comunga suas experiências de pesquisa como historiador do teatro.

A seguir, compartilhamos as informações detalhadas de cada trabalho.



DO LUGAR DE ONDE SE VÊ

Por Denis Bezerra, Francisco Weyl e Marcelo Rodrigues

O filme (Mini DOC) estreou em 1 de junho de 2022, na abertura do II Seminário Nacional de Memórias Cênicas na Amazônia, evento produzido pelo Grupo de Pesquisa Perau (CNPq-UFPA).

Quando nos desafiamos fazer um filme sobre este professor, pesquisador, escritor, contista, encenador, dramaturgo, ator, queremos dar conta do atual estado de arte da pesquisa e da produção intelectual sobre a obra de Cláudio Barradas.

Mas, o Cláudio que nos interessa com este vídeo-piloto de uma trilogia que estamos a realizar, é o narrador que se revela na obra *Contículos*, onde o autor re-inventa histórias que viveu ao longo de nove décadas, trinta das quais dedicadas à UFPA, onde é professor aposentado através da Escola de Teatro e Dança e Professor Emérito da UFPA, título concedido em 2022.

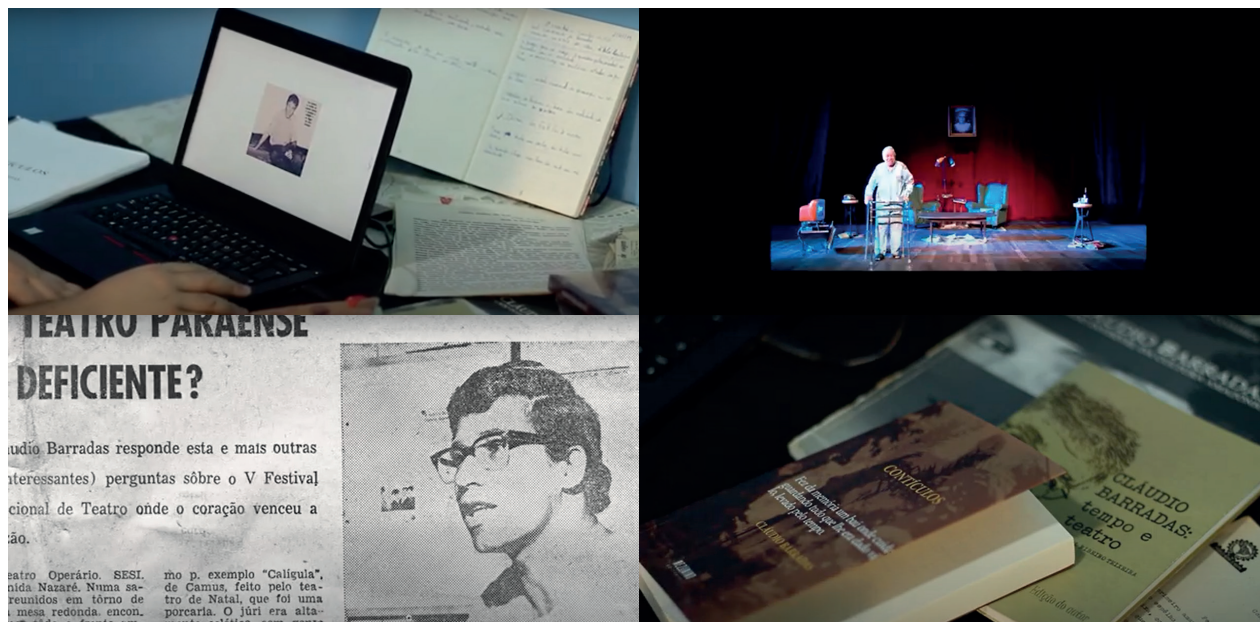
Barradas criou mecanismos para a existência de uma cena cultural em Belém, desde os tempos da antiga Sociedade Artística Internacional, tendo fundado e dirigido grupos e entidades diversos, e conquistado inúmeros prêmios em festivais nacionais.

Mas o teatro entra na história dele ainda na infância, quando habitava o bairro do Umarizal, em Belém do Pará, rico em manifestações populares, como pastorinhas, boi bumbá, carnaval. E na adolescência demonstrou gosto por literatura, música e cinema, que cultivou por toda a vida.

O diretor e ator foi também seminarista por longos anos, sem descurar das atividades teatrais, com as quais prosseguiu mesmo depois que se tornou padre.

E para além do Teatro, Barradas também atuou em filmes de Líbero Luxardo, e ainda dirigiu as telenovelas da Rádio Clube do Pará, na década de 1950. Junto com a produção e a encenação, ele se interessava pela formação crítica, pela criação de espaços de debates, de trocas de ideias entre os artistas, conectando-os aos movimentos culturais locais.

Cláudio Barradas é um manifesto da arte, da cultura, e do teatro paraense e amazônico.



FICHA TÉCNICA

Documentário a partir do projeto do Grupo de Pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia, liderado por Denis Bezerra.

Realização: Denis Bezerra e Francisco Weyl.

Roteiro: Denis Bezerra, Francisco Weyl, Marcelo Rodrigues

Montagem: Francisco Weyl e Marcelo Rodrigues.

Fotografia: Marcelo Rodrigues.

Belém do Pará Amazônia – Brasil © 2022

Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=szPVOj_wnH0&t=94s>



OLHINHOS DE GATO: MENINA/MULHER EM MIM

Artista: Cláudia Maués

A vídeo/instalação “Olhinhos de gato: menina /mulher em mim” partiu da disciplina “Memória e Performatividades” ministradas pelos professores Denis Bezerra e Rosilene Cordeiro. Foi concebida e centrada em conceitos de Pierre Nora quando este fala de “lugares de memória”, mesmo que memória e história sejam institucionalizadas “os lugares” podem ser relacionados a uma questão mais humana e pertinente a experiências mais individuais ou a grupos sociais.

Então, “Olhinhos de gato: menina/mulher em mim” me fez entrar em um universo interior, buscando a menina/mulher em mim. A memória é vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, “ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações” (NORA, 1993, p. 9).

Em cada foto escolhida, em cada música pensada para compor o cenário revivi momentos que estavam guardados em um tempo, em um lugar que fazem parte de uma subjetividade adormecida em mim, assim, “é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não naturais” (NORA, 1993)

KAMALEÕES

Artista: Fabrício Lobo

A Instalação KAMALEÕES é metáfora que encontramos para falar do mal que muitas pessoas sofrem por fingir um comportamento para se integrar a uma ou várias pessoas. “Camaleões sociais” são campeões em causar uma boa impressão, por isso eles não hesitam em praticar esse tipo de mercantilismo emocional, através do qual escondem seus próprios sentimentos, pensamentos e opiniões, a fim de serem aceitos e terem a aprovação dos outros. É um tipo de prática que provoca efeitos colaterais na dignidade pessoal.



O VOO E OS CANTARES DOS PÁSSAROS

Artista: Sidiane Nunes

O trabalho artístico é resultado do projeto “Memórias teatrais em Mocajuba/PA: o voo e os cantares dos pássaros”, desenvolvido pelo Grupo de Pesquisa Perau em 2021 por meio do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Produção Artística – PIBIPA (ICA-UFPA). O Plano de Trabalho foi desenvolvido pela bolsista-pesquisadora Sidiane Nunes, graduanda da Licenciatura em Teatro e aluna do curso Técnico de Teatro da Escola de Teatro e Dança da UFPA, com orientação do Prof. Dr. Denis Bezerra, por meio do Projeto de Pesquisa Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia (PPGArtes; PROPESP-UFPA).

Como resultado do processo de pesquisa, Sidiane Nunes criou um show musical, intitulado “O voo e canto do pássaro Bem-te-vi”, apresentado na Feira Municipal de Mocajuba/PA, no dia 25 de fevereiro de 2021, cidade natal da pesquisadora, e transmitido, também, pela página do Facebook da artista. Ele consiste na apresentação de músicas sobre o cordão de pássaro junino Bem-te-vi, criado por artistas populares de Mocajuba/PA há mais de 30 anos. As composições vieram a partir de entrevistas realizadas com Domingos da Silva, Agenor Vieira e Mestre Bé, em ritmo de carimbó. O Show teve a participação de músicos e bailarinos locais. A apresentação foi realizada como atividade do Projeto de Extensão Memórias Cênicas: formação, reflexão e práticas performativas (Grupo de Pesquisa Perau – ETDUFPA – ICA – Proex – UFPA).

Como parte da Programação Artístico-cultural do II Seminário de Memórias Cênicas na Amazônia, foi apresentado o Show musical O voo e os cantares dos pássaros, em frente ao prédio do Instituto de Ciências da Artes (ICA) da Universidade Federal do Pará, na Praça da República, no dia 05/06/2022. além da criadora-performer-cantora Sidiane Nunes, a apresentação teve a participação de músicos convidados: Racquel Prudente, Gabiru Cigano, Fabrício Logo e Mestre Ginga.

Transmitido ao vivo pelo canal do Facebook de Denis Bezerra:

<<https://www.facebook.com/denis.bezerra.37/videos/733552721233220>>

A apresentação está disponível no canal do YouTube Perau Pesquisa:

<https://youtu.be/izvWyVjwXZo>



Canções

- 1 – Entrevista (Letra de Sidiane Nunes e Arranjo: Mestre Bé e Gabiru Cigano)
- 2 - Ninho do bem-te-vi (Letra de Sidiane Nunes e Arranjo: Mestre Bé e Gabiru Cigano)
- 3 - Bem-te-vi Mocajubense (Compositor desconhecido)
- 4 - Passarinheiro (Compositor desconhecido)
- 5 - Vidente (Letra de Sidiane Nunes e Arranjo: Mestre Bé e Gabiru Cigano)
- 6 – Ô policial ((Letra de Sidiane Nunes e Arranjo: Mestre Bé e Gabiru Cigano)
- 7 – Pajé (Letra de Sidiane Nunes e Arranjo: Mestre Bé e Gabiru Cigano)
- 8 - Viva Bem-te-vi (Letra de Sidiane Nunes e Arranjo: Mestre Bé e Gabiru Cigano)
- 9- Roda de mulher (Letra de Sidiane Nunes e Arranjo: Mestre Bé e Gabiru Cigano)
- 10 - Menina Mocajubense (Compositor desconhecido. Arranjo: Mestre Bé e Gabiru Cigano)

FICHA TÉCNICA

Roteiro, intérprete-performer-cantora: Sidiane Nunes

Instrumentos

Banjo: Gabiru Cigano

Maracá: Racquel Prudente

Canjon: Mestre Ginja

Tambor Xamânico: Fabrício Lobo

Figurino: Sidiane Nunes

Gravação do vídeo: Denis Bezerra

Composições: Sidiane Nunes

Consultoria artística e cultural: Denis Bezerra

Realização: Grupo de Pesquisa Perau (PPGArtes; ETDUFPA; ICA; UFPA)

Bolsa PIBIPA (ICA-UFPA) Edital 2021

#FEITIÇO, O FILME

Depois de dois anos de viagens e filmagens [2018-2020] por municípios paraenses, Bragança, Parauapebas, Irituia, Capanema e Ilha do Marajó (Soure [Praia do Pesqueiro]; Ponta de Pedras [Comunidade da Mangabeira, e nos quilombos do Tartarugueiro e do Santana]) – totalizando um material bruto de mais de 40 horas de filmagens, o Projeto #feitiço in progress, finalmente, produziu um material expressivo, passando a se intitular #feitiço, o filme.

“#feitiço se insere na filmografia paraense idealizado e roteirizado por uma mulher periférica da cidade de Belém-PA e, nesse contexto, se volta a celebrar o imaginário e a experiência do feminino, nas relações cotidianas entre arte, cultura, educação e religiosidades amazônicas de um elenco de homens. Dirigido por uma capitoa, andarilha, cuja origem familiar, de ambos os lados, vem de processos migratórios regionais internos; ela faz memória de suas/seus entes passados já que a família paterna é proveniente dos municípios de Irituia e São Miguel do Guamá nos idos das décadas de 1950-60, e sua materna com ancestralidade marajoara e natalence/RN, igualmente migraram para a capital em busca de trabalho e melhores condições de vida. Memórias de lugares em narrativas que se vê no desejo de ‘retornar à casa’, Belém-PA, seu porto de partida, para montar-se, finalizar a sua obra. Se identifica como documentário experimental situado entre o registro histórico de corpos memoriais migrantes representados pelos atuantes/atores, em trânsito pelas paisagens nas quais trafegou no exercício performático da auto ficção, através da oralidade e dos ritos vivenciais em cada paragem onde esteve.

Destinado a qualquer público, com Classificação LIVRE, busca um diálogo transversal, abordando questões relacionadas a itinerários pessoais/coletivos da memória social experimentando o religioso, no que a roteirista denominou “sagrado cotidiano amazônico”, como subjetividade e memória cultural dos lugares, no reconhecimento de si, como experiência dos sentidos dos quatro protagonistas-atuantes, dentro dos municípios-territórios desta Amazônia paraense.

Contemplado com recursos federais provenientes da LEI ALDIR BLANC/AUDIOVISUAL 2021, gerenciados pela Associação de Artista Visuais do Sul e do Sudeste do Pará e SECULT-PA, foi contemplado na categoria mulher realizadora, na modalidade Obra em finalização 1, com ações previstas para desenvolvimento em 3 etapas: montagem, finalização e lançamento.

No ano de 2021, no âmbito do projeto, realizamos três oficinas virtuais (pelo contexto da pandemia) voltadas para professoras/alunas de escola pública da rede municipal do distrito de Icoaraci-PA (lugar de moradia da cineasta) e municípios



filmados, 70% das vagas foram reservadas para mulheres. As oficinas foram de “Linguagem cinematográfica – roteiro para ficção”, “A imagem no cinema” e “Cinema na sala de aula” (preferencialmente para professoras/es da rede pública de ensino), “Cinegrafia” e “Edição e montagem”, abordando de forma simplificada algumas questões desses processos e democratizando conhecimentos sobre algumas ferramentas de edição e pós-produção, além de debates sobre a importância do empoderamento de mulheres indígenas e negras em espaços de cinema, historicamente, negados à estes grupos sociais. Cada oficina terá como resultado um vídeo curto, de produção autoral e coletiva, que será lançado virtualmente.

Vencidas as duas primeiras etapas, com o filme finalizado, legendado em dois idiomas (Inglês e Espanhol), com acessibilidade para surdos, com versão em Libras e audiodescrição, voltado ao público de pessoas com deficiência visual) estamos fazendo os lançamentos nos municípios

que nos receberam como sets de filmagem, antes de nos lançarmos nas plataformas de compartilhamento público. A terceira e última etapa consistirá na inscrição do filme em festivais, mostras e na produção da articulação de possibilidades de circulação da obra, seja de forma virtual ou presencial, dependendo do contexto da pandemia por Coronavírus, COVID-19.

EQUIPE TÉCNICA RESPONSÁVEL PELA CIRCULAÇÃO/ DISTRIBUIÇÃO

Direção/ Roteiro/ Montagem Rosilene Cordeiro

Atriz e produtora periférica paraense, realizadora audiovisual com experiência em oficinas, workshops e palestras no âmbito da arte educação, performance e intervenções urbanas na Amazônia paraense. Professora efetiva na Secretaria Municipal de Educação (SEMEC) de Belém e coordenadora pedagógica na Secretaria de Estado de Educação do Pará (SEDUC). Mestre em Comunicação, Linguagens e Cultura/UNAMA e Doutoranda em Artes pelo PPGARTES-UFPA. Pesquisadora vice líder do Grupo de Pesquisa Perau: Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia (CNPq/UFPA).

Co-direção/Designer de som/ Edição Mateus Moura

Cineasta, realizador e educador de cinema. Professor de Artes e idealizador do Projeto Cineclubes Curau (SEMEC-Belém). Sócio fundador da Maria Preta, onde lançou 2 curtas e 1 longa, de circulação internacional. Coordenador do projeto MATOU O CINEMA E FOI FAMÍLIA, premiado pela FCP-PA pelo conjunto da obra, que já produziu mais de 60 vídeos. Mestre em Artes pela UFPA.

Produtora executiva Luana Peixe

Artista visual, pesquisadora e arte-educadora. Possui formação em cinema na Escola Livre de Cinema de Belo Horizonte e é Bacharel e Licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Pará. É coordenadora do Festival de Cinema Negro Zélia Amador de Deus e da produtora Cine Diáspora. Desde 2011 atua como filmmaker, realizando vídeos documentais com movimentos sociais na Amazônia, principalmente o Movimento Xingu Vivo Para Sempre e Festival Exu. Premiada com o III Prêmio Proex de Arte e Cultura com o projeto de curta-documentário Descaminho.

Oficineiro/ Social média Rafael Ferreira

Ativista negro, cineasta e realizador de cinema negro, carioca, idealizador e mantenedor da TV Caiçara, Realizador do Festival de Cinema Negro Zélia Amador de Deus (Pará)

LANÇAMENTOS LOCAIS E PARCEIRAS INSTITUCIONAIS

O projeto foi todo ele tocado com recursos pessoais da diretora, mas contou com parceria institucional do Grupo de Pesquisa Perau (CNPq/UFGA), como processos vividos com ela no âmbito da pesquisa que realiza desde 2017 na linha de pesquisa “Memória e performatividades” na Amazônia paraense.

Desde 2021 temos mantido contato com secretarias locais de educação e cultura no intuito de dialogar e conseguir incentivo mínimo para circular nos municípios onde gravamos. Nosso intuito é conseguir articular uma divulgação local e infraestrutura e logística interna, a fim de garantir a exibição da obra, já que o prêmio acessado via LAB-PA foi todo investido na finalização do mesmo.

A exibição carece de espaço propício para sua execução: praça pública (em horário noturno) ou sala ou espaço amplo com boa acústica e telão, que pode ser improvisado de forma alternativa. Precisamos de computador, caixa de som, projetor, tela (ou tecido) para exibição, cadeiras com quantidade considerando o público esperado, 1 mesa (de bom tamanho para adequação dos equipamentos), cabos conectores e extensão.

A atividade dura em torno de 2h: 1h10 na exibição do filme, 40 minutos de bate papo com a equipe de execução sobre questões relativas ao processo de filmagem, montagem e distribuição do mesmo. Contamos com uma equipe de 4 pessoas na produção de circulação a qual se desloca para os municípios onde o evento se dá. Optamos por aproximar o trabalho de exibição dos eventos municipais, conforme o calendário festivo local, de grande expressividade para a comunidade local, tendo em vista a possibilidade do alcance midiático e o interesse pelo maior número de audiência possível. Uma forma que encontramos para transitar ainda nesses tempos de prevenção do contágio por Coronavírus/COVID-19, que ainda requer de nós prevenção e cuidados coletivos do lugar, em relação às estratégias de saúde pública brasileira.



REDE DE DIVULGAÇÃO

Rosilene Cordeiro

<<https://mapacultural.pa.gov.br/agente/5737/>>

Site: <<https://www.facebook.com/rosilene.cordeiro.54>>

E-mail: enelisorcordeiro@yahoo.com.br

Telefone Público: (91) 98195-4808 (Zap)/ 99613-3591

Cineasta Rosilene Cordeiro lança ‘#Feitiço’: Trabalho que inclui, além do filme, oficinas de cinema para educadores do Pará é lançado em Live hoje

<<https://www.oliberal.com/cultura/cinema/cineasta-rosilene-cordeiro-lanca-feitico-1.361339>>

Página Facebook

<<https://m.facebook.com/Hashtag-feiti%C3%A7o-o-filme-102521341892783/>>

Página Instagram

<<https://www.instagram.com/hashtagfeiticoofilme/?hl=pt>>

Live com atuantes do filme

<<https://www.facebook.com/102521341892783/videos/467274477690621>>

Pré-estreia do filme no VI Festival Internacional de Cinema do Caeté – Bragança/Pa 2021

<<https://www.youtube.com/watch?v=KpC06WdTPIg>>

Projeto oferta oficinas de cinema on-line e gratuitas; inscreva-se Cursos têm 70% das vagas destinadas a mulheres e conteúdos para professores da rede pública do Pará:

<<https://www.oliberal.com/cultura/cinema/projeto-oferta-oficinas-de-cinema-on-line-e-gratuitas-inscreva-se-1.364457?fbclid=IwAR1hIx0Zak5F5Sab77TpVDZf5wnv7ea1v1EJysqpSMiHanlCyGMk4OMp6AA>>

ARARA ENCANTADEIRA, PARTEIRA ENCANTADA, MARIANA DAS FEIRAS

Um filme em processo disponibilizando, aqui, o CORTE inicial de 8'21 (curta-metragem) pesquisa de Rosilene Cordeiro realizada como obra artística-acadêmica em co-produção com o Grupo de Pesquisa Perau: Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia (CNPq/UFGA) e da produtora MATOU O CINEMA E FOI A FAMÍLIA. A performance desta obra se deu em muitas parcerias físicas e espirituais sem as quais, tanto este processo, assim como o LANÇAMENTO DO MÉDIA METRAGEM EM 30/06/2022 em nossos canais de compartilhamento, jamais seria possível.

“ [...] é um trabalho audiovisual, uma homenagem, melhor dizendo, a essa MULHER ENCARNADA na minha vida e de todas, todes, todos suas/seus filhas/es/os, Cabocla Dona Mariana, pertencente ao universo da encantaria amazônica, cultuada com grande veneração popular no Tambor de Mina do Maranhão, alcançando inúmeros fiéis adeptos e/ou simpatizantes no estado do Pará. Começo dizendo que muito se fala, se canta, se sabe e estuda, e ainda tão pouco conhecemos dessa senhora encantada, essa entidade espetacular, encantadora cabocla ajuremada, que atende pelo mistério de um nome: Mariana. O nome, antecedido pelo pronome de tratamento ‘Dona’ (como certa vez fui corrigida por ela ao me dirigir a sua pessoa!) é bem conhecido e benquisto em muitos lugares na região Norte do país, sobretudo nesse Pará continental, onde há muito tempo raiou e ainda brilha impondo respeito e cativando admiração. A Cabocla Dona Mariana é bastante falada na oralidade como turca de origem, viajante, pertencente a uma família nobre, mas que cabe, viçosamente, na figura de uma mulher tipicamente brasileira, dada à harmoniosa inserção cultural que fez no país, representada pela alegria e empatia que esbanja onde quer que esteja, como luz que se acende no corpo de ‘quem baixa’ e no sorriso e na atenção que desperta em quem tem o prazer de cruzar-lhe o caminho. De um extraordinário carisma, completa suas virtudes com o entusiasmo e o apreço de quem tenha seu destino tocado por suas palavras encorajadoras, de levante esperançoso nas orientações que dá e nas histórias de lutas e conquistas narradas de forma vibrante do alto de sua realeza vivida entre terra e mar. Nesse trabalho de memória audiovisual ela nos leva ao mercado, à feira, seu reinado diário de vida, cura, encantaria”

(Fragmento adaptado do texto “CABOCLA MARIANA MORANAS ONDAS DO MAR, FAIXA ENCARNADA ELA GANHOU PRA GUERREAR!”: Um estudo sobre performance cotidiana e memória cultural paraense.” de autoria de Rosilene Cordeiro - para o Livro do Grupo de Pesquisa Perau/UFGA-CNPq a ser lançado em 2022).



TRIPUL@ÇÃO NAVEGANTE

Roteiro e direção: Rosilene Cordeiro

Consultoria artística cultural: Denis Bezerra

Captação de vídeo e som direto: Rosilene Cordeiro, Denis Bezerra, Edilene Rosa e Maré Cheia

Fotografia: Rosilene Cordeiro, Denis Bezerra, Edilene Rosa e Maré Cheia

Cenografia e objetos em cena: Rosilene Cordeiro

Figurino e maquiagem: Maré Cheia, Edilene Rosa, Claudio Didimano

Edição e montagem: Mateus Moura e Rosilene Cordeiro

Narração: Mãe Lucia Yemanjá Domi (Lucia Helena), Babalorixá Oya Loguncy Nironge da Casa Fundere Oya Nironge (Pai Francisco de Mariana), Tata Edson Kutala do Rumdembo - axe - dijacilungo (Edson Santana)

Dançarinas curandeiras convidadas na 'performance' de cambones: Edilene Rosa e Maré Cheia

Filho, convidado, na 'performance' de sua mãe Cabocla Dona Mariana: Cláudio Didimano

Pontos cantados por: Babalorixá Esin Fenigida da Nação Jeje Savalu (Alax Gomes), Edson Kutala, Cabocla Dona Mariana incorporada no Babalorixá Guin-Soêre (Marlon Barbosa) Yalorixa Lucia de Yemanja Boci

Trilha sonora: Pontos cantados do cancionário popular do Tambor de Mina e da Umbanda no estado do Pará

Apoio cultural: Cláudio Mercês

RETALHOS DE MEMÓRIAS CÊNICAS

Denominado por Ato performativo, consiste em uma performance cênica solo, na qual Denis Bezerra experimenta e comunga suas experiências de pesquisa como historiador do teatro. O trabalho surgiu a partir do seu processo de pesquisa de doutoramento em História Social, concluído em 2016, apresentado durante seu ritual de defesa de tese. Inicialmente, intitulava-se Retalhos da Memória, contudo, com a experiência do artista-professor-pesquisador em sua atuação nos cursos Técnico e Graduação em Teatro e na pós-graduação em Artes na Universidade Federal do Pará, e à frente do Grupo de Pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia, hoje o ato performativo ganha novos tons.

Nesses entremeios nos quais o artista circula e vivencia as experiências de pesquisa com a memória e a história cultural das artes cênicas, em especial da região amazônica, o ato performativo dialoga com vivências pessoais e coletivas, provocando reflexões e sensações da importância da escrita historiográfica/memorialísticas artes cênicas na/da Amazônia. Acima de tudo é um ato poético-político dedicado às memórias cênicas.

Ficha Técnica:

Concepção, performer, vídeos, fotos e figurino: Denis Bezerra.

Costureira: Laura Cardoso.





MULHERES DE OGUM

Artista: Rosilene Cordeiro

A Instalação Mulheres de Ogum parte da intervenção artística realizada no dia 08 de março de 2021, na Feira da 08 de Maio, no Distrito de Icoaraci, Belém/PA. Rosilene Cordeiro, doutoranda do PPGArtes/UFPa e Vice-líder do Grupo de Pesquisa Perau coordenou e produziu o projeto artístico Am@Zonas.com: Mulher[es] de Ogum! A ação performativa constituiu-se em um trabalho de mulher sobre mulheres, sobre o cargo batalhador do feminino que revela a força do gênero. Missão que carrega a valentia da sensibilidade, virtude e ato de amar auto cuidando-se: cuidar de si para cuidar das demais.

SOBRE OS AUTORES

Adriano Barroso barroso.adriano@gmail.com

Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Artes (PPGARTES) da Universidade Federal do Pará (UFPA), com carreira nas artes cênicas e no cinema brasileiro. Trabalha há trinta anos no Grupo Gruta de Teatro.

Andrea Carvalho Stark andreacarva-lhostark@yahoo.com

Pesquisadora do teatro brasileiro, doutora pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e mestra pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Pesquisadora colaboradora no grupo de pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia (UFPA/CNPq).

Brenda Corrêa brenda.arq.correa@gmail.com

Discente do curso Técnico em Ator da Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA), arquiteta e urbanista (FACI) e mestranda em Ciências do Patrimônio Cultural (PPGPatri-UFPA).

Cláudia Pires Maués claudiamaués@yahoo.com.br

Graduanda no curso de licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Pará (UFPA), licenciada em Letras pela mesma universidade com especialização em Teatro e Educação (Instituto Federal do Norte de Minas Gerais – IFMG) e em Português e Análise Literária (UFPA). Membro do Grupo de Pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia (CNPq/UFPA).

Conceição do Rosário Silva rosariodeiemanja@gmail.com

Discente no Curso Técnico de Teatro da Escola de Teatro e Dança da UFPA – ETDUFPA. Graduanda do curso de Licenciatura Plena em Filosofia da Universidade do Estado do Pará (UEPA). Integrante do Grupo de Pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia. Bolsista PIBIC-ET/CNPq.

Cristiane Machado Corrêa Ferreira cris.ferreira.ap@gmail.com

Doutoranda em Artes pela Universidade Federal do Pará (PPGARTES/UFPA), com mestrado em Ensino de Arte pela Universidade Federal do Pará (PROFARTES/UFPA - 2018), e graduação em Artes Visuais pela Universidade Federal do Amapá (UNIFAP - 2007). Professora e curadora virtual. Membro do grupo de pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia (UFPA/ CNPq).

Denise Mancebo Zenicola denisezenicola@gmail.com

Coreógrafa e bailarina com formação em Dança Clássica, Dança Contemporânea e Danças Negras. Possui pós-doutorado sênior em Danças Negras (Capes, ISCTE, Lisboa) e pós-doutorado em Máscaras Decoloniais (UFPA). Professora associada na Universidade Federal Fluminense (RJ) e professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGAC-UNIRIO). Coordena o Laboratório CNPQ Coletivo MUANES Dançateatro (UFF/Grupo de Pesquisa NEPAA-UNIRIO), trabalhando com fusões entre Danças Contemporâneas e Estéticas Afrodiaspóricas.

Edilene do Socorro Silva da Rosa lene.dirosa@gmail.com

Integrante Grupo de pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia (UFPA), doutoranda em Ciências Socioambientais (PPGDS – NAEA/UFPA), mestra em Artes (PPGA–ICA/UFPA), especialista em Estudos Contemporâneos do Corpo: Criação, Transmissão e Recepção (ETDUFPA/UFPA), licenciada em Pedagogia (UEPA), docente substituta na UFPA (Campus Bragança).

Elizabeth Azevedo bethazevedo@usp.br

Professora no Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP. Coordenadora do Centro de Documentação Teatral (CDT- ECA - USP).

Fabricio de Jesus Leal da Costa vjlobovj@gmail.com

Pesquisador, artista visual e cenógrafo formado pela Escola de Teatro e Dança da UFPA. Atualmente dedica-se a pesquisa: Criação de Vídeo Cenário por meio do Vídeo Mapping.

Francisco Weyl carpinteirodepoesia@gmail.com

Doutorando e Mestre em Artes (PPGARTES-UFPA) e pós-graduado em Semiótica pela Universidade Federal do Pará (UFPA), professor de audiovisual no Brasil, Portugal e Cabo Verde. Poeta e documentarista, criador do FICCA – Festival Internacional de Cinema do Caeté.

Howardinne Leão dinnequeiroz@usp.br

Doutoranda em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA - USP) bolsista CAPES PROEX. Membro do Grupo de Pesquisa Perau: Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia (CNPq/UFPA).

Jorge Loureiro Figueira jorgelouraco@gmail.com

Dramaturgo, professor e pesquisador com várias peças publicadas e encenadas, além de artigos sobre teatro para revistas e jornais. Pesquisador do CEIS20 da Universidade de Coimbra (Coimbra, Portugal), diretor artístico do Teatro Municipal de Matosinhos Constantino Nery (Matosinhos, Portugal) e docente na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo da Universidade do Porto (Porto, Portugal). No Brasil, publicou a monografia Verás que tudo é verdade sobre o grupo Folias (São Paulo, Brasil).

José Denis de Oliveira Bezerra denisletras@yahoo.com.br

Artista-professor-pesquisador na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (UFPA), atuando no Curso Técnico, na Licenciatura em Teatro e no Programa de Pós-Graduação em Artes. Doutor em História (UFPA) e mestre em Letras (UFPA). Líder do Grupo de Pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia (UFPA/CNPq). Presidente da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE) na gestão de 2022-2023.

Micaela Barbosa

Doutoranda em Estudos Teatrais e Performativos pela Universidade de Coimbra. Mestre em Texto Dramático e Licenciada em Estudos Teatrais pela Universidade de Évora. Desde 2016, coordena o Fundo Teatral Art'Imagem/ CMMaia. Desenvolve atividade docente/técnica especializada, na área dos Estudos Teatrais e Expressão Dramática, desde 2001. Membro do Teatro Art'Imagem, desde 2001, onde realiza atividades de atriz, formação e investigação.

Racquel Gabriele Prudente e Silva racquelprudente@gmail.com

Graduanda do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Pará. Discente do Curso Técnico de Teatro da Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA). Integrante do Grupo de Pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia. Bolsista PIBIC-ET/CNPq.

Rafael Bruno Rodrigues dos Reis ator.rapha1@gmail.com

Graduando no curso de Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Pará (UFPA) e discente do curso técnico em Teatro da Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA). Bolsista PIBIC do Grupo de Pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia (UFPA/CNPq).

Roseane Sousa Oliveira roseoliveira@ufpa.br

Doutoranda em Artes no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (PPGARTES/UFPA). Mestre em Currículo e Gestão da Escola Básica (PPEB/NEB/UFPA). Graduada em Pedagogia com especialização em Informática na Educação e Psicopedagogia Clínica e Institucional. Coordenadora pedagógica da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará.

Rosilene da Conceição Cordeiro enelisorcordeiro@yahoo.com.br

Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA, mestra em Comunicação, Linguagens e Cultura (UNAMA), especialista em Estudos Contemporâneos do Corpo: Criação, Transmissão, Recepção (ICA/UFPA). Pedagoga e atriz pela UFPA, professora na SEMEC – Belém, especialista educacional na SEDUC-PA. Vice-líder do Grupo de Pesquisa Perau: Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia (CNPq/UFPA).

Sâmela Cristina de Souza Jorge samelasing@gmail.com

Licenciada em Música pela Universidade do Estado do Pará (UEPA), mestranda em Artes (UFPA), cantora, compositora, brincante de Teatro Popular e integrante do grupo de pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia (UFPA/ CNPq).

Yasmin de Almeida Ramos yasminalmeidaramos@gmail.com

Graduada em Letras (Licenciatura em Língua Portuguesa) pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Discente do curso técnico em teatro pela Escola de Teatro e Dança da UFPA – ETDUFPA. Integrante do Grupo de Pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia. Bolsista PIBIC – ET/CNPQ.



Este livro foi composto com as fontes Sabon e Micklest, em junho de 2024, com editoração eletrônica em formato de e-book.

PERAUS DAS ARTES CÊNICAS

MEMÓRIAS E PERFORMATIVIDADES

PERAUS
MEMÓRIA, HISTÓRIA E ARTES
CÊNICAS NA AMAZÔNIA

PPG Artes
Programa de Pós-graduação
em Artes da UFPA

ESCOLA
DE TEATRO
E DANÇA
da UFPA

ICA
INSTITUTO DE
CIÊNCIAS DA
ARTE UFPA

