



 **REVISTA
SENTIDOS
DA
CULTURA**

Universidade do Estado do Pará
Reitor Rubens Cardoso da Silva

Vice-Reitor Clay
Anderson Nunes Chagas

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação (PROPESP)
Renato da Costa Teixeira

Pró-Reitora de Graduação (PROGRAD)
Ana da Conceição Oliveira

Pró-Reitora de Extensão (PROEX)
Alba Lúcia Ribeiro Raithy Pereira

Pró-Reitor de Gestão e Planejamento (PROGESP)
Carlos José Capela Bispo

Diretor do Centro de Ciências Sociais e Educação (CCSE)
Anderson Madson Oliveira Maia

Líderes do Núcleo de Pesquisa Culturas e Memórias Amazônicas (CUMA)
Josebel Akel Fares
Nazaré Cristina Carvalho

Coordenador da Editora da UEPA (EDUEPA)
Nilson Bezerra Neto

Editores da Revista
Josebel Akel Fares (Gerente)
Dia Ermínia da Paixão Favacho

(Suporte Técnico)
Maria Roseli Sousa Santos

Conselho Editorial
Josebel Akel Fares
Marco Antônio da Costa Camelo
Maria do Perpétuo Socorro Cardoso da Silva
Nazaré Cristina Carvalho
Renilda do Rosário Moreira Rodrigues Bastos
Maria Roseli Sousa Santos
Projeto Gráfico Jamile Freitas Machado
Foto de Capa Nazaré Cristina Carvalho

Equipe de revisão (Português, Inglês, Francês e Espanhol)
Jessiléia Guimarães Eiró (coordenadora da equipe)
André Monteiro Diniz
Delcia Pereira Pombo
Lívia Braga Negrão
Welligston Valente dos Reis Lívia

Secretaria
Dia Ermínia da Paixão Favacho

Comitê Científico

Prof. Dr. Allison Marcos Leão da Silva, UEA, BR
Profª. Drª. Ana Suelly Arruda Câmara Cabral, UNB, BR
Prof. Dr. Antônio Clarindo Barbosa de Souza, UFCG, BR
Profª. Drª. Christiane Stallaert, Universidade de Antuérpia, Universidade de Leuven, BE
Prof. Dr. Ernani Chaves, UFPA, BR
Prof. Dr. Frederico Garcia Fernandes, UEL, BR
Prof. Dr. José Guilherme dos Santos Fernandes, UFPA, BR
Profª. Drª. Maria Helena Menna Barreto Abrahão, PUCRS, BR
Prof. Dr. Mario César Silva Leite, UFMT, BR
Profª. Drª. Nádia Regina Barbosa da Silva, Universidade Católica de Petrópolis/ Profª. Da Universidade Estácio de Sá/RJ, BR
Prof. Dr. Roberto Vecchi, Universidade de Bolonha, IT

Política Editorial.

Sentidos da Cultura é um periódico semestral do Núcleo de Pesquisa Culturas e Memórias Amazônicas (CUMA), que publica artigos, relatos de experiência, entrevistas, resenhas, no campo referente às linhas de pesquisa do Núcleo, ligadas às áreas de letras, linguística, artes, ciências humanas e sociais, incluindo educação/ensino, com contribuições de autores brasileiros e estrangeiros. A nomeação da revista Sentidos da Cultura é uma escolha originária de projetos do Núcleo, que objetivam promover espaços de disseminação de estudos, pesquisa e reflexão sobre a cultura, trocas de experiência e estímulo à produção intelectual. Cultura, eixo temático, é entendida como amálgama de elementos materiais ou imaginários construídos ou modificados por homens e mulheres que dão forma às sociedades. No CUMA, tentamos visibilizar essa pluralidade cultural na organização das linhas de pesquisa, composta de Audiovisual, Diversidade Linguística, Estudos em PLE/PLA (Português como Língua Estrangeira/ Língua Adicional); Memória e História, Ludicidade, Poéticas, Contadores de Histórias e ainda aberto para novas possibilidades. Na capa, a cada edição, trará um brinquedo de miriti, que representa a cultura ribeirinha materializada em forma de brinquedo, que tem como matéria prima o braço da palmeira do miritizeiro, cujo nome científico é *Mauritia flexuosa*. São canoas, barcos, pássaros, borboletas, cobras, elementos da fauna e da flora amazônica, cenas do cotidiano ribeirinho, que ganham forma nas mãos dos artesãos.

Revista Sentidos da Cultura
Universidade do Estado do Pará/ Centro de Ciências Sociais e Educação

Trav. Djalma Dutra, s/n, Bloco IV Telégrafo- Belém-PA. CEP: 66.113-010

Fone: (91) 4009-9561.

Email: sentidosdaculturarevista@gmail.com

<https://periodicos.uepa.br/index.php/sentidos>

Editora da Universidade do Estado do Pará

Tv. Dom Pedro I, 519- Umarizal- CEP: 66.050-100- Belém-PA- Brasil

Fone/Fax: (91) 3222-5624- E-mail: eduepa@gmail.com

www.uepa.br/eduepa

DOI: <https://doi.org/10.31792/rsc.v6i11>

Semestral ISSN-ISSN Eletrônico: 2359-3105 .
Revista Sentidos da Cultura/ Universidade do Estado do Pará.
V.6, N.11. Belém: EDUEPA, Jul/Dez. 2019.

SUMÁRIO

3. Culturas Brasileira/Amazônicas: Balaios Poéticos I

Denis Bezerra

Artigos

4. Apreciações Dramatúrgicas - apontamentos cênicos de José Eustáchio de Azevedo – reflexões sobre a crítica e o sobre crítico teatral

Bene Martins

Mailson Soares

20. Transgressão estética e comicidade: o riso e o grotesco no teatro

Souziano

Carla Maria Oliveira Nagel

33. O Teatro no Território Federal do Amapá: contextos sociais político e culturais (1940-1950)

Frederico de Carvalho Ferreira

49. O teatro engajado de Aldo Leite ou ouvindo mais pelos olhos do que pelos ouvidos

Gilberto dos Santos Martins

63. GRUTA – Uma Experiência na contramão

Howardinne Queiroz Leão

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

José Denis de Oliveira Bezerra

103. Uma história da crítica e uma crítica da história do teatro no Brasil.

Thiago Herzog

119. De Mário de Andrade a Edson Carneiro: introdução às aproximações entre teatro e Bumba-meu-boi

Wesley Fontenele

APRESENTAÇÃO

Memória, História e Teatralidades brasileiras

O presente número da Revista Sentidos da Cultura abre espaço para trabalhos que se dedicam aos estudos da memória, da história, da crítica a partir das produções cênicas amazônicas e brasileiras. É editorada pelo Núcleo de Pesquisa CUMA – Culturas e Memórias Amazônicas/UEPA em parceria com o Grupo de Pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/UFPA.

Os temas debatidos contemplam as linhas de pesquisa do CUMA e do Perau (História e Historiografia das Artes Cênicas na Amazônia), a partir do campo teórico-metodológico da memória, da história, da cultura artística – com foco nas teatralidades brasileiras. Dessa maneira, os artigos que compõem o presente número dedicam-se a reflexões históricas sobre poéticas teatrais na Amazônia e em demais regiões do Brasil.

Os artigos que compõe o volume 06, número 11 desta revista, parte de várias experiências de produção no campo das artes cênicas, tendo como fio condutor a necessidade de reflexão sobre as práticas artísticas/teatro, a partir dos elementos que compõe esse fazer. Os oito textos que compõem esse Balaio Poético I dedicam-se ao fazer teatral brasileiro/amazônico no século XX, e trazem camadas importantes para pensarmos sobre como o campo cultural artístico/teatral se organizou, em suas particularidades, em seus intercâmbios, em diálogos e singularidades.

O primeiro texto, de Bene Martins e Mailson Soares, revela o campo da crítica teatral, a partir de dois textos de um importante intelectual paraense, José Eustáquio de Azevedo. Os autores falam do importante papel que esse exercício intelectual tem para a formação de opinião e da receptividade das plateias das obras apresentadas nos palcos. Além disso, revela as preocupações de determinados grupos intelectuais sobre a necessidade de renovação, partindo da apresentação de obras dramáticas para o público em geral. O texto de Carla Nagel dedica-se à análise da dramaturgia de Márcio Souza, partindo da experiência com a cultura popular e como esse dramaturgo conseguiu, através de suas obras dramáticas, produziu uma obra crítica sobre a sociedade da época, sem esquecer da própria reflexão sobre a engenharia teatral. Ainda

sobre a produção teatral no Amazonas, Howardinne Queiroz Leão apresenta um panorama sobre a trajetória do Grupo de Teatro Universitário do Amazonas – GRUTA, criado em 1973, na antiga Universidade do Amazonas. Ela fala do ambiente político e social onde o grupo se estabeleceu, e como seus integrantes, a maioria, estudantes de filosofia, liderado por Marcos José. A autora destaca que o grupo tinha como base o olhar crítico sobre a sociedade, buscando uma poética de teatro popular, “partindo para uma experiência de agitação e propaganda”.

O texto de Gilberto Martins apresenta e reflete sobre, segundo o autor, de uma das mais importantes experiências teatrais do Maranhão na década de 1970: a encenação do espetáculo Tempo de Espera (1975), de Aldo Leite (1941-2016). Ele fala do grupo que produziu a obra, Grupo Mutirão, e da receptividade do público, por meio de textos críticos, brasileiros e internacionais, tendo como foco as mazelas sociais, e as denúncias políticas às condições pelas quais o interior do Maranhão enfrentava nos anos 70 do século XX.

Denis Bezerra escreve sobre os sentidos culturais da presença de obras estrangeiras nos palcos de Belém e do Brasil, para o movimento de teatro amador das décadas de 1940 e 50, ressaltando como o circuito cultural teatral, engendrado por esse segmento da sociedade, se organizava e, principalmente, os sentidos estéticos e políticos do ato de encenar textos dramáticos de autores estrangeiros. Já Frederico Carvalho dedica-se ao teatro no Amapá, através da criação do Cine Teatro Territorial de Macapá. O autor fala da importância em debater sobre o teatro produzido na Amazônia, dando destaque para capital amapaense, e o circuito em torno desse espaço cultural. Por meio de fontes jornalísticas, apresenta-se quais obras circulavam em Macapá nos anos 1940 e 50 e toda a movimentação política de determinadas lideranças da região.

Thiago Herzog propõe-se a analisar o fazer da história do teatro brasileiro, através de revisões historiográficas a partir de três campos do conhecimento: “a história, a história da crítica teatral brasileira até os anos 1940 e a história do teatro no Brasil, a partir de seus manuais canônicos”. Com isso, o autor busca tensionar esses campos para se pensar possíveis caminhos para a escrita da história teatral brasileira. Por fim, temos o texto de Wesley Fontenele, que traz para o debate as interpretações sobre o Bumba-meu-boi, a partir de análises de folcloristas e antropólogos como Mário de Andrade, Edson Carneiro, Marlyse Meyer, Maria Isaura Pereira de Queiroz, Tácito Borralho e Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti. Assim, o autor dedica-se a pensar sobre o que esse gênero teria de teatral, partindo das reflexões desses autores; além de trazer percepções de que o Bumba-meu-boi está “relacionado a diversos gêneros e momentos da história do teatro” e apresenta “aspectos distintos do bumba-meu-boi ao compará-lo com o teatro”.

José Denis de Oliveira Bezerra

Apreciações Dramatúrgicas: apontamentos cênicos de José Eustáchio de Azevedo – reflexões sobre a crítica e o sobre crítico teatral brasileiros

Bene Martins
Mailson Soares

Resumo

Este texto consiste numa breve reflexão sobre a crítica teatral no Brasil, a partir do texto “Apreciações dramatúrgicas: teatro nacional, autores e atores”, de 1916, de autoria do escritor e crítico teatral paraense Eustáchio de Azevedo (1867-1943). Nossa leitura, motivada pelo autor, apresentará a figura do crítico teatral quanto a sua função, formação e como poderia desempenhar seu trabalho, além do registro parcial de obras, dramaturgos, atores, atrizes do teatro no Pará e no Brasil; e possibilidades de interseção entre teatro e conhecimento histórico.

Palavras-chave: Teatro Brasileiro; Crítica teatral; Literatura; Dramaturgia

Évaluations dramaturgiques: notes scéniques de José Eustáchio de Azevedo - réflexions sur les critiques brésiliens et les critiques de théâtre

Resumé

Ce texte consiste en une brève réflexion sur la critique théâtrale au Brésil. À cet effet, nous prenons comme point de départ le texte "Appréciations dramaturgique: Théâtre National, les auteurs et les acteurs", datant de l'année 1916, écrite par le critique et écrivain paraense, Eustáchio de Azevedo (1867-1943). Nous discuterons leur figure en ce qui concerne leur fonction, leur formation et comment il pourrait accomplir son travail, en plus de la fiche partielle de travaux, des dramaturges, acteur, actrices de théâtre en Pará et le Brésil; et les possibilités d'intersection entre le théâtre et la connaissance historique.

Mots-clés: Théâtre Brésilien; Critique theatre; Literature; Dramaturgie

“A crítica como autoconsciência do teatro”. Isso implica que o crítico não é apenas um ajuizador estético. Embora esta seja a sua função primordial e é neste contexto que ele se define, a sua ação importa em outras responsabilidades, tanto em relação à sociedade quanto em relação ao próprio teatro.

(J. Guinsburg)

Ao concordar com J. Guinsburg, afirmamos de início que o papel do crítico e suas contribuições são inerentes ao processo teatral. Ele poderá agir como provocador do aprimoramento dos processos cênicos, desde que apresente argumentos consistentes e fundamentados em conhecimento da área. À semelhança do espectador, prefere, naturalmente, assistir a bons espetáculos. O crítico estudioso e assíduo tem consciência de que a sua função pode e deve ser de parceiro-cúmplice do artista.

Em todo e qualquer segmento social, o indivíduo é incitado a opinar acerca de informações do nosso tempo. Acontecimentos íntimos ou públicos são objetos constantes de avaliações críticas. Em tal contexto, encontram-se as diversas produções artísticas, no caso deste artigo, produções cênicas. Aqui vale afirmar que entendemos crítica no sentido de primeiro apreciar, pertencer ao campo focado, pesquisar, compreender os meandros, conceitos, estratégias, metodologias de trabalho da área, para, então, escrever-falar sobre tal área, com domínio embasado em estudos, não apenas na questão do gosto pessoal.

Segundo Barthes (2007, p. 163), “a linguagem adotada pelo crítico não vem do acaso, ela é fruto de certa maturidade: do saber, das ideias, das paixões intelectuais, é uma *necessidade*; ela é uma construção da inteligência de nosso tempo”. No campo das humanidades, o Teatro destaca-se como uma das formas mais antigas de expressão, e sua história contém material tecido nas dramaturgias teatrais, que podem possibilitar melhor compreensão dos comportamentos humanos em suas ações e maneiras de pensar cada tempo vivido. A arte dialoga com sua época e a dramaturgia tece tramas de seu tempo e de suas especificidades.

O Teatro, arte plural e comum a todos os povos, durante anos, gozou na sociedade moderna – e até antes desta – de um lugar privilegiado, o lugar de onde o ser humano se vê retratado, acima de tudo, como atividade intrínseca à formação da pessoa. O que lhe rendeu, desde então, o dever de ser analisado por críticos, desde a época clássica, em que havia competições teatrais, às produções contemporâneas.

Machado de Assis, em seu *O Ideal do crítico*, texto publicado originalmente no jornal *Diário do Rio Janeiro* em 1865, expõe como deve agir o crítico, em específico o crítico das letras:

Não compreendo o crítico sem consciência. A ciência e a consciência, eis as duas condições principais para exercer a crítica. A crítica útil e verdadeira será aquela que, em vez de modelar as suas sentenças por um interesse, quer seja o interesse do ódio, quer o da adulação ou da simpatia, procure produzir unicamente os juízos de sua consciência. Ela deve ser sincera, sob pena de ser nula (ASSIS, 1994 p. 02).

A partir do entendimento de Machado de Assis, pode-se compreender que, antes de tudo, o crítico deve ser um profissional, alguém comprometido e responsável com o seu fazer. Estudioso empenhado em uma tarefa que se estabelece como desafio, dada a importância do seu trabalho e o modo íntegro de como deve ser conduzido, independente de outros elementos que venham a comprometer esta atividade.

O crítico teatral em Belém do Pará

Em Belém do Pará, vale registrar o trabalho do crítico José Eustáchio de Azevedo, nascido neste estado em 1867 e falecido no ano de 1943. Poeta, jornalista, romancista, poliglota, contista, teatrólogo e tradutor foi homem das Artes e da Palavra.

Eustáchio de Azevedo ou, simplesmente, Jacques Rolla está entre aqueles vultos do passado que não merecem e nem devem cair no olvido. Pode-se dizer, sem causar nenhuma impressão de exagero, que foi o centro de gravitação de uma corte de escritores e poetas da primeira metade deste século. Seu nome aglutinava os poetas, seresteiros, violeiros, jornalistas, cancioneiros, notívagos, grandes boêmios, homens que tinham no verbo o pretexto para noitadas homéricas. Uma espécie em extinção (MEIRA, 1999, p. 19).

Nessa ambiência de criação artística, Eustáchio de Azevedo, com forte vocação literária, publicou inúmeras obras, entre as quais “Orquídeas, Nevoeiro e “Musa Eclética” (Poemas); “Vindimas” (Crônicas); “De capa e espada” (Contos); “A Viúva” (Romance); “Irmã Celeste” (Drama); “Salve, ó Portugal” (Drama), “Literatura Paraense” e “Antologia Amazônica”. Foi um dos fundadores da Associação de Letras “Mina Literária”, instalada em Belém no ano de 1895. Como bem lembra Clóvis Meira (1999), a associação foi composta com o objetivo de trocar ideias, declamar versos, estudar Literatura. Esta Associação belenense antecedeu a própria Academia Brasileira de Letras e serviu de núcleo para a criação da Academia Paraense de Letras, da qual também Eustáchio de Azevedo foi um dos fundadores e membro. Afrânio Coutinho cita-o em “A Enciclopédia da Literatura Brasileira” (2001) como um dos grandes nomes de sua época, homem entusiasta das artes e que esteve sempre na vanguarda.

Além da diversidade de produção literária, José Eustáchio de Azevedo escreveu críticas teatrais. O texto, datado de 1916, intitulado “Apreciações Dramatúrgicas” – publicado como introdução do livro que traz o drama, também de sua autoria, “A Irmã Celeste” – é um desses exemplares que, entre outras questões, traça um panorama do fazer artístico teatral no Brasil de sua época. Precioso documento histórico do início do século XX. Neste texto, faremos breve reflexão sobre o papel da crítica teatral e sua importância nos dias de hoje, refletiremos sobre as informações que aquele texto apresenta e sua relevância para a cena contemporânea, dando a conhecer nomes de autores, atores, atrizes e obras que compõem parte da história do teatro no Brasil.

Escrever para teatro ou desempenhar a função de crítico, em nosso país, é trabalho árduo, seja em termos conceituais, seja em espaços destinados à publicação desse tipo de texto. Ainda hoje, com inúmeras mudanças com relação ao reconhecimento e importância das artes para a formação humana, o desenvolvimento de estudos e pesquisas nas universidades, que possibilitam avanços inquestionáveis neste segmento do saber, falta muito para o almejado alcance do fazer artístico como campo de pesquisa.

Felizmente, apesar de todas as dificuldades, há uma produção teatral rica e diversa, o que faz pensar ser necessário refletir sobre este fazer e a escassez de críticos de teatro. Paralelamente, ao número inquestionável de montagens cênicas, deveria haver correspondência de espaços para crítica no que diz respeito às produções teatrais. Nesta reflexão bem assinala o professor de teatro Robson Rosseto:

A crítica é inerente à produção da cultura dramática. Não se pode imaginar o desenvolvimento de um teatro nacional sem o respaldo de intelectuais conhecedores da arte, capacitados à análise e à discussão do fenômeno estético. Sob esse ponto de vista, a crítica tem função analítica e organizadora das diferentes correntes de pensamento que incidem na produção dramática (ROSSETO, 2007, p. 153).

Embora Robson Rosseto recomende a presença de intelectuais para o trabalho da crítica, pode-se encontrar, naturalmente, pessoas amantes das artes cênicas, fora do meio acadêmico que, por frequentarem teatro e lerem peças teatrais, têm conhecimento suficiente para escrever sobre o assunto. Consta que, durante muito tempo, a crítica teatral foi campo de autodidatas. Com o surgimento de cursos especializados ¹, profissionalizou-se a atividade do crítico teatral, tal mudança estabeleceu certa correspondência com a crítica literária, como bem aponta Afrânio Coutinho (1969), em seus estudos sobre a crítica da Literatura no

¹ Curso de Formação Técnica em Ator; Licenciatura em Teatro, ofertados pela Escola de Teatro e Dança (ETDUFPA).

Brasil. Porém, ambas tomaram rumos diferentes, enquanto o número de profissionais interessados em estudos literários aumentou, com o passar dos anos, o número de críticos teatrais parece ter diminuído. Por quê? Que outras questões seriam levantadas sobre esse aparente desinteresse pela formação do crítico teatral?

No contexto atual, podemos afirmar que, entre outras questões, a força do mercado, a questão comercial gerenciando as escolhas ou mesmo impondo-as em todos os segmentos produtivos, não somente no campo das artes e, ainda, a ausência de políticas que favoreçam o movimento de formação de novos críticos seriam alguns dos motivos para o espaço reduzido de trabalhos dessa natureza. Sérgio de Carvalho (1999), dramaturgo, crítico teatral, diretor da Cia do Latão (São Paulo), afirma em tom contundente e apocalíptico:

O processo de esvaziamento da crítica teatral na imprensa brasileira já dura mais de duas décadas. E esses que aí estão talvez constituam o nosso último grupo de críticos. Depois deles, ao menos na imprensa, será a morte da profissão (...). Com o fim do discurso crítico, não serão extintas as valorações. De manifestas, elas vão se tornar ocultas. Sem autoria. E, sem que se apresente o sujeito das opiniões não enunciadas como tal, não haverá o que debater. Não se discute com “escolhas técnicas”, assim como não se discute com “leis do mercado”. O juízo de valor será produzido de forma cada vez mais baixa, sem nenhuma raiz na argumentação. O valor de tal obra será lançado de cima, de insondáveis alturas, sem construção lógica no caminho da verdade, e sem desejo de, por meio do argumento, estabelecer uma relação crítica com o leitor (CARVALHO, 1999, p. 22).

O que se depreende da citação do autor é, além da denúncia concreta da extinção de espaços para a crítica, para não ficar somente na constatação e no lamento, é a urgente necessidade de que as instituições de ensino ofereçam disciplinas, cursos, projetos, iniciativas outras para garantir a formação de profissionais tão necessários quanto à produção de escrita e de montagens de espetáculos, de maneira que o espectador possa ter elementos para apreciar o que vê, e extrapolar os comentários rasos do gostei, não gostei apenas. Ainda com Sérgio Carvalho:

Uma peça poderá ter ampla cobertura jornalística, o que vai sugerir algum valor natural, e o leitor ficará sem saber a que isso se deve, por exemplo, ao fato de a primeira atriz ser amiga do dono do jornal. O teatro brasileiro, tão pouco respeitado em sua curta história, será registrado com ainda maior ignorância. E, como escreveu Mário de Andrade, a baixeza da inteligência não está na ignorância, mas na utilização dela (CARVALHO, 1999, p. 22).

Cabe reiterar a urgência da retomada de espaços e de pessoas preparadas para exercitarem a crítica fundamentada em conhecimento da área. Apesar de restrições, a crítica teatral ainda resiste em iniciativas louváveis, a exemplo do projeto de extensão Tribuna do Cretino, coordenado pelo professor Edson Fernando ², blog criado para veiculação de críticas de espetáculos locais. E, após as constatações alarmantes de Sérgio de Carvalho (1999), que soam ao descrédito, as consideramos mais como grito de alerta do que rito final. Seriam as palavras do autor uma tentativa, entre tantas outras, de chamar a atenção para mais um espaço de produção de conhecimento que se perderia, caso não houvesse movimentos em favor deste segmento.

Voltando a Eustáchio de Azevedo, não somente para seguir com o estudo de seu texto, mas para demonstrar o quanto foi cara a existência da crítica teatral para este autor, é necessário compreender que seu papel e o tempo vivido são pontos fundamentais para reconhecer sua escrita e concepções sobre teatro, válidas ainda hoje.

Vicente Salles (1994) o situa entre um grupo de críticos que merecem destaque à época da *Belle époque*. Na obra sobre o teatro no Pará, Salles afirma que “a Folha do Norte (...) formou verdadeira equipe de escrevinhadores, onde se destacavam, pela frequência e objetividade, as crônicas saborosíssimas de Jacques Rolla (Eustáchio de Azevedo), escritor que possui bom *métier* teatral” (SALLES, 1994, p. 227). Na mesma obra, Sales (1994) cita duas críticas de Eustáchio: a primeira sobre uma apresentação feita por Companhia espanhola, da ópera *La Traviata*, de Verdi, na qual ele tece elogios aos intérpretes e à empresa. A outra crítica sobre uma montagem teatral da peça *Chantecler*, de Rostand (falada em francês) na qual Eustáchio de Azevedo qualifica de forma negativa a interpretação da protagonista, a atriz brasileira Nina Sanzi, a má conservação dos cenários, como a má qualidade do texto; ambas as críticas de 1912.

Quanto ao período vivido por Eustáchio de Azevedo, a professora da UFPA, Marinilce Coelho (2003) contextualiza o cenário das atividades à época, a exemplo dos saraus literários que ocorriam no belo Teatro da Paz:

O movimento literário em Belém, no fim do século XIX, apresentava-se de forma bastante rica e dinâmica (...). A partir de meados do século XIX, cresceu o número de casas impressoras (...). Essas empresas editoriais facilitaram a publicação de livros de autores locais em diferentes áreas de estudo. Além, das livrarias, os literatos boêmios liam seus romances,

² Professor da Escola de Teatro e Dança da UFPA. O blog Tribuna do Cretino está disponível no seguinte endereço: <http://tribunadocretino.blogspot.com/>. Foi criado no ano de 2014 com intuito de divulgação de textos ensaísticos sobre produções teatrais em Belém do Pará, vinculado ao projeto de extensão (UFPA): “TRIBUNA DO CRETINO: produção textual crítica sobre espetáculos de teatro”.

poemas e contos em concorridos saraus no Teatro da Paz, nas praças públicas, ou na casa de amigos. Diversos grupos de escritores e poetas tiveram uma sistemática publicação de livros e revistas. “Havia vida literária, convívio espiritual nos cafés e teatros, nas nossas residências e até nos bondes” (COELHO, 2003, p. 24).

Vivia-se a *Belle époque*. Tempo faustoso na Amazônia, de apreciação das belas artes graças ao comércio da borracha. Porém, no início do século XX, mais precisamente a partir do ano de 1905, com a decadência do ciclo gomífero, por conta da competição com a Malásia, a crise financeira provocou um choque no quadro sociocultural da Amazônia, fim de uma bela época. É neste clima de entusiasmo e, em seguida, de depressão que vive e escreve Eustáchio de Azevedo. Ele teve, a princípio, a oportunidade de ver companhias europeias de renome, de ópera e teatro, em plena Amazônia, evento propiciado pela abastada situação econômica que vivia o Pará e ver esse quadro mudar drasticamente com a decadência do comércio da borracha. Vicente Salles define bem este processo de transição para as artes cênicas:

Teremos de nos contentar, doravante, com montagens cênicas mais modestas que elencos portugueses, espanhóis e nacionais realizaram com as revistas, zarzuelas³, óperas cômicas e operetas. O sucesso de algumas temporadas desse gênero supera rapidamente o ciclo das óperas. Não se pode afirmar que o público distorcia o seu gosto com a crise, mas, ao contrário, tendo maior apelo popular, a opereta foi o gênero que verdadeiramente gozou da geral aceitação. Outros produtos do teatro musicado também se impuseram, como temos visto, principalmente, a revista, e esses gêneros mais popularizados, mais acessíveis, quiçá mais assimiláveis, muito contribuíram para a modelagem de produtos locais. Surgiu, portanto, com a crise da borracha, a oportunidade da criação de repertório de revistas de costumes locais e até de maior desenvolvimento das atividades dos grupos amadores, que começaram a se multiplicar (SALLES, 1994, p. 191-192).

Eustáchio de Azevedo, como crítico atuante, acompanhou as mudanças do contexto sócio-econômico-cultural. A expansão de gêneros teatrais com características populares, produzidos por elencos e autores nacionais, produções com características acentuadamente brasileiras, também foram objetos de críticas do autor em cena neste texto.

³ Zarzuela é um gênero lírico-dramático espanhol em que se alternam cenas faladas e outras cantadas, junto com número de dança; é uma espécie de ópera cômica. Acredita-se que o nome deriva do pavilhão de caça homônimo, próximo a Madrid, onde, no século XVII, eram encenadas estas apresentações à corte espanhola (nota acrescida por nós à citação de Salles). Disponível em: [Wikipédia, a enciclopédia livre](#)

Apreciações dramáticas: uma crítica teatral

José Eustáchio vai além da análise do teatro produzido no Pará em sua época. A partir do título “Apreciações dramáticas: teatro nacional, autores e atores” inferimos que aspectos o seu texto aborda. Será necessária, para este breve estudo, a transcrição literal de alguns trechos, para melhor desenvolvimento do que se deseja expor. O autor inicia o texto de maneira provocativa: “Afirmam escritores patricios que, no Brasil, não há teatro e nunca o houve; que, no Brasil, não há um dramaturgo que haja criado uma obra de valor; que, finalmente, nós nunca tivemos atores, a não ser o esporádico *João Caetano 4*” (AZEVEDO, 1916, p. 09).

O crítico destoava de outras vozes de sua época. E, contrariando aqueles que afirmavam não haver um “teatro brasileiro ou um teatro brasileiro de valor”, ele respondeu no mesmo tom provocativo: “pois eu, com risco de que me chamem de doido, afirmo e provo o contrário” (AZEVEDO, 1916, p. 09). E segue tocando em um ponto crucial, a formação de público:

De que precisamos é de público; público educado; público de bom gosto literário e artístico; público que faça face aos sacrifícios de empresas criteriosas; público que não dê palmas a *Os Milagres de Sto. Antônio*; que não apinhe a plateia só quando aparecerem nos cartazes os anúncios de melodramas como *Os dois garotos*, *Os estranguladores de Paris*, de dramalhões como o *Zé do Telhado* ou *As duas órfãs*, ou, finalmente de deslavadas revistas de ano onde imperam o maxixe *rafiné*, a exibição de pernas de todos os feitios, os fadinhos apimentados, a pornografia literária (AZEVEDO, 1916, p. 09).

Considerando o espírito de época, por assim dizer, e a formação erudita de Eustáchio de Azevedo, compreendemos seu posicionamento frente às novas – nada tradicionais – produções teatrais. As peças mencionadas pelo autor, fugindo às regras convencionais, apresentavam características consideradas de apelo popular. Hoje, passados os anos, ressaltamos que, guardadas as devidas proporções, toda obra pode ter valor. Porém, o que se deve reter do que José Eustáchio afirma é o que acontece, em certa medida, até os dias atuais: parte do público com pouca ou nenhuma formação artístico-literária e, por isso,

4 João Caetano dos Santos nasceu em 27 de janeiro de 1808 em Itaboraí, no Rio de Janeiro. Começou sua carreira como amador, até que em 24 de abril de 1831 estreou como profissional na peça "O Carpinteiro da Livônia", mais tarde representada como Pedro, o Grande. O ator também exerceu as funções de empresário e ensaiador. Autodidata da arte dramática, seu gênero favorito era a tragédia, mas chegou a representar papéis cômicos. Em 1860, após uma visita ao Conservatório Real da França, João Caetano organizou no Rio uma escola de Arte Dramática, em que o ensino era totalmente gratuito. Além disso, promoveu a criação de um júri dramático, para premiar a produção nacional. Dono absoluto da cena brasileira de sua época. Morreu a 24 de agosto de 1863, no Rio de Janeiro. Disponível em: https://www.nossosaopaulo.com.br/Reg_SP/Barra_Escolha/B_JoaoCaetano.htm

fragilizado para apreciar um bom espetáculo. Tal carência de formação, não restrita somente à apreciação da arte, mas como deficiência na formação educacional de nossa sociedade, reitera a necessidade de investimentos em formação de público e de crítica especializada.

Ao conter informações pertinentes à atualidade, o texto de Eustáchio de Azevedo incita reflexões. O que deve fazer o crítico ou o que cabe à crítica teatral? A partir das vivências atuais, apontamos possíveis respostas: ao crítico em exercício cabe perceber, discutir e ajudar na difusão de novos caminhos das artes cênicas; produzir críticas que suscitem discussões reflexivas e não um texto definitivo sobre o fazer teatral em suas complexidades. O crítico deverá discernir o que é e para quem é dirigida a prática teatral.

Nesse sentido, ser crítico é ter compromisso com estudo e reconhecer que o saber jamais se esgota. Aproximar, assim, a obra do público. Dar a conhecer ao artista um ponto de vista sobre sua obra, possivelmente diferente daquele que a criou, informação para ser refletida, mesmo que depois venha a ser descartada. E, ainda, não subestimar o público e saber que seu papel é difuso, já que o destinatário do texto é múltiplo.

Assim, analisar a obra teatral como um todo e pensar ao escrever “eu quero ser compreendido”. Contrariando a imagem sisuda que se tem do crítico, muitas vezes visto como um artista frustrado, contribuir com a construção teatral, sempre apontando novas possibilidades de enxergar a obra, tornando-a palpável para o espectador num processo de diálogo com os criadores e apreciadores da obra.

Na tentativa de elucidar a apreciação crítica, José Eustáchio cita diversos autores, atores e atrizes de seu tempo. Iniciando pelos autores, o crítico destaca Anchieta e seu teatro catequético, passando por Visconde do Araguaia; Gonçalves Dias, do qual ele menciona o drama Leonor de Mendonça; Castro Alves e sua peça Gonzaga, considerada por José Eustáchio “mais um primor literário do que uma obra dramática” (AZEVEDO, 1916, p. 10); Martins Pena e sua veia satírica e investigativa da vida íntima do povo; Arthur Azevedo, do qual são citadas as obras As Joias, O Badejo e Casa de Orastes, além de José de Alencar, a quem ele considerava mais literato que dramaturgo. Pelo espaço restrito, mencionamos apenas os nomes acima aludidos. Porém, em toda a crítica, contabilizamos 21 dramaturgos brasileiros mencionados e especificados os títulos de 35 peças de teatro, em sua maior parte de autores nacionais. Dos autores contabilizados por José Eustáchio, dados sua importância e obra dramática, afirma Alfredo Bosi (1983):

Martins Pena assinou os primeiros textos teatrais, numa linguagem coloquial que, no gênero, não foi superada por nenhum outro comediógrafo do século passado. O tom passa do cômico ao bufo, e a representação pode virar farsa a qualquer tempo (...). São diálogos que valem como excelente

testemunho da língua coloquial brasileira tal como se apresentava em meados do século XIX. (...) Gonçalves Dias (...). Sua melhor obra teatral, Leonor de Mendonça, tinha linha europeia do drama histórico. Compôs o drama com os olhos postos na restauração do teatro português. A consciência do novo, do não mais clássico, também se revela pela justificação da prosa em lugar do verso, bem como pela apologia de um modelo shakespeariano de tragédia onde prosa e verso se revezariam segundo o tom e o ritmo dos afetos que movem os personagens. (...) Alencar com uma dose de “brasilidade” compôs Verso e Reverso. E O Demônio Familiar, comédia em que os vaivéns da intriga são obra de um escravo (BOSI, 1983, p.148;152).

Quanto aos autores de teatro, José Eustáchio, observando o envolvimento de Arthur Azevedo com o meio artístico, em contraponto a outro autor da época, Coelho Neto, considera:

Porém, falta no autor de “Inverno em flor” o que sobrava em Arthur Azevedo; a prática; a convivência diária com os artistas, na caixa dos teatros, sob tangões, entre bastidores, à luz das gambiarras e das coxias, nos camarins dos artistas; imiscuir-se com eles, ouvi-los, estudá-los, assistir a ensaios, ver como se montam peças, conhecer os mínimos detalhes da arte e os menores segredos da cena, ter gosto pelo teatro, enfim... Sem isto, pouco ou coisa alguma se consegue (AZEVEDO, 1916, p. 12).

As recomendações do crítico, no início do século XX, prenunciavam o que hoje é prática nos trabalhos em equipe de grupos teatrais. Tais observações são adequadas à crítica, de acordo com o olhar que o crítico deve desempenhar, ou seja, ele deve estar inserido no meio teatral. Novamente, chamamos atenção para a indispensável formação sólida do crítico, seja autodidata ou acadêmica. J. Guinsburg (2009) se refere a este profissional como uma espécie de catalisador do fazer teatral e reitera a importância do seu compromisso.

Ele, que é uma concha acústica, um espelho, um fator de autoanálise e autocompreensão do teatro como ação viva, necessária do teatro como função de uma necessidade inerente ao processo humano de autoconsciência, ele que é o “vedor”, o assistente privilegiado, porque armado de lunetas especiais – embora sua visão seja gerada pelo mesmo mistério de visualização que prende o olhar do espectador comum – ele não pode ser apenas uma razão diante do seu objeto (...). Na verdade, ele está de tal maneira enredado num conjunto de valores e compromissos que, desejando ou não, pela ausência, se não quiser participar, ou pela presença, se o fizer com assentimento consciente, a emissão de seu conceito crítico, como parte do processo teatral, tem repercussões de toda ordem, que afetam diuturnamente a evolução deste processo (GUINSBURG, 2009, p. 228-229).

Assim, o crítico teatral – vedor por excelência – luneta enfocada na ambiência cênica, munido de conceitos, informações, sensibilidade, envolvimento etc. será o parceiro indispensável aos grupos teatrais e suprirá uma das lacunas do ensino nas artes cênicas. Retornando a José Eustáchio, este destaca o ator como elemento essencial do Teatro. Sobre atores citados por Eustáchio será inserida nota de rodapé 5 respectiva aos nomes mencionados. Os argumentos em defesa dos atores são fundamentais para o reconhecimento do trabalho da classe teatral.

Nunca também tivemos atores, além do esporádico João Caetano... Mas... Santo Deus! Que diabo de águias teatrais sublimes; que prodigiosos atores esperam os que assim, pensam que o Brasil produza, para satisfazer o seu arque-piramidal bom gosto artístico? Negar, por exemplo, a envergadura de uma verdadeira notabilidade artística a Guilherme de Aguiar, ator para todos os papéis e para todos os gêneros de peças; que no palco tão bem sabia envergar a casaca do aristocrata, como a blusa do operário; a camisola do lobo do mar, como o *veston* do *dandy*, achando-se em todas as personagens que encarnava muito à sua vontade, é ser positivamente injusto. Negar talento artístico, dizer, sem que lhe doa a consciência, que Francisco Corrêa Vasques não foi uma notabilidade teatral, um ator de talento, seria um absurdo, uma requintada falta de bom senso; afirmar que o saudoso ator Gusmão foi uma vulgaridade dos bastidores é avançar impunemente uma infâmia; dizer que o nosso querido Xisto Bahia nada valia como ator no palco brasileiro é cometer criminosamente um ato indigno de lesa amor à arte; sustentar sem que lhe trema a voz, pela irreverente inverdade, que Moreira de Vasconcelos não foi um artista de merecimento; que Alfredo Peixoto não foi um senhor consciente e lídimo da ribalta; que Lima Penante não passou nunca à luz da rampa de uma mediocridade artística é sustentar cavilosamente uma sandice (AZEVEDO, 1916, p. 12-13).

Os atores não podem ver-se durante a atuação teatral, é do público que vem a recepção: vaia, riso, aplauso, comentários superficiais; por isso, merecem uma avaliação mais apropriada sobre o seu fazer. O papel do crítico, ao incidir sobre o desempenho do ator, promove um diálogo com o artista, e deveria induzi-lo a refletir sobre o seu papel. O ator tem, em termos de retorno do público, reações imediatas nem sempre acompanhadas de reflexão, às vezes, caem no juízo apresado do “gostei”, “não gostei”. Além disso, raras vezes o ator tem oportunidade de refletir sobre seu trabalho e dos demais atores, no espetáculo. Nessa perspectiva, o crítico, com sua reflexão respaldada pelo conhecimento e pela

5 Os artistas mencionados compõem a classe de grandes personalidades das artes no início do século XX no Brasil, que, em sua maioria trabalharam juntos em diversas companhias, vale aqui destacar a de Álvares de Azevedo, e brilharam nos palcos dos teatros brasileiros, inclusive apresentando-se no teatro da Paz em Belém do Pará. São atores, atrizes, dramaturgos que ainda desenvolviam outras funções como cantores, diretores e fomentadores da prática teatral em sua época. Não cabe, neste artigo, escrever sobre cada um deles. No entanto, há diversos estudos (artigos, dissertações, teses) que abordam diversas das figuras mencionadas por Eustáchio de Azevedo.

pesquisa, transmitirá ao artista uma contribuição significativa para o aprimoramento profissional. Bárbara Heliodora (1997) afirma o duplo objetivo da crítica:

A crítica jornalística, para mim, tem um objetivo duplo. Por um lado, informar o espectador sobre o que é o espetáculo que está sendo levado. Mas, principalmente, ela tinha que servir para quem faz o teatro, como um ponto de referência de como é que está passando o espetáculo para o público. Devia ser assim, porque, afinal, o que é o crítico? Um espectador bem informado que reage ao que é apresentado. O papel da crítica é sempre, basicamente, este (HELIODORA, 1997, cad.2)

Neste movimento de reconhecer o valor profissional dos artistas cênicos e de retorno ao público, servindo como ponto de referência para quem fazia Teatro, José Eustáchio registrou o nome de diversas atrizes da época. Estas não podem cair no esquecimento, afinal, foram pioneiras a dar a cara a tapa, por assim dizer, numa época em que a profissão ainda era muito discriminada.

São ainda atrizes de merecimento incontestável: Gabriela Montani, Isolina Monclar, Balbina Maia, Luiza Leonardo (infelizmente afastada do teatro), Cinira Polonio, Branca de Lima, Aurelia Delorme, Olympia Amoedo, Abigail Maia, Gabriella Athayde, Olympia Montani, Adelaide Lacerda e um sem número de satélites que lhes giram em torno, como: Maria Maia, Clementina dos Santos, Helena Cavallier, Julieta Pinto, Cecília Porto, Corina Moss, Nathalia Serra, Adelina Nunes, Estephania Louro, Celina Bonheur, Jesuína Leal, Francisca Monclar etc. Para não falarmos na Lopiccolo, na Elvira Concetta e na Maria da Piedade, que por direito também nos pertencem, embora sejam estrangeiras (AZEVEDO, 1910, p. 14)

Em todo o texto são citados os nomes de 44 atrizes e de 43 atores. Muitos deles também mencionados por Sales (1994) em seus estudos sobre a história do teatro no Pará. São artistas de grande importância para a história do teatro no Pará e no Brasil. Autores, atores e atrizes que nos precederam e deixaram um legado precioso para a arte neste país. São obras e exemplos de vida que se somam hoje a de outros artistas e que merecem ser lembrados e estudados pelas novas gerações. Cada figura aqui mencionada e outros presentes no texto de Eustáchio de Azevedo são vultos cujas trajetórias, trazidas à tona por críticos e estudiosos da área, ampliarão a história do teatro brasileiro.

José Eustáchio de Azevedo finalizou seu texto com opinião forte de voz que não se calou e saiu à defesa do teatro brasileiro, contrapondo-se a outro crítico da época: “com

franqueza e sinceridade, o erudito padre Severiano de Rezende⁶ não tem razão em afirmar que entre nós não há e nem nunca houve teatro, atores e teatristas. O que aqui deixo engoiadamente escrito e insofismável” (AZEVEDO, 1910, p. 15). E, por último, o autor recomendou uma série de atitudes a serem tomadas para o melhoramento das artes dramáticas no Brasil, a começar pela criação de uma espécie de laboratório dramático; estímulos de diversas frentes para que o público aprecie obras teatrais; subvenções do governo para as companhias teatrais para que contratem os melhores profissionais e levem à cena peças nacionais; um teatro escola para formação de novos artistas, entre outras providências. Ao que conclui: “a tarefa não é fácil, demanda quase um esforço sobrenatural, mas vale a pena tentá-la” (AZEVEDO, 1910, p. 15).

Considerações finais

Eis algumas das razões para reiterar a necessidade e importância do crítico teatral: uma voz lúcida, de estímulo e formação. O que Eustáquio pensaria ao ver hoje nossas escolas e faculdades de teatro? Pelo menos parece que nisto acertamos e de alguma forma ouvimos sua voz. Trabalhoso é o ofício do crítico, pois cabe a ele apontar para as possibilidades de perenidade de uma obra e os caminhos que a arte pode seguir, após registros, documentos, repasse das obras dramáticas para outrem. “Urge ressaltar ainda que o grande desafio do crítico está em criar um texto consistente e agradável de ler. O leitor precisa ser guiado pelos meandros da narrativa, para despertar curiosidade, afinar a capacidade de observação e favorecer outras leituras” (ROSSETO 2007, p. 154).

As ponderações ora tecidas não esgotam a riqueza de informações contidas no texto de José Eustáquio de Azevedo. Nem seria possível abordá-las numa reflexão tão breve. Segue a crítica do autor copiosa e assertiva para novos olhares e desvelações. Quanto à crítica teatral contemporânea, não sabemos ao certo que rumo tomará, parece estar presa a uma forma jornalística, menos profunda e menos formadora de sensibilidade crítica. É mais informativa que analítica. Espera-se, entretanto, que seja ela, no mínimo, indicativa de algo interessante que venha a ser apreciado.

⁶ Padre Severiano de Rezende - José Severiano de Ribeiro nasceu em Mariana, Minas Gerais, a 23 de janeiro de 1871 e faleceu em Paris no dia 14 de novembro de 1931. Iniciou estudos de Direito, dedicou-se por um tempo ao sacerdócio, passando depois ao jornalismo, mudando-se para Paris, onde redigia a seção “Lettres brésiliennes” do *Mercure de France* e onde casou-se com uma francesa. Polemista e panfletário, teria vivido na pobreza. Sua obra poética está consolidada no livro *Mistérios* (1920), que vai dos temas amorosos aos religiosos, além de poemas sobre animais. Disponível em: http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_brasis/minas_gerais/severiano_de_resende.html.

Os prováveis caminhos que a crítica teatral venha a tomar, hoje, talvez estejam ligados ao mundo acadêmico, em periódicos especializados. Infelizmente, na imprensa parece que a crítica está condenada mais a registrar fatos que fazer história ou, no máximo, apresentar *releases* das peças em cena. De todo modo, a crítica permanece. E precisa de punhos que não só escrevam, mas analisem e registrem esse segmento da história do teatro brasileiro, aliada a membros dos grupos de teatro e parceiros do fazer teatral. Sob essa perspectiva, percebemos que o crítico deve se colocar como parte integrante, sujeito ativo do processo e, com seu ofício, anotar outras temporalidades ante a efemeridade de tal arte.

Para finalizar com Guinsburg:

Voltada para a peça, a crítica deve examiná-la não só em si, mas enquadrá-la, apontar seus defeitos e suas riquezas, desvendando o seu potencial de atualidade ou perenidade, se é uma peça clássica e consagrada, e animando o autor, se é jovem e nacional; voltada para o espetáculo, ela deve procurar analisá-lo, primeiro, sem dúvida, como realização artística, destacando erros e qualidades de direção, desempenho, cenografia, figurinos, música etc., mas precisa também relativizar os efeitos desse julgamento pela ótica das possibilidades, a fim de não desanimar e desalentar, porém, muito ao contrário, corrigir, se for corrigível, e estimular para outros empreendimentos, se o que estiver em causa estiver inteiramente perdido; voltada para o público, cumpra-lhe de certo modo criá-lo, orientando-o não só sobre o que presta e não presta, mas ensinando-lhe a ver teatro não apenas como divertido, interessante ou chato, mas como uma arena de configuração de sua própria imagem na condição de homem e ser social atual e, quando possível, brasileiro; voltada sobre si mesma, ela deve considerar que é função, não da História, não da Estética, mas de uma arte viva, cuja vivência em dado momento ela deve procurar fixar por meio de todo esse trabalho, inclusive por sua própria falibilidade crítica (GUINSBURG, 2009, p. 230).

Cientes de que o recomendado é fechar o texto com palavras próprias, delegamos a tarefa ao mestre J. Guinsburg, pois não poderíamos afirmar tais argumentos com mais clareza.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. **O ideal do crítico**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol III, 1994. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/arquivos/html/cronica/macr13.htm.em 03/03/2016>.

AZEVEDO, José Eustáquio de. **A Irmã Celeste: drama em 4 actos**, extraído do romance de igual título, de Vieira da Costa, ilustre romancista português. Ensaios dramáticos. Belém: J. A. T. Pinto, 1916.

BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1983.

CARVALHO, Sérgio de. O fim anunciado: a crítica teatral vive os seus últimos dias. **Revista Bravo!**, nº 20, ano 2, maio de 1999, São Paulo, v. 20, p. 22-24.

COUTINHO, Afrânio. **Crítica e críticos**. Rio de Janeiro: Organização Simões Editora, 1969.

COELHO, Marinilce Oliveira. **Memórias Literárias de Belém do Pará: O Grupo dos Novos (1946-1952)**. 2003. Tese (Doutorado), Programa de Pós-graduação em Teoria e História Literária, Universidade Estadual de Campinas: São Paulo, 2003.

GUINSBURG, J. **A cena em aula: itinerários de um professor em devir**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

HELIODORA, Bárbara. O trabalho do crítico. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 5 fev. de 1997. Disponível em: <<<http://www.barbaraheliadora.com/>>>. Acesso em: 21 março. 2016.

SALLES, Vicente. **Épocas do teatro no Grão-Pará ou Apresentação do teatro de época** (Tomo 1). Belém, UFPA: 1994.

MEIRA, Clóvis. **Introdução à Literatura no Pará** – vol. II – CEJUP: Belém, 1999.

ROSSETO, Robson. **Anais do V Fórum de Pesquisa Científica em Arte**. Escola de música e Artes do Paraná: Curitiba, 2006-2007.

SOBRE OS AUTORES

Benedita (Bene) Afonso Martins: Possui graduação em Pedagogia pela Universidade Federal do Pará (1987); Mestrado em Letras: Linguística e Teoria Literária pela Universidade Federal do Pará (1997); e Doutorado em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (2004). É professora adjunta da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará. Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) UFPA. Coordenadora do Projeto de Pesquisa: Memória da dramaturgia amazônica: construção do acervo dramático. Foi editora e revisora da Revista Ensaio Geral-ETDUFPA (2009-2014), é membro da Comissão Editorial da Revista Tucunduba-PROEX/UFPA e da Revista Ensaio Geral (ETDUFPA). Organizadora da obra completa: Peças Teatrais de Nazareno Tourinho, 2014; da coletânea Teatro do Pará, 2015, entre outros.

Mailson Soares: Mestrando em Educação/UEPA. Licenciado em Letras Língua Portuguesa UFPA. Membro do Projeto de pesquisa Memória da Dramaturgia amazônica: construção de acervo dramático (UFPA). Integrante do Núcleo de Pesquisa CUMA (Memórias e Culturas Amazônicas - UEPA). Ator e cenógrafo formado pela Escola de Teatro e Dança da UFPA; diretor teatral e dramaturgo. Componente fundador da Companhia Avuados de Teatro; participante do Coro Cênico da UFPA “Elegbara”. Atua como professor de Língua Portuguesa, Leitura e Produção Textual, Teatro, Voz e dicção, Leituras Dramatizadas e Brinquedos cantados.

Recebido: 30/05/2020

Aceito: 15/06/2020

Transgressão estética e comicidade: o riso e o grotesco no teatro Souzaiano

Carla Maria Oliveira Nagel

Resumo

O presente artigo propõe uma discussão sobre a produção artística do dramaturgo amazonense Márcio Souza e, concomitantemente, sobre seus recursos cênicos que dialogam com categorias como a memória, a cultura popular, a modernidade e problematizam o processo histórico de marginalização dos povos da Amazônia. As categorias estéticas do cômico e do grotesco estão presentes na sua produção artística como interlocutoras fundamentais para estabelecer e impulsionar novos caminhos que possibilitem refletir sobre as manifestações teatrais produzidas na Amazônia. Diante disso, a articulação entre arte, estética e comicidade potencializa possibilidades teórico-metodológicas, novos objetos de discussão, novas linguagens que dessacralizam valores, paradigmas e discursos produzidos acerca da história da arte e do teatro brasileiro e suas práticas de presentificação e (re)significação do passado, em que o riso assume um papel de subversão e revela uma sensibilidade crítica de mundo e desmistificadora de padrões hierárquicos estabelecidos.

Palavras-chave: Teatro; Comicidade; Márcio Souza

Aesthetic transgression and comedy: Laughter and the grotesque in the Souzaiano theater

Abstract

This article proposes a discussion about the artistic production of the Amazonian playwright Márcio Souza and, at the same time, about his scenic resources that dialogue with categories such as memory, popular culture, modernity and problematize the historical process of marginalization of the peoples of the Amazon. The aesthetic categories of the comic and the grotesque are present in his artistic production as fundamental interlocutors to establish and promote new paths that make it possible to reflect on the theatrical manifestations produced in the Amazon. The articulation between art, aesthetics and comedy enhances theoretical and methodological possibilities, new objects of discussion, new languages that desecrate values, paradigms and discourses produced around the history of Brazilian art and theater and their practices of presentification and (re) signification of the past, where laughter takes on a role of subversion and reveals a critical sensitivity to the world and demystifies established hierarchical patterns.

Keywords: Theater; Comicality; Márcio Souza

Introdução

O interesse pela problemática apresentada aqui tem sua origem nas minhas atividades como mestranda em Teatro pela Universidade Estadual de Santa Catarina, onde tive a oportunidade de desenvolver uma pesquisa sobre o dramaturgo, encenador, ensaísta e cineasta amazonense Márcio Souza, que, apesar de ainda ser pouco reconhecido pela historiografia teatral brasileira, revela-se um intelectual e crítico muito importante e atual, por seu comprometimento com a Amazônia e com um teatro de resistência aos olhares que marginalizam as singularidades dos povos amazônicos.

Na busca por uma linguagem teatral comprometida com a visão crítica do processo histórico da região amazônica, Souza encontrou na ludicidade da maioria de seus personagens e dos temas que permeiam seu teatro, um grande recurso de crítica aos discursos institucionalizados sobre a região.

Ao transportar para o palco, com seu olhar independente e insubordinado, aspectos e personagens de todas as camadas sociais que percorrem a sociedade amazonense de forma lúdica, irônica e satírica, Márcio Souza revela-se um grande comediógrafo. Minhas pesquisas sobre sua extensa produção dramaturgica também me revelaram muitas lacunas que não foram possíveis preencher durante meu mestrado. Entre essas lacunas está a necessidade de contextualizar e esmiuçar ainda mais suas singularidades cênicas e de realocar a sua qualidade de comico, e o seu lugar na história da comicidade produzida no Brasil. Sua rica produção dramaturgica tem me apontado também a necessidade de olhar para uma dimensão cômica renovada e para sua grande sensibilidade social, a partir de uma perspectiva decolonial, ou no que Luciana Ballestrin (2013) chama de “novas lentes colocadas sobre velhos problemas” (p. 108), num jogo cômico muito rico, complexo e original que permite e potencializa a todo momento novos olhares sobre a Amazônia e, concomitantemente, sobre o Brasil, ao incorporar a realidade à arte.

É importante ressaltar aqui que a necessidade de um esforço constante de pesquisas, de novas abordagens e novas problematizações sobre as realidades amazônicas, tem resultado numa tomada de consciência entre alguns pesquisadores brasileiros e gerado uma intensa e importante percepção de novas perspectivas teórico-metodológicas que passaram a envolver a construção de identidades e a visibilidade do legado dos povos indígenas. Portanto, é com esse mesmo esforço que Márcio Souza desenvolve sua criação artística e suas estratégias de defesa e combate ao esfacelamento de uma região, de uma cultura e de um povo, que leve em consideração uma linguagem cênica do cotidiano, da criatividade popular coletiva e do riso crítico e revelador.

Por uma estética popular brasileira: a introdução do elemento humorístico no teatro

Numa constante busca pela atualização de procedimentos cênicos e por uma linguagem teatral popular renovada, a estética teatral no Brasil tem passado por algumas mudanças. Entre essas mudanças está a concepção de teatro como um elemento formador de identidades, reflexão e de diálogo com o seu tempo.

Ao defender a valorização das artes cênicas, como “saberes outros”, a pesquisadora Elisa Belém (2016) nos aponta importantes reflexões sobre o teatro realizado no Brasil hoje, destacando que somente a partir de um trabalho coletivo e da reinvenção de estilos, de novos paradigmas de conhecimento e da valorização de uma atividade artística voltada para nossa cultura e nossas manifestações populares, o teatro pode assumir um lugar de subversão:

A atitude de grupos teatrais brasileiros, ao assumirem a elaboração de treinamentos próprios e também a autoria de seus espetáculos, parece colaborar para inverter a posição “subalterna”. Suas práticas como um todo, ao cruzarem aspectos do local, com outros, nacionais e internacionais (intra e interculturais), valorizam as próprias sensibilidades e capacidades críticas de articulação de saberes. É recuperada uma liberdade, a qual a história primeiramente negou, atuando como uma forma de descolonização (BELÉM, 2016, p. 121-122).

A autora também elege a comicidade como potência e como um recurso quando diz:

A alegria talvez seja o sentimento que melhor expresse a ideia de bem-estar, de individualidade e de união ao outro. Se, conforme o ditado popular, “diante da dor, somos todos iguais”, a alegria talvez expresse a possibilidade da diferença em um aspecto bastante positivo – aquilo que nutre a memória, que eleva o ser, que permite o não esquecimento e atua contra o silenciamento do sujeito, de povos e culturas. E que permite mesmo redimensionar o sofrimento, quando cômico e trágico se aproximam. O teatro, a dança e a festa talvez sejam, então, geradores potenciais de alegria (BELÉM, 2016, p. 129).

Outro autor muito importante para essa reflexão é Carlos Gardin (1995) que, em sua obra *O Teatro Antropofágico* de Oswald de Andrade, nos aponta a antropofagia, a ironia, a ludicidade e o riso como caminhos para um teatro prazeroso e inteligente. Para esse pesquisador, a construção de um teatro não submisso e participante somente é possível onde a vida e as relações humanas possam ser postas em experimentação, em choque.

O autor define a paródia como um discurso paralelo de todos os elementos que constituem o discurso oficial e que ao mesmo tempo o nega, estabelecendo um diálogo crítico com o espectador e com própria história:

Os “figurões” que pertencem ao discurso institucionalizado, à cultura dominante, seja ela da igreja, da política, da intelectualidade, são virtualmente dispostos por um discurso que os ridiculariza, que inverte

as posições, que assume a postura e a visada do vencido. O espectador, a partir dos próprios nomes das personagens, passa a ser assediado, atacado e exigido a exercer um processo de desconstrução do discurso linear e interrompido (estrutura própria do discurso religioso, político e econômico dominantes) (GARDIN, 1995, p. 136).

A discussão que apresento, aqui, vai ao encontro desse discurso paralelo no teatro Souzaiano, no qual a paródia tem um papel instigador no diálogo entre os personagens e seu o público. Um discurso de negação do que está submerso, negado, fazendo subir à cena a voz do outro, do que está à margem, de uma memória negada, assumindo o compromisso com a História e a memória da Amazônia.

A Comédia como transgressão estética no Brasil: um breve histórico

Para entender como se deu a formação estética teatral no Brasil e de que maneira o gênero cômico foi explorado, para a construção da nossa memória e de nossa identidade, alguns pesquisadores buscam tanto identificar o momento em que riso e racionalidade foram colocados em extremos opostos como também perceber o momento em que o cômico rompeu com essa relação hierárquica em relação ao gênero dramático. As perguntas que surgem e que serão fundamentais para o encaminhamento destas questões são: quando e de que maneira o gênero cômico transformou-se numa forma de expressão da sensibilidade popular no mundo? Até quando a comicidade ocupou um plano inferior nas literaturas dramatúrgicas?

Para Mikhail Bakhtin (1993), as formas cômicas tornaram-se fundamentais para traduzir e interpretar a expressão da sensação popular no mundo, justamente por seu caráter não-oficial e, ao mesmo tempo, universal das coisas e das pessoas:

O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio *do povo* (esse caráter popular, como dissemos, é inerente à própria natureza do carnaval); *todos* riem, o riso é 'geral'; em segundo lugar, é *universal*, atinge todas as coisas e pessoas [...]; por último, esse riso é *ambivalente*: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente (BAKHTIN, 1993, p. 10).

Sabendo que Mikhail Bakhtin também foi um grande estudioso das obras do francês François Rabelais e de suas significativas atribuições ao gênero cômico e ao universo medieval, o pesquisador José Luis Ribeiro (2009) faz a seguinte reflexão sobre Rabelais e o lúdico como busca libertação do homem e de suas tensões cotidianas:

Gargantua, de François Rabelais, está postada como um grande desafio para uma encenação moderna que poderia iluminar com o riso os caminhos do homem do século XX. A voz da feira clama por vir de novo à praça organizada da burocracia Gargantua é portadora do caráter obsceno que demonstra a voz do

arquétipo encarregado de lhe assegurar o vigor popular e extra-temporal como em toda grande obra. É uma esfinge que, com seu enigma, pode mostrar como a sociedade dos deuses pode ser subvertida pelo herói do riso (RIBEIRO, 2009, p. 42).

A ideia de paródia e riso como superação do trágico, da moral e da existência humana também é desenvolvida no pensamento de Nietzsche, no momento em que, segundo Maria Cristina Ferraz (2017), a paródia entra em ação arranca as máscaras da seriedade, aliando o riso à sabedoria:

O movimento em direção ao riso e à paródia se apresenta de maneira mais explícita em *Gaia Ciência*. No entanto, se levarmos em conta o gosto expresso por Nietzsche leitor de literatura, encontramos desde os livros anteriores uma valorização idêntica do riso aliado à sabedoria (FERRAZ, 2017, p. 129).

Para alguns pesquisadores das artes cênicas no Brasil, essa trajetória percorrida pela comédia, seus avanços e recuos na história e nas teorias do teatro, têm sido essenciais para o andamento de suas pesquisas. O que se tem concluído é que mesmo possuindo esse grande potencial libertador, o riso em muitos momentos foi pouco compreendido e muitas vezes temido e censurado por uma suposta supremacia da linguagem teatral tradicional.

Hubert (2013), em sua obra “As Grandes Teorias do Teatro”, faz uma abordagem sobre grandes períodos do teatro ocidental onde o riso foi percebido, num primeiro momento, como algo nocivo e irracional para quem o recebe, numa época dominada pelas teorias herdeiras do platonismo. Segundo o autor, esses herdeiros tiveram tamanha rejeição e condenação ao riso e ao teatro pela sua capacidade de galvanizar as massas. Um teatro que na concepção do autor poderia “a qualquer momento se tornar uma força de subversão” (p. 27) e de gerar uma coletividade. Por outro lado, a tragédia, ganhou mais aceitação pelo efeito de *phatos*, de catarse que ela podia produzir nos espectadores e pela sua condição de nobreza e capacidade de mostrar a “magnificência dos grandes” (p. 98). Por estes motivos, a tragédia se manteve por algum tempo soberana nos palcos.

Entretanto, o autor também situa uma primeira quebra dessa hierarquia, mantida entre a tragédia e a comédia, com a estreia da dramaturgia do francês Molière e suas peças farsescas que “deram uma poética à comédia, obtendo pela primeira vez o título de nobreza” (HUBERT, 2013, p.103). Assim Hunter descreve o trabalhado cômico de Molière:

O autor cômico, assim como o etnólogo, deve ser um observador clarividente, ou mesmo um clínico apurado, capaz de desmontar as mais íntimas engrenagens da alma humana, que arrancou suas máscaras para exibi-las. É toda a sociedade do seu tempo que Molière faz desfilar em cena. Ninguém escapa da sátira: médicos e boticários, advogados, vigaristas e agiotas, professores pedantes e preciosas bitoladas, alcoviteiras, cortesãos bajuladores, libertinos, e falsos devotos, etc. (HUNTER, 2013, p. 103).

Esse redimensionamento da comédia, a partir das poéticas cotidianas na história do teatro brasileiro, foi evidenciado em pesquisadoras como Vilma Sant’Anna Arêas e Thaís Leão Vieira. A pesquisadora Arêas (1997) desenvolveu um importante estudo sobre o lugar ocupado por Martins Pena no teatro cômico. A autora destaca a importância de sua inovação estética ao introduzir o sarcasmo, a ironia e lançar mão da tradição clássica, embora tenha sido pouco compreendido por um público que se sentia mais atraído por espetáculos dramáticos e pelas óperas que ainda eram vistas como uma forma superior de arte. Arêas (1997) define o teatro de Martins Pena como:

[...] uma tomada de consciência de um momento da história de nosso país, que recém adquiriria uma limitada independência, e uma tentativa de pensar criticamente nossa cultura, com as restrições que o contexto impunha ao trabalho intelectual (ARÊAS, 1997, p. 204).

Arêas (1997) complementa a sua definição sobre o trabalho desenvolvido por Pena nos dizendo que é um teatro norteado por uma retórica do avesso, fugindo de modelos de tipos e situações de personagens convencionais, o que gerou a liberdade para explorar os “aspectos considerados indignos do grande teatro” (p. 151).

Não menos importante para esta reflexão é a pesquisadora Thaís Vieira (2011) que, em sua tese sobre o riso na dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho, nos oferece importantes reflexões sobre a comicidade produzida no Brasil, ao problematizar os marcos, lacunas e as hierarquias estabelecidas pela história do teatro no Brasil. Esta pesquisadora parte da produção artística de Vianinha e da intenção deste dramaturgo de historicizar e redimensionar a introdução do teatro cômico no Brasil, como uma importante experiência artística que, aliada ao riso, rompeu com a lógica tradicional de linearidade da ação dramática, pelo seu poder sarcástico de criticar os fatos, os acontecimentos.

Rabelais na Amazônia: a outra face da História

Márcio Souza assumiu a direção do Teatro Experimental do Sesc (TESC)⁷ de Manaus em 1973. A partir daí reafirmou também o seu compromisso com a consciência histórica, a arte feita na Amazônia e com uma construção teórico-metodológica em conjunto com seus atores. Sendo assim, o seu método de trabalho partiu de uma investigação profunda da história da Amazônia, de sua cultura e identidade indígena.

⁷ O Teatro Experimental do Sesc (TESC) foi um grupo teatral fundado em 1968, com sede em Manaus e ligado ao Departamento Regional do Serviço Social do Comércio.

As histórias orais das etnias amazônicas registraram os conflitantes eventos por elas experimentados desde o primeiro contato, incluindo as relações comerciais, a chegada dos missionários e a evangelização, a interação com os viajantes e cientistas. A cada uma destas instâncias as etnias construíram estratégias e comportamentos, como a retirada para outra parte do território, a separação de aldeias, a alteração temporária de suas estruturas sociais e as táticas de resistência armada. Com isso não apenas resistiram às pressões, mas de maneira prática evitaram a quebra cultural e combinaram os recursos mitológicos e a consciência histórica (SOUZA, 2015, p. 45).

Ao assumir esse compromisso, renovou a encenação teatral feita em Manaus, ultrapassando os limites do historicismo, a partir do entendimento da complexidade das ações humanas, sem deixar de estar em consonância com os importantes grupos teatrais no Brasil. Entre suas renovações cênicas destaca-se o caráter lúdico e crítico, onde o riso e o grotesco tornaram-se agentes do processo de transmissão de memória ligada à cosmologia e aos mitos amazônicos, num jogo teatral de diálogos e gestos cômicos corporais ligados ao “contexto político e econômico em que se inserem” (SILVA, 2008, p. 20) ou seja, agregando experiências locais aos personagens num teatro de combate a toda forma de opressão.

O trabalho com os atores do TESC e a construção de seus personagens estruturou-se em procedimentos que permitiram desvelar “o que está submerso, o que se quer negar, para instigar e provocar o espectador” (NAGEL, 2017, p. 89). Esses recursos ficam bem destacados na produção artística Souziana em espetáculos como *As Folias do Látex*⁸ e *Carnaval Rabelais*⁹, onde o sarcasmo, os elementos cômicos, as expressões corporais dos atores, os cenários propostos e também os figurinos, resultaram num conjunto de recursos cênicos transgressores e reveladores das transformações sociais ocorridas na Amazônia. Assim Souza (2007) define seu espetáculo *As Folias do Látex*:

As Folias do Látex é o vaudeville das ironias da história, uma re-leitura sem preconceitos e uma advertência que, caminhando de um caso histórico, também pretende discutir a linguagem e as possibilidades do teatro brasileiro. É um teatro feito na província, que não tem medo de se deixar arrebatado pelo desejo de oferecer alguns momentos de alegrias aos espectadores enquanto põe em debate alguns problemas da região e do nosso tempo (SOUZA, 2007, p. 14).

Ancorado na ideia de “captar e beber o mundo de forma alegre e festiva” (SOUZA, 2015, p. 13), o teatro Souziano resistiu a imposições e conceitos ocidentais delineando sua própria perspectiva de interpretar e representar o passado, devorando o outro e oferecendo ao seu

⁸ Peça escrita e dirigida por Márcio Souza, que teve sua primeira encenação em 1978 pelo Teatro Experimental do Sesc (TESC).

⁹ Peça escrita e dirigida por Márcio Souza e estreada pelo Teatro Experimental do Sesc (TESC).

espectador o que Batistella (2007) ¹⁰ chama de “permissão a si mesmo e ao público para a ultrapassagem dos limites do pensamento sério” (p. 66), invertendo a ordem e o tempo das coisas.

Essa ideia de devorar a história oficial para reinterpretar e celebrar uma nova cultura popular também é muito trabalhada pela pesquisadora Mariele Souza (2015) e suas pesquisas sobre o caráter cômico nos estudos de François Rabelais, que ao esmiuçar a obra rabelaisiana também evidencia as estratégias desenvolvidas contra padrões impostos e a vitória do mundo popular medieval pela comicidade e pelo riso:

O alimento, na obra rabelaisiana, vem sempre marcado pela abundância e pelo caráter universal, por meio do qual todos banqueteam e se fartam, ao lado dos protagonistas. Assim, podemos identificar, dessa forma, o primeiro papel da comida em Rabelais: o alimento é frequentemente associado ao conhecimento enciclopédico de mundo e aos seus próprios escritos, os quais Rabelais serve ao leitor, convidando-os a desfrutar abundantemente. Da mesma forma, a fome insaciável dos protagonistas se justifica também pela sua fome excessiva de cultura e conhecimento, assim como sua sede de vinho simboliza sua forma alegre e festeira de celebrar e de enxergar o mundo (SOUZA, 2015, p. 05).

Como um grande banquete rebelasiano e sob a lente do cômico e do riso carnavalesco, em cada espetáculo o teatro Souzaiano celebra nossa cultura popular, numa intensa revelação dos mecanismos de controle que ameaçam até hoje a “importância da preservação da alteridade e da memória amazônica” (NAGEL, 2015, p. 93). Na contramão da produção do esquecimento e da marginalização dos discursos subalternizantes sobre a Amazônia, o teatro Souzaiano torna-se um instrumento provocador da alegria o que, segundo Márcio Souza, comumente arrancaria lágrimas.

¹⁰ Em sua dissertação, Roseli Battistella se refere ao comediante Karl Valentin e seu famoso *Cabaré Chavare* na Alemanha dos anos 20. Ver mais em: BATTISTELLA, Roseli Maria. O JOVEM BRECHT E KARL VALENTIN: A cena cômica na república de Weimar. Dissertação. Programa de Pós Graduação em Teatro. UDESC, 2007.

Imagens

Imagem 1: *As Folias do Látex*, 2003, Manaus(AM).



Fonte: <https://bomgadamata.wordpress.com/2007/03/25/as-folias-do-latex-estreia-no-rio-de-janeiro/>

Imagem 2: *As folias do Látex*, 2003, Manaus (AM)



Fonte: http://www.fotolog.com/tesc_am/27557591/#profile_start

Imagem 3: *As Folias do Látex*, 2003, Manaus (AM). Índia Cambeba, interpretada pela atriz Eliézia de Barros



Imagem 4: *Carnaval Rabelais* apresentado pelo grupo TESC-Manaus (AM)



Fonte: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=481376651913354&set=a.481375985246754>

Figura 5 – Márcio Souza e atores do TESC em sua última formação.



Fonte: <http://www.acritica.com/channels/entretenimento/news/espetaculo-o-fiscal-federal-e-novidade-no-tesc>. Acesso em: 25 set. 2016.

Referências

- ARÊAS, Vilma Sant'Anna. **Na Tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. Trad. Yara F. Vieira. São Paulo, Hucitec - Ed. UnB, 1987.
- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Rev. Bras. Ciênc. Polít.** [online]. 2013, n.11, pp.89-117. ISSN 2178-4884.
- BARRENECHEA, Miguel. **Nietzsche e a alegria do trágico**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2014.
- BASTOS, É R; PINTO, R F (Org.). **Vozes da Amazônia: investigação sobre o pensamento social brasileiro**. Manaus: Editora da UFAM, 2007.
- BATTISTELLA, Roseli Maria. **O JOVEM BRECHT E KARL VALENTIN: A cena cômica na república de Weimar**. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós Graduação em Teatro, UDESC, 2007.
- BELÉM, Elisa. Notas sobre o teatro brasileiro: uma perspectiva decolonial. **Revista Sala Preta**, São Paulo, Vol. 16, n. 1, p 120-131, 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/110637>. Acesso em: 02 ago. 2018.
- BENDER, Ivo C. **Comédia e riso: uma poética do teatro cômico**. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS/ EDPUCRS, 1996. (Engenho e arte, 1).
- BERGER, Peter L. **O Riso Redentor: A Dimensão Cômica da Experiência Humana**. São Paulo: Ed. Vozes, 2017.
- BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. Trad. Ivone Castilho Benedelli. São Paulo: Martins Fontes. 2004.
- BORNHEIM, Gerd. **Brecht: A estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2010.
- ECO, Umberto. **História da feiura**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- FERRAZ, Maria Cristina Franco. **Nietzsche, o bufão dos Deuses**. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- GARDIN, Carlos. **O Teatro Antropofágico de Oswald de Andrade: Da ação teatral ao teatro de ação**. São Paulo: ANNABLUME, 1995.
- HUBERT, Marie-Claude. **As Grandes Teorias do Teatro**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como instrumento da cultura**. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2007.

- HUNTER, R. L. **A comédia nova da Grécia e de Roma**. Trad. Reodrigo Gonçalves et al. Curitiba: Ed. UFPR, 2010.
- MARCUSE, Herbert. **A dimensão estética**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1977.
- MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais/Projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- MINOIS, George. **História do Riso e do Escárnio**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- NAGEL, C. M. O. **Em busca do palco verde**: O teatro político de Márcio Souza. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Florianópolis, 2017.
- PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- RABELAIS, François. **Gargantua**. São Paulo. Hucitec, 1986.
- RIBEIRO, José Luiz. Gargantua: o personagem aprisionado. **Revista Ipotesi**: Revista de estudos literários, v.03, n.1, p 31-33. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2009/12/Gargantua-o-personagem-aprisionado.pdf>>. Acesso em 04 out 2018.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Campinas: UNICAMP, 2007.
- SILVA, Reijane Pinheiro da. **Rabelais no Sertão**: circularidade cultural em contos populares do Tocantins. *Revista Habitus*. Goiânia: Puc Goiás v. 6, n. 1, p. 1-23/ 2008.
- SOUSA E SILVA, M. F. **Crítica do teatro na comédia antiga**. Coimbra: INIC, 1987.
- SOUZA, Márcio. **Um teatro na Amazônia**. Manaus: Valer, 2007.
- SOUZA, Márcio. **O Palco Verde**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984.
- SOUZA, Márcio. **Teatro indígena do Amazonas**. Rio de Janeiro: Ed. Codecri, 1979.
- SOUZA, Márcio. **A literatura na pátria dos mitos**. In: <www.marciosouza.com.br> Acesso em 28 de setembro de 2016.
- SOUZA, Márcio. **Amazônia Indígena**. Rio de Janeiro: Record, 1ª Ed., 2015.
- SOUZA, Márcio. Teatro na Amazônia: os dois territórios culturais. **Revista Ensaio Geral**, Belém, v.3, n.5, p. 191-208 jun./jul. 2001.
- SOUZA, Márcio. **As Folias do Látex**. Manaus: Valer, 2007.
- SOUZA, Meriele Miranda de. Rabelais antropofágico: banquetando os novos tempos. **Revista Non Plus**, v.3, n.6, p. 84-97/ 2014.

VIEIRA, Leão Thais. **Allegro ma non Thoppo**: Ambiguidades do riso na dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho. Uberlândia. 2011. Tese (Doutorado), Programa de Pós-graduação em História Social, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlandia/MG, 2011.

SOBRE A AUTORA

É graduada em História pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e Mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Últimas Publicações: Dissertação: Em busca do palco verde: O teatro político de Márcio Souza. Ano de obtenção: 2017; Trabalho completo publicado no XXVIII Simpósio Nacional de História - Florianópolis (2015) com o título: Modernidade e Nacionalidade no Teatro de Márcio Souza

E-mail: carlamnagel@gmail.com

Recebido: 03/06/2010

Aprovado: 05/06/2010

O Teatro no Território Federal do Amapá: contextos sociais, políticos e culturais (1940-1950)

Frederico de Carvalho Ferreira

Resumo

O presente artigo tem por objetivo apresentar discussões sobre a história do teatro no Amapá, presentes na pesquisa de doutoramento¹¹, em andamento, preliminarmente intitulada: “Cine Teatro Territorial de Macapá: confluências culturais em meados do século XX”, desenvolvido no PPGARTES-UFFPA. Nesse contexto, apresenta-se parte da história e dos conflitos, pontuais e adjacentes, em torno da construção do Território Federal do Amapá (TFA) para a compreensão de sua formação social, política, cultural e identitária no período 1940-1950, a partir do teatro e outras manifestações artísticas que tangenciaram o Cine Teatro Territorial de Macapá. Dessa maneira, destaca-se a importância do olhar crítico sobre o teatro e outras manifestações artísticas no TFA, 1940-1950, por se tratar de um período de inúmeras transformações sociais, políticas e culturais, como mecanismo de fomento para a discussão de outros vieses e consequente crescimento do Teatro no/do Norte e no/do Brasil.

Palavras-chave: Teatro no Amapá; Historiografia Teatral Amazônica; Cine Teatro Territorial de Macapá.

Theater in the Federal Territory of Amapá: social, political and cultural contexts (1940-1950)

Abstract

This article aims to present discussions about the history of theater in Amapá, present in the ongoing PhD research, preliminarily entitled: “Macapá Territorial Theater Cine: cultural confluences in the middle of the 20th century”, developed at PPGARTES-UFFPA. In this context, part of the history and conflicts, punctual and adjacent, around the construction of the Federal Territory of Amapá (TFA) for the understanding of its social, political, cultural and identity formation in the 1940-1950 period, from the theater and other artistic manifestations that touched the Macapá Territorial Theater Cine. In this way, the importance of a critical eye on the theater and other artistic manifestations at TFA, 1940-1950, is highlighted, as it is a period of innumerable social, political and cultural transformations, as a mechanism for fostering the discussion of other biases and consequent growth of the Theater in / in the North and / in Brazil.

Keywords: Amapá Theater; Amazonian Theater Historiography; Macapá Territorial Theater Cine.

¹¹ Tal projeto integra, ainda, pesquisas realizadas pelo Grupo de Pesquisa PERAU - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia - UFPA/CNPq, sob orientação do Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra, que busca realizar trabalhos com a história e historiografia das artes cênicas na/da Amazônia.

Introdução

A historiografia teatral brasileira mantém-se atrelada a um espaço geográfico bem reduzido, se comparado às dimensões sociais e culturais do país. Ao longo dos estudos historiográficos nacionais é possível perceber a intensa aproximação do fazer teatral com nações europeias em diferentes períodos. Nestes, percebemos a influência mais significativa de países como Portugal, Espanha, Inglaterra, Itália e França. No Brasil, dramaturgos, encenadores e obras estrangeiras começaram a dividir os palcos com as diversas camadas de profissionais do teatro nacional, porém o registro destas memórias permaneceu, em sua grande maioria, circunscrito à região Sudeste do país. Sabe-se que este movimento possuía ligações umbilicais com um sistema político interno, arregimentado por relações de poder e, conseqüentemente, visando a supressão e o silenciamento de outros protagonismos da cena teatral.

Ao revisitar a história do teatro no Brasil, percebemos a presença de historiadores literários durante o século XIX e início do século XX que, partindo de uma perspectiva nacionalista, contribuíram para a produção de trabalhos historiográficos tendo como foco a questão textual. Deste período destacam-se José Veríssimo (1857-1916) e Sílvio Romero (1851-1914). Ressalta-se, também, que no início do século XX a historiografia teatral brasileira começa a exibir outros contornos, ainda que suaves, por meio da obra “O Theatro Brasileiro” (1904), de Henrique Marinho. Leite (2013) aponta que:

No caso específico do teatro, arte híbrida por excelência, pelo menos em sua dimensão cênica, dissociada da literatura dramática, devemos ao jornalista e historiador fluminense Henrique Marinho o primeiro trabalho digno de menção, lançado em 1904 e chamado O Theatro Brasileiro. Antes dele, conforme deixamos sugestionado, o teatro era estudado “apenas” como dramaturgia, inserido de forma desigual em estudos dedicados à literatura nacional, muito mais atentos a gêneros como o romance e a poesia (LEITE, 2013, p. 06).

A partir de 1920, surgem outros trabalhos importantes voltados à análise da história teatral na perspectiva de autores como Carlos Süssekind de Mendonça e Laffayette Silva, que nos direcionam para além da crítica literária. Nas décadas seguintes, com o processo de modernização do teatro brasileiro influenciado pelas vanguardas europeias, José Galante de Sousa torna-se fonte irremediável para diversos outros trabalhos a partir de 1960, com a obra “O teatro no Brasil”. De acordo com Ferreira (2019):

Nos campos das artes visuais, música e literatura, o período moderno ganhou destaque a partir de 1922 com a Semana de Arte Moderna. O teatro, segundo a tradição crítica produzida no sudeste brasileiro, apesar de tentativas ainda incipientes só conseguiu inaugurar essa nova etapa a partir da estreia de Vestido de Noiva, em 28 de dezembro de 1943, de Nelson Rodrigues, com a encenação de Ziembinski, polonês que buscou abrigo no Brasil, durante sua fuga da Segunda Guerra Mundial, e a cenografia de Santa Rosa. O espetáculo realizado pelo grupo Os Comediantes, precursores do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), representou o início de uma nova história para o teatro brasileiro (FERREIRA, 2019, p. 09-10).

Almeida (2016) assinala que, além de José Galante de Souza, nomes como Décio de Almeida Prado (1917-2000), com “História concisa do teatro brasileiro” (1999) e “Teatro brasileiro moderno” (1998), e Sábato Magaldi (1927-2016), com “Panorama do teatro brasileiro” (1962), entre outras obras, realizaram sólidas contribuições para a história do teatro brasileiro ao produzirem materiais de cunho didático, sendo sua leitura indispensável para qualquer pesquisador que permeie este importante seguimento histórico.

Esses dois autores modelaram a narrativa, tornada, mais tarde, oficial, pelas escolas de graduação e pós-graduação em teatro. Uma história centrada no eixo Rio de Janeiro e São Paulo, linear, construída a partir dos valores europeus impostos para cena e muito influenciada pelo projeto de "modernização" a partir dos valores estéticos europeus vigentes. Eles contam nossa história procurando construir uma linha evolutiva, que se coaduna com a história ocidental do teatro, centrada no eixo Rio-São Paulo, e que caminha progressivamente para a modernização do teatro, atribuindo marcos fundamentais para explicitar essa movimentação, e (exceto no caso de Martins Pena) defendendo a necessidade de um afastamento das formas populares, folclóricas, medievais e do início da era moderna. Produzida no interior da Universidade de São Paulo, esta historiografia está vinculada a um projeto de Brasil, principalmente calcado em seu "aburguesamento" nos anos 1940, 1950 e 1960 (ALMEIDA, 2016, p. 01-02).

Com o surgimento dos primeiros departamentos de Artes Cênicas nas instituições de ensino superior brasileiras, pesquisadores como João Roberto Faria, Tânia Brandão e Rosângela Patriota têm realizado contribuições críticas acerca do processo de construção da história do teatro brasileiro, “em abordagens que analisam nosso passado cênico não como uma sequência de obras, fatos e dados, previamente determinados, mas como uma linguagem, isto é, como um discurso por detrás do qual subjazem inúmeros interesses” (LEITE, 2013, p. 06).

Numa tentativa de contribuir para a escrita de outras historiografias teatrais, sobretudo a partir de uma perspectiva que permeie outros espaços, culturas e contextos, e com isso fazer emergir personagens e memórias subterrâneas que promovam deslocamentos aos estudos historiográficos do teatro na atualidade, é que surge a possibilidade, senão a necessidade, de construir outros olhares. A esse respeito referimo-nos ao fazer teatral para além dos limites político-geográficos que estabeleceram a região Sudeste brasileiro como o centro cultural pulsante do país.

Acerca disso Bezerra (2018) se propõe a refletir sobre a temática da escrita da história do teatro brasileiro, e se pauta na experiência com a pesquisa documental, procurando debater, também, o uso de fontes e seu lugar na historiografia:

Os livros de história e historiografia teatral brasileira, quando surgem, se dedicam a espaços urbanos historicamente eleitos como centro irradiadores de formas, gêneros e gostos. Surge, aqui, portanto, a necessidade de se problematizar as relações de poder presentes nesses espaços de produção intelectual. Quando um historiador se coloca nesse lugar de fala e toma o seu lugar para produzir um discurso totalizante ou monumental, ele assume uma postura de poder. É necessário, portanto, nos estudos históricos

contemporâneos sobre o teatro no Brasil questionar essas posturas e espaços de produção intelectual (BEZERRA, 2018, p. 383).

No sentido de contribuir para a escrita historiográfica teatral e introduzir a produção intelectual dos espaços deixados à margem no cenário nacional, e ainda para a instauração de outros olhares e possíveis discussões, este artigo versa sobre parte da história e os conflitos, pontuais e adjacentes, em torno da construção do Território Federal do Amapá (TFA), para a compreensão de sua formação social, política e cultural no período 1940-1950, a partir do teatro e outras manifestações artísticas que tangenciaram o Cine Teatro Territorial de Macapá - AP, importante espaço político e cultural, ainda pouco explorado por meio da historiografia teatral.

Para a escrita deste artigo tomamos como fonte bibliográfica alguns trabalhos que permitam o conhecimento da formação histórica, social e identitária do Amapá, entre eles destacam-se Fernando Rodrigues Santos¹² e Manoel Azevedo de Souza¹³; e ainda, como fonte documental o Jornal Amapá, disponível no setor de obras raras da Biblioteca Pública Estadual Prof.^a Elcy Lacerda situada em Macapá – AP. Sobre esse periódico, temos a seguinte informação:

O Jornal Amapá foi o periódico amapaense que atingiu a mais longa duração na fase de território federal. Foram 1479 edições entre os anos de 1945 a 1968 e mesmo considerando que, de um modo geral, o Jornal Amapá pouco apresentava em relação aos aspectos críticos, visto que predominava o informativo, o opinativo e o entretenimento, há de se reconhecer que, do ponto de vista da informação foi responsável por uma maior divulgação do Amapá tanto no cenário regional quanto nacional (SOUZA, 2016, p. 17-18).

Coelho (2004) afirma que o Jornal Amapá, instrumento do Serviço de Imprensa e Propaganda (SIP), responsável pela divulgação dos atos do governo e informações de interesse público, com edição semanal e contendo entre quatro e oito páginas, “esteve submetido diretamente aos interesses do governo e representou, ainda, o modo de fazer política instaurado no TFA: a privatização da coisa pública, transformando a ação do Estado em beneplácito do chefe do executivo” (p. 149).

É importante ressaltar que para a utilização do jornal, como fonte documental histórica, é necessário que se compreenda o cenário sócio-político em que circulava, assim deve se levar em conta a identificação dos personagens que protagonizam os produtos ali veiculados e para qual público é direcionado, pois o meio jornalístico é também um lugar de poder e serve a determinados personagens que acabam por estruturar os registros, de acordo com seus interesses políticos, construindo, assim, uma memória histórica.

¹² Graduado em História pela Universidade Federal do Pará-UFPA e Pós-Graduado em História Social e Cultural da Amazônia pela Universidade Federal do Amapá-UNIFAP. Professor de história na rede estadual de ensino de Macapá-AP.

¹³ Graduado em Letras pela Universidade Federal do Pará (1982); Especialista em Educação pela Fundação Getúlio Vargas (1990); Mestre em Desenvolvimento Regional pela Universidade Federal do Amapá (2011) e Doutor em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará (2016). Professor adjunto da Universidade Federal do Amapá e membro da Academia Amapaense de Letras.

Primeiramente, enquanto “produto social”, isto é, como resultado de um ofício exercido e socialmente reconhecido, constituindo-se como um objeto de expectativas, posições e representações específicas. As notícias, os fatos selecionados serão entendidos e recuperados, então, não enquanto situações que “realmente” aconteceram e cuja veracidade iremos comprovar, mas antes enquanto situações plenas de significação, sendo nesse sentido mais relevante apreender como se produziram, difundiram e repercutiram às vezes diversas interpretações de um mesmo fato do que buscar uma concepção única, onde operaria uma síntese empobrecedora das diferentes visões (SCHWARCZ, 1987, p. 15-16).

A escolha da região amapaense advém da necessidade pessoal e profissional deste pesquisador, que tem desenvolvido estudos no sentido de visibilizar as singularidades do fazer teatral local e seus possíveis diálogos com outras culturas, tendo em vista a enorme riqueza cultural, ainda silenciada pela historiografia tradicional, além de contribuir para a produção de material didático em torno da história do teatro no Amapá, ainda muito carente nas prateleiras das bibliotecas e bases de dados virtuais.

Amazônia amapaense: contextos sociais, políticos e culturais

A Amazônia amapaense corresponde ao estado federativo do Amapá, situado no extremo Norte do Brasil, região amazônica, e faz fronteira, ao norte, com a Guiana Francesa e o Suriname, e ao sul com o estado do Pará, do qual foi membro até 13 de setembro de 1943, quando fora desmembrado e elevado a condição de Território Federal do Amapá, perdurando até o ano de 1988, quando, com a promulgação da constituição cidadã, o então território é elevado a estado federativo, condição essa que perdura até hoje.

Ao ser criado o Território Federal do Amapá em 1943, não obstante a tentativa de colonizar e promover a autonomia da região fosse remota, tudo estava para ser feito e acontecer no campo da modernidade para que o homem amapaense começasse a desfrutar de benefícios mínimos inerentes a época. Inexistia saneamento e produção agrícola diversificada que atendesse a demanda interna. O ensino tentava apenas alfabetizar, enquanto a assistência médica era precaríssima. Num espaço de 143.716 Km² inóspito, insalubre e isolado geograficamente do resto do país, vivia aproximadamente 21.491 habitantes concentrados nas sedes dos municípios de Macapá, Amapá, Mazagão e lugarejos próximos, às margens dos rios, lagoas e igarapés, a quase totalidade em situação de penúria, doentes, analfabetos e explorados pelo coronelismo interno (SANTOS, 1998, p. 15).

Ressalta-se que a criação do TFA, como também outros territórios federais, ao longo de regiões fronteiriças no Brasil, tratava-se de articulações políticas no intuito de proteger as fronteiras diante de perigo iminente a possíveis invasões. No caso específico da região amapaense, foi devido a uma aproximação entre Estados Unidos e Brasil que, logo no início da segunda guerra mundial

(1939-1945), formou uma aliança contra os países do eixo, Alemanha, Itália e Japão. Neste período, o presidente Getúlio Vargas cedeu parte do território nacional, área litorânea das regiões Norte e Nordeste, para a construção de Bases Aeronavais Norte-americanas, tendo como objetivo a instalação de bloqueios e entrepostos para os aviões e navios americanos.

A região do Amapá, logo após ser desmembrada do estado do Pará, transforma-se em TFA e recebe seu primeiro governador, à época, escolhido pelo então presidente Getúlio Vargas, o paraense Janary Gentil Nunes, oficial militar formado pela Escola Militar do Realengo no Rio de Janeiro-RJ.

Na preferência do ditador pela sua pessoa (Janary Gentil Nunes), contaram méritos militares, o fato de ainda não haver exercido função civil e o amplo conhecimento da região que iria governar. Havia em 1940, inclusive comandado a guarnição denominada Pelotão Independente de Fronteiras, sediada em Oiapoque, nos limites do Brasil com a Guiana Francesa. No momento da nomeação, em 27 de dezembro de 1943, comandava a 1ª Companhia Independente de Metralhadoras Antiaéreas, que organizou, sediada em Belém, no Estado do Pará e servia como oficial de ligação entre as tropas brasileiras e norte-americanas sediadas nessa capital (SANTOS, 1998, p. 28-29).

De acordo com Santos (1998), “seu estilo de governar e fazer política originou o ‘janarismo’, período político-administrativo marcado, sobretudo pela dicotomia entre discurso e prática, refletido pela ausência de grandes modificações no quadro socioeconômico” (p. 15), até o ano de 1964, quando o Brasil entrou em um regime militar que, por configurar um governo autoritário, descentralizou muitas decisões unilaterais do governador e de seus sucessores.

Lobato (2018) ressalta que as diretrizes janaristas permaneceram em curso, mesmo após seu afastamento do governo com duração de doze anos. Em 1º de fevereiro de 1956, Janary foi nomeado para o cargo de presidente da Petrobras e que, mesmo assim, nos anos que se sucederam, “procurou evidenciar que o dia 25 de janeiro de 1944, data de sua posse, foi um marco histórico que dividiu em dois momentos radicalmente distintos a história das populações do TFA” (LOBATO, 2018, p. 07).

Macapá, quando foi instalado o Governo do Território do Amapá, apresentava aspecto de ruína [...]. Hoje há um sentido de renovação em todos os setores das atividades públicas e particulares. Os primeiros funcionários que aqui aportaram sentiram a falta de acomodações, mas o Governador o Sr. Janary Nunes, atacou o problema dando o início, desde logo, à construção de uma vila de casas de madeira, simples, porém confortáveis, destinadas aos servidores do Território (JORNAL AMAPÁ, 04 ago. 1945).

A figura de Janary e sua política, por vezes controversa, é bastante recorrente ao longo da história amapaense. Apesar de seu governo autoritário, sua proximidade com o povo lhe rendeu muita popularidade e garantiu sua permanência no cargo, em tempos de extremas transformações no cenário governamental dos territórios federais à época. Acerca disso, vejamos parte do pronunciamento do Senador Randolfe Rodrigues (PSOL - Partido Socialismo e Liberdade/AP), proferido dia 01/03/2012 na tribuna do Senado Federal em menção a figura de Janary Nunes como

personalidade importante “não só para a formação da história do Amapá, mas também, e em especial, para a formação da história amazônica” (on-line).

Janary governou o Amapá numa época em que não havia televisão, em que não existia o chamado *marketing*, que hoje conhecemos. Mas ele, mesmo sendo militar, teve a perspectiva de governar no contato direto com o povo. É conhecida no Amapá a história de Janary em que, certa vez, estava na residência oficial e saiu. A sua esposa, no retorno dele, perguntou porque ele tinha saído tão tarde, e ele informa que Julião Ramos, claro amigo dele, estava acometido de uma doença e ele tinha ido lá prestar-lhe os primeiros socorros. Essa era uma característica que distinguia, primeiramente, esse amapaense, esse amazônida. Sem nenhum exagero, posso afirmar que Janary representa para o Amapá uma figura tão importante quanto Juscelino foi naquele período dos anos 1950 (BRASIL, 2012, on-line).

Outra prioridade durante o governo de Janary foi elevar a importância da educação, no intuito de despertar nos mais novos, nas crianças, o interesse por reelaborar a cultura e as relações sociais locais que até então permaneciam arraigadas em um conservadorismo generalizado. O baixo nível escolar e o pouco conhecimento acerca de hábitos mais saudáveis, sejam em relação ao próprio corpo e saúde, sejam em relação a forma de trabalho, que predominava entre os amapaenses se colocava como empecilhos ao seu estilo de governar. Era preciso reverter esse quadro para que se gerasse uma sociedade mais receptiva aos seus comandos, uma sociedade mais controlável.

No Amapá ela, a educação, terá de intervir em todos os setores de atividades: alfabetizando, porque se aprender a ler e contar não constitui sua finalidade, é, pelo menos, o processo inicial mais necessário para atingi-la; divulgando as regras higiênicas e sanitárias e criando a mística do caboclo sadio para combater o conformismo à doença; executando processos novos de cultura da terra, de assistência à criação; de organização administrativa e social; lutando contra o nomadismo, a casa miserável, a família sem tradição, o pauperismo; pregando a fixação ao solo e exemplificando com fatos a possibilidade de ser feliz na cidade ou no interior; propagando o dever de satisfazer os compromissos comerciais, o instinto da economia e o amor ao trabalho; ensinando a alimentação, o vestuário, o exercício, a alegria, o conforto, a crença; inculcando em cada indivíduo a noção de que pertence à coletividade brasileira; difundindo as diretrizes da geopolítica nacional de forma simples e acessível para que se tornem cogitação popular; plasmando a ânsia de melhorar seu corpo, sua família, sua pátria. Para atender a tantas imposições do meio, a escola não poderá ser somente a sala onde se ministra a aula, mas também o lar, a igreja, o campo agrícola, a floresta, o posto médico, a praça de esportes, as vias de comunicação, os meios de transporte, a oficina e a casa de comércio, o rádio, o teatro, o cinema, a biblioteca pública, as associações profissionais e beneficentes, enfim, se estende a todos os ambientes da vida regional (NUNES, 1947, p. 01).

O Departamento de Educação e Cultura acumulava as seguintes unidades: Serviço de Coordenação; Serviço de Ensino Primário e Profissional; Colégio de Macapá; Biblioteca e Arquivo Público; e o Cine Teatro Territorial, um dos espaços culturais e educacionais de maior prestígio à

época, e sinônimo da chegada da modernidade, no início do período territorial, situado em Macapá, capital do TFA. De acordo com Souza (2016):

Construído pelo governo territorial, o Cine teatro Territorial (1946) era uma espécie de espaço representativo, característico da modernidade que chegava ao Amapá. Com capacidade para 280 pessoas, o local proporcionou à comunidade assistir as primeiras sessões cinematográficas de longa-metragem com os principais filmes comerciais da época. Além de filmes, também eram ali apresentadas peças teatrais e shows com artistas locais como: Nonato Leal, Aymorezinho, Sebastião Mont'Alverne, dentre outros, e de artistas nacionais renomados da época como: Luiz Gonzaga, Ângela Maria, Dalva de Oliveira, Ademilde Fonseca, dentre outros (SOUZA, 2016, p. 222-223).

Figura 01: Cine Teatro Territorial de Macapá (1946).



Fonte: Jornal Amapá, 24 de junho de 1947.

O Cine Teatro Territorial foi palco, além das exibições cinematográficas e apresentações teatrais, para inúmeros eventos capitaneados pelo governador Janary Gentil Nunes. De acordo com o Jornal Amapá, de 09 de março de 1946, o primeiro filme longa-metragem a ser exibido no cinema de Macapá foi: 'Um Barco e Nove Destinos', tendo como protagonista a atriz Tallulah Bankead:

No palco na tela

Trata-se de uma história emocionante, desenrolada em pleno Oceano Atlântico, através do qual viajava, durante o passado conflito bélico, um comboio aliado, que se viu, impiedosamente, atacado por um submarino nazista. Um dos barcos que compunha aquele submergiu imediatamente, porém a sua artilharia conseguiu alvejar o corsário, sepultando-o no fundo das águas. Daí por diante, ocorreu a odisséia de nove pessoas que lograram salvar-se, inclusive o comandante do submarino, o qual, ao ser posto na direção do bote tentou afastá-lo a um ponto em que se encontrava um navio de abastecimento germânico, sendo entretanto, lançado ao mar. Vagando a mercê das ondas, os sobreviventes foram até a dita nave, forçados pela circunstância, mas um *destroyer* norte-americano chegou a tempo de evitar o seu aprisionamento, forçando-o às profundezas do abismo. É esse um dos aspectos principais da película, que nos apresentou Talluylah Bakead no

papel da correspondente de guerra, habilmente desempenhada. O filme, apesar de monótono e mais aconselhável as plateias cultas, obteve pleno sucesso nas suas exibições no Rio e em São Paulo, devido principalmente ao tema focalizado e a boa direção. Assim, o público terá ocasião de assistir a espetáculos a altura do meio em que vivemos, não sendo isso apenas um atrativo ou uma diversão, mas um índice acentuado de progresso (JORNAL AMAPÁ, 09. mar. 1946)¹⁴.

No tocante às apresentações teatrais ocorridas no Cine Teatro Territorial, destaca-se como um dos primeiros grupos a se apresentar a Companhia Teatral Guajarina, de Belém-PA. De acordo com o Jornal Amapá (1946):

Companhia Teatral Guajarina

Encontra-se nesta capital, tendo viajado a bordo do iate ‘São Raimundo’, a Companhia Teatral Guajarina, de Belém do Pará, e que obedece a direção dos srs. Otacílio Madeira e Dempsey Leite. Oito artistas formam o conjunto visitante, entre os quais alguns sulinos, que atuaram no ‘Coliseu’, resolvendo depois ficar na capital paraense. Hoje a Companhia Guajarina fará sua estreia, com o empolgante drama ‘Felicidade Perdida’, em 3 atos, seguindo-se de um ato de variedades (JORNAL AMAPÁ, 12. jan. 1946).

Mario Ribas, editor do caderno Arte e Teatro do Jornal Amapá, apesar de afirmar não possuir formação específica na área, e se colocar apenas como espectador, nos apresenta suas considerações de forma crítica sobre a estreia da Companhia Guajarina no Cine Teatro Territorial:

Estréia da Companhia Guajarina

Assistimos a estréia da Troupe Guajarina e, sinceramente, ficamos magnificamente bem impressionados com a lança em Africa (para não empregar <o tour de force>, francês) dos animados e corajosos moços da Companhia do nosso estimado e inteligente Dempsey-Picolé. O autor destas linhas não é um técnico de Teatro, nem tão pouco se considera um crítico teatral. Mas, desta vênua, quer com seu aplauso publico, dar aos referidos rapazes do Teatro Regional uns conselhos também publicos no unico intuito de vê-los progredir e melhorar na interessante e bela profissão de atores teatrais. Si esses nossos atores conseguissem falar no tom natural da voz humana, em vêz de empregarem enfases falsas do velho estilo dramalhão, seria o ideal. Eles o conseguirão muito breve, estou certo disso. No elenco da Companhia Guajarina, além de Dempsey, ator cem por cento, que faria boa figura em qualquer palco, já no gênero cômico, já no gênero dramático, ha outros elementos excelentes que, se estudarem e forem coerentes e modestos, se tornarão com pouco tempo otimos comparsas da cena. Acresce que é esta a primeira Companhia que traz no seu elenco um corpo de mulheres que fêz, logo de estréia, boa figura no palco, com alguns defeitos de apresentação, é claro, mas que se perdôam e se explicam quando se conhece os fatores que impedem, em nosso teatro, cousa melhor. Parabéns Troupe Guajarina (JORNAL AMAPÁ, 19 jan. 1946).

As transformações arquitetônicas do espaço na cidade de Macapá, a partir da criação do TFA, percebida nos prédios, praças e comércios, concentrava no Cine Teatro Territorial a fusão da nova

¹⁴ Nas citações retiradas de periódicos, optou-se pela grafia da época.

arquitetura da época. Essa modernidade não ficava totalmente restrita a uma parte da população, sendo de interesse do governo territorial a inclusão de todas as classes sociais, mesmo que fosse em uma escala reduzida. Isso acontecia por meio de uma estrutura de acessibilidade, a partir de uma redução do ingresso em determinado dia da semana. Esta iniciativa fazia parte da política governamental, que se preocupava em utilizar o espaço, também, para difundir a educação e os bons costumes, desde as crianças até os adultos.

Comentário da Semana

O Cine Teatro Territorial de Macapá, localizado em um edifício moderno com linhas arquitetônicas admiráveis, após contrato assinado com a *Twenty Century Fox*, vem exibindo ótimos filmes, tornando-se o centro de diversão mais frequentado da cidade. Dotado de dois moderníssimos projetores Zeiss com som fidelíssimo, prodigaliza a todos um espetáculo que nada deixa a desejar ao mais intransigente espectador. O salão com capacidade para 280 cadeiras confortáveis apropriadas, com cortinas luxuosas pendentes às janelas e à abertura do palco, dão, juntamente com a beleza arquitetônica, um aspecto de bom gosto e distinção - aliás, necessários numa casa de diversão - que raramente se vê num cinema das capitais do extremo norte do Brasil. É com alegria que observamos o operário, o agricultor, o criador, o comerciante, o escriturário, etc, nos seus 'bate-papos' cotidianos, aludindo ao filme e ao seu fundo moral, elogiarem mais essa iniciativa que diverte e que educa. Pelo cinema, e com filmes apropriados e educativos, não só a criança se educa mas um povo. E o povo de Macapá, a pouco a pouco, vai sendo educado porque a, acessibilidade do preço da entrada assim o permite. Nota-se, também, que o operário, em qualquer filme, dispendioso ou não, tem a sua sessão especial assegurada, às quintas-feiras pelo preço de Cr\$ 3,00. Também as crianças tem uma vesperal especial, desde que o filme não seja impróprio e prejudicial aos bons costumes que, diariamente, vem aprendendo nas escolas. Este é mais um aspecto de como funciona a Democracia em Macapá (JORNAL AMAPÁ, 06 abr. 1946).

De acordo com Souza (2016, p. 140), “a narração dos espaços dá sentido à história e a memória dos lugares, pois se consegue resgatar aquilo que é essencial na construção de qualquer lembrança, de qualquer memória de cidade, que é a sua singularidade”. Assim, evidenciando-se os pequenos detalhes de cada espaço e sua forma de apropriação pelos agentes sociais que ali estabeleceram suas relações, podemos compreender melhor como se deu o processo de construção histórica.

É importante se atentar que, apesar da ação democrática de inclusão e acessibilidade às classes operárias, a modernidade descrita acerca do espaço físico e a reduzida oportunidade em frequentá-lo, pelos mais pobres, de longe, leva a entender que o Cine Teatro Territorial seria um espaço direcionado à elite amapaense. Evidencia-se que o espaço de diversão da cidade servia também com mais uma forma de educar moral e civicamente, das crianças aos adultos.

Figura 02: Plateia do Cine Teatro Territorial de Macapá.



Fonte: Acervo Histórico do Amapá.

Acerca dos filmes veiculados no Cine Teatro, ressalta-se que, devido ao contrato estabelecido com a *Twenty Century Fox*¹⁵, e é claro devido ao cenário político de aproximação do Brasil com os Estados Unidos durante e após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), eram muito frequentes as exhibições de produções cinematográficas norte-americanas, não somente em Macapá como em outras cinemas nacionais.

Figura 03: Divulgação de sessão cinematográfica



Fonte: Jornal Amapá, 29 de julho de 1946.

Além de produções cinematográficas e espetáculos teatrais, o Cine Teatro Territorial também era palco para eventos cívicos, comemorativos e encontros políticos para pronunciamentos do governo e recepção de outras autoridades. Entre os eventos comemorativos era possível a realização

¹⁵ Criada em 1935, a partir da fusão de *The Twentieth Century* e *Fox Film Corporation*, é um estúdio de cinema americano dentro de *Walt Disney Studios*, que por sua vez pertence a *The Walt Disney Company*. Disponível em: <https://exame.com/negocios/para-se-afastar-de-trump-disney-tira-o-nome-fox-do-estudio-20th-century/>. Acesso em: 28 jun. 2020.

do encerramento com apresentações teatrais e sessões cinematográficas, por vezes gratuitas, como durante a comemoração do centenário de nascimento da Princesa Izabel.

Os festejos comemorativos do centenário de nascimento da Princesa Izabel

O povo do Território, imbuído de sadio entusiasmo cívico, homenageou a Princesa Izabel no dia em que decorreu o primeiro centenário de seu nascimento, relembrando o papel inolvidável que lhe coube no sentido da libertação dos escravos no Brasil. Às 8 horas do dia 29, em frente ao Grupo Escolar, verificou-se a cerimônia de hasteamento do pavilhão nacional ao som do Hino Brasileiro, seguindo-se uma peroração cívica feita pela professora Maria Lucia Sampaio Brasil, diretora do estabelecimento que sintetizou a repercussão do notável episódio da Abolição no cenário da nossa História. Às 15 horas, desfilaram pela praça de esportes da Matriz os escoteiros da Associação Veiga Cabral e os escolares, acompanhados de seus respectivos professores, além dos grêmios esportivos locais de Macapá, Amapá e Rio Branco, tendo a precede-los as flâmulas e estandartes e obedecendo a direção técnica do sgt. Irineu Gama Pais. Por essa ocasião, o sr. Pedro Neves filmou aspectos para a nova película sobre o Território. À noite, efetuou-se a concorrida sessão cívica, no Cine Teatro Territorial, presidida pelo dr. Raul Montero Valdez, secretário geral, que se encontrava ladeado por outras autoridades e pessoas gradas. S. Exc. Concedeu a palavra ao orador oficial, dr. Aderbal de Oliveira Melo, que proferiu judiciosa palestra acerca de Izabel, a Redentora, focalizando a influência de seu nome num dos mais empolgantes acontecimentos do Segundo Império, a extinção da escravatura e as qualidades morais que definiam seu caráter resoluto e benigno coração. Após o encerramento da solenidade, o público foi brindado com uma sessão cinematográfica (JORNAL AMAPÁ, 03 ago. 1946).

Figura 04: Divulgação de evento comemorativo ao centenário da Princesa Izabel.



Fonte: Jornal Amapá, 27 de julho de 1946.

A presença de estudantes no palco do Cine Teatro Territorial era marcada por meio de apresentações teatrais, entre elas o Jornal Amapá relatou a comemoração do dia 13 de setembro de 1946, data em que se festejou o terceiro ano de criação do TFA:

A sessão cívica do dia 13 de setembro

No dia 13 de setembro, data comemorativa da criação do novos Territórios Federais, realizou-se uma sessão cívica, no Cine Teatro Territorial a qual teve a presidência o governador interino, dr, Raul Montero Valdez. S. Exc. Proferiu nessa ocasião, um vibrante discurso, fazendo um esboço dos fatos que precederam a instalação do governos do capitão Janary Gentil Nunes, mencionando os inúmeros empreendimentos com que tem dotado a terra amapaense, através de suas cidades, vila, povoações e lugarejos; da educação e cultura do povo; do incremento da agricultura, da pecuária, das comunicações, transportes e obras públicas. Em seguida, foi levado a efeito um atraente programa teatral, no qual tomaram parte alunos do Grupo Escolar de Macapá (JORNAL AMAPÁ, 21 set. 1946).

Considerações finais

Constituir outros olhares acerca da historiografia teatral, no intuito de torná-la, realmente brasileira, no sentido literal da palavra, isto é, fazer emergir outros contextos, memórias e culturas de regiões, até então, silenciadas pela historiografia teatral tradicional, requer muito esforço e dedicação. Em diálogo com Oliveira et al. (2009, p. 09): “em vez de continuarmos com um antigo lamento de como é pouca a literatura sobre a História da Região Amazônica e do Amapá, por que então, não as produzimos”, percebemos o quanto há para se pesquisar, escrever, refletir a partir memória e história que nos foi concedida e, principalmente, diante daquelas que ainda não nos foi confiada.

Durante essa trajetória investigativa, percebemos uma quantidade de materiais bibliográficos e documentais que merecem ser revisitados e interrogados no intuito de extrair memórias e histórias relegadas à invisibilidade. A esse respeito, trouxemos para diálogo os autores Fernando Rodrigues Santos e Manoel Azevedo de Souza, que possuem trabalhos bem aprofundados acerca da história do Amapá e sua formação social e identitária, respectivamente, e, ainda, trechos do Jornal Amapá, um dos mais importantes veículos de comunicação, no período do TFA. Sendo que, para a construção deste artigo, nos centramos em acessar um pouco sobre as produções cinematográficas, os eventos cívicos comemorativos e apresentações teatrais, que tangenciaram o Cine Teatro Territorial no ano de sua fundação, 1946.

Foi possível perceber que o processo de formação do TFA esteve atrelado ao período histórico vivenciado, tendo como pano de fundo as ressonâncias da Segunda Guerra Mundial, aproximação entre Estados Unidos e Brasil, e deste o desejo em proteger as áreas fronteiriças de possíveis ataques do movimento nazifascista, configurando-se, assim, em uma estratégia política defensiva e autoritária do governo Vargas. Percebemos também o perfil militar e populista de Janary Gentil Nunes, que em muito se aproximava do getulismo, o primeiro governador do TFA que, entre outras ações, contribuiu para a construção do Cine Teatro Territorial, o signo da modernidade que chegara em Macapá.

Acerca do Cine Teatro Territorial, a partir do Jornal Amapá, registrou-se variados tipos de ocupações e perfis sociais que ali circularam, sugerindo certo privilégio de um público elitizado, uma

vez que para aqueles pertencentes às classes sociais mais carentes era reservado somente um dia na semana. Ressalta-se, aqui, a exibição de filmes, pronunciamentos, comemorações cívicas e apresentações teatrais de cunho educativo e pertinentes à divulgação e manutenção da moral e bons costumes.

Ao longo deste artigo, que não pretendeu esgotar por completo todas as possibilidades de discussão sobre o contexto social, político e cultural com ênfase no teatro realizado no Território Federal do Amapá, visto que se trata de um dos braços da pesquisa de doutoramento deste pesquisador, surgem diversas indagações e lacunas acerca do que representou a chegada do Cine Teatro Territorial em Macapá. Seria mesmo um símbolo da modernidade? O que seria essa modernidade no contexto local e para além das fronteiras? Essa significação de modernidade era realmente esperada e compartilhada de maneira equânime entre os amapaenses? Haveriam outros espaços culturais que incluíssem mais facilmente as classes sociais menos favorecidas? A escolha das produções cinematográficas e apresentações teatrais possuía algum tipo de relação política com as diretrizes governamentais da época?

É a partir dessas novas perspectivas, e ainda outras indagações, que surgem por meio deste artigo, que daremos prosseguimento à trajetória de pesquisa nos trabalhos que se seguirão, tendo como principal objetivo fazer emergir memórias e histórias que subsidiem o fortalecimento do teatro na/da Amazônia, sua relevância e contribuição para a história do teatro brasileiro.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Thiago Herzog de. Os desbravadores: as concepções de história, teatro e brasilidade em Hermillo Borba Filho e Néelson de Araújo. In: **Anais da ANPUH – XVII Encontro de História**. Rio de Janeiro, 2016, p. 01-10. Disponível em: <<https://tinyurl.com/yctpaacu>>. Acesso em: 29 maio 2020.

BEZERRA, José Denis de Oliveira. A escrita histórica do teatro: reflexões sobre o fazer historiográfico. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, [S. l.], v. 3, n. 33, p. 378-388, nov. 2018. ISSN 2358-6958. Disponível em: < <https://tinyurl.com/y8mf3gp7>>. Acesso em: 29 maio 2020.

BRASIL, Senado Federal. **Pronunciamento de Randolfe Rodrigues em 01/03/2012**. Brasília-DF. Disponível em:< <https://tinyurl.com/yclhz49f>>. Acesso em: 29 maio 2019.

COELHO, M. C. De caboclo a brasileiro: Estado e nacionalidade no território federal do Amapá. **Saeculum – Revista de História**, n. 10, 31 jul. 2004. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/srh/issue/view/10>>. Acesso em 30 maio 2020.

FERREIRA, Frederico de Carvalho. Memórias teatrais nas cidades de Amapá/AP e Belém/PA: a presença norte-americana durante a 2ª guerra mundial (1939-1945). In: **Anais da ANPUH – 30º Simpósio Nacional de História**. Recife, 2019, p. 1-15. Disponível em: < <https://tinyurl.com/ya6t4rc8> >. Acesso em: 29 maio 2020.

LEITE, Rodrigo Morais. **A Formação da Historiografia Teatral Brasileira (1888-1938):** Consonâncias e Dissonâncias. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2013. Disponível em: < <https://tinyurl.com/y8os7vge>>. Acesso em: 29 maio 2020.

LOBATO, Sidney. Educação e desenvolvimento: inflexões na política educacional amapaense (1944-2002). **Rev. Bras. Educ.**, Rio de Janeiro, v. 23, 2018. Disponível em: <<https://tinyurl.com/y8wk74fa>>. Acesso em: 30 maio 2020.

NUNES, Janary Gentil. **Educação**. Amapá, Macapá, n. 109, p. 01, 19 abr. 1947.

OLIVEIRA, Augusto et al. **Amazônia, Amapá:** escritos de História. Belém: Paka-Tatu, 2009.

SANTOS, Fernando Rodrigues. **História do Amapá:** da autonomia territorial ao fim do janarismo. Macapá: Editora Gráfica O Dia, 1998.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Retrato em branco e preto: **jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.**

SOUZA, Manoel Azevedo de. **Imagens, memórias e discursos:** a construção das identidades amapaenses no Jornal Amapá – 1945 a 1968. Tese (Doutorado). Programa de Pós Graduação em Sociologia. Universidade Federal do Ceará, 2016. Disponível em: < <https://tinyurl.com/y8yg7jdx>>. Acesso em: 29 maio 2020.

Periódicos

Jornal Amapá/AP

S/A. Sem título. **Jornal Amapá**, Macapá, ano 01, n. 20, 04 ago. 1945, p. 02.

S/A. No palco na tela. **Jornal Amapá**, Macapá, ano 01, n. 51, 09 mar. 1946, p. 02.

S/A. Companhia Teatral Guajarina. **Jornal Amapá**, Macapá, ano 01, n. 43, 12 jan. 1946, s/p.

RIBAS, Mário. Estréia da Companhia Guajarina. **Jornal Amapá**, Macapá, ano 01, n. 44, 19 jan. 1946. Arte e Teatro, p. 02.

S/A. Comentário da Semana. **Jornal Amapá**, Macapá, ano 02, n. 55, 06 abr. 1946, p. 02.

S/A. Os festejos comemorativos do centenário de nascimento da Princesa Isabel. **Jornal Amapá**, Macapá, ano 02, n. 72, 03 ago. 1946, s/p.

S/A. A sessão cívica do dia 13 de setembro. **Jornal Amapá**, Macapá, ano 02, n. 79, 21 set. 1946, s/p.

Sites

RIVIERA, Carolina. Para se afastar de Trump, Disney tira o nome “Fox” do estúdio 20th Century. **Exame**, 2020. Disponível em: <https://exame.com/negocios/para-se-afastar-de-trump-disney-tira-o-nome-fox-do-estudio-20th-century/>. Acesso em: 28 jun. 2020.

SOBRE O AUTOR

Professor de Teoria do Teatro do Curso de Licenciatura em Teatro - Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). Doutorando em Artes pelo Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (UFPA). Mestre em Artes pelo Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Últimas publicações: “Memórias teatrais nas cidades de Amapá/AP e Belém/PA: a presença norte-americana durante a 2ª guerra mundial (1939-1945)”. In: 30º Simpósio Nacional de História, 2019, Recife - PE. Anais do 30º Simpósio Nacional de História - História e o futuro da educação no Brasil, 2019. p. 01-15; “Pedagogia palhacesca: a escola do só eu no ensino regular”. Conceição/Conception revista do programa de pós-graduação em artes da UFPA, v. 6, p. 87, 2017.

E-mail: fredcarvalho@gmail.com

Recebido em: 30/05/2020

Aceito em: 09/06/2020

O teatro engajado de Aldo Leite ou ouvindo mais pelos olhos do que pelos ouvidos¹⁶

Gilberto dos Santos Martins

Resumo

A finalidade do presente artigo é apresentar e refletir uma das mais proíferas experiências teatrais no Maranhão na década de 1970: Tempo de Espera (1975). De autoria de Aldo Leite (1941-2016) e encenada pelo Grupo Mutirão, Tempo de Espera surpreendeu o público e a crítica nacional e estrangeira pela crueza de suas denúncias políticas e sociais em relação às misérias do interior maranhense na década de 1970. Essa experiência teatral se configurou como um dos grandes feitos cênicos no Maranhão, resultado, nessa perspectiva, de um engajamento tanto dos atores e do autor, quanto de uma geração de artistas e intelectuais de então. A pesquisa está baseada em depoimentos, críticas jornalísticas e observações teóricas de críticos como Yan Michalski (1977), Tania Pacheco (1976; 2005), José Arrabal (2001-2002), Tácito Borralho (2005) e o próprio Aldo Leite (1989; 2007).

Palavras-chave: Teatro brasileiro; Teatro engajado; Teatro maranhense.

The engaged theater of Aldo Leite or hearing more by the eyes than by the ears

Abstract

The purpose of this article is to present and reflect on the most prolific theatrical experiences in Maranhão in the 1970s: Waiting Time (1975). Aldo Leite (1941-2016) and staged by the Mutirão Group, Waiting Time, the public and national criticism and the criticism of its policies and policies to support the miseries of the interior of Maranhão in the 1970s. a program that constitutes one of the greatest scenic achievements in Maranhão, a result, in this perspective, of an engagement both of the actors and of a generation of artists and intellectuals of that time. The research is based on testimonies, journalistic critiques and theoretical observations of thinkers such as Yan Michalski (1977), Tania Pacheco (1976; 2005), José Arrabal (2001-2002), Tácito Borralho (2005) and Aldo Leite himself (1989; 2007).

Keywords: Brazilian theater; Engaged theater; maranhense theater.

¹⁶ Esse título é uma junção de termos utilizados pelo jornalista Ary Pararrais em sua crítica **Sangrando e sem açúcar** ao Jornal Correio Braziliense de 27 de novembro de 1977, se referindo à sua experiência como espectador de Tempo de Espera em Brasília.

Aspectos introdutórios

O fechar das cortinas no teatro encerra uma ficção que pode ser inventada ou baseada no real. Esse instante finaliza um mundo vivo, do aqui e do agora, mas abre um longo e árduo trabalho aos que se dedicam a historiar, a reconstruir essa experiência que, de certa forma, não se esvai completamente. Ainda na memória coletiva dos que fizeram, dos que assistiram e da sociedade que a cercava, é possível recuperá-la em meio às reminiscências, aos rastros, aos documentos e fragmentos que se produzem ao longo do tempo.

Mesmo que inexistente, enquanto acontecimento artístico, ainda continua presente, pertencendo a um contexto específico, convivendo ainda com as questões que mobilizaram a sua criação e a sociedade de então. “Não se tem mais a obra, é fato, mas ela adquire permanência histórica através das impressões causadas por ela, transformando-se, para além do ato teatral, em um instrumento da memória social e coletiva” (BATISTA, 2017, p. 77). Diferentemente da materialidade da cena, do visual, do aqui e do agora, que permitem uma reflexão baseada numa concretude um pouco mais exata, falar de algo que já não existe mais é uma tarefa árdua para os historiadores do teatro, uma vez que nem o documento e nem as subjetividades dão conta, totalmente, do objeto cênico a ser reconstruído e refletido.

Nessa linha reflexiva, tentaremos nos aproximar de uma possível imagem do que teria sido a encenação de **Tempo de Espera**, do Grupo Mutirão, de São Luís do Maranhão. Além disso, tentaremos perceber seus aspectos políticos e engajamentos, frutos de toda uma geração de artistas que, com muito empenho, desenharam um cenário artístico o qual, ainda hoje, é sentido nas narrativas e experiências de atores e diretores maranhenses.

A compreensão de engajado ou engajamento que adotamos, aqui nesta reflexão, baseia-se não apenas na acepção de uma ligação política, que pode existir na obra de arte, ou em seus criadores, mas o entendimento de que o autor já porta um ideal político que pode ser visualizado e é impresso, voluntariamente, em sua criação. Há artistas que, em si, não carregam características ou um sentimento de compromisso político e social, mas adotam em suas produções uma mensagem na qual o contrário também é possível ser observado.

Mas o que queremos defender aqui é um artista em que a estética e a política são imanentes ao seu ser histórico e ao seu fazer artístico. Ele diverte e ensina, ensina e diverte, alerta e critica. “[...] Não se trata apenas de saber se o artista tem um ponto de vista político formado; trata-se de saber se o seu ponto de vista político faz parte integrante da sua obra” (BENTLEY, 1969, p. 154).

Assim, oposta a então corrente onda de textos que transmitiam mensagens de divórcio,

traições, brigas de condomínios e falta de gasolina, **Tempo de Espera**¹⁷, de Aldo Leite, surpreende. Uma das mais ousadas formas teatrais pensadas, produzidas e encenadas no Maranhão no momento em que o Brasil vivia um cenário difícil de repressão; foi um dos grandes destaques da crítica brasileira e internacional nos idos da década de 1970, devido à crueza com que tratou dos assuntos e como abordou a miséria de uma família, que pode ser vista ainda hoje no interior do Maranhão, mas que não se difere de milhares no mundo inteiro. Eis a fundamental importância dessa encenação.

Por isso, esse texto parte da necessidade de compreender as teias sociais, políticas e culturais da rede que envolve essa encenação como um dos grandes destaques do teatro feito no Maranhão na década de 1970. **Tempo de Espera**, não raro, tem ocupado a memória dos artistas e espectadores maranhenses sempre que vão mencionar o que os maranhenses consideram como um período fértil da cena teatral no estado.

A gênese

Em 1975, Aldo de Jesus Muniz Leite (1941-2016), porém mais conhecido como Aldo Leite, natural da cidade de Penalva, no Maranhão, em parceria com outros atores – Leda Nascimento, José Inácio Moraes, Cosme Junior, José Facury Heluy, Lizete Ribeiro e Fátima Moraes -, que já vinham de uma caminhada artística no Teatro Experimental do Maranhão (TEMA)¹⁸, desde a década de 1960, submeteu-se aos riscos de um processo de pesquisa e criação inusitado. Até então trabalhando com textos elaborados e de grande repercussão nacional e internacional - seguindo os moldes do que se vinha praticando no que se convencionou chamar de “grandes centros produtores de teatro” e suas imponentes empresas, como o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), Leite parte para um “descaminho habitual”, como sempre o preferiu, desde quando se negou a estudar num seminário para formação de padres e seus pais o colocaram para estudar no Liceu Maranhense (LEITE, 2007, p. 191-192).

As reminiscências de sua infância em Penalva, cidade do interior do Maranhão, a sua

¹⁷ Esse trabalho, entre os anos de 1975 e 1978 esteve em diversos festivais de teatro, sobretudo amadores, no Brasil, França (Nancy, Paris, Lille, Tomblaine), Holanda (Amsterdã, Rotterdam), Alemanha (Munique e Colônia). Vencedor de diversos prêmios: Representante da 2ª Coordenação Norte I Festival Brasileiro de Teatro Amador (Fortaleza-1975); Um dos melhores espetáculos de 1976 pela Associação Paulista de Críticos de Arte da cidade de São Paulo; Revelação de Diretor (Aldo Leite), pelo APCA-1976; Prêmio Governador Estado de São Paulo de melhor Produção-1976; Menção Especial ao Grupo Mutirão em São Paulo pelo APCA-1976; Indicações ao Prêmio MEC- MAMBEMBE- Rio de Janeiro-1977; Prêmio MEC- MAMBEMBE-Autor revelação e Diretor revelação (Aldo Leite), Ator revelação (Cosme Junior) e atriz revelação (Leda Nascimento) no Rio de Janeiro- 1977; Prêmio Molière para Diretor (Aldo Leite) no Rio de Janeiro-1977); Representante do Brasil no XVI Festival Internacional de Teatro em Nancy- França- 1977.

¹⁸ O Teatro Experimental do Maranhão (TEMA) foi criado em 1960, em São Luís do Maranhão, pelo ator, bailarino e professor maranhense Reynaldo Faray. Esse grupo manteve-se em atividade até o final da década de 1990. Reynaldo Faray faleceu no ano 2002 em São Luís- MA.

perplexidade depois de adulto, ao observar que nada havia mudado nas cidades do interior do estado em que havia feito apresentações pelo Teatro Experimental do Maranhão e as suas influências teórico-acadêmicas, como Paulo Freire, Bertolt Brecht - que consubstanciaram a sua visão crítica ao formato do Movimento Brasileiro de Alfabetização (MOBRAL) -, Renata Palottini e Lauro César Muniz deram origem ao texto/roteiro **Tempo de Espera**. Segundo Aldo Leite (1989; 2007), o texto/roteiro teria surgido quando o Teatro Experimental do Maranhão, coordenado pelo ator, diretor e bailarino Reynaldo Faray (1931-2002), assinou um convênio com o MOBRAL, no intuito de promover apresentações artísticas nas cidades do interior do Maranhão.

O MOBRAL Cultural era um prolongamento das ações do MOBRAL, visando a uma educação contínua e um alargamento do conceito de Educação Permanente. Além disso, objetivava atenuar ou impedir a regressão ao analfabetismo, reduzir a evasão escolar, atuar como fator de mobilização, estimular o espírito associativo e comunitário, divulgar a filosofia do MOBRAL em atividades a serem realizadas em tempo livre, das que participaram o mobralense, em especial, e a comunidade em geral, contribuindo para a democratização da cultura no País (RAMOS; CAVALCANTI, 1979, p. 11). Nesse âmbito, o MOBRAL não só incentivava, via parceria com o Serviço Nacional de Teatro, as ações de divulgação de espetáculos, como, também, determinava os tipos de espetáculos que seriam apresentados.

Como observado, neste texto, o clima apático fatalista dessas realidades, que não correspondiam aos resultados esperados pelo Programa MOBRAL, levou Leite a perscrutar essas comunidades através de um questionário distribuído pelos próprios atores: “não houve de início, o objetivo de realizar uma pesquisa com a finalidade de colher dados visando um espetáculo teatral. [...] foi um impulso, uma emoção, um tentar decifrar vidas” (LEITE, 1989, p. 53). A ideia era denunciar ao próprio MOBRAL as suas ineficiências quanto aos seus objetivos, por meio de um relatório em que contivesse não apenas a opinião positiva dos docentes, mas a voz realista dos alunos. Também imaginava-se, segundo Leite (1989, p. 54), produzir uma série de reportagens que pudessem ser publicadas nos jornais de grande circulação em São Luís:

No entanto a conversa informal, o como, por que, extrapolando quase sempre o próprio questionário, aliado ao fato de minha própria vivência na cidade de Penalva, e tendo, ainda, como subsídio teórico aquela realidade, as ideias de Paulo Freire foram sendo reunidas em anotações, para em seguida, num outro momento, optar pelo aproveitamento do material para uma peça teatral (LEITE, 1989, p. 54).

É importar notar que, naquela ocasião, as ideias de Paulo Freire, acerca de uma educação libertadora e da importância da educação na conscientização política, serviram de substrato não apenas para Aldo Leite, mas para vários artistas do Maranhão, como, por exemplo, Tácito Borralho e seu Laboratório de Expressões Artísticas, criado em 1972. No que diz respeito aos dados colhidos nos questionários, Leite tinha a certeza que não queria seguir os caminhos intelectualizados e metafóricos vigentes e, ao mesmo tempo, criticava o aspecto panfletário de experiências políticas no teatro, como os CPCs e o Teatro Arena.

Leite menciona a presença de Ferreira Gullar em São Luís tentando plantar a semente do movimento do Centro Popular de Cultura, mas, segundo o autor, não vingou. Não houve interesse das pessoas e dos grupos em manter as discussões. Assim, após a partida de Gullar, arrefeceu-se o movimento (LEITE, 1989, p. 43).

Aquele público ainda não estava preparado para ações intelectualizadas, e, nesse sentido, abriu-se mão de panfletos e primou-se por ações diretas, “uma forma que possibilitasse não só uma discussão, mas quem sabe, uma transformação” (LEITE, 1989, p. 54). A postura de Leite, ao intentar a transformação do sujeito, mas ao mesmo tempo abrir mão de uma resistência via partidária, como ocorreu com os Centros Populares de Cultura, e com os grupos Arena e Opinião, que tiveram uma forte influência do Partido Comunista do Brasil, demonstra que a esquerda, a resistência e militância política da década de 1970 não eram tão homogêneas assim.

Sobre a efetiva participação de artistas da esquerda na resistência armada, no período da ditadura civil-militar no Brasil entre os anos de 1964 a 1985, Marcelo Ridenti (2010) afirma que, a partir de dados colhidos pelo Projeto Brasil Nunca Mais, houve uma pequena parcela de artistas e intelectuais que estiveram engajados nas organizações de resistência armada no período. Dos 3.698 denunciados, apenas 24 se declararam como “artistas”, somando, assim, 0,6% do total indicado. Ou seja, muitos agiram no campo ideológico, apenas. Entretanto, o autor adverte que os dados não podem ser seguramente levados como uma amostragem segura, uma vez que muitos artistas associados à esquerda podem não ter sido processados e, nesse sentido, não apareceriam nos dados divulgados.

Segundo Ridenti (2010, p. 56), foram poucos os artistas que se empenharam na causa da luta armada, entretanto, esses artistas assumiram um papel fundamental na trincheira ideológica, apontando possibilidades de saída, denúncia e enfrentamento político. Nesse sentido, restou a esses mesmos sujeitos, a função da denúncia ao público a sua insatisfação contra o regime. E foi nesse território que, pelo menos até agora, conseguimos enxergar a

atuação de Aldo Leite com seu **Tempo Espera**; denúncia de injustiças sociais, fome e extrema miséria no interior nordestino do país. E o engajamento de Aldo Leite pode ser percebido exatamente aí nessa postura.

Para a pesquisadora Natália Batista (2017), não se pode homogeneizar os grupos e artistas que estavam na ativa no período da ditadura civil-militar no Brasil como “grupos ou artistas engajados”, porque, segundo a autora, vários grupos continuaram o seu trabalho e não tiveram motivações políticas, muito menos revolucionárias. Se por um lado havia quem estivesse engajado na luta contra o sistema do regime, por outro, havia quem o ignorasse ou até mesmo o apoiasse (BATISTA, 2017, p. 35). Mas, esse não era o caso dos fazedores de teatro do Maranhão, com exceção de Reynaldo Faray, que sempre foi muito criticado pela sua indiferença quanto aos aspectos políticos, mesmo que os debates sobre o momento político e as discussões sobre os possíveis enfrentamentos tenham respingado no seio de seu grupo, o que fez muitos saírem e tomarem seus próprios rumos na arte.

Qual é o tempo da espera?

No interior de um casebre de um cômodo, à beira de uma estrada nordestina, uma família (pai, mãe, filho e filha) é visualizada num recorte de um dia. Suas atividades, suas adversidades e seus conflitos explícitos ou não são colocados numa bandeja para que sejam lidos e refletidos por quem se depara com essa obra de Leite. Um pai, um “velho de 40 anos”, mas pelo estágio em que é mencionado na peça, pode muito bem ser confundido com um ser de 90 anos, acometido de malária e tuberculose, expressa sua ineficiência e fraqueza, pouco participa do cotidiano ativo da casa; reservando-se a tossir, a escarrar e a conflitar-se por não poder ajudar em nada. A mãe, grávida de nove meses, ocupa-se em socar o arroz no pilão, a limpar o urinol com vômitos, escarros e sangue do marido, a fazer-lhe carinhos e a buscar os filhos com os olhos pela casa; essa mulher que demonstra fibra é, constantemente, contrariada e fragilizada pelas dores, pontadas na barriga, anunciando um parto que insiste em chegar, embora as escassas condições da família e da casa. Um rapaz que, diariamente, sai para pescar, no entanto, nesse dia não obteve êxito.

Numa mistura de desolação e contentamento, pendura sua tarrafa na parede da casa e busca um estado de acomodação, descanso e até mesmo desligamento daquela realidade a fumar seu cigarro de maconha num canto da casa. Num nível impulsivo e sagaz, olhos vivos e indiferentes, uma jovem de 16 anos, nos intervalos dos afazeres domésticos, recorta, folheia e cola na parede fotos coloridas, escolhidas a seu bel prazer; constrói uma realidade,

dimensiona-a numa outra relação distante da que presencia cotidianamente.

Imagem 1 – Cena de Tempo de Espera (1976). Os personagens Mãe, Pai, Filho, Filha e Parteira executam suas atividades. É provável que esta foto tenha sido produzida para divulgação, pois os personagens Parteira e Pai não se relacionam no texto da maneira como mostra a foto.



Fonte: Acervo Aldo Leite-Biblioteca do Centro de Ciências Humanas-UFMA.

No que tange a **Tempo de Espera**, o mesmo embaraço de memória que não nos deixa saber exatamente a partir de qual espetáculo Leite teve contato com a realidade interiorana do Maranhão, em sua experiência com o TEMA, também é vista quanto à estreia desse espetáculo. Em sua dissertação de mestrado, defendida em 1989, na cidade de São Paulo pela Escola de Comunicações e Artes da USP, sem mencionar o dia, Leite diz que a referida encenação estreou em novembro de 1975, em São Luís. Remanescentes do grupo Teatro Experimental do Maranhão que, àquela altura, apresentaram a proposta da montagem ao diretor do grupo, a qual não foi muito bem vista pelo diretor Reynaldo Faray, ocasionando, assim, o provisório afastamento dos membros.

Segundo Leite (1989, p. 74), **Tempo de Espera** fez sua primeira apresentação no I Festival Brasileiro de Teatro Amador com o nome de Grupo AMAI (Associação Maranhense de Artistas e Intelectuais). Posteriormente, como forma de facilitar o apoio do Serviço Nacional de Teatro, esse grupo de artistas resolveu legalizar o que ficou conhecido como Grupo de Teatro Mutirão, através do qual se construiu o histórico de sucesso dessa peça teatral. Outra lacuna que nos deixa Leite é quando menciona em seu livro Memória do Teatro Maranhense (2007) que a estreia de **Tempo de Espera** teria sido em dezembro de 1975, diferente do que diz na sua dissertação.

Tempo de Espera parte de um núcleo familiar que se encontra no estado de extrema pobreza em alguma cidade pequena do interior do Maranhão. Num casebre de taipa, cinco

personagens vivem encurralados num mundo de inanição. A fome, o desejo de partir e a tristeza de uma perda imprimem nessa família um gosto amargo que seria melhor a morte à vida.

Durante menos de uma hora, desfila ante o público a vida de todos os dias de uma primária célula social, a qual reflete não somente a realidade do Maranhão, mas também a de todo lugar do mundo onde as dramáticas condições materiais reduzem os seres humanos a uma existência que lembra a animalidade (MAGNASCO, 1977).

A cena minuciosa, hiper-realista, de uma realização experimental, de uma longa e interminável espera, sem se saber do quê ou para quê, que o Sudeste só iria conhecer depois de um longo sucesso nos festivais no Nordeste brasileiro, segundo Edélcio Mostaço (2013, p. 237), é descrita pelo jornalista holandês Hannie Alkema, num artigo do jornal NRC Handelsblad de 02 de junho de 1977, como movimentos cansados, indolentes, num desespero resignante. Essa família está imersa num lamaçal de pobreza e sem nenhuma perspectiva. Não há mais nada a dizer um ao outro; nem mesmo quando uma vida e uma tentativa de renovação dos ares em casa chegam o silêncio não é quebrado; até porque a criança já nasce morta, o que aumenta o desespero da mãe que grita e chora de pavor, e intensifica a forte tosse, infinita, do pai que tenta, por um instante consolar sua esposa, sem sucesso. A sua hora da morte também chega antes mesmo do fim dessa rede de tristezas. Há um império da impotência nessa humilde casa.

Para Yan Michalski, em sua crítica Lição de esperar por nada ao Jornal do Brasil de 08 de janeiro de 1977, **Tempo de Espera** é um documento e uma potente indigestão ao cotidiano da classe média brasileira:

Se miséria semelhantes - e, no caso, é irrelevante estabelecer uma hierarquia de intensidade- presente muito mais perto de nós acabam assimiladas sem nos impedir da mais santa paz de espírito as nossas rotinas diárias, é evidente que não é o pensamento de que há muita miséria no interior do Maranhão que vai, normalmente, nos impedir de digerir bem o jantar nosso de cada dia. Um documento como **Tempo de Espera** talvez não estrague a digestão de todos os espectadores por muito tempo; mas não deixará de conferir à nossa comida, durante alguns dias, um gosto singularmente amargo na comida é poderoso estímulo à reflexão (MICHALSKI, 1977, p. 02).

A partir das palavras de Michalski (1977), é importante ressaltar que **Tempo de Espera** não é um olhar sobre as lamúrias do Maranhão, mas um trabalho que tem viés político e social. Conforme aponta o crítico, o trabalho do Grupo Mutirão é um documento, sobre o qual é possível ler, compreender e discutir uma realidade esquecida pelos mandantes do poder. A

miséria cotidiana, mencionada por Michalski (1977), que em nada afeta ou que, simplesmente, é esquecida minutos depois quando o espectador sai do teatro, é algo grave que tem a ver com as teias da indiferença e de valores humanitários escassos que têm sido deixados de lado.

Ainda sobre o aspecto documental de **Tempo de Espera**, percebe-se que entender sua trajetória cênica, a de seus criadores e a produção de narrativas que a sucedeu, é uma maneira de compreensão dos anos em que foi produzida, além de entender e refletir as conjunturas estético-político-sociais que deram significado a essa encenação.

É importante mencionar que, a partir de 1960, ano de criação do Teatro Experimental do Maranhão, começou-se a trabalhar com uma escala corrente de espetáculos na capital São Luís. De certa maneira, uma sistematização dos elementos da cena, que eram reflexos da influência que os grupos de teatro do Rio de Janeiro e São Paulo que, frequentemente, aportavam em São Luís, impingiam aos artistas ludovicenses, além e, sobretudo, da formação do diretor do grupo ter sido nessas cidades. Muito embora essa tendência, para um novo teatro na cidade de forte adesão da classe média alta aos seus espetáculos, tenha sido uma das características associadas ao sucesso do diretor maranhense Reynaldo Faray, mas suas peças pouco reverberaram no meio artístico na posteridade, para além dos aspectos estéticos.

Quase sempre ligada à efervescência teatral da década de 1970 em São Luís, **Tempo de Espera**, do Grupo Mutirão, permaneceu nos corações e mentes dos que puderam vivenciar aquele contexto. A reverberação dessa encenação e sua pungente força à reflexão político-social é um dos aspectos que faz com que não a tenham deixado cair no esquecimento. Nessa perspectiva, “um teatro de não controvérsia poderia ser um museu, uma instituição repetitiva, complacente. Mas um teatro que movimenta a mente é uma membrana sensível, propensa à febre, um organismo vivo” (BERTHOLD, 2001, p. XI).

Dentre os vários pontos que tornam **Tempo de Espera** vivaz, o aspecto **grupo** não pode ser desconsiderado. Acreditamos que, como um espetáculo-documento, essa encenação toma corpo e garante a sua vitalidade e sensibilidade às questões político-sociais porque ela foi regida por seres criativos, políticos e atentos às suas realidades no seio de um agrupamento de artistas.

Imagem 2 – Atores de Tempo de Espera em foto de divulgação do espetáculo. Da direita para a esquerda- Lizeth Ribeiro, Fátima Moraes, Lêda Nascimento, José Inácio e Cosme Junior.



Fonte: Teatro Cacilda Becker (RJ), 1977. Acervo Cedoc/Funarte. Autoria desconhecida.

Segundo Tácito Borralho (2005), os anos de 1970 foram fundamentais no engendramento e na sedimentação de novas perspectivas na prática artístico-cultural no Brasil, onde se privilegiou o teatro, em meio às demais formas de expressão. Havia, segundo o autor, um desejo e uma necessidade, devido às conjunturas políticas, de uma coletivização, de uma produção que explodisse as individualidades no fazer artístico, optando-se por agrupar-se (BORRALHO, 2005, p. 26).

No entanto, conforme reflete Mariângela Alves de Lima (2005), os grupos de teatro no contexto nacional, que já vinham de um engajamento coletivo, com projetos ideológicos, sobretudo na construção de uma dramaturgia que refletisse às intempéries da realidade brasileira na década de 1960, na década seguinte ainda não conseguiam definir a sua própria imagem no espelho do tempo (LIMA, 2005, p. 251). Um parêntese é necessário ser feito aqui.

Enquanto outras cidades do Brasil, desde a década de 1960, já estavam impregnados de um conteúdo e de uma postura política e de contestação de uma realidade que a cada dia se agravava, no Maranhão, é somente a partir do início da década de 1970 que os reflexos da experimentação estética de viés político e a sua relação com o panorama nacional começa a ser figurado (BORRALHO, 2005, p. 28). Essa relação é possibilitada tanto pela crescente formação de grupos de teatro, o que até no final da década de 1960 estava muito mais concentrado na figura do Teatro Experimental do Maranhão (TEMA), e, sobretudo, pela organização do movimento de teatro amador com a criação da Associação Maranhense de Teatro Amador (AMATA) e, concomitantemente, a Federação Nacional de Teatro Amador, como membro da diretoria o maranhense Tácito Borralho.

Embora comprometida pelos respingos do AI5 de 1968 e uma intensa censura à liberdade de expressão, a década de 1970 representou o fortalecimento dos grupos amadores que, através de encontros, oficinas, debates e festivais enlaçavam suas articulações e modos de fazer conforme suas realidades. Outro aspecto que pode justificar a crescente proliferação de grupos na cidade de São Luís, foi a reabertura do Teatro Arthur Azevedo, em 1969, que desde a década de 1930 vinha num processo de constante arrendamento à empresas cinematográficas, restringindo o trabalho dos artistas amadores da cidade. A criação do Departamento Estadual de Cultura, no governo do então governador José Sarney, também foi um dos ganhos para a cultura do estado.

Em termos de Rio de Janeiro e São Paulo, para Lima (2005), diante do contexto que os grupos de teatro estavam enfrentando, eles sofriam de uma estagnação resolutiva, pois não conseguiam ensinar alguma coisa a seu público, nem propor atitudes que considerassem válidas para a transformação da face do mundo. Para a autora, “no máximo podem oferecer eles mesmos um espelho em que o público se veja refletido e possa, a partir desse reflexo, compreender-se um pouco melhor, ou então entregar-se à angústia de não conhecer a própria identidade” (LIMA, 2005, p. 251). Essa impotência ao não saber propor formas de saídas para tal situação é refletida na sensação de insulamento dos personagens no velho casebre, envolvidos por uma inanição que os prende nesse espaço.

A ênfase na lentidão, a minuciosa cópia de detalhes que formam o cotidiano, a descrição de uma forma de vida em que a comunicação inexistente porque não há um sentido a ser comunicado expressam a sensação de impotência e isolamento dos artistas em relação ao sujeito da sua obra (LIMA, 2005, p. 253).

Esse pensamento sugere que, quando um grupo decide por retratar a vida, voluntariamente, o reflexo, ainda que por mais organizada que possa ser a sua organização artística, assume, incomensuravelmente, um lugar de distanciamento dessa realidade, ou seja, dos homens que decidiu representar. Para Lima (2005), resumir o significado desse trabalho a uma denúncia é aceitar apenas o lado simplório e evidente da obra. No entanto, o ponto chave da obra teatral de Leite é a destinação ao espectador, como usufruto de uma experiência artística, de uma desolação e uma inexorável incompetência para transformar a realidade (LIMA, 2005, p. 253). Pode-se perceber, através dessa encenação, como vivia a população rural do país, ou como se procurava representar, pelo teatro, o sentir e o compreender a miséria e o abandono desses seres humanos. Mas, apenas isso não bastava. Para o Grupo Mutirão não bastou. E é no âmbito de um grupo de teatro que, o **que** dizer com o **como** dizer toma uma proporção para além da estética, marcando de forma aguda e conflitante, a sua

demarcação e posição política.

Outro aspecto que sobressai aos olhos sempre que essa encenação é lembrada, mencionada, é o aspecto discursivo estético no palco que aderiu a uma, até então inovadora, maneira de dizer, uma forma estética que abria mão de uma característica cara ao fazer teatral desde os gregos: a palavra.

Aldo Leite explica a todos os jornalistas que o entrevistaram, desde os brasileiros, por diversas cidades, passando pelos franceses, holandeses, alemães, portugueses e outras nacionalidades que cobriam o festival de teatro de Nancy em 1977, na sua temporada na França que, a palavra na cena parecia redundante e que, a gestualidade dos atores era o suficiente para dizer o que se queria. Em entrevista à Folha de Londrina, na edição de 26 de março de 1977, que anunciava a apresentação de **Tempo de Espera** em homenagem ao dia do teatro desse ano, a atriz Lizete Ribeiro é taxativa: “o silêncio não é uma tentativa de inovação artística” (RIBEIRO, 1977).

Segundo Tânia Pacheco, em seu texto, *O Teatro e o Poder* (2005, p. 281), entre os anos de 1971 e 1975, houve uma baixa nas produções no país, devido a um fenômeno que foi um reflexo do Ato Institucional de 1968: a autocensura dos produtores teatrais. Muitos empresários teatrais começaram a ter medo de enviar seus textos para a Censura e serem marcados como “problemáticos”. Nesse sentido, os grupos não empresariais ganharam espaço como forma de dizer aquilo que queriam, além de experimentar formas e conteúdos diversos. Nesse ínterim, podemos destacar o fortalecimento do teatro amador e suas confederações que deram gás a isso. O argumento que aderimos, ao falar da opção pelo silêncio em **Tempo de Espera**, está mais voltado para o profundo silenciamento da década do que simplesmente uma opção estética.

José Arrabal (2001-2002) lembra que a encenação “não é só uma proposição da realidade social posta em debate, mas também uma discussão a respeito do discurso do palco”. O autor abre mão da comunicação por meio da linguagem e, conforme expressa a crítica Tânia Pacheco, em 1976, limitando-se a seres que “chocam, agredem no seu silêncio, (...) que tem um inexorável poder de fazer pensar. (...) o que mais choca é a total incomunicabilidade desses seres”. A escritora Cecília Prada é assertiva no *Jornal da Bahia* em 18 de julho de 1976: “a absoluta economia verbal é um imperativo da situação trágica que apresenta, porque o homem verdadeiramente miserável não necessita de palavras, ou esqueceu-se de usá-las há muito, empenhado que está, totalmente, na luta pela sobrevivência” (PRADA, 1976 apud LEITE, 1989, p. 83).

A partir de tudo que foi dito, as inúmeras falas produzidas e que nos levam a pensar a

cena teatral maranhense e brasileira, revelam a importância dessa encenação. A pesquisa, em desenvolvimento, pretende esmiuçar, discutir e relacionar os principais conceitos advindos desse fenômeno. Pouco se falou acerca dessa encenação, numa perspectiva historiográfica e analítica voltada para os discursos. Discutir o teatro nacional é sempre necessário, contudo, colocar uma lupa nas diversas manifestações cênicas existentes na amplidão territorial nacional, colabora para evitar generalizações, além de considerar suas especificidades, particularidades e suas interconexões é algo pressuroso.

REFERÊNCIAS

ALKEMA, Hannie. **Triest stemmend verbeelding van de braziliaanse armoe**. NRC Handelsblad (Amsterdam), 02/06/1977.

ARRABAL, José. Tempo de Espera. In: **Revista O percevejo**. Rio de Janeiro. 2001-2002.

BATISTA, Natália. **Nos palcos da história: teatro, política e Liberdade, liberdade**. São Paulo: Editora Letra e Voz, 2017.

BENTLEY, E. **O teatro engajado**. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

BORRALHO, Tácito. **Do imaginário popular maranhense ao teatro: uma análise de O Cavaleiro do Destino**. São Luís: Secretaria de Estado da Cultura-SESC, 2005.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

LEITE, Aldo. **O processo de criação de “Tempo de Espera”**. (Dissertação). Departamento de Artes Cênicas. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. 1989.

LEITE, Aldo. **Memória do Teatro Maranhense**. São Luís: EDFUNC, 2007.

LIMA, Mariângela Alves de. Quem faz o teatro. In: NOVAES, Adauto. (Org.). **Anos 70: ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano/Senac-Rio, 2005.

MAGNASCO, Horácio. **Tempo de Espera divulgação: sucesso brasileiro em Nancy**. Jornal Última Hora, Rio de Janeiro, 07 mai. 1977.

MICHALSKI, YAN. **Lição de esperar por nada. Crítica a Tempo de Espera**. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 08 jan. 1977.

MOSTAÇO, Edécio. Grupos teatrais, criações coletivas e outras realizações. In: FARIA, João Roberto (dir.). **História do Teatro Brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas**. Vol. 02. São Paulo: Editora Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

PACHECO, Tânia. O Teatro e o Poder. In: NOVAES, Adauto. (Org.). **Anos 70: ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano/Senac-Rio, 2005.

PACHECO, Tânia. **Os Severinos maranhenses nos palcos de São Paulo**. Jornal O Globo, São Paulo, 07 nov. 1976.

PARARRAIOS, Ary. **Sangrando e Sem açúcar**. Jornal Correio Brasiliense, Brasília, 27 nov. 1977.

PRADA, Cecília. **Lição de desespero**. Jornal da Bahia, Salvador, 18 jul. 1976.

RIBEIRO, Lizete. **“Tempo de Espera” em silêncio, comemora hoje o dia do teatro**. Folha de Londrina, Londrina, Sábado, 26 mar. 1977. Não consta o nome do entrevistador.

RIDENTI, Marcelo. **O Fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

SOBRE O AUTOR

Mestre em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes- UFU. Professor de Arte/Teatro no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA). São de sua autoria os artigos “Um exercício épico-dialético para uma crítica social em Tempo de Espera (1975)” (2020); “Tempo de Espera: história e resistência no teatro feito no maranhão nos anos de chumbo” (2019) e o livro “Centro de Artes Cênicas do Maranhão (CACEM): memórias e resistência de uma escola de teatro”. Atualmente desenvolve a pesquisa de doutoramento TEMPO DE ESPERA: intersecções estéticas e políticas no teatro amador em São Luís na década de 1970, no Programa de Pós-graduação em Artes/ICA/UFPA. É membro do Grupo de Pesquisa PERAU- Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/UFPA/CNPq e do Grupo de Estudo e Pesquisa em Arte Educação-IFMA/CNPq. É ator e pesquisador do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho/MA.

E-mail: gilsantins@gmail.com

Recebido: 27/05/2020

Aprovado: 07/06/2020

GRUTA – Uma Experiência na contramão

Howardinne Queiroz Leão

Resumo

O presente artigo pretende construir um olhar panorâmico sobre a trajetória do Grupo de Teatro Universitário do Amazonas, popularmente conhecido como Gruta. Formou-se em 1973, na antiga Universidade do Amazonas (UA), pelo filósofo Marcos José, e esteve ativo até meados dos anos de 1990. Composto por estudantes, em sua maioria da área de filosofia, o Gruta ansiou por uma prática de teatro popular, partindo para uma experiência de agitação e propaganda. Com o objetivo de reconstituir parte da trajetória do grupo, destacam-se importantes depoimentos, incluindo o livro “A flecha do Teatro Cabocão” (1993), de Marcos José, única publicação específica a respeito. Assim, a discussão pretende diminuir as lacunas da historiografia do teatro amazonense, versando por meio do Gruta, o papel do teatro engajado para a renovação teatral do Amazonas.

Palavras-chave: Teatro de agitação e propaganda; teatro amazonense; teatro popular.

GRUTA – An experience against the grain.

Abstract

This article aims to build a panoramic view of the trajectory of the Amazonas University Theater Group, popularly known as Gruta. It was created in 1973, at the former University of Amazonas (UA), by the philosopher Marcos José, and was active until the mid-1990s. Composed of students, mostly in the area of philosophy, Gruta longed for a theater practice popular, leaving for an experience of agitation and advertisement. In order to reconstruct part of the group's trajectory, important statements stand out, including the book *A flecha do Teatro Cabocão* (1993), by Marcos José, the only specific publication on the subject. Thus, the discussion intends to diminish the gaps in the historiography of the Amazonian theater, addressing, through Gruta, the role of theater engaged in the theatrical renovation of Amazonas.

Keywords: Agitation and propaganda theater; Amazonian theater; popular theater.

GRUTA – Uma experiência em sentido contrário

Resumen

Este artículo tiene como objetivo construir un punto de vista panorámico de la trayectoria del Grupo de Teatro de la Universidad de Amazonas, conocido popularmente como Gruta. Se formó en 1973, en la antigua Universidad de Amazonas (UA), por el filósofo Marcos José, y estuvo activo hasta mediados de la década de 1990. Compuesto por estudiantes, principalmente en el área de filosofía, el Gruta anhelaba una práctica de teatro popular, comenzando con una experiencia de agitación y propaganda. Para reconstruir parte de la trayectoria del grupo, destacan importantes declaraciones, incluido el libro “A flecha do Teatro Cabocão” (1993), de Marcos José, siendo la única publicación específica sobre el tema. Por lo tanto, la discusión tiene la intención de disminuir las brechas en la historiografía del teatro amazónico, abordando, a través de Gruta, el papel del teatro dedicado a la renovación teatral del Amazonas.

Palabras clave: Teatro de agitación y propaganda; Teatro amazónico; teatro popular.

A década de 1960 foi significativa para o teatro produzido em Manaus por ser palco do despontar gradativo de novas experiências. Estas se distanciavam das “velhas práticas teatrais”, aproximando-se dos discursos vigentes em outros eixos, como Rio de Janeiro e São Paulo. Não se tratava de negar o que se fazia antes, mas de reconhecer, nas novas práticas, mudanças de interesse no pensamento artístico, em consonância com seu tempo.

Na cena manauara, até o início dos anos de 1960, eram predominantes os resquícios das produções centradas em comédias ligeiras e de costumes, pouco se atentando às técnicas de atuação e de encenação inovadoras do teatro, fixando-se na especialização em torno de papéis-tipo. Alguns exemplos de personalidades brasileiras que emergiram desses modelos foram: Dulcina de Moraes, Leopoldo Fróes, Jaime Costa, e Procópio Ferreira. A companhia de Procópio foi uma das que esteve em Manaus, com a peça “Lição de felicidade”, de William Somerset Maugham, em cartaz no Teatro Amazonas. É referente a isso, que frisamos de velhas práticas teatrais, o “teatro do ator”, termo cunhado por historiadores brasileiros para denominar um período no Brasil, correspondente ao intervalo entre 1910 e 1950, quando na cena prevalecia a figura do ator carismático, geralmente o dono das companhias (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009).

As dramaturgias escolhidas tinham como prioridade gerar lucro para sustentar as companhias, e, por isso, as produções eram rápidas e permaneciam pouquíssimo tempo em cartaz, exigindo uma dinâmica em cadeia para alcançar novos “sucessos”. É dentro desse contexto que surge o movimento dos grupos de teatro estudantis, ao qual Selda Costa e

Ediney Azancoth (2014) se referem como o fôlego de renovação teatral amazonense, principalmente em relação à preocupação com o conteúdo das peças. Tal modernização tornou-se possível a partir da influência dos festivais estudantis de amadores, impulsionados por Paschoal Carlos Magno ¹⁹, somados às experiências de teatro universitário, que contribuíram para a disseminação de práticas inovadoras pelo país.

Quando o Grupo de Teatro Universitário do Amazonas, Gruta, entrou em cena, a prática de teatro universitário já era uma realidade nos palcos manauaras. Os coletivos pioneiros foram: Teatro do Estudante Universitário – TEU (1961-1963); Teatro Universitário do Amazonas – TUA (1966-1968), e o Teatro Amazonense Universitário – TAU (1971-1973). Este último, apesar de ter surgido dentro dos parâmetros de teatro universitário, teve em sua práxis ambições longe dos valores de sua fundação. O TAU fora criado por Stanley Whibbe e Herbert Braga no intuito de ressurgir o teatro do movimento estudantil, já esvaziado. Foi fundado sob ata, estatutos e todas as burocracias necessárias, mas não saiu do papel. Somente se concretizou quando Expedito Leonel (Calixto de Inhamuns) e Moacir Bezerra convidaram Ediney Azancoth para dirigir “Como matar um playboy”, comédia de João Bittencourt, assumidamente comercial.

Imaginando as possíveis críticas, o cartaz da peça provoca: “Teatro político? Porque não? Teatro do absurdo? Teatro da vida? Não importa, contando que seja Teatro. Há, portanto, lugar para o Teatro do Riso” (Programa da peça, 1972). No mesmo encarte, há outras citações de personalidades teatrais, enfatizando a opinião do grupo, como a de Flávio Rangel: “Todo teatro, no momento em que cobra ingresso, é comercial. Torna-se, portanto, mercadoria de consumo”. A comédia foi bem recebida, conforme atestam as notas de jornais, mas o que parecia um caminho promissor, terminou nesta experiência (AZANCOTH; COSTA, 2014). Cabe ressaltar que a brevidade desses grupos não diminui a importância que tiveram nesse período histórico, pois boa parte de seus integrantes participaram ou fundaram outros, como o Teatro Experimental do Sesc do Amazonas -TESC ²⁰.

Na mesma inspiração dessas experiências pioneiras, surgiu o Gruta, porém sua proposta cênica pretendia obter o máximo de aproximação com a população, tornando-se

¹⁹ Paschoal Carlos Magno, nascido no Rio de Janeiro (1906-1980), foi uma figura importante para a arte brasileira, em especial o teatro. Dentre suas muitas ocupações, foi ator, poeta, teatrólogo, diplomata, criador e agitador do Teatro do Estudante do Brasil (TEB).

²⁰ Embora não fosse universitário, era amparado pela instituição do Serviço Social do Comércio do Amazonas, e exerceu pioneirismo na região nos aspectos cênicos e dramaturgicos, trabalhando com objetivos concretos em suas pesquisas teatrais que envolviam os povos originários da região e um contradiscurso da história sociopolítica recente do Amazonas. Ver “O Palco Verde”, de Márcio Souza (1984).

uma experiência, nomeada aqui como teatro de agitação e propaganda *agit-prop*, que teve como prioridade revolucionar o teatro do período pelo viés do engajamento político, rompendo com a estética de teatro burguês. Segundo Guinsburg (2009) as trupes agitpropistas:

Engendraram um repertório de modalidades cênicas que se impôs também como elemento de ruptura com as formas tradicionais de teatro. Valendo-se da tradição da cultura popular, valorizando em especial as formas curtas [...] e outras variações que introduziram conteúdos políticos (Idem, p. 18).

Mais do que um estilo, o *agit-prop* se constituiu como um conjunto de métodos pensados, desde a Rússia pré-revolucionária, para a politização das massas por meio das mais diversas linguagens e formas artísticas. O espaço tradicional, nada menos que a arquitetura teatral dos palcos italianos, já fora questionada por Antonin Artaud e Max Reinhardt, mas foi, sobretudo, Jerzy Grotowski, quem conseguiu radicalizar e romper com essa espacialidade, proporcionando uma nova relação entre ator e espectador ²¹. Desse modo, muitos foram os grupos e diretores influenciados por esse olhar, tornando o espectador uma prioridade no pensamento da encenação moderna.

Retornando à produção de agitação, podemos exemplificar, no Brasil, as experiências vinculadas ao Centro Popular de Cultura (CPC), da União Nacional dos Estudantes (UNE). Tal organização, com centros espalhados pelo país, difundiu-se principalmente no ambiente universitário, ligada às organizações políticas. Seu audacioso projeto pretendia formular uma ideia de “arte popular” (JOSÉ, 1993) no intuito de conscientizar e mobilizar a população sobre os dilemas sociais. Segundo Pavis (2008), é uma ideologia de teatro que se situa “nitidamente à esquerda: crítica da dominação burguesa, iniciação ao marxismo. tentativa de promover uma sociedade socialista ou comunista”, aproveitando-se do texto apenas como instrumento para o alcance da consciência política, “ele é substituído por efeitos gestuais e cênicos que pretendem ser os mais claros e diretos possíveis: daí a atração desse espetáculo pelo circo. pela pantomima, pelos saltimbancos e pelo cabaré” (PAVIS, 2008, p. 379). Partindo da definição do teatro de *agit-prop*, é possível fazer uma leitura sobre o Gruta como um grupo agitpropista, ainda que houvesse variações, em determinados períodos, conforme a atuação de quem estava à frente do grupo: os filósofos Marcos José, em um primeiro momento, e Rui Brito, assumindo na fase final.

²¹ Sobre o assunto conferir mais em: Roubine (1998).

O Gruta surgiu no ambiente universitário, mas desenvolveu sua prática para nas periferias e, posteriormente, atuou também no interior de Manaus. Seu teatro esteve em contato com movimentos políticos diversos, mas sempre aliado a grupos de esquerda ao longo de quase vinte anos de atividades teatrais - desde o início da década de 1970 até início da década de 1990. Apesar de sua longevidade e forte presença na cena manauara, são escassos os registros sobre sua trajetória, e, por isso, permanece à margem da historiografia teatral. Por todo o exposto, o Gruta é um fenômeno importante para a compreensão de aspectos da encenação amazonense.

Assim, destacaremos sua trajetória por meio dos materiais: A flecha do teatro cabocão (1993), publicação feita pelo encenador Marcos José; o livro de Selda Costa e Ediney Azancoth Amazônia em cena (2014); aliados a outros autores que pensam o teatro brasileiro; e, por fim, depoimentos colhidos de Socorro Langbeck e Rui Brito, ex-integrantes do grupo, e a entrevista de Marcos José, gentilmente cedida pela pesquisadora Selda Vale da Costa.

Por um teatro genuinamente cabocão.

O Gruta formou-se em 1973²², na Universidade do Amazonas (UA). Porém, experimentações anteriores ao ano citado, lideradas por Marcos José, já indicavam o futuro modelo que seria adotado pelo coletivo, principalmente no que se refere à recusa aos palcos convencionais. A primeira delas foi a peça “O julgamento de Om”, de 1972, com o título trocado para “Dimensão”, por conta da censura. O enredo se constituía da colagem de uma série de materiais: poemas e escritos expressionistas do escritor George Heym e do poeta Ernst Stadler, trechos de Bertolt Brecht, trechos bíblicos do livro de Eclesiastes, diálogos curtos, balé e a música de Igor Stravinsky. A encenação, segundo descreveu Marcos José (1993), sugeria tendências que, naquele período, gradativamente chegavam a Manaus, como elementos expressionistas e o teatro ritualístico de Jerzy Grotowski. Nesta peça, havia proposta de comunhão entre atores e público para que a experiência do espectador fosse “densa”, assim, a plateia era convidada a participar do julgamento, tornando-se parte da cena. São exemplos pioneiros de interação entre ator e público as peças do Teatro Oficina, com “Roda viva”, encenada em 1968, e “Como cansa ser romano nos trópicos”, do TESC, 1969.

²² A data de início do Gruta é envolta em dubiedade, assim como grande parte de suas peças. No livro de Marcos José (1993), não há uma data precisa de sua fundação por uma questão que se põe ideológica. Em entrevista realizada com Rui Brito (2019), é conferido o ano de 1973, período em que ingressaram na Universidade do Amazonas no curso de Filosofia. Azancoth e Costa (2014) também registram o mesmo ano.

José (2003) afirma que nessa peça sete pessoas subiram ao palco e improvisaram um desfecho diferente, algo que podemos aproximar das técnicas elaboradas por Augusto Boal (2009). Nesse caso, não havia um coringa em cena para a mediação, esta foi feita pelo próprio encenador ao final da montagem. A estratégia se aproxima da técnica do Teatro-fórum, em que o “espect-ator”, espectador que sobe ao palco para intervir, propõe uma solução ou um desfecho diferente. Não se trata um desfecho efetivo ou bem solucionando, mas o que está em jogo é a experiência de ação e reflexão desse espectador, que reverberará, de algum modo, no seu contexto social. É a quebra de barreiras entre palco e plateia, através de uma interação ativa do espectador (AZANCOTH; COSTA, 2014).

A peça, entretanto, rapidamente chegou ao fim com um fatídico episódio: a destruição de todo o material cênico por um ato de vandalismo nunca esclarecido. Outra prática de Marcos José foi na direção da peça “Lágrimas de brinquedo” (1972), do ator e dramaturgo amazonense Alfredo Fernandes, apresentada no Teatro Amazonas. Com essa experiência, o artista percebeu que o formato de palco italiano não privilegiava o contato com o público. Essa inquietação lançou uma questão que permearia todo o seu trabalho.

Diante dessas experiências, Marcos José partiu em busca dos futuros integrantes dentro do Coral Universitário, liderado pelo maestro Nivaldo Santiago, no Conservatório de Música. O coral era constituído por estudantes de diversos cursos, tinha cerca de cinquenta participantes, e funcionava em um prédio antigo, no centro de Manaus. Após a formação dos integrantes e a conquista do espaço de ensaio, o desafio ainda envolvia regularizarem-se para re-existir (JOSÉ, 2003).

A premissa que se pretendia levar a cabo no grupo, e que deveria ser também a dos integrantes, era trabalhar uma forte relação entre atores e público, a partir de uma intensa união interna, para que assim “compreendessem e acreditassem que, em qualquer lugar, o teatro pode ter seus signos concretizados. Até mesmo no topo de um poste de eletricidade, desde que o ator seja um equilibrista” (JOSÉ, 1993, p. 09). Essa noção de teatro exigia, também, um entendimento do papel de cada participante no coletivo e no espaço que ocupava socialmente, implicando na prática, independente dos meios e condições. Foi nessa linha que o grupo se delineou em sete componentes, todos universitários e a maioria estudantes de filosofia. Posteriormente, o número aumentou com a adesão de Rui Brito, Nonato Pereira, Ricardo Parente, Marco Aurélio, Humsilka Amorim, Luiz Marreiro, Luíza Garnelo, e James (Badejo) (Idem).

Composto o grupo, o nome precisava estar de acordo com os princípios adotados, bem como simbolizá-los. Após fugirem de siglas universitárias, já vistas em grupos anteriores, a formação filosófica, que os embasava, não permitia um nome simplório. O resultado foi uma única palavra que, apesar de também ser uma sigla, carregava dubiedade: Gruta - Grupo Universitário de Teatro do Amazonas, remetia ao sentido de caverna, abrigo, útero, conjunto. “Ora se mostra como metáfora para fugir da possível ditadura linguística. Ora se mostra como alegoria para lembrar ao homem que há sempre mistérios a serem revelados debaixo da fantasia” (JOSÉ, 1993, p. 17).

Definida a ideologia, José (1993) registra quais foram os motivos impulsionadores da práxis do Gruta: de um lado, a compreensão da miséria financeira do grupo, o que significava, em síntese, fazer teatro sem depender do Estado como fomentador, liberando-se de aparatos técnicos; por outro lado, o sentido do teatro popular, entendido como uma forma teatral que englobava diversas pedagogias cênicas - de Cocteau à Brecht tudo passaria pelo teatro popular -, cujo palco sempre seria a rua; e ainda, o talento, como motivação do existir, que superaria as adversidades econômicas para permanecer no caminho da arte. Essas premissas, no entanto, não ocorreram de modo segmentado, pois a própria vivência grupal estabeleceu o *modus operandi*. Os atores, segundo José (2003), não usavam maquiagem, e as encenações eram despojadas, pois o enfoque estava mais ligado na mensagem política. De acordo com Azancoth e Costa (2014), muitos estudiosos aproximam a prática do grupo às propostas de Boal, e de fato há aspectos semelhantes, mas, pelo ponto de vista estético, o Gruta se diferenciava:

Muitas vezes, os grupos que praticam o Teatro-fórum são pobres, de poucos recursos econômicos [...] Isso é uma contingência, não deve ser considerada opção. O ideal é que a cenografia seja o mais elaborada possível, com todos os detalhes que julguem necessários, com toda a complexidade que se julgar importante. O mesmo é válido para os figurinos (BOAL, 2007, p. 333).

O prazer estético, segundo Boal (2007), também é um elemento importante e constituinte de imagens potentes para o espectador. Embora a prática do Gruta não esteja efetivamente nomeada enquanto **Teatro-fórum**, ou outra técnica de Boal, os objetivos políticos são os mesmos, tornar o teatro uma prática popular e uma arma contra a alienação.

Em relação às funções, havia um estranhamento com a palavra “diretor”, pois não atendia as dimensões filosóficas do Gruta. A negação vinha principalmente de Marcos José, que, na prática, se dividia entre dirigir, escrever e, eventualmente, na ausência de atores,

atuar. Entretanto, ele rejeitava este título, pois acreditava que o termo remetia a uma estrutura empresarial, que passava distanciava do formato de coletivo. Dessa forma, se denominava encenador, segundo ele, o termo remete a maior liberdade criativa. Rui Brito, assistente de direção na época de Marcos José, posteriormente, quando assumiu o grupo, também rejeitou o título de diretor.

Não é o objetivo deste artigo aprofundar tal querela, pois muitos são os debates que envolvem os termos diretor e encenador. Traduzido do francês *metteur en scène*, o que seria mais próximo do significado de encenador, é uma figura assumida principalmente na virada do século XX, alia o pensamento da cena a uma visão estética sobre todos os elementos, criando unidade, e não mais centralizando a peça na visão do autor (ROUBINE, 1998). No Brasil, a palavra “diretor” é empregada com o mesmo significado, ainda que haja nuances ²³.

A despeito da polêmica em torno do termo, ele se encontra no relato dos participantes “O Marcos era um grande diretor, fazia um trabalho muito bom, muito bom mesmo, só que ele adorava ensaiar, mas não gostava de apresentar. Ele não gostava de crítica, tu estás entendendo? Nem de crítica boa e nem de crítica ruim” (LANGBECK, 2019). Essa opinião não era isolada e parece ter feito parte das crises internas do grupo: de um lado a forte argumentação de Marcos José, defensor do processo muito mais que o resultado, e do outro, liderado por Rui Brito, a opinião de que as peças deveriam circular o máximo possível:

Porque o problema com o Marcos era o seguinte, uma das grandes discordâncias era [que] para ele, a peça estava pronta. Ele não fazia muita questão de apresentar. Ele era aquele cara que... As peças que a gente apresentava mais, que foi *O Troco* e o *Novo Otelo*, a gente forçou a maior barra, corremos atrás. Quando a gente aprontava uma peça, a gente levava muito né (BRITO, Rui. Entrevista. Manaus, jun. 2019).

Azancoth e Costa (2014) afirmam que o grupo foi ausente em diversas mostras e debates teatrais da cidade, com uma postura de se fecharem entre si. Outra questão polêmica também envolvia apresentarem-se no Teatro Amazonas. A recusa por teatros convencionais e era um meio de chegar às classes mais baixas e renegar o templo glamoroso. Havia uma

²³ Os termos direção e encenação ainda sugerem práticas diferentes para alguns teóricos. O primeiro termo sugere algo mais impositivo no processo criativo, autoritário e até executivo, o segundo se alia fortemente a uma obra de arte autônoma, cujo foco criativo se baseia na unidade dos elementos da cena, com uma visão mais geral da obra (ROUBINE, 1998). Corrente na qual Marcos José estaria mais próximo. Certamente, esse debate não se esgota aqui, pois dentro deste guarda-chuva há outros pormenores que diferenciam essas funções.

crença no grupo de que aquele se tratava de um teatro elitizado, erguido à custa de muita exploração e que servia à imposição da hierarquia social.

Historicamente, assim como o Teatro Amazonas, a maioria das salas teatrais desse porte, foram construídas nos séculos XVIII e XIX, obedecendo a forma italiana. “Não é segredo para ninguém, com efeito, que a sala italiana é o espelho de uma hierarquia social” (ROUBINE, 1998, p. 83). Esse pressuposto interfere diretamente na falta de democratização²⁴ desse espaço, pois os lugares neste edifício teatral representaram, ou ainda representam, a posição financeira de quem ocupa, além de intuir uma relação passiva do espectador para com a cena, algo caro para o Gruta. Essa negação aos palcos considerados formais foi defendida veementemente por Marcos José e Rui Brito, posicionando o grupo a um teatro de posição antiburguesa: “a gente nunca ligou muito para o Teatro Amazonas” (BRITO, 2019). Porém, outros integrantes não se identificavam totalmente, visto que algumas apresentações eram feitas no Teatro:

A exceção e a regra foram dois anos de Brecht estudando, que ele colocava a gente para estudar, ler livro. Eu sabia tudo de Brecht, eu dormia com Brecht, acordava pensando em Brecht, sabe... Eu fiquei com raiva de Brecht uma época do tanto que eu estudei para fazer aquela peça. Aí a gente apresentou e, depois, ele não queria mais apresentar no Teatro Amazonas. E todo mundo quer, todo artista quer se apresentar no Teatro Amazonas (LANGBECK, Socorro. Entrevista. Manaus, jun. 2019).

Marcos José, desde as experiências anteriores ao Gruta, conforme já exposto, entendia que o formato fechado de uma sala de teatro, distante do público, não era o que os caracterizava, e por isso alguns embates internos foram travados. Um dos episódios que descreve (JOSÉ, 2003), foi o convite para participarem de uma Mostra teatral promovida pela Fundação Cultural do Amazonas, com a peça “O troco”, de Domingos Pellegrini²⁵, dirigida por ele. Houve uma reunião e votação acirradas no grupo e, por fim, pela diferença de um voto, nessa ocasião, optaram por não se apresentar.

No acervo histórico do Teatro Amazonas é possível encontrar registros de peças que lá estiveram em cartaz, incluindo programas do Gruta participando da I Mostra Infantil de Teatro Amador, com “Qati papa ovo”²⁶, de Jorge Amado, em 1979; e na III Mostra de

²⁴ Posicionamento defendido por muitos diretores, principalmente por Jean Vilar (1912-1971), no intuito de democratizar o espaço teatral sendo um de seus principais feitos a criação do Festival de Avignon, fundando em 1947, sob a premissa de deslocar a cena teatral do eixo de Paris (ROUBINE, 1998).

²⁵ Diretor e dramaturgo, fundador do grupo Sabiá em Londrina e integrante do Movimento “Teatro ao encontro do povo”, de Otto e Florence Buchesbaum.

²⁶ Essa peça teve inúmeras encenações pelo grupo, sob a direção de Rui Brito.

Teatro Infantil de Manaus com “Quem roubou a coroa do rei da selva?”, de Antônio Paulo Graça, em 1981. Lembrando que, nesse período, Marcos José não estava mais à frente do grupo. Muitas dessas atividades eram por conta da contrapartida exigida pela Universidade, mas houve experiências pessoais posteriores, que comprovam sua participação e a de Rui Brito, em atividades no Teatro Amazonas. Selda Costa, em entrevista inédita com Marcos José (2003), aponta por meio do relatório do Teatro Amazonas, em 1986, oficinas técnicas de interpretação e direção ministradas por José no mesmo local, resultando na adaptação de “O auto da barca do inferno”²⁷, de Gil Vicente, além de oficina de atuação ministrada por Rui Brito. Ambas foram confirmadas por José, e refutadas apenas na questão da periodicidade. Independente dos episódios, os dois ainda mantêm suas preferências no exercício do teatro nas periferias e pelo interior.

O caráter de coletivização foi um atributo essencial, não somente a respeito da criação de uma peça, mas na convivência entre os pares:

A gente morava lá. Era uma coisa louca, que a casa era um casarão desses antigos e todo mundo tinha a chave. Então era uma coisa assim: alguém brigava com a família e chegava lá com a mala, e ficava lá, e chegava o diretor “Que história é essa de morar aqui?” e não falava nada, deixava o cara ficar. Era uma coisa meio comunitária assim sabe. Não que fosse bagunçado, não era isso, era um lugar aconchegante. Se eu estou com depressão eu saio de casa e vou lá para o Gruta, encontrar as pessoas. Chego lá e alguém está ouvindo Jimmy Hendrix, aí chego e já deito, aí a depressão já vai passando, e tinha muito isso. E hoje já não vejo isso nos grupos, essa coisa carinhosa (LANGBECK, Socorro. Entrevista. Manaus, jun. 2019).

Para Rui Brito, os ensaios se radicalizavam na medida em que a estreia se aproximava:

Era muito coletivo. Muita gente dava ideia e, outra coisa, o Marcos era um cara tão criativo que nós estávamos com a peça toda preparada, toda pronta praticamente, e no outro dia ele ia ensaiar, ia apresentar. E ele “Ah vamos mudar aqui, aculá...” E mudava tudo! Praticamente tudo. O pessoal ficava muito grilado. Eu não, eu via que aquilo era um exercício criativo. A gente trabalhou muito dessa forma aí. Por isso que nosso período de ensaio, às vezes, se encompridava, durava até cinco meses assim (BRITO, Rui. Entrevista. Manaus, jun. 2019).

²⁷ Essa peça, realizada como finalização da oficina, foi apresentada em vários bairros da cidade. Como o grupo ainda não tinha nome, quando chegavam com um caminhão e auto falantes, e uma cenografia que imitava a carcaça de uma barca, eram apelidados de “Lá vem *O pessoal da barca*”, adotando como o grupo. As apresentações também circularam por cidades do interior: Parintins, Itacoatiara, Manacapuru, Rio Preto da Eva, Barreirinha. Alguns dos participantes eram Nereida Coelho, Ivan Oliveira, Radige Queiroz, Haroldo Glauck, Abdiel Moreno e Mário Freire. Embora houvesse um certo apoio do Governo, a condição era da não divulgação de nenhum slogan do Estado. Suas atividades foram até 1991 (AZANCOTH e COSTA, 2014; JOSÉ, 2003).

A primeira montagem oficial do Gruta foi adaptação do texto “Natal na praça”²⁸, do autor francês Henri Ghéon. A escolha se deu por considerarem uma peça mambembe, possibilitando um teatro de “indicação” e não de “definição”, ou seja, trabalhavam com poucos elementos cênicos, apenas sugestivos. Segundo José (1993), “um exercício próprio à preparação de atores para montagem em locais não formais [...] a estrutura [era] dramática calcada nos mistérios e na *commedia dell’arte*” (p. 97-98). O dito teatro de indicação, também era resultado da dificuldade financeira percebida pelo grupo, que compreendeu na prática essa barreira, e adotando outras formas, priorizou a interpretação do ator sobre os demais elementos da cena. Os figurinos eram “sacos de farinha de trigo tingidos” (AZANCOTH; COSTA, 2014, p. 71), seguindo a linha de despojamento. Apresentado na frente da igreja no bairro de São Raimundo, os atores estreantes tinham total liberdade de improviso.

Interessante ressaltar a escolha por um auto de natal, rememorando, de certa forma, as Pastorinhas²⁹ e os autos cristãos, tão comuns em Manaus desde a primeira década do século XX e desaparecendo nos anos de 1950, ou seja, uma tradição popular na cidade e uma boa estratégia para iniciar no caminho do teatro popular.

Na ocasião, a peça foi levada a muitos bairros da cidade, garantindo a participação da plateia, conforme ressalta José (1993). Por meio dessa vivência, o grupo entendeu o sentido do teatro que produziam: o teatro que vai onde o público está. O grupo aceitava se apresentar em diversos lugares, desde que contribuíssem minimamente com transporte e alimentação. É importante salientar que em dado momento, boa parte dos seus integrantes contava com uma bolsa da universidade, chamada “Bolsa Trabalho Arte”, ou seja, além do trabalho teatral, também, a seu modo, funcionava como estágio, envolvendo contrapartida em eventos solicitados pela Universidade, incluindo apresentações, por vezes, no Teatro Amazonas.

A ajuda custeada pela bolsa facilitava a proposta prática do Gruta de levar o teatro pelos bairros, cuja atuação neste momento ainda não era regulamentada pela instituição. Segundo o depoimento de Socorro Langbeck (2019), “era como se fosse um emprego, a gente recebia para fazer teatro e isso em plena ditadura. E a gente montava as peças que a gente queria também, porque era nos bairros, eles não iam muito atrás não”. Porém, havia o

²⁸ Na ficha técnica o elenco era composto por: Nonato Pereira (Melchior, Anjo, Rei mago e Burro), Aparício Carvalho (Pastorzinho), Elizabeth Imbira (Maria e Ovelhas), Terezinha Gonçalves (Matrona romana e Sara). Direção: Marcos José. Azancoth e Costa (2014).

²⁹ Azancoth e Costa (2001) registram essas manifestações no livro “Cenário de memórias: movimento teatral de Manaus (1944-1968)”, lançado pela editora Valer.

interesse de regularizar o grupo pela Universidade, impulsionado pelo maestro Nivaldo Santiago, com o objetivo de dar visibilidade ao teatro e futuramente possibilitar a criação de um curso superior na área teatral.

Com o andamento dos trabalhos, aos poucos, o coletivo foi sendo formado também por secundaristas que acompanhavam as atividades teatrais. Por não serem ainda acadêmicos foram denominados de **A classe**, a priori dirigidos por Rui Brito. Tornou-se uma espécie de núcleo paralelo, que acompanhava de perto o trabalho do Gruta, até haver a total junção.

A segunda peça, em 1974, com *A Classe*, foi “Novo Otelo”³⁰, adaptada do texto de Joaquim Manuel de Macedo, com estreia no Colégio Brasileiro Pedro Silvestre, escola estadual localizada no centro de Manaus (AZANCOTH; COSTA, 2014). Na ocasião, o grupo teve um apoio maior da Universidade, por meio de uma kombi, cedida para transportar os jovens de suas casas, antes e após o evento. As apresentações se estenderam pelo ano inteiro em escolas públicas e particulares. Apesar de o clima ditatorial ser hostil para o teatro, um convênio entre a Universidade e a Secretaria de Educação tornou o caminho possível. A Secretaria mandava a programação para as escolas e o Gruta para a censura. Mesmo avaliados, alguns diretores de escolas dificultavam, ou simplesmente se recusavam a recebê-los, com a desculpa de não haver espaço adequado, o que não era um problema para um grupo mambembe. Inúmeros foram os bairros de circulação: Chapada, São Raimundo, Educandos, Cachoeirinha, São Jorge, Japiim, Aparecida, Parque dez, etc. No mesmo ano, ainda realizaram a montagem de *Édipo Rei*, na versão de Jean Cocteau, promovido pelo Coral Universitário, apresentada no Teatro Amazonas.

Outra montagem do grupo foi “A exceção e a regra”, em 1976, uma peça não muito bem compreendida pelo público porque, geralmente, o que se via das encenações de Bertolt Brecht era um teatro quase ilusionista. Segundo ele, “naquela de o ator entrar na personagem. [...] Nós radicalizamos e tentamos mesmo o método brechtiano, que na verdade o Brecht [...] pesquisou muito o teatro Nô, e outras formas de teatro” (BRITO, 2019). “Contar Brecht é não proporcionar ilusão. Foi isso que tentamos. Sair de uma empatia jocosa, partir para um distanciamento lógico. [...] Dar ao público um papel ativo no ato social, para que surjam interrogações em sua mente” (Programa da peça in: AZANCOTH; COSTA, 2014). Parente (1986) destaca que, para ele, se tratou de uma grande experimentação em termos de linguagem teatral. Outro grupo de teatro universitário já havia

³⁰ Na ficha técnica de *Novo Otelo*, de Joaquim Manuel de Macedo, consta no elenco: Rui Brito (Sr. Antônio), Marco Aurélio (Calixto), Socorro Jobim (Francisca), Oswaldo Andrade (Justino). Direção de Marcos José, Assistência de Rui Brito e produção coletiva.

feito essa montagem, o Teatro Universitário do Amazonas (TUA), em 1968, dirigida por Aquiles Andrade.

Um fato comum aos grupos era receber os textos da censura impossibilitados de serem encenados. Para não sofrerem com os cortes, Marcos José convenceu o grupo a não enviar mais enviá-los:

Nós não vamos mais levar texto para a censura... que eu não quero ser interrompido...” e isso foi um dos motivos que nós não estávamos mais querendo dar essa moral para a censura, poxa, a gente levava os textos e voltava todo [cortado]. Esse “Novo Otelo”, que é um texto de século XIX, a primeira parte que era até eu, um personagem que eu fazia, um monólogo, eles tiraram toda a primeira parte. Aí “O troco” poxa, a gente colocava algumas músicas de sustentação das cenas e eles tiravam diversas, inclusive “Pesadelo”, do Paulo Cesar Pinheiro. Esse período de censura foi terrível aqui para a arte brasileira. E a gente fez uma semana contra a censura, que foi uma semana de debates, de leitura de peças proibidas (BRITO, Rui. Entrevista. Manaus, jun. 2019).

Curiosamente, o evento mencionado sobre a censura não sofreu repressão, pois nenhum representante do órgão apareceu e os debates seguiram livremente. Outro fator mencionado pelos participantes nas entrevistas foi o fato de a censura ser mais vigilante às peças apresentadas no Teatro Amazonas ou em locais centrais, dificilmente fiscalizando as atividades teatrais nos bairros, o que foi, para o Gruta, uma estratégia de resistência ³¹. O interesse do coletivo se unificava perante a necessidade de se comunicar pelo teatro popular, todavia esse não era um caso exclusivo. Tin Urbinatti, diretor do grupo teatral Forja ³², comentou que, nas décadas de 1960 e 1970, muitas pessoas se questionavam sobre fazer teatro na Universidade para uma classe média, à medida que “descobriam a luta de classes, a teoria marxista, a classe operária. [...] Então, muitas pessoas fizeram esse movimento, de ir para a periferia, para o meio da classe operária, para ir militar” (URBINATTI, 2018).

Apesar do caráter popular e da prática amadora, a exigência de formação para o ator do Gruta era similar àquela de um teatro profissional. Acreditavam que o ator deveria ter um grande domínio intelectual, saber o que é representa o Estado, o que é a sociedade, o que é o poder (JOSÉ, 1993). Dessa maneira, o trabalho envolvia dinâmicas complexas: estudo de

³¹ A militância do seu teatro engajado era nítida, mas as ideias políticas que permeavam o Gruta deixam controvérsias quanto à vinculação a partidos políticos. Marcos José (2003), afirmou que ninguém era filiado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), enquanto Socorro Langbeck (2019) e Rui Brito (2019) afirmaram, inclusive, suas adesões ao partido, na ocasião do grupo.

³² Grupo teatral surgido do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, dirigido por Tin Urbinatti, com atuação de 1979 a 1986, depois seguiu com outra direção até 1994. O grupo atuou em várias frentes de mobilização, e suas produções foram referência de teatro operário com encenações que marcaram época.

geometria voltada para o palco, exercícios psicofísicos, filosofia, dramaturgia, entre outros. O fato da maioria dos integrantes serem universitários facilitava a compreensão textual exigida.

A busca por um teatro popular intensificou-se a partir da relação, via correspondência, com um casal franco-austríaco, militante da causa popular, Otto e Florence Buchsbaum. Residentes no Brasil, eram líderes do movimento “Teatro ao encontro do povo”, mantinham um jornal mensal intitulado “Abertura cultural” e tinham como principal objetivo criar e nortear grupos que quisessem fazer teatro para o povo. Sua orientação se dava por meio de “conferências” (15 aulas em 05 dias), treinamento de atores e abordagem dos principais temas teatrais e dramáticos. E foi por meio de um anúncio no jornal que Rui Brito entrou em contato ³³ com o casal, inserindo-os na rede, cujo lema era a renovação do teatro nacional. O casal enviava, inclusive, textos teatrais para serem montados. Presumimos que “O troco” tenha sido escolhido por meio dessa troca, pois Domingos Pellegrini, vinculado ao Partido Comunista de Porto Alegre, também participava da rede.

Os princípios disseminados pelo casal serviam de inspiração ao grupo, a busca por um teatro simples, sem grandes ornamentações, apresentado em qualquer lugar:

Ou o nosso teatro se abre para a comunidade, para ser um teatro de todos, ou desaparece. O atual teatro profissional vive uma vida precária à custa de subvenções, com salas vazias e desinteresse em geral. O teatro popular inicia um processo de revitalização, despertando para o teatro camadas da população totalmente ausentes. E também procura focar os problemas atuais da nossa sociedade colocando assim o teatro novamente no centro do interesse [sic] de todos (Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 2 de set. 1971).

No entanto, havia uma característica marcante entre o teatro proposto pelo casal e o exercido pelo Gruta. A prática dos Buchsbaum estava aliada a uma formação pedagógica teatral que encontrava no teatro popular sua concretização maior. Brito (2019) informa que: “era mais um teatro de rua, teatro de sindicato, mas não necessariamente um teatro de militância político-social. Podiam fazer, mas desde que fosse uma aproximação com o povo, não necessariamente político, mas eles eram os caras que ensinaram”. Já o Gruta, por meio de textos engajados, buscava alertar a população em relação a participação política: “o primeiro companheiro a governador, que foi até o Gilberto Mestrinho, era contra o candidato da ditadura. Aí a gente montou uma peça também Eleição não se ganha com o coração, a gente montou com palanque mesmo” (Idem).

³³ O grupo não participou das conferências, entretanto, mantinha trocas periódicas via correspondência.

A radicalidade na sua forma de pensar o teatro travava uma certa rivalidade com o Teatro Experimental do Sesc (TESC), grupo referencial de teatro no Amazonas. Os ataques eram declarados e rebatidos por ambos:

É assim cara, a gente sempre foi, desde até antes do Gruta, a gente sempre teve uma posição antiburguesa, a gente achava que o pessoal do Tesc era um pessoal burguês classe média, e assumia isso como classe [...] Para nós, fazer teatro não era um negócio de sair do trabalho e ir lá fazer teatro, para nós era uma questão visceral, e era o que o movimento pedia naquele período, era o que o movimento popular pedia (BRITO, Rui. Entrevista. Manaus, jun. 2019).

Ricardo Parente, ator do Gruta, comentou um pouco dessa relação: “nós víamos no teatro de Márcio Souza uma certa mistificação, uma maneira equivocada de usar o discurso da cultura indígena” (PARENTE, 1983). Muitos grupos tiveram divergências nos discursos estéticos e políticos adotados, os dois protagonistas que marcaram época foram o Teatro de Arena e o Teatro Oficina. O primeiro defendia o teatro como instrumento transformador social e político, o segundo partia para um debate estético, influenciado pelo tropicalismo, movimento criticado pelo primeiro ³⁴.

Não detalharemos as particularidades levantadas pelos grupos manauaras, todavia, o mais instigante é perceber certas semelhanças, destacando a militância, presente em temas pioneiros, exercendo uma prática aliada às questões de seu tempo. De um lado, o TESC, despontando com encenações de temáticas nos mitos indígenas e revisitando a história sociopolítica da cidade, do outro, o Gruta, explorando o cotidiano urbano amazônico e o processo de migração do caboclo.

Paulatinamente, a metodologia do Gruta foi ganhando características próprias, de acordo com as questões que os norteavam. Assim, nomearam seu modo de fazer teatro como “Teatro Cabocão”, pautado no discurso do homem amazônico, o “caboco” ³⁵, tal como se desenvolveu a partir da migração do interior, do estilo de vida e da herança indígena implicada em costumes ainda presentes. Um teatro que propunha aproximação com o povo, sem distinção, reconhecendo o processo de colonização sofrido, principalmente pelas imposições culturais, e buscando entender o homem amazônico a partir de todas essas

³⁴ Vale a pena ler a publicação da “1ª Feira Paulista de Opinião”, organizado pelo LITS e lançado pela Expressão Popular, em 2016, que traz um ensaio de Boal, pós golpe, criticando a arte feita por grupos de esquerda, entre aproximações e discordâncias ideológicas. Há uma elaborada reflexão sobre o período, incluindo farpas ao Teatro Oficina e o tropicalismo.

³⁵ Referente a caboclo, homem amazônico e/ou ribeirinho. A gíria caboco foi popularmente adotado na região e pode adquirir outros significados dependendo do contexto. Cf.: <<https://www.dicionarioinformal.com.br/caboco/>>. Acesso em: 20 de junho de 2020.

formulações. O Gruta defendeu a ideia de que não se precisava ir longe para encenar um clássico, tudo estava presente na “energia biocultural” do caboco, que era o seu repertório de vida. Um exemplo concreto pode ser visto no texto do personagem Tino, da peça “Pés descalços no asfalto quente”, escrita por Marcos José.

Essa tua cara de índio diz tudo. Essa figura de cabocão te condena, malandro. É isso aí. Tu já ouviu falar no Rio de Janeiro? No sul maravilha? Pois é. Lá tem uma figura que volta e meia se dá mal. É o crioulo. Pintou sujeira, crioulo teve por perto, é ele quem leva a pior. Sacou? Lá o crioulo, aqui o cabocão. Eu saquei isso logo que eu cheguei aqui. É uma barra ser cabocão. O cara tem que se vestir bonito [...] Sou bonito. Tenho pinta. Não sou daqui. Sou de fora. Das Minas. Do Centro. Do Sul (JOSÉ, 1993, p. 138).

Sua fala esboça a realidade enfrentada pelo caboco do interior, impregnada pela violência do deslocamento populacional. O personagem representa o caboco, de traços expressivos indígenas, alvo do preconceito da própria população manauara, que, em decorrência do processo de colonização e imposição cultural, em parte, não se identifica ou renega suas raízes. A dramaturgia em tom coloquial narra a saga do personagem Jara, vindo do rio Purus para tentar a vida na cidade. Este, desde o momento de sua chegada, sofre diversas situações exploratórias.

A peça estreou na Mostra anual do Bolsa Trabalho Arte, no Teatro Amazonas, causando burburinhos e indignação por parte da plateia classe média, pois um dos recursos utilizados como prólogo era um repertório de músicas bregas e notícias sobre assaltos, assassinatos e desemprego. Porém, se havia aversão por um lado, havia o ânimo juvenil do outro, pois confrontar o presente público com assuntos espinhosos foi a maneira de “dar o recado” do posicionamento do coletivo.

Inúmeras montagens compõem a trajetória do grupo. Um dos destaques, mencionado anteriormente, “O troco”, de 1975, de caráter coletivo, representou um “forte toque político e estético para o grupo” (JOSÉ, 1993, p. 99). A peça realista, mas de tons farsescos, apresentou movimentos cunhados no princípio da *Gestalt*³⁶, para uma encenação que pretendeu evidenciar os contrastes particulares da interpretação de cada ator. A trama conta a história de um sorveteiro ameaçado de perder seu ponto para um comerciante mais poderoso, que objetiva abrir um estabelecimento de doces no local. Zé Passarinho, o camelô,

³⁶ O princípio da Gestalt, também conhecido como “Psicologia da forma”, se baseia na compreensão do todo para se perceber as partes. Envolve uma série de leis a partir da observação do cérebro humano pela percepção de formas e imagens. Blog da Psicologia da educação. “A teoria da Gestalt – Bock”. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/psicoeduc/gestalt/a-teoria-da-gestalt/>>. Acesso em: 20 de junho de 2020.

percebendo a injustiça da situação, convoca toda a comunidade a sair em defesa do sorveteiro, e faz isto por meio do cobrador - beneficiado pelo troco do sorveteiro. É considerado o trabalho mais maduro do grupo, pois concretizou os objetivos almejados, partindo para uma temática relativamente nova na região ³⁷.

A narrativa versa sobre a luta de classes, representada pelo patrão (capital) e o povo (classe trabalhadora/operária), sem cair no maniqueísmo, pois o autor apresenta na trama uma classe trabalhadora hierarquizada, que cumpre ordens sob a pena de perder o emprego, vivenciando, assim, o conflito de questionar suas posições. O único personagem consciente da situação de exploração é Zé Passarinho, que aos poucos argumenta diante dos outros a exploração sofrida. A peça estreou no Centro de Estudos do Comportamento Humano (CENESC) ³⁸ com o seguinte elenco: Marcos José: Zé Passarinho; Marco Aurélio: sorveteiro; Dinho: operário; Rui Brito: Patrão; David Ranciaro: guarda 1 e 2; e Socorro Jobim: Mulher do Zé. Na ficha técnica, Marcos José na direção, Rui Brito na assistência, Dinho com adereços cênicos, Sílvio Fuinha na sonoplastia, e Nonato Pereira na contrarregragem.

Nessa montagem, a trilha sonora desenvolveu papel importante na função de estranhamento e efeito cômico, com músicas de Caetano Veloso, Waldik Soriano, Paulo César Pinheiro, Elis Regina, entre outros. O objetivo era pensado para os momentos de ápice das falas das personagens, quando estas emudeciam, entrava a trilha sonora com uma frase chave, funcionando como comentário. Por exemplo, no momento em que Zé Passarinho discursa para a população, a polícia chega, o clima de tensão se instaura e o discurso é substituído pela música poema de Drummond “E agora José?” cantada por Paulo Diniz (JOSÉ, 1993). Inevitavelmente, por conta da trilha, a peça sofreu cortes da censura. No entanto, o ocorrido não impediu a continuidade das apresentações pelos bairros.

Marcos José deixou o Gruta, em 1979, por divergências ideológicas e políticas. A partir de então, o grupo ficou sob o comando de Rui Brito, que seguiu com montagens diversas até início de 1991, data do último trabalho. O período da saída de Marcos José firmou a regularização do grupo perante a Universidade, e contraditoriamente, decorreu no desmembramento de alguns integrantes (JOSÉ, 1993). Após sua saída, Marcos José

³⁷ No teatro brasileiro são vários os exemplos de peças que se utilizam de alegorias, figuras e estruturas para criticar o sistema capitalista e a influência do imperialismo, o Teatro de Arena, por exemplo, utilizou muito desse recurso para levar suas peças a classe operário e a região campesina.

³⁸ “Importante centro de encontro intelectual e artístico onde se discutia temas variados sobre o Brasil e o mundo” (JOSÉ, 1993, p.47).

escreveu vários poemas e encenou um deles, “Por entre reflexos”, com James Badejo, ex-integrante do Gruta.

A continuidade do trabalho, assumido por Brito, foi uma oficina com o mímico bonequeiro argentino Alejandro Bedotti: “Fizemos uma oficina com bonecos gigantes e montamos [...] uma adaptação daquele texto do [Augusto] Boal Não tem imperialismo no Brasil, [...] é uma das esquetes daquele A revolução na América do Sul”³⁹ (BRITO, 2019). A adaptação foi nomeada por “Independência ou morte”, e tratava da exploração econômica do brasileiro. Bedotti também defendia a ideia de que o teatro deveria ir ao encontro do povo, promovendo sua popularização⁴⁰. Assim, a peça excursionou por Porto Velho e Coari, no objetivo de ajudar nas chapas e campanhas dos candidatos de esquerda.

Após essa experiência, a montagem seguinte foi “Ai, que saudade da saúva” (1978), um texto curto de Plínio Marcos publicado em “O Pasquim”, salientando a questão do “entreguismo” da Amazônia, apresentada no congresso de reconstrução da UNE, em 1989. As apresentações ocorreram, também, em Manaus e pela estrada, durante as viagens e excursões do grupo.

Posteriormente, houve outra oficina de bonecos, desta vez com Bernadete Andrade⁴¹, já ligada ao grupo, e mais a parceria do professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO) Ribamar Bessa, resultando na peça “A incrível luta de peteleco contra o diabo nas portas do inferno”, adaptação da obra de um autor mexicano. “Levamos muito pelas escolas, no Distrito Industrial. Foi bastante mobilizada, [...] [houve] campanha para o passe único, onde estávamos levando com o movimento popular” (BRITO, 2019). O público era tanto adulto quanto infantil, pois, a peça, com duração de 30 minutos, além da ludicidade, tinha conteúdo político:

Peteleco foi uma grande experiência para nós. Nós levamos para Belém, com o Bolsa Trabalho Arte, apresentamos naquele teatro Waldemar Henrique, ao lado do Teatro da Paz. Depois, fomos para Recife. Foi eu, a Berna e o Luís Marreiro, ficamos um tempo lá, depois o pessoal voltou. Aí voltamos e continuamos com a peça, entramos numa mostra de teatro no Teatro Amazonas. [O] importante é que a gente estudava muito no grupo. A gente se reunia muito não só para ensaiar, mas para estudar (BRITO, 2019).

³⁹ Peça estilo revista, escrita em 1960 por Augusto Boal e dirigida por José Renato.

⁴⁰ Para saber mais, ver em: <<https://www.gentedeopiniao.com.br/colunista/montezuma-cruz/anos-1980-o-teatro-ganha-forca>> Acesso em: 13 de julho de 2019.

⁴¹ Nascida em Barreirinha (AM), foi pintora, desenhista, cenógrafa e importante representante da geração de artistas dos anos de 1980.

O Gruta seguiu mobilizado, com adaptações como “A terra dos meninos pelados”, de Graciliano Ramos, e “Para Lumi”, poema adaptado para a cena de Rui Brito em homenagem a sua filha. A última atividade do grupo data do início de 1991, com “Meu povo, meu poema”, coletânea do poeta e escritor Ferreira Gullar.

Atualmente, Marcos José realiza um trabalho nos bairros de Manaus e integra a Associação Filosofia Itinerante (AFIN), promovendo encontros e formulando debates nas comunidades por meio, também, do teatro. Rui Brito reside em Parintins desde 1992, onde continua trabalhando com teatro. Sua última montagem foi em uma comunidade da Vila Amazônia: “O rico avarento”, de Ariano Suassuna. Essa peça, segundo ele, contribuiu para que os atores, muitos analfabetos, aprendessem a ler por meio do teatro. Quanto ao Gruta:

Tinham períodos que a gente via a história estar passando e não tinha um repertório. Se tivesse um repertório, uma peça engajada, a gente poderia ter feito muito mais pelo movimento, democratizando muito mais [...] Eu acho que a gente perdeu muito a oportunidade de politizar, muito por nossa intolerância, [...] e acho que nossa maior autocrítica é essa (BRITO, Rui. Entrevista. Manaus, jun. 2019).

A autocrítica ainda avalia que muito se tentou provocar no Gruta uma “consciência de classe” uníssona, sem entender que muitos integrantes não haviam passado pelo processo de construção política que ele passou, atropelando as etapas naturais deste processo. Mas, sobretudo, o artista enxerga na experiência popular, diferenciada da experiência popularesca, a única possibilidade de liberdade artística: “Não adianta nós estarmos divertindo, afastando os problemas do povo. Nossa arte tem que radicalizar com os problemas do povo, tem que mostrar” (Idem).

Sobre a impossibilidade do fim

Quando falamos de grupos teatrais - incluindo práticas diversas - estamos falando também de pequenos refúgios e microssociedades, a forma mais próxima de se viver uma utopia, conforme o pensamento de Ariane Mnouchkine⁴². Em vista disso, as sementes do Gruta foram espalhadas por seus integrantes, que enxergam no ofício teatral uma fonte inesgotável para trabalhar a sociedade. Embora o grupo tenha interrompido suas atividades enquanto coletivo, o pensamento que os uniu permanece intacto, sendo o teatro uma ferramenta de alcance e transformação, continuada por seus integrantes.

⁴² No documentário *Ariane Mnouchkine e o Teatro de Soleil*, produzido pelo Sesc TV, a encenadora conversa sobre a convivência de coletivo, onde a vida artística e a vida social se misturam. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vLmRJH3wiDg>>. Acesso em: 25 de maio de 2020.

O Gruta seguiu na contramão, por meio da militância artística. Levou debates de teatro e sociedade, considerando o homem amazônico objetivo estético e político. Ainda é uma tarefa mensurar as inúmeras ações propostas e concretizadas por este coletivo, portanto, há muito a ser estudado sobre sua trajetória e tantos outros grupos que seguem à margem de nossa historiografia teatral. Essa é uma tentativa de elucidar o tema e chamar atenção para os desafios de lidar com os poucos registros e materiais disponíveis, aumentando a importância de se pesquisar o teatro produzido no Amazonas, inscrevendo e atualizando a região nos debates do teatro brasileiro.

REFERÊNCIAS

AZANCOTH, Ediney; COSTA, Selda Vale da. **Amazônia em cena: Grupos teatrais em Manaus (1969-2000)**. Manaus: Editora Valer, 2014.

BOAL, Augusto. **A estética do Oprimido**. Rio de Janeiro: Giramond, 2009.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

BOAL, Augusto. O que pensa você da arte de esquerda? In: **I Feira Paulista de Opinião**. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

CRUZ, Montezuma. Anos 1980: o teatro ganha força. Disponível em: <<https://www.gentedeopinioao.com.br/colunista/montezuma-cruz/anos-1980-o-teatro-ganha-forca>> Acesso em: 13 de julho de 2019.

GUINSBURG, J; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves (orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2009.

JOSÉ, Marcos. **Gruta, a flecha do teatro cabocão**. Manaus: UFAM, 1993.

PARENTE, Ricardo. Uma alegria mansa. **Jornal do Comércio**, Manaus, 22 de mar. 1983, n.p.

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

ROUBINE. Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

S/A. O teatro, da praça à favela, à rua etc. **Jornal Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 2. set. 1971, p. 04. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_08&pagfis=23852&url=http://memoria.bn.br/docreader#> Acesso em: 10 de julho de 2019.

SESC TV. Documentário *Ariane Mnouchkine e o Teatro de Soleil*. S/d. Disponível em: <<https://youtu.be/vLmRJH3wiDg>>. Acesso em: 25 de maio de 2020.

SOUZA, Márcio. **O Palco Verde**. Rio Comprido: Marco Zero, 1984.

Entrevistas

BRITO, Rui. Entrevista sobre o Gruta a Howardinne Leão. Manaus, 08 jun. 2019.

JOSÉ, Marcos. Entrevistadores: Selda Costa e Ediney Azancoth. Manaus, 2003.

LANGBECK, Socorro. Entrevista sobre o Gruta a Howardinne Leão. Manaus, 03 jun. 2019.

URBINATTI, Tin. Trecho gravado por Howardinne Leão na roda de conversa na ocasião do lançamento da **Revista Aspas**, 8.2, no Tusp, 06 mai. 2019.

Programas de espetáculos

Como matar um playboy, TUA. Teatro Amazonas, 1972.

Lição de felicidade. Companhia Procópio Ferreira. Teatro Amazonas, s/d.

Quati papa ovo. Gruta. I Mostra de Teatro infantil, Teatro Amazonas, 1979.

Quem roubou a coroa do rei. Gruta. III Mostra de Teatro infantil, Teatro Amazonas, 1981.

SOBRE A AUTORA

Mestranda em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo. Linha de pesquisa: Teoria e prática do teatro, sublinha: História do Teatro Brasileiro. Orientadora: Prof.^a Dr.^a Elizabeth Azevedo. Publicações de destaque “O teatro do TESC: poéticas e perspectivas em cena”. X Congresso da ABRACE. V. 19, n. 1 (2018). “O vanguardismo no calor dos trópicos: um olhar sobre o TESC na década de 1960”. *Revista Aspas*. V8, i2, 2018, p.142-153. Título da pesquisa de mestrado: O Teatro do TESC como urgência política levada a cena.

E-mail: dinnequeiroz@usp.br.

Recebido: 01/06/2020

Aprovado: 02/06/2020

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 ⁴³, 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 ⁴⁴ 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:

⁴³ Francisco Paulo Mendes (1910-1999), paraense, foi um importante intelectual e professor de literatura. Sobre ele, ver Benedito Nunes (2001).

⁴⁴ 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 TEP⁴⁵ 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/RJ⁴⁶.

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 Schivazappa⁴⁷, à revista

⁴⁵ Para uma leitura mais profunda sobre esse grupo, ver Bezerra (2016).

⁴⁶ 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.

⁴⁷ 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

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”

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).

Música e Canto Orfeônico no Pará, implantando o sistema em vários grupos escolares do interior do Estado. Foi também dedicada colaboradora no Teatro do Estudante e do ballet da juventude” (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 distinguiam os seus espetáculos dos teatros profissional e suburbano da época.

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

de cenários, desde o aparelhamento da madeira à instalação da luz está a cargo da turma masculina, ficando o guarda-roupa, ornamentação e etc. a cargo do elemento feminino. Ninguém é só ator, é operário ainda: eletricitista ou carpina, contrarregra ou maquinista, costureira, enfim, o que no momento precisar ser, sem esmorecimentos nem privilégios, animados pela alegria da realização de um ideal. E assim, estreamos uma peça que, não só iniciou a temporada de 42, como revelou mais uma aptidão da turma laboriosa, que é a peça com que Mário Couto se apresentou como autor teatral, denominada “Toque a Serenata de Schubert” (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 ⁴⁸.

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

⁴⁸ 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 ⁴⁹, 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,

⁴⁹ 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)⁵⁰. 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 obras⁵¹ 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 Fantasmilha	Maria Clara Machado
1959	Édipo Rei	Sófocles
1959	A Cantora Careca	Eugene Ionesco
1960	Pic-nic no Front	Fernando Arrabal
1960	Os Espectros	Ibsen
1961	O Namorador ou A Noite de São João	Martins Penna
1962	Biedermann e os Incendiários	Max Frish

Fonte: Arquivo pessoal de Paraguassú Éleres, e livro Teatro de Vanguarda⁵².

⁵⁰ Sobre a trajetória desse grupo, ver Bezerra (2016).

⁵¹ 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.

⁵² 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 ⁵³.

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

⁵³ 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 universitária⁵⁴, 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.

⁵⁴ 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, receba 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 ⁵⁵. 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

⁵⁵ 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 “*Biedermann 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 Jedermann, 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

Uma história da crítica e uma crítica da história do teatro no Brasil.

Thiago Herzog

Resumo

Neste artigo são propostas pequenas revisões historiográficas em três campos do conhecimento: a história, a história da crítica teatral brasileira até os anos 1940 e a história do teatro no Brasil, a partir de seus manuais canônicos. A ideia é produzir uma tensão entre essas três revisões que promovam indagações sobre os caminhos possíveis para a escrita da história do teatro no Brasil.

Palavras-chave: História do teatro brasileiro; História da crítica teatral brasileira; História Cultural

A history of Review and a review of Brazilian Theater History

Abstract

In this article, small historiographic reviews are proposed in three fields of knowledge: history, the history of Brazilian theater reviews until the 1940s and the history of theater in Brazil from its canonical manuals. The idea is to produce a tension among these three reviews that further inquiries about the possible paths for the writing of the theater history in Brazil.

Keywords: Brazilian Theater History; Brazilian Theater Reviews History; Cultural History

Uma história da crítica do teatro no Brasil

Segundo Maria Cecília Garcia, em seu “Reflexões sobre a crítica teatral nos jornais brasileiros”, estudo sobre o crítico Décio de Almeida Prado, a crítica jornalística em nosso país pode ser dividida em quatro grandes períodos:

- De meados do século XIX até início do século XX.
- De 1900 a 1939 – Modernismo, nos anos 1920, cujo os expoentes foram os romancistas, como Alvares de Azevedo e Machado de Assis, e dramaturgos como Martins Pena e Arthur Azevedo.
- De 1940 a 1968. Foi o período mais rico, tanto por ter assistido à consolidação de um moderno teatro brasileiro quanto por ter visto surgir o maior número de críticos com alguma constância. Entre eles, podemos citar Alcântara Machado, Brício de Abreu, Oswald de Andrade, Anatol Rosenfeld, Alberto d’Aversa, Sábado Magaldi, Bárbara Heliodora e Yan Michalski.
- Dos anos 1970 até hoje. A crítica teatral passou por altos e baixos, chegando a quase desaparecer das páginas de jornais; mesmo assim, tivemos críticos importantes, como Mariângela Alves de Lima e Aberto Guzik. Nos anos 1990, poucos são os destaques, ficando por conta de Nelson de Sá na Folha de S. Paulo, o mérito de crítico mais constante e inclusive reuniu suas críticas em livro (cf. Sá, 1997) (GARCIA, 2004, p. 111-112).

A crítica teatral brasileira, na virada do século XX e durante os anos 1920 e 1930, era marcada por uma série de peculiaridades. Estas particularidades estavam completamente vinculadas aos modos de produção teatral do período.

Características como a grande importância do ator e, assim, da personalidade teatral, em exclusão a uma ideia de unidade; a defesa de convenções morais; e uma intensa ligação com um projeto de formação de uma identidade nacional, arraigado em uma crença regionalista e de aparente homogeneização das diferenças sócio-raciais da população norteam as bases deste olhar sobre o teatro que se fazia até então.

Basicamente, segundo Flora Süssekind (2002), a crítica deste momento pode ser classificada em dois gêneros principais: a crônica periódica, ou noticiário em grandes jornais, e a realizada em jornais operários.

Essa crítica, também, pode ser caracterizada por ter métodos bem determinados para avaliação dos espetáculos. Por trás dessa metodologia pode ser encontrada a busca do grau de adequação ao gosto e ao repertório da plateia, ao gênero, à ideia de nacionalismo, à especialização de cada ator, ao decoro moral, à disciplina dos atores e da plateia e à hierarquia dos gêneros. O resultado destes vários graus de adequação era fundamental para a classificação do espetáculo como “representável” ou “repugnante”. A indisciplina da plateia, aliada a um alto grau de erotismo, por exemplo, poderia ser definitiva para que o crítico não recomendasse o espetáculo.

Mas a presença e a personalidade atorial eram o fundamental para a peça. Seguindo as convenções do Teatro do primeiro ator, os críticos costumavam analisar: o protagonista em

função do gênero que acreditam ser sua especialidade, e a atuação do resto do elenco em função do primeiro-ator.

E, ainda, podiam “perdoar” qualquer tipo de deslize, em função de seu talento, de sua genialidade. Enfim, uma crítica feita, na medida, para este “teatro de atores”, este teatro do culto à personalidade. E também havia o culto e a fixação da personalidade, posição e nome do crítico, considerando que eram também literatos, autores teatrais e escritores, conforme vimos acima. Flora Süssekind (2002), em seu texto sobre a crítica teatral do início do século, nos lembra nessa passagem que:

Interessava impressionar rapidamente o leitor. E não tanto refletir ou chegar a uma conclusão sobre os espetáculos ou a temporada teatral, mas em meio a brigas por detalhes, fixar o nome e a ‘posição’ como crítico. (SÜSSEKIND, 2002, p. 59).

Estes eram espaços de profunda “polêmica”, como algumas delas eram classificadas, por serem caracterizadas por debates de ideias entre críticos ou entre estes e profissionais da área, através da imprensa.

Na verdade, estes debates se restringiam a aspectos muito reduzidos de um espetáculo, livros, ideias sobre prática atorial, o trabalho de um ator, etc. Na maioria das vezes, possuíam baixo valor intelectual, recheados de citações teóricas gratuitas, que serviam mais para mostrar um grau mais alto de conhecimento do próprio crítico ou profissional, ou de outros citados por eles.

Grandes polêmicas agitaram o meio teatral, mas servindo menos para trazer qualquer contribuição para a arte do que para insuflar mais o culto personalista. Comentando essa não utilidade cênica da polêmica realizada no período, usando uma cena de peça que faz paródia dessas querelas, Flora Süssekind (2002) cita:

É como se, de certa maneira, se deixasse claro que, eventuais querelas a parte, apresentam mais semelhanças do que se percebem a princípio. Inclusive no gosto entre os duelos verbais. E, entre um ‘dó quente’ e um ‘si frio’, em meio a uma obsessiva exibição de diferenças, o que parece antagonismo pode se converter até em homogeneidade, numa espécie de reduplicação espetacular e necessária, pois é, muitas vezes, diante desse seu parceiro habitual – o oponente na polêmica –, que se costuma se definir, à época, a figura mesma do crítico no Brasil (SUSSEKIND, 2002, p. 60).

Outro dado que vale ressaltar é a utilização de analogias durante esses embates, de forma a tirar a importância das novidades e/ou das ideias do outro. Assim, de alguma forma, as ideias de um crítico já haviam sido defendidas por seu oponente ou o pensamento seu oponente também incluía a ideia do autor inicial. Isso se torna mais tenso se considerarmos que os autores de peças teatrais, quase sempre, eram também críticos.

De qualquer maneira, as críticas eram redigidas como crônicas, gênero bastante popular na imprensa carioca, apresentado em diversos formatos. Este pode ser definido pela escrita em forma de comentário, em que o autor e suas opiniões são fundamentais para descrição e análise de determinado objeto. Segundo Maria Cecília Garcia (2004), podemos entender a crônica nestes termos:

A crônica referencia-se nas notícias diárias, nos fatos do cotidiano, e como seu nome já diz, é uma narração feita em ordem cronológica. Sua matéria é o tempo presente. Enquanto o passado é a matéria do romance e da épica, o presente o é da crônica (GARCIA, 2004, p. 72-73).

Essa “crítica-crônica” era marcada pelo intenso grau de intimidade entre o leitor e o crítico. Com isso, nela, não somente se configurava uma crítica aos espetáculos, mas também registros de pensamentos sobre o teatro, seus escritores e a vida teatral. Ainda sobre esse aspecto, Garcia (2004) pontua que:

A crítica faz o mesmo. Usa e abusa das mais diversas estratégias discursivas para marcar sua existência. Depende exclusivamente do estilo e dos gostos pessoais de seu autor. Não respeita regras editoriais, manuais de redação e estilo, “normas da casa”. Suas principais normas são intransferíveis. Em vez de confundir-se com outros textos do jornal, para garantir seu quinhão, é rebelde, emprega recursos linguísticos que a destaquem, a individualizem, a separem do corpo do jornal, por mais que a ele esteja presa e queira continuar assim. Como o cronista, o crítico faz seu estilo, cria sua marca, numa tentativa de permanecer na memória do leitor, de ser lembrado, citado toda vez que se mencione a obra por ele criticada (GARCIA, 2004, p.76).

O gênero “crônica” tem a cumplicidade como sua característica fundamental, como nos lembra Flora Süssekind (2002, p. 63): “a intimidade se converte numa verdadeira convenção do gênero. Não raro o cronista se dirige diretamente a um interlocutor imaginário – seu público potencial –, personagem frequente dos folhetins. Outra característica fundamental da crônica, também presente neste formato de crítica, é o uso de um detalhe para compreensão do todo. Ou seja, toma-se como ponto de partida um objeto para análise, a fim de explicar as opiniões gerais do autor. Sobre isso, Maria Cecília Garcia (2004) diz:

O cronista observa os acontecimentos de forma distanciada. Assim, alcança a possibilidade de vê-los em suas diversas partes e selecionar uma delas como referente de seu texto. O cronista não fala sobre tudo, sobre os grandes acontecimentos que mudam a vida, comovem as massas, afetam a milhões de pessoas; ele fala daquilo que está muito perto de nós, com o que tropeçamos todos os dias, e, justamente por isso, já não vemos mais. O cronista resgata a engrenagem na asfixia do tempo, e novamente a coloca diante de nossos olhos. (GARCIA, 2004, p. 79).

O que diferenciaria esta crítica publicada nos grandes jornais empresariais das publicadas em jornais operários (em sua maioria controlados por grupos libertários) era uma tendência ao descolamento da necessidade de adequação do culto da personalidade para o culto ideológico ⁵⁶.

Nos anos 1940 e 1950, da mesma maneira em que o teatro estava a caminho de um processo de renovação, a crítica foi palco de transformações e, também, foi um dos importantes veículos de divulgação das novas maneiras de se produzir teatro nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Os principais nomes desse movimento de “modernização” da crítica, como eles mesmos alcunharam, foram Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado, sendo seguidos por uma série de novos críticos jornalísticos teatrais.

Uma das principais renovações ocorridas nesse processo foi a formação do crítico especializado como profissional. Antes deste momento, era comum o acúmulo de funções como crítico, dramaturgo, ator e ensaiador⁵⁷. Dessa maneira, foi possível florescer uma crítica com questionamentos próprios e distanciados das questões diretas do fazer teatral, tornando o profissional alguém que poderia “ver a distância” o todo da arte e, portanto, analisá-lo sem comprometimentos com sua própria produção.

Com o tempo, o foco na análise no trabalho do primeiro ator, a hierarquização de gêneros, bem como o uso da crítica como campo de disputa de profissionais de teatro foram sendo abandonados por esses especialistas⁵⁸. Como nos lembra Maria Cecília Garcia (2004), ao tratar do período, as considerações sobre a crítica dos anos 1940 e 1950 somente podem ser feitas, como fruto da disputa que vinha ocorrendo sobre os valores da própria arte teatral, no mesmo instante:

Décio exerceu a crítica em tempos de profunda dicotomia: os anos 1940 e 1950, quando o embate entre o velho e o novo teatro assumia proporções gigantescas, quando o clássico e o popular disputavam espaço em cena, quando a cunha de realismo socialista buscava impor parâmetros estreitos à arte... (GARCIA, 2004, p. 36).

Outro dado que não pode ser desconsiderado é que os jornais neste período estavam passando, também, por uma revolução com a importação do sistema de *copy desk*, onde textos rápidos, ágeis, mais diretos, com um profissional contratado para revisar, cortar e adaptar os escritos para um novo formato de jornal. A renovação crítica se insere numa reformulação do formato e, portanto, dos objetivos do jornal, que se pretendia mais ágil, mais impessoal, mais neutro e, assim, menos opinativo e personalista⁵⁹.

⁵⁶ Ver Sússekind (2002, p. 77-78).

⁵⁷ Ver Sússekind (2002, p. 62).

⁵⁸ Ver Sússekind (2002, p. 83-84).

⁵⁹ Ver Assunção (2012, p. 45-46).

Sábato Magaldi, primeiro no Rio de Janeiro, no Diário Carioca, depois em São Paulo, em diversos jornais, exerceu a função de crítico teatral jornalístico, dos anos 1950 até recentemente. E, o formato de sua crítica, embora alinhado com os objetivos de inovação, aproximam-se da crônica, como o próprio autor declara ser sua prática. Mesmo herdeiro do formato cronístico, ele o faz, obviamente, não reproduzindo a fórmula dos críticos do início do século XX, mas mesclando subjetividade, relato e flexibilidade textual, no sentido de propor um texto com características da oralidade que contém a análise e a defesa dos procedimentos técnicos, que ele acredita importantes para a cena, como técnica vocal, técnica corporal, naturalidade interpretativa, leitura que valoriza o texto etc. Portanto, ele é herdeiro do gênero crônico, mas dá “um passo além”, inserindo padrões técnicos, exigência fundamental para o teatro moderno.

Mas, como ele mesmo diz, há muito de crônica em sua crítica, pois há muito de cumplicidade com o leitor, de intimidade. E isso também vale para Décio de Almeida Prado, provando que esse movimento incorpora o formato de uma crítica que ele pretende superar com os novos valores⁶⁰. Esses autores produziram os principais manuais de História do Teatro Brasileiro, principalmente a partir dos anos 1950.

Essa importação do formato crítico para a história, o que, como já dito, talvez sustente a longevidade e fama do trabalho, torna o modelo de crítica proposto por Sábato e por Décio, ao misturar crônica-história-crítica, uma fórmula que atravessa o imaginário teatral brasileiro e respinga nas produções atuais tanto no que diz respeito a pesquisas históricas, como em relação à crítica jornalística.

Uma crítica da história do teatro no Brasil

A história do teatro no Brasil foi e é produzida em sua grande maioria fora das escolas de história. Ela começou sendo escrita pelos críticos literários do século XIX e início do século XX, inspirados na construção de uma ideia de nacionalidade brasileira, com ênfase na produção textual, por nomes como José Veríssimo e Sílvio Romero.

Sílvio Romero é conhecido como modernizador da escrita de uma história literária brasileira, principalmente, por tentar enquadrar nossa história nos modelos modernos de abordagem, na busca de um método científico. Ele foi integrante da chamada “Escola de Recife”, juntamente com nomes como Miguel Lemos e Tobias Barreto, que também se propunham a essa “cientifização” das pesquisas.

Sobre isso, ao tratar de Romero, Leite (2013), em sua dissertação de mestrado sobre a historiografia teatral brasileira, diz:

Assim sendo, podemos afirmar que Sílvio Romero, se não foi o primeiro historiador, foi o primeiro grande historiador da literatura brasileira, o precursor a introduzir, em seus estudos, conceitos “modernos” na

⁶⁰ Ver Assunção (2012, p. 72).

abordagem do fenômeno literário, donde se entende, agora, porque escolhemos sua historiografia literária – ou, mais especificamente, a parte dela dedicada à literatura dramática – como objeto inicial de análise (LEITE, 2013, p. 13-14).

Sua principal metodologia aplicada era o modelo nomológico, método importado das ciências naturais que, no caminho oposto ao dos historicistas, procurava analisar os eventos, esvaziando-os de suas singularidades e aplicando-os a generalizações e a leis universais. Dessa maneira, afastou-se de qualquer forma de análise que promovesse autonomia às obras e aos autores, sempre vinculando-as a um contexto maior, onde foram produzidas. Sua preocupação, portanto, era mais aglutinar os autores do que separá-los, singularizá-los ou identificá-los. O mais importante era enquadrá-los em um momento histórico-social.

As raízes de sua formação estavam ligadas à crença de que os condicionamentos biológicos e mesológicos eram capazes de produzir cultura, tendo como principais inspiradores Buckle, Spencer, Taine e Haeckel. Sobre isso, Leite (2013) afirma:

O advento da carreira intelectual de Sílvio Romero significou para a historiografia literária brasileira a introdução de um modelo nomológico de história, inspirado no empirismo indutivista das ciências naturais. Confiando na unidade da ciência, tal modelo defendia para a história os mesmos padrões científicos consagrados, por exemplo, pela física ou pela biologia. Com efeito, ao contrário de seus precursores historicistas, pensadores como Sílvio Romero não faziam distinção entre método idiográfico (que trata de fatos considerados individualmente) e método nomotético (que formula ou trata de leis gerais para o entendimento de um determinado evento), na medida em que o saber científico não poderia prescindir de nenhum dos dois. Para os historiadores “cientificistas”, todo fato, natural ou histórico, está submetido a leis, ou seja, a uma explicação causal. O evento histórico deveria, portanto, ser despido de seu caráter único e singular, pressuposto básico do historicismo, para entrar em uma universalidade legal, ou, em outras palavras, deveriam ser incluídos em uma generalização. Semelhante teoria da “cobertura por leis” (covering laws), que na segunda metade do século XIX atingiu o paroxismo, presumia a unidade da Razão, algo que os historicistas, é claro, não admitiam. Seriam essas, em linhas gerais, as diferenças fundamentais entre a obra de um Sílvio Romero e aquelas produzidas por historiadores como Varnhagem, Joaquim Norberto e outros. Contra certa tradição retórico-literária, a difusão de uma cultura técnico-científica.

Porta voz de uma visão naturalista do mundo, segundo a qual toda manifestação cultural, institucional ou psicológica estaria fadada a condicionamentos biológicos ou mesológicos, na perspectiva de Sílvio Romero três elementos seriam determinantes na evolução da literatura brasileira: o meio (fator primário), a raça (fator secundário) e o tempo histórico (fator terciário). Considerando tais fatores como decisivos, Romero procurou empreender uma reavaliação do cânone romântico, inaugurando, de acordo com Benedito Nunes, um “paradigma organicista” dentro da historiografia literária brasileira (LEITE, 2013, p. 19).

Com o passar do tempo, Romero flexibilizou sua análise biomesológica e tomou como ponto de partida os meios sociais para compreensão das obras e dos autores. Dessa maneira, a

nacionalização das obras passa a ser critério de análise qualitativo, sendo a nação este grande meio ambiente. Sua principal obra, “História da literatura brasileira”, foi publicada inicialmente em três volumes, sendo que o último, póstumo, reunido por seu filho, e, mais tarde, em cinco volumes, como ele havia pensado anteriormente. Esse livro é parte dos trabalhos que já incluíam sua “flexibilização” metodológica⁶¹.

Nesta obra, a divisão é feita por gêneros vinculados a épocas históricas definidas, e, ainda, pelo tipo de produção dos autores analisados, poesia ou romance. No caso dos autores teatrais, eles eram inseridos segundo sua produção literária externa ao teatro, sendo assim, também divididos entre poetas e romancistas. Ele sempre apresenta uma biografia do analisado e de alguma maneira articula gênero, meio social e produção artística, aproximando-os da sociedade da época em que determinada obra foi realizada. É o caso de Martins Pena, um dos principais personagens deste trabalho.

Neste livro, o autor apresenta uma enorme crítica à literatura dramática brasileira, mas em contrapartida, dá especial ênfase a esta produção, citando diversos autores e obras, além de tratá-los de forma demorada. Sobre a literatura dramática, ele é enfático:

Um das afirmativas mais constantes da crítica brasileira é a da não existência, entre nós, de uma verdadeira literatura dramática. Não é isto, porém, de todo exato, nem é de admirar, se nos lembrarmos de que tal é o fato igualmente entre povos ilustres, ricamente dotados em outros ramos das criações espirituais e deserdados por aquela face.

Não é só isso: não possuímos criações cênicas que possam aspirar às honras de constituir um grupo distinto entre os do gênero; mas essa é a verdade também noutras esferas do espírito. Temos nós, podemos dizer que possuímos uma literatura filosófica, uma literatura histórica, uma literatura científica? E se bem aprofundarmos as coisas, havemos de convir que não somos melhor aquinhoados em música e pintura, não falando já em arquitetura e estatuária, que nos falecem quase de todo, e, por que não dizer a verdade inteira? Nosso romance não é melhor do que o nosso teatro. Não possuímos obras de romancistas que, em seu gênero, sejam superiores ao Demônio Familiar e Mãe, de Alencar, à Matilde e Calabar, de Agrário, à Torre em Concurso, de Macedo, ao Antônio José, de Magalhães, às Doutoradas, de França Júnior, ao Noviço e Judas em Sábado de Aleluia, de Pena. [...]. Acontece com o nosso teatro, podemos garantir, o que se dá com todas as criações de nossa inteligência, não escapando até a própria poesia (ROMERO, 1985, p. 1351).

José Veríssimo, por sua vez, analisou a literatura dramática separando-a da literatura geral, principalmente em seu livro “História da literatura brasileira”, no qual escreve o capítulo “O teatro e a literatura dramática”, preocupado com a formação e transformação da literatura dramática brasileira. Neste capítulo, ele divide a nossa história em dois períodos, colonial e nacional, dando ênfase ao Romantismo, período que ele considera de maior destaque em nossa produção. De qualquer maneira, como Romero, José Veríssimo considera nossa literatura dramática incipiente e de pouca qualidade:

⁶¹ Ver Leite (2013, p. 22).

Produto do romantismo, o teatro brasileiro finou-se com ele. Parece-me verdade que não deixou (atrás???) de si nenhum documento equivalente aos que nos legou o romantismo no romance ou na poesia. A literatura dramática brasileira nada conta, ao meu ver, que valha o Guarani ou a Iracema, a Moreninha ou as Memórias de um Sargento de Milícias, a Inocência ou Brás Cubas, os Cantos de Gonçalves Dias ou os poemas da segunda geração romântica (VERÍSSIMO, 1916, p. 282).

Já nas décadas de 1920 e 1930, tivemos os primeiros esforços no sentido de se analisar nossa história teatral procurando uma desvinculação com os autores de crítica literária, trabalhos de nomes como Carlos Süsskind de Mendonça e Lafayette Silva⁶².

Lafayette Silva publicou, em 1938, a obra intitulada “História do teatro brasileiro”, como resultado de um concurso realizado pelo Ministério da Educação e Saúde, onde cujo autor foi o único inscrito, tendo cumprido todas as indicações do edital, podendo publicar sua narrativa⁶³. Nessa obra, a história de nosso teatro é contada de uma maneira muito particular. Primeiramente, é preciso considerar que Lafayette dá ênfase à formação de companhias, à presença estrangeira e ao desenvolvimento do edifício teatral. Com uma divisão em temas, sem criar hierarquias, embora seguindo uma sequência cronológica, o autor propõe capítulos analíticos alternados com capítulos que contemplam listagem de companhias ou espetáculos. Jacó Guinsburg e Rosângela Patriota (2012) dividem o livro a partir dos seguintes temas:

Os primórdios do teatro no Brasil; Primeiros escritores nacionais; Companhias organizadas no Brasil; Principais artistas portugueses que estiveram no Brasil, Revistas portuguesas; Teatro francês de declamação; Teatro francês de opereta e opera cômica, Teatro italiano de declamação; Companhias italianas de opereta e ópera cômica. Companhias alemãs; Companhias espanholas; Figuras da cena argentina; Teatro infantil; Teatro escola; música e dança (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 48).

Analisando essas divisões, podemos perceber que a valorização se dá no intenso diálogo entre Brasil e Europa, indicando e comentando influências, tendências e tratando como nacional tudo que aqui se produz, independente da origem. Além disso, traz à tona listagens fundamentais que podem ser usadas como fontes para historiadores, o que demarca o seu intenso compromisso com a pesquisa.

Ainda, da mesma maneira em que o autor anterior, procurou publicar listagem de casas de espetáculos, textos e companhias, mostrando as fontes que utiliza e ainda as disponibilizando. Preocupou-se com a performance e com os edifícios teatrais de forma bastante acentuada em sua análise. E, na busca de construir sua narrativa a partir do tema do aprofundamento da nacionalidade, propôs um vetor progressivo e, ainda, criou marcos divisores.

⁶² Ver mais em Guinsburg; Patriota (2012); e Leite (2013)

⁶³ Sobre isso ver: Guinsburg; Patriota (2012, p. 47-48).

Nos 1940 e 1950, com a chamada “modernização” do teatro nacional, principalmente centrada nos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo, calcada na importação dos modelos de cena das vanguardas europeias, jovens autores e críticos são convidados a integrar os cursos de graduação em teatro, que se tornam “celeiros” dessa modernização. J. Galante de Sousa, como pioneiro, publicou seu trabalho em dois tomos “O teatro no Brasil” (1960), que se tornou a fonte principal de referências para os trabalhos posteriores⁶⁴.

Esses críticos e autores se puseram a escrever a história e a teoria do teatro brasileiro procurando a formação de material didático para seus alunos, sendo que os grandes nomes dessa geração são Décio de Almeida Prado (1917-2000) e Sábato Magaldi (1927-2016). Suas principais obras são “História concisa do teatro brasileiro” (1999), “Teatro brasileiro moderno” (1998), do primeiro; e “Panorama do teatro brasileiro” (1966), dentre vários outros títulos, do segundo⁶⁵.

Esses dois autores contam a narrativa, tornada, mais tarde, oficial, pelas escolas de graduação e pós-graduação em teatro. Uma história centrada no eixo Rio de Janeiro e São Paulo, linear, construída a partir dos valores europeus impostos para cena e muito influenciada pelo projeto de “modernização”, a partir dos valores estéticos europeus vigentes.

Uma crítica da história

Como forma de comparação aos processos vividos pela história do teatro no Brasil, segue um pequeno histórico de como a História como ciência, em seus programas de pesquisa, principalmente vinculados aos Programas de Ciências Sociais, se desenvolveu, com ênfase na área cultural, procurando ressaltar a distância que as duas áreas, História do Teatro Brasileiro e História (ou História Cultural), tomaram durante seu desenvolvimento.

A história nasceu ainda na antiguidade. Num primeiro momento, tornou-se sinônimo de narrativa das histórias do povo grego e num segundo momento passou-se a creditar a ela a capacidade didática, ou seja, utilizaram-na para ensinar os erros do passado como forma de não repeti-los no futuro. Ela era voltada para o culto às personalidades e partia de narrativas que absorviam mito e realidade.

Grosso modo, a história como ciência nasce a partir da Revolução Francesa e, principalmente, com a função de ferramenta auxiliar na construção dos estados nacionais. No esforço de justificar a unidade de um determinado povo, não mais em torno de um rei, ou de uma pequena região, procurou-se sua origem comum, o que os unificava como grupo. Nessa busca do passado basilador de um povo construindo um estado nacional se tornou uma ciência.

⁶⁴ Ver mais em GARCIA (2004) e Guinsburg; Patriota (2012).

⁶⁵ Ver mais em GARCIA (2004) e Guinsburg; Patriota (2012).

E, como uma ciência, nesse primeiro momento, procurou a construção de um método para a validação das suas determinações. Ou seja, mesmo que ainda estivesse preocupada em escrever uma narrativa do passado, agora ela precisa comprovar a veracidade dos dados utilizados e dos resultados alcançados. A partir daí nascem uma série de proposições metodológicas. Na maior parte delas, acreditava-se num sentido evolutivo da história, como se através da história se pudesse prever o desenvolvimento do futuro. Dentre essas proposições temos a história marxista.

Em 1929, fundou-se na França o periódico *Annales d'histoire économique et sociale* ou simplesmente escola dos *Annales*, referência metodológica para história em todo o século XX. Rompeu com o chamado positivismo histórico e com qualquer culto a personalidades ou a necessidade de construir narrativas oficiais para um determinado estado ou país. Em suas diferentes fases, durante todo o século, procurou construir e pensar uma metodologia para a compreensão do homem a partir do passado, principalmente voltada para a política e a economia.

Desde os anos 1960, diversos estudos relativos à História Cultural são realizados na Europa e nas Américas. O primeiro movimento é o de afastamento da noção tradicional de Cultura, que se confundia com o estudo de obras artísticas importantes, os “cânones culturais” (que se mostrava problemática, considerando que a noção de cânone varia segundo escolhas), para a aproximação com as noções propostas pela antropologia cultural, que tenta abarcar o modo de ser e as particularidades de um povo.

Dessa maneira, tanto o conceito, como os métodos de análise são diretamente importados da Antropologia e a Arte passa a ser uma das formas de representação da Cultura. Assim, nasce uma proposta de leitura que se pretende uma história antropológica, num desdobramento da História Social produzida principalmente pela escola francesa dos *Annales*. Sua principal corrente foi a História das Mentalidades. Essa produção procurava entender quais eram as principais características da Cultura de um povo, sua totalidade, o “espírito cultural” desse povo, suas particularidades. A preocupação aqui era da compreensão de um sistema cultural produzido por determinada sociedade temporal e espacialmente delimitada.

Já nos anos 1980, diversos historiadores começam, inspirados na produção filosófica de Foucault, a discutir e problematizar esse caminho totalizante proposto pela História das Mentalidades. As principais críticas feitas a essa escola são a negação da importância do sujeito, a redução da diversidade cultural e a exclusão do que não serve para justificar o sistema. Assim, essa História torna a Cultura um todo coerente, cômodo, sem diferenças entre a produção popular e letrada, e entre a recepção e a produção.

Autores como, Pierre Bourdieu, se colocam a estudar as especificidades do campo cultural, ele considera esse campo independente, onde os atores agem de forma diversa e autônoma dentro dele; outros como, Roger Chartier, pontuam as diferenças entre a produção e a leitura, ele se debruçou e se debruça a pesquisar a recepção da obra de arte; e, ainda, como

Ginzburg, começam a estudar personagens ou grupos de forma isolada para compreender dados sobre a cultura de classes subalternas.

Algumas características são fundamentais nessa produção: a primeira é que os sistemas não se tornam mais a preocupação fundamental, mas sim a ação e a produção cultural, portanto, os eventos e as produções, voltam a ganhar singularidade; a segunda é o retorno da autonomia da Arte como campo de estudo, mesmo que vinculado a História Cultural, dessa maneira, seus objetos ganham, novamente, estudos específicos; e, por fim, essa produção procura evitar que o estudo se limite ao canônico, através da inclusão do estudo da recepção, da busca de compreensão da maneira com que são compreendidos os objetos culturais em diferentes tempos, inclusive realizando a discussão sobre o que cada época considera como cânone, e há a pesquisa dos motores que leva a essa decisão.

Os Historiadores, então, procuram construir uma análise que envolva o contexto político social, mas também os contextos de produção, a biografia do artista, noções de recepção, numa tentativa de reconstruir o período e o olhar sobre a Arte que se impunha no momento pesquisado e/ou do artista em particular.

Eles procuram compreender as diferentes noções de Arte, o que é importante, o que é valorizado ou desvalorizado, a quem cabe esse papel e como nascem determinados tipos de artistas. Isso provoca uma série de estudos muito diferentes a partir de vários objetos culturais. Cada objeto cultural irá indicar uma gama de caminhos por onde o Historiador poderá e de verá percorrer, bem como as fontes que serão importantes na sua análise. Cada objeto, portanto, se torna um estudo particular.

Dentro dessas discussões floresce a chamada História Intelectual. Para efeito deste texto, a concepção pensada para este subcampo é a de uma história que pesquisa as diferentes maneiras de se pensar conceitos, ideais, movimentos e formas de encarar projetos de construção de narrativa de história e os seus efeitos ao longo do tempo, como aponta a principal vertente desse campo na contemporaneidade.

Aqui aplicado na própria construção histórica, no caso da escrita da história do teatro brasileiro, o que possibilita demonstrar as várias histórias, ou as várias possibilidades de narrativa que a história pode tomar, não podendo ser definida uma verdade ou uma história única, por conta da enormidade de variantes.

Essa história plural justifica em si a colocação em cheque de determinadas literaturas históricas consideradas definitivas e nos enchem de perguntas sobre as vias que poderiam ser tomadas se os diálogos e as variantes fossem outros.

Nascida principalmente das escolas históricas americanas, anglo-saxãs e alemãs e inicialmente rejeitada pelos *Annales*, pelos marxistas e por todos que consideram sua especificidade como de domínio da filosofia e de sua prática, inspirou-se na *linguistic turn* da filosofia, primordialmente nos Estados Unidos. Nesse primeiro momento e pelas décadas seguintes, tinha uma tendência a pensar

movimentos, concepções e ideias prioritariamente pelo viés linguístico, pela análise da língua e da forma de escrita. Gadamer e sua hermenêutica são exemplos bastantes precisos disso.

Dos Estados Unidos, fonte manancial, também vêm as críticas mais contundentes, as de Skinner, que chamará a história intelectual fundamentada nas questões linguísticas como anacrônica, insistindo enfaticamente, no contexto como principal definidor e auxiliador da compreensão do uso de conceitos e mesmo dos caracteres linguísticos em cada época, demonstrando todos os prejuízos de sua não consideração. Ele foi seguido mais tarde por Gallagher e Greenblatt no *New Historicism*.

A principal discussão que toma vulto, portanto, é a do contexto: de que maneira o contexto influencia na formação das ideias ou não, qual o grau de interferência e se isso existe em prejuízo do estudo da linguagem.

Stephen Greenblatt, um dos principais nomes teóricos dessa escola, tem como uma de suas preocupações fundamentais entender, a partir dessas noções externas as obras, a noção de arte do período, do lugar e do artista. Outro aspecto que chama atenção de Greenblatt é o uso político dos cânones, que descarta determinados livros, temas e objetos culturais e valoriza outros, segundo as necessidades políticas, artísticas e sociais.

Outra questão importante é a do juízo de valor, segundo o autor é impossível, e mesmo indesejável, uma interpretação que se pretenda neutra, pois também as interpretações e análise são feitas a partir de uma construção individual de referências no presente.

O historiador, nesta forma analítica, se torna mais um agente do texto ou obra. O importante talvez seja deixar claro o lugar de onde o historiador fala, de onde ele produz a sua construção histórica, os campos de força, o que ele quer dar ênfase, o que ele quer excluir, a disputa de valores em que autor está inserido, etc. Dessa maneira, a história intelectual é utilizada para compreensão dos objetos culturais, e, ainda, desenvolve uma metodologia de análise dos movimentos, ideias e concepções utilizando o contexto, a disputa e o ambiente intelectual.

Mais tarde, foi definitivamente incluída na escola francesa, pela *Nova história cultural*, fundamentada em Bordieu, Certeau, Foucault e Elias, encabeçada por Roger Chartier e Jacques Revel, dentre outros. Ao seu lado os pesquisadores da chamada escola de Cambridge.

Todos esses autores pretenderam trazer à tona a necessidade do contexto, num primeiro momento, no caso das mentalidades e da micro-história, que não são história intelectual propriamente dita, pois o contexto é o centro da cena e os conceitos servem de auxílio a compreensão sociocultural.

Já na “Nova história cultural” os pesquisadores colocaram-se a estudar a simbologia social da arte, sua importância como representação da sociedade e do tempo em que determinado objeto cultural está sendo produzido ou apreciado, o que faz essa obra se tornar importante em seu tempo e o que a faz sobreviver. Assim, entra em jogo a análise da recepção das obras, ideias, movimentos como importante método de articulação. A via parece indicar uma sociologia da vida intelectual.

Além disso, alemães e russos, como Koselleck, Krieger e Manhein, também se propuseram a um esforço de compreensão teórica e de desenvolvimento de metodologias de análise para a história das ideias, dos conceitos ou intelectual. Que neste caso indica a independência do contexto e da linguística sem negar a relação entre eles. E, ainda, um foco na nomenclatura história dos conceitos.

Assim, diferentes autores se voltaram a rever os estudos e ler a produção artística sobre novas bases, entendendo que as escolhas dos pesquisadores, seja no que tange a objetos, a metodologia ou ao sentido histórico dado, de determinadas épocas para estudo da arte e da cultura, são características que envolvem os valores artísticos de determinados grupos durante um período e localidade. Sendo, portanto, fundamentais para a compreensão do caminho que a arte e a cultura de um determinado tempo e espaço tomam.

Através do proposto por esses historiadores culturais, é possível perceber a necessidade de investigação dos projetos vinculados à historiografia teatral brasileira. Ao analisarmos seus trabalhos procurando reconstruir as redes intelectuais, os campos de força, mapeando os processos de escrita dessa historiografia e procurando o que está em embate nesse período, seja dentro do campo acadêmico, teatral ou da arte como um todo, será possível entrar em contato com as motivações que envolviam artistas, intelectuais, produtores e espectadores do período de escrita das obras, principalmente considerando a longevidade dos modelos que alguns historiadores do campo teatral criaram.

Partindo desses autores podemos colocar em xeque e analisar os embates dentro da construção da história do teatro brasileiro, onde a crítica é um dos tripés fundamentais de sua metodologia de análise e escrita.

Primeiras conclusões

Mesmo sabendo que diversos outros trabalhos referentes à história do teatro brasileiro foram escritos dessas obras clássicas para cá, é inegável que esses manuais analisados dão os recortes, os tons, os limites e os possíveis enfrentamentos, funções tradicionais dos manuais de história, de quem se coloca na aventura de escrever história do teatro brasileiro hoje, mesmo que objetivando analisar recortes mais específicos.

E, lembrando, também, que a produção em forma de manual já não é algo tão realizada, pelo pouco aprofundamento característico, mas ainda assim servindo de fonte e diretriz para diversos trabalhos. Por isso se faz necessária sua problematização.

Analisando o desenvolvimento desses três campos no Brasil, percebemos claramente a distância da produção tradicional da história do teatro brasileiro dos campos da história como ciência, tendo na crítica jornalística e na história literária (que por sua vez tem a mesma origem na crítica) sua base de formação.

A questão que fica, ao final dessa breve comparação, é a necessidade de se refundar a escrita da História do teatro brasileiro sem que ela não abandone a tradição cronística, marca registrada de seu processo histórico, mas que produza algo que seja capaz de estar mais próximo de moldes científicos, seja através de uma escrita mais dura, ancorada nas tradições metodológicas, seja em suas formas mais poéticas. E, nesse sentido, um enfrentamento da nova história cultural e do novo historicismo pelos historiadores talvez seja fundamental.

Para quem sabe novos manuais e novos trabalhos de longa duração, conectados com a pesquisa em história acadêmica, possam ser propostos, colocando-se novos marcos, novas divisões, novas leituras, com esse sabor da conversa íntima.

REFERÊNCIAS

ASSUNÇÃO, Maria de Fátima da Silva. **Sábato Magaldi e as heresias do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

GARCIA, Maria Cecília. **Reflexões sobre a crítica teatral nos jornais** – Décio de Almeida Prado e o problema da apreciação da obra artística no jornalismo cultural. São Paulo: Editora Mackenzie, 2004.

GREENBLAT, S.; GALLAGHER, C. **A prática do novo historicismo**. São Paulo: EdUSC, 2005.

GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. **Teatro brasileiro: ideias de uma história**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HERZOG, Thiago. A história como crítica e a análise como crônica – A crítica como modelo para a escrita da história teatral. Rio de Janeiro, **Questão de Crítica**, v. IX, n. 67, 2016.

HERZOG, Thiago. **Teatro brasileiro em Panorama** – concepções de história e teatro em Panorama do teatro brasileiro. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2018.

JASMIN, Marcelo. História dos conceitos e teoria política e social: referências preliminares. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol. 20, n. 57, 2005.

LEITE, Rodrigo Moraes. **A formação da historiografia teatral brasileira (1888-1938): consonâncias e dissonâncias**. 169 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, São Paulo, 2013.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: MEC/ DAC/ FUNARTE/ SNT, s/d.

PRADO, Décio de Almeida. **Apresentação do teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. 1ª reimpressão. [1988].

REVEL, Jacques. Cultura, culturas: perspectivas historiográficas. In: **Proposições**: ensaios de história e historiografia. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2009.

ROMERO, Sílvio. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: José Olympio/INL-MEC, 1985.

SILVA, Lafayette. **História do teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938.

SOUSA, J. Galante de. **O teatro no Brasil** – vol. 1 e 2. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1960.

SÜSSEKIND, Flora. Crítica a vapor – a crônica teatral brasileira na virada do século XX. In: **Papéis colados**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002 (2ª Ed.): 53-90.

VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira**: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). 1o milheiro. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves & Cia, 1916.

SOBRE O AUTOR

Thiago Herzog é Doutor em Artes Cênicas pelo PPGAC/UNIRIO, além de Mestre, Bacharel e Licenciado em História pela UFRJ. Atualmente, é professor do ensino básico na Escola Eliezer Max e na Escola ORT. Realiza pesquisa não vinculada a nenhuma instituição sobre o trabalho do encenador judeu polonês Zygmunt Turkow no Brasil.

E-mail: therzog@terra.com.br

Recebido: 30/05/2020

Aprovado: 05/06/2020

De Mário de Andrade a Edson Carneiro: introdução às aproximações entre teatro e Bumba-meu-boi

Wesley Fontenele

Resumo

Antropólogos, folcloristas e diretores teatrais aproximaram por múltiplos critérios estéticos bumba-meu-boi e Teatro. As diferentes interpretações aqui apresentadas dialogam com o contexto histórico, os métodos e as técnicas das disciplinas a partir das quais foram produzidas. O que o bumba-meu-boi teria de teatral? O que é o teatral para cada um desses autores? Este artigo traça um panorama geral e introdutório da relação entre Teatro e Cultura Popular desenvolvida por Mário de Andrade, Edson Carneiro, Marlyse Meyer, Maria Isaura Pereira de Queiroz, Tácito Borralho e Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti. Perceberemos: (1) o bumba-meu-boi é relacionado a diversos gêneros e momentos da história do teatro; (2) os autores mencionados convergem, mas também percebem aspectos distintos do bumba-meu-boi ao compará-lo com o teatro.

Palavras-chave: Bumba-meu-boi; Teatro; Cultura Popular.

From Mário de Andrade to Edson Carneiro: introduction to approximations between theater and Bumba-meu-boi.

Abstract

Anthropologists, folklorists and theatrical directors approached by multiple aesthetic criteria bumba-meu-boi and theater. The different interpretations presented here dialogue with the historical context, methods and techniques of the disciplines from which they were produced. What would Bumba-meu-boi have of theatrical? What is the theatrical for each of these authors? This article traces a general and introductory panorama of the relationship between Theater and Popular Culture developed by Mário de Andrade, Edson Carneiro, Marlyse Meyer, Maria Isaura Pereira de Queiroz, Tácito Borralho and Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti. We will notice: (1) bumba-meu-boi is related to different genres and moments in the history of theater; (2) the mentioned authors converge, but they also perceive different aspects of the bumba-meu-boi when they compare it with the theater.

Keywords: Bumba-meu-boi; Theater; Popular Culture.

O bumba-meu-boi é manifestação popular brasileira, que em alguns estados está associada às festas natalinas, e em outros aos festejos juninos. Em vários aspectos, apresenta diferenças de um estado para outro. É, portanto, manifestação heterogênea. O exemplo mais conhecido de variação são os cinco “sotaques” do boi maranhense, que possuem distintos ritmos, instrumentos, estilos de figurinos e personagens. No Piauí ⁶⁶, por exemplo, grupos de diferentes cidades têm as suas particularidades. No estado, a manifestação está ligada a competições entre os bois que ocorrem em grandes festas juninas, organizadas pelo poder público. O bumba-meu-boi possui, simultaneamente, elementos de origem religiosa e profana, como muitas de nossas manifestações populares. É registrado como Patrimônio Cultural Imaterial pelo IPHAN ⁶⁷ e Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pela UNESCO ⁶⁸.

O bumba-meu-boi conta com personagens humanos e animais. Eles cantam, dançam e interpretam histórias cômicas e com espaço para a improvisação. Talvez, a mais famosa é a conhecida como “auto do boi”, que narra a morte e ressurreição do animal. A personagem Catirina, esposa de Pai Francisco, está grávida e deseja comer a língua do boi predileto do patrão de seu marido. Ele atende os desejos da companheira, rouba e mata o animal. Adiante, vários personagens como médicos, pajés e índios, adentram a história na tentativa de reviver o boi. No Piauí, os grupos quase sempre representam a narrativa nas apresentações que ocorrem nas competições juninas. Muitos artistas piauienses consideram que a representação da morte do boi é algo de grande importância e que não pode faltar.

Autores como Pedrazani (2010) e Santos (2019) sugerem que o bumba-meu-boi tem elementos provenientes do período colonial brasileiro. Como abordo em Fontenele (2020), até o presente momento, as referências mais antigas à manifestação são de jornais que datam do século XIX. São eles: nota no jornal *Farol Maranhense*, de 7 de julho de 1829; e A estultice do bumba-meu-boi, de 1840, no jornal *O Carapuceiro*, publicado pelo padre pernambucano Lopes da Gama.

As aproximações entre os campos do Teatro e da Cultura Popular não caracterizam um debate novo, especialmente no que se refere àquelas manifestações culturais definidas por Mário de Andrade como danças dramáticas em *Danças Dramáticas do Brasil* (1982). Diferentes autores trataram dessa relação: folcloristas, antropólogos, historiadores, diretores

⁶⁶ Para mais informações sobre diferentes aspectos do bumba-meu-boi nas cidades de Teresina e Parnaíba do estado do Piauí, indico fortemente a consulta aos trabalhos de Pedrazani (2010), Abrão (2010), Pereira (2011) e Santos (2019).

⁶⁷ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

⁶⁸ Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e a Cultura.

teatrais e dramaturgos. Todos com diferentes perspectivas aproximando o Teatro de manifestações da cultura popular. As variadas interpretações sobre o tema dialogam com o contexto histórico em que os autores escreveram, com os métodos e técnicas das disciplinas a partir das quais discorreram (Antropologia, Teatro, Literatura, História).

Em 2018, apresentei versão inicial desta discussão no XVIII Encontro Internacional de História da Anpuh (Associação Nacional de História) do Rio de Janeiro, no simpósio “História e Teatro”, sob organização de Henrique Gusmão e Elza de Andrade ⁶⁹. Posteriormente, desenvolvi a abordagem que trago neste artigo ao escrever o livro “Bumba-meu-boi no palco e na festa: Teatro e Cultura Popular no Piauí”, resultado de minha pesquisa de mestrado e em processo de publicação.

Neste artigo, apresento um panorama geral e introdutório do entendimento que vê o bumba-meu-boi como possuidor de elementos estéticos, narrativos e simbólicos que o aproximaria do Teatro. Trago esta discussão a partir dos seguintes questionamentos: o que o bumba-meu-boi teria de teatral ⁷⁰? O que é o teatral para cada um dos autores com os quais dialogamos? Partindo de escritores diversos como Mário de Andrade (1982), Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2015), Edson Carneiro (1959), Marlyse Meyer (1991), Maria Isaura Pereira de Queiroz (1967) e Tácito Borralho (2006), perceberemos: (1) o bumba-meu-boi é comparado a tipos teatrais muito diversos; e (2) aspectos distintos do boi são utilizados para compará-lo ao teatro.

Mário de Andrade cunhou a expressão danças dramáticas aludindo à presença de uma forma dramática nas manifestações populares que analisou. Como expõe Cavalcanti (2015), várias expressões foram reunidas sob a mesma classificação pelo que elas teriam em comum: serem danças intercaladas por dramatizações. O intelectual paulista escreve: “esse cortejo, quer pela sua organização quer pelas danças e cantorias que são exclusivas dele, já constitui um elemento especificamente espetacular. Já é Teatro. [...] O cortejo foi também o elemento criador do teatro grego [...]” (ANDRADE, 1982, p. 31). Mário de Andrade percebe uma “organização” que aproximaria o cortejo do teatro e faz analogia específica com o teatro grego.

⁶⁹ Henrique Gusmão é historiador e professor do Programa de Pós-graduação em História Social da UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro). Elza de Andrade é atriz, diretora e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro).

⁷⁰ O adjetivo “teatral” não deve ser confundido com a ideia de teatralidade, que envolve discussão complexa e que ultrapassa o próprio campo do teatro. Há entendimentos de que a teatralidade estaria presente inclusive em nosso cotidiano. Os autores citados afirmam que o bumba-meu-boi é teatro, ou que é teatral, sem fazer referência à noção de teatralidade.

Observando comunidades populares nas viagens de cunho etnográfico que realizou, Mário de Andrade buscou atividades que pudessem ser incorporadas no projeto de promoção da identidade nacional brasileira. No trecho transcrito, o autor aproxima o cortejo e justamente o momento teatral que é amplamente concebido como a gênese do teatro ocidental: o teatro grego. Cortejo é uma procissão em que seguem diversas pessoas, geralmente em razão de evento que rompe com a lógica da rotina, do cotidiano. Como sugere o autor, a mesma forma (o cortejo) presente em danças dramáticas teria há mais de dois mil anos levado à criação na Grécia das primeiras peças de teatro.

O folclorista Edison Carneiro (1959) faz alusão, assim como Mário de Andrade, a gênero teatral específico: “o povo tem no bumba-meu-boi o seu teatro de revista” (1959, s/p). O teatro de revista foi estilo teatral popular que existiu no Brasil a partir da segunda metade do século XIX, em que cenas cômicas eram pontuadas com números de música e dança, em meio à sátira da sociedade dominante da época. O autor afirma que a “representação [no bumba-meu-boi] se faz em torno de um enredo central, que narra a morte e a ressurreição do boi ou, no Maranhão, o seu extravio criminoso, em que se intercalam cantos, danças e recitativos cômicos” (Ibidem). Carneiro define o bumba-meu-boi como “teatro de pobre” e “teatro de revista do povo”, o que demonstra o recorte de classe social se seus realizadores e espectadores. Em seguida, discorre sobre as características do bumba-meu-boi, que correspondem justamente a particularidades do teatro de revista: um enredo aberto, o caráter cômico e o intercalamento entre canto e dança.

Mário de Andrade aproxima as danças dramáticas ao teatro e considera que o cortejo levou ao surgimento da arte teatral na Grécia no século VI a. C. Edison Carneiro relaciona bumba-meu-boi e teatro de revista (século XIX-XX) por outros critérios. Os dois autores percebem elementos diferentes ao fazerem essa aproximação. As comparações partem até mesmo de gêneros teatrais distintos, temporal e geograficamente: teatro grego e teatro de revista.

A crítica literária Marlyse Meyer (1991) publicou artigo relativo ao bumba-meu-boi que em 1961 apresentou em congresso sobre teatro em Paris, e que publicou dois anos depois na *Revue d'Histoire du Théâtre*:

[O texto] representa minha primeira incursão, livresca, em festas populares brasileiras. Lembro-me que descrevi o bumba-meu-boi com tanto entusiasmo que um historiador, com a seriedade norte-americana, perguntou-me quanto tempo pesquisara, *in loco*. Não ousei dizer que – naquela época – não conhecia nem Nordeste, nem bumba-meu-boi. Poderes de Mário de Andrade... (MEYER, 1991, p. 09).

A autora retoma Mário de Andrade, que é mencionado pelas diferentes vozes que compõem minha abordagem. Meyer (1991) define o bumba-meu-boi como uma forma de teatro popular. Aponta quais seriam os elementos populares nele presentes e com quais outros gêneros teatrais o bumba-meu-boi dialogaria. As categorias cultura / arte popular possuem entendimentos diversos e dissonantes. “Se o próprio termo *arte* desperta polêmica e discussões infundáveis sobre sua natureza, sentido e condição, imagine somar a isso a questão do popular! Afinal o que é o popular?” (LIMA, 2010, s/p). Ortiz (1986) contempla diversas interpretações sobre uma “arte do povo”, ao passar pelos antiquários, Romantismo, até chegar ao processo conturbado de se pensar o Folclore enquanto disciplina.

Não é apenas em relação ao que circunscrever na categoria popular que existe imprecisão, mas também na multiplicidade de interpretações sobre as culturas populares. A noção de teatro popular é igualmente complexa e reúne gêneros variados. Vai da *commedia dell'arte* italiana, de dramaturgos e diretores brasileiros como Ariano Suassuna e Augusto Boal, do mamulengo, a movimentos culturais como o CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes). Uma boa definição pode ser a de que “a ideia de teatro popular sempre esteve em franca contraposição àquelas associadas ao teatro literário, ao teatro destinado às classes dominantes, [...], à arquitetura do espaço teatral” (KOUDELA; JUNIOR, 2015, p. 189).

Segundo Meyer (1991), o bumba-meu-boi é forma “rudimentar” de teatro, uma peça “rústica” brasileira e espetáculo “grosseiro”. Os adjetivos escolhidos pela autora mostram que mesmo o bumba-meu-boi sendo visto como forma teatral, é percebido como categoria inferior. O que ela leva em conta para afirmar que o bumba-meu-boi é “espetáculo grosseiro”? E qual teatro seria “não grosseiro”? Tal rebaixamento é com frequência atribuído aos diversos tipos de arte e teatro popular.

De acordo com Meyer (1991), o lado “rudimentar” do bumba-meu-boi seria quanto à trama, compensado pelo “visual e auditivamente muito belo, na variedade de sua música e de sua dança, na invenção das novas cenas [...]” (p. 63). A autora sugere que um teatro bem elaborado, ou o que pudermos considerar o contrário de “rudimentar”, seria aquele com narrativa formalizada em moldes de um teatro convencional. A perspectiva de Meyer coincide com o extensivamente conhecido e criticado “textocentrismo”, que é, nos estudos sobre teatro, colocar o texto, a narrativa do espetáculo, no centro das análises. Foco que acaba por deixar de lado outros aspectos. O textocentrismo é definidor de muitas das observações da autora.

O espaço de apresentação do bumba-meu-boi também é aspecto marcante das afirmações de Meyer (1991), pois “realiza-se seja diante da casa de uma personalidade importante, seja numa praça pública; para tais danças, o palco é de somenos” (p. 55). As apresentações em praça pública e a ausência de palco em moldes tradicionais aproximariam o bumba-meu-boi de alguns momentos do fazer teatral ⁷¹. A autora relaciona, ainda, outras características do boi a aspectos das peças do jesuíta José de Anchieta ⁷² e da *commedia dell’arte* italiana.

A autora afirma que “do ponto de vista teatral” as danças dramáticas teriam derivado das festas religiosas da Espanha e de Portugal ⁷³. Festas que eram direcionadas para toda a sociedade e cujo foco era rememorar as tensões entre igreja católica e paganismo (MEYER, 1991, p. 56). O embate entre religiões teria sido “retomado no Brasil pelos jesuítas em sua obra de evangelização; [as peças de José de Anchieta] procuravam iniciar os indígenas no catolicismo por meio de danças, de cantos e da representação de pequenas peças” (Ibidem). Assim como as peças de Anchieta, Meyer considera que o bumba-meu-boi é resultado do confronto e ajustes entre diferentes culturas: a do colonizador e a dos povos originários.

A miscigenação é paradigma de formação da sociedade brasileira e é retomado em vários trabalhos sobre manifestações populares, como o bumba-meu-boi, o mamulengo, o carnaval. O bumba-meu-boi é, muitas vezes, apontado como resultante da miscigenação, de modo que existiriam nele elementos das culturas portuguesa, indígena e africana. Devemos olhar a questão de forma crítica para não romantizarmos o processo conflituoso de formação social do país. A miscigenação surge nas observações de Meyer (1991) até como característica que aproximaria o bumba-meu-boi e as peças de José de Anchieta.

A *commedia dell’arte* foi forma teatral que surgiu por volta do século XVI na Itália. Consistia em apresentações em espaços públicos, com narrativa cômica popular, sem um rígido texto escrito e fortemente improvisacional. Segundo Meyer (1991), o bumba-meu-boi tem semelhanças com a *commedia dell’arte*, pois a manifestação brasileira:

consiste numa série de pequenos quadros independentes [...]. O conjunto forma uma longa rapsódia, com grande número de variantes; a unidade de

⁷¹ No Piauí, houve mudança nesta relação espacial com a criação de grandes arraiais juninos organizados pelo poder público e construção de espaços específicos para as apresentações dos grupos de bumba-meu-boi. Hoje em dia, é pouco frequente a contratação de um boi para se apresentar em frente a uma residência, como acontecia antes.

⁷² Conforme Enciclopédia Itaú Cultural, José de Anchieta foi padre jesuíta nascido em San Cristóbal de La Laguna, Espanha, em 1534. Em território brasileiro, escreveu peças em que catolicismo e cultura ibérica eram acrescidos a elementos das culturas e religiões indígenas com o interesse de conversão e controle dos nativos pelos representantes da igreja católica. Faleceu no estado do Espírito Santo, em 1597.

⁷³ Para aprofundamento no tema, consultar Monteiro (2011).

base é mantida pelo tema da morte e da ressurreição do Boi, que está presente sempre, por mais diversa que seja a forma (MEYER, 1991, p. 56-57).

A autora chama atenção para o caráter fragmentário da narrativa do bumba-meu-boi (“quadros independentes”) e para a variação de narrativas (“grande número de variantes”). A manifestação realmente apresenta variação, seja de um estado para outro, entre diferentes municípios, ou em variadas tipologias de grupos de boi existentes em uma mesma cidade. O exemplo mais conhecido são os distintos “sotaques” do boi maranhense. Meyer (1991) considera a variação narrativa, mas afirma que a morte e ressurreição do boi é sempre representada. Contudo, às vezes alguns grupos não encenam a história do roubo do animal. O tema é polêmico, pois alguns artistas populares piauienses, por exemplo, acreditam que sua representação deveria ser obrigatória.

Conforme Cavalcanti (2015, p. 14), a utilização de termos de matriz teatral é algo comum nos estudos sobre cultura popular. Ainda assim, o vocabulário que Meyer utiliza para descrever o bumba-meu-boi chama atenção. Com frequência, artistas populares referem-se às suas manifestações como “brincadeiras” e se consideram “brincantes”. São categorias muito ligadas ao campo da cultura popular e que pesquisadores incorporam em seus estudos. Ela não fala de brincantes ao se referir a aqueles que interpretam os personagens do bumba-meu-boi. Chama-os de atores: os “atores talentosos” do bumba-meu-boi “tornam-se os verdadeiros heróis do espetáculo” (MEYER, 1991, p. 61). Conclui com a definição do que considera o “propriamente teatral do bumba-meu-boi” (Ibidem): a comicidade.

A socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz (1967) retoma argumentos de Meyer e acrescenta outros pontos de vista ao aproximar bumba-meu-boi e teatro. Ela não trata só do bumba-meu-boi, mas de manifestações populares em que o boi é personagem. A autora cita o reisado, festa em que músicos, cantores e dançarinos percorrem as ruas das cidades ou da zona rural pedindo doações e cantando em homenagem aos Santos Reis. Tem estrutura que varia de estado para estado e acontece por volta de seis de janeiro, dia dos santos. Personagens do bumba-meu-boi, como o próprio boi, estão na manifestação que é exemplo da presença simultânea de elementos sagrados e profanos⁷⁴. Pereira de Queiroz (1967) considera o reisado como teatro popular e diz que ele “é a mais complexa das manifestações de teatro popular que possuímos” (p. 88). A autora critica que em alguns estados o bumba-

⁷⁴ Para descrição mais detalhada do reisado, consultar Lima (2019). A cartilha ilustrada traz descrição clara e sucinta sobre a manifestação popular, além de listar as diferentes e numerosas Folias de Reis do estado do Rio de Janeiro.

meu-boi seja mais valorizado que outras manifestações que também contam com o personagem boi.

Pereira de Queiroz (1967) observa a importância do bumba-meu-boi para a formação de “atores” e “autores dramáticos”. Segundo a socióloga, o meio social dos artistas populares é muito precário, “pobre em manifestações estéticas ou artísticas de qualquer espécie” (p. 91). Ela ainda acrescenta: “são, pois, sempre os mesmos indivíduos, - aqueles que uma vocação artística inexprimida levou a isso” (Ibidem). Evidentemente, há juízo de valor no discurso da autora, mas é interessante a perspectiva de que o bumba-meu-boi possui caráter formativo, pedagógico para as camadas populares. A manifestação possibilitaria o surgimento de diferentes funções de artistas populares e a concretização de uma vocação de dançarinos, atores, poetas e autores. O bumba-meu-boi é visto como um teatro capaz de atrair pessoas que não conseguiram antes expressar seus talentos e habilidades.

A autora confere muita importância à capacidade de interpretação dos artistas do bumba-meu-boi. A ausência de bons intérpretes poderia “empobrecer muito a representação teatral, pois o texto [no bumba-meu-boi] está na dependência da improvisação” (PEREIRA DE QUEIROZ, 1967, p. 92). Meyer (1991) já havia apontado o aspecto improvisacional da manifestação ao relacioná-la à *commedia dell’arte*. Também como Meyer, Pereira de Queiroz (1967) se refere ao bumba-meu-boi como “representação teatral” e não “brincadeira”.

O professor maranhense Tácito Borralho (2006) relaciona bumba-meu-boi e teatro de animação. Ele também aponta características que aproximariam o boi a momentos teatrais como a *commedia dell’arte*, em razão da presença em ambos de personagens com máscaras e de narrativa improvisada. O autor considera o uso de bonecos e máscaras para associar o bumba-meu-boi ao teatro medieval cristão, aos milagres e moralidades (p. 160). Assim, Borralho mobiliza a mesma característica do bumba-meu-boi (personagens com máscaras) para associá-lo à *commedia dell’arte* e a formas teatrais medievais.

Borralho (2006) sugere que o bumba-meu-boi pode ser associado a diferentes gêneros teatrais contemporâneos e a aspectos que o constituem, como a musicalidade, as narrativas, a presença de atores e de atores-manipuladores⁷⁵. Ele pergunta: “então, o bumba-meu-boi no Maranhão é um folguedo que pode ser compartilhado como teatro popular, ou teatro musical, ou teatro dramático, ou teatro de bonecos, ou teatro de atores e bonecos, ou simplesmente, espetáculo teatral?” (BORRALHO, 2006, p. 165). O autor abre um leque de

⁷⁵ No teatro de animação a ideia de manipulação está relacionada ao ator ou ator-manipulador que movimenta os bonecos e objetos em cena.

possibilidades de comparação e adiante se detém na análise da manifestação por meio de categorias do teatro de animação. Ele considera que há forte presença de elementos animados no bumba-meu-boi e que cabe registrar as diferentes formas de manipulação de seus personagens.

O autor registra de que forma os principais personagens do bumba-meu-boi maranhense são fabricados, como e por quem são manipulados. Para tal, em sua abordagem, Borralho (2006) mobiliza termos próprios do teatro de animação. A “construção” do personagem boi, por exemplo, é feita por “armação (carcaça, capoeira ou chassis) de varetas finas flexíveis com talas de buriti, forrado com tecido de estopa, recoberto (corpo e cara) de veludo preto rebordado de lantejoulas, canutilhos, miçanga e pedrarias” (p. 174). O “manipulador” do personagem boi é chamado de “miolo” ou “espírito” e a “forma de manipulação” é “bailado que integra animador e objeto de uma forma que se torna possível observar uma partitura de gestos que se repete de forma harmonicamente ampliada” (Ibidem).

Por fim, a antropóloga Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2015) defende que o bumba-meu-boi ⁷⁶ e o teatro têm em comum acontecerem em horário e lugar previamente definidos, necessitarem do encontro direto entre indivíduos e demandarem muitos ensaios (CAVALCANTI, 2015, p. 09). A antropóloga enfatiza o caráter narrativo da manifestação popular e do teatro. Cavalcanti parte de determinada visão sobre a arte teatral. Segundo ela, o “desenrolar de ambos obedece a uma determinada ordem preconcebida, com começo, meio e fim necessários ao sucesso de sua realização” (Ibidem, p. 13). Por outro lado, muitos espetáculos podem tensionar a existência de narrativa linear. A respeito da combinação prévia de horário e lugar, o teatro de rua irrompe pela cidade, intervém no espaço urbano e surpreende as pessoas que cruzam uma praça ou avenida.

Cavalcanti (2015) vai além de mostrar semelhanças entre o teatro e o bumba-meu-boi. A autora aponta especificidades e distâncias entre os campos da cultura popular e da arte teatral. E pergunta: “ao chegar mais perto, as coisas sempre se complicam; como prosseguir esta conversa?” (p. 14). Os diferentes autores que abordei comparam as narrativas do bumba-meu-boi com as histórias encenadas em diversos gêneros teatrais e momentos da produção teatral.

Portanto, acrescento outro questionamento: o sentido de contar uma história é o mesmo no bumba-meu-boi e no teatro? No boi e em outras festas populares, existe a presença simultânea de uma história a ser contada, música, dança e toda uma visualidade.

⁷⁶ Ela constrói seu argumento em referência ao Boi-Bumbá de Parintins, Amazonas.

Cavalcanti (2015) comenta que em um “desfile de escola de samba, qualquer enredo proposto é literalmente carnavalizado – isto é, partido em pedaços, subvertido, transformado, deslocado pelas múltiplas linguagens expressivas, musicais, plásticas e rítmicas que a ele se agregam” (p. 16). A antropóloga se refere ao enredo das escolas de samba, mas acredito que é possível estender ao bumba-meu-boi esta observação sobre a fragmentação da narrativa quando do encontro entre história, dança, música e visualidade.

A perspectiva do teatro como a arte de narrar uma história e a afirmação de que o bumba-meu-boi é teatral acaba por associar o bumba-meu-boi ao teatro, especialmente pelo viés narrativo. Cavalcanti (2015, p. 15) chama isso de turvar os entendimentos sobre a cultura popular. Restringir o teatro à encenação de um texto escrito seria visão reducionista que prejudicaria a compreensão sobre a arte teatral e a investigação das semelhanças e diferenças com o bumba-meu-boi. Como abordei, por vezes os diferentes autores citados chegam a conclusões próximas ao relacionar bumba-meu-boi e teatro.

Um dos pontos de contato frequente é apontar a comicidade das narrativas do bumba-meu-boi e relacioná-lo a gêneros teatrais cômicos. Mas os autores também percebem aspectos distintos. Ainda que sinalizem o caráter cômico do bumba-meu-boi, Meyer (1991) e Borralho (2006) relacionam essa característica à *commedia dell'arte* italiana. Carneiro (1959) também aponta a comicidade, mas liga a manifestação ao teatro de revista. Assim, meu objetivo foi demonstrar de forma geral e introdutória como diferentes gêneros e momentos da história do teatro são mencionados nas comparações entre o bumba-meu-boi e a arte teatral. Busquei evidenciar que há convergências nessa aproximação e também olhares diferentes.

REFERÊNCIAS

ABRÃO, Calil Felipe Zacarias. Tradição ou tradições: o bumba-meu-boi no Norte do Piauí. In: I Encontro internacional história, memória, oralidade e culturas do mestrado acadêmico em história (MAHIS). **Anais do I Encontro Internacional História, Memória, Oralidade e Culturas do Mestrado Acadêmico em História (MAHIS)**. Fortaleza: 2010. p. 01-13.

ANDRADE, Mario de. **Danças dramáticas do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982, tomo 1.

BORRALHO, Tácito. Os elementos animados do bumba-meu-boi do Maranhão. **Móin–Móin** - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Jaraguá do Sul, n. 2, p. 159-178, 2006.

- CARNEIRO, Edison. Bumba-meu-boi é teatro de pobre. **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, 12 nov. 1959.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Ritual e teatro na cultura popular. **Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 7-22, mai. 2015.
- FONTENELE, Wesley. **Bumba-meu-boi no palco e na festa**: Teatro e Cultura Popular no Piauí. [S.l.: s.n., s.d.]. No prelo.
- FONTENELE, Wesley. “Não somos contra os bois estilizados”: tensões e conflitos entre Estado e artistas populares. **Móin Móin** - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SACAR/UDESC, ano 16, v. 22, 2020.
- GAMA, Padre Lopes. A estultice do bumba-meu-boi. In: MELLO, Evaldo Cabral de (Org.). **O Carapuceiro**. São Paulo: Editora Schwarcx, 1996.
- KOUDELA, I. D.; Almeida Jr, José Simões (Org.). **Léxico de pedagogia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- LIMA, Ricardo Gomes. **Arte popular**. [S.l.: s.n.], 2010.
- LIMA, Ricardo Gomes. **A Folia de Reis**. Rio de Janeiro: UERJ/SR3/Decult, 2019.
- MEYER, Marlyse. **Pireneus, caiçaras...**: da Commedia dell'Arte ao Bumba-meu-boi. Campinas: UNICAMP, 1991.
- MONTEIRO, Marianna. **Dança popular**: espetáculo e devoção. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.
- PADRE José de Anchieta. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2783/padre-jose-de-anchieta>>. Acesso em: 17 de Jun. 2020.
- PEDRAZANI, Viviane. **No “miolo” da festa**: um estudo sobre o bumba-meu-boi do Piauí. Tese (Doutorado) Programa de Pós-graduação em História Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.
- PEREIRA, Francisco da Silva. **BUMBA, MEU BOI!** (Cultura popular e a política cultural de eventos em Teresina-PI: encontros e desencontros na arena pública da festa). Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-graduação em Políticas Públicas, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2011.
- PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. O bumba meu boi, manifestação de teatro popular no Brasil. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 2, p. 87-97, 1967.
- SANTOS, Benjamim. **Veredas da meia-lua**: o boi de São João da Parnaíba. Teresina: Halley, 2019.

SOBRE O AUTOR

Wesley Fontenele é professor de Teatro da Prefeitura do Rio de Janeiro. Doutorando em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes da UERJ, com a pesquisa “O mamulengo mudou: o teatro de bonecos de Glória do Goitá (PE)”. Mestre em Artes pelo mesmo instituto como estudo “Bumba-meu-boi no palco e na festa: Teatro e Cultura Popular no Piauí”, que se encontra em processo de publicação. Licenciado em Teatro pela UNIRIO.

E-mail: wesley.fontenele@hotmail.com

Recebido: 31/05/2020

Aprovado: 07/06/2020