

Os sentidos culturais do trabalho da tradução para o teatro amador brasileiro/paraense dos anos 1940 e 50

José Denis de Oliveira Bezerra

Resumo

O presente artigo busca refletir sobre os sentidos culturais da tradução de textos dramáticos para o movimento de teatro amador e de estudante paraense dos anos 1940 e 50. A dramaturgia estrangeira foi tomada como o lugar de modernização da cena, em Belém do Pará, conectada ao movimento nacional e às discussões dos artistas e intelectuais brasileiros envolvidos com a prática teatral amadora. Por meio da análise de fontes documentais, é possível compreender o que significou a encenação de dramas da vanguarda e da tradição europeia: educar o gosto das plateias e proporcionar uma formação intelectual dos integrantes dos grupos amadores. Nesse contexto, busco mostrar que traduzir obras para o teatro representou um caminho para o desenvolvimento de uma política para a área da cultura, cultura que deveria ser transformadora, formativa, divulgadora de princípios e práticas sociais.

Palavras-chave: Teatro Amador; Tradução; Belém do Pará.

Cultural meanings of translation in the Brazilian/ Paraense Amateur Theater in the forties and fifties.

Abstract

The present article aims to reflect on the cultural meanings of theatre plays translation in the context of amateur theatre and Pará student theatre movements in the forties and fifties. The foreign dramaturgy was regarded as a place of modernization of the scene in Belém do Pará city, connected to a national mood and to discussions of Brazilian artists and intellectuals involved with the amateur theatre practice. Through the analysis of documentary sources, it is possible to understand what meant the staging of Vanguard dramas from the European tradition: to educate the taste of audiences and to provide an intellectual formation of the members of the amateur groups. In this context, I intend to show that translating works for the theater represented a path to the development of a policy for the cultural field that was transformative, formative, by disseminating principles and social practices.

Keywords: Amateur theatre; Translation; Belém do Pará.

Introdução

Este artigo tem por objetivo discutir os significados culturais da tradução de obras dramáticas estrangeiras para o teatro brasileiro. A reflexão historiográfica perpassa pelo movimento de teatro amador e de estudantes, em Belém do Pará, iniciado no final nos anos 1940 e seguido até a década de 1960.

A presença de obras teatrais estrangeiras nos palcos brasileiros, a partir do movimento de teatro amador liderado por Paschoal Carlos Magno, é um tema que nos ajuda a pensar algumas questões referentes à tradução de obras dramáticas e seus sentidos culturais para a historiografia do teatro brasileiro. Dentre eles, destacam-se: 1) os sentidos sociais e estéticos dessas obras para o projeto cultural promovido por esse movimento; 2) o acesso às obras estrangeiras pelos grupos amadores; 3) o trabalho de tradução e ou adaptação dessas obras.

Os amadores teatrais das décadas de 1940 e 50, em Belém do Pará, preocupados em modernizar a cena local, deram às obras literárias, principalmente as estrangeiras, um sentido de lugar de transformação, de modernização teatral, porque artistas e intelectuais desse movimento acreditavam que o contato com tais obras eram de suma importância para o público frequentador dos espetáculos da cidade. Nesse sentido, pensar o significado da tradução de textos dramáticos é refletir sobre a política de acesso de tais obras, vistas como modelos a serem seguidos para a modernização do teatro.

Isso fez com que os grupos amadores propusessem, como política cultural, a necessidade de se traduzir obras estrangeiras para que, assim, pudessem ser encenadas nos palcos brasileiros. Além disso, eles incentivam esse tipo de trabalho, o qual, em muitos casos, era feito por aqueles que conheciam línguas estrangeiras. Contudo, muitas dessas traduções não estão disponíveis, fato que impede de analisar esse processo; porém, nossa proposta, aqui, não é analisar textos literários, mas os sentidos culturais da presença de tais obras nos palcos paraenses e brasileiros, promovidos pelo movimento de teatro amador do século XX.

A dramaturgia e seus sentidos culturais para o movimento de teatro amador paraense das décadas de 1940 e 50.

A literatura dramática representou, para os grupos de teatro paraense do século XX, aqueles surgidos ou ligados aos ditos ambientes intelectualizados, um símbolo cultural de muito valor, pois o contato com essas obras simbolizava um ar de modernidade. E como a

literatura escrita sempre foi um espaço de poder, lugar onde as classes dominantes, aristocratas ou burguesas, exerciam sua “civilidade”, seu modos operandi para se projetar socialmente, no caso de um movimento teatral que emergia no seio dessa classe social, a dramaturgia estrangeira e a nacional, ligadas à tradição ou à contemporaneidade da época, foi o lugar escolhido para promover mudanças nas artes cênicas locais.

Nesse contexto, autores europeus e norte-americanos começaram a fazer parte das propostas dos grupos amadores de teatro, em Belém, nos anos 1940 e 50. Havia o interesse em criar formas que pudessem promover a tão em voga modernidade do teatro brasileiro. Em nossa perspectiva analítica, isso ocorreu porque gêneros presentes nos palcos nacionais, que naquele momento representavam a tradição de quase 100 anos no Brasil, concentravam-se em formas teatrais indesejadas pelos intelectualizados do momento. Por isso, para se promover uma renovação estética e cultural era necessário abandonar esses “velhos” gêneros, calcados em sua maioria na comédia rasa, que supervalorizava a erotização, a pornografia, portanto, não servia aos ideais e interesses daqueles que queriam transformar e modernizar o teatro.

Nesse contexto, a literatura dramática estrangeira surge como caminho para que as plateias se educassem estética e culturalmente. É fato que na prática muitos autores nacionais, já com certa projeção, ganhavam espaços para seus textos, havia um mister de dramaturgias. Porém, o programa estético dos amadores concentrava-se em autores e obras europeias. Por exemplo, o grupo Teatro do Estudante do Pará (1941-1951) – TEP – durante seus dez anos de atividades, proporcionou ao público de Belém o contato de um universos de obras que priorizava a literatura estrangeira, mas havia, também, autores nacionais, além do estímulo para que surgisse novos dramaturgos locais.

Francisco Paulo Mendes ¹, um dos líderes intelectuais do TEP, em sua fase inicial, defendia a presença de autores como Pirandello e Oscar Wilde, por exemplo, no programa artístico do grupo, em entrevistas ² que concedia a jornais e revistas de arte e cultura da cidade de Belém da década de 1940. Além desses autores, ele apresentava um dramaturgo local, Mário Couto, que seria uma promessa, a partir de duas comédias que escrevera para o grupo, “Toque a serenata de Schubert” e “Boneca Ressuscitada”. Sobre essas obras, Paulo Mendes relata:

¹ Francisco Paulo Mendes (1910-1999), paraense, foi um importante intelectual e professor de literatura. Sobre ele, ver Benedito Nunes (2001).

² MENDES, Francisco Paulo. Entrevista. Revista Novidade, v.3; n.29; maio/1942, (p.19).

Passam-se as duas peças numa calma atmosfera familiar em que um desgosto ou uma desgraça vêm, por momentos, perturbar a doce tranquilidade da vida. Cheios de um delicado lirismo e de um encanto próprio, os episódios das peças decorrem suavemente e as situações mais fortes e os mais fortes caracteres são antes sugeridos que apresentados claramente. Duas comédias deliciosas e finas. Delas não posso falar aqui longamente como desejo e como farei um dia. Quero apenas acrescentar que para nós a alegria de encená-las e representá-las é o mais alto prêmio que o “Teatro do Estudante” poderia esperar por tudo que já realizou de bom e de belo (MENDES, 1942, p. 19).

O TEP³ propôs um programa estético-dramático pautado no valor poético dos textos que apresentavam nos palcos de Belém. Assim, não havia apenas interesses de linguagem, mas a criação de um circuito cultural que passou para a história como um campo simbólico que evidencia relações sociais.

Imagem 01 – Cena da leitura da peça “Cândida” de Shaw, feita pelo TEP.



Fonte: Jornal Correio da Manhã/RJ⁴.

Essa divisão de gosto, de comportamento de determinados grupos sociais, através do objeto estético, refletiu diretamente na sua forma de produção desse grupo de teatro, elencada como a mais adequada para representar seus sentimentos, seus desejos, seus costumes, como categoria pensante e articuladora dos bens culturais. Para que possamos ter uma noção, em linhas gerais, de como os artistas amadores ansiavam e se organizavam, tomamos como fonte uma entrevista de sua diretoria, Margarida Schivazappa⁵, à revista

³ Para uma leitura mais profunda sobre esse grupo, ver Bezerra (2016).

⁴ Essa imagem acompanha uma matéria intitulada “Margarida Schivazappa e o Teatro do Estudante do Pará”. Jornal Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 13.mar. 1949, p. 15.

⁵ Natural de Belém/PA (10/11/1895; 05/08/1968), era professora. “Filha da soprano Corina Pinelli da Costa (1871-1934) e de Eurico Schivazappa, estudou piano com Manuel de Matos Guerra e canto com a mãe. Quando da reinstalação do Instituto Carlos Gomes, resolveu fazer o curso regular. Diplomada, obteve bolsa de estudos para cursar o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico e fazer um estágio no SEMA [Superintendência da Educação Musical e Artística], Rio de Janeiro com a obra e o trabalho pedagógico de Heitor Villa-Lobos. Retornando a Belém, instituiu grandes contratações orfeônicas [...]. Foi a primeira superintendente do Ensino de Música e Canto Orfeônico no Pará, implantando o sistema em vários grupos

local Novidade. Inicialmente, questionada sobre a possibilidade de financiamentos do Ministério da Educação, diz:

Só poderemos pleitear o auxílio, que o plano do S. N. T. já aprovado pelo sr. Presidente da República, nos concede, depois de regularizadas algumas formalidades, de que já estamos tratando. Poderei, no entanto, dizer que seremos amparados, nessa pretensão, não só pelo diretor do S. N. T. como também pelo dr. Benjamin Lima competente diretor do Curso Prático de Teatro que, num gesto de simpatia pelo nosso Teatro do Estudante prontificou-se a auxiliar-nos. O autor de “Sinhá moça chorou” com o cavalheirismo que lhe é peculiar, espontaneamente nos ofereceu seu valioso auxílio. Maria Jacinta, atual diretora do Teatro do Estudante do Brasil, fazendo publicar na revista “Vida” no número de fevereiro, a fotografia de uma cena de “Não te conheço mais”, nossa peça de estreia, termina sua crônica lançando ao S. N. T. um apelo em nosso favor (SCHIVAZAPPA, 1942, p. 20).

As dificuldades destacadas por Schivazappa, no texto acima, representam as diversas demandas que os grupos de amadores tinham, como o incentivo, por parte dos governos estadual e federal, à produção e circulação de seus trabalhos teatrais, além de financiamento e construção de um espaço de formação acadêmica na área do teatro. Acrescenta-se o relato sobre a dificuldade de o grupo fazer temporadas, pois “o T. E composto de estudantes de diferentes cursos e com outros afazeres que os sujeitam a horário não permitindo ausência demorada, não poderá fazer uma *tournee* com tempo indeterminado” (SCHIVAZAPPA, 1942, p. 20). Em seguida, Schivazappa fala sobre o que levou a criação do grupo, e a articulação com as obras literárias representantes de um ideal de teatro, presentes tanto no “cânone” universal, quanto nos autores da produção teatral brasileira:

Era uma velha aspiração de um grupo de estudantes criar aqui esse fator do desenvolvimento intelectual, já criado em outros estados da União. Em meio do ano passado, por ocasião da representação de “Sortilégio” no T. da Paz, surgiu a possibilidade da almejada realização. Convidada para diretora, sem esperar merecer tão grande honra, começamos logo a trabalhar. Vencendo com a energia da boa vontade, nosso único capital, todas as dificuldades que encontramos, conseguimos no dia 4 de junho, menos de um mês de trabalho, apresentar o T. E. do Pará levando a cena **“Não te conheço mais” de A. Benadetti, tradução de Joracy Camargo, como peça de estreia** [grifo nosso]. Em julho apresentamos “Divorciados” de Eurico Silva e no dia 7 de setembro, com dobrado esforço, “Sinhá Moça chorou” de Ernani Fornari, nossa maior realização (SCHIVAZAPPA, 1942, p. 20).

escolares do interior do Estado. Foi também dedicada colaboradora no Teatro do Estudante e do ballet da juventude” (SALLES, 2007, p. 303).

O texto acima destaca a questão dos jovens estudantes e os intelectuais envolvidos com o projeto do TEP em almejar um desenvolvimento intelectual, a partir da aspiração da juventude, fato que ocorreria, segundo eles, pelo contato com obras de “peso” cultural, por isso da presença peças estrangeiras nos palcos paraenses, que impulsiona as adaptações e/ou traduções dessa literatura dramática. Observa-se, ainda, como um programa de perfil acadêmico, articulado nacionalmente, foi representado pelo grupo paraense, na figura de Schivazappa. Além disso, as apresentações no Theatro da Paz, a mais importante casa de espetáculo da cidade, além de ser vista como um grande fato, por toda a história que representa, revela também a existência de poucos espaços voltados para as manifestações cênicas. Vê-se, portanto, que o teatro representou para esses sujeitos um lugar de formação artística, a oportunidade de seu desenvolvimento intelectual e a respectiva projeção no meio artístico local. Destaca-se, ainda, que o texto de estreia do grupo foi um drama de um autor estrangeiro, com tradução de Joracy Camargo, dramaturgo brasileiro que, na década de 1940, já gozava de muito prestígio no meio teatral nacional.

Esse ideal talvez represente o modelo de intelectual moderno, o qual acreditava no poder do saber erudito, e via, nas artes, um campo de mudanças culturais, fator preponderante na análise dos comportamentos sociais. Isso ocorre, porque, como afirma Canclini (1998, p. 40), apesar de muitas vezes as convenções estéticas não serem vistas como uma intensa dependência entre as organizações sociais e campo artístico, elas mostram que, por exemplo, a mudança dos padrões de arte não se restringe, unicamente, a problemas de ordem poética. Pelo contrário, os questionamentos sobre as estruturas organizadas pelos artistas e intelectuais desses sistemas são necessários para a compreensão dos campos simbólicos criados ou mantidos, que costumes e crenças dos receptores de bens culturais mostram as complexas redes de relações de pensamentos, de ideologias, de poder.

Nota-se que o interesse do grupo TEP não era apenas apresentar trabalhos teatrais, mas criar uma ação cultural que proporcionasse possibilidades reais aos artistas locais de produzir sua arte. Para isso, Margarida Schivazappa lutou por ações que possibilitassem boas condições de trabalho, tanto na esfera estadual, quanto na nacional. Destacou a importância da coletividade, do trabalho em equipe, em prol de um ideal de jovens estudantes engajados em produzir teatro “de qualidade”, apesar de serem amadores, elemento este que distinguia os seus espetáculos dos teatros profissional e suburbano da época.

A gente que criou o T.E. não se limita a representar o papel que lhe coube.
Tudo o que se vê na cena é produto de estudantes. A adaptação e confecção

de cenários, desde o aparelhamento da madeira à instalação da luz está a cargo da turma masculina, ficando o guarda-roupa, ornamentação e etc. a cargo do elemento feminino. Ninguém é só ator, é operário ainda: eletricitista ou carpina, contrarregra ou maquinista, costureira, enfim, o que no momento precisar ser, sem esmorecimentos nem privilégios, animados pela alegria da realização de um ideal. E assim, estreamos uma peça que, não só iniciou a temporada de 42, como revelou mais uma aptidão da turma laboriosa, que é a peça com que Mário Couto se apresentou como autor teatral, denominada “Toque a Serenata de Schubert” (SCHIVAZAPPA, 1942, p. 20-21).

O texto acima revela o caráter amador dos integrantes do TEP, nenhum componente era artista de formação, mas tinham o interesse e faziam o esforço para a realização de seus trabalhos. Ninguém era apenas ator, mas desempenhava outras funções na construção, por exemplo, dos cenários, dos usos dos recursos de iluminação de figurino. Eles eram movidos pela intuição e pelo ofício que cada um tinha, e juntos construía seus espetáculos. Isso representa, na visão de Schivazappa, um processo de formação dos estudantes envolvidos com o teatro, tendo em vista que não havia em Belém uma escola de artes dramáticas.

Com relação à escolha dos textos e, conseqüentemente, a encenação dessas obras, nota-se que o trabalho de montagem partia da experiência literária dos envolvidos, que nos leva a pensar que a teatralidade estava, ainda, muito atrelada ao sentido social da obra literária, o que ela representava, para o grupo, um objeto estético, que por sua vez carregava o sentido histórico e cultural ligado a uma tradição ou modernização importada, porque o teatro europeu era o modelo, ele era a história do teatro ocidental.

Essa configuração revela, portanto, que tal “projeto” cultural pautava-se em um sistema erudito de arte. Ao se pensar em sua elaboração, os amadores deixaram de lado outras manifestações artísticas teatrais, que, em alguns casos, passavam pelas mesmas dificuldades dos grupos eruditos. Porém, os circuitos do teatro popular e comercial paraenses já tinham estabelecido uma tradição, e conseguido a conquista de um público capaz de mantê-los em atividade, diferentemente dos amadores, que desejavam formar uma plateia para seus espetáculos. Os registros jornalísticos da época evidenciam essa questão, ao relatarem uma vida cultural teatral em Belém, predominantemente articulada pelos trabalhos dos grupos populares e comerciais, nas festividades juninas e da quadra nazarena ⁶.

A partir disso, é importante perceber como as atividades do TEP afinavam-se às discussões da categoria teatral dos anos 1940, suas lutas, suas ideologias, suas políticas, seus avanços. Nesse campo de análise, surge a percepção entre as relações entre o Estado e a área da cultura. Victor Pereira (1998a), por exemplo, propõe um estudo acerca dessas teias

⁶ Sobre o movimento do teatro popular paraense, suas bases, seu sistema e sentidos históricos e culturais, ver Salles (1994).

simbólicas entre os interesses políticos e artísticos do Estado Novo, tomando como ponto de partida a obra de Nelson Rodrigues.

O crítico afirma que alguns grupos de intelectuais e artistas do Rio de Janeiro, na década de 1940, desejavam promover certa modernização cultural no Brasil. Sua análise toma como referência uma série de entrevistas de Daniel Caetano, publicadas no Diário de Notícias/RJ, (42 no total), com artistas da época, a partir das reverberações das obras de Nelson Rodrigues, principalmente após da montagem de “Vestido de Noiva”, em dezembro de 1943, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Ele conclui que a importância da dramaturgia rodrigueana, considerada como marco da modernidade no teatro brasileiro, configurou-se como ponto primordial das divergências surgidas entre os vários interesses dos setores da área cultural (PEREIRA, 1998a, p. 20-21).

O estudo de Pereira (1998a) procura destacar os motivos que levaram os modernistas tardios, no teatro, a buscar a construção de uma arte nacional moderna, protegidos pelo Estado Novo, transformando Nelson Rodrigues em uma espécie de Musa do chamado “teatro de cultura”. Esse fato se deu pelo reconhecimento dos intelectuais brasileiros, perante a obra rodrigueana, a qual se opunha às formas do “teatro para rir”, ao gosto das plateias aburguesadas, representantes da não incorporação dos ares de modernidade europeia, na reatualização da tradição das tragédias (PEREIRA, 1998a).

Além das polêmicas em torno da obra rodrigueana, os artistas teatrais dos anos 1940, ligados aos movimentos amadoristas e do “teatro sério”, estavam determinados a criar um projeto teatral moderno, pautado nas políticas culturais do Estado Novo. Isso provocou uma intensa reflexão sobre a ligação das atividades culturais às políticas desse regime político, marcado pelo seu autoritarismo, por meio do controle dos aparelhos ideológicos da ditadura Vargas, representada, principalmente, pelo Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP.

O Estado Novo levou para a sua administração os intelectuais brasileiros, com o objetivo de pensar e criar formas para o desenvolvimento do país. Na área da cultura, na gestão do ministro Gustavo Capanema ⁷, à frente do Ministério da Saúde e Educação, os debates foram intensos, por levantar questões como: por que alguns intelectuais e artistas afinaram-se às ideias de um governo autoritário, por meio do cerceamento da liberdade e dos direitos políticos. Helena Bomeny (2001), ao discutir essas aproximações, destaca o contexto desse regime político, marcado pela busca da modernização brasileira. Esse objetivo da era varguista criou um forte apelo aos intelectuais, principalmente os envolvidos com o projeto modernista, iniciado na década de 1920. Isso culminou, aponta a historiadora,

⁷ Sobre as ações da gestão do ministro Gustavo Capanema, ver: Bomeny (2001).

no anseio de se criar um Estado nacional brasileiro, que via na transformação da vida social, por meio do fortalecimento de áreas como a saúde, a educação, a cultura, as artes, o patrimônio, etc., uma importante ação para a modernização do país.

A historiadora explica que um dos motivos dessa aproximação se pautava na significação da tradição sociopolítica e cultural brasileiras, configurada pelo coronelismo, as relações de poder, presente nos sistemas do mandonismo e da ganância presentes nas políticas oligárquicas tradicionais, as quais eram desprovidas do sentido público de Estado. No campo da cultura, os intelectuais brasileiros, da passagem entre os séculos, defendiam que a modernização do país se sustentaria na intervenção do estado e na articulação dos segmentos sociais (BOMENY, 2001, p. 19-20).

Diante desse quadro, as explicações sobre a aproximação entre intelectuais e artistas com o regime varguista surgem nessas relações entre as ideologias, as práticas e toda a articulação do Estado Novo para a modernização do país. No campo teatral, as ações do Ministro Gustavo Capanema estiveram ligadas a um modelo de cultura, fundamentada pela representação da presença dos valores europeus, e formas da produção eruditas, vista como parâmetros de modernidade. A principal articulação entre os artistas de teatro e o Estado Novo se deu pela criação do Serviço Nacional de Teatro, em dezembro de 1937, concomitante à instalação do novo regime político.

Subordinado ao Ministério da Saúde e Educação, o SNT surgiu com o objetivo de proporcionar a formação dos artistas, além de criar um mecanismo de auxílio à produção teatral. Vitor Pereira (2001b, p. 42) destaca que, dessa maneira, engendraram-se mecanismos disciplinadores presentes nas esferas da base da produção cultural, criando uma rede, na qual os envolvidos na área teatral passaram a assumir cargos na administração pública do governo. No entanto, o aparecimento desse órgão ligado ao teatro proporcionou uma série de medidas, amparadas por lei, voltadas para a reorganização da produção cênica no país. Assim, em 21 de dezembro de 1937, através do Decreto presidencial nº 92, criou-se o SNT. Os artigos 1º e 2º destacam a importância do teatro como uma expressão da cultura brasileira, voltado para a elevação do espírito de seu povo; e o desenvolvimento e aprimoramento do teatro brasileiro. No Art. 3º, são descritas as competências do novo departamento:

Art. 3º. Compete ao Serviço Nacional de Teatro:

- a) promover ou estimular a construção de teatros em todo o país;
- b) organizar ou amparar companhias de teatros declamatórios, líricos, musicados e coreográficos;

- c) orientar e auxiliar, nos estabelecimentos de ensino, nas fábricas e outros centros de trabalho, nos clubes e outras associações, ou ainda isoladamente, a organização de grupos de amadores de todos os gêneros;
- d) incentivar o teatro para crianças e adolescentes, nas escolas e fora delas;
- e) promover a seleção dos espíritos dotados de real vocação para o teatro, facilitando-lhes a educação profissional no país ou no estrangeiro;
- f) estimular, no país, por todos os meios, a produção de obras de teatro de todos os gêneros;
- g) fazer o inventário da produção brasileira e portuguesa em matéria de teatro, publicando as melhores obras existentes;
- h) **providenciar a tradução e a publicação das grandes obras do teatro escritas em idioma estrangeiro** [grifo nosso] (PEREIRA, 2001, p. 66-67).

Observa-se, na descrição dos itens acima, os planos tanto dos artistas, quanto do governo varguista em tornar o teatro elemento orgânico da sociedade brasileira. Eles representam os anseios dos movimentos artísticos da década de 1940, em prol do amadurecimento e da modernização do teatro no Brasil, destacando, principalmente, a função formadora da arte, que deveria estar presente no ensino básico, das crianças e adolescentes. Nota-se, portanto, que as ideias que sustentavam esse novo projeto estabeleciam uma política cultural para as bases do ensino, fator esse que vem a explicar o interesse pelos grupos amadores de teatro. Porém, percebe-se que, em forma de lei, a ação não distinguia gêneros e formas teatrais, ela abarcou todos, mas que na prática, as atividades promovidas pelo SNT estiveram conectadas mais às práticas do teatro chamadas “sério”, de “cultura”, do que as apresentadas pela tradição do teatro profissional ou popular. Nesse sentido, as obras estrangeiras eram as preteridas, porque elas alcançariam o objetivo de elevar o espírito do povo, juntamente com obras de dramaturgos brasileiros já pertencentes a um cânone ou que gozavam de prestígio artístico e social.

Dentro desse quadro de competências do SNT, destaca-se que a tradução de obras do teatro internacional era um item garantido em lei, fator fundamental, porque como estava em forma de lei, o Estado, por meio desse órgão específico, tinha de promover uma política de tradução, publicação e circulação da dramaturgia estrangeira, vista como elemento fundamental, por representar a tradição, por serem “grandes obras”. E como isso ocorreu na prática? A partir da década de 1940, observa-se que há um grande movimento editorial para a publicação de obras estrangeiras. Além disso, por meio da Revista de Teatro da SBAT, circulavam obras entre os grupos amadores de todo país. À medida que ocorriam as traduções, os grupos inseriam essas dramaturgias em seus repertórios.

Esse fator gerou intensas disputas e debates entre os artistas ligados à ideia de um “teatro de cultura” e os ligados às formas profissionais. Esses últimos afirmavam que os

intelectuais defendiam uma produção protegida pelos aparelhos do Estado, que dava condições para o seu desenvolvimento, por meio de subsídios. Além disso, diziam que eles representavam uma ameaça aos artistas “de mercado”, porque consideravam que tal vínculo colaborava na desarticulação de seus trabalhos, de suas formas de produção, como afirma Pereira (1998a):

A imprensa era um canal de divulgação acessível aos ‘intelectuais’, principalmente os cadernos especiais de cultura dos jornais da época; por outro lado, mesmo quando não se encarregavam da crítica teatral diária, influíam nas opiniões de alguns críticos, o que é previsível devido à estruturação e à exiguidade do campo intelectual, centralizado na capital do país (PEREIRA, 1998, p. 83).

Porém, havia algumas contradições com relação às formas teatrais presente em seu sistema de produção. Por mais que intelectuais e artistas estivessem engajados na ideia de modernização do teatro, os quais muitos deles faziam parte da administração estatal, o próprio governo desenvolveu mecanismos que deram condições de permanência, por meio de concessões, ao teatro de revista, às comédias de chanchadas, e, ao mesmo tempo, segundo Pereira (1998a), ao chamado teatro sério. O historiador afirma que o SNT, no entanto, não apoiava, por meio de subsídios, algumas companhias do “teatro para rir”, a não ser que tivessem alguma relação entre os produtores culturais e o governo. Além disso, popularidade e aceitação dos gêneros do teatro profissional tinham grande força, tanto pela sua tradição, quanto pelo gosto das classes com poder aquisitivo, fator esse que não tinha ainda alcançado o teatro de cultura (PEREIRA, 1998a, p. 85).

No contexto paraense, ao definir essas questões como um fio condutor deste trabalho, as ações voltadas para mudanças no cenário local, para o teatro, estiveram conectadas a esses movimentos artísticos e intelectuais, que propuseram a sincronização entre produção artística e as transformações sociais do mundo capitalista de fins do século XIX e primeiras décadas do XX. Se a principal dicotomia presente nos movimentos teatrais da década de 1940 pautava-se entre a busca por um “teatro sério” e a permanência de um “teatro para rir”, no Pará, o TEP relacionou-se à prática que valorizou a busca por certo refinamento, principalmente, fundamentado na montagem de textos modernos e clássicos da Europa e do Brasil. Somado a isso, queriam um movimento amadorista no teatro, talvez impulsionado, também, pela política de Paschoal Carlos Magno.

Textos estrangeiros como vanguarda para o movimento de teatro amador paraense.

Além do TEP, na década de 1950, outro importante grupo amador paraense se destacou na cena teatral nacional, o Norte Teatro Escola do Pará (1957-1962)⁸. Assim como o primeiro, esse grupo colocou-se como renovador da cena teatral por meio da encenação de obras da tradição nacional e internacional, porém, verifica-se que a tradução dos textos era feita pelos próprios integrantes, porque as obras eram inéditas, nos palcos, princípio basilar de suas atividades.

O Norte Teatro Escola do Pará (NTEP) iniciou sua projeção nacional por meios dos festivais de teatro de estudante, organizados por Paschoal Carlos Magno. A partir da primeira edição desse evento, em 1958, esse grupo paraense passou a gozar de reconhecimento na cidade, e de prestígio nacional. Outro ponto que chama atenção é o seu “vanguardismo”, ao traduzir obras⁹ para língua portuguesa e a conexão com leituras modernas, em seu momento de formação, além do estudo e leitura do cânone nacional e estrangeiro, mas sem deixar de destacar que eles estavam a serviço do autor, na finalidade de alcançar o seu pensamento, seus desejos e seus objetivos. Em seis anos de atividades (1957-1962), o grupo apresentou as seguintes peças:

Tabela 01 – Espetáculos apresentados pelo NTEP.

Ano	Peças	Autores
1957	No Poço do Falcão	W.B Yeats
1957	Teatro Universitário de Minesoutas, em Nossa Cidade	Oscar Wilde
1957	Sonho de uma Noite de Verão	Shakespeare
1957/1958	Os Cegos	Ghelderodes
1958	Morte e Vida Severina	João Cabral de Melo Neto
1958	O Moço Bom e Obediente (adaptação de um autor inglês)	[Barry Stevens e Could Steves]
1959	A Lição de Botânica	Machado de Assis
1959	O Quase Ministro	Machado de Assis
1959	O Urso	Anton Tchekhov
1959	O Pedido de Casamento	Anton Tchekhov
1959	O Cisne	Anton Tchekhov
1959	Pluf, o Fantasminha	Maria Clara Machado
1959	Édipo Rei	Sófocles
1959	A Cantora Careca	Eugene Ionesco
1960	Pic-nic no Front	Fernando Arrabal
1960	Os Espectros	Ibsen
1961	O Namorador ou A Noite de São João	Martins Penna
1962	Biedermann e os Incendiários	Max Frish

Fonte: Arquivo pessoal de Paraguassú Éleres, e livro Teatro de Vanguarda¹⁰.

⁸ Sobre a trajetória desse grupo, ver Bezerra (2016).

⁹ As traduções que o NETP utilizou em suas montagens foram realizadas por Maria Sylvia e Benedito Nunes. Elas nunca foram publicadas, a única obra que tive acesso, durante a pesquisa de doutoramento, foi a de Max Frisch, *Biederman e os Incendiários*, apresentada no IV Festival de Teatro dos Estudantes, em Porto Alegre, em 1962, presente nos arquivos pessoais de Paraguassú Éleres.

¹⁰ ÉLERES (2008).

Das dezoito obras encenadas pelo grupo, destaca-se que treze foram de autores estrangeiros, dos quais três foram traduzidas por Maria Sylvia e Benedito Nunes, essas para a participação dos festivais de teatro de estudante: Édipo Rei (1959), Pic-nic no Front (1960) e Biedermann e os Incendiários (1962).

Sobre o III Festival (1960), em Brasília, Paraguassú Éleres (2008, p. 68) destaca que: “*Pic-nic no front*, inédita no Brasil, foi escrita pelo autor Fernando Arrabal”. Além do fato do ineditismo, inclinação que o grupo tinha, como se fosse um de seus ideais, a busca pela vanguarda literária, o crítico destaca que o grupo apresentou o trabalho “na TV Brasília, canal 6, recém-inaugurada, assim como outros grupos” (ÉLERES, 2008, p. 69). No entanto, vale ressaltar que as apresentações nos festivais primavam pelas inovações literárias, não propriamente canônicas, fato este que permitia e estimulava, por exemplo, o grupo paraense a produzir sob a égide do novo, de mostrar trabalhos (textos) vanguardistas. Em uma correspondência, não assinada, a Paschoal Carlos Magno, o grupo paraense comenta sobre o autor e a obra escolhida para apresentar o referido festival:

Autor espanhol incluído entre os mais significativos representantes de teatro de “Avant-Guarde”. Atualmente suas peças fazem sucesso na Europa, especialmente na França. Pouco conhecido no Brasil, usa simbolismo e fantasia na apresentação de temas sociais e espirituais. Peças mais representadas: ORAÇÃO, OS DOIS CARRASCOS, FAUDO E LIZ, O CEMITÉRIO DE AUTOMÓVEIS e PIC-NIC NO FRONT. Nesta expõe em termos simples e contidos o grotesco e o absurdo da guerra, o patético aturdimento dos homens escondidos nas trincheiras, o ingênuo entusiasmo dos que apenas conhecem os combatentes como algo “colorido, movimentado” e heroico, assunto de gravuras e discursos. Mostra também o desejo universal de que finalmente todos os soldados e todos os homens – passam voltar para casa e “conservar o automóvel da família”. E acaba a guerra se reúnam em Pic-nic nos campos tranquilos do mundo ¹¹.

O excerto acima destaca o caráter de vanguarda do texto de Arrabal, o qual tinha uma grande repercussão na França, mas era desconhecido no Brasil, uma trama marcada pelo simbolismo dos problemas sociais e “espirituais”, existenciais, diante do tema da guerra. Aborda, ainda, o tema universal do desejo de retorno ao ambiente familiar. A Segunda Guerra Mundial, como qualquer conflito bélico, provocou o distanciamento dos soldados de suas famílias, marcado pela saudade, pelas memórias, pela morte. O desejo de voltar ao convívio de seus pais, de retomar a vida antes da guerra, as relações deixadas em seu lugar, é o mote das ações de Zapo, personagem de “Pic-nic no front”. As questões sociais

¹¹ S/a. *A peça e o Autor*: “PIC-NIC NO FRONT” de Fernando Arrabal. Acervo Paschoal Carlos Magno/Festivais de Teatro de Estudantes/III Festival de Teatro do Estudante do Brasil/Correspondências/Norte Teatro Escola do Pará, Material Remetido pelo grupo, PCM – IFTEB, CEDOC/FUNARTE/RJ.

contemporâneas aos amadores teatrais eram, também, os disparadores para a escolha de determinadas obras, como no caso do texto de Arrabal, que falava sobre os efeitos da Guerra, experiência essa vivenciada por esses fazedores de teatro “intelectualizados” de Belém da década de 1950 e início de 60.

A presença do texto de Fernando Arrabal, no repertório do NETP, pode ser explicada pela busca do grupo por textos de vanguarda, que falassem de temas importantes, e que estivessem em destaque na Europa. Movidos pela necessidade de formação cultural, eles buscavam leituras e discussões sobre a tradição e, também, sobre as atualidades do momento. Vale frisar que essa geração teve o contato com as revistas de literatura e artes, com os suplementos literários locais e nacionais, que usavam o espaço do jornal para debater e divulgar as obras e escritores de literatura. Somado a isso, esses homens e mulheres do teatro amador tinham em comum a experiência universitária¹², a universidade era espaço de encontro, trocas, circulação de bens culturais. Por trás do ato de traduzir uma obra literária dramática, está toda uma discussão sobre os sentidos da educação formal dos integrantes desses grupos amadores de teatro, do acesso aos bens simbólicos, do que Canclini (1998) debate sobre os sentidos da modernidade artística e da modernização da cultura latino-americana.

Já o IV Festival foi realizado em Porto Alegre, entre os dias 13 e 20 de janeiro de 1962, Paraguassú Éleres (2008, p. 75) destaca que “em 1961, não houve Festival. Jânio Quadros, por economia, vetou verba para o evento, que só seria retomado no ano seguinte, após a sua renúncia”. O primeiro contato dos amadores paraenses, com relação a esse evento, foi feito, por meio de carta, em outubro de 1961. Na missiva, Benedito Nunes destaca a ousadia de Paschoal em realizar a atividade perante a crise econômica pela qual o país passava:

Caro Paschoal:

Ó Paschoal-milagreiro, de taumatúrgicas virtudes! Como pudeste tu, furando os canais da crise, sair, ainda, nessa maré montante dum Festival que se aproxima? E que se dirige para aqueles pampas tão nacionais, tão brizélicos, tão pastorais ou tão pastoralmente enchurrascados?

Ainda se deve, apesar de tudo, confiar no Correio Nacional. Só hoje pude receber a encomenda (a Agência da Varig está em mudança) e hoje mesmo, assumindo as minhas funções de Coordenador, expedi vossas cartas e aditei-lhes um pequeno memorando. Tirei cópias. Às vezes me torno um minúsculo burocrata. Começo a tecer os fios da coordenação. Eu, aqui, o prof. Joel lá no Recife dele, que se pronuncia Ricife.

¹² É importante entender os sentidos socioculturais de grupos artísticos nascentes no ambiente universitário, como aponta Reymond Williams (1999). Bezerra (2016) analisa o movimento de teatro amador paraense a partir dos postulados desse historiador.

Hoje reuniremos o pessoal do N.T.E. Depois te escreveremos. Por enquanto, recebe o abraço que se encerra nesse peito juvenil, querido símbolo da terra,
Benedito Nunes.
Beijos de Sylvia e Angelita (NUNES, 1961a).

Na segunda missiva, Benedito Nunes informa que o grupo paraense apresentaria uma peça de Max Frisch, a qual eles traduziram do francês, marcando o aspecto do ineditismo nos palcos brasileiros. Em sua apresentação, traça os aspectos gerais da obra, e ressalta a importância de apresentá-la no festival, por abordar o problema da destruição da humanidade, da necessidade de consciência de si e do mundo:

Caro Paschoal:
Queremos apresentar no Festival “Biedermann und die Brandstifter (M. Bonhomme et les incendiaires), de Max Frisch, que já traduzimos do francês (estou agora a cotejar a tradução com o original alemão que consegui recentemente) e que já estamos ensaiando. O autor é desconhecido no Brasil; a peça para a qual ainda não arranjamos um título satisfatório em português, dada a dificuldade de traduzir a palavra Biedermann (o burguês, o prudente, o João da Silva), é excelente: teatro novo, de vanguarda, participante, colocando o problema iminente da destruição atômica da humanidade, portanto atualíssima, digna de um Festival de jovens que têm consciência de si e do destino do mundo. É apelo, de ensinamento e também de crítica, mas sem proclamação, sem mensagem ostensiva. O próprio autor qualificou-a de “peça didática sem doutrina” (NUNES, 1961b).

Sobre o texto de Max Frisch, apresentaremos o prefácio da obra que o NTEP utilizou na encenação, com a tradução de Benedito Nunes ¹³. Nele, há um breve traçado dos temas discutidos na peça e da trajetória literária de seu autor. Possivelmente, o grupo paraense utilizou-se desses recursos na definição da linha de seu trabalho, além de mostrar os problemas contemporâneos, na época, relacionados à crise existencial presente na Europa. O tema da decadência da sociedade, organizada pela burguesia, da crise das organizações políticas e sociais, estavam presentes no teatro proposto por Frisch.

Tentaremos definir aqui a estética correspondente a uma determinada maneira de representar que se tem desenvolvido nas últimas décadas. Nas expressões teóricas casuais e técnicas e nas notas técnicas publicadas na forma de observação às peças do autor, essa estética foi ocasional e circunstancialmente abordada, uma determinada espécie de teatro cúmplice e restringir sua função social, aperfeiçoou ou peneirou seus meios artísticos e estabeleceu-se na estética quando veio a baila, se ele desprezava ou seguia seus preceitos determinantes do gosto ou da moral. Defendia-se a

¹³ Vale ressaltar que a montagem feita pelo grupo paraense utilizou-se da segunda parte do texto de Frisch, que ele intitulou de epílogo. Como o documento disponível só mostra essa parte traduzida por Benedito Nunes, não temos como afirmar se de fato o NTEP não montou o drama na íntegra.

sua inclinação para a tendência social, na medida em que a comparava a mesma tendência em todas as obras conhecidas.

Na produção contemporânea a rarefação ou todos os valores de conhecimento nasceu uma decadência: estado desculpável por ter-se tornado um ramo do tráfico de entorpecentes da burguesia. A falsa imagem da vida social no palco, de que não escapava o chamado Naturalismo, forçou-o reivindicar uma apresentação intensificamente exata e a insossa culinária seu espírito desencadeou a lógica do prato branco. O culto do Belo, que determinaria a aversão ao didático e o desprezo pelo útil, escudaria-se, desdenhosamente, na impossibilidade de que ...

Aspirava-se por um teatro de época científica e o seu plano tornou-se cheio de dificuldades (FRISCH, S/D, Documento digitalizado, Paraguassú Éleres).

No entanto, a crítica presente no prefácio observa que o autor de Biedermann e os Incendiários, ao invés de usar o espaço teatral como caminho para debater os conflitos sociais, em evidência na época, opta pelo trabalho poético “imagético”, distanciando-se das formas da análise científica, presentes em outras estéticas. Talvez, a referência presente no texto de apresentação da obra de Frisch relaciona-se ao teatro épico e didático de Brecht, que ganhava espaço nos trabalhos de grupos teatrais anos 1950 e início dos 60, por proporcionar à arte teatral um veículo de crítica e reflexão social. Não que o drama do autor suíço não provocasse essas questões, mas construiu uma linha estética diferenciada, segundo o referido texto. Essa assertiva não era unanimidade entre os críticos sobre a referida obra, pois alguns apontam uma proximidade dele com a forma didática brechtiana.

Sábato Magaldi (2001), em um texto de 1965, faz uma análise de “Biederman e os Incendiários”. Afirma ele que a obra apresenta um personagem como representação típica do burguês moderno, uma espécie de “bode expiatório do mundo atual, inoculou-se a noção de culpa, e o jogo entre o desejo de justificar-se e a consciência intranquila pode trazer-lhe dramaticidade, mas o apeia do altar do heroísmo” (MAGALDI, 2001, p. 380). O personagem principal, Amadeu Biedermann, simbolizaria os traços do homem comum. Nesse momento, Magaldi cita as equivalências das traduções do prenome *Amadeu*, inclusive fazendo referência à montagem do NTEP:

Na tradução de Nydia Lícia, à palavra alemã Gottlieb, amante de Deus (Benedito Nunes, no espetáculo do Norte Teatro Escola do Pará, preferiu o prenome Teodoro, de implicações semelhantes), e Biedermann, que no texto francês passou com propriedade a Bonhomme, conservando o significado semântico de origem, tem ressonância de Jedermam, o Todomundo do auto medieval (MAGALDI, 2001, p. 380).

Sábato Magaldi (2001) destaca que o burguês contemporâneo dos anos 1960 é marcado pelas discussões sobre a ascensão da classe média europeia, a qual congregava

traços que comumente tornavam-se sinônimo de mediocridade. Nesse contexto, o crítico observa que Max Frisch, ao não adotar a delineação de seu personagem protagonista pela individualidade, fator característico da modernidade artística, prefere manter a perspectiva genérica, em prol das questões sociais mais gerais, fato que o aproximaria mais do gênero cômico: “da mesma forma que o avarento ou o misantropo estão retratados na obra de Molière, caberia afirmar que o burguês moderno encontrou o seu pintor em Max Frisch” (MAGALDI, 2001, p. 381).

Dessa maneira, ao montar o texto de Max Frisch, em 1962, o grupo paraense trazia para o teatro brasileiro as discussões presentes no contexto europeu sobre a decadência do sistema burguês. O NTEP não conseguiu, com essa obra, os êxitos do primeiro e segundo festivais, mas destacou-se pelo fato de ser o primeiro grupo no Brasil a apresentar a peça do escritor suíço. Essa última questão representou o projeto vanguardista dos amadores paraenses: o de encenar obras inéditas nos palcos nacionais, além de primar por montagens que valorizassem as discussões humanistas de seu tempo.

Imagem 02 - Página inicial da tradução feita por Benedito Nunes da obra Biederman e os Incendiários, de Max Frisch.



Fonte: Arquivo pessoal de Paraguassú Éleres.

Maria Sylvia Nunes, diretora e encenadora do grupo, afirma que seus trabalhos se articulavam a partir do interesse do grupo em produzir teatro em Belém, promovendo uma circulação de obras de vanguardas ou de tradição em apresentações públicas na cidade. Aqui, fica a reflexão sobre o movimento promovido por esse grupo de teatro amador, que primou pelas possibilidades da transformação social em contato com o poético, no que se refere à possibilidade dos sujeitos terem experiência com a produção cultural universal,

pensada por esses grupos de artistas e intelectuais, como um modelo de educação para a vida, e a tradução dessas obras representou um importante trabalho em prol do desenvolvimento do teatro amador paraense e brasileiro das décadas de 1940 e 50. Porque essa geração foi marcada pela experiência com a literatura, pelas potencialidades do verbo, pela necessidade de jovens artistas e intelectuais em colaborar na modernização cultural de sua cidade, de sua região, de si próprio.

REFERÊNCIAS

BEZERRA, José Denis de Oliveira. **Vanguardismos e Modernidades: cenas teatrais em Belém do Pará (1941-1968)**. Belém, 2016. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em História Social da Amazônia, Universidade Federal do Pará.

BOMENY, Helena (Org.). **Constelação Capanema: intelectuais e políticas**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 1998.

ÉLERES, Paraguassú. **Teatro de Vanguarda: o Norte Teatro Escola do Pará e os Festivais de teatro de estudantes do Brasil (1958-1962)** Recife, Santos, Brasília, Porto Alegre: breve história do Norte Teatro Escola do Pará. Belém: Paka-Tatu, 2008.

MAGALDI, Sábato. A Parábola de Frisch. In: **O texto no teatro**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

NUNES, Benedito. **O Amigo Chico: fazedor de poetas**. Belém: SECULT, 2001.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. **A Musa Carrancuda: teatro e poder no Estado Novo**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. Os intelectuais, o mercado e o estado na modernização do teatro brasileiro. In: BOMENY, Helena (Org.). **Constelação Capanema: intelectuais e políticas**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.

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

SALLES, Vicente. **Música e Músicos do Pará**. 2 ed. rev. e aum. Belém: Secult/Seduc/Amu-PA, 2007.

WILLIAMS, Raymond. A Fração Bloomsbury. Tradução de Rubens de Oliveira Martins e Marta Cavalcante de Barros. **Revista Plural**, Sociologia, USP, 6: 139-168, 1. sem. 1999.

Fontes Documentais.

FRISCH, Max. **Biederman e os Incendiários. Prefácio.** Tradução de Benedito Nunes. In: Acervo de Paraguassú Éleres.

MAGNO, Paschoal Carlos. *Carta ao General Comandante da 8ª Região Militar do Pará.* Brasília, 25/06/1960. Acervo Paschoal Carlos Magno/Festivais de Teatro de Estudantes/III Festival de Teatro do Estudante do Brasil/Correspondências/Norte Teatro Escola do Pará. CEDOC/FUNARTE/RJ.

MENDES, Francisco Paulo. **Entrevista.** Revista Novidade, v.3; n.29; maio/1942.

NUNES, Benedito. **Carta a Paschoal Carlos Magno.** Belém, 18/10/1961. Acervo Paschoal Carlos Magno/Festivais de Teatro de Estudantes/IV Festival de Teatro do Estudante do Brasil/Correspondências/Norte Teatro Escola do Pará. Missivas de Benedito Nunes (coordenador da área Norte do festival). CEDOC/FUNARTE/RJ.

NUNES, Benedito. **Carta a Paschoal Carlos Magno.** Belém, 25/10/1961. Acervo Paschoal Carlos Magno/Festivais de Teatro de Estudantes/IV Festival de Teatro do Estudante do Brasil/Correspondências/Norte Teatro Escola do Pará. Missivas de Benedito Nunes (coordenador da área Norte do festival). CEDOC/FUNARTE/RJ.

S/A. **A peça e o Autor:** “PIC-NIC NO FRONT” de Fernando Arrabal. Acervo Paschoal Carlos Magno/Festivais de Teatro de Estudantes/III Festival de Teatro do Estudante do Brasil/Correspondências/Norte Teatro Escola do Pará, Material Remetido pelo grupo, PCM – IFTEB. CEDOC/FUNARTE/RJ.

SCHIVAZAPPA, Margarida. **Entrevista.** Revista Novidade, v.3, n.30, junho/1942, p. 20-21.

SOBRE O AUTOR

Doutor em História/UFPA; Mestre em Letras/UFPA; Graduado em Letras – Língua Portuguesa/UEPA. Professor da Escola de Teatro e Dança da UFPA, atuando nos cursos Técnico em Teatro e Licenciatura em Teatro. Professor-pesquisador do Programa de Pós-graduação em Artes (Acadêmico e Profissional) da UFPA. Lidera o Grupo de Pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/CNPq/UFPA.

E-mail: denisletras@yahoo.com.br

Recebido em: 18/06/2020

Aceito em: 20/06/2020