

Arteriais



revista do programa de pós-graduação em artes | ica | ufpá



Dossiê Memórias, Histórias e Artes Cênicas:
entre o Local e o Global

Arteriais



revista do programa de pós-graduação em artes | ica | ufpá

Dossiê Memórias, Histórias e Artes Cênicas:

entre o Local e o Global

v. 09, n. 15, 2023

Todos os esforços foram feitos para contactar com os detentores dos direitos das imagens. Em caso de omissão, faremos todos os ajustes possíveis na primeira oportunidade. Esta é uma publicação sem fins lucrativos, e encontra-se livre de pagamentos de direito de autor no Brasil, protegida pela Lei Nº 9.610, Título III, Cap. IV, Art. 46, Inciso VIII.

©Todos os direitos e responsabilidades sobre as imagens e textos pertencem aos seus autores

BEZERRA, J. Denis de O.; MANESCHY, Orlando (org.)

Revista Arteriais, Ano 09, n. 15 – Belém, Pará, Programa de Pós-Graduação
em Artes/ Instituto de Ciências da Arte/ UFPa, jun. 2023
165 p.

ISSN 2446-5356

- | | |
|------------------|------------------------------|
| 1. Artes Visuais | 2. Artes Cênicas |
| 3. Música | 4. História e Teoria da Arte |

I. Universidade Federal do Pará

ARTERIAIS >>>

Ano 09 | n. 15 | 2023

Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes | ICA | UFPA

Pró-Reitoria de Pesquisa | Periódicos – Portal de Revistas Científicas da UFPA

Reitor

Prof. Dr. Emmanuel Zagury Tourinho

Vice-Reitor

Prof. Dr. Gilmar Pereira da Silva

Pró-Reitora de Pós-Graduação e Pesquisa

Prof.^a Dr.^a Maria Iracilda da Cunha Sampaio

Diretora de Pesquisa

Prof.^a Dr.^a Germana Maria Araújo Sales

Diretora Geral do Instituto de Ciências da Arte

Prof.^a Dr.^a Isis de Melo Molinari Antunes

Diretor Adjunto do Instituto de Ciências da Arte

Prof.^a Dr.^a Adriana Valente Azulay

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes

Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra

Vice-Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes

Prof. Dr. Alexandre Romariz Sequeira

Coordenadora do PROF-ARTES/ Mestrado Profissional

Prof.^a Dr.^a Rosane de Almeida Nascimento

FICHA TÉCNICA

Editores científicos

José Denis de Oliveira Bezerra | Maria dos Remédios de Brito | Orlando Maneschy
Rosangela Britto

Editores Responsáveis

Orlando Maneschy | José Denis de Oliveira Bezerra | Keyla Sobral
Breno Filo Creão de Sousa Garcia

Comitê editorial

José Denis de Oliveira Bezerra | Maria dos Remédios de Brito | Orlando Maneschy
Rosangela Britto

Conselho Editorial

Visuais

Afonso Medeiros, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
André Parente, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ.
Cristina Freire, Universidade de São Paulo, São Paulo-SP.
Elisa Souza Martinez, Universidade de Brasília, Brasília-DF.
Gilberto Prado, Universidade de São Paulo, São Paulo-SP.
Jens Michael Baungarten, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo-SP.
João Paulo Queiroz, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa - Portugal.
Lúcia Pimentel, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-MG.
Mabe Bethônico, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-MG.
Maria Beatriz Medeiros, Universidade de Brasília, Brasília-DF.
Maria Ivone dos Santos, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS.
Maria Luiza Távora, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ.
Marisa Mokarzel, Universidade da Amazônia, Belém-PA.
Norval Baitello Júnior, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo-SP.
Orlando Maneschy, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
Rosana Horio Monteiro, Universidade Federal de Goiás, Goiânia-GO.
Sérgio Basbaum, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo-SP.
Valzeli Sampaio, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.

Musicais

Carlos Augusto Vasconcelos Pires, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
Carlos Sandroni, Universidade Federal de Pernambuco, Recife-PE.
Catarina Domenici, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS.
Celso Loureiro Chaves, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS.
Cristina Gerling, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS.
Cristina Tourinho, Universidade Federal da Bahia, Salvador-BA.
Diana Santiago, Universidade Federal da Bahia, Salvador-BA.
Fernando Iazzetta, Universidade de São Paulo, São Paulo-SP.
Jusamara Souza, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS.
Líliam Barros Cohen, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
Luis Ricardo Queiroz, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa-PB.
Paulo Castagna, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo-SP.
Paulo Murilo Guerreiro do Amaral, Universidade do Estado do Pará, Belém-PA.
Robin M. Wright, University of Florida, Florida-EUA.
Samuel Araújo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ.
Sérgio Figueiredo, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis-SC.
Sonia Chada, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
Sonia Ray, Universidade Federal de Goiás, Goiânia-GO.

Cênicas

Ana Flávia Mendes Sapucahy, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
José Denis de Oliveira Bezerra, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
Maria de Lourdes Rabetti, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ.
Cesário Augusto Pimentel de Alencar, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
Fernando Marques, Universidade de Brasília, Brasília-DF.
Maria Manuel Batista, Universidade do Minho e de Aveiro, Minho, PT.
Miguel Santa Brígida, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
Wladilene de Sousa Lima (Wlad Lima), Universidade Federal do Pará, Belém-PA.

Revisão:

José Denis de Oliveira Bezerra

Revisão Técnica:

Orlando Maneschy | José Denis de Oliveira Bezerra

Programação Visual:

Breno Filo Creação de Sousa Garcia | Orlando Maneschy

Diagramação:

Breno Filo Creação de Sousa Garcia

Capa:

Cena do espetáculo "Mãe D'água", Grupo Experiência Theatro da Paz, Belém/PA – 1981.
Fotografia de Miguel Chikaoka.

Agradecimentos:

Rodrigo Moraes Leite

Flora Cunha Lucena

Claudio Guillarduci

Leidson Malan Monteiro de Castro Ferraz

Karina de Faria

Monize Moura

Carla Maria Oliveira Nagel

Cláudio Barradas

Elenize Meiry Dezgeniski

Roseane Sousa Oliveira

Tiago Samuel Bassani

Violeta Pavão Pampuri Mendes

Miguel Chikaoka

SUMÁRIO

EDITORIAL

- Dossiê Temático: Memórias, Histórias e Artes Cênicas:
entre o Local e o Global** 11
Revista Arteriais

ARTIGOS

- Origens Remotas de uma Protocrítica Teatral Brasileira** 14
Rodrigo Moraes Leite

- “Ao olhar para trás, cuidado com as Almas que te seguem”:** a “Encomendação das Almas” e a teatralidade em São João del-Rei 30
Flora Cunha Lucena e Claudio Guillarduci

- A Experiência, um Tanto Diferenciada, do Teatro de Arena no Recife** 43
Leidson Malan Monteiro de Castro Ferraz

- Teatro Brasileiro dos 70: Bahia, Rio de Janeiro, Rudá, Márcio Meirelles e Avelãz Y Avestruz** 56
Karina de Faria

- Projeto “Memória do Teatro Alberto Maranhão”:** a importância de um acervo documental teatral no Nordeste no âmbito da pesquisa, extensão e ensino de teatro brasileiro 73
Monize Moura

- Um olhar decolonial sobre o Festival Folclórico de Parintins** 82
Carla Maria Oliveira Nagel

ENSAIO FOTOGRÁFICO

- Miguel Chikaoka** 91

ENTREVISTA

- Cláudio Barradas: memórias de um homem das artes** 104
por José Denis de Oliveira Bezerra

FLUXO CONTÍNUO

Imagens–Fantasmas e Sobrevivência das Imagens no Espetáculo *Café Müller* de Pina Bausch 123

Elenize Meiry Dezgeniski

Os pressupostos metodológicos de oferta do ensino da Arte na Educação Profissional de nível médio no Brasil: diálogo com a ETDUFPA 134

Roseane Sousa Oliveira

Nós Vamos Subir o Rio Corrente: Referencialidades Afrodiaspóricas, Indígenas e do Oeste Baiano na Arte–Educação 144

Tiago Samuel Bassani, Violeta Pavão Pampuri Mendes

Instruções aos autores de textos 160

Instructions for the authors

REVISTA ARTERIAIS >>> MEMÓRIAS, HISTÓRIAS E ARTES CÊNICAS: ENTRE O LOCAL E O GLOBAL

A Revista Arteriais chega ao seu volume 9, número 15 com produções importantes para o campo das Artes, dividido em um dossiê e textos de fluxo contínuo. O dossiê *Memórias, Histórias e Artes Cênicas: entre o local e o global* foi organizado por Monize Oliveira Moura (Universidade Federal do Rio Grande do Norte), Fabiana Siqueira Fontana (Universidade Federal de Santa Maria) e José Denis de Oliveira Bezerra (Universidade Federal do Pará), que objetivou focar em produções que refletem sobre experiências de pesquisas sobre o fazer historiográfico das artes cênicas.

O dossiê está organizado em três momentos. O primeiro apresenta um conjunto de seis artigos dedicados ao exercício crítico sobre as artes da cena brasileiras. Rodrigo Moraes Leite em *ORIGENS REMOTAS DE UMA PROTOCRÍTICA TEATRAL BRASILEIRA* apresenta uma “análise de uma espécie de protocrítica do teatro brasileiro, que vicejou no Brasil colonial pelas mãos de cronistas estrangeiros e nativos, perfazendo uma trajetória em que se percebe uma tênue, mas ainda assim relevante, linha de desenvolvimento”. Flora Cunha Lucena e Cláudio Guillarduci abordam, com o texto *“AO OLHAR PARA TRÁS, CUIDADO COM AS ALMAS QUE TE SEGUEM”*: a “Encomendação das Almas” e a teatralidade em São João del-Rei, o ritual católico denominado por “Encomendação das Almas”, na cidade mineira de São João del-Rei na quaresma de 2020, para promover um debate sobre “os possíveis aspectos existentes entre o espaço urbano, o espaço-tempo ritualístico e a teatralidade”. Já Leidson Malan Monteiro de Castro Ferraz, em *A EXPERIÊNCIA, UM TANTO DIFERENCIADA, DO TEATRO DE ARENA NO RECIFE*, apresenta uma discussão sobre a forma teatro de arena, procurando “mapear a chegada do gênero na capital pernambucana, as reverberações que causou até fomentar o estímulo de fazer surgir o Teatro de Arena do Recife”.

Em seguida, Karina de Farias apresenta a trajetória do grupo teatral baiano Avelãz y Avestruz, contextualizando sua criação e trabalhos do grupo

na década de 1970 no artigo *TEATRO BRASILEIRO DOS 70: BAHIA, RIO DE JANEIRO, RUDÁ, MÁRCIO MEIRELLES E AVELÃZ Y AVESTRUZ*. Já o texto *PROJETO “MEMÓRIA DO TEATRO ALBERTO MARANHÃO”: A IMPORTÂNCIA DE UM ACERVO DOCUMENTAL TEATRAL NO NORDESTE NO ÂMBITO DA PESQUISA, EXTENSÃO E ENSINO DE TEATRO BRASILEIRO*, de Monize Moura, apresenta resultados do projeto de extensão Memória do Teatro Alberto Maranhão, desenvolvido pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), em parceria com o Governo do Estado do RN, voltado para “a conservação, digitalização, sistematização e análise das informações contidas nos documentos que compõem o acervo documental do Teatro Alberto Maranhão, situado na cidade do Natal/RN”. Carla Maria Oliveira Nagel, com o texto *UM OLHAR BRINCANTE SOBRE O FESTIVAL FOLCLÓRICO DE PARINTINS*, analisa o Festival Folclórico de Parintins, no Amazonas, no contexto dos debates sobre formas populares de espetáculos, com destaque para a inserção da questão da diáspora cultural nordestina no contexto da região amazônica.

O segundo momento traz o Ensaio Fotográfico de Miguel Chikaoka que compõe o projeto *O fazer teatral em Belém do Pará 1980/90: Lugar de aprendizados*, realizado em 2021, contemplado com o Edital Multilinguagens – Lei Aldir Blanc Pará. O conjunto de fotografias apresenta, pelo olhar do artista, um recorte da história do teatro paraense das décadas de 1980 e 90, a partir de espetáculos que fazem parte da memória das artes cênicas amazônicas.

O dossiê fecha com a Entrevista *CLÁUDIO BARRADAS: MEMÓRIAS DE UM HOMEM DAS ARTES*, produzida por José Denis de Oliveira Bezerra. O material apresenta aspectos da vida de um dos mais importantes personagens da cultura paraense dos séculos XX e XXI, Cláudio Barradas, permitindo conhecer, por meio da voz do artista, memórias individuais e coletivas das artes da cena brasileiras, a partir de Belém do Pará.

O número conta ainda com três artigos na sessão Fluxo Contínuo. Em IMAGENS-FANTASMAS E SOBREVIVÊNCIA DAS IMAGENS NO ESPETÁCULO CAFÉ MÜLLER DE PINA BAUSCH, Elenize Meiry Dezgeniski analisa “fragmentos de registros em vídeo do espetáculo Café Müller, do Wuppertal Thanztheater, coreografado e dirigido por Pina Bausch”, articulando com o conceito “imagens-fantasmas” de acordo com Didi-Huberman e Warburg. Em seguida, temos o texto OS PRESSUPOSTOS METODOLÓGICOS DE OFERTA DO ENSINO DA ARTE NA EDUCAÇÃO PROFISSIONAL DE NÍVEL MÉDIO NO BRASIL: DIÁLOGO COM A ETDUFPA, de Roseane Sousa Oliveira, em que a autora estuda o Curso Técnico em Teatro da Escola de Teatro e Dança da UFPA-ETDUFPA, no contexto das políticas de formação da Educação Profissional Técnica de nível médio no Brasil. Finalizando o número, o artigo NÓS VAMOS SUBIR O RIO CORRENTE: REFERENCIALIDADES AFRODIASPÓRICAS, INDÍGENAS E DO OESTE BAIANO NA ARTE-EDUCAÇÃO, de Tiago Samuel Bassani e Violeta Pavão Pampuri Mendes, faz “reflexões sobre um processo de imersão prático-teórico em um projeto de produção artística, ensino, pesquisa e extensão em artes visuais em três fluxos referenciais: afrodiáspórico, indígena e no território do oeste baiano”.

Os editores desejam uma boa leitura!

ORIGENS REMOTAS DE UMA PROTOCRÍTICA TEATRAL BRASILEIRA

REMOTE ORIGINS OF A BRAZILIAN THEATER PROTO-CRITICISM

Rodrigo Morais Leite
ETUFBA

Resumo

O trabalho aqui apresentado se insere dentro de uma pesquisa maior, empreendida para a conclusão de um pós-doutorado, que pretende historiar parte da crítica teatral brasileira, de seus primórdios no século XVI à sua consolidação como uma atividade intelectual autônoma, algo que se sucedeu no decorrer do século XIX. Inicialmente atrelada a relatos de cunho histórico e à crônica de viagem, somente com o advento da imprensa ela se emanciparia de vez, adquirindo alguns aspectos que hoje a singularizam. O artigo que segue corresponde à primeira parcela da pesquisa, reservada à análise de uma espécie de protocrítica do teatro brasileiro, que vicejou no Brasil colonial pelas mãos de cronistas estrangeiros e nativos, perfazendo uma trajetória em que se percebe uma tênue, mas ainda assim relevante, linha de desenvolvimento.

Palavras-chave:

História do Teatro Brasileiro; Crítica Teatral Brasileira; Fernão Cardim; Diogo de Toledo Lara e Ordonhes; Viajantes Estrangeiros.

Embora seja autor de uma obra pequena, muito circunstanciada às suas funções dentro da Companhia de Jesus, o padre português Fernão Cardim tornou-se, ao longo do tempo, fonte incontornável de pesquisa para uma série de disciplinas, que vão da etnologia à história, da literatura ao teatro. Apesar de não serem abundantes os dados sobre sua biografia, sabe-se que ele nasceu entre 1548-49 na região de Évora, que aos 18 anos entrou para a Companhia e que, em 1583, esteve no Brasil pela primeira vez, na condição de secretário do padre-visitador Cristóvão de Gouvêa - responsável em averiguar

Abstract

The paper presented here is part of a larger research study, conducted for the conclusion of a postdoctoral degree, that proposes to tell part of the history of Brazilian theater criticism from its beginnings in the 16th century to its consolidation as an independent intellectual activity, which happened over the course of the 19th century. Initially associated with historical reports and travel chronicles, it was only with the advent of the press that it would emancipate itself once and for all and acquire some elements that make it unique today. The article that follows corresponds to the first part of this research, reserved for the analysis of a type of proto-criticism of Brazilian theater that flourished in colonial Brazil through the hands of foreign and native chroniclers, comprising a journey in which a tenuous, yet relevant, line of development is noticeable.

Keywords:

Brazilian Theater History. Brazilian Theater Criticism. Fernão Cardim. Diogo de Toledo Lara e Ordonhes. Foreign Travelers.

as condições dos aldeamentos jesuítas de alémmar e relatá-las às autoridades reinóis.

Após o término da missão conferida a Gouvêa, que retornou para Portugal em 1589, Cardim permaneceu na colônia, assumindo a partir de então inúmeros cargos de importância no âmbito da Companhia de Jesus, como os de reitor nos Colégios de Salvador e do Rio de Janeiro¹, além de provincial e vice-provincial, os dois mais importantes no quadro hierárquico do jesuitismo no Brasil. Sua morte sucedeu-se em 1625 na aldeia de Abrantes, Bahia, onde se refugiara em

razão de Salvador, naquele momento, encontrar-se tomada pelos holandeses².

Numa cadeia cronológica a interligar os mais notórios jesuítas do período colonial brasileiro, que vai de José de Anchieta a Antônio Vieira, Fernão Cardim seria o elo entre um e outro. A Anchieta coube, em 1583, recepcionar Cardim, assim como, em 1618, foi a vez deste recepcionar Vieira, ainda criança, no Colégio do Terreiro de Jesus, em Salvador, onde o futuro escritor de *Sermões* iniciara os primeiros estudos. Se, a essa tríade, fosse acrescentado o nome do padre André João Antonil, autor de *Cultura e Opulência no Brasil por suas Drogas e Minas (1711)*, completaria-se, provavelmente, o grupo dos inicianos fundamentais na formação de uma certa "cultura brasileira" - por mais deletéria que tenha sido a ação missionária de que fizeram parte.

Tal como sucedeu a outros cronistas do século XVI, dentre os quais José de Anchieta e Gabriel Soares de Sousa³, os escritos deixados por Fernão Cardim tiveram de passar por inúmeras provas de sobrevivência física e de atribuição autoral. No caso desses três nomes, somente entre o final do século XIX e a primeira metade do XX tornou-se possível, por meio de sucessivas edições comentadas, avaliar o real alcance de suas respectivas contribuições no campo da história e da literatura.

Em relação à obra de Cardim, quando alguém hoje se reporta a ela, se tem em conta, basicamente, três textos, produzidos em sua primeira passagem por aqui, entre os anos de 1583 e 1598. São eles: "Do Clima e Terra do Brasil", "Do Princípio e Origem dos Índios do Brasil" e "Informação da Missão do Padre Cristóvão de Gouvêa às Partes do Brasil". Os dois primeiros teriam sido escritos por volta de 1584, com a possível intenção de comporem uma obra maior; já o último vem a ser, exatamente, o relato das viagens de Cardim pelo litoral brasileiro acompanhando a comitiva de Cristóvão de Gouvêa. Tal relato se divide em duas cartas enviadas para o provincial da Companhia de Jesus em Portugal, uma datada de 1585 e a outra de 1590.

"Do Clima e Terra do Brasil" e "Do Princípio e Origem dos Índios do Brasil" são ensaios que, inicialmente, apareceram publicados em língua

inglesa, num volume de 1625 patrocinado por um colecionador britânico chamado Samuel Purchas, aficionado por histórias de viagens. Nesse volume, atribui-se a autoria da obra ao irmão⁴ Manuel Tristão, enfermeiro do Colégio dos jesuítas da Bahia. De todo modo, por que tais escritos, redigidos em português, vieram à tona por intermédio de uma edição estrangeira e, ainda por cima, traduzida para outro idioma? Isso aconteceu porque, anos antes, em 1601, quando Fernão Cardim retornava ao Brasil, após uma temporada morando em Roma⁵, o navio em que estava ter sido sequestrado por Francis Cook, corsário inglês que o despojou dos rascunhos que trazia consigo. Ao vendê-los, por vinte xelins, para um sujeito chamado Hacket, este providenciou a tradução e a posterior edição dos mesmos junto a Purchas.

Em razão desse ataque pirata, Cardim, além de ter seus escritos tomados de si, foi levado à Inglaterra como prisioneiro, onde permaneceria, em tal condição, durante cerca de três anos. Apenas em 1604, depois de ser resgatado, o padre português pôde finalmente retornar ao Brasil. Ao longo de muitos anos, por mais que se duvidasse da autoria atribuída a Manuel Tristão em relação aos tratados editados por Purchas, não se sabia ao certo quem seria o verdadeiro responsável por aqueles ricos relatos tropicais. Se hoje não restam dúvidas de que eles saíram da pena de Cardim, isso se deve ao historiador cearense Capistrano de Abreu⁶.

Este, ao comparar a edição de Purchas com "Informação da Missão do Padre Cristóvão de Gouvêa às Partes do Brasil", primeiro texto de Cardim devidamente reconhecido, verificou a existência de muitas passagens assemelhadas, visando obter provas intrínsecas que comprovassem a autoria do missionário eborense⁷. No tocante às provas extrínsecas, Abreu ateve-se basicamente a duas. Uma seria a informação do próprio Purchas segundo a qual aquele tratado por ele publicado havia sido originariamente tomado por Francis Cook, em 1601, de um jesuíta em viagem ao Brasil. Sabendo-se, por outras fontes, que naquele ano Cardim fora sequestrado pelo mesmo corsário inglês, mais um forte indício se somava na defesa de sua autoria. Além desse, acrescenta-se que na página 195 da edição Purchas é informado o ano da redação do tratado (1584), que coincide

com a época na qual Cardim se encontrava no Brasil a serviço de Cristóvão de Gouvêa.

Uma vez reconhecido o escriba daquela missão como o verdadeiro autor de *Treatise of Brasil Written by a Portugall which Had Long Lived There*⁸, iniciou-se o trabalho para que ele pudesse ser reeditado, agora em português. Em um primeiro momento, por não se conhecer o paradeiro dos manuscritos originais, pensou-se em simplesmente (re)traduzir o opúsculo de Purchas, de modo que ele recobrasse sua língua primitiva. Para a felicidade da historiografia nacional, semelhante procedimento não se fez necessário, uma vez que tais manuscritos foram encontrados, guardados no mesmo local onde Cardim começara sua carreira eclesiástica: o Colégio de Évora⁹.

Graças a uma cópia cedida por Candido Mendes de Almeida, feita a partir do códice eborense, realizou-se as primeiras edições vernáculas dos dois tratados, uma saindo em 1881 (“Do Princípio e Origem dos Índios do Brasil”) e a outra em 1885 (“Do Clima e Terra do Brasil”). Já em relação ao terceiro (“Informação da Missão do Padre Cristóvão de Gouvêa às Partes do Brasil”), sua publicação, conforme informado alhures, precedeu aquelas em alguns anos, servindo de modelo comparativo para que Capistrano de Abreu comprovasse a autoria comum dos três.

Assim como no caso de Gabriel Soares de Sousa, também se deve ao historiador paulista Francisco Adolfo de Varnhagem a introdução de Fernão Cardim nas hostes de nossa historiografia. Foi ele quem, em 1847, publicou pela primeira vez “Informação da Missão do Padre Cristóvão de Gouvêa às Partes do Brasil”, num livreto editado em Portugal com o título de *Narrativa Epistolar de uma Viagem e Missão Jesuítica*¹⁰. As duas cartas que compõem a narrativa, declaradamente escritas por Cardim, foram descobertas por Varnhagem em Lisboa, por intermédio de cópias manuscritas feitas a partir dos originais guardados na biblioteca do Colégio de Évora.

Ao estudo da crítica teatral brasileira, tais relatos de viagem possuem um interesse ímpar, na medida em que neles se encontram algumas descrições muito relevantes acerca dos espetáculos produzidos pelos jesuítas em louvor do padre-visitador. Para se ter uma ideia da importância dessas descrições deixadas por Cardim, ao menos

em termos quantitativos, basta informar que, dos vinte e tantos espetáculos realizados no século XVI e devidamente catalogados pela historiografia nacional¹¹, sete estão contidos em “Informação da Missão do Padre Cristóvão de Gouvêa às Partes do Brasil”.

Com efeito, ele se tornou fonte obrigatória para qualquer trabalho que pretenda dissertar sobre o teatro brasileiro quinhentista. Não por acaso, tomando como referência os principais compêndios até hoje escritos a respeito da história do teatro brasileiro, todos, sem exceção, se reportam às cartas do jesuíta português em seus primeiros capítulos, sejam os mais remotos, como os de Henrique Marinho (1904) ou Múcio da Paixão (1917)¹², sejam os mais recentes, como o de Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha (1996).

Contudo, tal como sucedeu com os outros tratados de Cardim, esse também passou por seus percalços editoriais, cujas consequências podem ser observadas na trajetória da nossa historiografia teatral, ainda que de maneira oblíqua. Conforme se noticiou, a primeira edição saiu em 1847 graças à diligência de Varnhagem. O problema, segundo Rodolfo Garcia, é que o historiador paulista, para materializar sua publicação pioneira, valeu-se de uma cópia assaz contestável, por conter inúmeras lacunas e erros substanciais. Garcia, notifique-se, vem a ser o autor da “Introdução Geral” do volume *Tratados da Terra e Gente do Brasil*, a edição “definitiva” da obra de Cardim, lançada em 1925.

Idealizado por Afrânio Peixoto e J. Leite, *Tratados da Terra e Gente do Brasil* congrega, numa mesma publicação, todos os escritos em debate, com a vantagem de que, em relação a “Informação da Missão do Padre Cristóvão de Gouvêa às Partes do Brasil”, utilizou-se uma cópia diferente à qual Varnhagem teve acesso, cedida pelo historiador Paulo Prado. Até então, todas as edições que se seguiram à original, por se basearem na mesma reprodução manuscrita, apresentavam os mesmos problemas.

Não caberia aqui arrolar os diversos lapsos e omissões presentes em tais publicações, algo inútil no que concerne aos objetivos deste trabalho. Atendo-se apenas ao que interessa, ou seja, às descrições de eventos teatrais, todas concentradas na primeira das cartas a integrar os relatos de Cardim, uma passagem chama a

atenção, referente à representação de um auto pastoril¹³ presenciada pelo escrivão na Bahia, em julho de 1583. Nesse trecho, o missionário faz referência a um índio chamado Ambrósio Pires, apontado como um talentoso intérprete de anhangás¹⁴:

Chegando o padre à terra começaram os frautistas tocar suas frautas com muita festa, o que também fizeram enquanto jantamos debaixo de um arvoredado de aroeiras mui altas. Os meninos índios, escondidos em um fresco bosque, cantavam várias cantigas devotas enquanto comemos, que causavam devoção, no meio daqueles matos, principalmente uma pastoril feita de novo para o recebimento do padre visitador, seu novo pastor. Chegamos à aldeia à tarde; antes dela um bom quarto de légua, começaram as festas que os índios tinham aparelhadas, as quais fizeram em uma rua de altíssimos e frescos arvoredos, dos quais saíam uns cantando e tangendo a seu modo, outros em ciladas saíam com grande grita e urros, que nos atroavam e faziam estremecer. Os cunumis, scilicet meninos, com muitos molhos de frechas levantadas para cima, faziam seu motim de guerra e davam sua grita, e pintados de várias cores, nuzinhos, vinham com as mãos levantadas receber a benção do padre, dizendo em português, "louvado seja Jesus Cristo". Outros saíram com uma dança d'escudos à portuguesa, fazendo muitos trocados e dançando ao som da viola, pandeiro e tamborim e fruta, e juntamente representavam um breve diálogo, cantando algumas cantigas pastoris. Tudo causava devoção debaixo de tais bosques, em terras estranhas, e muito mais por não se esperarem tais festas de gente tão bárbara. Nem faltou um Anhangá, scilicet diabo, que saiu do mato: este era o índio Ambrósio Pires, que a Lisboa foi com o padre Rodrigo de Freitas. A esta figura fazem os índios muita festa por causa da sua formosura, gatimanhos e trejeitos que faz: em todas as suas festas metem algum diabo, para ser deles bem celebrada (CARDIM, 1925, p. 215).

Não há um só compêndio de história do teatro brasileiro que não tenha transcrito, com maior ou menor ênfase, tais palavras de Cardim. Todavia, em três desses trabalhos historiográficos, a saber, os de Henrique Marinho (1904), Múcio da Paixão (1917) e Carlos Sússekind de Mendonça (1926), o nome desse que seria o primeiro ator brasileiro nomeadamente reconhecido como tal aparece com outra designação: Ambrósio Rodrigues. Já o padre que o teria levado a Lisboa, provavelmente para exibi-lo nas cortes de lá, também aparece grafado de modo diferente: Rodrigo de Faria.

As correções, conforme explicado, são o resultado da reedição baseada nos manuscritos disponibilizados por Paulo Prado. Se não fosse

por ela, é provável que até hoje o nome desse remoto comediante permanecesse erroneamente conhecido. E esse é apenas um dentre os sete espetáculos mencionados em "Informação da Missão do Padre Cristóvão de Gouvêa às Partes do Brasil". Apesar de muito citado, o auto pastoril mencionado acima não foi o primeiro evento teatral com que Cardim se deparou por aqui: pouco antes, na mesma capitania, ele presenciara uma representação do *Auto das Onze Mil Virgens*¹⁵. Tal obra, de acordo com Armando Cardoso (1977), importante pesquisador do teatro jesuítico, seria uma adaptação local de uma peça produzida por José de Anchieta originalmente em 1577, quando, em São Vicente, recebeu-se uma relíquia relacionada com a história de uma dessas mártires. *Auto de Santa Úrsula* é o outro nome pelo qual ela é conhecida.

Ao que tudo indica, esse culto, hoje esquecido, era bem popular na época, a ponto de confrarias terem sido criadas em torno dele. Cardim, em suas jornadas pelo litoral brasileiro, ainda se depararia com mais uma representação do *Auto das Onze Mil Virgens*, realizada, novamente na Bahia, em outubro de 1584.

Embora a maior parte dos relatos acerca dos espetáculos seja breve, às vezes sumária, por meio deles é possível perceber alguns dos principais traços presentes no teatro dos jesuítas, conforme observa Décio de Almeida Prado em seu estudo dedicado ao tema:

[...] o teatro concebido como parte de uma festa maior, que nem por ser religiosa deixa de ter lados francamente profanos e divertidos; o constante deslocamento no espaço (observável também nas festividades indígenas), como suporte dos diálogos ocasionais, não necessariamente ligados entre si, que faziam a procissão estacionar por minutos; as figuras simbólicas, quando não sacras (a Sé, a Cidade, o Anjo); o cenário quase sempre natural; os papéis interpretados por alunos de vários níveis, sem exclusão dos indígenas; o diabo visto como fonte de comicidade, à maneira indígena (e portuguesa, se lembrarmos de Gil Vicente); a comunicação de natureza sensorial, proporcionada pela música e pela dança, com os instrumentos indígenas de sopro e percussão sendo equiparados aos correspondentes europeus (fruta, tambor); e, antes e acima de tudo, o aspecto lúdico do teatro, entendido como jogo, brincadeira, porta imaginária através da qual entravam com enorme entusiasmo os índios, simulando ciladas, declarações de guerra, combate navais (PRADO, 1993, p. 20).

Como um típico jesuíta do século XVI, Fernão Cardim se mostrava alinhado, em termos ideológicos, ao corolário estabelecido por Manuel da Nóbrega no célebre *Diálogo sobre a Conversão do Gentio* (1556-7), espécie de drama intelectual sobre o trabalho de persuasão moral e espiritual dos indígenas. A introdução da fé cristã pela chamada “sujeição moderada” (expressão eufemística utilizada por Nóbrega) transformou-se, a partir de então, no fundamento do sistema de catequização - do qual Cardim, evidentemente, fazia parte. Contudo, nesse aspecto, há uma diferença sutil, mas nem por isso desprezível, entre o padre português e o seu colega de batina canarino, isto é, José de Anchieta: enquanto o primeiro, em suas cartas, se mostrava adepto de uma visão mais, dir-se-ia, humanista do cristianismo, própria de seu caráter ecumênico, o segundo, em seus autos, revelava uma outra faceta dessa mesma fé, mais voltada para os seus elementos propriamente coercitivos.

Recorrendo novamente ao ensaio “O Teatro Jesuítico”, de Décio de Almeida Prado, nota-se que, para o historiador paulista,

[...] onde Cardim opta pelo otimismo, por essa afabilidade de pensamento e de escrita que é a constante de suas cartas, Anchieta, nas peças, apresenta-se impregnado pela vertente pessimista do cristianismo - a do pecado original, do homem enquanto lodo -, embora sem omitir, nem poderia fazê-lo, a redenção tornada possível pelo sacrifício de Jesus. É difícil dizer se se trata de uma marca pessoal, de um certo ceticismo gerado por três décadas de sofrida experiência missionária ou se tudo não passa de recursos retóricos (o que não significa insinceros), próprios de textos que, devendo funcionar como sermões dramáticos, não aceitavam qualquer desfalecimento da vontade perante o Mal (PRADO, 1993, p. 22).

Sem discordar de Prado, porém acrescentando ao seu ponto de vista um dado novo, se pode afirmar que essa vertente mais pessimista do cristianismo, tão presente nos autos de Anchieta, não comparece nas poesias. Sua lírica, mais inclinada ao pensamento humanista do renascimento do que à mentalidade cristã medieval, representaria, de acordo com Alfredo Bosi, uma outra faceta ideológica da obra anchietana. Isenta do compromisso pedagógico e catequético que movia a composição dos autos, ela se mostraria mais livre e moderna, de modo a conferir, no interior da produção literária de Anchieta, uma divisão

(dialeticamente) paradoxal. No ensaio “Anchieta ou as Flechas Opostas do Sagrado”, inserido no volume *Dialética da Colonização*, assim Bosi resume semelhante dicotomia:

O caso de Anchieta parece exemplar porque se trata de nosso primeiro intelectual militante. O fato de ter vivido inspirado pela sua inegável boa-fé de apóstolo apenas torna ainda mais dramática a constatação desta quase fatalidade que divide o letrado colonizador em um código para uso próprio (ou de seus pares) e um código para uso do povo. Lá o símbolo e a efusão da subjetividade; aqui, o didatismo alegórico rígido, autoritário. Lá a mística da *devotio moderna*; aqui a moral do terror das missões (BOSI, 1992, p. 93).

Voltando aos relatos de Fernão Cardim, se, do ponto de vista ideológico, eles denotam uma visão de mundo mais humanista do que medievalista, do ponto de vista estético eles jamais ultrapassam os limites da mera descrição. Não se vislumbra, em nenhuma das passagens, qualquer preocupação do cronista em proceder a uma análise dos espetáculos¹⁶ que vê, tendo em vista emitir, a partir de algum parâmetro reconhecível, um juízo de valor. A tônica, conforme requeria o objetivo expresso das cartas, é a do testemunho mais ou menos impessoal. Quando Cardim se propõe a utilizar um adjetivo, este refere-se mais ao acontecimento como um todo, no sentido de demonstrar o quão honrada se sentia cada comunidade visitada em participar daquele evento de boas-vindas ao padre Cristóvão de Gouvêa - todas constituídas, basicamente, de nativos recém-cristianizados.

O cargo que lhe foi designado pela Companhia de Jesus facultou a Cardim assistir, ainda que por acaso, a uma série de representações teatrais, fazendo com que ele, no exercício de suas funções, necessitasse registrá-las para o conhecimento de seus superiores. Nesse sentido, suas descrições se aproximariam mais da crônica de viagem (o que de fato são) do que propriamente da crítica teatral, mesmo que incipiente. Sua inclusão neste trabalho se justifica, antes de tudo, pelo volume de informações que deixou a respeito de uma parcela de nosso passado cênico, consideravelmente maior do que qualquer outro viajante estrangeiro a passar por aqui em períodos posteriores.

Na inexistência de imprensa, ou pelo menos de imprensa jornalística, o veículo por excelência da

crítica, tais relatos de viajantes representariam uma espécie de protocrítica no âmbito do teatro nacional. No estudo das etapas mais longínquas da história teatral brasileira, enquanto fonte primária, não há outro caminho senão recorrer a eles, visto que praticamente toda a produção dramática do período colonial se perdeu. Na comparação com outras artes, como a literatura ou a música, as impressões registradas por Cardim e outros cronistas que se sucederam no tempo representariam, em termos de crítica teatral, ao que as academias setecentistas significaram na configuração de uma procrítica literária ou os manuais e tratados coloniais de música na configuração de uma protocrítica musical.

Em relação à literatura, a tese segundo a qual o germe de nossa crítica literária se encontraria em certas agremiações surgidas no século XVIII, como a Academia Brasílica dos Esquecidos (1724-25), a Academia dos Seletos (1751) ou a Academia Brasílica dos Renascidos (1759-60), pertence a estudiosos como José Veríssimo (1963) e Wilson Martins (2002). Embora tais agrupamentos funcionassem, na prática, como entidades ao mesmo tempo produtoras e receptoras de literatura, para Martins, autor de *A Crítica Literária no Brasil*, sua importância no âmbito das letras nacionais pertenceria mais à história da crítica do que da criação de primeira mão.

Já em relação à música, segundo o pesquisador Luís Antônio Giron, no trabalho intitulado *Minoridade Crítica: a Ópera e o Teatro nos Folhetins da Corte* (2004), numa época desprovida de imprensa, instituição responsável em mediar o debate de ideias na esfera pública, questões a respeito de estética musical transitavam somente em círculos restritos, como escolas ou claustros religiosos. Direcionados ao (pequeno) público frequentador desses locais, os compêndios musicais escritos por mestres-de-capela como Caetano de Melo de Jesus, Luís Álvares Pinto e André da Silva Gomes¹⁷, autores, respectivamente, de *Discurso Apologético* (1734-60), *Arte de Solfejar* (1761) e a *Arte Explicada do Contraponto* (1797), já apresentariam, segundo Giron, um prenúncio de crítica musical.

Tomando como referência os principais tratados de história do teatro brasileiro, quase todos produzidos durante o século XX, verifica-se, ao

longo dos anos, que a documentação acerca do teatro colonial foi crescendo, por meio de novas descobertas em arquivos públicos ou, principalmente, da edição dos conhecidos “diários de viagem”, fontes fundamentais de informação no que concerne a toda nossa história civil. Em tal seara, além de Fernão Cardim, outros viajantes também se dispuseram, nos séculos seguintes, a deixar suas impressões a respeito do que se passava nesta longínqua colônia portuguesa. Dentre eles, destacam-se certos nomes, a maioria dos quais, não se sabe bem por que, de origem francesa: o navegador Louis Antoine de Bougainville, o comerciante *Le Gentil de La Barbinais*¹⁸, o naturalista Auguste de Saint-Hilaire e o geólogo Victor Jacquemont. Todos esses visitantes, que viveram entre os séculos XVII, XVIII e XIX, presenciaram, eventualmente, alguma manifestação cênica nas temporadas em que estiveram no Brasil, deixando-as registradas, na maioria das vezes, em passagens esparsas, nas quais o teatro adentra apenas como mais uma das muitas “curiosidades tropicais”.

Dos nomes mencionados acima, o de Bougainville parece ter se tornado, com o tempo, o mais relevante, visto que ele aparece em praticamente todos os compêndios de história do teatro brasileiro, começando pelo de Múcio da Paixão (*O Teatro no Brasil*). Em um trecho de seu “diário de bordo”, publicado em 1771 com o longo título de *Voyage Autor du Monde par la Frégate du Roy la Boudesse et la Frûte l'Etoile en 1766, 1767, 1768 & 1769*, Bougainville tece as seguintes palavras sobre um espetáculo assistido por ele no Rio de Janeiro em 1767:

As atenções do vice-rei para conosco continuaram por vários dias; até jantares nos anunciou ele, os quais pretendia oferecer à beira-mar sob caramanchões de jasmims e laranjeiras. No teatro mandou ele preparar-nos um camarote. E assim, numa sala bastante bonita, pudemos assistir às obras-primas de Metastasio, representadas por um elenco de mulatos, e ouvir trechos divinos dos grandes mestres, executados por uma orquestra medíocre, regida por um padre corcunda em hábitos eclesiásticos (apud HESSEL; RAEDERS, 1974, p. 74).

Suas impressões se referem à Casa de Ópera¹⁹ dirigida no Rio de Janeiro pelo padre Ventura (Boaventura Dias Lopes), o regente mencionado de passagem. Dois anos depois dessa visita

do navegador francês a um dos mais antigos edifícios teatrais erguidos no Brasil, um incêndio o destruiria completamente. Por mais circunstanciais que sejam as observações de Bougainville, para o debate aqui proposto importa notar que elas trazem informações valiosas a respeito do repertório adotado nessas Casas, ao estrato social de que se compunham seus elencos e, já adentrando no campo do juízo de valor, à qualidade das montagens ali desenvolvidas.

Neste aspecto específico, conforme se informou alhures, percebe-se uma nítida diferença em relação aos testemunhos de Cardim, desprovidos de tal preocupação, por assim dizer, estética. Se o jesuíta português merece constar em um estudo sobre a crítica teatral brasileira, isso se dá em razão, especialmente, do número de espetáculos por ele descritos, algo que não se encontra em nenhum outro relato de viagem. O elemento judicativo, supostamente uma das partes integrantes da crítica, desponta na história aqui delineada somente quando o teatro colonial perdeu o seu aspecto didático, catequético, próprio do aparato jesuítico, para adquirir feições mais acentuadamente profanas. Em outros termos, quando se deixou de lado um *teatro utilitário* em prol de uma arte mais voltada aos prazeres da vida mundana.

É claro que a divisão acima delineada não deixa de ser esquemática, na medida em que a existência de um teatro profano na colônia pode ser rastreada antes e durante o auge das ações teatrais jesuíticas (décadas de 1580 e 1590), época na qual Anchieta escreveu a maioria de seus autos. Contudo, uma vez encerrado esse ciclo, devido à morte do dramaturgo (1597) e às determinações da Ratio Studiorum²⁰, prevaleceria a partir de então um teatro mais secularizado, ainda que atrelado às festividades religiosas, como era praxe no período colonial.

Outro viajante francês que mereceria uma transcrição literal é o naturalista Auguste de Saint-Hilaire, autor, entre outros livros, de *Viagem pelas Províncias de Rio de Janeiro e Minas Gerais* (1938)²¹. Chegando ao Brasil mais ou menos 50 anos depois de Bougainville, onde visitou várias províncias, ao passar pela então capital de Minas Gerais, Vila Rica, Saint-Hilaire deixou assinaladas algumas impressões sobre a Casa de Ópera local e o espetáculo ali assistido:

Existe, na verdade, uma casa de espetáculos em Vila Rica; como, porém, vamos ver, bem pouco compensa a falta de tantas comodidades. Após subir-se uma rua excessivamente íngreme, chega-se a uma casa de aparência mesquinha; é lá que se fazem as representações. A sala é bastante bonita, porém pequena, e muito estreita. Tem quatro ordens de camarotes, cuja frente é fechada por balaustradas rendadas que não produzem mau efeito. Só os homens ficam na plateia, e ali se sentam em bancos. Até agora não se tentou iluminar a sala de outra maneira que não a de colocar velas entre os camarotes. A cortina representa as quatro partes do mundo pintadas de modo mais grosseiro; entre, porém, as decorações, que são variadas, há algumas suportáveis. Os atores têm o cuidado de cobrir o rosto com uma camada de branco e vermelho; mas as mãos traem a cor que a natureza lhes deu, e provam que a maioria deles é de mulatos. Não têm a menor ideia de indumentária; e, por exemplo, em peças tiradas da história grega vi personagens vestidos à turca e heroínas à francesa. Quando esses atores gesticulam, o que raramente sucede, poder-se-ia pensar que são movidos por molas, e o ponto, que lê as peças enquanto elas a declamam, fala tão alto, que frequentemente sua voz mascara completamente a dos intérpretes (apud HESSEL; RAEDERS, 1974, p. 57-8).

Como se pode observar, as restrições tecidas por Saint-Hilaire são maiores e mais contundentes do que as de Bougainville, atingindo o figurino, acusado de anacrônico²², a representação, acusada de artificial, e até, quem diria, a fala do ponto, acusada de inconveniente. Tal como havia notado seu compatriota de antanho, Saint-Hilaire reforça a noção segundo a qual, antes da chegada da companhia de Mariana Torres²³, em 1813, a grande maioria dos elencos existentes no Brasil era basicamente formada de atrizes e atores negros ou mestiços.

Saindo da esfera francesa, outros viajantes estrangeiros poderiam ser lembrados, como, por exemplo, os botânicos alemães Johann Baptist von Spix e Carl Friedrich Philipp von Martius, autores de *Através da Bahia* (1916) e *Viagem pelo Brasil* (1938)²⁴. Ao passarem por São Paulo, em 1816, assim os dois se referiram a uma representação assistida na antiga Casa de Ópera paulistana:

Assistimos, no teatro construído em estilo moderno, à representação da opereta francesa *Le Déserteur*, traduzida para o português. A execução evocava o tempo em que a carruagem de Téspis andou nas ruas de Atenas pela primeira vez. O conjunto de atores, pretos ou de cor, pertencia à categoria daqueles aos quais Ulpiano ainda dá *levis notae macula*. O ator principal, um barbeiro, emocionou profundamente os seus concidadãos.

O fato de ser a música, igualmente, ainda confusa, e à busca dos seus elementos primitivos, não nos estranhava, pois, além do violão, predileto para acompanhamento do canto, nenhum outro instrumento é estudado (apud PRADO, 1993, p. 76).

Muitos outros viajantes estrangeiros ainda poderiam ser evocados, como Maria Graham ou M. de La Flotte²⁵. Embora os testemunhos “nacionais” sejam muito raros, aos poucos, à medida em que eram descobertos, eles foram se incorporando à historiografia teatral brasileira. Um exemplo de relato em língua portuguesa seria a *Relação*²⁶ escrita em 1761 por Francisco Calmon. Ali, esse antigo sócio da Academia dos Renascidos deixou consignadas algumas festividades ocorridas na Bahia, nas quais tiveram lugar duas representações teatrais: a comédia *Porfiar Amando* (sem menção de autoria) e a ópera *O Anfitrião* (provavelmente de Antônio José da Silva).

Outro exemplo encontra-se no opúsculo intitulado *Triunfo Eucarístico*, de autoria do padre português Simão Ferreira Machado. O assunto nele contido diz respeito aos festejos que acompanharam a translação do Sacramento Eucarístico na cidade de Vila Rica, em 1733. Na ocasião, conforme consta no documento, foram encenadas três peças do Século de Ouro espanhol (*El Secreto a Vozes*, de Calderón de La Barca; *El Amo Criado*, de Rojas Zorrilla; e *El Príncipe Prodigioso*, de autor desconhecido). O tablado onde ocorreram as apresentações foi construído ao lado de uma igreja. Nas palavras entusiasmadas do padre, lá foram vistos “insignes representantes” (isto é, atores) encarnando “gravíssimas figuras” (isto é, personagens).

Procedendo a um exame dessas crônicas históricas, fontes fundamentais para o estudo de nosso passado cênico mais remoto, Décio de Almeida Prado, no ensaio intitulado “Entreato Hispânico e Itálico”, dedicado ao teatro brasileiro dos séculos XVII e XVIII, observa uma clara diferença entre os relatos escritos por viajantes estrangeiros e aqueles de autoria nacional - o que, em se tratando desse período histórico, inclui os reinóis, ou seja, os portugueses que aqui se estabeleceram. De acordo com ele,

a acidez das críticas estrangeiras contrasta terrivelmente com as apreciações nacionais contemporâneas, nos raros casos em que elas existem, e mais ainda com o que escreveram cronistas e historiadores brasileiros de épocas seguintes, sempre prontos a suprir com fértil

imaginação a ausência de documentos²⁷. Mas não se trata só de ufanismo. Há igualmente uma diversidade de critérios. Os de fora encaravam o teatro como fenômeno estético, comparativamente, valendo-se de padrões europeus. E tinham razão. Os de casa, sentindo na carne as nossas insuficiências, saudavam qualquer realização cênica como um triunfo inesperado e honroso da civilização sobre a barbárie. Não era necessário que fosse bom: bastava que fosse teatro para despertar o entusiasmo patriótico. E também tinham razão (PRADO, 1993, p. 79).

Para aquilatar semelhante juízo, Prado se vale, além das fontes já mencionadas, do importantíssimo documento legado pelo magistrado paulista Diogo de Toledo Lara e Ordonhes, nomeado *Crítica das Festas e Lista das Pessoas que Entraram nas Funções Principais de Agosto de 1790*. Trata-se, salvo engano, do mais relevante testemunho conhecido acerca do teatro brasileiro setecentista, devido ao direcionamento das considerações, quase todas se referindo exclusivamente ao teatro visto pelo cronista, e ao número de espetáculos comentados, próximo de dez, portanto maior do que o encontrado nas cartas de Fernão Cardim.

Analisadas em retrospecto, as observações de Ordonhes, ainda que simplórias, são o que se tem, no período colonial, de mais próximo àquilo hoje designado de crítica teatral, atividade que só passou a existir no Brasil, de fato, a partir da década de 1820. É quando, além da Imprensa Régia, instalada no Rio de Janeiro desde a chegada da família real portuguesa, começaram a surgir, no rastro da Independência, os primeiros periódicos jornalísticos propriamente ditos. Descoberta somente no final do século XIX pelo historiador Antônio de Toledo Piza, que a encontrou entre os pertences do irmão de Ordonhes, o Ten. General José Arouche de Toledo Rendon, a *Crítica das Festas* saiu publicada pela primeira vez na Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, vol. IV, correspondente aos anos de 1898-1899.

Curiosamente, embora acessível desde então, ela passou despercebida nos primeiros tratados a dissertarem, de maneira ampla, sobre a história do teatro nacional: *O Teatro Brasileiro* (1904), de Henrique Marinho; *O Teatro no Brasil* (1917), de Múcio da Paixão; e *História do Teatro Brasileiro* (1926), de Carlos Süssekind de Mendonça. Nenhum deles menciona sequer de passagem os relatos de Ordonhes. No tocante a certos ensaios

historiográficos mais voltados para a síntese do que para a análise, como o de Max Fleiuss ("O Teatro no Brasil. Sua Evolução"²⁸, de 1922), a mesma exclusão se verifica. O primeiro historiador brasileiro a introduzir Ordonhes como referência fundamental nos quadros de nossa historiografia teatral foi Lafayette Silva, que em *História do Teatro Brasileiro*, de 1938, menciona o relato do magistrado na parte intitulada "O Teatro nos Estados", destinada à produção teatral realizada fora do Rio de Janeiro.

Mas foi somente em 1960, devido à diligência do dramaturgo e teatrólogo Viriato Corrêa, que naquele ano publicou um artigo na revista *Dionysos* chamado "O Mais Antigo Crítico Teatral do Brasil", que o nome de Ordonhes tornou-se de fato conhecido, aparecendo, dali por diante, nos principais compêndios de teatro brasileiro que se seguiram, como *O Teatro no Brasil* (1960), de J. Galante de Sousa; *Panorama do Teatro Brasileiro* (1962), de Sábato Magaldi; *O Teatro no Brasil: da Colônia à Regência* (1974), de Lothar Hessel e Georges Raeders; e *Pequena História do Teatro no Brasil* (1986), de Mario Cacciaglia. No primeiro deles, seguindo a mesma trilha de Viriato Corrêa, sintetizada no título de seu artigo, Galante de Sousa se pronuncia assim a respeito de *Crítica das Festas* e seu autor:

Da inexistência da imprensa periódica, a dificuldade de reconstituição perfeita das nossas atividades teatrais na época de que estamos tratando [século XVIII]. Não fôra as informações colhidas esparsamente nos cronistas coevos, e muito pouco poderíamos dizer sobre o assunto. Desnecessário será adiantar que, em matéria de crítica teatral, o vazio é ainda maior. Neste particular, porém, vale a pena destacar uma *Lista das Pessoas que Entraram nas Funções Principais de Agosto de 1790*, realizadas em Cuiabá, em comemoração do aniversário do ouvidor Diogo de Toledo Lara Ordonhes. Essa lista foi organizada segundo umas notas trazidas daquela cidade pelo referido ouvidor e encontradas entre os papéis do tenente-general José Arouche de Toledo Rondon. Acompanham-na diversas notas críticas acerca de alguns dos espetáculos teatrais realizados então. Diz o editor, A. de Toledo Piza, que não pertencem à pena do ouvidor. Do seu conteúdo, porém, parece poder-se deduzir que são realmente da autoria do homenageado. [...]. É a primeira crítica teatral de que temos notícia, para não falar nas observações de Fernão Cardim (SOUSA, 1960, p. 136-7).

Como se pode observar, desde a época em que o texto foi descoberto, pairou uma certa dúvida

sobre a autoria dos apontamentos, visto que eles supostamente não teriam sido escritos por Diogo Ordonhes de próprio punho, mas, sim, por um secretário dele. Somente em 1990, ano de lançamento do livro *Diogo de Toledo Lara Ordonhez - Salvamento de Sua Memória e Obra*, de Paulo Pitaluga, foi possível dissipá-la de vez. Comparando a caligrafia presente em *Crítica das Festas* com a correspondência de Ordonhes encontrada no Arquivo do Estado do Mato Grosso, o pesquisador mato-grossense constatou a identidade de ambas. Até então, embora a autoria de Ordonhes fosse considerada muito provável, em virtude de algumas expressões de caráter pessoal contidas no documento, ela não era uma certeza.

E quem foi, afinal, esse homem que, segundo uma gama considerável de pesquisadores, mereceria a alcunha de "primeiro crítico teatral brasileiro"? De acordo com Carlos Gomes de Carvalho, no trabalho intitulado *A Primeira Crítica Teatral no Brasil* (2004), Diogo de Toledo Lara Ordonhes, terceiro filho de uma tradicional família paulista, nasceu em São Paulo em 16 de dezembro de 1752. Seguindo os passos dos irmãos mais velhos, bacharelou-se advogado, em 1780, pela Universidade de Coimbra. Ou seja: assim como grande parte da elite colonial brasileira de origem urbana, ele era mais um dos famosos "coimbrões", segundo a designação algo pejorativa da época.

Nomeado, em 1784, juiz de fora na Vila Real do Senhor Bom Jesus de Cuiabá, por lá Ordonhes permaneceria até 1792, quando retornou à sua terra-natal. Em Cuiabá, além da magistratura, ele exerceu outros cargos importantes dentro do organograma administrativo regional, como o de presidente da Câmara, o mais elevado da época, e ouvidor-geral. Após cumprir uma temporada de sete anos morando em Lisboa, atravessou novamente o Atlântico para assumir, em 1805, o posto de desembargador do Tribunal de Relação do Rio de Janeiro. Nesta cidade, que desde 1763 tornara-se a sede do vice-reinado português, Diogo Ordonhes faleceu, no ano de 1826.

Conforme consta no título conferido pelo magistrado aos seus escritos, a ocasião que lhes deu ensejo aconteceu em 1790. Mais precisamente entre os dias 9 de agosto e 11 de

setembro, o período no qual, para homenageá-lo, organizou-se em Cuiabá um verdadeiro festival de teatro, com direito a atrações dos mais variados gêneros (tragédias, comédias, danças, recitativos, entremezes e até uma ópera), distribuídas ao longo de aproximadamente um mês. O motivo da homenagem seria devido aos ótimos serviços prestados por Ordonhes àquela comunidade, praticamente toda ela arregimentada em torno do extrativismo aurífero característico do século XVIII. Talvez em razão de programar uma retirada para Vila Bela da Santíssima Trindade, antiga capital da capitania de Mato Grosso²⁹, onde deveria cumprir alguma função burocrática, o fato é que, de forma aparentemente espontânea, a ele foi dedicada toda uma festividade civil, algo muito difícil de se imaginar a não ser em situações muito especiais, atreladas a questões políticas e/ou religiosas.

Na ótica de Carlos Gomes de Carvalho, afiançada por outros historiadores, um testemunho como o de Ordonhes não apareceu em Mato Grosso por acaso: desde as épocas mais remotas de povoamento branco da região, é possível rastrear um número muito significativo de representações teatrais, a mais antiga datando de 1729. Segundo o levantamento feito por Carlos Francisco Moura em *O Teatro em Mato Grosso no Século XVIII* (1976), daquele ano até o final dos setecentos foram documentadas a encenação de, pelo menos, 80 peças, número mais do que expressivo em se tratando de uma época na qual o teatro no Brasil ainda mal se sedentarizara, algo que só se daria com o aparecimento das primeiras Casas de Ópera.

As razões que explicariam tamanha propensão filodramática relacionam-se ao desenvolvimento próprio das sociedades surgidas no chamado “ciclo do ouro”, casos de Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás. Nessas regiões mais afastadas do litoral prosperou uma cultura essencialmente urbana, caracterizada por uma divisão menos rígida entre as diversas camadas sociais que a compunham. Formada por indivíduos dotados de uma visão mais liberal de mundo, melhor aparelhados culturalmente na comparação com os habitantes das antigas capitanias, aos poucos foram se criando as condições ideais para que o teatro, arte essencialmente comunitária, pudesse prosperar.

Lendo-se as anotações de Ordonhes, chama muito a atenção, inicialmente, o repertório de que se compunham as representações, não só pela variedade de gêneros, conforme apontado, mas, sobretudo, pela amplitude geográfica: entre as peças mencionadas pelo então ouvidor-geral de Cuiabá, encontram-se obras de origem italiana, francesa, espanhola, portuguesa e até mesmo um original de autor brasileiro³⁰, tais como *Irene Perseguida e Triunfante*, *Zenóbia no Oriente e Ésio em Roma* (Metastasio), *Conde de Alarcos* (Antonio Mira de Amescua), *Zaíra* (Voltaire), *Saloio Cidadão* (provável adaptação de *O Burguês Fidalgo*, de Molière), *Sgnarello* (adaptação de *O Casamento Forçado*, de Molière) e outras.

As autorias informadas acima, cabe ressaltar, não são obra da pena de Ordonhes. A responsabilidade por essa difícil tarefa de identificação, não isenta de possíveis falhas exatamente em virtude dessa dificuldade, é do historiador Carlos Francisco Moura. Seguindo os passos do mesmo estudioso, descobre-se que essa diversidade do repertório apresentado nas festividades de 1790 seria fruto de uma prática editorial comum em Portugal à época, conhecida como “teatro de cordel”.

A palavra cordel possui aqui a mesma acepção que se encontra na expressão “literatura de cordel”, tão popularmente conhecida, referindo-se à corda ou barbante onde pequenos livros são expostos com o propósito de vendê-los. A única diferença é que, em lugar de uma história original contada em versos, que caracteriza a literatura cordelista, no “teatro de cordel” os livrinhos continham impressas uma peça teatral. Ela poderia ser de origem nacional (isto é, portuguesa) ou estrangeira. Neste caso, além de traduzida, ela costumava sofrer alterações consideráveis para se adaptar ao gosto teatral lusitano, tarefas cumpridas anonimamente, naqueles longínquos anos, por homens como, por exemplo, Nicolau Luís, ex-diretor do Teatro do Bairro Alto de Lisboa.

A ele são creditadas algumas dessas traduções/adaptações, dentre as quais umas cinco ou seis das peças encenadas em Cuiabá e assistidas por Diogo Ordonhes. Embora não primassem pela idoneidade editorial, conforme observa Décio de Almeida Prado em seu estudo sobre o teatro setecentista brasileiro, graças a esses “folhetos”

muitos dramaturgos significativos (ou não) foram introduzidos no teatro português, seja pela leitura, seja pelas encenações que ensejaram. Ao atravessar o Atlântico, esse “teatro de cordel” originária montagens teatrais não somente na extremidade oposta do oceano, como seria presumível, mas também, curiosamente, no decorrer da travessia, conforme Carlos Francisco Moura relata em outro livro de sua autoria, ainda não mencionado, chamado *Teatro a Bordo de Naus Portuguesas* (2000).

No campo da cena, se pode afirmar, reiterando o ponto de vista antes expresso por Décio de Almeida Prado, prevalece em *Crítica das Festas* o mesmo tom ameno e elogioso inerente aos testemunhos “endógenos” por ele apontados. Ao comentar os encômios dirigidos pelo magistrado paulista aos elencos locais, Carlos Gomes de Carvalho, em *A Primeira Crítica Teatral no Brasil*, sem necessariamente se contrapor a Prado, levanta um aspecto diferente relacionado à mesma questão:

Outro ponto que nos chama a atenção é quanto à qualidade artística dos atores. Para alguns deles o nosso crítico não poupa elogios. Mesmo levando em consideração que as peças todas eram apresentadas em sua homenagem, o que implica em ser generoso nas apreciações, não se pode também deixar de se ter em vista, por outro lado, que, como as críticas não foram escritas para publicação imediata, elas permitiriam um tanto de sinceridade (CARVALHO, 2004, p. 83).

Por intermédio de observações como esta, antevê-se a intenção do autor em corroborar os juízos estéticos de Ordonhes, conferindo-lhes, assim, maior credibilidade. Isso seria importante, de acordo com o escopo de sua pesquisa, para a defesa de duas teses que lhe são caras, pois interligadas: evidenciar a proeminência do teatro mato-grossense no contexto do Brasil colonial; e, além disso, o pioneirismo do magistrado paulista no campo da crítica teatral brasileira. Em prol delas, Carvalho se vale de certos argumentos como, por exemplo, a “democratização” entrevista nos tablados cuiabanos de então, ocupados por elencos socialmente variados, que iam de respeitadas servidões da Coroa portuguesa a escravos.

Outro arrazoado seu diz respeito à dramaturgia que prefigurou os espetáculos assistidos em Cuiabá. Fiando-se nos comentários emitidos por Ordonhes acerca das peças, Carlos Gomes de Carvalho

busca, em certa medida, decantar o conhecimento revelado pelo escriba nessa seara, com o propósito de justificar sua primazia no panorama de nossa crítica teatral. De fato, tomando-se como referência os relatos de Fernão Cardim, além dos viajantes estrangeiros mencionados outrora, não há dúvida de que o testemunho legado por Ordonhes representa um passo a mais na direção de um discurso crítico-teatral, não só pela quantidade de espetáculos vistos como, também, pela natureza das apreciações, melhor matizada que a de seus “predecessores” e mais concentrada em aspectos estéticos. Contudo, em sua acepção moderna, não se pode falar, com Ordonhes, em uma crítica teatral propriamente dita, visto que essa só passou a existir, efetivamente, com o advento da imprensa. Mais do que um gênero literário, a crítica nasceu antes de tudo como um gênero jornalístico, para não dizer folhetinesco. Somente nesse momento ela se diferencia, ou pelo menos começa a se diferenciar, da crônica histórica, algo até então (quase) indissociável, conforme os relatos até aqui analisados o comprovam.

Escrita na forma de um pequeno diário, cuja leitura não requer mais do que poucos minutos, embora *Crítica das Festas* contenha algumas passagens que esboçam algo como uma crítica teatral, mais concentradas na parte final, elas não passam disso: um esboço. Semelhante assertiva não revoga a importância conferida ao documento – pois, assim, ele nem se incluiria neste estudo – apenas desloca o seu papel histórico para uma outra posição: ao invés de um prógono, Ordonhes seria, em verdade, um epígono, isto é, o “desfecho” de uma longa cadeia, toda ela desenvolvida no período colonial, na qual uma crítica teatral em germe surge imiscuída à crônica histórica.

À guisa de aferição, não se pode deixar de mencionar alguns dos trechos mais significativos de *Crítica das Festas*, lembrando que esse documento se encontra publicado, na íntegra, como apêndice do livro de Carlos Gomes de Carvalho, de onde foram retiradas todas as transcrições que seguem adiante. Em um domingo, dia 29 de agosto, quando já decorridos 20 dias de festividades, após assistir à tragédia *Zaíra*, de Voltaire, Ordonhes assim se pronuncia:

Representou-se a tragédia de “Zaíra”, acompanhada com o mais jocoso entremez [*O Tutor Enamorado*] que jamais vi representado. Esta

noite foi certamente muito plausível, a tragédia boa de si mesma por ser muito terna e comover muito os afetos, suposto que a versificação é um pouco frouxa por defeito do tradutor; os heróis escolhidos, pois representou o papel de Osman o incomparável João Francisco e o de Zaíra Silvério José da Silva; o asseio e adorno das damas; a propriedade, asseio e riqueza dos vestidos dos otomanos, distinguindo-se sobre todos os de Osman, a quem até encarnaram cara a cara, braços e pernas; o asseio do que vestia à francesa; a abundância de árias e recitados, cantados com feliz execução pelo mesmo João Francisco, e alguns duetos por outros, com letra própria da tragédia (ainda que é imprópria nesta a cantoria); as belas sonatas que frequentemente executou a orquestra, que teve de mais a mais a singularidade nunca vista, ao menos no meu tempo, em Cuiabá de possuir uma trompa, a boa iluminação, a bem executada ação das duas mortes e, finalmente, o sobredito entremez, que não fez um instante a toda plateia cessar de rir e bater palmas (porque ali estava João Francisco de Velho enamorado), tudo isto deu um lustre e gosto muito grande a esta função (CARVALHO, 2004, p. 114-5).

Outro excerto mais substancioso em termos descritivos, no qual Diogo Ordonhes tece observações sobre uma comédia portuguesa de título não informado, encontra-se no dia 8 de setembro, uma quarta-feira:

A bela versificação, a facilidade e energia das suas expressões, os continuados conceitos e sentenças em que abunda, os sentimentos nobres e sublimes que caracterizavam os seus personagens, o bem encaminhado do enredo, tudo faz que ela seja boa e fez que a função ficasse mais lustrosa. Os atores, quer galãs, quer damas, apresentaram-se com o maior asseio, riqueza, luzimento e bom gosto que se podem imaginar. Eles sabiam bem os seus papéis, foram bem ensaiados e não tiveram um só defeito palpável, nem na representação, nem em tudo o mais (CARVALHO, 2004, p. 118).

Atentando-se a passagens como essas, quando comparadas a outras anteriormente transcritas, nota-se um olhar mais expandido por parte do observador. No campo da dramaturgia, em seu raio de visão adentram elementos como a qualidade da tradução, da versificação ou, no caso específico de *Zaíra*, até mesmo da inadequação de se incluir números musicais em uma tragédia neoclássica. Extrapolando a seara dramaturgic, aqui ou acolá se vê um ou outro comentário sobre os figurinos, as caracterizações conferidas às personagens ou o desempenho do elenco como um todo. No entanto, tais observações, quando surgem, é sempre na forma de umajuizamento primário, dual, do tipo certo-errado,

belo-feio, bom-ruim etc. Nesse aspecto, por mais que procure ressaltar as qualidades entrevistas nos espetáculos, ao contrário do que acontecia com os viajantes estrangeiros, não se percebe um avanço tão relevante assim em termos de aprofundamento analítico.

Semelhante escassez exegética impede a consecução de um exame estético-ideológico mais acurado. Para quem nasceu em 1752 e se bacharelou em 1780, frequentando círculos literários do lado de cá e do lado de lá do Atlântico, é de se supor que Ordonhes tenha sido um partidário do arcadismo na literatura e do neoclassicismo no teatro, visto que, em sua época, eram essas as correntes estéticas predominantes no universo lusófono, a primeira de origem italiana e a segunda francesa. Mas isso é uma mera dedução, pois em seus escritos não se encontra nenhuma passagem mais densa que pudesse confirmá-la ou, pelo contrário, refutá-la.

De todas as apreciações contidas em *Crítica das Festas*, é provável que a mais interessante, de um ponto de vista estético e social, seja a que se acha no dia 26 de agosto, onde se lê:

Esta noite saiu a público comédia de “Tamerlão na Pérsia”, representada pelos crioulos. Quem ouvir falar neste nome dirá que foi função de negros, inculcando neste dito a ideia geral que justamente se tem que estes nunca fazem coisa perfeita e antes dão muito que rir e criticar. Porém não é assim a respeito de um certo número de crioulos que aqui há; bastava ver-se uma grande figura que eles têm: esta é um preto que há pouco se libertou, chamado Victoriano. Eles talvez sejam inimitáveis neste teatro nos papéis de caráter violento e ativo. Todos os mais companheiros são bons e já têm merecido aplausos nos anos passados. Eles, além da comédia, cantaram muito recitados, árias e duetos, que aprenderam com grande trabalho e como só faziam por curiosidade causaram muito gosto. Apresentaram-se bem asseados e as damas de roupas inteiras.

Quem lidou com eles e os ensaiou foi Francisco Dias Paes. Fez-lhes as despesas do teatro, luzes e música o major Gabriel e todos eles me vieram oferecer a sua comédia. [...].

A comédia findou com um epílogo recitado por todas as figuras. Em conclusão, até a orquestra, que foi fora do teatro, foi a mais numerosa que até então ali apareceu, e logo não faltou quem oferecesse fazer as despesas para haver segunda representação por isso mesmo que todos os atores são uns pobrezinhos, que já tinham feito muito e despendido com as roupas e outras coisas (CARVALHO, 2004, p. 112-4).

Este trecho poderia ser interpretado, inicialmente, de duas maneiras diferentes. Levando-se em conta a participação de pessoas brancas em alguns espetáculos, fato que constituía uma exceção naqueles tempos, e de pessoas negras em outros, algo mais corriqueiro, ter-se-ia no Brasil, pela primeira vez, um palco social e racialmente democrático, pois acessível a todas as classes e raças. Trata-se, sem dúvida, de uma interpretação válida, lembrando que o homem branco de então, ao subir no tablado, se rebaixava socialmente, em virtude de uma série de preconceitos ancestrais que depreciavam o teatro em geral e a profissão de ator em particular. Se, durante as festividades em Cuiabá, tal impedimento se viu temporariamente suspenso, independente do motivo, isso não deixa de ser um avanço democrático, no sentido de todas as camadas sociais poderem desfrutar, sem culpa, do prazer proporcionado pelo jogo teatral.

Contudo, a partir de algumas passagens, que incluem a transcrita acima, é possível induzir que essa democratização jamais teria sido plena, tendo em vista a separação entre elencos de cor branca e de cor preta. Os espetáculos se compunham somente de atores brancos ou somente de atores negros³¹, não havendo, portanto, qualquer possibilidade de os primeiros contracenarem com os últimos e vice-versa.

Apesar de Ordonhes destacar o trabalho realizado por Victoriano da Costa Miranda, tecendo elogios preciosos ao seu desempenho no papel de Bajazet, estes se dão envoltos no mais asseverado racismo, na medida em que o talento desse escravo alforriado é evocado no intuito de mitigar, por assim dizer, “[...] a ideia geral que justamente se tem que estes nunca fazem coisa perfeita e antes dão muito que rir e criticar” (CARVALHO, 2004, p. 113). Pelo que se pode apreender das palavras proferidas por Ordonhes, foram os negros - por meio, talvez, de suas irmandades - que arcaram com as despesas da montagem de *Tamerlão na Pérsia*. Para recompensá-los, pois que todos “[...] são uns pobrezinhos [...]” (CARVALHO, 2004, p. 114), ofereceu-se dinheiro para uma segunda apresentação, com vistas a viabilizá-la. Dificilmente, é possível imaginar, se faria uma oferta dessas a um elenco composto de homens brancos. Seu caráter pecuniário, na acepção mais baixa do termo, poderia ser considerado algo ofensivo, por ir de encontro

a uma certa suscetibilidade atrelada à noção de fidalguia, muito presente na mentalidade da época - mesmo em comunidades urbanas. Os atores negros, subjugados e humilhados pelo estatuto da escravidão, provavelmente estariam dispensados desse tipo de prurido moral.

NOTAS

01. Além desses, a Companhia de Jesus mantinha outros quatro Colégios na América Portuguesa, instalados nas capitânicas de Pernambuco, Espírito Santo e São Vicente.

02. Chegados em 1624, os holandeses se mantiveram em Salvador durante mais ou menos um ano. Mesmo assim, jamais conseguiram ultrapassar os limites da cidade. A resistência, organizada nas fazendas próximas à capital, impediu o avanço das tropas inimigas. Em maio de 1625, com a ajuda de reforços vindos da Europa, os holandeses se renderam e foram expulsos da Bahia. Cinco anos depois, eles voltariam à carga, agora, contudo, em Pernambuco, de onde expandiram seus domínios e permaneceram por mais de duas décadas.

03. Autor de *Tratado Descritivo do Brasil* em 1587, obra historiográfica que, até a edição de 1851, organizada por Francisco Adolfo de Varnhagem, circulava em cópias lacunares e apócrifas. Português de nascimento, Gabriel Soares de Sousa tornou-se no Brasil um próspero senhor de engenho, falecendo na capitania da Bahia em 1591.

04. Frade ou religioso que, não obstante ter emitido votos, ainda não recebera as ordens sacras.

05. Cardim fora eleito, em 1598, para o cargo de procurador da Província do Brasil em Roma.

06. As informações aqui arroladas foram coletadas em duas fontes diferentes. Uma parte se encontra na Introdução e nas Notas elaboradas por Rodolfo Garcia, Baptista Caetano e Capistrano de Abreu para a edição pioneira de *Tratados da Terra e Gente do Brasil* (1925), reproduzidas nas edições posteriores. Uma outra parte se encontra na Introdução redigida por Ana Maria de Azevedo para a edição de 2009, lançada pela editora Hedra, desse mesmo volume, porém em formato de livro de bolso. 07. Natural da cidade de Évora.

08. Título completo conferido por Samuel Purchas à edição de 1625.

09. Na época em que foi convocado pela Companhia de Jesus para acompanhar o padre Cristóvão de Gouvêa em sua viagem ao Brasil (1582), Fernão Cardim exercia o cargo de ministro do Colégio de Évora.

10. Em verdade, o título completo seria *Narrativa Epistolar de uma Viagem e Missão Jesuítica pela Bahia, Ilhéus, Porto Seguro, Pernambuco, Espírito Santo, Rio de Janeiro, São Vicente, (São Paulo), etc. Desde o ano de 1583 ao de 1590, indo por visitador o padre Cristóvão de Gouveia.*

11. Trata-se, fundamentalmente, da lista apresentada pelo padre Serafim Leite, historiador jesuíta, em sua obra *História da Companhia de Jesus no Brasil* (1938), ampliada, ao longo do tempo, por outros historiadores, pertencentes ou não à Companhia.

12. Seria essa a data em que o estudo de Paixão foi finalizado, conforme consta na Apresentação do volume assinada por René de Castro. A publicação, contudo, só veio a lume em 1936, quando o autor já havia falecido.

13. Tipo de peça derivada de um diálogo da liturgia cristã e representada na Europa, em língua vernácula, desde o século XI. Relacionada à natividade, tem como tema a peregrinação de um grupo de pastores em direção ao local do nascimento de Cristo.

14. Para os índios, Anhangá seria um tipo de espírito maléfico. Por sua semelhança simbólica, os catequizadores jesuítas acabaram associando-o à figura do demônio judaico-cristão.

15. De acordo com uma nota, presente em *O Teatro Jesuítico* (1972), dos professores Lothar Hessel e Georges Raeders, “[...] trata-se das supostas relíquias de uma ou outra das Onze Mil Virgens, cuja autenticidade já de muito foi recusada, como também a própria existência de todas essas santas. Segundo o Dicionário Católico Alemão da Editora Herder, a cifra de 11.000 talvez não passe de uma falsa interpretação de onze apenas. Eram frequentes as hipérboles numéricas em textos medievais, tanto sagrados como profanos. No século XVI, entretanto, ainda se acreditava piamente

nessa tradição e o assunto estava largamente disseminado. No Brasil foram criadas diversas confrarias de estudantes em honra dessas santas, a partir de 15 de janeiro de 1579, com a autorização do Padre Geral” (HESSEL; RAEDERS, 1972, p. 26).

16. O termo “espetáculo” é aqui utilizado de maneira um tanto inapropriada. Afiando-se nos relatos de Fernão Cardim, bem como em alguns estudos sobre o tema, a expressão “ações teatrais” talvez definisse melhor o tipo de produção cênica desenvolvida pelos jesuítas no século XVI, por se tratarem de obras que não se deixavam enquadrar numa determinada “moldura”, algo inerente ao conceito de espetáculo.

17. Caetano de Melo de Jesus foi mestre-de-capela da Sé de Salvador, Luís Álvares Pinto da Igreja da Irmandade de Nossa Senhora do Livramento, no Recife, e André da Silva Gomes da Sé de São Paulo.

18. Não confundir, como parecem ter feito Lothar Hessel e Georges Raeders (1974), com o astrônomo francês Guillaume Le Gentil (1725-1792).

19. Nome normalmente atribuído aos primeiros teatros construídos no Brasil na segunda metade do século XVIII, em cidades como o Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo, Salvador, Ouro Preto, Diamantina e Sabará. Com a construção desses pequenos edifícios, cuja lotação máxima não ultrapassava os 350 lugares, o teatro brasileiro iniciou um processo de sedentarização, na medida em que, até então, não havia locais específicos para que a arte teatral se manifestasse. Por conta disso, a maioria dos espetáculos era levada em espaços como igrejas, praças, ruas e até mesmo em prédios de repartições públicas.

20. A *Ratio Studiorum* era uma coletânea de instruções sobre a prática docente dos jesuítas, codificadas em 1584 pela Companhia de Jesus. Entre outras coisas, ela impôs limitações ao teatro utilizado como meio de catequese.

21. A edição original dessa obra, em francês, é de 1830. Posteriormente, outros relatos de Saint-Hilaire, escritos em suas viagens pelas províncias do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, São Paulo e Goiás, saíram publicados na França. As primeiras edições brasileiras, em português, são das décadas de 1930 e 40.

22. Não deixa de ser um pouco estranha essa reserva de Saint-Hilaire. Na França, sua terra natal, esse tipo de anacronismo por ele condenado era algo mais do que comum, caracterizando praticamente todo o período em que prevaleceram as doutrinas neoclássicas. Ou seja, de meados do século XVII ao final do XVIII. Durante décadas, as sacrossantas tragédias de Racine e Corneille, quase todas com suas ações passadas na antiguidade clássica, foram montadas com elencos trajados à moda da corte dos Bourbon. Somente quando o neoclassicismo já se encontrava em decadência, sustentado pelo brilho de atores como Lekain e, principalmente, Talma, é que as vestes tipicamente greco-romanas passaram a ser adotadas em cena.

23. Terminada a construção do Real Teatro de São João, cinco anos após a chegada da família real portuguesa ao Rio de Janeiro, importou-se de Portugal a companhia de Mariana Torres, ato que decretou - simbolicamente - o afastamento de elencos miscigenados dos palcos nacionais.

24. Originalmente, essas obras saíram publicadas em alemão entre os anos de 1823 e 1831.

25. A primeira, governanta dos filhos de D. Pedro I, é autora de *Diário de uma Viagem ao Brasil* (1956). Já o segundo, marinheiro francês, escreveu um diário de viagem publicado com o título *Essais Historiques sur l'Inde, Précédés d'un Journal de Voyage d'une Description Géographique de la Côte de Coromandel* (1769).

26. O título completo, bastante comprido, era *Relação das Faustíssimas Festas, que Celebrou a Câmara da Vila de N. Sa. da Purificação e Santo Amaro, da Comarca da Bahia, pelos Augustíssimos Desposórios da Sereníssima Senhora D. Maria, Princesa do Brazil, com o Sereníssimo Senhor Dom Pedro, Infante de Portugal*.

27. Aqui Prado se refere a certos historiadores mais antigos como, por exemplo, Morais Filho, Moreira de Azevedo e Luís Edmundo, cujas descrições acerca do teatro colonial brasileiro caíram em total descrédito, entre outros motivos, em razão de eles jamais revelarem suas fontes.

28. Posteriormente publicado com o título de "Contribuições para a História do Teatro no Brasil".

29. A Capitania do Mato Grosso, criada em 1748 pela Coroa portuguesa, teve Vila Bela como capital até 1835, data em que Cuiabá assumiu esse posto.

30. Trata-se de um entremez representado no dia 24 de agosto e atribuído ao capitão Joaquim Lopes Poupino, sem menção de título.

31. Nesse caso não há distinção de gênero, o que explica o uso exclusivo da palavra "ator". Nas representações descritas por Ordonhes, todos os papéis, fossem eles masculinos ou femininos, eram interpretados por homens, atendendo a uma norma de D. Maria I que vetava o acesso das mulheres ao palco, tanto em Portugal como no Brasil.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Ana Maria de. "Introdução". In: **Tratados da Terra e Gente do Brasil**. São Paulo: Hedra, 2009.

BOSI, Alfredo. "Anchieta ou as Flechas Opostas do Sagrado". In: **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CACCIAGLIA, Mario. **Pequena História do Teatro no Brasil (Quatro Séculos de Teatro no Brasil)**. Tradução de Carla de Queiroz. São Paulo: T. A. Queiroz: Edusp, 1986.

CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. **História do Teatro Brasileiro: Um Percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

CARDIM, Fernão. **Narrativa Epistolar de uma Viagem e Missão Jesuítica**. Lisboa: [s.n.], 1847.

CARDIM, Fernão. **Tratados da Terra e Gente do Brasil**. Rio de Janeiro: J. Leite & Cia, 1925.

CARDOSO, Armando. **Teatro de Anchieta**. São Paulo: Edições Loyola, 1977.

CARVALHO, Carlos Gomes de. **A Primeira Crítica Teatral no Brasil**. Cuiabá: Verdepantanal, 2004.

CORRÊA, Viriato. "O Mais Antigo Crítico Teatral do Brasil". **Dionysos**, Rio de Janeiro, n. 10, p. 3-9, 1960.

FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó; LIMA, Mariângela Alves de (Org.). **Dicionário do Teatro**

Brasileiro: Temas, Formas e Conceitos. São Paulo: Perspectiva: Ed. Sesc SP, 2009.

FASTO, Boris. **História do Brasil.** São Paulo: Edusp, 2002.

FLEIUSS, Max. "Contribuições para a História do Teatro no Brasil". In: **Páginas de História.** Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1930.

GIRON, Luís Antônio. **Minoridade Crítica:** a Ópera e o Teatro nos Folhetins da Corte (1826-1861). São Paulo: Ediouro: Edusp, 2004.

HESSEL, Lothar; RAEDERS, Georges. **O Teatro Jesuítico no Brasil.** Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1972.

HESSEL, Lothar; RAEDERS, Georges. **O Teatro no Brasil:** da Colônia à Regência. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1974.

LEITE, Serafim. **História da Companhia de Jesus no Brasil.** São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MARINHO, Henrique. **O Teatro Brasileiro (Alguns Apontamentos para a sua História).** Rio de Janeiro: Garnier, 1904.

MARTINS, Wilson. **A Crítica Literária no Brasil** (Volumes 1 e 2). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

MENDONÇA, Carlos Sússekind de. **História do Teatro Brasileiro.** Volume Primeiro (1565-1840). Rio de Janeiro: Mendonça, Machado e Cia, 1926.

MOURA, Carlos Francisco. **O Teatro em Mato Grosso no Século XVIII.** Belém: SUDAM, 1976.

MOURA, Carlos Francisco. **Teatro a Bordo de Naus Portuguesas.** Rio de Janeiro: Instituto Luso-brasileiro de História, 2000.

ORDONHES, Diogo de Toledo Lara. "Lista das Pessoas que Entraram nas Funções Principais de Agosto de 1790". **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo,** São Paulo, v. IV, p. 219-242, 1898-1899.

PAIXÃO, Múcio da. **O Teatro no Brasil.** Rio de Janeiro: Editora Moderna, 1936.

PRADO, Décio de Almeida. **Teatro de Anchieta a Alencar.** São Paulo: Perspectiva, 1993.

PRADO, Décio de Almeida. "Evolução da Literatura Dramática". In: **A Literatura no Brasil.** São Paulo: Global, 2003.

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

SOUSA, José Galante de. **O Teatro no Brasil.** Rio de Janeiro: INL-MEC, 1960.

VERÍSSIMO, José. **História da Literatura Brasileira.** Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1963.

SOBRE O AUTOR

Rodrigo Morais Leite atua como professor efetivo da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (ETUFBA) e como professor-colaborador do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA (PPGAC). É mestre, doutor e pós-doutor em Artes Cênicas pela Universidade Estadual Paulista (Unesp), com pesquisas desenvolvidas nas áreas de crítica teatral e história do teatro brasileiro. E-mail: leitemorais13@gmail.com

“AO OLHAR PARA TRÁS, CUIDADO COM AS ALMAS QUE TE SEGUEM”: A “ENCOMENDAÇÃO DAS ALMAS” E A TEATRALIDADE EM SÃO JOÃO DEL-REI

*“WHEN LOOKING BACK, BEWARE OF THE SOULS THAT FOLLOW YOU”:
“ENCOMENDAÇÃO DAS ALMAS” AND THE THEATRICALITY
IN SÃO JOÃO DEL-REI*

**Flora Cunha Lucena
Claudio Guillarduci
UFSJ**

Resumo

O presente artigo objetiva apresentar o ritual católico denominado “Encomendação das Almas”, realizado durante a quaresma de 2020 na cidade de São João del-Rei, Minas Gerais. A discussão proposta busca relacionar os possíveis aspectos existentes entre o espaço urbano, o espaço-tempo ritualístico e a teatralidade. A “Encomendação das Almas” torna-se um objeto de estudo importante por dois pontos: primeiramente, por ser pouco documentado e estudado, apesar dos seus primeiros registros datarem do século XIX; segundo, porque o ritual é capaz de reverberar memórias e construções sociais, ressignificando os espaços das ruas e das vielas. Ao realizar essa ressignificação, vemos a relação do ritual com o teatro medieval e suas alegorias e a influência da ópera na sua concepção. A pesquisa teve como procedimento metodológico a observação direta do ritual e a análise de documentos e de relatos orais.

Palavras-chave:

Ritual, Encomendação das Almas, Teatro, Alegoria, Teatralidade.

INTRODUÇÃO

Sexta-feira de quaresma, o som dos passos pode ser ouvido de longe, pois o silêncio habita a rua da igreja Nossa Senhora das Mercês, parece que tudo está deserto. Porém, ao andar mais um pouco, é possível vislumbrar as luzes e as pessoas na frente da igreja, esperando. A escadaria da

Abstract

This article aims to present the Catholic ritual called “Encomendação das Almas”, held during Lent 2020 in the city of São João del-Rei, Minas Gerais. The proposed discussion seeks to relate the possible aspects between urban space, ritualistic space-time and theatricality. The “Encomendação das Almas” becomes an important object of study for two reasons: first, because it is poorly documented and studied, despite its first records dating from the 19th century; second, because the ritual is capable of reverberating memories and social constructions, giving new meaning to the spaces of the streets and alleys. In carrying out this resignification, we see the relationship between ritual and medieval theater and its allegories and the influence of opera on its conception. The research had as a methodological procedure the direct observation of the ritual performed in the years 2020 and 2022, the analysis of documents and oral reports.

Keywords:

Ritual, Encomendação das Almas, Theater, Allegory, Theatricality

igreja é grande, passos lentos para subir, é preciso guardar energia para o resto do percurso. Hoje ele é curto, mas na próxima semana ele será maior. É preciso ir todos os dias, encomendar as almas dos amados que já se foram. Na frente da igreja os músicos conversam entre si, se preparam, olham para o céu “Dessa vez não vai chover. Graças a

Deus”, o sino da igreja toca, são onze horas da noite. Vamos começar. Como uma só pessoa, com naturalidade, todos se encaminham para dentro do cemitério ao lado da igreja, parece uma coreografia marcada, até o ritmo é igual. Todos em seus lugares, a orquestra irá começar a tocar. A matraca anuncia o início do ritual e o silêncio reina por dois minutos antes do início da música, depois reza-se pelas almas dos mortos, mais uma música: “Senhor Deus Misericórdia, pelas dores de Maria Santíssima”. A matraca anuncia o fim daquele ato e a procissão se encaminha para o próximo ponto. Mas recomenda-se: não olhe para trás se estiver na procissão, pois se olhar para trás você pode ver as almas seguindo o ritual.

O presente artigo propõe-se a observar, através do estudo do ritual católico “Encomendação das Almas” e de seus registros nos séculos XIX, XX e XXI, os aspectos relacionados ao entrelaçamento da cidade, do ritual e da teatralidade na cidade de São João del-Rei. O ritual “Encomendação das Almas” não é exclusivo da cidade em questão, porém, ocorre de maneira diversa em relação a outros estados brasileiros que têm documentado e estudado esse ritual. Dessa maneira, ele se torna um objeto de estudo importante por alguns pontos: por ser pouco documentado na cidade em questão; por demonstrar como um mesmo ritual de origem comum pode se transformar e ter diversas abordagens, dependendo da maneira como é realizado, ou seja, a modificação do objeto pelos agentes envolvidos; por sua teatralidade, musicalidade e alegorias desenvolvidas durante o ritual e que são parte indissociável dele.

A ENCOMENDAÇÃO DE ALMAS NO BRASIL: ORIGEM E ASPECTOS GERAIS

Acredita-se que o ritual de “Encomendação das Almas” foi trazido por jesuítas, em várias localidades, e pelos portugueses nas regiões auríferas de Minas Gerais. O ritual era realizado nas regiões do Sul, Sudeste, Nordeste, Norte e, posteriormente, Centro-Oeste, abrangendo, assim, todo o país. Convém destacar que a cerimônia apresentava certas diferenças dependendo da localidade. De acordo com Ulisses Passareli (2007), em Juazeiro, na Bahia, existia o hábito da flagelação enquanto se fazia o percurso. Em Cuiabá, Mato Grosso, não havia esse costume, mas mostrava particularidades:

era proibido espiar o grupo que passava pelas ruas, e as pessoas deveriam se trancar em suas casas e fechar as janelas. O autor expõe que, caso alguém desobedecesse a proibição, dizia-se que uma velha entregaria uma vela para o indivíduo, que se transformaria em osso humano. A mesma história se encontra na região de Santa Bárbara, em Minas Gerais².

Além das diferenças na estrutura do percurso e na forma como é feito, identifica-se uma mudança no nome de acordo com a localidade. Gabriela Paes (2007) relata que, na comunidade remanescente do quilombo de Pedro Cubas, localizada próxima ao município de Eldorado (SP), o ritual é denominado “Recomendação das Almas”. Diante disso, observa-se alguns pontos interessantes sobre os aspectos gerais da prática e as diferenças e semelhanças entre os rituais portugueses e brasileiros, mostrando que o ritual se desenvolveu de diferentes formas no Brasil, tanto em sentido musical como em sua estrutura.

A “ENCOMENDAÇÃO DAS ALMAS” EM MINAS GERAIS E SÃO JOÃO DEL-REI

Para compreender como a prática começa em São João del-Rei, é necessário analisar a sua chegada em Minas Gerais. Nesse ponto, é importante dissertar sobre o significado das irmandades para a religiosidade em Minas Gerais. A criação de irmandades pode ser vista em toda Minas Gerais e reflete como a religiosidade e seus rituais ocorreram nas Minas setecentistas.

Luís Carlos Villalta (2007) relata que as instituições religiosas no Brasil serão fortemente influenciadas pela coroa portuguesa e os detentores de poder. Ainda segundo os autores, a coroa interferia no bispado e suas questões, chegando a negar bulas papais que não estivessem de acordo. Também demorou para que tivéssemos nossa primeira Diocese, sendo ela fundada apenas em 1551, na Bahia. Somente em 1745 foi fundada a Diocese de Mariana, em Minas Gerais.

Nesse contexto, abrolham as irmandades nas regiões auríferas de Minas Gerais. O surgimento se dá de forma curiosa. Uma grande população de portugueses e paulistas chegam na região em busca de ouro, mas sem a presença da Igreja Católica de forma institucional, uma vez que a Coroa proibiu que padres se fixassem na região

e construísem estabelecimento. Logo, as ordens religiosas não têm lugar ou espaço dentro das Minas de setecentos.

Coube então aos leigos, pessoas sem formação específica na área religiosa, cuidar dos assuntos religiosos com a intenção de manter a tradição religiosa e a ordem. Formam-se, então, as irmandades, em que os sacerdotes eram contratados por elas quando convinha e todas as outras decisões de cunho religioso e festivo eram tomadas em reuniões da irmandade. São as irmandades que constroem capelas que se tornarão igrejas e solidificam não apenas sua influência na formação daquela sociedade, como também a religiosidade e os costumes portugueses cristãos. Segundo Caio César Boschi:

Mantenedoras das capelas, cerne dos arraiais e igualmente dos altares que se construíram no interior delas, as irmandades assumiram, pois, função e papel nuclear na promoção das sociabilidades coloniais mineiras. E ressalta-se que assim se exprimindo, as irmandades precederam ao Estado e à Igreja, como instituições (BOSCHI, 2007, p.61).

Vemos aqui que, os lugares que tinham reservas auríferas se desenvolveram de maneira diferente. Podemos pressupor que, como por aqui não tivemos tanto a presença católica ou jesuíta, o ritual de “Encomendação das Almas” foi trazido por portugueses que participavam dessas irmandades e viram a necessidade de manter essa tradição, realizando-a da maneira como se lembravam em sua região. Por isso, talvez, que a “Encomendação das Almas” de São João del-Rei e da região mantenha o nome tal qual o ritual português e, talvez por isso, vemos certas diferenças do modo lusitano para o nosso: é impossível, depois de tantos anos longe de Portugal, que os moradores das Minas Gerais do século XVIII lembrassem de todos os detalhes, ou, talvez, quem de fato inicia a realização do ritual o tenha ouvido de histórias ou relatos orais de parentes.

O BARROCO E A CIDADE DE SÃO JOÃO DEL-REI

Conforme relata Sebastião de Oliveira Cintra (1982), no dia 8 de dezembro de 1713 o Arraial de Nossa Senhora do Pilar, também chamado de Arraial Novo do Rio das Mortes, é elevado à categoria de vila, tornando-se São João del-Rei. Porém, a história da cidade não se inicia em 1713.

Apesar de informações e datas, muitas vezes divergentes, sobre a época em que a região começa a ser povoada pelos bandeirantes portugueses e paulistas, é certo que foi no século XVII. Esse povoamento se inicia quando é descoberto ouro na Capitania de Minas Gerais e podemos constatar que São João del-Rei floresceu tanto econômica, política, religiosa e artisticamente nos setecentos.

A cidade tem forte vínculo com as artes, principalmente a música, em grande parte por conta das irmandades que mantinham contratos com vários artistas, seja para fazerem pinturas nas igrejas ou para tocar músicas nos cortejos católicos.

Além das artes e músicas encomendadas pelas irmandades, também temos as óperas realizadas em caráter comemorativo na cidade, como a festividade promovida pelo senado em motivo do nascimento de Dom João VI em 1767, onde foi realizado um mês de óperas em dias intercalados. Outra ocasião foi o festejo comemorativo do noivado de D. João VI com Carlota Joaquina no ano de 1786, onde foram executadas três óperas para o divertimento dos nobres e da elite. Importante salientar que existia um espaço para as apresentações de óperas. Segundo Antônio Guerra (1969), em 1782 já existia uma Casa de Ópera de São João del-Rei e era localizada na Avenida Hermílio Alves, atual Rua Eduardo Magalhães. Iremos relatar, mais adiante, a forte relação da cidade com os costumes e gostos portugueses pela música e as devoções religiosas, mas podemos perceber que o fato de ter uma casa de óperas na cidade demonstra o apreço que a elite tinha por esse gênero teatral, onde a música atua como principal componente da cena.

Nessa época, estávamos no período do Barroco, que não era apenas um estilo artístico, mas uma forma de viver da sociedade. Era uma maneira de “pensar, sentir, representar, comportar-se, acreditar, criar, viver e morrer” (CAMPOS, 2006, p.7). Esse movimento, de forma geral, denomina a produção artística e cultural da Europa no século XVI, e, segundo Affonso Ávila (1971), inicia-se no século XVII e permanece em voga até a metade do século XVIII.

O homem português, que, segundo Ávila (1971), era historicamente sensível à questão religiosa e às pressões de uma sociedade em transformação,

irá acatar o Barroco e o enriquecer com suas devoções. É nesse contexto que uma vasta população portuguesa se aventura a vir para o Brasil, em busca de riquezas e do ouro, imbuído desse espírito Barroco e todos os seus desdobramentos. Ao chegar em Minas Gerais, trazem consigo esse modo de ver barroco e o instituem nas terras que eles colonizam.

Cria-se, assim, com o tempo, uma idade barroca mineira. A sociedade mineradora está em êxtase, em triunfo, vivendo a euforia do ouro, sendo uma sociedade rica e em plena ascensão. A descoberta de jazidas de ouro é tida como uma manifestação da providência divina em favor dos portugueses, que respondem aos “favores” da divindade com representações gloriosas e ricas. Ao olharmos seus rituais de solenidades religiosas, que são as celebrações da vida espiritual da região, vemos a pompa, a decoração, o adorno e o lúdico do Barroco com toda sua riqueza de detalhes.

Entre essas festividades, ganhavam especial relevo as procissões que ensejavam à igreja uma fulgurante demonstração de prestígio temporal e aos fiéis a expressão de um certo desprendimento pelos bens e riquezas prodigamente ofertados para maior brilho de tais solenidades religiosas (ÁVILA, 1971, p.115).

As festividades religiosas e as celebrações de ordem profana são verdadeiros espetáculos para os olhos, assim como todo modo de vida Barroco, seguindo um jogo fascinante de formas, cores, símbolos e luzes. Em alguns momentos, inclusive, a pompa das festividades religiosas era tamanha que nos lembra o carnaval, festa popular e profana. Para ilustrar isso, podemos falar sobre os triunfos. Segundo Ávila (1971), os carros triunfais, triunfantes ou triunfo eram ornamentados de tal maneira e com tanto rebuscamento que pareciam o que iremos conhecer como carros alegóricos no carnaval atual.

Um exemplo de solenidade religiosa que representa bem o espírito Barroco da época são as *Exéquias do Rei Barroco*. Nessa manifestação, é possível observar o cenário religioso e como o modo de ver Barroco estava inserido na sociedade, uma “festa de encenação da morte, imagem residual da alma barroca portuguesa” (ÁVILA, 1971). Nesse ritual, além de ter dois sermões proferidos pelo vigário Mathias Salgado, temos a paramentação da igreja Matriz de

Nossa Senhora do Pilar com várias alegorias e simbolismos, o que fez com que o preparo da igreja e da cerimônia tenha levado sessenta dias para finalizar. Segundo Guillarduci (2015),

o interior da igreja era ornamentado por quatro esqueletos de tamanho natural. Na porta principal, o fiel era recebido por dois esqueletos: um carregava uma coroa na mão e outro, uma foice. Esses esqueletos, vestidos com figurinos que representavam guerreiros católicos, foram colocados em pedestais enfeitados por panos que traziam inscrições em latim e reflexões sobre a morte (GUILARDUCI, 2015 p. 95).

Além da entrada, dentro da igreja existia um monumento obelisco fúnebre imenso e com várias camadas, todas decoradas, e, na última camada, um trono vazio representando a ausência do rei.

O RITUAL DA “ENCOMENDAÇÃO DAS ALMAS”

O ritual chega na cidade de São João del-Rei na época do Barroco, fazendo com que vários elementos integrem o ritual. Atualmente, a “Encomendação das Almas” em São João del-Rei possui a seguinte estrutura: são três sextas-feiras de ritual, em que, a cada dia, é realizado um trajeto diferente, porém, em todos os trajetos temos um número de paradas onde são feitas rezas de pai-nosso e ave-maria e cantadas as músicas *Senhor Deus, misericórdia* e *Misere*. Suas paradas são feitas em encruzilhadas, cemitérios e igrejas e a única parada que não é realizada exatamente em uma encruzilhada é a do oratório localizado na Rua Antônio Josino Andrade. Porém, entende-se que essa parada é realizada lá pela presença do oratório. Diferente do emprego usual utilizado no contexto urbano de tais lugares, vemos a encruzilhada se tornando um lugar de reza para as almas, o símbolo da cruz de Cristo, já que o cemitério não é mais o lugar do enterro do corpo físico, mas, sim, um lugar em que as almas se encontram despertas, enquanto as igrejas são um lugar de repouso e paz, não somente de oração.

Temos uma ambiguidade das passagens. Algo rápido e volúvel: ao acabar o ritual, isso se desfaz. Existe uma história relacionada ao ritual que acreditamos dizer muito sobre esse espaço. Essa história nos conta que, se olharmos para trás durante o caminho do ritual, veremos espíritos seguindo conosco, mas, ao finalizar o trajeto e olharmos para trás, não veremos nada. Talvez essa história tenha a intenção de mostrar



Figura 01 – Primeiro dia de procissão. Cemitério das Irmandades, 2022.
Foto: Flora Cunha Lucena. Acervo pessoal.

essa transformação momentânea que ocorre quando o ritual pede passagem pelas ruas de São João del-Rei.

Segundo Guillarduci (1995), ao observarmos o ritual, vemos que “a utilização de elementos simbólicos, de temas como a morte, e a utilização de personagens, como a alma do homem após a morte, são procedimentos típicos das moralidades medievais” (GUILARDUCI, 1995, p. 51). Logo, ao escrever sobre esse tema, é necessário retomar um pouco sobre o teatro da Idade Média.

Presentemente, com novas pesquisas e autores que discutem a sociedade na Idade Média, como Jacques Le Goff (2017) e Philippe Ariès (2013), é possível compreender que, diferente do que foi muito difundido no passado, a Idade Média também foi um período de grandes contribuições artísticas que podemos reconhecer atualmente, inclusive para o teatro ocidental como conhecemos hoje. Também, a

partir dessas pesquisas, vemos que o teatro da Idade Média é um teatro variado, algumas vezes chegando ao profano, outras ao sagrado. Para termos uma ideia do quão variado poderiam ser esses gêneros teatrais, podemos apontar que, no mesmo período que teremos um gênero chamado Mistérios, peças cujo tema principal era enaltecer a vida de santos, Cristo e escrituras da Bíblia, também teremos as histórias de Rabelais (1966) falando sobre o Limpacús. Segundo Margot Berthold:

O teatro na idade média é tão colorido, variado e cheio de vida e contrastes quanto os séculos que acompanha. Dialoga com Deus e o diabo, apoia seu Paraíso sobre quatro singelos pilares e move todo o universo com um simples molinete. Carrega a herança da antiguidade na bagagem como viático, tem o mínimo como companheiro e trás nos pés um rebrilho do ouro Bizantino. Provocou e ignorou as proibições da igreja e atingiu o seu esplendor sobre os arcos dessa mesma igreja (BERTHOLD, 2008, p. 185).

Para explicar essa variedade de gêneros teatrais e sua importância na Idade Média, talvez seja imperativo refletir sobre a sociedade dessa época e citar uma festividade muito importante: o carnaval. Segundo alguns autores, seria nessa festividade que surgiram alguns gêneros teatrais, personagens e adereços cênicos que serão utilizados adiante. Além disso, a forma como essa sociedade vivia o carnaval, uma festa profana, em conjunto com suas questões religiosas e morais e os locais urbanos em que tais festividades ocorriam nos faz compreender um pouco a dualidade dessa sociedade e sua relação com a vida, a morte, a religião e a arte.

Mikhail Bakhtin (1987), analisando o riso e as festividades da Idade Média, nos permite observar que existia um desejo de carnaval que era vivido de forma intensa pelos que ali estavam. As comemorações de carnaval continham vários momentos cômicos, além de procissões e atos que eram realizados em praça pública por dias inteiros, às vezes até meses. Contavam com personagens como bufões, gigantes e palhaços e tinham um riso livre e, apesar da profanidade, um lugar dentro da tradição. Segundo o autor, naquela época, todas as festas religiosas também tinham esse aspecto cômico, popular e público, ao mesmo tempo que também possuíam o aspecto sagrado e tradicional. Porém, o carnaval ultrapassa um pouco os limites do cômico e das festas oficiais sagradas, que eram sérias e integravam uma parte da vida daquela sociedade. Nessa mesma parte estavam os pecados, os compromissos, as hierarquias. A festa religiosa oficial ajudava a manter a ordem social vigente e pretendia instaurar a estabilidade e a imutabilidade de acordo com todas as leis vigentes. Enquanto os festejos de carnaval eram uma paródia da religião e da Igreja, das normas e das hierarquias sociais, essa dualidade tornava-se uma segunda vida para todos que dele participavam. Bakhtin (1987) relata que “o Carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações” (BAKHTIN, 1987, p.9).

Ainda segundo Bakhtin (1987), a representação das peças de Mistérios se inicia em um ambiente de carnaval, aquele das praças públicas e das feiras,

e a própria forma como era realizada o carnaval tem uma ligação com o elemento do jogo e da animação muito característica dos espetáculos teatrais, pois a dramaturgia da época medieval acaba se ligando ao carnaval por trazer uma compreensão da vida e do mundo utilizando suas fórmulas e símbolos, apesar do carnaval dessa época não ser um espetáculo, pois realmente constituía uma forma concreta de viver naquele período que não era possível ser representado em um palco. Segundo o autor:

Os milagres e as moralidades são “carnavalizados” em maior ou menor grau. O riso se introduz também nos mistérios; as diabruras-mistérios estão impregnadas de um caráter carnavalesco nitidamente marcado. As *sotíes* enfim são um gênero extremamente carnavalizado do fim da Idade Média (BAKHTIN, 1987, p. 13).

Interessa-nos observar que os autos carnavalescos, descritos por Bakhtin, já tinham alegorias. Outras contribuições do carnaval para os gêneros teatrais da Idade Média são os palcos com plataformas e rodas predestinadas a encenações. Tais carros eram usados amplamente para montagens de peças de moralidades - segundo Hetta Howes (2018), principalmente as inglesas nos séculos XIV e XV. Apesar dessa diversidade, como afirma Guillarduci (1995), é possível observar que temos um ponto de união no teatro medieval: os caracteres cristãos. Acredita-se que as Moralidades tiveram sua origem em outro gênero muito executado na Idade Média, o dos Mistérios. Segundo Howes (2018), os Mistérios têm esse nome por dois motivos: por ter como temática os Mistérios de Deus, “eles visavam mostrar, no decorrer de um dia, toda a história do universo, desde a criação do Céu e da Terra até o Juízo Final - o fim do mundo, quando todos na terra serão julgados por Deus e divididos entre o Céu e Inferno, salvação e condenação” (HOWES, 2018, p.5); o segundo motivo, ainda de acordo com a autora, as peças recebem este nome por serem organizadas, financiadas, produzidas e protagonizadas por pessoas pertencentes a guildas, que eram igualmente chamadas de Mistérios na Idade Média.

Os principais agentes da ação do Mistério são Deus e o Diabo, representando as forças do bem e do mal. Como epílogo do Mistério, já é utilizada a alegoria, estrutura típica do gênero Moralidade na qual vai ganhar maior complexidade. A cenografia das peças de Mistério, ou melhor, o que entendemos atualmente

como cenografia, era dividida em estações, chamadas de palcos móveis, que tinham diferentes passagens da peça. Dessa maneira, os espectadores “poderiam ficar em uma estação e assistir a cada peça ou entrar e sair, vagando entre as diferentes estações - algo mais parecido com o teatro imersivo que encontrou tanta popularidade nos últimos anos” (HOWES, 2018, p.6). Assim, os Mistérios tinham características da imersão e do jogo que atraíam o público, fazendo com que as histórias contadas fizessem parte do cotidiano dos espectadores e se tornassem populares. O Mistério, depois de um tempo, começa abrir para representações que incluíam, além do Mistério tradicional, moralidades. Assim, temos um novo gênero teatral.

A partir da segunda metade do século XV, a Moralidade se estabeleceu como importante e prolífero gênero teatral, alcançando grande expressividade na Baixa Idade Média. Segundo Berthold (2008) e Howes (2018), o teatro de Moralidades medieval tinha rica composição visual, apesar de não ser executado inicialmente por atores ou companhias profissionais, pelo contrário, era executado por leigos. Patrice Pavis define o gênero de teatro de Moralidade como:

Obra dramática medieval, a partir de 1400, de inspiração religiosa e com a intenção didática e moralizante. As “personagens” são abstrações e personificações alegóricas do vício e da virtude. A intriga é insignificante, mas sempre patética ou enternecedora. A moralidade participa ao mesmo tempo da farsa e do mistério. A ação é uma alegoria que mostra a condição humana comparada a uma viagem, há um combate incessante entre o bem e o mal (PAVIS, 2010, p. 15).

Apesar das alegorias terem ficado famosas por fazerem parte do teatro medieval, segundo Walter Benjamin (1984), é possível observar a presença das alegorias também no teatro Barroco, que, ainda segundo o autor, é herdeiro da alegoria da Idade Média:

Havia profusão de personagens alegóricos, simbolizando virtudes e vícios, e a ação não recuava diante das cenas mais brutais, como esquartejamentos e torturas. Todos os meios eram mobilizados a fim de criar a ilusão cênica (para provar que em última análise toda a vida terrena é ilusória), num constante apelo aos sentidos (para concluir que os sentidos são diabólicos): a vida é habitada pela morte, e a salvação só é possível pela mediação da Igreja. Na essência eram os grandes traços da dramaturgia barroca alemã, católica ou protestante (BENJAMIN, 1984, p.23-24).

Existem, filosófica, etimológica e culturalmente, diversas definições e usos da alegoria. Para falarmos sobre alegoria, iremos utilizar a visão e definição que Benjamin utiliza em seu livro *Origem do Drama Barroco Alemão* (1984), pois ele clarifica a ideia do que é a alegoria e sua importância e nos mostra que ela não acaba na Idade Média, persistindo no Barroco. Segundo Benjamin (1984), “Etimologicamente, [a palavra] alegoria deriva de *allos*, outro, e *agoreuein*, falar na ágora, usar uma linguagem pública” (BENJAMIN, 1984, p.37), ou seja, a ideia da alegoria é usar uma linguagem, que todos entendam para remeter a algum elemento. A alegoria sempre irá, portanto, ser uma coisa, mas significar outra. Ainda segundo o autor, além de possibilitar a transmissão de uma ideia através de uma linguagem aberta a todos, a alegoria oferece condições de assimilar diferentes tipos de conteúdo que não seriam possíveis assimilar de outra maneira. Sendo assim “cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar outra” (BENJAMIN, 1984, p.197). Isso, em um primeiro momento, pode fazer com que vejamos o mundo como um lugar onde o detalhe, o pormenor, não tem importância, uma vez que seu significado pode ser trocado pelo simples capricho do alegorista. Mas, ao observar atentamente, a alegoria está investindo um poder às coisas que poderiam ser banais e usuais “que os eleva a um plano mais alto, e que mesmo os santifica” (BENJAMIN, 1984, p.197). A alegoria, ao mesmo tempo que menospreza, também exalta.

Todavia, Benjamin deixa claro que, apesar da alegoria ter essas características e ser utilizada na Idade Média e no Barroco, ela é utilizada de formas diferentes, sendo que, na Idade Média, ela é cristã e didática, e no Barroco “retrocede à Antiguidade, dando-lhe um sentido místico-histórico” (BENJAMIN, 1984, p.195). Para Benjamin, a alegoria do Barroco é semelhante aos hieróglifos do Egito, pois o alegorista Barroco pretende lacrar os objetos com um selo de significação e os proteger contra as mudanças, posto que a significação será estável, semelhante aos hieróglifos onde a imagem de Deus sempre será um olho e a natureza sempre será um abutre.

A alegoria da Idade Média, com seus símbolos cristãos que pretendem ser universais a todos os homens e incutidos para moralizar e ensinar, não apenas a crença católica, mas também como se

deve viver, encontra a alegoria barroca ao não querer modificações. No ritual de “Encomendação das Almas”, iremos encontrar as alegorias que não se modificam, com esse selo de irreparável modificação, e encontraremos o uso da alegoria para falar sobre a morte.

A ENCRUZILHADA: TEATRALIDADE E MUSICALIDADE NO RITUAL

Como dito, a “Encomendação das Almas” segue pelas encruzilhadas da cidade, igrejas, cemitérios e cruzeiros. Ao analisarmos, no sentido católico moderno, as igrejas são o local de adoração e oração ao Divino, enquanto os cemitérios são os locais de repouso do corpo. As encruzilhadas são associadas, historicamente, a práticas do paganismo e a tomada de decisões, quando dois caminhos se cruzam e é necessário escolher apenas um deles. É também associada a práticas pagãs de oferendas a Deuses e entidades, pois a encruzilhada é um lugar de troca entre dois mundos. O cruzeiro representa a cruz de Cristo e nos lembra de seu sacrifício. No dia a dia, tanto as encruzilhadas como os cemitérios, igrejas e cruzeiros fazem parte do cenário urbano de São João del-Rei. Pela sua importância histórica e sua beleza, as igrejas atraem visitantes para a cidade todo ano, e alguns cemitérios também têm sua importância, como é o caso do cemitério do Carmo, por sua particularidade de ser coberto.

Durante o ritual de “Encomendação das Almas”, porém, tais lugares são usados com outro intuito, ocorrendo exatamente o que, segundo Benjamin (1984), o alegorista utiliza para criar a alegoria: o sentido original de tais lugares é morto para que possam retomar com outro significado, o alegórico. Tais ambientes, que no mundo profano têm uma significação, não existem no plano sagrado do ritual da mesma forma. Eles se tornam alegorias do processo da morte e suas ideias populares.

Antes de continuarmos discutindo os elementos teatrais dentro do ritual, é importante esclarecer um termo muito utilizado aqui: a teatralidade. Vemos a teatralidade como um conceito que abrange as artes teatrais, porém, considerando o que vai além do espetáculo teatral e das salas de teatro (edifício), como o espetáculo de rua, as celebrações religiosas e cênicas - como a celebração da Paixão de Cristo na Semana Santa. É preciso dizer que, da mesma forma que

utilizamos o conceito de alegoria de um autor em específico, optamos aqui em pensar o sentido de teatralidade de Patrice Pavis no texto *La Théâtralité em Avignon* (2007), em que discorre sobre as apresentações do Festival de Avignon, de 1998. Pavis irá questionar para que serve o conceito de teatralidade e busca definições de teatralidades plurais, sem idealismos ou mesmo fechando o conceito em torno de um único pressuposto. Segundo o autor, “Teatralidade: capacidade de mudar a escala, sugerir e fabricar a realidade com voz, visão, palavras, sons, imagens e outros pedaços de barbante. Teatralidade: palavra incorporada” (PAVIS, 2007, p.280, tradução nossa)³. Ele abrange o conceito de teatralidade para designar outras áreas que não são, necessariamente, consideradas teatrais, como as celebrações e os ritos. Assim, a teatralidade pode ser uma forma cruel de demonstrar o real dentro de uma cena, ou seja, a estetização do real, um discurso linear - ou não - de um narrador, uma mídia utilizada para realizar um ritual, o uso da voz e de imagens para alterar o real. Inclusive campos culturais, antropológicos e não considerados cênicos.

Ricardo Brügger (2008) complementa essa ideia, de certa forma, ao falar que a teatralidade, por sua vez, ocorre quando entendemos que se refere a algo que vai além da relação ator x público em um espaço cênico pré-definido (palco, sala específica etc.). “Nesse sentido, tudo o que está relacionado à teatralidade, *a priori*, diz respeito também a uma realidade cotidiana” (BRÜGGER, 2008, p.76). A teatralidade pode ocorrer tanto no tempo e espaço do cotidiano quanto no tempo e espaço do extraordinário. A “Encomendação das Almas” é um ritual, e podemos salientar, aqui, a teatralidade presente nesse ritual.

Em rituais religiosos, a ação é simbólica e real, colocando os fiéis em contato com eventos eternos e repetíveis. No ritual, como no teatro, existe um acentuado nível de conscientização, uma “percepção memorável da natureza da existência, uma renovação das forças do indivíduo para enfrentar o mundo. Em termos gramáticos, catarse, em termos religiosos, comunhão, esclarecimento, iluminação” (ESSLIN, 1978, p. 30) . Vê-se que o teatro emerge do ritual na Idade Média, com os Mistérios e Milagres. Sendo assim, o ritual é espetacular, pois combina com o espetáculo: algo que será visto, ouvido e terá

reações de uma plateia que divide entre si a noção e ideia de pertencimento a algo, reafirmando sua identidade enquanto comunidade.

O desenvolvimento da sociedade e da cultura é um processo constante de diferenciação: no ritual temos a raiz comum da música, da dança, da poesia e do drama; mais alto de percuciência espiritual e transforma a experiência vivida em algo semelhante à experiência religiosa, um memorável momento culminante da vida do indivíduo. E, é claro, historicamente o drama e a religião sempre estiveram muito intimamente ligados; ambos têm uma raiz comum no ritual religioso (ESSLIN, 1978, p. 30-31).

Além das alegorias discutidas aqui amplamente, existem, no ritual, outros aspectos da teatralidade com os quais é possível fazer um paralelo. Iniciaremos com o teatro medieval. Além das famosas alegorias citadas aqui, existia outro aspecto do teatro medieval: a simultaneidade de cenários. Nessa prática, eram utilizados vários carros, ou tablados móveis, sendo que cada carro era um cenário correspondente a uma passagem do teatro, como Céu, Inferno, Terra, Casa etc. Isso tem início, segundo Howes (2018), com os mistérios e sua ideia da utilização de tablados móveis, chamado de estações, que passa, depois, a ser utilizado nas moralidades e outros espetáculos teatrais. Dessa maneira, o espectador poderia assistir à peça do modo como desejava, vendo-se imerso naquele universo, sendo a única ligação entre as cenas e o protagonista da peça. A cena teatral representa os espaços socioculturais em que estão inseridas. “O espaço dividido em *mansions*, nos mistérios do teatro medieval, é uma simbolização das clivagens espaciais e hierarquizadas, porém horizontais; não da sociedade feudal, mas da imagem que o homem tem dela. De certo modo, o espaço teatral é o lugar da história” (UBERSFIELD, 2005, p. 94).

Mesmo após a Idade Média, o espaço teatral continua sendo o lugar da história, representando os conflitos e a estrutura da sociedade que o cerca. Pensando além do espaço teatral como espaço físico destinado a isso, como texto e atores adotando o critério de teatralidade, torna-se espaço cênico qualquer área de atuação ou lugar de cerimônia, lugar/espaço em que temos as relações entre as pessoas envolvidas no desenvolvimento de uma ação que transponha para o espaço uma simbolização, alegoria ou intenção.

A procissão, por ter suas diversas paradas durante o percurso, assemelha-se a essa mudança de estações que ocorria no teatro medieval, sendo cada parada um cenário diferente. No caso do ritual, os cenários que mudam não são cenários fabricados em tablados ou cenograficamente, mas, sim, a própria cidade. Porém, diferente dos espetáculos medievais, onde, em cada estação ocorria uma ação, no caso do ritual, repete-se uma mesma ação: o canto, as rezas, a matraca. Aparentemente, na Idade Média, o teatro e o espetacular faziam parte da vida religiosa. Howes (2018), em seu artigo, menciona que: “foliões, interlúdios e encenações faziam parte da vida teatral medieval, e vários críticos até chamaram a atenção para a natureza performativa dos rituais da igreja, como a Liturgia e a Eucaristia” (HOWES, 2018, p.7).

Todas as paradas do ritual modificam o espaço urbano, abrindo um outro espaço, o espaço da teatralidade/ritual utilizando a alegoria. Só é possível existir isso graças ao vínculo construído com o espaço urbano da cidade, afinal, se a característica principal da teatralidade é a presença do ser humano, a segunda é a existência de um espaço onde essas pessoas estão presentes. Formaremos um triângulo, semelhante ao que Ubersfield (2005) descreve: pessoas (acompanhantes do ritual), espaço (rua, encruzilhadas, igrejas etc.), textos, rezas e a letra das músicas. Além disso, as alegorias, permitem a comunicação com as pessoas que estão no ritual e uma abertura para a teatralidade. As alegorias e o barroco são as chaves para entender a teatralidade desse ritual. Segundo Benjamin (1984), a morte não é apenas o conteúdo da alegoria, constitui também a sua estrutura. E é a morte, também, o conteúdo e estrutura desse ritual.

Porém, no caso do ritual de “Encomendação das Almas” aqui estudado, ainda existe mais um aspecto referente à teatralidade, a utilização da música profissional, sendo esse aspecto uma possível adesão realizada por causa do movimento barroco muito presente na cidade durante a época que o ritual começou a ser realizado.

A música do ritual é um dos pontos importantes ao analisá-lo cênica e historicamente: é apenas por causa dos documentos da irmandade, de encomendas de música para realizar a procissão



Figura 02 – Sede da Orquestra Lira Sanjoanense. Orquestra responsável pelo ritual, 2022.

Foto: Flora Cunha Lucena. Acervo pessoal.

que sabemos que, a partir daquele momento, começou a ser realizado o ritual oficialmente. No documento em questão, citado por Viegas (1987), a música foi encomendada para Manoel Dias pela Irmandade dos Passos. No livro da Irmandade é possível encontrar um pedido do início do século XIX para composição de “duas obras musicais para uso privativo da irmandade” (VIEGAS, 1987, p.56). Não quer dizer que não havia anteriormente o ritual na cidade, apenas que não temos documentos que comprovem essa teoria até o momento. Lembrando que o ritual possui partitura, orquestra e coral, ou seja, todo um aparato cênico-musical que o acompanha. Segundo Benjamin (1984), a música era muito utilizada no teatro Barroco e, no fim, ela passa a ser utilizada no drama Barroco em conjunto com outros aparatos coreográficos, que acaba culminando na ópera.

Outro impulso operístico foi proporcionado pela abertura musical que precedia o espetáculo, nas peças jesuíticas e dos protestantes. Também os interlúdios coreográficos e o estilo da intriga,

que num sentido mais profundo podemos chamar de coreográfico, contribuíram para esse desenvolvimento, que no fim do século culminou na dissolução do drama barroco na ópera (BENJAMIN, 1984, p. 233).

Portanto, a ópera surge do movimento Barroco, e o teatro Barroco também está repleto de música. Claro que a música não é um aspecto único e exclusivo do teatro, tendo sido visto em outros gêneros anteriores. Porém, é importante lembrar que a música, com a grandiosidade de orquestra, coro e números musicais, ao que tudo indica, tem grande importância para o teatro Barroco, assim como o movimento tem o ideal da grandiosidade e do completo domínio sobre a técnica artística. A música acompanhava, nessa época, todas as procissões, missas, festas e eventos e era parte importante e indissociável da vida naquela sociedade.

Para compreendermos a questão musical e religiosa na cidade de São João del-Rei,

precisamos relatar um pouco como era isso para os portugueses e, principalmente, a elite portuguesa nessa época. Segundo Cristina Fernandes,

A música religiosa e a ópera constituem os dois principais vectores que direcionaram a maior parte da produção portuguesa ao longo do século XVIII, correspondendo a promoção destes gêneros musicais ao desenvolvimento de diferentes estratégias de afirmação do poder monárquico (FERNANDES, 2005, p.52).

O fato de os portugueses considerarem as manifestações religiosas de grande importância fez com que os reis utilizassem essas manifestações como estratégia de representação do poder real. A isso, soma-se o fato dos reis D. João V⁴ (reinado de 1706-1750) e D. José⁵ (reinado de 1750-1777) serem, ambos, aficionados por ópera, o que levou toda a pompa do cerimonial religioso acabar tendo um paralelo com ela: tanto a mesma orquestra quanto os mesmos cantores que trabalhavam na ópera, por vezes, faziam apresentações na Capela Real⁶ e suas festividades religiosas. Ao investir na ópera, a corte investia nas manifestações religiosas e vice-versa. No reinado de D. José, “o estado se distanciou um pouco mais da Igreja, com a ópera ocupando uma posição de maior destaque, mas ainda assim a pompa das cerimônias religiosas continuou a florescer” (OLIVEIRA; RÓNAL, 2011, p.152). Permanecendo, ainda assim, os compositores contratados pela corte escrevendo músicas para as festividades sacras e profanas.

Para as principais festividades religiosas, tanto na *Capela Real* e na *Patriarcal*, como nas Igrejas e outras Instituições religiosas, eram convocados músicos da Orquestra da Real Câmara, que chegou a contar com 51 músicos entre 1773 e 1782, tornando-se a maior orquestra de corte da Europa (OLIVEIRA; RONÁI, 2011, p.152).

Dessa forma, o poder real não apenas buscou e conseguiu demonstrar sua grandiosidade, como criou um modelo estético de rituais do mais alto nível que se propagou por todo o reino e suas colônias, incluindo o Brasil, principalmente as regiões auríferas de Minas Gerais que, por várias questões já descritas aqui, como o jeito de viver Barroco das Minas, as irmandades e a sua estrutura social e religiosa permitiam e apoiavam toda essa pompa. Tanto em Portugal como aqui no Brasil, existia uma visão comunitária dos rituais católicos, em que era importante o conteúdo espiritual, mas, também, o social e artístico.

Não é de se impressionar, portanto, que, em conjunto com isso, venha esse amor pela música, tão ressaltado na cidade - lembrando que a Orquestra Lira Sanjoanense, fundada em 1776, é a responsável pelo ritual, e é considerada umas das orquestras mais antigas da América Latina (VIEGAS, 1987). Dessa maneira, entende-se a necessidade do ritual de “Encomendação das Almas” de São João del-Rei, diferente dos outros rituais da região e do Brasil, possuir uma partitura musical e músicos responsáveis por ela.

Vemos, assim, o elemento musical, sempre presente e de maneira imponente na vida da sociedade barroca, não como mero aparato, mas, muitas vezes, como forma de demonstrar a força e a riqueza do movimento Barroco. Esse jogo musical e teatral acompanhou as procissões e festividades religiosas do período e, apesar desse ritual não ter surgido na época do ápice Barroco, acabou assimilando alguns pontos desse movimento pela época em que se estabeleceu na cidade e o pensamento vigente. Podemos observar que, até então, nenhuma cidade, seja do Brasil ou de Portugal, possui uma organização musical tão ampla e profissional como foi realizada com o ritual daqui, feito de acordo com as normas da sociedade barroca da época, dando ao ritual esse aspecto de teatralidade e musicalidade fortemente presentes.

CONCLUSÃO

A procissão do ritual é um organismo vivo, que muda e se transforma de acordo com as pessoas que fazem parte dele. Ao observar como a cidade e a cultura estão entrelaçadas, vemos que a cultura se estrutura, com seus moradores, memórias e construções. Em *Passagens* (2007), Walter Benjamin cita a influência da arquitetura da cidade para mudanças artísticas e culturais, visto que o espaço urbano influenciou escritores como Charles Meryon, Breton, Balzac e Baudelaire.

Ao considerarmos a visão da cidade em sua completude, vemos a possibilidade de unir narrações, lembranças e tradições inseridas no ritual de “Encomendação das Almas”. Justamente por ser uma procissão, a relação do ritual com a cidade fica ainda mais clara. Todavia, podemos observar que as mudanças arquiteturais nas cidades podem transformar o próprio ritual e seu percurso, além da adesão das pessoas ao

ritual. Dito isso, podemos concluir que o ritual de “Encomendação das Almas” consegue estabelecer um vínculo, uma conexão com o plano artístico, social e religioso da cidade onde está inserido.

A teatralidade é inerente ao ritual, está atrelada à sua formação e onde foi criado, para trazer uma alegoria da morte e, de certa forma, uma dramatização para que se possa não apenas encomendar as almas dos entes queridos e amados, mas entender esse processo de luto. Lembrando que há relatos de que, na época em que se inicia o ritual, existia, além das músicas, uma roupa utilizada especialmente para esse fim, com capuz preto e carregamento de tochas, mas essa parte se perdeu com o tempo. Entretanto, o conceito alegórico do ritual, em conjunto com a musicalidade influenciada pelo modo de viver barroco e o gosto dos portugueses pela ópera, fez com que o ritual fosse (não só esse como todos os rituais da época que pertencem à Semana Santa e à Quaresma) um verdadeiro espetáculo Barroco com orquestra, cantores e dramatizações. Além, claro, de utilizar as ruas, igrejas e cemitérios como um verdadeiro cenário para esse espetáculo. Através da teatralidade do ritual, acontece uma comunicação com os fiéis que seguem o cortejo transmitindo a ideia da morte.

Ao observar o ritual, vemos que ele carrega consigo um peso histórico e cultural que perpassa suas alegorias. Temos lendas e mistérios que, muito além do ritual, mostram-nos que existe um folclore por trás de sua existência. O ritual de “Encomendação das Almas” não é um ritual de apenas uma camada ou esfera. É um ritual complexo com camadas que o formam e fazem com que ele sobreviva até hoje no Brasil e, principalmente, em São João del-Rei.

NOTAS

01. A nomenclatura oficial do ritual é Encomendação de Almas, porém, a forma popular de se referir a ele é Encomendação das Almas, por isso, usaremos aqui a forma popular entre aspas.

02. História contada através de relato oral coletado durante conversas informais sobre a Encomendação das Almas com as pessoas que seguiram a procissão no ano de 2020.

03. Théâtralité: faculté de changer l'échelle, de suggérer et de fabriquer le réel avec la voix, la vue, les vocables, les sonorités, les images et autres bouts de ficelle. Théâtralité: parole incarnée.

04. O Rei D. João V era também chamado o Rei Barroco, por sua pompa e por seu reinado ser marcado por vitórias políticas e ostentação. As exéquias citadas aqui foram realizadas em função de sua morte.

05. D. José era conhecido como o reformador, pois reorganizou a economia e a sociedade portuguesa. Infelizmente na época de seu reinado ocorreu um terremoto que destruiu o paço real de Lisboa e danificou a Capela Real.

06. A Capela Real de Lisboa era uma instituição católica que tem origem no século XII durante o reinado de D. Afonso Henrique. Teve várias mudanças de endereço durante seu funcionamento, porém, sempre esteve atrelada às práticas religiosas e musicais. Ela encerra suas atividades em 1834.

REFERÊNCIAS

ARIÈS, Philippe. **O homem diante da morte**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

ÁVILA, Affonso. **O Lúdico e as projeções do mundo barroco**. São Paulo: Editora perspectiva, 1971.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1987.

BENJAMIN, Walter. **A origem do drama Barroco Alemão**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

BOSCHI, Caio César. Irmandades, religiosidade e sociabilidade. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage; VILLALTA, Luiz Carlos (org.) **História de Minas Gerais: Minas Setecentistas**. Vol. 2. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007. p. 59-75.

BRÜGGER, Ricardo José. Interfaces entre teatro, cultura e cidade. **A cidade como palco** - O

centro urbano como locus da experiência teatral contemporânea. Editora: Prefeitura do Rio de Janeiro, 2008, p. 21-65.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Introdução ao Barroco Mineiro**. Belo Horizonte: Crisálida, 2006.

CINTRA, Sebastião de Oliveira. **Efemérides de São João del-Rei**: vol. 1 e 2. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1982.

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

FERNANDES, Cristina. **Devoção e teatralidade: às Vésperas de João de Souza Vasconcelos e a prática litúrgico-musical no Portugal Pombalino**. Lisboa: Edições Colibri, 2005.

GUERRA, Antônio. **Pequena história do teatro, circo e variedades em São João del-Rei - 1717 a 1967**. Juiz de Fora: Soc. Propagadora Esdeca, 1969.

GUILARDUCCI, Cláudio. As exéquias do Rei Barroco: por um trono vazio. **Revista Raído**, v.9, nº20- Dourados-jul/dez. 2015, p.85 a 101.

GUILARDUCCI, Cláudio. Semana santa: uma visão medieval. **Revista Vertentes**, v.5, São João del-Rei, Jul/jun, 1995, p.49-54.

HOWES, Hetta Elizabeth. Medieval Drama and Mystery Plays. **Library British**, Londres: 2018. Disponível em: <https://www.bl.uk/medieval-literature/articles/medieval-drama-and-the-mystery-plays>. Acesso em: 22/04/2021.

LE GOFF, Jacques. **O nascimento do purgatório**. São Paulo: Editora Vozes, 2017.

OLIVEIRA, Karla; RÓNAL, Laura. A prática musical religiosa no Brasil e em Portugal na segunda metade do século XVII: paralelo e fundamentação para a interpretação vocal da música de José Emerico Lobo. **Revista Per Musi**, Belo Horizonte, nº 24, 2011, p.151-166.

PAES, Gabriela Segarra Martins. **A "recomendação das almas" na comunidade remanescente de Quilombo de Pedro Cubas**. 2007. 130f. Dissertação (Mestrado em História Social) Universidade do Estado de São Paulo. São Paulo, 2007. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-01122009-160957/es.php>. Acesso em: 15 de abril de 2019.

PASSARELI, Ulisses. "Encomendação das Almas": um rito em louvor aos mortos. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei**, São João del-Rei, v. 12, Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei, 2007, p.180-206.

PAVIS, Patrice. **Vers une theorie de la pratique théâtrale: voix et images de la scène**. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2007. Disponível em <https://books.openedition.org/septentrion/13739>. Acesso em: 17 /11/2020.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea: tendências e perspectivas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

RABELAIS, François. **Como Grandgousier conheceu o espírito maravilhoso de Gargantua na invenção de um limpa-cu**. In: RABELAIS, François. Gargantua. Rio de Janeiro: Tecnoprint Gráfica Editora, 1966.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

VIEGAS, Aluísio José. Música em São João del-Rei: de 1717 a 1900. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João Del Rei**, São João del-Rei, v. 5, Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei, 1987.

VILLALTA, Luís Carlos. A igreja, a sociedade e o clero In: RESENDE, Maria Efigênia Lage; VILLALTA, Luiz Carlos (org.) **História de Minas Gerais: Minas Setecentistas**. Vol. 1. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007. p.19-39.

SOBRE OS AUTORES

Claudio Guilarduci é doutor em Teatro. Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Coordenador do laboratório Ambulatório. <http://lattes.cnpq.br/4825606089955911>; <https://orcid.org/0000-0001-5165-5937>. E-mail: guilarduci@ufs.edu.br

Flora Cunha Lucena é mestre em teatro pela Universidade Federal de São João del-Rei. Professora de artes na Escola Estadual Tomé Portes del-Rei. Produtora cultural. <http://lattes.cnpq.br/3495660680868762>. E-mail: floraluccena@gmail.com

A EXPERIÊNCIA, UM TANTO DIFERENCIADA, DO TEATRO DE ARENA NO RECIFE

THE SOMEWHAT DIFFERENTIATED EXPERIENCE OF THE ARENA THEATER IN RECIFE

**Leidson Malan Monteiro de Castro Ferraz
UNIRIO**

Resumo

A partir da estreia do formato teatro de arena no Brasil, na Escola de Arte Dramática (EAD), até o surgimento do grupo Teatro de Arena de São Paulo com sua respectiva casa de espetáculos, este artigo procura mapear a chegada do gênero na capital pernambucana, as reverberações que causou até fomentar o estímulo de fazer surgir o Teatro de Arena do Recife, inicialmente liderado pela dupla Alfredo de Oliveira e Hermilo Borba Filho, cuja companhia profissional e sede teatral sobreviveram por quase sete anos, mas com um perfil bem distinto daquele propagado pelo seu congêneres paulistano, preferindo atender a um público economicamente privilegiado.

Palavras-chave:

História do Teatro Brasileiro; História do Teatro Pernambucano; Recife; Teatro de Arena.

A pesquisadora Maria Thereza Vargas relata no artigo “História da EAD”, inserido no livro *Escola de Arte Dramática* (1989), da coleção *Dionysos*, que através de um aluno daquela instituição, José Renato, nasceu a primeira experiência de teatro de arena no Brasil, nova modalidade teatral “que aliava a uma forma interpretativa mais comedida, imposta pela mais afetiva relação atores-público [...], a praticabilidade da realização, acessível a qualquer recinto” (VARGAS, 1989, p. 54). A ideia surgiu como exercício de direção para um espetáculo apresentado em círculo, no dia 16 de abril de 1951, e veio a partir de provocações do professor e crítico Décio de Almeida Prado.

Abstract

From the debut of the arena theater format in Brazil, at the School of Dramatic Art (EAD), until the emergence of the São Paulo's Arena Theater Group with its respective playhouse, this article seeks to map the arrival of the genre in the capital of Pernambuco, the reverberations it caused until it stimulated the emergence of Recife's Arena Theater, initially led by the duo Alfredo de Oliveira and Hermilo Borba Filho, whose professional company and theatrical headquarters survived for almost seven years, but with a very distinct profile from that propagated by its São Paulo counterpart, preferring to cater to an economically privileged public.

Keywords:

Arena Theater; History of Brazilian Theater; Pernambuco's Theater History; Recife.

Ele, que assinava a revista americana *Theatre Arts*, leu um artigo de Margo Jones sobre o que era o teatro de arena, depois comprou o livro dela *Theatre-in-The-Round* (1951), e repassou as informações aos seus alunos na EAD. Prestes a se formar, José Renato interessou-se por trabalhar numa arena e dirigiu *O Demorado Adeus*, de Tennessee Williams, tendo o colega Geraldo Mateos como um dos intérpretes. Sabendo da realização do Primeiro Congresso Brasileiro do Teatro, organizado no Rio de Janeiro pela Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT), de 9 a 13 de julho de 1951, Décio de Almeida Prado pediu que aqueles dois escrevessem sobre a experiência. O material, revisado, foi apresentado como tese no evento:

Um trabalho que apenas sugeriria a possibilidade de uma nova concepção do espaço cênico e que podia funcionar perfeitamente bem, com a vantagem de ser mais econômica. E penso que foi isso o que permitiu a uma pessoa sem capital na época, como o José Renato, fazer os seus espetáculos [...] (*Apud* ALMADA, 2004, p. 36).

O professor e crítico relata ainda que aquela era uma maneira vanguardista de exibir teatro, negando o palco à italiana, o que atrairia público aberto às inovações. Pois se até então, nas casas de espetáculos de todo o país, os atores atuavam para espectadores à frente, na arena seriam vistos por todos os lados. Outras novas condições eram a quase ausência de cenários e o ressaltado da importância dos efeitos de luz e som, tudo concentrado num mínimo espaço de representação. Na tese apresentada pelo trio Décio de Almeida Prado, Renato José Pécora e Geraldo Mateos Torloni, *O "Teatro de Arena" como solução do problema da falta de teatros no Brasil*, outra vantagem foi apontada: "A extraordinária proximidade entre o ator e a plateia no teatro de arena fazem com que, desde o início da peça, se estabeleça aquele contato necessário a uma transmissão artística" (PRADO; PÉCORA; TORLONI, 1951, p. 106).

Após a estreia nas instalações da EAD, uma excursão da turma a Curitiba exibiu *O Demorado Adeus* no salão de festas do Clube Curitibano, em 6 de agosto de 1951, junto a uma conferência, de 15 minutos, do professor Décio de Almeida Prado. Animados com aquele formato cênico móvel e de baixo custo, alguns dos jovens formandos idealizaram a criação de um novo conjunto, o Teatro de Arena de São Paulo, estreando com *Esta Noite é Nossa*, de Stafford Dickens, levada para 400 pessoas numa sala de exposição do Museu de Arte Moderna de São Paulo, no dia 11 de abril de 1953. Na sequência, vieram a remontagem de *O Demorado Adeus* e, dirigida por Sérgio Britto, *Judas em Sábado de Aleluia*, de Martins Penna.

O maior sucesso, no entanto, se deu com a quarta encenação, *Uma Mulher e Três Palhaços*, de Marcel Achard, apresentada até no Palácio do Catete, no Rio de Janeiro, convidados pelo então presidente Getúlio Vargas. Depois de várias passagens pelo Museu de Arte Moderna, pela fábrica Fiação Textila, por dois clubes (o Círculo Israelita e o Clube XV, este em Santos) e pelo Colégio Estadual

Presidente Roosevelt, na clara tentativa de levar espetáculos a públicos diferenciados que não frequentavam as salas do centro, o grupo adquiriu sede própria no início de 1955, adaptada para aquele formato, na rua Teodoro Baima, 94, em frente a um dos mais famosos bares paulistanos da época, o Redondo, na confluência da avenida Ipiranga com a praça Roosevelt.

Ali, com um palco de pouco mais de 3x4 metros, 144 espectadores por vez (ampliados depois para 180), puderam assistir a espetáculos que, em disposição circular, inegavelmente marcaram a história do teatro brasileiro, realizados por uma equipe que se renovou estética, política e ideologicamente como símbolo de resistência, alterando a encenação e a dramaturgia no país. O momento mais especial aconteceu quando introduziram, em *Eles Não Usam Black-Tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri, a luta de classes como temática nacional, fundando um jeito de falar e de representar brasileiro. Núcleo dos mais atuantes daqueles anos, o Teatro de Arena de São Paulo sobreviveu até 1972, mas o edifício que o abrigou permanece no cenário paulistano até hoje, rebatizado como Teatro de Arena Eugênio Kusnet, vinculado à Fundação Nacional de Artes (Funarte).

MAS E O RECIFE NESSA HISTÓRIA?

O Demorado Adeus, a primeira experiência de arena no Brasil, chegou a ser vista na capital pernambucana durante temporada da Escola de Arte Dramática no Teatro de Santa Isabel, em 17 de julho de 1952, reunida à outra peça também em 1 ato, *A Sina do Barão*, de João Bethencourt, dramaturgo que futuramente seria reconhecido em todo o país, mas até então era apenas um estudante brasileiro da Universidade de Yale. O primeiro contato dos recifenses com aquela renovada linguagem cênica num prédio teatral¹ (400 pessoas estiveram presentes) recebeu parecer dos mais positivos na imprensa:

O "Teatro de Arena" representa a peça em meio ao público, que fica à volta, e é uma solução para a falta de teatros. Uma solução econômica, é claro. Nos Estados Unidos - informou Décio de Almeida Prado [palestrando mais uma vez antes da peça] - o "Teatro de Arena" surgiu em caráter de emergência há vinte ou trinta anos atrás, mas permaneceu em caráter definitivo e, hoje em dia, muitas universidades já construíram teatros em forma de arena. Este é sempre pequeno e acomoda

um máximo de oitenta pessoas, para conservar melhor assim as suas características de teatro íntimo, que exige do ator o máximo de discrição e naturalidade. Os cenários são substituídos pela atmosfera criada pelos efeitos de luz e música. Qualquer gênero de peças pode ser levado no "Teatro de Arena" [...]. O preço de uma peça feita em tais condições é um décimo do preço normal, por dispensar o aluguel do teatro, os cenários, e grande parte dos maquinistas. Qualquer salão de clube ou ginásio pode ser adaptado provisoriamente [...], que é de grande importância para o Brasil, país muito pobre em teatros ("TEATRO...", *Diário de Pernambuco*, 18 jul. 1952, p. 6).

Mas foi o encenador, dramaturgo e crítico Hermilo Borba Filho, o então líder do grupo Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), quem se mostrou verdadeiramente entusiasmado com o teatro de arena apresentado por aqueles estudantes paulistanos num picadeiro, com o público por todos os lados, experiência ainda inédita no Recife se não levarmos em consideração a teatralidade das manifestações populares ao ar livre ou circenses:

O Teatro de Arena não me pareceu apenas uma feliz solução para uma terra sem casas de espetáculos, mas realizou justamente aquilo com que eu sonhava há muito tempo: um teatro onde os atores e o público se fundissem de tal maneira, que ambos [...] participassem do jogo, a tal ponto que a "tensão dionísia" não sofresse quebra de continuidade [...] porque os próprios atores se sentem obrigados a imprimir muito maior verdade artística aos personagens, sem permissão de deslizes, o seu calor transmitindo-se em volta e contagiando, como muito bem observou Décio de Almeida Prado. Estou certo de que a iniciativa dos alunos da Escola de Arte Dramática de São Paulo terá continuadores no Recife, ótimo campo para as ideias que mereçam ser aproveitadas (BORBA FILHO, *Diário de Pernambuco*, 19 jul. 1952, p. 6).

No entanto, após a passagem dos bandeirantes, somente quase três anos depois, em março de 1955, um primeiro artista do Recife, Alderico Costa, cogitou a possibilidade de realizar espetáculos no formato, mas ainda estudava originais e analisava as reais possibilidades de concretizar tal ideia no Clube Náutico Capibaribe. Ficou só no desejo. Em 1958 foi a vez do próprio Hermilo propor que um teatro de arena fosse ocupar a praça do Derby, ideia que até agradou ao prefeito Pelópidas Silveira, mas os planos afundaram. Ressalto que, desde 1 de fevereiro daquele ano, estreara em São Paulo *Eles Não Usam Black-Tie*, e ainda que jornalistas pernambucanos registrassem

o impacto da montagem, tanto no campo da dramaturgia nacional quanto no desempenho dos atores - revisitando técnicas stanislavskianas, caminhos já esboçados anteriormente, mas ainda sem ênfase no Brasil -, tais mudanças tiveram mínima repercussão no Recife.

Até que depois de ser aplaudido pelo público do seu lugar no agreste pernambucano, o Teatro de Amadores de Caruaru (TAC) trouxe à capital uma primeira tentativa de teatro de arena por um grupo da terra. A experiência programou uma peça para rir, *Um Pedido de Casamento*, de Anton Tchekhov, sob direção de Luiz Mendonça, cuja apresentação ocorreu no salão do Clube Líbano Brasileiro, no bairro de Casa Amarela, dentro das festividades de aniversário daquele clube, no dia 16 de agosto de 1958, posteriormente chegando, no dia 1 de setembro, ao Círculo Militar de Pernambuco. No elenco, Luiz Mendonça, Antônio Medeiros e Nina Elva (pseudônimo da atriz Ilva Niño). Os cenários e figurinos foram criações de Victor Moreira. Mas a crítica local, infelizmente, não se manifestou sobre a montagem².

Somente no início de 1959 começaram a surgir notícias mais concretas sobre um possível Teatro de Arena que Alfredo de Oliveira, Graça Mello e Hermilo Borba Filho pretendiam lançar como grupo profissional. Inicialmente foi cogitado o Palácio do Alumínio, bastando apenas que a diretoria do Sport Clube do Recife cedesse o local, mas a ideia sucumbiu. O Teatro de Arena do Recife só se concretizaria no mês de maio de 1960, numa sexta-feira 13 - data que fez arrepiar os mais supersticiosos -, com sede alugada num bairro ainda residencial no centro da cidade, na avenida Conde da Boa Vista, n. 629, quase na esquina da rua Gervásio Pires, como uma pequena casa de espetáculos que, mesmo enfrentando fases de parada, sobreviveria por quase sete anos. O seu perfil, no entanto, não seria nada parecido com o congênere paulistano.

O PÚBLICO À MEIA VOLTA

Situado bem ao centro do coração da capital pernambucana, o Teatro de Arena do Recife trouxe à cena, em 1960, não só uma inédita casa de espetáculos, de caráter mais íntimo, mas uma empresa teatral com dezenas de profissionais contratados. À frente das duas empreitadas, Alfredo de Oliveira em parceria com Hermilo



Figura 01 - Folder do primeiro ano de atividades.
Fonte: Acervo Projeto Memórias da Cena Pernambucana.

Borba Filho, diretor do primeiro espetáculo e que abandonaria o projeto já em 1961. Sendo o terceiro do país nesse estilo - antecedido apenas pelo Teatro de Arena de São Paulo, na capital paulista, e o Teatro da Sociedade de Arte, construído no Shopping Center de Copacabana, no Rio de Janeiro, posteriormente rebatizado para Teatro Opinião -, foi também o primeiro do Nordeste, na realidade com palco em semiarena.

O espaço foi saudado por lançar, em caráter profissional, uma nova forma de representação no estado de Pernambuco, com os atores em palco de face tripla numa total proximidade com a plateia. Diferenciando-se dos outros três teatros da capital que estavam em funcionamento, todos com palco à italiana - o Santa Isabel, o Parque, ambos ligados à municipalidade, e o Marrocos, iniciativa particular do empresário e ator cômico Barreto Júnior -, o Arena do Recife surgiu como uma opção diferenciada de estilo, em bases estritamente comerciais, projetado para receber até cem espectadores. Além de ampliar o leque de opções culturais noturnas, com peças exibidas de terça-feira a domingo e renovadas, em média, a cada mês e meio, outra grande e cômoda novidade veio agradar público e artistas, o ambiente era

refrigerado. Cada programa de espetáculo trazia como destaque: "O Teatro de Arena usa ar-condicionado Westinghouse".

Em diversas entrevistas, Alfredo de Oliveira avisou que era permitido traje esportivo, apesar de não ser recomendado pelo frio do ar-condicionado, seu principal atrativo de comodidade, além da possibilidade de cadeiras reservadas com antecipação através do telefone 4192, ainda luxo de uma elite. Pois se a intenção do Arena de São Paulo foi atingir os mais diversos públicos nos seus primeiros anos e conseguiu atrair a classe estudantil, principalmente após promover um Seminário de Dramaturgia que acentuou sua função instrutiva e ideológica, o Arena do Recife tinha um perfil assumidamente elitizado. Seus espectadores-alvo eram potencialmente aqueles que desejavam conforto e apenas divertimento, sem problemas em pagar ingresso com preço mais salgado. Ainda assim, o espaço ousou burlar as leis de mercado e ofereceu (poucas vezes, é verdade) obras que fugiram do meramente comercial, mas sempre primando pela qualidade.

Alfredo de Oliveira e Hermilo Borba Filho, amigos de longa data, juntaram-se a Graça Mello para concretizar aquele sonho, mas o teatrólogo



Figura 02 - Estratégias inusitadas de divulgação do espaço.
 Fonte: Acervo Projeto Memórias da Cena Pernambucana.

carioca, há menos de dois meses antes da inauguração, teve que deixar o Recife. Seria dele a direção da primeira montagem para maiores de 18 anos, *Marido Magro e Mulher Chata*, comédia em 3 atos de Augusto Boal, um dos mentores do Arena de São Paulo desde que foi contratado como encenador em 1956. Já levada à cena pelo próprio autor em 1957 com aquele grupo, a obra focaliza aspectos da juventude transviada de Copacabana. Se a proposta no Recife era fazer um teatro divertimento, com qualidade de encenação e na interpretação dos atores - jovens ainda, todos eles -, mas sem outros compromissos, a estreia, de certa forma, correspondeu às expectativas. Na isenção possível como irmão de Alfredo, Valdemar de Oliveira, o crítico do *Jornal do Comercio*, salientou:

O Teatro de Arena é a novidade mais simpática da cidade. Tudo ali é, com efeito, simpático: acolhedor o ambiente, onde a intimidade se faz logo [...]; agradável o espetáculo, de que se não pode (nem deve) exigir grandes altitudes artísticas, mas que diverte generosamente; [e] suportáveis os intervalos, quer se fique na sala, gozando a fresca temperatura artificial, ou se venha para o terraço a fumar um cigarro ou entreter uma palestra sem acotovelamentos (W. [Valdemar de Oliveira], *Jornal do Comercio*, 17 mai. 1960, p. 10).

Sobre a peça em si, que para ele não tinha maiores pretensões e se adaptava facilmente à arena (se é que para ela já não tinha sido escrita), chamou-lhe a atenção o uso de poucos móveis e o à vontade dos artistas sobre um pequeno tablado central, dispensável a seu ver. Dois elementos do elenco, muito bem em cena, comandaram a representação, Samuel Hulak e Leda Alves:

Samuel é ator que já tem a sua categoria. No Teatro de Estudantes Israelitas possui patente alta, indo tão bem - agora se demonstra - no drama como na comédia. Sua comicidade se mantém sempre discreta e é, por assim dizer, natural. Quando força a linha, não exagera, tal na cena do telefone, no início do segundo ato, que faz rir a qualquer um. Leda Alves [...] constitui uma autêntica revelação, metida num figurino a Dercy Gonçalves, mas não pornográfica. Aos dois se devem os melhores momentos da peça, excelentemente marcada (salvo algumas posições forçadas - sobre a mesa do telefone, por exemplo) por Hermilo Borba Filho. Secundariamente, quer pela atuação, quer pela própria natureza dos papéis, estiveram Leonel Albuquerque e Belarosa Azolino. Leonel conhece bem os segredos da cena e os revela inteligentemente; Rosa estreou um tanto bisonha ainda, mas demonstrando qualidades que irão amadurecendo com o tempo. Completa o elenco Nelson Vieira com um papel pequeno, mas incisivo (Ibidem, idem).

Os maiores senões, segundo ele, ocorreram pela má projeção das falas, mesmo num ambiente tão íntimo, fruto decerto do leve ruído dos aparelhos de refrigeração do ar, das posições a que o trabalho na arena obrigava o elenco e, como maior negligência, a falta de apuro na articulação vocal. Mas o resultado final tinha sido positivo, tanto que ele saiu satisfeito, com vontade de recomendar o espetáculo: “Uma visita ao Teatro de Arena deve tornar-se uma obrigação social no Recife e um prazer artístico para os que gostam de teatro” (W. [Valdemar de Oliveira], *Jornal do Commercio*, 17 mai. 1960, p. 10), assegurou.

Joel Pontes, ex-colega de Hermilo Borba Filho no Teatro do Estudante de Pernambuco, foi mais duro com o resultado de *Marido Magro e Mulher Chata*. Começando por reconhecer que aquele diretor já havia chegado à maturidade artística, mas, quase num lamento, fez desaparecer sua inquietação social, o crítico do *Diário de Pernambuco* constatou que a pequena sala do Arena já tinha se transformado em local de encontro da alta sociedade e o espetáculo de estreia oferecera exatamente aquilo que essa espécie de público desejava:

Fiquem sossegados os espectadores: sairão dali com duas horas de esquecimento dos problemas da vida, pacificados de espírito, achando a ordem do mundo muito bem estabelecida e perfeita. Fala-se da juventude transviada, é certo, mas de modo tão ameno - tudo tão simplificado ou superficializado - que nem de longe atinge a inquietação. [...] A comédia gira sempre em torno disso: conquistar mulher, levá-la ao apartamento (PONTES, *Diário de Pernambuco*, 25 mai. 1960, p. 3).

Marido Magro e Mulher Chata, para sua decepção, era uma comédia inconsequente onde não havia “pensamento, poesia, beleza, crítica, nem momentos de excepcional hilaridade” (Ibidem, idem). De válido somente o diálogo, pela sua fluência e vivacidade. Nem mesmo o elenco dominava a arena, o que era de se esperar numa primeira experiência com o gênero, mas havia o ritmo excelente, especialmente no 2º e 3º atos, no qual a equipe conduzia a comédia. Ao final, afora reparos miúdos por ainda estarem presos à forma de atuação em palco convencional, o espetáculo resultava bem feito, bem medido tecnicamente, mas sem conseguir elevar-se para além da peça. Surpreendente só o desempenho de Leda Alves:

O teatro pernambucano, que há muitos anos não tinha uma caricata para dominar a cena dando-lhe um tom grotesco, dinâmico e simpático, tem agora uma revelação de atriz. Da primeira à última interferência, Leda Alves se mantém igual, sem cansar. Gelsomínica, chapliniana, o que quiserem, mas sempre ela mesma, de uma personalidade capaz de entusiasmar. O seu desempenho é a própria alegria da peça e o que há de mais artístico no espetáculo (*Ibidem, idem*).

Leda Alves, em estreia profissional, conquistou o Prêmio Samuel de revelação feminina oferecido aos melhores do ano pela Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco (ACTP). A estatueta faz homenagem a Samuel Campello, um dos fundadores e diretores do Grupo Gente Nossa, o primeiro recifense de vida profissional “mais estável”. E resultado do Arena do Recife foi tão bom que se a abertura a 13 de maio de 1960 aconteceu apenas para convidados, com primeira sessão pública somente no dia seguinte, às 20h30, a partir de 21 daquele mês, numa temporada ininterrupta de terça a domingo, as récitas de final de semana começaram a ser em dose dupla: aos sábados às 20 e 22 horas, e nos domingos às 20h30 e também em vespéral às 16 horas (horário que, especialmente a partir de 1963, recebeu programação para a infância), sempre com casa cheia.

Na virada de mês, o ator mineiro Rubens Teixeira, ex-integrante do Teatro Cacilda Becker, recém-chegado de excursão a Portugal, substituiu Samuel Hulak. Concluindo sua permanência em cartaz até 19 de junho de 1960, *Marido Magro e Mulher Chata* completou 40 sessões de sucesso, mas, como previsto desde o início, teve que ser substituída por novo grande lançamento, desta vez um texto estrangeiro, já seguido por outra obra nacional. Detalhe: o Arena do Recife inverteria a prerrogativa da Lei 1.565, conhecida como a “Lei do 1/3”, que exigia a encenação de uma peça brasileira para cada duas estrangeiras por qualquer companhia nacional. Lá, o autor nacional teve muito mais vez.

UM POUCO DA TRAJETÓRIA DOS MENTORES

Quando decidiu inaugurar o Teatro de Arena do Recife, Alfredo de Oliveira já se dividia em mil e uma atividades. No mês anterior ao lançamento, por exemplo, ficou à frente da sua primeira direção no grupo Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), do qual fazia parte como ator desde



Figura 03 - Alfredo de Oliveira e Hermilo Borba Filho, gestores-encenadores.

Fonte: Acervo Projeto Memórias da Cena Pernambucana.

1942. Para ele encenou *Assassinato a Domicílio* (*Dial M For Murder*, no original), peça policial do francês Frederick Knott. Desde 1934 o artista já vinha envolvido com os palcos, iniciando-se como auxiliar de secretaria do Grupo Gente Nossa. Hermilo também esteve ali como “ponto”, a soprar as falas aos atores, depois de integrar o elenco da Sociedade de Cultura de Palmares, sua terra natal, na Zona da Mata Sul de Pernambuco.

No Grupo Gente Nossa Alfredo participou como ator de variadas montagens, a exemplo das operetas *A Madrinha dos Cadetes* e *Boby e Bobette*; dos dramas de cunho social *Mulato e Mocambo*; do melodrama sacro *Jesus*; ou das comédias de costumes *Onde Estás, Felicidade?* e *O Hóspede do Quarto Nº 2*, experimentando autores como Luiz Iglesias, Armando Gonzaga, Felipe Caparrós, Filgueira Filho, Hermógenes Viana e os próprios dirigentes Samuel Campello e Valdemar de Oliveira, seu irmão. Foi a convite deste último que passou a integrar o Teatro de Amadores de Pernambuco, o mais reconhecido núcleo de teatro familiar do país. Hermilo também esteve nele, atuando e traduzindo textos estrangeiros, primeiramente.

Ambos estrearam naquele elenco em 1942: Alfredo em *Alto Mar*, de Sutton Vane, e Hermilo na peça a seguir, *A Exilada*, de Henry Kistemaeckers. Só passaram a contracenar em *A Evasão*, peça francesa de Eugène Brieux, em 1943, com tradução feita pelo próprio Hermilo. Na sequência,

atuaram em *O Instinto*, de Henry Kistemaeckers, e *O Leque de Lady Windermere*, de Oscar Wilde. No ano seguinte fizeram ainda *Uma Mulher Sem importância*, também de Wilde; e *Primerose*, de Robert de Flers e Gaston de Caillavet, duas remontagens. Todas as peças foram dirigidas por Valdemar de Oliveira. Em 1958, Hermilo finalmente dirigiu Alfredo em *Seis Personagens à Procura de um Autor*, texto moderno do italiano Luigi Pirandello, também pelo TAP, logo após voltar de uma residência em São Paulo.

Em janeiro de 1960, junto a companheiros como Ariano Suassuna, Capiba e Leda Alves, os dois, unidos enquanto professores do Curso de Teatro da Escola de Belas Artes da Universidade do Recife (hoje Universidade Federal de Pernambuco), participaram da fundação do grupo profissional Teatro Popular do Nordeste (TPN). Diretores teatrais bem experimentados, que desde 1943 já haviam ficado à frente de peças no Departamento de Educação Artística do Sindicato de Fiação e Tecelagem de Pernambuco, com sessões específicas e gratuitas para operários, trilharam carreiras de enorme sucesso, inclusive como gestores culturais. Alfredo, desde 1951, era diretor do Teatro de Santa Isabel e assumiu a gestão do Teatro do Parque a partir de 1958; e Hermilo, após trabalhar como encenador e crítico de teatro na capital paulista, foi convidado a voltar ao Recife e dirigir o Departamento de Documentação e Cultura da Prefeitura do Recife, ou seja, ambos tinham emprego público.

Mas todo o investimento para o Arena do Recife saiu do próprio bolso. Mesmo quando o teatro foi reconhecido de utilidade pública pelo Estado de Pernambuco (Lei nº 4051, de 7 de agosto de 1961) e pelo município do Recife (Lei nº 7286, de 19 de setembro de 1961), as dificuldades financeiras não mudaram e tanto o espaço quanto a companhia só se mantiveram pelo esforço dos dois. No entanto, insatisfeito provavelmente pelo repertório digestivo, Hermilo deixou a empresa em 1961. Alfredo, mesmo assoberbado com tantos afazeres - era ainda autor de dezenas de textos para teleteatro, diretor de peças em vários estados e cronista e crítico do jornal *Diário da Noite* -, continuou naquele sonho de gerir uma companhia cênica, além de ser administrador daquela casa particular de espetáculos um tanto diferenciada (para além das duas outras

da municipalidade que dirigia), construída sem nenhum auxílio do Poder Público e dependendo, exclusivamente, da bilheteria.

SEQUÊNCIA DE PRODUÇÕES

Reunindo obras estrangeiras e, em sua maioria, nacionais (uma de suas mais fortes bandeiras propagandísticas), pelo simples prazer de fazer rir - num período em que eram poucas as opções de diversão noturna na capital e a TV dava seus primeiros passos para conquistar a população -, a nova casa teatral do Recife caiu no gosto de um público fiel, “uma sociedade elegante”, como se dizia à época. Naquele pequenino palco aconteceram espetáculos que primavam pelo mínimo de elementos cênicos, valorizando o texto e a interpretação dos elencos contratados - foram 23 atores e atrizes ao total, somente no ano de estreia -, pagos religiosamente nos ensaios e na temporada, afinal, aquela era mais uma tentativa de profissionalização no estado.

Após a primeira peça no prédio alugado, vieram, ainda em 1960, as comédias *Três Anjos Sem Asas*, do francês Albert Husson, com Alfredo de Oliveira no comando; *Canção Dentro do Pão*, de Raymundo Magalhães Júnior, com Hermilo Borba Filho voltando a dirigir; *Leito Nupcial*, de Jan Hartog, lançando a grande atriz Geninha da Rosa Borges como diretora teatral (ela, inclusive, levou também um Prêmio Samuel, de melhor atriz, por sua atuação, contracenando com o marido Otávio da Rosa Borges); e, como drama social de evidência, *Eles Não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, novamente com Hermilo na direção. Esta última peça diferia do caráter meramente comercial das outras realizações, numa tentativa de um teatro mais sério em seu repertório. Todas, vale salientar, tiveram ótimo público.

Ao final daquele primeiro ano, mesmo diante de dificuldades, o Arena do Recife já era chamado de um caso extraordinário por ter montado, com sucesso, cinco peças em menos de sete meses, sendo três delas de autores nacionais e com revezamento de dois diretores, também gestores do espaço, além da estreia de uma promissora diretora, já atriz consagrada, e do contrato com uma mesma e premiada figurinista, Janice Lôbo de Oliveira. No total, 219 representações foram feitas, isto contando com as quatro récitas da

grande atriz Henriette Morineau no drama *O Sorriso de Pedra*, de Pedro Bloch, bem ao final de 1960, a primeira atração a não compor a empresa Teatro de Arena do Recife, mas que lá esteve em cartaz.

No ano seguinte, 1961, Hermilo encenou mais um trabalho, sua despedida da sociedade com Alfredo, *Farsa da Boa Preguiça*, lançando nacionalmente esta obra cômica de Ariano Suassuna, com cenário e figurinos de Francisco Brennand. Ainda que com restrições de alguns críticos, a peça - que chegou a ser apresentada no Seminário de Olinda - agradou ao público e teve interpretações elogiadas de quase todo o elenco, reunindo nomes como José Pimentel, Leda Alves, Germano Haiut, Clênio Wanderley e Carlos Reis. Mesmo com o afastamento do amigo Hermilo, Alfredo não desistiu da empreitada e levou à cena mais quatro novas comédias ainda naquele segundo ano de existência da sua casa de espetáculos: *Oscar*, de Claude Magnier; *A Farsa da Esposa Perfeita*, da gaúcha Edy Lima, com o ator José Pimentel estreando profissionalmente como diretor; *O Noviço*, de Martins Penna; e *Uma Cama Para Três*, de Claude Magnier, que, inclusive, marcou a ida do Arena do Recife para apresentações em Campina Grande, no interior da Paraíba.

Nesta última peça, universitários já tinham 50% de desconto no ingresso e as vesperais passaram a ter preço reduzido. A partir de 1962, repleto de compromissos, Alfredo optou por ceder seu palco, por dois meses, para outro grupo liderado por Hermilo Borba Filho, o Teatro Popular do Nordeste - que só viria a lançar uma casa própria de espetáculos em 1966, também na avenida Conde da Boa Vista. Com o Arena alugado, o TPN estreou a polêmica farsa anticomunista *A Bomba da Paz*, com texto e direção de Hermilo, e *Município de São Silvestre*, comédia de Aristóteles Soares, sob direção de José Pimentel. O interessante é que, nesses períodos de entresafra artística para sua própria equipe, Alfredo, um divulgador nato, costumava antecipar nos jornais espetáculos que nunca chegaram a ser encenados. Até mesmo um “Festival Millôr Fernandes”, dramaturgo em evidência nacional naqueles tempos, foi largamente anunciado e abortado.

Mesmo assim, ainda em 1962, *A Garçonnière de Meu Marido*, do comediógrafo carioca Silveira



Figura 04 - Anúncios de vários espetáculos produzidos.
 Fonte: Acervo Projeto Memórias da Cena Pernambucana.

Sampaio, com destaque à teleatriz carioca Aídeé Miranda; *A Prostituta Respeitosa*, do francês Jean-Paul Sartre, mais uma tentativa de teatro sério, agora tendo a direção do também ator Oscar Felipe e com a rádio e teleatriz Laura Prado como protagonista; e *A Inconveniência de Ser Esposa*, outra comédia despreziosa de Sampaio, foram à cena. Quase todas já testemunharam uma diminuição do público cativo que frequentava aquela casa de espetáculos. No ano seguinte, uma montagem adulta, a comédia musicada “bossa-nova” *Pif-Tac-Zig-Pong*, de Millôr Fernandes, com direção de Alfredo de Oliveira e músicas originais de João Roberto Kelly, atestou considerável ausência de outras atividades no teatrinho, aqui e ali entregue ao aluguel de companhias bem diferenciadas.

TEATRO PARA A MENINADA TAMBÉM

Em todo o repertório do Arena do Recife constam apenas duas peças para crianças, ambas apresentadas em 1963, *O Palhacinho Pimpão*, de Lúcia Benedetti, sob direção de Jacques Weyne; e *Pluft, o Fantasminha*, de Maria Clara Machado, com Alfredo de Oliveira remontando obra que já havia realizado com seu extinto grupo Teatro de Brinquedo, fundado dez anos antes. Foi com o espaço já com “novo decor”, após reforma, que sua equipe retornou à cena com aquele primeiro infantil, em 20 de abril de 1963, tendo um elenco adulto quase todo formado por elementos da televisão. Como ressaltou a imprensa, a exceção ficou por conta de Paulo Ribeiro - de formação teatral -, mas os outros intérpretes nem foram sequer divulgados³, o que denota

certa desatenção da crítica da época a artistas que vinham da TV.

Após cumprir curta temporada, *O Palhacinho Pimpão* seguiu para sessões em Maceió, capital das Alagoas, onde Alfredo de Oliveira já dirigia outros grupos. Um dado curioso é que esta primeira produção infantil da casa, ainda em abril de 1963, iniciou uma campanha das mais elogiáveis quando fez apresentações gratuitas por orfanatos, colégios de caridade, asilos e patronatos do Recife, a única tentativa de expansão do Arena com viés pretensamente formativo. A estreia da circulação se deu no Hospital Infantil da Jaqueira e a ideia era “incutir na criança o gosto pelo teatro” (TEATRO..., *Diário de Pernambuco*, 26 abr. 1963).

Já *Pluft, o Fantasminha* surgiu pela proximidade do Dia das Crianças, no domingo 8 de setembro de 1963 e permaneceu em cartaz até 6 de outubro, sempre com casa cheia. A peça, inclusive, foi levada ao Sítio Trindade para uma apresentação ao ar livre e gratuita no bairro de Casa Amarela, a chamado da Secretaria de Saúde do Estado. Importante lembrar que em julho daquele ano, outra peça infantil, *O Casaco Encantado*, de Lúcia Benedetti, sob direção do universitário João Batista de Queiroz, cumpriu temporada de sucesso no Arena do Recife com o Conjunto Teatral Marista. Toda essa movimentação fez o jornalista Adeth Leite sugerir a realização de um festival de teatro para a infância, ideia que acabou sendo aceita pela Prefeitura do Recife. O I Festival de Teatro Infantil de Pernambuco aconteceu de 15 a 25 de dezembro de 1963.

“DE FOGO MORTO” OU “AGUARDEM PROGRAMAÇÃO”

Se com a implantação da Ditadura Civil-Militar o ano de 1964 foi turbulento para o Brasil, marcou também um longo período de inatividade do Teatro de Arena do Recife esperando promessas do Serviço Nacional de Teatro (SNT), do Governo Federal, que nunca se concretizaram. “O Teatro de Arena levou todo o primeiro semestre *de fogo morto*” (LEITE, *Diário de Pernambuco*, 8 dez. 1964, p. 3), era o lamento que se lia na imprensa. Somente em julho daquele ano surgiu *A Viola do Diabo*, estreia da jornalista Ladjane Bandeira como dramaturga. Com música de Capiba, esta comédia foi bem recebida, assim como o trabalho seguinte, *Roleta Paulista*, de Pedro Bloch, “a mais

arrojada promoção do Arena”, como alardeavam seus constantes anúncios nos jornais.

O resultado? Alfredo pôde comemorar quatro estatuetas do Prêmio Samuel dado pela ACTP: melhor autor, para Ladjane Bandeira (primeira mulher a receber tal premiação); melhor atriz para June Sarita, por *Roleta Paulista*; e, ainda, melhor ator para José Pimentel e melhor diretor para o próprio Alfredo de Oliveira, ambos pelo conjunto apresentado nos dois espetáculos. Na entrega dos troféus, em março de 1965, *A Viola do Diabo* foi transferido para o palco do Teatro de Santa Isabel, em seis concorridas apresentações. A derradeira realização cênica do Teatro de Arena do Recife, em fins daquele ano, foi *Amor a Oito Mãos*, comédia de Pedro Bloch, com direção de Renato Melo. A peça conseguiu até ser saudada pela imprensa, mas a casa de espetáculos comandada por Alfredo já não tinha o *glamour* dos seus primeiros anos.

Adeth Leite, crítico do *Diário de Pernambuco*, sentenciou: “É uma pena que o público do Recife, apesar de cinco anos de existência, ainda não haja descoberto o simpático teatrinho da avenida Conde da Boa Vista” (LEITE, *Diário de Pernambuco*, 30 set. 1965, p. 3). *Amor a Oito Mãos*, então, teve vida curta. A intenção era até circular com a peça, mas Renato Melo e Teresa Campos decidiram morar em São Paulo e o projeto teve que chegar ao fim. Para piorar a situação, ainda em 1965 Alfredo de Oliveira foi convidado a assumir a superintendência da TV Jornal do Commercio e o Arena passou a sobreviver apenas como palco para outros conjuntos, alguns deles com peças de gosto bem duvidoso. No primeiro semestre de 1966, por exemplo, a Ítalo Cúrcio e Sua Companhia de Comédias, do Rio de Janeiro, exibiu produções como *Ela... à Meia Noite* - que prometia duzentas gargalhadas maliciosas ao público - e *Sua Excelência, o Sexo*, somente para maiores de 18 anos, com textos e direção do próprio Ítalo Cúrcio, um artista essencialmente itinerante.

Em setembro de 1966 já eram seis as casas de espetáculos em funcionamento no centro da capital recifense: o Teatro Popular do Nordeste (TPN), inaugurado naquele ano na avenida Conde da Boa Vista; o Teatro da AIP, o Teatro Marrocos, o Teatro do Parque, o Teatro de Santa Isabel e o Teatro de Arena do Recife, ainda que durante um bom tempo os dois últimos só anunciassem



Figura 05 - Anúncios da primeira e derradeira produção.
 Fonte: Acervo Projeto Memórias da Cena Pernambucana.

na imprensa que estavam aguardando nova programação. A última notícia publicada nos jornais para o espaço particular gerido por Alfredo de Oliveira faz menção à temporada do Grupo Construção, com Teca Calazans à frente, no musical *Louvação*, em cartaz ainda de terça-feira a domingo, além do show *Desafio*, de Lizzete & Os Bossanorte, que acontecia às segundas-feiras, até janeiro de 1967. Após isso, silêncio total.

Contraditoriamente ao que Alfredo fazia, divulgar bem qualquer atividade do seu teatro, o Arena do Recife não teve uma morte anunciada. De certa forma ela foi acontecendo paulatinamente por conta das inúmeras atividades de seu proprietário, pela diminuição considerável do público e pela ausência absoluta de qualquer incentivo dos poderes públicos. Curiosamente, quase dez anos depois, na apresentação que faz de si mesmo no livro *Essas Coisas (Crônicas) Que Acontecem...*, publicado em 1976, Alfredo ainda propagava a ideia de retomar sua casa de espetáculos: “O Arena, reconhecido de utilidade pública por lei estadual e municipal, procura uma nova sede onde possa prosseguir no importante trabalho em favor da revalidação da tão discutida arte teatral” (OLIVEIRA, 1976, p. 20). Mas, infelizmente, ficou como um sonho não realizado. Alfredo de Oliveira

faleceu bruscamente em 29 de junho de 1979, vítima de um derrame cerebral.

Longe de ser uma cópia do Teatro de Arena de São Paulo, mesmo produzindo quatro espetáculos do grupo (*Marido Magro e Mulher Chata*, *Eles Não Usam Black-Tie*, *O Noviço* e *A Farsa da Esposa Perfeita*), o repertório no Recife seguiu outra tendência, bem mais comercial, diferente de outros grupos de arena pelo Brasil⁴, mas ainda valorizando a concepção cênica que aproximava substancialmente artistas e público. Aos intérpretes, serviu como “escola de interpretação”, mais contida, perfeita à tela, inclusive, repercutindo numa via de mão dupla com a TV, paralelamente instalada na capital pernambucana e tendo Alfredo de Oliveira como um de seus principais diretores tempos à frente. A primeira transmissão ocorreu pela TV Rádio Clube, canal 6, no dia 4 de junho de 1960, e um verdadeiro furacão abalou o teatro pernambucano, que passou a ceder muitos de seus atores e atrizes, técnicos e diretores para aquele quadro de profissionais contratados.

Ainda assim, a cena teatral resistiu à competição e o Teatro de Arena do Recife pôde, em certo momento, receber e ofertar atores específicos nas duas linguagens. Primeiramente lançou

atores e atrizes que mais tarde foram cooptados pela TV e, a partir de certa época, trabalhou com grande maioria que vinha de lá e ainda não tinha se experimentado num palco de teatro, ainda mais quando o pormenor, quase a 360 graus de um desempenho circular, sobrepunha-se ao mais expansivo. Ou seja, para além das ausências de linha intelectual, ideológica e política comprometida, tão diferente do Arena de São Paulo, a empresa teatral recifense serviu como celeiro de talentos numa nova técnica de representação local, lançando profissionais no mercado - alguns já premiados desde então - e convidando a plateia a se sentir presente num repertório em que as barreiras entre palco e público (sim, elitizado, como suporte à sobrevivência) foram parcialmente minimizadas.

ESPETÁCULOS DO TEATRO DE ARENA DO RECIFE (19 MONTAGENS):

- *Marido Magro e Mulher Chata* (1960), de Augusto Boal, direção Hermilo Borba Filho (Leda Alves recebeu o Prêmio Samuel de atriz revelação do ano);
- *Três Anjos Sem Asas* (1960), de Albert Husson, direção Alfredo de Oliveira;
- *Canção Dentro do Pão* (1960), de Raymundo Magalhães Júnior, direção Hermilo Borba Filho;
- *Leito Nupcial* (1960), de Jan Hartog, direção Geninha da Rosa Borges (estreando como diretora profissional e recebeu o Prêmio Samuel de melhor atriz do ano);
- *Eles Não Usam Black-Tie* (1960), de Gianfrancesco Guarnieri, direção Hermilo Borba Filho;
- *Farsa da Boa Preguiça* (1961), de Ariano Suassuna (com lançamento nacional da obra), direção Hermilo Borba Filho;
- *Oscar* (1961), de Claude Magnier, direção Alfredo de Oliveira;
- *A Farsa da Esposa Perfeita* (1961), de Edy Lima, direção José Pimentel (estreando como diretor profissional);
- *O Noviço* (1961), de Martins Penna, direção Alfredo de Oliveira;
- *Uma Cama Para Três* (1961), comédia de Claude Magnier, direção Alfredo de Oliveira;

- *A Garçonnière de Meu Marido* (1962), de Silveira Sampaio, direção Alfredo de Oliveira;
- *A Prostituta Respeitosa* (1962), de Jean-Paul Sartre, direção Oscar Felipe;
- *A Inconveniência de Ser Esposa* (1962), de Silveira Sampaio, direção Alfredo de Oliveira;
- *Pif-Tac-Zig-Pong* (1963), de Millôr Fernandes, direção Alfredo de Oliveira;
- *O Palhacinho Pimpão* (1963), de Lúcia Benedetti, direção Jacques Weyne;
- *Pluft, o Fantasminha* (1963), de Maria Clara Machado, direção Alfredo de Oliveira.
- *A Viola do Diabo* (1964), de Ladjane Bandeira (estreando como dramaturga e recebeu o Prêmio Samuel de melhor autora do ano), direção Alfredo de Oliveira;
- *Roleta Paulista* (1964), de Pedro Bloch, direção Alfredo de Oliveira (June Sarita recebeu o Prêmio Samuel de melhor atriz do ano; José Pimentel ganhou como melhor ator por esta peça e *A Viola do Diabo*, assim como Alfredo de Oliveira ficou com o título de melhor diretor pelos dois trabalhos);
- *Amor a Oito Mãos* (1965), de Pedro Bloch, direção Renato Melo.

NOTAS

01. Como importante instituição de ensino do teatro, a EAD é reconhecida por apresentar ao Brasil grande parte dos nomes mais expressivos do teatro moderno, além de clássicos e obras de autores nacionais iniciantes. No Recife, além de *O Demorado Adeus*, de Tennessee Williams, e *A Sina do Barão*, de João Bethencourt, pôde também exibir *O Malandro*, fantasia de Molnar; um esquete de autoria de Alfredo Mesquita, *Palavras Trocadas*; e três outras peças em 1 ato reunidas, *Um Imbecil*, de Luigi Pirandello, *O Casamento Forçado*, de Molière, e *Um Pedido de Casamento*, de Anton Tchekhov.

02. Antes da montagem do Teatro de Amadores de Caruaru, duas diferentes encenações da mesma obra de Tchekhov já haviam sido exibidas no Recife, ambas compondo espetáculos numa reunião de três peças em 1 ato. A primeira vez, como já citado,

foi pelo elenco da Escola de Arte Dramática, em 1952, no Teatro de Santa Isabel, e a segunda em 1958, durante a programação do I Festival Nacional de Teatros de Estudantes, no Teatro do Derby, com o elenco do Teatro Experimental do Instituto Tecnológico da Aeronáutica, de São José dos Campos (SP). Nesta última, *Um Pedido de Casamento*, de Anton Tchekhov, com direção de A. Bittencourt, integrava um espetáculo junto a *Os Cegos*, de Michel de Ghelderode, e *Hiperboloide*, de João Bosco de Siqueira e Luiz Sérgio de Sampaio.

03. Em entrevista ao livro *Teatro Para Crianças no Recife - 60 Anos de História no Século XX (Volume 01)*, de Leidson Ferraz (2016), o ator Alfredo Borba, que atuou n' *O Palhacinho Pimpão*, recordou os outros companheiros de cena que vinham da TV: Walter Mendes como o protagonista, Eurico Lopes, June Sarita, Jane Mendes e Vânia Weyne.

04. Fundados bem depois, os grupos Teatro de Arena da Bahia (1966-1968) e Teatro de Arena de Porto Alegre (1967-1979), por exemplo, trilharam caminhos mais parecidos com o Teatro de Arena de São Paulo pela maior contestação política na escolha de seus repertórios.

REFERÊNCIAS

ALMADA, Izaías. **Teatro de Arena: uma estética de resistência**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

FERRAZ, Leidson. **Teatro Para Crianças no Recife - 60 Anos de História no Século XX** (Volume 01). Recife: Ed. do Autor, 2016.

OLIVEIRA, Alfredo de. **Essas Coisas (Crônicas) Que Acontecem...** Recife: Gráfica Caxangá, 1976.

PRADO, Décio de Almeida; PÉCORA, Renato José; TORLONI, Geraldo Mateos. O "Teatro de Arena" como solução do problema da falta de teatros no Brasil. In: **Primeiro Congresso Brasileiro do Teatro**: Anais. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT), 1951.

VARGAS, Maria Thereza. História da EAD. In: **Dionysos** - Especial: Escola de Arte Dramática. ZANOTTO, Ilka Marinho; LIMA, Mariângela Alves de; VARGAS, Maria Thereza; FERNANDES, Nanci (Org.). Rio de Janeiro: MinC FUNDACEN, 1989.

PERIÓDICOS

BORBA FILHO, Hermilo. Teatro de Arena. **Diário de Pernambuco**. Recife, 19 jul. 1952. Teatro. p. 6.

LEITE, Adeth. Cenaristas pernambucanos na temporada teatral de 1964. **Diário de Pernambuco**. Recife, 8 dez. 1964. Segundo Caderno/Teatro Quase Sempre. p. 3.

LEITE, Adeth. Espetáculo bem conduzido e agradavelmente interpretado, "Amor a Oito Mãos", no Arena. **Diário de Pernambuco**. Recife, 30 set. 1965. Segundo Caderno/Teatro Quase Sempre. p. 3.

PONTES, Joel. "Marido Magro e Mulher Chata". **Diário de Pernambuco**. Recife, 25 mai. 1960. Segundo Caderno/Diário Artístico. p. 3.

"TEATRO de Arena" no Santa Isabel. **Diário de Pernambuco**. Recife, 18 jul. 1952. Teatro. p. 6.

TEATRO infantil nos asilos e orfanatos, a partir da próxima semana, com "O Palhacinho Pimpão". **Diário de Pernambuco**. Recife, 26 abr. 1963. Segundo Caderno. p. 3.

W. [Valdemar de Oliveira] A Propósito... **Jornal do Commercio**. Recife, 17 mai. 1960. Artes e Artistas. p. 10.

SOBRE O AUTOR

Leidson Malan Monteiro de Castro Ferraz é doutorando em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), com orientação do prof. Doutor Henrique Buarque de Gusmão e financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). É também ator, jornalista, crítico e historiador do teatro. E-mail: leidson.ferraz@gmail.com

TEATRO BRASILEIRO DOS 70: BAHIA, RIO DE JANEIRO, *RUDÁ, MÁRCIO MEIRELLES E AVELÃZ Y AVESTRUZ* *BRAZILIAN THEATER OF THE 70'S: BAHIA, RIO DE JANEIRO,* *RUDÁ, MÁRCIO MEIRELLES AND AVELÃZ Y AVESTRUZ*

Karina de Faria
UNEB

Resumo

O presente artigo trata da trajetória do grupo teatral baiano Avelãz y Avestruz, cuja estreia se deu no ano de 1976, em Salvador, revelando, com maior destaque, o percurso do diretor Márcio Meirelles. O texto contextualiza o surgimento do grupo a partir das expressões artísticas teatrais encontradas no Brasil, na década de 1970, considerando o conceito e a história da contracultura que invade o cenário internacional, com maior vigor nos anos 60. Outros grupos teatrais brasileiros atuantes no período são citados, tendo em vista suas especificidades e aproximações. O trabalho aborda, ainda, o posicionamento estético e político de intelectuais, artistas, grupos e obras frente ao golpe civil-militar iniciando no ano de 1964, no Brasil, expondo dissidências e convergências.

Palavras-chave:

Grupo Avelãz y Avestruz; Teatro Brasileiro nos anos 70; Teatro baiano; contracultura no Brasil. Márcio Meirelles.

INTRODUÇÃO

Na primeira metade dos anos 70, quando eu comecei a fazer teatro, teatro universitário, (...) ainda tinha uma coisa partidária, guerrilheira. Depois, isso foi diminuindo, foi recuando e começou a haver mais fortemente um movimento comportamental, vamos dizer assim, que tinha mais a ver com drogas, com sexo e rock'n roll do que com política partidária ou com esquerda e direita. Claro que era um movimento também à esquerda, mas era: "os desbundados". Já era desclassificado por essa militância mais, vamos dizer, politizada. A política que a gente fazia era meio desqualificada por essa outra. E eu passei pelas duas. Na Universidade e depois fora da

Abstract

This article discusses the trajectory of Avelãz y Avestruz Bahian theater group, which premiered in Salvador in 1976, revealing with great standing the journey of director Márcio Meirelles. This paper explores the emergence of the group from existing theatrical artistic expressions in Brazil in the 1970s, considering the concept and counterculture history that overran the international scene with great impact in the 1960s. Other active Brazilian theater groups in the period are referenced taking into consideration their specificity and correspondence. The work also addresses the aesthetic and political positioning of intellectuals, artists, groups, and works in the face of the Brazilian civil-military coup starting in 1964, exposing conflicts and convergences.

Keywords:

Avelãz y Avestruz Group; Brazilian Theater in the 70s; Bahian theater; counterculture in Brazil. Márcio Meirelles.

Universidade; essa coisa do desbunde. Que era uma reação absolutamente política e ameaçadora. (MEIRELLES, 2021).

Nasce, no Brasil, em 1976, um coletivo de artistas de teatro disposto a experimentar e a construir caminhos de criação a partir de investigações baseadas num expressivo trabalho corporal e vocal, na valorização da cena sobre o texto, intenso uso de imagens e estímulos sensoriais e no trabalho com viés cooperativo. Essa abrangente descrição, poderia definir vários grupos teatrais brasileiros que surgiram e produziram espetáculos

na década de 1970. Se sabemos que este grupo nasce na Bahia, em Salvador, contornos singulares começam a se desenhar. É o que será feito neste artigo, que abordará a formação do grupo *Avelãz y Avestruz* conjugada com os primeiros passos da carreira do diretor Márcio Meirelles, que fundou o grupo em parceria com outros(as) artistas, a serem mencionados(as). É seu o relato que abre este texto, abordando a clássica querela que atravessa os anos 70 no Brasil, colocando de um lado artistas militantes e de outro adeptos da contracultura. Aqui será questionada a radicalidade dessa dicotomia, entendendo que há uma riqueza de nuances envolvendo artistas, grupos, pensamentos e estéticas, em todo o país. Márcio Meirelles, por exemplo, experimentou variados trânsitos, incluindo uma passagem pelo Teatro Ipanema no Rio de Janeiro (lá trabalhando com José Wilker), influência do cinema expressionista alemão, inserção no movimento universitário soteropolitano e circulação numa capital baiana culturalmente fervilhante a despeito da repressão do regime militar.

CONTRACULTURA OU CULTURA NA CONTRAMÃO

As raízes da contracultura costumam ser atribuídas à década de 1950, nos EUA. Alenn Ginsberg e seu poema *Howl (Uivo)*, no ano de 1956 são tidos como a ponta de lança de uma revolução cultural que estaria apoiada num conjunto de pessoas, artistas, coletivos com aspiração transformadora. Eis que surgem o *rock'n roll* e seus ídolos, a "juventude transviada", com suas *gangs* e motocicletas, encarnada por James Dean. Nos anos 60, entretanto, é que tudo se intensificaria: *Beatnicks*, lê-iê-iê dos Beatles, Bob Dylan, festivais de rock e seus happenings, Jimmy Hendrix, Janis Joplin, *Woodstock*, movimento hippie. Há o *Black Power* e a mobilização por direitos civis da população negra, manifestações contra a Guerra do Vietnam e os testes nucleares. As ramificações mundo afora trazem suas marcas. No Brasil, tropicalismo. Na França, movimento universitário que explode em maio de 1968. É tempo do *drop out*, hora de "cair fora" do "sistema doente". Daí a intenção de criar-se um mundo alternativo, *underground*, contraposto ao modelo racional-científico do ocidente. (PEREIRA, 1992, p. 7-11).

Contudo, cabe relativizar a vinculação quase exclusivista da ideia de contracultura ao que ocorrera entre os americanos. Leon Kaminski (2019) argumenta que essa visão, presente entre intelectuais da esquerda brasileira, levava a crer que a "contracultura em nosso país seria apenas uma imitação da cultura imperialista norte americana". Segundo o autor, embora o rock americano, seus ídolos e os festivais onde os jovens se reuniam, sejam uma forte representação imagética do movimento, as mudanças culturais fortemente engendradas nos EUA, não se resumiam a este país¹. Apoiado no trabalho de vários autores, Kaminski esclarece que algumas das raízes atribuídas aos americanos foram verificadas noutros países, uma vez que, no período do pós-guerra, houve grande circulação de ideias e a formação de "redes transnacionais de ativistas", bem como o intercâmbio de organizações estudantis. Daí, o termo contracultura, cunhado no ano de 1969 pelo sociólogo americano Theodore Rosack, acabou por reunir, num conceito generalizante, fenômenos complexos, pulverizados e anteriores ao ano de 1968, passando a ser utilizado para designar "um conjunto variado de experiências juvenis". Outro aspecto a ponderar é a busca por novos referenciais filosóficos e de espiritualidade, para um novo viver. Não à toa, "a ida para o Nepal e para a Índia, partindo da Europa, tornou-se uma das principais rotas entre os viajantes contraculturais entre os anos 1960 e 1970". De tal modo que as espiritualidades não ocidentais, indígenas e orientais se incorporaram às manifestações da contracultura seja nos Estados Unidos, na Europa, ou no Brasil (KAMINSKI, 2019, p. 4).

A contracultura chega ao Brasil quando a ditadura civil-militar está em pleno vigor. O regime já havia direcionado sua perseguição aos perfis de militância "comunista", fossem estes os partidos que assim se assumiam ou qualquer um a que se atribuísse essa "pecha", incluídos aí os agentes da cultura e da arte. Deste modo, logo que a repressão foi estabelecida no ano de 1964, os tais desbundados não pareciam estar entre os alvos do governo ditatorial². Mas, não demoraria muito para que a censura, instaurada com rigor e violência a partir do Ato Institucional nº 5, de 1968, alcançasse os expoentes da contracultura brasileira. No dia 23 de janeiro de 1970, um decreto (nº 1.077)³ assinado pelo presidente

Médici, deixa claro que “não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos costumes”. Para “proteger a instituição da família, preservar-lhe os valores éticos e assegurar a formação sadia e digna da mocidade”, visando as publicações que “estimulam a licença, insinuam o amor livre e ameaçam destruir os valores morais da sociedade Brasileira”. O decreto abarca também as artes da cena, assim indicando: “não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes” também para as “diversões e espetáculos públicos”.

Está institucionalizada à guerra aos teatrais desbundados dos anos 70, embora fosse difícil conter a dispersão dos novos comportamentos em tempos de crescimento da indústria cultural. Para além de copiar o que chegava de fora, a juventude brasileira começa a produzir seus próprios conteúdos, expressando seus ideais, seus questionamentos e fazendo com que eles circulem, inclusive de modo alternativo ao mercado. Daí os livros mimeografados, os filmes em Super-8, os shows locais e os novos espaços de exibição – que no caso das artes cênicas incluía a busca por romper com o palco italiano. Há também os *happenings* e as performances que bagunçam as fronteiras entre as linguagens artísticas. (KAMINSKI, 2019, p. 4).

Esta circulação de ideias, ainda segundo Leon Kaminski, verifica-se através da movimentação de pessoas que, com mochilas e barracas, viajam pelos mais distantes espaços do país despertando interesse especialmente frente à juventude das cidades por onde passam. Esses encontros, diretos, humanos, afastados do aparato da cultura de massa, promoviam novas possibilidades de expressão nessas localidades, bem como faziam nascer núcleos de artistas nos grandes centros, para onde os interioranos levavam suas referências e buscavam visibilidade, o que provocava diálogos importantes entre “tradições e modernidades, o local e o cosmopolita”. O dramaturgo Antonio Bivar, citado por Kaminski, associa tais encontros a *sementes* que farão surgir mais e mais manifestações contraculturais em todo o território brasileiro. Tais sementes encontrariam forte aridez na primeira metade da década de 70, graças a democracia mutilada pelo regime vigente, e brotariam com maior vigor nos últimos anos do período⁴.

TEATRO BRASILEIRO NOS 70

As obras que tratam dos grupos teatrais que surgiram no cenário nacional nos anos 70 apostando nos sopros de mudança comportamental, indicam que eles se esbarraram na desconfiança da militância da esquerda tradicional que seguia defendendo linhas de debate refratárias aos novos modos de produção cultural, em suas primeiras manifestações. Vejamos.

Existem basicamente duas “explicações” sobre a produção cultural do período. A hegemonia de esquerda, percebendo a desarticulação das palavras de ordem por ela erigidas em bandeira ao longo dos anos 1960, desqualifica tudo o que foi produzido no início dos anos 1970, designando o tempo como um “vazio cultural”. Somente as obras e os produtores que lhe permaneceram fiéis são poupados, como criações vinculadas à *resistência*, àquilo entendido como a tradição nacionalista de nossa cultura associada a algum padrão de protesto. No outro extremo, esse espaço de manifestação abarca um variado e eloquente panorama de criação, cuja principal característica é o contraponto efetivado quanto aos sistemas estabelecidos, à direita e à esquerda. Desse modo, o período não apenas apresenta-se “cheio” como também vigoroso, registrando explosões inventivas e ocupando, em suas interpretações mais ousadas, o perfil de verdadeira criação e a retomada dos padrões evolutivos interrompidos desde o advento da hegemonia da frente nacionalista, em meados dos anos 1950 (MOSTÁCIO, 2016, p. 181).

Por trás dessa oposição, para além dos debates concretos dessas gerações, podemos encontrar uma raiz filosófica que respalda argumentos a respeito da relação entre obras intelectuais, sensibilidade poética e atuação política. Antonio Risério e Gilberto Gil contribuem:

Existe classicamente, uma visão de que as pessoas poéticas são divinamente loucas. É uma visão antiga, grega, socrática – e que está na base da teoria da inspiração. Desta perspectiva, o poeta é condenado no tribunal do *logos*, do discurso racionalista de uma certa tradição ocidental, que é a tradição platônica, na medida mesma em que eles – ou melhor, nós – somos estereotipados e caricaturados enquanto seres alados que sofrem de uma eterna dependência de um delírio inspirado pelos deuses. Não é por outro motivo que o homem político da Antiguidade Clássica quer expulsar o poeta da República Ideal. Platão é definitivo. Ele acha que é impossível conciliar paixão e virtude cívica. E é por isso que ele investe, tão corajosa e invejosamente, contra o que ele chama “a tribo dos imitadores”, isto é, a tribo dos poetas – “imitadores” porque o conceito central da filosofia estética de Platão é a *mimese* (GIL &... 1988, p. 16).

Eis que, no ano de 1978, uma expressão emblemática cunhada pelo cineasta Cacá Diegues resume o debate que imperava no meio artístico brasileiro àquela altura. Incomodado com comentários dirigidos ao seu trabalho por expoentes da esquerda brasileira, tida como “ortodoxa”, o cineasta Cacá Diegues diz achar “muito grave essa espécie de *patrulha ideológica* que existe no Brasil. Uma espécie de polícia política que fica te vigiando nas estradas da criação, para ver se você passou na velocidade permitida” (DIEGUES apud BAHIANA, 2006). Cacá Diegues não seria o único a ver sua obra criticada numa década em que diversos artistas e coletivos adotariam novos caminhos inventivos, novas formulações estéticas, novos modos de organização que caracterizariam toda uma geração. Trata-se, portanto, de um momento histórico em que a juventude passa a levantar bandeiras que, para os intelectuais, artistas e militantes de uma esquerda tradicionalmente vinculada à luta partidária, ao discurso e práticas ostensivamente contrapostos ao regime militar e, especialmente, ao sentido de nacional-popular que acompanha ou costura essas formulações, soavam como superficiais, inconsistentes e alheias ao real propósito político daqueles tempos de opressão.

Os *cepecistas*, membros dos Centros Populares de Cultura espalhados pelo Brasil, entendem que é preciso atuar com o povo, transformando a realidade (que deve ser lida objetivamente) através de uma arte que só faz sentido se for revolucionária. De modo que “um forte cunho nacional-popular emana de suas posições e seus participantes consideram-se abertamente defensores e ‘integrantes’ das camadas populares, propugnando uma arte popular revolucionária a favor da tomada do poder pelo povo” (LEÃO, 2009, p. 39).

Acontece que transformar a sociedade, também era objetivo daquele outro grupo de artistas, cuja visão sobre a arte se contrapunha à abordagem nacional-popular seja porque apostava no embate contra a burguesia via soluções estéticas e comportamentais com base na exploração dos sentidos, na vivência de uma livre corporeidade e questionamentos sobre a “caretece”, seja porque punha em cheque a ideia de que artistas autodeclarados engajados eram arautos dos estratos sociais mais empobrecidos. No ano de

1981, Hamilton Vaz Pereira, diretor da companhia carioca *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, que havia sido fundada em 1974, diz:

Quando a gente partir pra criar teatro, vamos parar com essa ideia moralista de que nós, comediantes e ou teatrólogos, somos a consciência cristalina dos pobres e oprimidos. [...] só os artistas e os universitários burros, otários, incompetentes no saque da matéria viva, ainda não perceberam que a galera não precisa do nosso teatro que se pretende representativo. Não precisa nada desse teatro careta que tem como maior interesse falar pelos outros dos outros, [...] que se julga consciência do mundo brasileiro (PEREIRA apud FERNANDES, 2000, p. 76).

Na esteira dessa contenda estão colocados diversos elementos que ampliam o entendimento sobre os coletivos nascentes e a criação de espetáculos dos mais variados matizes, quais sejam: a organização interna do grupo e o modo de produção do espetáculo; o método de trabalho nos ensaios; os temas e a estética da cena, o comportamento dos artistas fora dos palcos; a valorização da cena sobre o texto; o trânsito entre plateia e encenação; a presença dos estímulos sensoriais; o modo de ocupação dos palcos e o próprio formato destes, entre outros.

Daí que tomar como parâmetro a ideia de contracultura e sua oposição ao projeto político da intelectualidade de esquerda, como uma espécie de guarda-chuva que se aplica a tudo que acontece nos anos 70, parece ser uma grande armadilha.

GRUPOS BRASILEIROS: EXPERIÊNCIAS, SIMILARIDADES E DIFERENÇAS

Se considerarmos a circulação de informação via meios de comunicação de massa, em especial a televisão, além do próprio intercâmbio entre artistas e grupos que viajam pelo Brasil, talvez seja razoável reconhecer que haja uma interpenetração de várias correntes estéticas bem como modos de produção que ocorreram concomitantemente em vários pontos do país.

No Maranhão, em 1975, o espetáculo *Tempo de Espera*, de Aldo Leite, levado à cena pelo grupo *Mutirão*, cuja encenação não contém diálogos, recebe a crítica de Clóvis Garcia, que diz: “a linha de direção, inclusive nos detalhes da cenografia, é naturalista, mas a força dramática do espetáculo se aproxima muito mais do Expressionismo”⁵. Estamos no tempo do movimento de Teatro

Amador e de seus Festivais, o que mobiliza uma rede envolvendo grupos de capital e interior. Em Olinda e no Rio de Janeiro despontam, respectivamente, o *Vivencial Diversiones* e *Dzi Croquetes*, ambos com nítida interface com o universo da contracultura, trazendo experiências similares de transgressão da formalidade cênica via abordagens sensuais, corpos seminus, exuberância cênica e celebração da “bichice”, como diria Américo Barreto, membro do *Vivencia*⁶. Juventudes pululam em várias dessas experiências. Em 1972, Hamilton Vaz Pereira e Regina Casé, figuras centrais na formação e manutenção do *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, tinham menos de 20 anos. De um modo geral, os artistas do grupo exibiam o que colhiam das pessoas ao seu redor: “a ‘grilada’ e a alegre juventude Zona Sul”⁷. E há muito mais.

Quanto ao teatro considerado essencialmente político dos 70, geralmente associado aos grupos *Arena*, *Oficina* e *Opinião*, advindos da década anterior, cabe acompanhar a reflexão de Rosângela Patriota (2012) ao se debruçar sobre argumentos de estudiosos do tema. Rosângela vê no argumento do crítico José Arrabal, “uma premissa que estabelece uma dependência interpretativa da década de 1970 em relação à de 1960”, nesse caso, entendendo que a produção cultural dos 70 não foi capaz de fazer brotar “propostas políticas e culturais originais”. Arrabal toma como referência as trajetórias de Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), Augusto Boal e José Celso Martinez, em especial suas realizações dos anos de 1967 e 1968 tidas como “essenciais para discussões e experiências teatrais que almejam denunciar e/ou romper com mecanismos de desigualdades em sociedades injustas”. A autora resume a reflexão do autor segundo quem a via da transformação social decorrentes das obras de Zé Celso e Boal, nos anos 60, deveriam ser fonte do que ocorreria nos anos 70, o que, entretanto, não se efetivou. Ao que parece, a expectativa criada por essa espécie de matriz atribuída a tais grupos, – ainda que ancorada na inegável importância que seus expoentes possuem em nível nacional –, merece ser entendida num contexto territorial e cultural amplo e multifacetado. As manifestações que pipocam aqui e acolá trazem idiosincrasias que revelam outras formas de aglutinação artística, inclusive com forte inclinação política. Ou ao menos com outra interpretação sobre o que é esta inclinação.

Assim, a revolução que os grupos que experimentaram formatos cênicos mais próximos ao receituário contracultural propunham, cada um a seu jeito, não significava necessariamente a tentativa de causar um rompimento institucional explícito e frontal face ao regime militar. As mudanças, num primeiro plano, alteraram as regras do jogo da produção teatral, agora cooperativada, com predominância da cena sobre o texto, maior intimidade com as plateias, maior liberdade para criar cenas explorando o viés sensorial, expressividade aguçada pelo uso intenso do corpo e possibilidade de exibição de atores como portadores de um discurso pessoal visível em cena. Num segundo plano, as transformações alcançavam plateias que, também mergulhadas em códigos desses novos tempos, podiam ser levadas a rever padrões, a ampliar os sentidos, e por fim, a refletir politicamente, sim, através da revisão de estruturas rígidas de comportamentos, ou até mesmo quando se incomodava com o que via nos palcos.

E o *Avelãz y Avestruz*? Como se insere neste contexto? A curiosidade que seu nome desperta talvez já prenuncie uma resposta, que, todavia, pode resultar surpreendente: “não tem um significado”. Conta a atriz Hebe Alves que o nome nasce de “um jogo de palavras”, definindo-se graças à sonoridade resultante da sua junção (ALVES, 2020, p. 46).

BREVE PANORAMA SOTEROPOLITANO PRÉ-AVELÃZ

Para tratar do contexto cultural soteropolitano da década de 1970 cabe fazer um esboço sobre a Salvador dos anos 50, quando a então Universidade da Bahia implementou diversos cursos no campo das artes. A gestão do Reitor Edgar Santos, que durou de 1946 a 1962, gerou um ajuntamento de figuras entre internacionais e nacionais, com propostas artístico-culturais e intelectuais que contribuiriam fortemente para o devir da sociedade baiana a partir deste período⁸. Esse clima de ebulição intelectual e artística influenciou várias gerações, incluindo a dos tropicalistas Gil, Tom Zé e Caetano Veloso. Nas palavras deste, referindo-se a Tom Zé:

E ele, diferentemente de mim e de Gil, estava estudando nos Seminários Livres de Música – que é como o reitor Edgar Santos e o professor e

maestro Koelreutter decidiram chamar a Escola de Música - da Universidade da Bahia. Essa escola, como todas as escolas de arte fundadas por aquele reitor, trouxera para Salvador as informações da vanguarda internacional - o que, como já contei, nos modelou a todos os membros da geração (VELOSO, 1997, p. 276).

Eram muitas as possibilidades de consumo artístico, portanto de fruição, que as produções advindas de uma espécie de "caldo cultural", proporcionavam àqueles sujeitos⁹. Como aponta Lauana Vilaronga Araújo (2012, p. 48), "na Bahia, mesmo dentro dos movimentos mais significativos da vertente nacional-popular, existia flexibilidade para o diálogo entre culturas distintas". Isso explicaria um modelo diferenciado com relação à organização dos Centros Populares de Cultura de outros estados brasileiros refratários que eram às influências internacionais. Segundo a autora, o CPC baiano, criado em 1962, congregava artistas de linguagens diversas, bem como atuava em cidades do interior. Assim, além do teatro, verificava-se a presença da música e da fotografia e de universitários que podiam "frequentar os ambientes culturais, vinculados ou não à Universidade da Bahia, que promoviam trabalhos artísticos vanguardistas". Parece haver uma forte relação entre este momento de ebulição artístico-cultural e a formação de alguns dos tropicalistas. O clima cosmopolita vivenciado em Salvador, reverberou nas experiências vividas por eles fora de Salvador e de volta à cidade:

Esse ambiente cultural repercutiria inclusive na produção cultural nacional pós-golpe militar, já que muitos artistas locais migraram para o centro cultural do país, escorraçados pelo clima repressor que se instalou em Salvador, na ditadura militar. Suas experiências *soterocosmopolitanas* provocaram rupturas no andamento das artes até então, deslançando movimentos como o Tropicalismo e o Cinema Novo. Foi o caso, por exemplo, de Caetano Veloso, Tom Zé, Glauber Rocha e Gilberto Gil (ARAÚJO, 2012, p. 49).

Cerca de quatro anos antes dos primeiros passos tropicalistas em direção a uma projeção nacional via festivais, Gil e Caetano, unidos a Bethânia e Gal (que ainda assinava Maria das Graças) haviam realizado um show batizado de "Nós, Por Exemplo", que inaugurou, em 1964, o Teatro Vila Velha. O *Vila*, por sua vez, fora fundado por dissidentes da Escola de Teatro aglutinados sob organismo jurídico e artístico denominado *Sociedade de Teatro dos Novos*.¹⁰ O líder e diretor dos *Novos*,

como era reconhecido esse coletivo, era o carioca João Augusto¹¹, que trabalha, posteriormente, em parceria com o Teatro Livre da Bahia (TLB), articulando literatura de cordel e teatro. João Augusto acaba por se aproximar também do Movimento Estudantil universitário que na época era muito forte (SILVA, 2011, p. 3).

Segundo o pesquisador Raimundo Leão (2009)¹², ainda nos últimos anos da década de 1960, especialmente a partir de 1967, quando a Bahia é o "local onde se pode gozar, hedonisticamente, a natureza e a cultura, manifesta em suas características luso-afro-indígenas, que dão identidade ao baiano", ares tropicalistas sopram na cena artística e teatral da capital baiana, onde convivem fazedores de teatro que passeiam por diversas tendências, quais sejam o "teatro pelo teatro", o teatro comercial, de viés burguês e os idealistas ou românticos envolvidos com a pesquisa e a criação. Já nos primeiros momentos da década de 1970, uma "reduzida, mas variada, produção baiana" apresentaria diversas formas e temas numa "nova cena, grupal, ritual, urgente na vitalidade e no vitalismo do *carpe diem*".

O JOVEM MÁRCIO

É como universitário, envolvido em movimentos criativos de caráter político que Márcio Meirelles frequentou o *Vila*¹³ de João Augusto e foi nesse contexto que ocorreram as primeiras experiências de direção ou de agrupamento e produção vividas pelo jovem artista. Márcio tinha 17 anos quando ingressou, em 1972, no curso de arquitetura da Universidade Federal da Bahia. A partir do Diretório da Escola de Arquitetura, engajou-se nos trabalhos do DCE (Diretório Central dos Estudantes) e do CUCA (Centro Universitário de Cultura e Arte). No trecho a seguir, escrito exclusivamente para este artigo, detalha:

Os alunos da Escola de Direito propuseram a montagem de um espetáculo para lançar um livro com suas poesias, uma antologia que editaram, e convocaram alunos de outras escolas e eu fui. Formavam também este grupo, Sérgio Farias e Aninha. Franco Neste mesmo período, outros grupos foram criados em outras escolas, e vários artistas surgiram e seguiram daí. No grupo da Administração por exemplo, tinha Rogério Menezes, Ângela Andrade e Luiz Marfuz, e os três, pouco depois, criaram o grupo Carranca. João Augusto acolhia os estudantes, no Vila Velha, permitindo

que, junto a eventos culturais, houvesse reuniões de natureza política. E foi assim que conheci João Augusto (MEIRELLES, 2023).

Sobre o seu grupo, conta: “A gente fez quatro peças, mas duas foram proibidas. Eram criações coletivas. Daí começou meu interesse pelo teatro, como uma coisa necessária, como uma arma política, não foi um interesse estético a princípio” (SOARES, 2005, p. 140).

Existiam ainda, outros locais de convivência e de fruição artística da classe teatral soteropolitana nos anos 70, tais como a reitoria da UFBA, o Museu de Arte Sacra e o ICBA.

O ICBA (Instituto Cultural Brasil-Alemanha) ou *Goethe Institut*, foi fundado em 1962. Nos anos 70, tidos como áureos, foi dirigido por Roland Schaffner. O próprio Márcio Meirelles diz se tratar de um lugar de “ebulição e informação”, onde se via obras do cineasta Wim Wenders e do cinema alemão dos anos 60, bem como da cultura alemã deste período. Em suas dependências apreciava-se música, teatro, cinema e artes plásticas e vivia-se uma atmosfera vanguardista e de experimentação. A relativa liberdade sentida pelos artistas e público neste oásis cultural em meio à ditadura deve-se talvez ao fato de que tratava-se de um “espaço internacional”, onde os militares não criam poder impor limites, o que teria transformado o ICBA numa espécie de “universo paralelo”¹⁴. Márcio começou a se interessar pelas vanguardas europeias e a investigá-las no início dos anos 70 e a presença de filmes expressionistas em exibição no ICBA, contribuíram para apoiar seus interesses (SOARES, 2005, p. 140).

Um outro aspecto a ser abordado no que tange ao panorama soteropolitano dos anos 70, a rigor, não teria influência direta nos primeiros passos da formação do Avelãz y Avestruz - mas, marcaria profundamente os últimos movimentos do grupo, bem como a história do teatro baiano, com o surgimento, nos anos 90, do *Bando de Teatro Olodum*¹⁵. Trata-se do aparecimento e consolidação de grupos carnavalescos compostos por uma população negra e majoritariamente periférica da cidade: os blocos-afro. A música, a estética e a mobilização cidadã protagonizadas por tais associações invadiram o cenário cultural de Salvador e, mais tarde, do Brasil. É esse o tempo em que a população negra soteropolitana

desfila no carnaval com vestimentas, canções (letras e ritmos) e danças inspiradas nas nações africanas, valorizando matrizes e matizes que, em geral, eram escamoteadas graças a uma prática de apagamento da história do povo negro, a exemplo da perseguição às suas práticas religiosas. É este o tempo em que vemos surgir o *Ilê Ayê* (1975), *Malê Debalê* (1979), *Olodum* (1979)¹⁶, entre outros.

Nesse soteropolitano/baiano cenário de experimentações, encontros de artistas, vanguarda, produção e fruição de obras diversas, surgimento de espaços artístico-culturais, cultura popular pulsante, comportamentos em renovação, dissidências e ajuntamentos, mobilização política estudantil, é que veremos nascer e florescer o *Avelãz y Avestruz*.

Mas, há um capítulo dessa história ambientado no Rio de Janeiro, em 1975. Sigamos.

RUDÁ

Márcio Meirelles, Maria Eugênia Milet e Jorge Santori, eram, no início da década de 1970, três jovens iniciantes na arte teatral¹⁷ que tinham um projeto: “uma ideia que era de Maria Eugênia, de fazer uma adaptação de Rapunzel para adultos. E aí, no Rio, eu fiquei com isso na cabeça e fiquei escrevendo essa *Rapunzel*, pra montar com eles dois, especialmente” (MEIRELLES, 2021). Contudo, o projeto de *Rapunzel* teve que ser adiado graças à experiência vivida por Márcio no *Teatro Ipanema* de propriedade do ator Rubens Corrêa¹⁸. Neste teatro, no início da década de 70, temos: posturas transgressoras, busca de uma nova cena ou corporalidade cênica, música intensa e silêncios, dramaturgia em sintonia com um universo simbólico de afetos e delírios, e experimentos cênicos que, além de afirmar-se no cenário cultural carioca, fizeram escola. Nos anos de 1970, 1971 e 1972, estreiam, respectivamente, as montagens: *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* de José de Arrabal, *Hoje é Dia de Rock*, de José Vicente, com direção de Rubens Corrêa e *A China é Azul* com texto de José Wilker (FONTA, 2010, p. 175).

Sobre o processo de ensaios de *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* comandado por Ivan de Albuquerque, grande parceiro de Rubens Corrêa, comenta o próprio Wilker:

O Ivan falava: Eu não quero saber de texto, aqui! Quero saber de vocês! E sugeria que a gente

improvisasse sobre assuntos que ele trazia para os ensaios [...]. A gente ensaiava umas quatro horas mais ou menos e não demorou muito no tempo para ter a estreia. [...] A gente improvisava e, nas improvisações, tudo que é loucura que me vinha na cabeça e que vinha à cabeça do Rubens eram loucuras que se compensavam. Que, de repente, encontravam algum tipo de equilíbrio e, com certeza, não era por minha causa. Com certeza absoluta era porque o Rubens sabia o que fazer com isso. [...] O resultado disso é que depois de vinte e cinco, trinta dias a gente tinha a peça inteira encenada sem texto. Ele falou assim: Agora eu quero texto. E a gente colocou o texto na peça (WILKER, s/d apud FONTA, 2010, p. 322).

Sérgio Fonta descreve o processo de ensaios como “transgressor”, “anárquico, embora com uma consciência infernal”. De tal modo que “naquele aparente caos, havia uma exatidão; havia, portanto, a exigência do desvario e também da precisão, mesmo que fosse um mergulho no abismo” (FONTA, 2010, p. 321). Essa ideia vinculava-se diretamente ao conceito que Wilker viria a desenvolver adiante no grupo que batizaria de “relógio emocionado”, numa alusão à conexão entre emoção e exatidão na execução da cena. A convivência artística entre José Wilker e Rubens Corrêa, não passou pela icônica montagem de *Hoje é Dia de Rock*, que transformou espectadores em fãs numa temporada de sucesso que durou de outubro de 1971 a outubro de 1972, fazendo história no teatro do Rio de Janeiro. A encenação traz a ritualidade, o misticismo, o uso expressivo do corpo, a relação com o colorido da cena, as experiências individuais dos atores, entre outros, como elementos que serão referência para José Wilker ao trabalhar com o elenco do *Relógio Emocionado*, onde estará o jovem Márcio Meirelles.

Foi neste contexto, no ano de 1975 e no Teatro Ipanema, que José Wilker montou *Rudá*, texto de Francisco Pereira da Silva, seu primeiro trabalho como diretor, cuja temporada deu-se no horário alternativo da meia noite. A convivência dos atores durante os ensaios, trouxe importantes trocas artísticas. Márcio Meirelles destaca o estudo de obras musicais e teatrais:

Wilker trazia muita coisa, muitos textos, muitas músicas. Ele tinha uma coleção de discos impressionante. A gente ia pra casa dele. Os ensaios sempre assim, tipo, no sábado, eram na casa dele. A gente ficava ouvindo música e conversando, discutindo. Aí tem essa coisa dele trazer o livro de Artaud, que era... o livro era de Rubens Corrêa. E acabou ele me emprestando e eu tirei xerox do livro

inteiro. Então meu livro “O Teatro e Seu Duplo” é filho do livro de Rubens Corrêa (MEIRELLES, 2021).

Em nota publicada no dia da estréia, José Wilker explica que, embora *Rudá* conte apenas com dois personagens, ele utiliza-se de dez atores em cena e esclarece o porquê:

Primeiro: o problema que a peça aborda é muito mais o de toda uma geração do que simplesmente o de duas pessoas; segundo porque sou fascinado pelo surrealismo e o cubismo. Aquele é uma das coisas mais reais do nosso século, enquanto o cubismo mostra uma face dividida em 5 mil. E os dez atores não fazem apenas *Ramanda e Rudá*, separadamente, mas fazem os dois papéis ao mesmo tempo: o masculino e o feminino (A ESTREIA..., 1975).

O elenco de *Rudá* era formado, majoritariamente, por artistas inexperientes e esta foi uma escolha proposital. Em entrevista concedida à Revista *Veja* de 13 de agosto de 1975, Wilker afirma: “fiz questão de usar apenas jovens no elenco, gente insensata e não corrompida pela passividade”. Declarou ainda que não planejou com antecedência o que ocorreria na encenação de modo que “tudo nasceu do que ia se sucedendo no palco” (O INQUIETO, 1975). A recepção da crítica não foi totalmente favorável à experiência pioneira de José Wilker como diretor e aos riscos que correu com seu inexperiente elenco. Cabe reconhecer o impacto do trabalho nestes artistas em formação, incluído aí o jovem Márcio que tinha exata dimensão do universo em que estava inserido, conforme relata em publicação do dia 14 de setembro de 1975:

Eu gosto mesmo de fazer teatro e essa peça não poderia ter sido melhor. Quando eu vi a proposta do Wilker decidi que era isso que eu queria fazer. O espetáculo é caótico, mas o caos tem a limpidez e a precisão dos quadros de Dali e dos Jardins da Delícia, de Bosch, que aliás foram muito explorados durante os laboratórios (E OS CAMINHOS..., 1975).

É muito sugestivo o que o futuro diretor baiano diz ao final da reportagem, quando se refere ao papel dos atores no todo do espetáculo, especialmente quando se verifica o discurso dos membros do *Avelãz y Avestruz*, anos depois, sobre a música na composição da cena teatral: “Está é a minha definição de Arte. A peça funciona como uma sinfonia onde cada ator é um instrumento e cada nota dá o clima da musicalidade da peça. Se um instrumento desafina, a peça inteira fica desafinada” (E OS CAMINHOS..., 1975).

A relação entre os espetáculos *Hoje é Dia de Rock* e *Rudá*, e a influência que exerceram na trajetória do encenador Márcio Meirelles, já nos primeiros momentos do *Avelãz y Avestruz*, revelam um tempo de trocas, vivências e registros estéticos ao mesmo tempo em construção e afirmação. O crítico Yan Michalski, no artigo “Ontem Foi Dia de Rock”, publicado no Jornal do Brasil de 13 de agosto de 1975 rememora a encenação de Rubens ocorrida em 1971, ao tratar da estreia de José Wilker e de seu *Rudá*, alegando que o espectador encontra ali uma atmosfera saudosista: “pela acolhida que os atores lhes dispensam na plateia, pelo cheiro de incenso no ar, pelo clima da trilha sonora a pleno volume, pelo colorido do cenário à mostra”. Assim, tal como ocorrera com *Hoje é Dia de Rock*, *Rudá* “antes de ser uma peça teatral propriamente dita é um ritual místico, que adota inclusive explicitamente o rótulo de celebração”. Por fim, a despeito de ver falhas na encenação, como problemas na dicção dos atores, o crítico reconhece na obra a presença de “elaborados estímulos sonoros e plásticos” (MICHALSKI, 1975).

Há, do ponto de vista da organização do *Relógio Emocionado*, outra fundamental inspiração que influenciaria o projeto de formação e funcionamento do *Avelãz y Avestruz*:

Essa coisa mais organizacional, de pensar [...] em um grupo. Então vamos fazer um grupo nesses moldes, de uma cooperativa, de um grupo cooperativado que acabou sendo um consórcio. [...] Cada espetáculo era um consórcio. A gente se reunia em consórcio pra montar aquele espetáculo (MEIRELLES, 2021).

Do ponto de vista das visualidades, é muito significativo que a experiência do jovem Márcio no espetáculo *Rudá*, citado numa das notícias supracitadas como “pintor”, envolva as artes plásticas e a música, uma vez que estes são traços marcantes de sua obra como encenador.

RESUMO DA TRAJETÓRIA DO AVELÃZ - RECORTE DE ALICE A RAPUNZEL

A estréia do *Avelãz y Avestruz*, no Teatro Sesc/Senac Pelourinho, em junho de 1976, foi uma inovação no teatro baiano. Uma aventura não apenas estética, mas também comportamental, gerencial e política que refletia o que estava acontecendo na Bahia e no Brasil. Aquele coletivo baiano de alguma forma sintetizava isso (MEIRELLES, 2011).

A história do *Avelãz y Avestruz* tem início em 1976, após o retorno de Márcio da viagem ao Rio de Janeiro, quando, além do trabalho de ator com o *Relógio Emocionado*, “fez desfile de modas, cenários e figurinos” (SOARES, 2005, p. 141). O trabalho pausado com Maria Eugênia e Jorge Santori, agora seguiria seu rumo:

E foi especificamente pra isso que eu voltei. Eu e Maria Eugênia já tínhamos o projeto de adaptar Rapunzel para o público adulto e depois de feita a adaptação, eu voltei para dirigir. A gente formou um grupo com Hebe Alves, Jorge Santori, Vilma Florentina... Aí começa minha experiência como diretor mesmo [...] (MEIRELLES, apud SOARES, 2005, p. 141).

Em 17 de junho de 1976, o *Avelãz y Avestruz* estreia *Rapunzel*, uma adaptação do conto para o universo adulto. Sobre a proposta estética:

A linguagem cênica já deixava claro o caminho a ser trilhado pelo grupo: forte pelo apelo visual e gestual e muita importância dada ao trabalho vocal e corporal; a música; a coreografia; a maquiagem; o cenário e o figurino, usados como elementos significativos e a utilização simultânea (ANDRADE, 1982)²⁰.

Embora o último trabalho assinado pelo grupo tenha ocorrido em 1989, é possível constatar períodos de maior continuidade das produções artísticas e outros em que membros do grupo assumiram compromissos externos a ele. Aliás, a constância de alguns nomes em todo o percurso e nos momentos mais intensos de trabalho, revelam que um determinado núcleo pode ser entendido como aquele que deixou suas marcas e sua imagem no histórico do coletivo, bem como, numa via de mão dupla, foi marcado por ele. A atriz Maria Eugênia Milet²¹ (2002), cita em trabalho acadêmico, quando se refere à sua participação no grupo, os colegas “Márcio Meirelles, Hebe Alves, Chica Carelli, Fernando Fulco e outros amantes do teatro” (MILET, 2002, p. 17). De fato, esses são nomes recorrentes nas fichas técnicas dos espetáculos e trabalhos do *Avelãz y Avestruz* e constituem o que foi acima denominado de *núcleo*, ainda que nem sempre estivessem todos juntos. Também frequentemente citados, são: Jorge Santori, Milton Macedo e Sérgio Carvalho. Entretanto, cabe observar que outros tantos artistas e coletivos trabalharam no e/ou com o grupo, que pode ser entendido também como um espaço de formação e intercâmbio em diversas de suas experiências

e espetáculos. Ao situar o papel dos artistas no momento histórico em que os encontramos, diz Maria Eugênia:

Traçávamos caminhos pessoais e profissionais no contexto da repressão e da contracultura de Salvador na década de 70 e 80. O trabalho intensivo fortaleceu o grupo como célula operativa de regras e metodologias próprias, gerando nos integrantes uma formação abrangente que passava desde a condução dos treinamentos de ator/encenação até a produção e cultural e comunicação (MILET, 2002, p. 17).

Hebe Alves, artista que participa do grupo também como formadora compartilhando as experiências e lições aprendidas na Escola de Teatro da UFBA, assinala que o *Avelãz y Avestruz* "resulta do encontro de jovens tomados de afeto, coragem e assumida irreverência. A vontade é fazer teatro!". Trata-se de um grupo que se coloca como "potente interlocutor entre artistas e público", propondo "modelos alternativos de criação e produção" (ALVES, 2020, p. 51).

No intervalo de 1976 a 1989, o *Avelãz y Avestruz* produziu treze espetáculos, além de participação em fóruns e festivais e oferta de oficinas. Mas, é entre os anos de 1978 e 1981 que Márcio Meirelles identifica o momento em que o grupo afirma sua proposta internamente e no cenário cultural de Salvador. *Alice, Fantasia Dramática* cujo processo de ensaio iniciou em 1978 e estreia ocorreu em março de 1979, foi a primeira da série de obras desse recorte temporal que segue com *Baal* (1980), *Salomé* (1981), *O Pai* (1981) e *Rapunzel* (1981). Nas palavras do próprio Meirelles (2021) "O que é o *Avelãz y Avestruz*? O que a gente chama *Avelãz y Avestruz* e sente *Avelãz y Avestruz*, mesmo, é o grupo que ficou de *Alice* até talvez *O Pai* e a última *Rapunzel*. [...] O ápice do *Avelãz y Avestruz* é entre *Alice* 78-79 até 81, que é *Rapunzel*".

De acordo com o jornalista Carlos Wilson Andrade (1982), o espetáculo *Alice, Fantasia Dramática*, baseado no texto clássico de Lewis Carroll, possuía um "tom onírico", tal como "requerido pela obra". Em 1980, com *Baal*, texto de Bertold Brecht, o grupo "conseguiu criar um espetáculo onde estabelecia-se uma síntese de Brecht/Artaud, com uma estética basicamente expressionista". Já em *Salomé* (1981), a presença constante da música através do texto cantado em quase todo o espetáculo, caracterizava o trabalho como

uma ópera, ou "peça atonal". Estas breves menções, servem para introduzir a atmosfera dos espetáculos do *Avelãz* e para indicar que seus processos contaram com pesquisas específicas para cada trabalho.

Em *Alice, Fantasia Dramática*, cujo título já indica a opção estética do grupo, o *Avelãz* usa o clássico infantil para tratar de um profundo dilema do mundo dos adultos, que é, finalmente, o público alvo do espetáculo. No texto do programa, os artistas deixam claro que se interessam pela atitude da personagem principal, especificamente por sua iniciativa de, a despeito das conduções imperativas dos pais, fazer suas escolhas. A grande revolução de *Alice* está, segundo a visão do grupo, numa escolha consciente, firme e serena: "*Alice* mostra que é possível sair". E foi então que *Alice* saiu. O espetáculo, ficou em temporada de março a abril e em maio já estava numa turnê que seguiria por sete cidades: Vitória, Belo Horizonte, Brasília, Goiânia, Petrópolis, São Paulo, e Rio de Janeiro. Duas *kombis* em caravana conduziam o elenco, levando também cenários, figurinos e testemunhando uma experiência que imprimiria forte identidade e cumplicidade àquele coletivo e, em última instância, abriria caminhos para futuras e marcantes presenças no cenário teatral soteropolitano, baiano e brasileiro. *Alice* arrebatou os prêmios de melhor espetáculo, direção (Márcio), atriz (Maria Eugênia Milet), ator e atriz coadjuvante (Jorge Santori e Hebe Alves), pelo *Troféu Martim Gonçalves* de 1979.

Em 1980, nova estreia do grupo acontece em abril e a temporada, em Salvador, finaliza em junho. Trata-se de *Baal*, texto de Bertold Brecht, que apresenta-se no mês de agosto em Curitiba e no Rio de Janeiro, neste último ocupando o *Teatro Cacilda Becker*. Em Curitiba, nota publicada no jornal "Estado do Paraná" no dia 07 de agosto sob o título "'Baal', a poesia cruel de Brecht" e assinada por Aramis Millarch, traz importantes referências sobre o texto, a montagem, a direção de Márcio e a atuação do elenco. Cabe longa citação:

[...] "*Baal*" é também uma peça significativa por trazer a Curitiba o trabalho de um grupo de vanguarda, com propósitos novos e que há bastante tempo desenvolve trabalho da maior repercussão em Salvador: o *Avelãz y Avestruz*. Dirigido por Marcio Meirelles, também responsável pela iluminação, cenário e figurino, o *Avelãz y Avestruz* busca uma linguagem direta, polemica em

suas encenações e ao se decidir pela montagem da primeira das peças escritas por Brecht (que teve sua estréia em Leipzig, em 1923), ao que consta, nunca antes montada no Brasil. [...] Não se trata de uma peça de fácil consumo. É um espetáculo rico em efeitos simbólicos, que exige do elenco – Sérgio Martins, Fernando Fulco, Hebe Alves da Silva, Maria Eugenia, Milton Macedo, Paulo de Lácio e Sérgio Carvalho – extraordinário desempenho. [...] Utilizando o jogo claro/escuro, com longos silêncios, "Baal" pode surpreender quem não esteja acostumado com uma linguagem de teatro não convencional. Mas assim como uma escalada a uma montanha compensa o cansaço pelo panorama que permite dela deslumbrar, também o entendimento de "Baal", em suas várias propostas, é altamente gratificante a quem sabe estimular o bom teatro. Há alguns meses, quando vimos "Baal" em Salvador, sentimos a garra deste espetáculo, a seriedade de seus realizadores e intérpretes. A temporada que agora fazem em Curitiba é significativa em vários aspectos, especialmente por permitir que os jovens que também se propõem a uma renovação do teatro e que tanto tem falado a respeito conheçam o que Márcio Meirelles e seus colegas vêm fazendo. [...] (MILLARCH, 1980, p. 7).

O troféu Martim Gonçalves de 1980 deu prêmios à *Baal*, através de Fernando Fulco como ator, e do cartaz da peça.

A coreógrafa Lia Robatto entrou em contato com Márcio Meirelles quando *Baal* ainda estava em cartaz no Rio de Janeiro, para fazer o convite que levaria à montagem de *Salomé* que estreou no mês de janeiro de 1981 no Museu de Arte Sacra, localizado no Convento de Santa Tereza, em Salvador. *Salomé*, cujo texto foi criado a partir de colagem, nasceu a partir de uma parceria com o Grupo Experimental de Dança da UFBA, Quarteto de Cordas da Bahia e Orquestra Sinfônica da UFBA. Quanto à temática e à abordagem adotada para a encenação, verifica-se um mergulho no universo psicanalítico e nas suas alusões à mitologia, um dos pilares das discussões e do simbolismo contido na encenação do *Avelãz*, já vistos aqui em *Alice*, por exemplo. Bom lembrar que a incursão por temas e percepções associados à psicanálise aparece no imaginário do período. A montagem de *Salomé*, portanto, dialoga com a proposição de Freud acerca das pulsões de vida e morte apoiadas, respectivamente, nos mitos de Eros e Thanatos:

Salomé tinha muito a questão da palavra: Yocanaan, a palavra. Salomé, a pulsão do desejo. Ela era acompanhada pelo anjo da morte. Aonde ela ia, o anjo da morte ia junto, porque Eros e Thanatos estão sempre ligados. São indissociáveis. Ela leva a

palavra à morte. Ao decepar a cabeça de Yokanaan. A palavra é transformada em desejo e isso é o caminho da morte: a renovação (MEIRELLES, 2021).

Da perspectiva da coreógrafa Lia Robatto, situando *Salomé*, como o último produto do Grupo Experimental de Dança (GED) por ela comandado, a obra significa a continuidade de uma investigação sobre a relação palco, plateia e espaço:

É uma continuação das experiências que venho desenvolvendo no universo PALCO X PLATÉIA, realizando propostas cênicas ambientais através de ações itinerantes, numa tentativa de revitalizar as relações entre atores e espectadores estimuladas pela escolha e aproveitamento dos espaços arquitetônicos dos locais dos espetáculos (ROBATO, 1994, apud ARAÚJO, 2012, p. 196).

Ainda sobre a relação com o público, cabe lembrar que a liberdade que espetáculos de dança, modernos e contemporâneos, trazem quanto à movimentação de dançarinos e a profusão de focos é algo que guarda grande semelhança com os resultados do *Avelãz*.

Salomé tinha a duração de uma hora e quarenta e cinco minutos, numa sequência de dez ações cênicas interligadas. Segundo as indicações de Lia Robatto sobre o espetáculo, não existia uma linha única de pensamento e algumas cenas aconteciam ao mesmo tempo. O público tinha liberdade de fazer suas escolhas e extrair dos "corpos-gestos-sons-palavras" aquilo que estivesse mais próximo de suas concepções intelectuais e interações estéticas e expressivas (ARAÚJO, 2012, p. 196).

Em janeiro de 1981, *Salomé*. Em junho, *O Pai*, texto de August Strindberg em cuja ficha técnica Cleise Mendes assina os "laboratórios de análise de texto". É de se destacar, em sua análise, a relação entre a estética da montagem e a linha da dramaturgia:

Em "O Pai" destacamos três elementos: um novelo de barbante manipulado pelas personagens femininas, uma escada em que elas se sentam como num trono (e à qual o protagonista só tem acesso arrastando-se), o próprio umbigo da casa e centro do poder de Laura, e alguns tijolos desalinhados em semicírculo que constroem, limitam, e simultaneamente vazam, explodem, negam a viabilidade do perímetro doméstico onde poderosas forças antagônicas colidem. Mesmo sem analisar os múltiplos aspectos da saga trágica de Adolph, tecida de muitos fios na peça de Strindberg (muitos dos quais "amputados" pelos cortes no texto), "O Pai" é, sobretudo, a estória de um homem "enredado" até a loucura e a morte, e este sentido capital foi realizado, construído cenicamente, fisicamente, de modo que a visão do envelhecimento real do

ator colava-se subitamente à nossa sensação da teia crescente onde a mente da personagem se debatia (MENDES, 1981)²².

Destaque-se em *O Pai*, a presença e parceria com o grupo musical *Anticália*, de maioria feminina, com quem o *Avelãz* havia convivido em *Salomé*. A parceria seguiu na montagem de *Rapunzel* cujo repertório foi baseado no trabalho do *Anticália*:

[...] Ainda fez *Rapunzel* a partir do repertório delas. *Rapunzel* era só música medieval e renascentista, do repertório delas. A gente sentou, aí eu fiz o roteiro. E a gente ia cena por cena e dizia “que música que a gente pode botar aqui?” Aí elas tocavam. “Ah, essa aqui! Aquela...”. Aí a gente fez o roteiro a partir do repertório delas. E aí elas tocavam, era quase que um concerto com pantomima (MEIRELLES, 2021).

Esta montagem de *Rapunzel*, a de 1981, era direcionada ao público infantil e recebeu três prêmios do Troféu Martim Gonçalves de melhor do ano nesta categoria: direção, atriz coadjuvante (Chica Carelli) e figurino, que era assinado pelo próprio Márcio.

Estancamos aqui a narração sobre os espetáculos do *Avelãz*, – conforme o recorte anunciado: de Alice (1978) a *Rapunzel* (1981) –, para trazer alguns pensamentos de seus integrantes a respeito do trabalho que estavam desenvolvendo.

“PRIMEIRO A CARNE, DEPOIS O VERBO. ENTÃO FEZ-SE AVELÃZ Y AVESTRUZ”.

No ano de 1980, os artistas do *Avelãz y Avestruz* se reuniram no sítio de um de seus integrantes²³ para refletirem sobre diversos temas e questões internas, incluindo seus processos de criação e a estética dos espetáculos. Cinco anos e cinco espetáculos após sua fundação o grupo registrou as impressões, opiniões e debates gerados neste encontro num documento onde encontramos a seção “De Periódicos: Comentários”²⁴. O escrito foi organizado com base em trechos de críticas jornalísticas e de depoimentos dos próprios membros do grupo registrados até ali. Daí, os artistas faziam comentários que eram datilografados pelo diretor. Embora não seja possível identificar quem emitiu cada uma das observações listadas numa sequência que denota clara espontaneidade das falas, há que se atentar para o valioso conjunto do pensamento ali colocado, organizado aqui a partir de trechos selecionados, reunidos por temas.

CORPORALIDADE X TEXTO

“Através do corpo a gente não mente”. As improvisações feitas sem palavras trazem “o gesto puro”. Assim, “o que a gente tem como ator, como grupo, foge de toda a convenção, à palavra. Buscamos, com o corpo, o mais primitivo”. Embora reconheçam que naquele momento era preciso “encontrar a medida certa entre fala e gesto”, porque a palavra, “agora, pra gente, ganhou seu devido peso”, o grupo entende que a sua matéria prima é o corpo como força primitiva, capaz de atingir a abstração que não é vista, mas sentida. Nesse sentido, defendem que a palavra, ou somente ela, não consegue dar conta dessas expressões: “o teatro que fazemos não é só dizer um texto de determinada maneira. É um ritual sobre uma ideia”. O processo de criação é então resumido: “partimos da ideia, marcamos os movimentos que têm uma emoção. Depois encaixamos o texto. Aí é preciso descobrir a voz, a inflexão exata. A emoção do gesto junto com o som e o significado da palavra são determinantes.”

SIMULTANEIDADE DE ELEMENTOS

Ainda a respeito da suposta contradição entre corpo e palavra, o que pode ser entendido como uma “linguagem dupla”, o que “parece confuso” é que há elementos que surgem em cena de modo simultâneo. Então “fica confuso pelo costume que se tem de separar para entender”. Alguém faz a ressalva: “mas acho que a gente determina o que é mais importante [...] Como um quadro que tem mil detalhes, e as pessoas podem olhar pros detalhes ou pro assunto principal. Mostramos o que é principal”. A simultaneidade aparece como uma qualidade da cena do grupo, já que o público tem a opção de fazer os seus recortes: “as multinformações, as cenas paralelas... É uma coisa como na vida. Tem coisas acontecendo atrás de mim, que eu não tô vendo. A gente seleciona as informações na vida”. A profusão de imagens é dada como um conjunto: “as nossas peças têm um bocado de coisas, de ceninhas, de gestos. Mas, o importante é a ideia, o todo. Mesmo porque “não botamos cenas paralelas de graça. Tem um sentido”. O desafio ao público está dado: “Tem o vício da leitura linear”, “as pessoas querem a ordem. O nosso teatro é muito esquizofrênico, partido”, “somos a não-mensagem, nós não propomos que as pessoas aprendam o que queremos dizer, mas

sim que vivam aquele momento conosco, aquela reflexão". Então, "de certa forma, a gente não faz pra agradar".

A MÚSICA DA CENA, A MÚSICA/CENA

É comum a associação do processo criativo e da encenação com a música, com a metáfora da orquestra, que serve como base. Porque "na música, vários instrumentos resultam numa harmonia. Acho que dominamos essa linguagem". Daí que cada ator/instrumento, emite um som que, no conjunto, alcança essa harmonia. Individualmente cada som possui a mesma importância: "apesar de cada um ter o seu ritmo, sua forma, todos têm o mesmo peso". Neste sentido, quem teria mais importância o ator, ou o texto? "O ator é mais fundamental que o texto". Alguém retruca: "não sei, o texto é a partitura". Outro(a): "Acho que o texto é mais um instrumento. A ideia é a partitura". Outro conceito musical presente é a ideia de afinação. Então, "depois que tomamos consciência da ideia vem a afinação". E a afinação está presente em diversos componentes: "entre nós como atores, entre nós e o diretor, entre nós e o texto e entre nós e o público". Eis que "a orquestra dá bem a ideia do que não pode ser individual".

SOBRE A FORMA COOPERATIVA DE ORGANIZAÇÃO

"A gente nunca tem grana, salta daqui, junta dali... resolve como saltimbancos. Faz rifa, vende camisetas. E agora o problema tá sendo resolver como saltimbancos". "Fica muito improvisado. Ninguém aguenta. Por isso a gente tá se reestruturando. Tem que haver uma certa estabilidade", Então o que deveria ser um grupo de trabalho com retorno financeiro satisfatório, acaba por gerar inseguranças pessoais, "às vezes pinta esse negócio de grilo, de bodes, de realização pessoal", e o grupo acaba por exercer funções que a rigor, não deveria assumir, porque não é a "função principal". Como o grupo não se mantém "todo mundo precisa fazer outra coisa", "aí fica todo mundo se segurando um no outro pra não cair", "e inevitavelmente surge o herói, que é o inverso da cooperativa. Aí está a contradição". Nesse ponto, está a encruzilhada do grupo naquele momento: "não podemos ficar devendo a todo mundo o direito de fazer teatro, de sermos loucos". O lado bom da coisa é que

a democratização nas relações de produção tem como resultado uma peça "incrível". Muito gratificante para atores e diretor. "Claro, na medida em que a gente democratiza... Estamos confiando muito um no outro. Não há o ressentimento de ser mandado. A gente tá fazendo o que quer, o resultado é muito nosso".

SOBRE AS MUDANÇAS NA SOCIEDADE - O FATOR POLÍTICO

"Aí entra toda uma discussão sobre a função da arte como fator de mudança da sociedade e da arte como fator de mudança dela mesma. Arte como revolução política e como revolução artística". Onde está o artista nesse processo? Ele é o "catalisador do coletivo, dos anseios coletivos". Daí que a questão política é colocada em forma de perguntas, uma vez que, se não há verdades a serem ditas, vem as dúvidas: "o que tem pra ser mudado? Como? Porque?".

Assumindo o risco da retirada de contexto das frases aqui pinceladas e agrupadas conforme uma nova escrita, esse resumo pretende entender o *Avelãz y Avestruz*, não como um coletivo de ideias determinadas e determinantes, mas como um grupo que tinha como prática debater seus processos, sua relação com o público e seu entendimento sobre as próprias obras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreender o que se passou na década de 1970 com a arte brasileira, em especial o teatro, é mergulhar num universo de contradições. É aceitar e buscar as diversidades em pontos diversos do país para, por fim, traçar um panorama que inclua conexões, entrelaçamentos, incoerências, criações aleatórias, descontinuidades, muito mais do que definir tendências e linhas evolutivas. Há que se atentar para o fato de que esse é um tempo de descobertas, de tentativas, quando "os encenadores buscam desembaraçar-se dos enquadramentos direcionando sua ação criativa para outras veredas, propondo rupturas de linguagem". Já os grupos "terão seus experimentos questionados por uns e outros", mas, ao defender práticas que se distanciaram dos "cânones cênicos", deixariam o teatro "noutro patamar" (LEÃO, 2009).

Experiências de coletivos, em qualquer ponto do país são reveladoras e merecem ser iluminadas a partir de novos estudos, uma vez que trazem à baila, junto com os seus fazedores, as redes criadas num tempo em que informações culturais e humanas podiam ser trocadas longe dos registros da tecnologia informacional vigente. Dentro das mochilas: fontes, vivências, tesouros de potência criativa. Nesse sentido, a história de um grupo teatral pode trazer ricas contribuições para o entendimento dos anos 70, ao tempo em que a ausência de outras é uma lacuna incomensurável. E é exatamente porque não há como encontrar um ícone, um diamante bruto que sirva como modelo puro de teatro que represente o período, abraçando ou não a contracultura, que é preciso alcançar múltiplas experiências. O *Avelãz y Avestruz*, grupo que está numa encruzilhada da história política brasileira, quando a ditadura já amenizava suas ações repressivas de perseguição, censura e morte, não era exatamente um grupo de esquerda:

[...] a gente não era esquerda, militante. Nem era enlouquecido de droga. Do gueto da droga. A gente era meio imune a tudo isso. A gente passava. Evidentemente era um clima pesado. A gente sentia a repressão, mas não era uma coisa que a gente temia diretamente porque a gente não tava envolvido nem com uma coisa nem com outra. Mais ou menos isso. Em 76, 77 e 78, já fim dos anos 70, quando o *Avelãz* é mais, assim, já não tava tão pesado (MEIRELLES, 2021).

Após o fim de suas atividades, o *Avelãz* reconfigurou-se e seguiu corporificado na trajetória da maior parte de seus ex-integrantes. Destaque-se outra vez a presença de Márcio Meirelles, Chica Carelli, Maria Eugênia Milet e Hebe Alves nas oficinas que formaram o *Bando de Teatro Olodum* em fins dos anos 90. A história do *Bando* tem marcas de um novo olhar sobre o fazer teatral dos artistas Márcio Meirelles e Chica Carelli. Essa é uma outra história, que vem sendo muito bem contada por pesquisadores e pelos(as) próprios(as) artistas do *Bando*.

Docentes da Universidade Federal da Bahia, Maria Eugênia Milet e Hebe Alves são hoje relevantes educadoras no cenário teatral baiano, formando novas gerações de artistas da capital e do interior. Trabalham ainda como encenadoras, cada uma seguindo seus próprios caminhos estéticos e políticos. Chica Carelli segue na *Companhia Teatro*

dos Novos, atuando no Teatro Vila Velha, dentro e fora dos palcos. Sobre o diretor Márcio Meirelles, é digno de nota que sua passagem pelo Rio de Janeiro e o seu encontro com fazedores teatrais vinculados ao *Teatro Ipanema* funcionaram como adubo para o solo semeado pelos movimentos universitários dos quais participou, pelas influências do cinema que assistiu e pelas trocas que a fervilhante cidade de Salvador lhe proporcionou. Eis aí uma das sementes que a contracultura brasileira, fez frutificar nos artistas do *Avelãz* e em seus resultados cênicos.

Por fim, cabe trazer novamente o embate entre o poético e o político, ou reconfigurá-lo, uma vez que na obra do *Avelãz*, bem como na carreira de seu diretor, cujos contornos iniciais foram aqui esboçados, há uma convivência que aposta menos na oposição entre as duas coisas e mais nas possibilidades ampliadas que ambas carregam. A rigor, a guerra entre os “patrulheiros” e os “vazios”, hoje talvez seja considerada como algo datado, no limite, anacrônico. Talvez possamos resolver o imbróglio reconhecendo que “é impossível reduzir o político ao pragmático – e o poético, ao delirante. Seria simplificar demais as coisas. Mesmo porque sabemos que o homem político e o homem estético podem coexistir num mesmo indivíduo (GIL, 1988, p. 17).

No momento em que essas páginas são escritas, quando combate-se os rastros destrutivos da extrema direita no Brasil, – que opera com espalhamento do ódio, negação da realidade, apologia à tortura e à torturadores, ataques à democracia, construção de um mundo paralelo violento e sectário, ranço fascista, desumano e mortífero –, a atuação política através de formas poéticas que exalem, ao mesmo tempo, afetos e denúncias, surge como um horizonte necessário, como um sopro renovador e forte potencial operante.

Que a história do *Avelãz*, e de seus artistas inspiradores (aqui brevemente relatada e, portanto, à espera de estudos mais extensos e profundos) siga iluminando e semeando outros coletivos e artistas, tal como o ator Fernando Fulco o fez – antes de juntar-se aos desbundados artistas que viraram estrela –, com sua atuação de clareza em palavras e brilhante economia de gestos. Esse texto é dedicado a ele.

NOTAS

01. Registre-se que importantes bandas vieram da Europa, especialmente da Inglaterra, (Beatles, The Who, Cream, Led Zeppelin, Animals e Pynk Floyd) e que havia uma importante circulação de músicos entre os dois continentes.

02. Se o marco inicial da contracultura brasileira atribuída ao tropicalismo situa-se entre 1967 e 1969 e ainda que Caetano e Gil, tenham sido presos em 1968 e exilados em 1969, é de se esperar que os seus desdobramentos viessem a ocorrer mais efetivamente nos anos seguintes. Destaque-se ainda a presença, em 1970, no cenário musical, do artista negro Tony Tornado, influenciado pelo Black Power americano (BAHIANA, 2006, p. 27).

03. Íntegra da lei disponível em:

<https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/dele11077.htm#:~:text=DECRETA%3A,sejam%20os%20meios%20de%20comunica%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: jan. 2023.

04. Destaque-se que a pulsão dos eventos relativos à contracultura ocorre de modo diferente no correr da década de 1970, que pode, segundo Ana Maria Bahiana (2006, p. 6), ser dividida em duas metades. A primeira seria uma espécie de “rescaldo dos 60”, onde está a polarização entre “caretas” e “desbundados” e as fortes proibições do AI-5. Já a segunda metade seria a “pré-estréia dos 80”, quando se inicia o período de abertura e a diversão ganha espaço. É, conforme a autora, o tempo dos “discotequeiros e punks, roqueiros e naturebas, surfistas e playboys”.

05. GARCIA apud SILVA, 2002, p. 27.

06. Ferraz (2005, p. 96-97).

07. Michalski (1985, p. 72).

08. Destaque-se nomes como: Yanka Rudska (dança); Ernest Widmer, Walter Smetak e Hans Koelreutter (música); Martim Gonçalves (Teatro). Também o Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO) coordenado por Agostinho da Silva. Há também figuras externas ao ambiente universitário como Pierre Verger e Lina Bo Bardi. E há ainda o prosseguimento da amizade entre Caribé, Dorival Caymmi e Jorge Amado.

09. Caetano, que cursava filosofia, revela: “Tom Zé (como Djalma Correia e Alcivando Luz) decidira ter contato direto com o currículo, enquanto Bethânia e eu éramos apenas habitués dos concertos semanais do salão nobre da reitoria – e Gil e Gal, nem isso” (VELOSO, 1997, p. 276).

10. Os dissidentes: Othon Bastos, Carlos Petrovich, Tereza Sá, Sonia Robatto, Carmen Bittencourt e Echio Reis.

11. João Augusto Sérgio de Azevedo Filho (1928-1979), homem de teatro que transitava por várias áreas, entre teóricas, dramatúrgicas, técnicas e práticas, trabalhara no *Tablado* com Martim Gonçalves, que o trouxe para a Bahia para ser professor na ETUB. Sobre sua trajetória junto ao Teatro Vila Velha e ao Teatro Livre da Bahia, bem como sua atuação frente ao SNT ver textos de Denise Pereira Silva (2011) e Raimundo Matos de Leão (2006).

12. O autor descreve e analisa espetáculos, trajetórias de artistas, diretores e debates sobre as encenações, tendo como limite os anos de 1967 e 1974. Dentre vários nomes mencionados (juntamente com seus espetáculos), há: Álvaro Guimarães, Luciano Diniz, João Augusto, Deolindo Checcucci, José Possi Neto.

13. Vinte anos depois, em 1995, Márcio Meirelles estaria envolvido, junto com outros artistas (destaque-se Chica Carelli), com o que chama de uma “recomposição do Teatro dos Novos”. Em 1998, ano em que o Vila Velha é reinaugurado após reforma que lhe deu as atuais feições, batiza os elencos dos espetáculos doravante montados de: *Companhia Teatro dos Novos*. É esta uma outra história.

14. “Da Alemanha para Salvador”. Texto jornalístico, publicado no Portal do IRDEB (Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia). Disponível em: <<https://www.irdeb.ba.gov.br/soteropolis/?p=6997>>.

15. Alguns nomes do Avelãz y Avestruz, a saber: Chica Carelli, Maria Eugênia Milet, Márcio Meirelles e Hebe Alves participaram da criação do *Bando de Teatro Olodum*. Antes, a montagem de *Gregório de Mattos de Guerras*, contou com: Ângela Andrade, Isa Trigo, Chica Carelli, Maria Eugênia Milet e Márcio Meirelles e funcionou,

segundo este último, como “um trampolim” para a formação do Bando. (SOARES, 2005, p. 142).

16. Há que se registrar também outros coletivos culturais de maciça presença negra, tais como os “afoxés” cujo maior expoente é o *Filhos de Gandhi* (1949) os chamados “blocos de índio”, com destaque para os *Apaches do Tororó* e também Escolas de Samba. Sobre o tema ver o artigo de Paulo Miguez (2020).

17. Os três artistas participaram, em 1974, do espetáculo profissional *No Mundo do Faz de Conta* ou *A História do Bombeirinho Valente*, com texto, direção e produção de Jurema Penna. O espetáculo passou por cidades do interior da Bahia, entre elas Feira de Santana e Senhor do Bonfim. Informações retiradas do acervo de Márcio Meirelles.

18. O *Teatro Ipanema* foi construído no terreno dos fundos da propriedade que abrigava a residência da família do ator e diretor Rubens Corrêa, na rua Prudente de Moraes na capital carioca e inaugurado no ano de 1968.

19. Ator brasileiro, nascido no ano de 1944, com carreira reconhecida no teatro, televisão e cinema. Ganhou o prêmio Molière de melhor ator por sua atuação em *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*, em 1970. Entre os destaques de sua trajetória estão a atuação no filme *Dona Flor e seus Dois Maridos* (1976) e como protagonista na novela *Roque Santeiro* (1985). Trabalhou também como diretor e produtor e faleceu no ano de 2014.

20. Carlos Wilson Andrade, redigiu o documento “Avelãz y Avestruz - pequeno histórico até 1982: sugestão de pauta para a imprensa divulgar Macbeth”. Disponível em: <<https://www.marciomeirelles.com.br/site/wp-content/uploads/2011/07/avel%C3%A3z.pdf>>.

21. Maria Eugênia cursava psicologia, quando, em 1975, iniciou os trabalhos no *Avelãz y Avestruz*. Em 2002 finalizou seu mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Sua dissertação trata do trabalho feito no CRIA (Centro de Referência Integral de Adolescentes), onde além de co-fundadora atuou como encenadora e arte-educadora. O CRIA destaca-se na formação cidadã e artística de centenas de jovens baianos.

22. Os textos aqui reproduzidos, retirados da edição de nº 3 da revista ART, publicada pela

Escola de Dança e Teatro da UFBA, foram retirados do acervo pessoal de Márcio Meirelles, e não da própria revista, daí a ausência do número da página. Na edição, há textos de Cleise Mendes, Carlos Petrovich, Nilda Spencer e Márcio Meirelles.

23. O sítio pertencia à família de Sérgio Carvalho e ficava em Estância, estado de Sergipe.

24. O documento, que contém ainda prólogo e epílogo, possui 40 páginas e foi batizado de: “Dramática Companhia Teatral em Crise ou Crise Dramática na Companhia do Teatro ou Lá Vem o Elenco”. Disponível em: <<https://www.marciomeirelles.com.br/site/avelaz-y-avestruz/>>.

REFERÊNCIAS

A ESTRÉIA de hoje: Rudá. Teatro. Seu Programa. **Revista do Jornal Última Hora**. Rio de Janeiro, p. 04, 04 de ago de 1975. Acervo Márcio Meirelles.

ALVES, Hebe. AVELÃZ Y AVESTRUZ: um desafio. In: UZEL, Marcos & ALCÂNTARA, Paulo Henrique (org.) **Poéticas de Márcio Meirelles**. Salvador: Edufba, 2020.

ANDRADE, Welington. O Teatro da Marginalidade e da Contracultura. In: FARIA, João Roberto (dir.). **História do Teatro Brasileiro 2: Do Modernismo às Tendências Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2013.

ARAÚJO, Lauana Vilaronga. **Lia Robatto e o Grupo Experimental de Dança: estratégias poéticas em tempos de ditadura**. Salvador: EDUFBA, 2012.

BAHIANA, Ana Maria. **Almanaque Anos 70**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

DUARTE. Gustavo de Oliveira e BERTÉ. Odailso Sinvaldo. **Urdimento**, v.2, n.32, set. 2018, p. 488-504.

FERNANDES, Sílvia. **Grupos Teatrais Anos 70**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2000.

GIL, Gilberto e RISÉRIO, Antônio. **O Poético e o Político e outros escritos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

E OS CAMINHOS, de Rudá. Xuxa e Márcio. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, caderno B. Domingo, 14 de setembro de 1975. Acervo Márcio Meirelles.

FONTA, Sérgio. Rubens Côrrea. **Um Salto para Dentro da Luz**. Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

FERRAZ, Leidson, DOURADO, Rodrigo, JÚNIOR, Wellington. (Org.) **Memórias da Cena Pernambucana**. Recife: Editora dos Autores 2005.

KAMINSKI, Leon (org.). **Contracultura no Brasil Anos 70**: circulação espaços e sociabilidades. E-book. Curitiba, CRV, 2019.

LEÃO, Raimundo Matos. **Abertura para outra cena**. Salvador, Fundação Gregório de Mattos/ Eudfba, 2006.

LEÃO, Raimundo Matos. **Transas na Cena em Transe**: Teatro e Contracultura na Bahia. Salvador: Eudfba, 2009.

MENDES, Cleise. A significação em Cena. **Revista ART nº 3**. Publicação da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal da Bahia, 1981 (Acervo Márcio Meirelles).

MEIRELLES, Márcio. **Avelãz y Avestruz. Leitura cênica de um documento**. 2011. Disponível em: <<https://www.marciomeirelles.com.br/site/2011/09/avelaz-y-avestruz-leitura-cenica-de-um-documento/>>.

MEIRELLES, Márcio. Entrevista concedida a autora. Plataforma Microsoft Teams, 14 de abril de 2021.

MEIRELLES, Márcio. Trecho sobre o CUCA/DCE/TVV/João Augusto. Especialmente redigido para o artigo. Fevereiro de 2023

MICHALSKI, Yan. **O Teatro sob Pressão**. Rio de Janeiro Jorge Zahar editora, 1985.

MICHALSKI, Yan. Ontem Foi Dia de Rock. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, caderno B. Teatro. Quarta-feira, 13 de agosto de 1975. Acervo Márcio Meirelles.

MOSTAÇO, Edécio. A Questão Experimental: A Cena dos Anos de 1950-1970. In: FARIA, João Roberto (dir.). **História do Teatro Brasileiro 2**: Do Modernismo às Tendências Contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2013.

MIGUEZ, Paulo. Afrofolias. Notas sobre a presença negra no Carnaval De Salvador. **Extraprensa**, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 133 - 147, jul./dez. 2020.

Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/175297>>.

MILARCH, Aramis. A Poesia Cruel de Brecht. **Tablóide. Estado do Paraná**. p. 7, 07 de agosto de 1980. Acervo Márcio Meirelles.

MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e Política**. Arena, Oficina e Opinião. São Paulo: Annablume editora, 2016.

O INQUIETO. **Veja**. 13 de agosto de 1975. Acervo Márcio Meirelles.

PATRIOTA, Rosângela. História e Historiografia do Teatro Brasileiro da Década de 1970: Temas e Interpretações. **Revista Estudos em Arte e Sociedade**, vol. 09, n. 1, 2012. Disponível em: <<https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/baleianarede/article/view/2836>>.

SILVA. Maria José Lisboa. **O Grupo GRITA**, sua estética e sua política. Prefeitura de São Luís, São Luís, 2002.

SOARES, Luiz Cláudio Cajaíba. **A encenação dos dramas de língua alemã na Bahia**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) Universidade Federal da Bahia, 2005.

SILVA, Denise Pereira. João Augusto e o Teatro Livre da Bahia: Artistas, intelectuais e o Estado na Bahia nos anos 1970. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História** - ANPUH: São Paulo, julho 2011. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300804084_ARQUIVO_artigoanpuhusp2011.pdf>.

SOBRE A AUTORA

Karina de Faria é docente da Licenciatura em Teatro da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), é pesquisadora de História do Teatro Brasileiro. Possui graduação em Sociologia, Mestrado em Administração de Empresas, Especialização em História do Teatro Brasileiro e Ocidental, e Doutorado em Artes Cênicas. Atriz, produtora, Autora do livro "A Saga de Celina: palco picadeiro e rádio na trajetória de uma atriz nordestina" (CRV, 2020). E-mail: karinadefaria09@gmail.com

PROJETO “MEMÓRIA DO TEATRO ALBERTO MARANHÃO”: A IMPORTÂNCIA DE UM ACERVO DOCUMENTAL TEATRAL NO NORDESTE NO ÂMBITO DA PESQUISA, EXTENSÃO E ENSINO DE TEATRO BRASILEIRO

*“MEMÓRIA DO TEATRO ALBERTO MARANHÃO” PROJECT:
THE IMPORTANCE OF A THEATRICAL ARCHIVE IN THE
NORTHEAST IN THE SCOPE OF BRAZILIAN THEATER
RESEARCH, EXTENSION AND TEACHING*

**Monize Moura
PPGARc/UFRN**

Resumo

Este artigo debruça-se sobre parte de uma pesquisa realizada no contexto do projeto de extensão *Memória do Teatro Alberto Maranhão*, desenvolvido pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), em parceria com o Governo do Estado do RN, através da Fundação José Augusto. A ação prevê a conservação, digitalização, sistematização e análise das informações contidas nos documentos que compõem o acervo documental do Teatro Alberto Maranhão, situado na cidade do Natal/RN. Por meio da apresentação do projeto, busca-se trazer à tona algumas questões importantes para o debate acerca do papel das universidades na preservação da memória das artes cênicas e acerca do tratamento dispensado à memória teatral no estado do Rio Grande do Norte. Analisa-se também o processo de construção do acervo documental do Teatro Alberto Maranhão, ao longo do século XX. Por fim, discute-se o uso das fontes para o impulsionamento de pesquisas e do ensino na área de História do teatro brasileiro, particularmente na região Nordeste.

Palavras-chave:

Memória; acervos teatrais; história do teatro nordestino; história do teatro brasileiro.

Abstract

*This article focuses on part of a research implemented in the context of the extension project *Memória do Teatro Alberto Maranhão*, developed at the Federal University of Rio Grande do Norte (UFRN), in partnership with state government, via José Augusto Foundation. The action plan provides for conservation, digitalization, systematization and analysis of information contained in the documents that comprise the Alberto Maranhão theater archive, located in Natal, Brazil. This project presentation seeks to bring up some important questions for the discussion on the role of universities in memory preservation within performing arts and on how state government deals with theatrical memory. It also analyzes the process of construction of the Teatro Alberto Maranhão archive, throughout the twentieth century. Finally, it discusses how the use of sources can propel research and teaching in the field of Brazilian theater history, particularly in the Northeast.*

Keywords:

Memory; theatrical archives; Brazilian theater history; Northeastern theater history.

INTRODUÇÃO

A preocupação com a memória do teatro tem produzido nos últimos anos diferentes ações e reflexões entre artistas e pesquisadores. Jorge Dubatti (2016), constatando as transformações ocorridas na universidade argentina no final do século XX, no sentido da incorporação de novos saberes, como o teatro, propõe-se a refletir acerca da especificidade da produção de conhecimento em teatro e sobre o papel dos pesquisadores-artistas universitários. No que diz respeito à memória teatral, para ele, cabe ao(à) pesquisador(a) em teatro engajar-se com a comunidade artística, contextualizando e complexificando, à luz da História do Teatro, os relatos fundamentais para a produção de memória de artistas e jornalistas. Por isso, Dubatti defende que uma das obrigações do(a) pesquisador(a), segundo as novas exigências das "ciências da arte", é pensar os limites dos registros, através da consulta e produção de arquivos e centros de documentação. Mais do que isso, caberia também aos pesquisadores universitários as tarefas de recolher documentos do presente e de favorecer a criação de centros de documentação e arquivo.

O pensamento de Dubatti (2016) coaduna-se com a percepção de Fontana (2019, p. 74), para quem a universidade brasileira ocupa hoje posição estratégica na preservação do patrimônio documental do teatro, atuando por meio da criação de centros de documentação e até mesmo possuindo a "custódia de relevantes conjuntos documentais relativos à memória das nossas artes cênicas". Além do debate sobre memória e acerca do papel das universidades na sua produção e preservação, as preocupações mais recentes em relação a acervos teatrais têm relação com as reflexões da última década em torno da própria historiografia teatral brasileira sobre o uso de fontes, no sentido de pensar a História do teatro para além do texto teatral.

Nos últimos tempos, o estudo da história do teatro brasileiro e os tradicionais trabalhos sobre a literatura dramática que se mantêm enveredam para diversificados aspectos da encenação, da inserção do teatro no ambiente urbano, da arquitetura teatral, dos negócios da cena, dos profissionais do palco e de outros inúmeros aspectos até hoje menos explorados. Para esses novos objetos, novos documentos precisaram ser encontrados em instituições além de bibliotecas,

em formatos os mais diversos, de acordo com o perfil de cada pesquisa (AZEVEDO, 2017, p. 154).

Tal transformação trouxe, então, para o centro do debate, a necessidade de se pensar a História do Teatro a partir de outros documentos - inclusive aqueles produzidos pela História oral (BRANDÃO, 2017). Acrescenta-se a isso a crítica à perspectiva das principais obras que se ocuparam da História do Teatro Brasileiro, em sua maioria centrada no eixo Rio de Janeiro-São Paulo. O desenvolvimento da pós-graduação em Artes Cênicas, atrelado à expansão das universidades e sua interiorização nas últimas décadas, aprofundou o debate de tais questões (FARIA, 2013), na medida em que tem estimulado o interesse por novos objetos de estudo.

Esses processos tiveram por consequência um maior desenvolvimento da historiografia teatral brasileira, assim como a renovação de paradigmas e temas de pesquisa. Tais reformulações têm solicitado cada vez mais a discussão sobre o uso das fontes e, portanto, também sobre a necessidade de produção de memória e documentação em locais que não dispunham de centros de documentação teatral, como é o caso do Estado do Rio Grande do Norte.

HISTÓRIAS DO TEATRO FORA DO "CENTRO": O CASO DO RIO GRANDE DO NORTE

A escrita da História do Teatro no Rio Grande do Norte ainda possui muitas lacunas a serem preenchidas. Alguns trabalhos tecem panoramas da atividade teatral no estado, principalmente na capital, destacando artistas regionais, dramaturgos e grupos teatrais (SANTOS, 1996). É possível ainda situar o esforço de produção de memória do teatro potiguar em algumas monografias e dissertações desenvolvidas no âmbito da pós-graduação (SPINELLI, 2016), ou em publicações dos próprios grupos teatrais locais¹, que constituem material didático significativo para a pesquisa e ensino da História do Teatro no Rio Grande do Norte.

Neste âmbito cabe destacar as publicações de Othon (1998; 2003) que se notabilizam por buscar reunir os dados coletados em uma abordagem histórica da formação do teatro no Rio Grande do Norte, relacionada, para a autora, à própria história da vida educativa no estado. As publicações de

Othon compreendem o período entre o século XVIII e meados do XX. Resta, portanto, muito a decifrar sobre a História do Teatro potiguar, sobretudo no que concerne às relações dos fenômenos e aspectos locais com processos históricos mais amplos, relativos à formação do teatro brasileiro (MOURA, 2019, p. 2).

No que diz respeito ao Teatro Alberto Maranhão (TAM), casa de espetáculos inaugurada em 1904, na capital do estado, duas publicações merecem destaque. A primeira, produzida por Inácio de Meira Pires (1980), relata de maneira sumária e com pontuações críticas os eventos ocorridos no referido teatro entre os anos de 1904 e 1952. A segunda, de autoria do historiador Cláudio Galvão, foi publicada em 2005, em comemoração aos 100 anos do teatro. A edição de comemoração apresenta um trabalho de pesquisa acurado sobre a história da construção do edifício, contendo curtas biografias de figuras que tiveram atuação relevante no teatro e destacando eventos considerados chave para a memória do TAM.

Ambos os livros se destacam também pela apresentação de uma cronologia de eventos ocorridos no teatro. Pioneiras em seus esforços de reunião e ordenação cronológica das informações, ambas as obras se apoiam no acervo documental do teatro, que é composto principalmente por transcrições ou recortes de notícias de jornais locais a respeito da atividade artística do edifício, além de programas, cartazes e fotografias. O conjunto desses registros, organizado cronologicamente, compõe, com efeito, uma espécie de ata das atividades do teatro. A sua leitura permite-nos compreender a ocupação das pautas de espetáculo no edifício, bem como, sumariamente, a recepção da crítica.

Convém ressaltar ainda o trabalho de Fontana (2016) sobre o grupo Teatro do Estudante do Brasil (TEB)², que aborda a turnê realizada em Natal pelo grupo em 1952, além de apresentar correspondências entre Paschoal Carlos Magno e Lauro Monte Filho, artista amador da cidade de Mossoró. As cartas, discutida dentre um conjunto de correspondências entre Paschoal e outros artistas amadores de diversos estados do Brasil, “indicavam desejo de intercâmbio, com a disseminação da proposta estética do TEB e

a formação de uma segunda geração do teatro amador no país” (MOURA, 2019 apud FONTANA, 2016, p. 433).

Apesar desses registros, ainda há muito material a ser coletado e pesquisado a fim de elaborar-se uma memória teatral do estado do Rio Grande do Norte³. Conforme apontado acima, há ainda que se observar a carência de estudos mais aprofundados, e apoiados em fontes primárias, que discutam a História do teatro do estado considerando as suas particularidades e descontinuidades em relação à História global do teatro (BALME, 2012).

Diante de pesquisadores e pesquisadoras que desejam caminhar nessa direção, impõe-se, de saída, um grande obstáculo: a ausência de um centro de documentação teatral aberto à consulta. Hoje são principalmente fontes orais (entrevistas), acervos privados de artistas e grupos locais, bem como críticas de espetáculos publicadas em periódicos⁴ as fontes de pesquisas mais “acessíveis” para a produção de memória do teatro no Rio Grande do Norte.

O Teatro Alberto Maranhão guarda uma documentação organizada cronologicamente e fundamental para a compreensão da atividade artística do Estado. No entanto, este acervo, atualmente indisponível à consulta e em estado de grande fragilidade, tendo sido deslocado temporariamente para o Solar João Galvão, prédio situado no bairro da Ribeira, cidade do Natal, que abriga o Centro de Documentação do Estado⁵.

Diante da relevância de seu acervo, é fundamental preservar a documentação e a memória deste Teatro. O projeto de extensão *Memória do Teatro Alberto Maranhão* orienta-se nesse sentido. A ação vem sendo desenvolvida pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte⁶ desde o ano de 2020, por meio dos editais PROEX 006/2019 e 004/2021, em parceria com o Governo do Estado do RN, através da Fundação José Augusto. O projeto prevê a conservação, digitalização, sistematização e análise das informações contidas nos documentos que compõem o acervo documental do TAM. Para tanto, envolve os departamentos de Artes e de História do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (CCHLA-UFRN)⁷.

Até outubro de 2022, a ação realizou parte da etapa prevista de conservação dos documentos referentes ao período entre 1904 e 1950. Esse material já foi digitalizado e está acessível no Repositório Digital do LABIM⁸. Ainda, o projeto avançou na sistematização de informações contidas nos documentos digitalizados, com o intuito de produzir um instrumento para auxiliar a pesquisa no acervo do Teatro. Durante a execução dessas etapas, surgiu a necessidade de compreender melhor a constituição desse acervo e a sua lógica de organização.

TEATRO ALBERTO MARANHÃO: CONSTRUÇÃO E ACERVO

Convém, antes de tudo, frisar a relevância do Teatro Alberto Maranhão para a vida cultural do estado do Rio Grande do Norte. Inaugurada em 1904, com o nome de Teatro Carlos Gomes, a casa de espetáculos insere-se no contexto das transformações urbanas da capital potiguar na virada do século XIX. Tal momento também foi marcado pela construção da praça Augusto Severo no bairro da Ribeira, cuja dinâmica cultural e econômica se intensificava. A abertura do teatro significou a ampliação da esfera pública e a transformação dos espaços de sociabilidade natalenses, em consonância com o que ocorria em diversas capitais do mundo.

Com efeito, durante o século XIX, observou-se em vários centros urbanos uma mudança significativa no modo de vida dos indivíduos, em seus hábitos, bem como em suas relações com o tempo e o espaço. Nesse sentido, o teatro ocupou lugar de destaque, sendo objeto de interesse e discussão, uma vez que a “ida ao teatro” constituía uma das principais práticas de lazer nas cidades (CHARLE, 2012). No Brasil, a construção de casas de espetáculos oficiais tornou-se, então, uma reivindicação de parte da elite intelectual brasileira, para quem a materialização de um teatro nacional através de edifícios suntuosos consistia num símbolo de modernização, aqui entendida como sinônimo de civilização (europeia).

Imbuída desse espírito, a construção do Teatro Alberto Maranhão, sob o nome de Carlos Gomes, significou para a capital do Rio Grande do Norte um marco tanto no que tange à paisagem urbana, como para o modo de vida da população e de seu imaginário. Edificado numa praça

ajardinada, em substituição ao pantanoso terreno frequentemente inundado pelo rio Potengi, o TAM assumiu relevância para a construção da própria identidade da cidade. Respondia a um ideal modernizador, ao mesmo tempo em que constituía um lugar de distinção social: para a elite local, ir ao teatro podia significar fazer parte de um circuito teatral característico da civilização europeia. Tratava-se também de familiarizar-se com um repertório de obras líricas e dramáticas, e com os códigos de recepção de espetáculos (incluindo-se aí as exibições de cinema que passaram a acontecer nesse espaço). Relevante enquanto espaço social aglutinador de indivíduos e (re)produtor de hierarquias sociais, o teatro foi, assim, o lugar escolhido para sediar eventos sociais, cívicos e políticos.

No que se refere ao incentivo à atividade artística por parte do Estado, o edifício contribuiu decisivamente para a dinamização da cena teatral na capital, sendo palco de turnês nacionais e internacionais, além de apresentações de grupos teatrais e musicais locais. Ao longo do século XX, sediou eventos de amplitude regional e nacional: I Festival Nortista de Teatro Amador (1955), I Congresso Brasileiro de Teatro Amador (1958); Festival Nortista de Amadores do Autor Teatral Brasileiro (1960); I Encontro dos Diretores de Teatro Norte-Nordeste (1962); e IV Festival Nacional de Teatro de Estudantes (1962). Esses eventos desempenharam importante papel no processo de modernização do teatro brasileiro (FERRAZ, 2019).

Percebe-se que a história do Teatro Alberto Maranhão é de enorme relevância para o Rio Grande do Norte. A memória do edifício permite-nos traçar e compreender diferentes aspectos da vida artística e cultural natalense, bem como da formação de redes de sociabilidade na capital potiguar, de que somos herdeiros.

É importante, no entanto, perceber que o que se designa como acervo documental do TAM não constitui propriamente um arquivo permanente da instituição, que reflita seu funcionamento como um todo. Isso incluiria, notadamente, as funções administrativas ali desempenhadas e não apenas o registro dos espetáculos apresentados nos palcos do TAM, pois “O documento de arquivo só tem sentido se relacionado ao meio que o produziu.

Seu conjunto tem de retratar a infraestrutura e as funções do órgão gerador. Reflete, em outras palavras, suas atividades-meio e suas atividades-fim (BELLOTTI, 2006, p. 28).

Os documentos que compõem o acervo do TAM foram, em grande parte, reunidos a partir da iniciativa pessoal de alguns de seus diretores e de suas bibliotecárias no sentido da produção de livros de registros das atividades do teatro a partir de recortes de imprensa. A despeito da ausência de um arquivo permanente do TAM, nos termos dispostos acima, a existência de um acervo documental sugere que, ao longo do século XX, a memória do TAM já vinha sendo compreendida como aspecto relevante do edifício teatral⁹.

O próprio regulamento do teatro, datado de 1908, já orientava o trabalho de gestão do edifício, apontando também para a produção da memória do teatro. Por exemplo, o documento aponta, como uma das funções da diretoria, a criação de uma biblioteca, além da “escrituração do teatro”, prevendo a produção de diferentes “livros a serem abertos, encerrados e rubricados pelo diretor da instituição”: “um livro para inventário dos pertences, inclusive mobílias e cenários, um livro de visitas, um livro para serem lançadas as contas, um livro de entradas e de multas do aluguel do buffet, um livro de despesas, um para o catálogo da bibliotheca, um de registro dos contratos”. De acordo com o regulamento, tal tarefa caberia ao secretário do teatro, que deveria ainda “velar pelo archivo e bibliotheca do teatro, fazendo um catálogo das peças theatraes e musicaes” (RIO GRANDE DO NORTE, 1908).

Previsto em regulamento ao menos desde 1908, o registro das atividades do TAM não parece ter sido realizado de maneira contínua desde sua fundação. De acordo com Meira Pires, que dirigiu a casa nos períodos 1954-1967 e 1968-1982, a produção de livros de registros do TAM foi iniciada somente na gestão de Alcides Cicco, terceiro diretor do teatro, que ocupou o cargo entre 1926 e 1954:

[Alcides Cicco] teve o cuidado de registrar o movimento artístico levado a efeito no Teatro, valendo-se principalmente, dos comentários e notícias publicados em A República, órgão fundado por Pedro Velho (Pedro Velho de Albuquerque, irmão de Alberto Maranhão) no dia 1 de julho de 1889, para ser o porta-voz do Partido Republicano Federal. [...] Alcides Cicco preencheu a lacuna

deixada pelos seus antecessores e anotou tudo quanto eles não tiveram entusiasmo para fazer. Pena que não tenha conseguido arquivar os programas das Companhias que nos visitaram, dos Concertos da Orquestra e de todas as festividades promovidas no Teatro. No livro que adquiriu para esse trabalho, lavrou o seguinte Termo de Abertura: ‘Não tendo havido a lembrança dos primeiros Diretores desde Theatro “Carlos Gomes” de abrir um livro para nele ser registrado o movimento theatral dos exercícios de 1904 a 1911, resolvi, na qualidade de Director do Theatro, dar início a esta escripturação fazendo um apanhado dos espetáculos, desde o dia 24 de março de 1904. Directoria do Theatro Carlos Gomes, em Natal, 2 de abril de 1935. [...] O certo, por conseguinte, é que ele registrou o período de 1904 a 1910 e todos os outros, a partir de sua nomeação, incluindo também o referente aos anos de 1926 a 1930 sem se preocupar, todavia, em colecionar os programas e notícias de jornais (PIRES, 1980, p. 90-91).

Efetivamente, no acervo documental do TAM encontram-se indícios de um primeiro Livro de Registro das atividades do teatro entre 1904 e 1912¹⁰. O projeto *Memória do TAM* ainda não encontrou compêndio semelhante para o período que se estende de 1913 a 1916. Pode-se supor, no entanto, que os registros dos eventos ocorridos durante esses anos tenham sido realizados e perdidos *a posteriori*, uma vez que aparecem descritos por Meira Pires em obra que se propunha a apresentar “uma pauta do movimento de cada ano e dos seus respectivos meses” (PIRES, 1980, p.103). Além disso, na década de 50, em coluna semanal no *Diário de Natal*, Meira Pires publicou em ordem cronológica registros dos eventos ocorridos no TAM, os quais vieram a ser retomados em seu volume *História do Teatro Alberto Maranhão*, de 1980, ao qual nos referimos aqui. Nessas publicações periódicas não há menções a livros de registros do então Theatro Carlos Gomes. Pires remete-se ao periódico A República em algumas passagens, dando a entender que ele mesmo estivesse realizando um compêndio de registros:

Como é sublime o indivíduo pesquisar documentos, fatos verídicos, na empoeirada prateleira do tempo. Reviver um passado glorioso que merecia, pela sua respeitabilidade, melhores atenções por parte de quem de direito. E é rebuscando as páginas já amarelas da História da nossa Cidade que vamos encontrar as provas sobejas do quanto se trabalhou, do quanto se persistiu, para que nossa gente pudesse no futuro, apresentar para conhecimento das gerações, o que foi construído com esforço e abnegação (PIRES, M. “Na prateleira do tempo”, *Diário de Natal*, 28/04/1952).

A produção retroativa de livros de registros, tendo sido iniciada na gestão de Alcides Cicco (1926-1954), foi retomada posteriormente por Meira Pires, quando este exercia a função de delegado do Serviço Nacional de Teatro. É assim, como uma iniciativa deste, que o jornal *Diário de Natal* noticia, em 20 de janeiro de 1954, a “organização do Arquivo do Theatro Carlos Gomes”:

Dentre as inúmeras iniciativas de vulto levadas a efeito em nossa terra pela Delegacia do Serviço Nacional de Teatro, em benefício da Arte, logo agora, no início de 1954, a organização do ARQUIVO do Teatro Carlos Gomes, já determinada pelo teatrólogo Meira Pires, Delegado do SNT neste Estado.

Adquirido um arquivo devidamente capacitado para o fim a que se destina, a secretária da Delegacia do SNT, srta Guiomar Florentino da Costa, iniciou ontem, a classificação das pastas que ocuparão as gavetas do arquivo que será organizado juntamente com o teatrólogo Meira Pires.

Assim, dentro de pouco tempo, dois meses mais ou menos, os interessados em saber o que se passou há 50 anos atrás em nossa velha casa de espetáculos poderão procurar o Arquivo do Teatro, que lá irá encontrar a classificação do dia, mês e ano dos acontecimentos artísticos levados a efeito na Casa de Alberto Maranhão, e bem assim os programas relativos às festividades ali desenvolvidas.

As informações trazidas pelo *Diário de Natal* indicam ainda que a organização do acervo de fato se constituiu em torno da memória dos eventos artísticos realizados nos palcos do TAM e não a partir de uma política de gestão do conjunto documental da instituição.

O contexto da criação do arquivo também ajuda a explicar por que é possível deparar-se com documentos de apresentação e configuração bastante contrastantes. Por exemplo, os registros referentes ao período entre 1904 e 1912, produzidos a partir da transcrição, em sequência cronológica e páginas numeradas, da coluna dedicada ao teatro do jornal *A República*¹¹, figuram em caligrafia cursiva e folhas de caderno pautadas. As folhas, mesmo as que tratam dos primeiros espetáculos apresentados no teatro, contêm, no canto superior direito, a assinatura do diretor Alcides Cicco. Já para o período entre 1916 e 1920, os registros figuram em páginas numeradas com capas contendo o ano registrado em caneta hidrográfica, seguidas de transcrições datilografadas do jornal *A República*. É ainda possível ler, no início do compêndio, o seguinte texto:

Por maior que tenha sido o esforço desenvolvido, os apelos feitos através da imprensa e do rádio, com o objetivo de conseguir programas e notícias de jornais da época que servissem como testemunhos eloquentes do movimento artístico, cultural e social desenrolado no quinquênio 1916-1920, nada foi possível encontrar que servisse a esse objetivo. [...]

Decidimos então efetuar uma pesquisa na coleção de A REPÚBLICA a fim de não deixar sem registro esse período de grande significação para a vida desta Casa de Espetáculos. Assim, de acordo com as notas anexas, tudo o que passou nesse Teatro, de 1916 a 1920, foi encontrado no órgão fundado por Pedro Velho, que é, como ninguém ignora, uma espécie de ATA do dia-a-dia provinciano.

O trabalho de pesquisa nas coleções de A REPÚBLICA, no período antes mencionado e gentilmente cedidas pelo Instituto Histórico Geográfico do Rio Grande do Norte, foi pacientemente feito pela funcionária Verônica de Oliveira Netta, encarregada do Arquivo Histórico do Teatro.

Se algo foi realizado nesta Casa de Espetáculos e não constar deste registro, é porque, também, infelizmente, não constava e não foi motivo de qualquer comentário em A REPÚBLICA (THEATRO CARLOS GOMES, 1916).

A consulta aos documentos referentes às primeiras décadas de funcionamento do TAM permite-nos conhecer não apenas a ocupação das pautas de espetáculo, como também entender o próprio processo de concepção dos livros de registros que compõem hoje o acervo documental do teatro relativo à primeira metade do século XX. É possível, ainda, perceber que tais livros sofreram intervenção, encontrando-se hoje desmembrados em pastas-fichários às quais foram anexados outros documentos, como fotografias e fotocópias, programas e até mesmo reproduções de notícias extraídas de sítios eletrônicos correspondentes aos eventos registrados. Não tendo constituído prática oficial no protocolo de funcionamento do teatro desde a sua fundação, o registro das atividades orientou-se meramente a partir da boa intenção de alguns de seus diretores e bibliotecárias. Tratou-se, na maioria das vezes, da tentativa de produção de uma memória a partir da reunião e organização cronológica dos eventos ocorridos no Teatro Alberto Maranhão.

CONCLUSÃO

Com a intenção de contribuir com a discussão sobre a memória teatral no Brasil, apresentamos neste artigo o projeto *Memória do Teatro Alberto Maranhão*. De início coube, de um lado, refletir

sobre a relevância desse Teatro para a vida cultural potiguar e, de outro, questionar os desafios de produzir e ensinar História do Teatro diante da ausência de centros de documentações no estado. Ressaltamos, nesse sentido, a importância das pesquisas já desenvolvidas na área no Rio Grande do Norte, observando também suas lacunas, com vistas a ressaltar a urgência de uma ação que garanta, em longo prazo, a política de memória para o teatro no estado. Construímos nossa reflexão em diálogo com outros pesquisadores que vêm procurando pensar o papel das universidades na produção e preservação da memória teatral.

Nesse âmbito, é salutar reconhecermos as limitações de nossa atuação enquanto pesquisadoras(es) do teatro, uma vez que a gestão de documentos e arquivos é objeto de uma área do saber constituída ao longo de anos. Convém, então, pautar a importância de uma política efetiva de longa duração para a gestão de documentos na esfera das instituições públicas, que vai muito além da digitalização dos acervos existentes, conforme apontaram Fontana (2019) e Azevedo (2017).

Diante da escassez de fontes documentais e das condições de fragilidade em que se encontram diversos acervos teatrais no Brasil, complexificasse, para os pesquisadores do teatro atuantes na universidade pública, o desafio de pensar os fenômenos cênicos locais em suas relações com a História global. Essa reflexão não pode prescindir de ações de produção ou preservação da memória teatral local, sejam no campo da pesquisa, sejam no âmbito da extensão. Entretanto, tal empreitada precisa estar sintonizada às preocupações relativas “aos aspectos técnicos que envolvem as atividades exercidas no tratamento dos acervos teatrais” (FONTANA, 2019, p. 72). É, portanto, pertinente ressaltar a necessidade de amparo institucional e financeiro que as ações do projeto descrito neste artigo demandam.

Nestas linhas, não se buscou descrever uma ação exitosa do ponto de vista arquivístico. Em vez disso, numa leitura crítica do acervo do Teatro Alberto Maranhão, procurou-se refletir sobre os processos que nortearam os esforços de preservação da memória das artes cênicas no Rio Grande do Norte na primeira metade do século XX. A análise da parte do acervo correspondente ao período apontou a necessidade de compreendermos

melhor a própria produção dos registros das atividades do teatro. Observou-se que os livros de registros referentes a tal período foram fruto de iniciativas de alguns diretores preocupados com a memória do teatro, e não da acumulação orgânica de documentos produzidos pela instituição. Segundo Azevedo (2017), este tipo de prática não parece destoar da realidade da maioria dos acervos teatrais brasileiros:

O acervo do atual Centro de Documentação e Informação da Funarte (Cedoc) é composto não pela lógica que preside a acumulação natural dos arquivos, mas por uma política de acumulação que teve seu ponto mais intenso no final da década de 1980, quando promoveu uma campanha de doação de documentação de e sobre pessoas ligadas às atividades teatrais. A constituição do acervo da Funarte é exemplar para entender a dinâmica mais comum na formação de instituições de guarda de documentação sobre o teatro no Brasil. A base desses conjuntos é oriunda de doações pessoais (seja em vida, seja por herdeiros) de artistas, críticos e pesquisadores (AZEVEDO, 2017, p. 156).

A compreensão dos processos de constituição do acervo documental do Teatro Alberto Maranhão é fundamental para que se possa produzir uma reflexão crítica sobre e a partir da memória teatral no país, tal qual nos recomenda Dubatti, citado na abertura deste artigo. Para ele, cabe a nós, pesquisadores e pesquisadoras do teatro, pensar os limites dos registros documentais, ao invés de tomá-los como vias puras de acesso ao passado. Disso decorre a necessidade de atrelar ações de preservação de acervos, realizadas no âmbito da extensão, às pesquisas sobre produção de memória no Brasil. Certamente, tal direcionamento poderá fomentar também um ensino de (História do) Teatro mais amplo, crítico e reflexivo.

NOTAS

01. É o caso do grupo Clowns de Shakespeare, que publicou cartografia dos grupos teatrais da região Nordeste além de produzir vídeo-aulas, disponíveis em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ErlvUbX6SAg&t=8s>>. Acesso em: 7 nov.2022.

02. O grupo, capitaneado por Paschoal Carlos Magno, teve grande relevância para o processo de modernização do teatro brasileiro, a partir da década de 1940. Conforme observou Fontana, as turnês do TEB pelo Brasil propagaram

repertórios e modos de organização da atividade teatral de acordo com o que se entende hoje por modernidade teatral.

03. Vale ressaltar que a maior parte da bibliografia aqui citada trata, principalmente, da atividade teatral realizada na capital do estado. Novo esforço deve ser somado a fim de abranger a produção teatral no interior do Rio Grande do Norte.

04. Alguns podem ser parcialmente acessados através da Hemeroteca Digital, outros por meio do portal do IHGRN em parceria com a Biblioteca Central Zila Mamede (UFRN). Disponíveis em: <<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>; <<https://ihgrn.org.br/repositorio>>. Acesso em: 4 nov.2022.

05. A instituição também conserva outros acervos, como o do ex-presidente Café Filho.

06. É importante ressaltar que a Universidade Federal do Rio Grande do Norte instituiu, por meio da resolução Nº 017/2017-CONSEPE, a política de memória da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, prevendo em seu Art. 3º, incisos VII: "colaboração entre agentes de órgãos públicos e/ou privados para o desenvolvimento de políticas de preservação e difusão da memória"; e IX: "articulação e estabelecimento de parcerias e convênios, inter e extrainstitucionais, com órgãos governamentais e não governamentais para o desenvolvimento prático e fortalecimento desta política". A diretriz insere-se, portanto, no âmbito da extensão universitária, e é por esse viés que o presente projeto encontrou apoio institucional.

07. Além disso, conta com o suporte das servidoras técnicas Evanúcia Gomes de Oliveira (Laboratório de Restauração e Conservação de Livros e Documentos Históricos - LABRE), Íris Álvares Dantas (Laboratório de Imagens da UFRN - LABIM), além da bolsista Maria Luiza Rocha da Silva. A ação contou ainda com a consultoria da professora Fabiana Siqueira Fontana (UFSM), que possui formação em Arquivologia e experiência na organização de conjuntos documentais custodiados pelo Centro de Informação e Documentação da FUNARTE.

08. Disponível em: <<http://repositoriolabim.cchla.ufrn.br/>>. Acesso em: 28 out.2022.

09. Conforme observa Fontana (2019), o desejo de produzir e preservar a memória das artes cênicas no Brasil ganha força a partir da década de 1940. Tais iniciativas relacionam-se a uma política de desenvolvimento da área da cultura que se iniciou a partir da Era Vargas (CAMARGO, 2013, p. 9).

10. Além da reconstituição e digitalização desse livro, foi realizada a sistematização das informações contidas no documento, e elaborada uma planilha que relaciona e discrimina os artistas, os dramaturgos e as obras que circularam pelo teatro no período em questão.

11. Ao final de cada transcrição encontramos a identificação do periódico, bem como a data da publicação da notícia. Também comparamos os textos contidos nos livros de registros com exemplares do jornal *A República*, constatando que se tratam de transcrições. Em 1907, é a coluna "Palcos e Salões" que continha uma seção dedicada ao Teatro Carlos Gomes.

REFERÊNCIAS

RIO GRANDE DO NORTE. Regulamento do Teatro Carlos Gomes, de 8 de abril de 1908. **Atos Legislativos e Decretos do Governo 1908**. Natal: Typ. d'A República, 1909. p. 100-111. Disponível em: <<http://www.repositoriolabim.cchla.ufrn.br/handle/123456789/2666>>. Acesso em: 7 nov. 2022.

AZEVEDO, E. R. Preservação de documentos para a história do teatro brasileiro: teoria e prática. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v.17, n.2, 2017, p.151-163.

BRANDÃO, T. Falas de camarim: história oral e história do teatro. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v.17, n.2, 2017, p.151-163.

CAMARGO, A. R. **A política dos palcos: teatro no primeiro governo Vargas (1930-1945)**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.

CHARLE, C. **A gênese da sociedade do espetáculo: teatros em Berlim, Londres e Viena**. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BELLOTTO, H. L. **Arquivos permanentes: tratamento documental**. 4a Ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos:** introdução a uma filosofia do teatro. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

FARIA, J. R. (org.). **História do teatro brasileiro:** do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC, 2013.

FERRAZ, Leidson Malan. Contribuição à história dos festivais no Brasil. **Revista Arteriais**, Belém, v.5, n. 9, 2019, p. 124-142.

FONTANA, Fabiana Siqueira. O que existe de permanente no reino do efêmero – os arquivos pessoais e o patrimônio documental do teatro. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 17, n. 2, 2017, p.11-25.

FONTANA, Fabiana Siqueira. O desejo de guardar e as tarefas de proteger e disponibilizar: notas para a consolidação do patrimônio documental do teatro no Brasil. **Revista Aspás**, São Paulo, v.9., n.1, ago. 2019, p. 64-77.

FONTANA, Fabiana Siqueira. **O Teatro do Estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno.** Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

GALVÃO, C. **Teatro Carlos Gomes. Teatro Alberto Maranhão:** cem anos de arte e cultura. Natal: Editor, 2005.

MOURA, M. O. Redes de teatro no Brasil: coletivos amadores no Rio Grande do Norte e a modernização do teatro brasileiro. In: **Anais do XXX Simpósio Nacional de História**, 1., 2014, Recife, Anais [...] Pernambuco: ANPUH, 2019. p.1-13.

OTHON, Sônia Maria de Oliveira. **Vida teatral e educativa da cidade dos Reis Magos:** Natal, 1727 a 1913. Natal: EDUFRRN, 2003.

OTHON, Sônia Maria de Oliveira. **Dramaturgia na cidade dos Reis Magos.** Natal: EDUFRRN, 1998.

PIRES, Inácio de Meira. **História do Teatro Alberto Maranhão (1904 a 05.03.1952).** Natal: Fundação José Augusto, 1980.

PIRES, Inácio de Meira. PIRES, M. "Na prateleira do tempo", **Diário de Natal**, 28 de abril de 1952.

SANTOS, Racine. **Natal em Cena:** 150 anos de história. Natal: Trapiá, 1996.

SPINELLI, Diogo de Oliveira. **O teatro de grupo e a relação com encenadores convidados na formação,**

profissionalização e manutenção do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". São Paulo, 2016.

THEATRO CARLOS GOMES. **Livro de Registros 1916–1920.** Natal, s.n. Disponível em: <<http://www.repositoriolabim.cchla.ufrn.br/handle/123456789/2662>>.

SOBRE A AUTORA

Monize Moura é professora adjunta do curso de Licenciatura em Teatro e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGARc) da UFRN. Atriz graduada na Escola de Teatro da UFBA. Doutora em História pela Universidade Paris-Saclay e em Artes Cênicas pela UNIRIO (com bolsa CAPES).

E-mail: monize11@gmail.com

UM OLHAR BRINCANTE SOBRE O FESTIVAL FOLCLÓRICO DE PARINTINS

A PLAYFUL LOOK AT THE PARINTINS FOLKLORE FESTIVAL

Carla Maria Oliveira Nagel
UDESC

Resumo

O presente artigo propõe uma reflexão sobre as singularidades e potências do processo de criação artística e de organização coletiva do Festival Folclórico de Parintins, no Amazonas, com a inserção dos folguedos e da cultura diaspórica nordestina, assim como do imaginário dos povos que habitam a Amazônia e as inovações culturais que se ligam a um complexo processo de resignificação histórica do brincar de boi. Esse festival, assim como outros festivais do Amazonas, é realizado todos os anos no mês de junho, na cidade de Parintins, e está ligado às festas hieráticas e juninas da cidade. Ao partir do entendimento desse espetáculo como irradiador de um novo sentido de apreender a realidade amazônica e de cumplicidade de público, os intelectuais da Amazônia brasileira João de Jesus Paes Loureiro e Ericky Nakanome, assim como os pesquisadores das manifestações populares nordestinas Hermilo Borba Filho e Oswald Barroso, serão fundamentais para esta discussão.

Palavras-chave:

Festival de Parintins; Boi Bumbá; Amazônia Brincante.

O BRINCAR DE BOI COMO NOVA FORMA DE ORGANIZAÇÃO SOCIAL

Para alguns pesquisadores das manifestações populares nordestinas como Hermilo Borba Filho (1966) e Oswald Barroso (2013), o caráter coletivo do brincar e celebrar a vida está ligado aos laços familiares, de convivência e amizade “combinados

Abstract

This article proposes a reflection on the singularities and powers of the process of artistic creation and collective organization of the Parintins Folklore Festival, in Amazonas, with the insertion of festivities and northeastern diasporic culture, as well as the imagination of the people who inhabit the Amazon and the cultural innovations that are linked to a complex process of historical resignification of playing with bull. This festival, like other festivals in Amazonas, is held every year in June, in the city of Parintins, and is linked to the city's Hieratic and June festivals. By understanding this spectacle as radiating a new sense of apprehending the Amazonian reality and public complicity, the intellectuals of the Brazilian Amazon João de Jesus Paes Loureiro and Ericky Nakanome, as well as the researchers of popular northeastern demonstrations Hermilo Borba Filho and Oswald Barroso, will be fundamental to this discussion.

Keywords:

Parintins Festival; Boi Bumba; Playful Amazon

a laços de consanguinidade, valores e formas de organização social herdadas” (BARROSO, 2013, p. 72). Borba Filho e Barroso ainda enfatizam que essa organização precisa estar imersa “numa comunidade detentora de uma memória da brincadeira” (IDEM, p. 82). É, portanto, uma brincadeira que está ligada à memória ancestral e aos fazeres populares, que na história do



Figura 01 - Alegoria *Boiúna*. Festival de Parintins (2011).

Fonte: BOIUNA. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021.¹

Nordeste nasceu na intimidade do brincar e na tradição dos espetáculos de rua carregados de danças, canto e representação, com elementos gestados originalmente em expressões culturais como *o bumba-meu-boi*, *o reisado*, *a marujada* e *o pastoril*. Ligado aos festejos juninos, o boi-bumbá na Amazônia conquistou seu lugar junto a outras tradições festivas e a artistas populares e seu público, que Moura (1997) descreve como “uma plateia cativa, formada de familiares dos brincantes, de ex-brincantes, de espectadores que acompanham há anos e anos as apresentações” (p. 19).

Festejos aliados à ideia de brincar que Andressa Moreira (2015) descreve como uma produção de manifestações ligadas aos sentidos “da resistência, da comunhão, do reconhecimento histórico, profissional e de si mesmo, dentre outros” (p.7). Uma ideia de brincar que ainda produz, segundo a autora, sentidos que emancipam a nossa experiência e que nos humanizam, quando lançamos um olhar mais sensível sobre essas manifestações.

Imbuídos desse olhar, os estudiosos do brincar destacam que o ordenamento do processo brincante permitiu perceber a presença de uma memória histórica, que inclui um direcionamento

e articulação de experiências artísticas. O pesquisador Wildman Cestari (2020) destaca que a brincadeira do boi é uma articulação aglutinadora das vozes sociais. O autor ainda reflete sobre as variações, deslocamentos e renovações enunciativas do brincar de boi pela sua capacidade de adaptar-se às “múltiplas expressões humanas cuja origem ultrapassa as fronteiras das mais diversas regiões do país” (p. 24). Desse modo, é uma experiência artística brincante que se renova a cada ano e que ao estar intimamente ligada a um contexto, a um modo próprio de se expressar e ao modo de vida dos brincantes, tem o poder e um modo de agir que

[...] atrai, associativamente, para seu interior, manifestações expressivas das mais variadas culturas. Misturando, com o episódio da morte e ressurreição do boi, ritmos, músicas, canções, cantigas, romances populares, dramáticos, dançantes, e, coreograficamente, representados (CESTARI, 2020, p. 39).

Diante disso, pensar nas manifestações brincantes da Amazônia inclui conhecer o que foi construído e experimentado ao longo de sua história, e, simultaneamente, da relação de seus habitantes com as peculiaridades do meio ambiente. Isto significa entender também que, como reflete Pantoja (2012), particularmente na Amazônia,



Figura 02 - Amo do Boi. Autor: Daniel Brandão.

Fonte: BOI CAPRICHOSO. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2022.²

“o rio e a floresta são os elementos de maior destaque nos processos de construções de identidades, pois estes estão intimamente relacionados à existência terrena e sobrenatural do homem amazônida” (p.59). O Festival Folclórico de Parintins agrega todas essas existências e realidades que “lhes estimula um estado de alma diferente, que lhes permite olhar e perceber esse rio de uma outra forma, plena de um mistério encantatório” (LOUREIRO, 2008, p.15). Nesse mistério encantatório do festival está o encanto da *Boiúna* que do fundo dos rios transcende qualquer apreensão rígida e apressada de sua realidade (Figura 01).

Como uma experiência artística e espaço afetivo que possui esse potencial de elencar elementos de várias expressões de caráter brincante que se renova a cada ano, pensar no Festival Folclórico de Parintins é conectar-se ao imaginário dos sujeitos presentes e atuantes no cenário público. Sujeitos e seus modos de resistência, que atualizam, ampliam e historicizam o olhar para um complexo e “novo universo de significação ou novo imaginário” (GROFOGUEL, 2010, p. 411) e suas formas de interação social, sua flexibilidade e acolhimento das narrativas, experiências e saberes.

FESTIVAL FOLCLÓRICO DE PARINTINS: OUTRAS HISTÓRIAS, OUTRAS NARRATIVAS, OUTRAS VOZES...

Bumba-meu-boi; boi-bumbá: agregado de disparates, tolo, estúpido, destituído de graça, estranho concerto de vozes, curiosa procissão, divertimento da canzoada, auto de caráter grotesco (MOURA, 1997, p. 61).

Ao passar por muitas matrizes teóricas e reconfigurações cênicas que envolvem o mergulho nas mais variadas referências culturais, processos de interação social e práticas de interpretação de mundo, o Festival Folclórico de Parintins vem apresentando temáticas como *Ancestralidade*, *Ethos do Saber Popular*, *Mosaico dos Saberes*, *Arte e Revolução pelo saber Popular*, que têm reforçado cada vez mais a importância das narrativas, experiências e saberes que vem de seu povo e de sua história.

Para os pesquisadores Rui Manoel Carvalho (2014) e Ricardo Biriba (2005), a influência de elementos indígenas e nordestinos foi fundamental para esse processo de reconfiguração cênica e ruptura com uma pretensa europeização do boi-bumbá parintinense. Como elemento brincante de resistência o personagem *Amo do Boi* (Figura



Figura 03 - Cunhã-poranga.

Fonte: BOI CAPRICHOSO. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2022.³

2), cada vez mais presente no festival, vem da herança poético-musical nordestina e seus repentes e improvisos cantados, que aliados a novos elementos do figurino reforça o poder de identificação e interação com seu público.

Ricardo Biriba (2005) também faz uma interessante reflexão sobre a incorporação dos fatos históricos nos quadros cênicos na história do festival, quando diz que através deles revela-se a “emergente necessidade de levar à sua gente os valores que sofreram ameaças de extinção pelo colonizador destas terras” (p. 233). Ainda de acordo com o autor, as lendas amazônicas, a oralidade e seu imaginário mitológico geraram “um novo educar ou um reeducar” (IDEM).

Para a pesquisadora Maria Laura Cavalcanti, a transição dessa festa de rua para os anfiteatros, resultou no que ela chama de “reviravolta do imaginário” (2002, p. 129) com as mudanças dos seus quadros cênicos e a valorização e incorporação da cultura indígena, em “interação com outros grupos populacionais no meio urbano” (IDEM, p. 133). Ancorado nessa mesma ideia, o artista, pesquisador e diretor do Conselho Artístico do Festival Folclórico de Parintins Ericky

Nakanome, pensa na figura do indígena como um importante elemento de inovação cênica e histórica nesse festival, ao reafirmar a condição da identidade e da historicidade amazônica. Como elemento cênico brincante fundamental da historicidade desse festival, está também presente anualmente no festival a figura feminina da *Cunhã-Poranga*, que representa a força da mulher indígena e que é definida por Nakanome e Silva (2018) como um potencial artístico que transmite aos seus espectadores o respeito à alteridade, ao feminino, além de valorizar os “saberes nativos de nossos indígenas: os donos da terra” (p.187).

Carregados das possibilidades de experimentações culturais e artísticas, que envolvem a vida comunitária, o brincar, festejar e traduzir a Amazônia e os povos que lá habitam, num exercício dialético de recontextualização dos elementos de linguagem em cena, das narrativas e dos contatos interculturais, os espectadores, como parte fundamental desse festejar, também apropriam-se de práticas e formas de conhecimento ligadas à sua própria imaginação e experiência, que podem ser associadas ao que Martín-Barbero (1997) chama de “força representativa”⁴ (p. 36), uma força

que agrega arte à vida. Por conseguinte, os recursos visuais unidos às práticas artísticas são facilmente reconhecidos quando se conectam intimamente a um modo próprio de se expressar e de brincar parintinense ao mesmo tempo em que se comprometem com as lutas e incertezas do cotidiano.

Um cotidiano e visão de mundo mediado por uma construção que a pesquisadora Ana Caldas Lewinsohn (2009) reflete como um estado de brincadeira que não se dá senão pela própria vivência da brincadeira e “mais efetivamente na troca com a plateia” (p. 68) e nos vínculos estabelecidos com esses espectadores com a inclusão de novos recursos, personagens e narrativas profundamente permeadas pela potência imaginativa do povo.

Como exemplo desses recursos cênicos cada vez mais presentes no Festival Folclórico de Parintins, as alegorias, os referenciais de tradição das festas populares e os sentidos de ancestralidade amazônica fortemente presentes nas narrativas do festival, passam a ocupar o centro da experiência, da resistência histórica nortista e da relação do artista parintinense com o mundo, ao assumir-se como criador e sujeito de sua própria história.

Ao refletirem sobre os elementos alegóricos em Parintins, os pesquisadores Nakanome e Silva (2021) descrevem as alegorias parintinenses como sendo “um dos principais atrativos do espetáculo dos bumbás, e, também como uma das obras mais ambiciosas tanto do ponto de vista técnico e estético quanto da criatividade” (p. 53). Esses autores também nos revelam que o distintivo dessas alegorias está na ideia de que “não são meras estruturas que ambientam a ação ritualística, mas cenários vivos, molduras vivas, elas mesmas atuantes, de modo magnífico, na sequência de ações que, mais do que acompanhar, integram e realizam” (IDEM, p. 54).

Integradas à potência imaginativa e brincante do festival, as alegorias relocalizam e inserem novos significados e novos personagens em cena, representados pela memória, ritos e pelas lideranças indígenas cada vez mais presentes na arena, como referências da sabedoria popular e de territórios comuns, numa busca incessante de uma presença cênica que visibilize e exponha as formas de pertencimento e visão de mundo que

foram e ainda continuam bastante depreciadas e silenciadas pelo discurso limitante colonizador.

Diante disso, é importante enfatizar que esse processo de ressignificação histórica do brincar de boi elenca a importância de refletirmos sobre os apagamentos históricos e a urgência de novas problematizações, que abarcam as realidades amazônicas, e que tem como resultado uma intensa produção de perspectivas teórico-metodológicas. Desse modo, uma nova escrita da história do boi-bumbá, dos artistas e dos espectadores parintinenses, envolve além da construção de identidades e visibilidade do legado dos povos que lá habitam e suas estratégias de resistência, uma atribuição dos sujeitos brincantes ao constante exercício do pensar nas novas tentativas de manutenção das formas de colonização na Amazônia.

O NORDESTE EM CENA E O IMAGINÁRIO DIASPÓRICO

No processo de reconfiguração e exercício cênico do festival, as manifestações cênicas populares do nordeste brasileiro presentes na Amazônia desde a intensa migração de nordestinos, que deu início no final do século XIX, potencializaram as dimensões sagradas e profanas do brincar de boi, através de sua sequência de cenas independentes, do seu caráter narrativo lúdico e das trocas de saberes. Características do teatro nordestino que associadas às dinâmicas sócio-históricas amazônicas, intensificaram o modo afetivo e celebrativo dessa festa.

Nesse sentido, a categoria da *diáspora* que incluo aqui se torna fundamental para entender essa complexa e diversa dinâmica de criação do festival como uma “categoria explicativa do presente” (Reis, 2012, p. 38), ao mesmo tempo em que possui a capacidade de revelar as ações ao longo da história de um povo diaspórico que também assume o que Reis (2012) entende como uma posição política, bastante significativa quando se pensa num grande “contingente populacional de remanescentes dessa diáspora que, organizados, lutam contra os processos de subalternização” (p.40).

No diálogo com a cultura popular nordestina e com elementos e temáticas comuns a uma linguagem amazônica, as narrativas e saberes em

cena resultam de “uma rede de sociabilidade que une os sujeitos e constituem-lhe uma identidade, como um sentimento de pertença” (NASCIMENTO, 2009, p. 65), produzido, segundo esse autor, pela memória ancestral e pelos fazeres populares. Uma aglutinação de expressões culturais e saberes brincantes em torno da narrativa de vida e morte do boi, que Hermilo Borba Filho (1966)⁵ identifica como um espetáculo popular, feito por artistas populares e que o pesquisador paraense Vicente Salles (1994) chama de brinquedo popular que se adapta a cada época.

Aportada nesses autores, penso no processo de adaptação e apropriação da linguagem popular desse brinquedo, e, de sua migração das ruas de Parintins para o bumbódromo⁶, não como um simples assujeitamento à lógica mercadológica do consumo de massas ou de uma simples transformação da festa em espetáculo, mas, como uma constante e complexa busca pelo sentimento de pertença e prazer da experiência, ainda encontrada no estado brincante dos organizadores, artistas, espectadores e suas vivências, historicidades e sentido estético, intelectual e afetivo próprio.

A AMAZÔNIA EM DEVANEIO: OUTROS SABERES, OUTROS PARADIGMAS

De modo geral, do fim do século passado pra cá, a racionalização do mundo veio gradualmente desprestigiando a reflexão a partir da imagem, do sentimento, do devaneio. Eu creio que se perdeu muito com isso. E acredito muito na possibilidade de compreender a realidade através da aplicação sobre essa realidade, da emoção, do devaneio e da relação de sentimento com ela, porque é próprio da relação (LOUREIRO, 2012).

Alguns estudos têm aberto um exercício de novos caminhos e novas problematizações sobre a manutenção das antigas e novas formas de colonização na Amazônia, e, por conseguinte, em suas estratégias de resistência. O Festival Folclórico de Parintins como um referencial da realidade emocional, do devaneio humano, e, de um movimento que ao partir da exaltação artístico-epistemológica própria, assume sua própria história e se insere no que intelectuais como João Paes Loureiro reflete sobre uma historicidade amazônica necessariamente ligada a uma amazoneidade, ou seja, que envolve o sentimento da troca de experiências possíveis

a serem vivenciadas a partir de temáticas ligadas aos imaginários, saberes e cosmologias amazônicas como confrontos aos limites do universalismo ocidental e como instrumentos linguísticos fundamentais na sociedade contemporânea. Uma historicidade que também aponta para a importância de a região ser apreendida como um lugar em que a humanidade pode aprender um pouco mais sobre si mesma. Os desafios dessa apreensão estão, portanto, ligados a uma produção estética e epistemológica amazônica que envolva uma íntima relação com a natureza e uma incorporação da paisagem imaginal como dimensão poética do ser. É nesse imaginário que encontramos as singularidades das expressões populares e das manifestações lúdicas parintinenses.

A AMAZÔNIA REINVENTADA

Ao (re) escrever suas narrativas a partir de outro locus de enunciação, de saberes, sentimentos e cosmovisões que um dia foram negados, o Festival Folclórico de Parintins elege uma construção cênica a partir do seu povo, sua comunidade e suas referências próprias. Desse modo, as toadas, os rituais, as danças e a monumentalidade das alegorias, atreladas a forte produção comunitária e artística parintinense, revelam-se a cada ano, como traços e estratégias particulares dos saberes e experiências inovadoras, complexas, que convidam à prática de pensamento fora das dicotomias entre natureza e cultura, materialidade e espiritualidade, humana e animal, mente e corpo, espectador e obra artística.

As novas configurações e recursos de apreensão do desenvolvimento histórico presentes no festival, refletem a necessidade de outras condições modernas de experiência, que acompanhadas dos elementos cerimoniais, dos gestos, das corporeidades, revelam-se sustentação para entender o processo de inversão das estruturas normativas e o compromisso com a resistência renovada pelo encontro com a sabedoria popular. A legitimação da oralidade e os referenciais de tradição fortemente presentes nas narrativas dessa grande celebração da vida passam a ocupar o centro das novas experiências brincantes em jogo e suas interações com o mundo.

Com o dom de despertar o devaneio brincante de seus espectadores as figuras centrais desse

brincar de boi, ao lado das encantarias e entidades do fundo rio e da imensidão da floresta, estão presentes nesse festival como representantes dessas interações e de uma presença cênica que tem visibilizado cada vez mais as práticas depreciadas pelos discursos generalizantes sobre a Amazônia. O poder xamânico da floresta e a força sertaneja dos ribeirinhos, assim como a inserção de outras práticas e saberes do universo amazônico na organização artística do festival de Parintins, retornam como forças centrais para as novas configurações da festa, relocando e legitimando a memória do nosso brincar ligadas às nossas manifestações artísticas brasileiras e ao legado do povo nordestino e amazônico.

NOTAS

01. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Boiuna&oldid=61796228>>. Acesso em: 25 jun. 2022.

02. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Boi_Caprichoso&oldid=63882493>. Acesso em: 25 jun. 2023.

03. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Boi_Caprichoso&oldid=63882493>. Acesso em: 27 jun. 2023.

04. Martín-Barbero ainda se refere a essa força representativa como um desejo de significar que substitui o conceito de beleza na obra de arte. Um desejo das classes populares contra todo conceito que exclui o popular da cultura.

05. Local onde se apresentam os bois Caprichoso e Garantido. Esse espaço ainda conta com uma biblioteca alguns cursos gratuitos voltados para as artes visuais, uma biblioteca pública, cinema e um memorial.

06. FILHO, Hermilo Borba. Apresentação do Bumba-Meu-Boi. Recife: Imprensa universitária, 1966.

REFERÊNCIAS

BARROSO, Oswald. **Teatro como encantamento:** bois e reisados de caretas. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2013.

BIRIBA, Ricardo Barreto. **Parintins cidade ritual:** boi-bumbá, performance e espetacularidade. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas:** notas para uma teoria performativa de assembleia / Judith Butler; tradução Fernanda Siqueira Miguens; revisão técnica Carla Rodrigues. - 1ª ed. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas:** Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. São Paulo: Edusp, 1997.

CARVALHO, Rui Manuel Senico. **Parintins:** Boi bumba e afirmação identitária: discurso, representações, sonoridades e identidades no Amazonas contemporâneo. Tese (Doutorado em Artes), Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2014.

CAVALCANTI, M. L. V. de C. BUMBA MEU BOI, BOI-BUMBÁ: a inventividade das tradições populares. **Revista de Ciências Sociais - Política. & Trabalho**, v.1, n. 49, 2019, p. 23-39. Disponível em: <<https://doi.org/10.22478/ufpb.1517-5901.2018v1n49.40926>>. Acesso em: 10 Mar.2021.

CAVALCANTI, M. L. V. de C. Alegorias em ação. **Sociologia e Antropologia**, v.1, n.1 Rio de Janeiro Jan./Jun. 2011.

CAVALCANTI, M. L. V. de C. O Indianismo Revisitado pelo Boi-Bumbá. Notas de pesquisa. **Somanlu** Revista de Estudos Amazônicos, Manaus, v. 2, 2002, p.127-135.

CESTARI, Wildman dos Santos. **A dialogia das vozes do Bumba meu boi Marechal, boi de carro, de Joaquim Cardozo.** Revista de Letras, Curitiba, v.22, n.39, 2020, p. 21- 45.

COUTINHO, Eduardo. **Os Sentidos da Tradição. Núcleo de Pesquisa Comunicação e Cultura das Minorias**, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 2002.

FERREIRA, Raphael Bessa. **Uma Amazônia poetizada:** criações e inovações lexicais na obra de João de Jesus Paes Loureiro. Tese (Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

FILHO, Hermilo Borba. **Apresentação do Bumba-Meu-Boi**. Recife: Imprensa universitária, 1966.

GROSGOUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. In: SANTOS, Boaventura; MENESES, Maria Paula. **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Editora Cortez, 2010, p. 383-418.

HOLANDA, Yomarley Lopes. **A festa na cidade que o barranco levou dinâmicas culturais e políticas do brincar de boi em Fonte Boa (AM)**. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia), Universidade Federal do Amazonas, 2010.

LAVEZZO, Catarina de Queiroz. **"AS FESTAS DO IMPÉRIO": A ORGANIZAÇÃO DA CIDADE PARA OS DIAS FESTIVOS**. Monografia (Graduação em História), Universidade Federal de Ouro Preto, 2003.

LEWINSOHN, Ana Caldas. **O Ator Brincante no contexto do Teatro de Rua e do Cavalo Marinho**. Campinas, SP: [s.n.], 2009.

LIMA FILHO, Francisco Geraldo de Magela. **Os Nordestes e o teatro brasileiro** / Francisco Geraldo de Magela Lima Filho. Salvador, 2017.

LIMA FILHO, Francisco Geraldo de Magela. Gênese popular do teatro nordestino. **Contraponto**, Revista do Departamento de História e programa de Pós-graduação em História do Brasil da UFPI, v. 8, n. 1, 2019. Disponível em: < <https://ojs.ufpi.br/index.php/contraponto/article/view/9505>>. Acesso em: 17 jul.2021.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. Encantaria da Linguagem. (entrevista). **Cronos**, Natal-RN, V.3, n.1, jan/jun, 2002, p.147-150.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia / Jesús Martín-Barbero; Prefácio de Néstor García Canclini; Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MELO, Moraes Filho. **Festas e Tradições populares no Brasil**, Belo Horizonte/ São Paulo: Itatiaia/ Edusp, 1978.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes. **O Teatro que o povo cria**: cordão de pássaros, cordão de

bichos, pássaros juninos do Pará. Da Dramaturgia ao espetáculo. Belém: Secult, 1997.

MOREIRA, Andressa Urtiga. **"Brincante é um estado de graça": sentidos do brincar na cultura popular**. 2015. 189 f. Dissertação (Mestrado em Processos de Desenvolvimento Humano e Saúde), Universidade de Brasília, Brasília, 2015

NAKANOME, E. S.; SILVA, A. R. P. O indígena no imaginário alegórico dos bumbas de Parintins. **Moringa**, João Pessoa, UFPB, v.10 n.1, jan-jun/2019, p. 49-66. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/47950>>. Acesso em: 10 mai.2021.

NAKANOME, E. S.; SILVA, A. R. P. UM OLHAR SOBRE O FEMININO: O QUE ENSINA A CUNHÃPORANGA DO BOI-BUMBÁ CAPRICHOSO? **Amazônica** - Revista de Psicopedagogia, Psicologia escolar e Educação, v. 22 n. 2, Jul-Dez/2018, p. 187-206. Disponível em: < <https://periodicos.ufam.edu.br/index.php/amazonica/article/view/5127>>. Acesso em: 24 mai.2022.

NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa. **TEATRO DIALÓGICO**: Benjamin santos em incursão pela História e Memória do teatro Brasileiro. Tese (Doutorado em História Social) - Universidade Federal Fluminense, 2009.

PANTOJA, Vanda; MAUÉS, Raymundo Heraldo. O CÍRIO DE NAZARÉ NA CONSTITUIÇÃO E EXPRESSÃO DE UMA IDENTIDADE REGIONAL AMAZÔNICA. **Espaço e Cultura**, n. 24, ago.2012, p. 57-68. Disponível em: <<https://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/3574/2494>>. Acesso em: 28 jun.2022.

REIS, Marilise Luiza Martins dos. **DIÁSPORA COMO MOVIMENTO SOCIAL**: A Red de Mujeres Afrolatinoamericanas, Afrocaribeñas y de la Diaspora e as políticas de combate do racismo numa perspectiva transnacional. Tese (Doutorado em Sociologia Política), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

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

SANTOS, Vanessa Soares dos. **CULTURA POPULAR E O MODO DE VIDA BRINCANTE**: Costurando linhas de vida na perspectiva

das Africanidades. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade Federal de São Carlos, 2019.

SOUZA, Márcio. **Amazônia Indígena**. Rio de Janeiro: Record, 1ª Ed., 2015.

SOUZA, Ricardo Luiz. Festa e cultura popular: A ruptura e a norma. **Revista Antropológicas**, v. 16, n. 2, 2005, p. 99-132. Disponível em: < <https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/revistaanthropologicas/article/view/23634/19289>>. Acesso em: 15 jul.2021.

SOBRE A AUTORA

Carla Maria Oliveira Nagel é Pesquisadora nordestina, graduada em História pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM), doutoranda e Mestra em Artes Cênicas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), membra do grupo de pesquisa Imagens Políticas. Tem experiência na área de História e Teatro Político na Amazônia, com ênfase em cultura popular e decolonialidades cênicas. Atualmente estuda o processo de reconfiguração cênica e a formação da massa festiva nos festivais folclóricos do Amazonas.

Email: carlamnagel@gmail.com

ENSAIO FOTOGRÁFICO >>> MIGUEL CHIKAOKA

Apresentamos aqui o Ensaio Fotográfico especial de Miguel Chikaoka a partir do projeto *O fazer teatral em Belém do Pará 1980/90: Lugar de aprendizados*¹ realizado em 2021, contemplado com o Edital Multilinguagens – Lei Aldir Blanc Pará. Apresentado na exposição homônima com curadoria de Claudio Barros, Valéria Andrade e Wlad Lima.

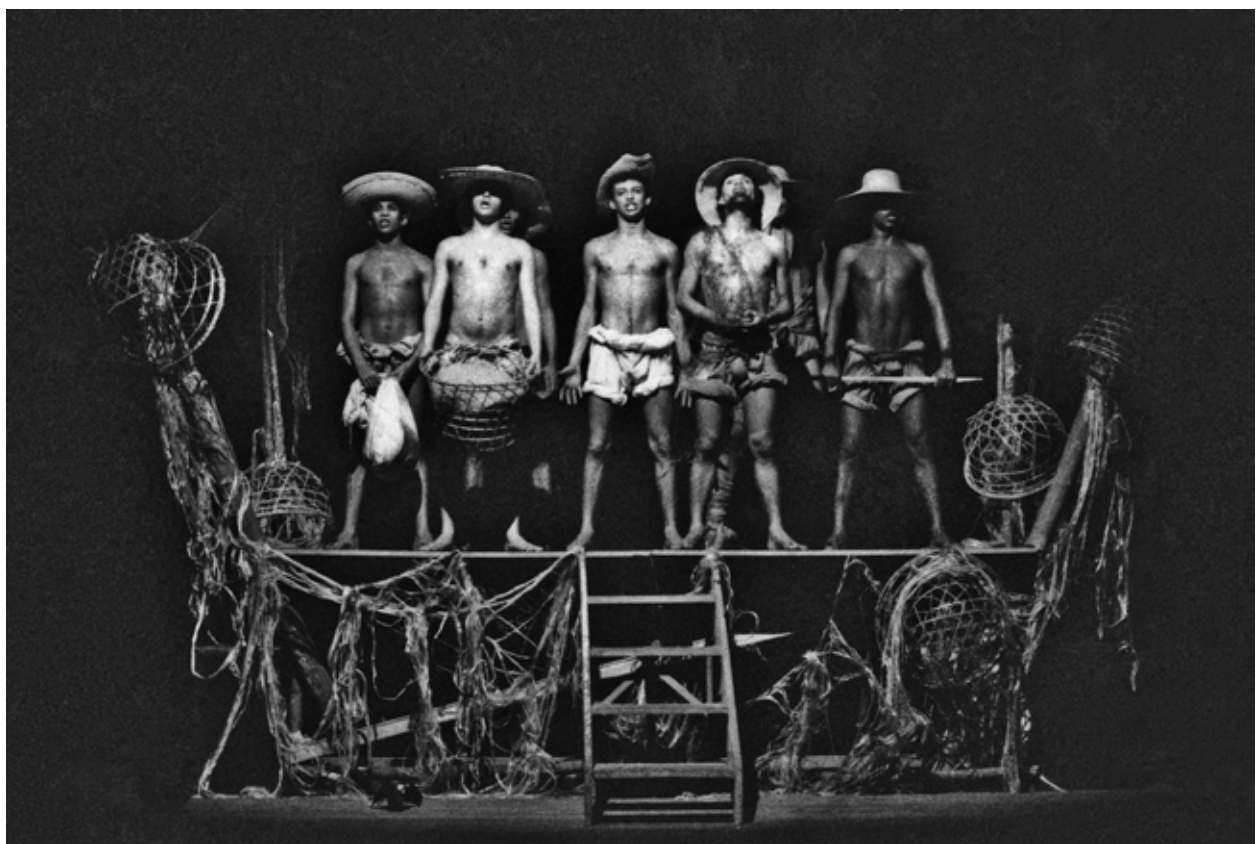
Para nós este trabalho é de suma importância por ser um recorte da história do teatro paraense das décadas de 1980 e 90, a partir de espetáculos que fazem parte da memória das artes cênicas amazônicas, registrados pelo olhar desse importante artista.

Para a historiografia, fotografias são importantes fontes visuais para o exercício crítico sobre as práticas culturais. No caso do ensaio de Miguel Chikaoka, temos acesso a elementos poéticos que registram, pelo olhar sensível e criativo do artista, as performances na cena de artistas e obras que compõem o imaginário cultural paraense. Daí, reativamos o ensaio, agregamos fotografia e reeditamos, acreditando na potência dessas experiências vivas do teatro paraense.

Assim, as imagens do artista juntam-se aos vários modos de contar histórias e como este número da Revista Arteriais é dedicado aos processos historiográficos teatrais, apresentamos cenas das memórias cênicas paraenses fundamentais para compreendermos o passado e imaginarmos o porvir, traduzidas pelo olhar sensível e atento de Miguel Chikaoka.

Os Editores.

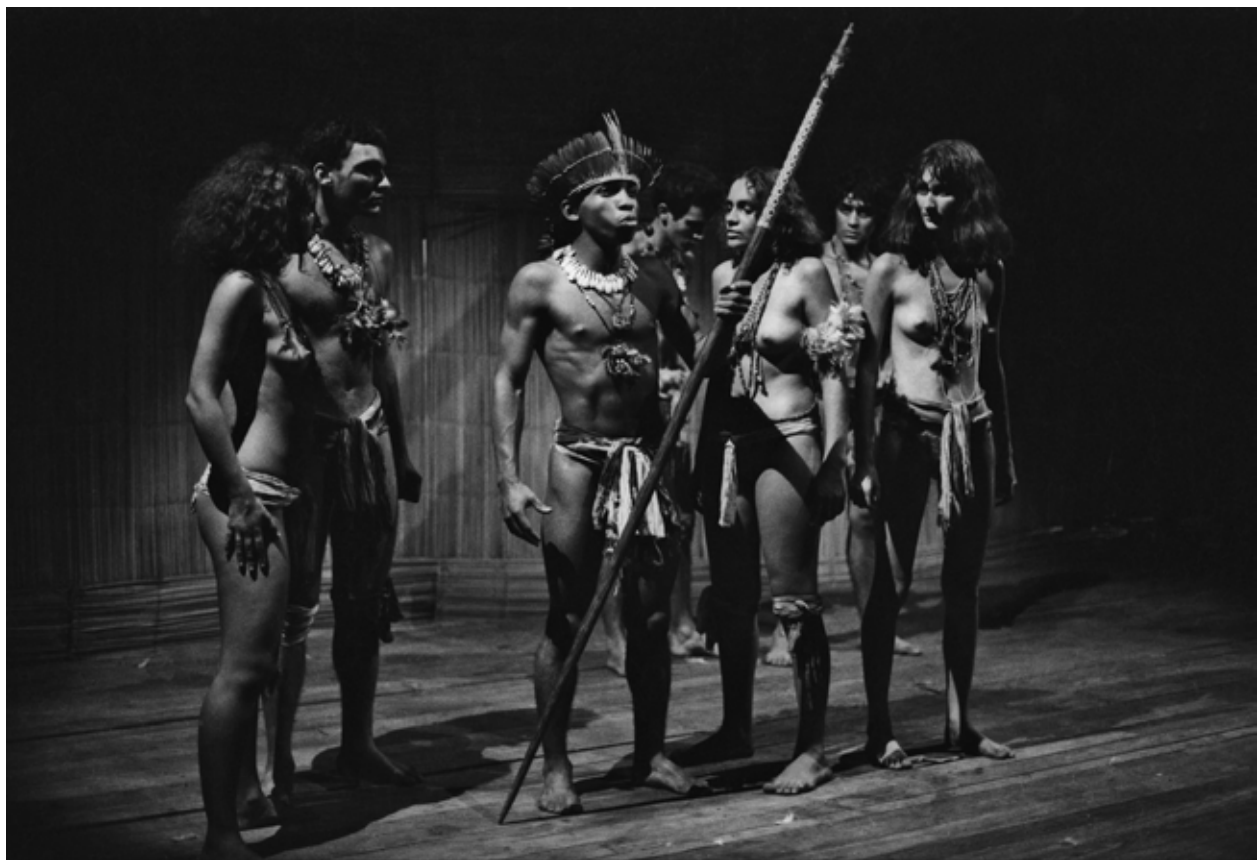
¹ As fotografias que compõem este ensaio fotográfico foram cedidas, gentilmente, pelo artista à Revista Arteriais e estão disponíveis no site da galeria Kamara Kó: <<https://www.kamarakogaleria.com.br/galeria-t80-90>>. Ficha técnica: Fotografias e coordenação geral de Miguel Chikaoka. Curadoria – artistas convidados: Claudio Barros, Valéria Andrade, Wlad Lima. Produção executiva: Makiko Akao. Assessoria de comunicação: Yvana Crizanto. PROJETO GRÁFICO E SOCIAL MEDIA: Brena Souza. DIGITALIZAÇÃO DE IMAGENS: Samir Damasceno. WEBDESIGN: Flavya Mutran. Realização: Kamara Kó Galeria.



Domiciano Santos, Paulo Vasconcelos, Claudio Barros, Romualdo Freitas, Ronald Bergman, Jorge Sammer [Samira] e José Leal [Zecão] ao fundo, em "Mãe D'Água", reconhecido na história do Grupo Experiência como um marco que abriu as portas para a estética amazônica no teatro brasileiro.
Grupo Experiência.
Dramaturgia: Edyr Proença. Direção: Geraldo Sales.
Theatro da Paz, Belém/PA – 1981



Domiciano Santos, Ronald Bergman e Paulo Vasconcelos no Camarim do Teatro Experimental Waldemar Henrique, preparam-se para encenar o espetáculo "Mãe d'Água", reconhecido na história do Grupo Experiência como um marco que abriu as portas para a estética amazônica no teatro brasileiro. Grupo Experiência. Direção: Geraldo Sales. Teatro Experimental Waldemar Henrique, Belém/PA - 1980



Idan Góes, Eloy Silva, Sidney Ribeiro, Jandira Chalu Pacheco, Carlos Perez e Marialba Castro em "Jurupary, A guerra dos sexos" de Marcio Souza. Grupo: Palha. Cenografia e Figurino: Wlad Lima. Direção: Paulo Santana. Teatro Experimental Waldemar Henrique, Belém/PA - 1980



José Leal [Zecão] como "o rapa", na peça "Verde Ver o Peso".
Grupo Experiência.
Direção: Geraldo Sales.
Teatro Experimental Waldemar Henrique, Belém/PA – 1981



Wlad Lima, Marie-Noelle e Lu Cardoso na cena das Piramutabas na peça "Verde Ver o Peso".
Grupo Experiência.
Direção: Geraldo Sales.
Teatro Experimental Waldemar Henrique, Belém/PA – 1981



Wlad Lima como coronel Laudomiro na peça "Papagaio".
Escola de Teatro / Serviço de Teatro da UFPA.
Direção: Cláudio Barradas
Theatro da Paz, Belém/PA – 1980



Chiquinho Weyl e Nazaré [Pitó] Oliveira em "Auto da Compadecida" de Ariano Suassuna.
Grupo: Cena Aberta. Direção: Henrique da Paz.
Teatro Experimental Waldemar Henrique, Belém/PA – 1981



Nilza Maria em "Senhora dos Afogados" de Nelson Rodrigues.
Grupo Experiência.
Direção: Cacá de Carvalho
Solar da Beira, Belém/PA – 1990



Henrique da Paz, Ailson Braga e Zélia Amador de Deus atuam na cena da crucificação da peça "Theastai Theatron". Enquadrada como um atentado às idéias reacionárias da época, a peça sofreu vários cortes e mudanças impostos pelo órgão de censura Federal da época.

Grupo: Cena Aberta.

Dramaturgia e Cenografia: Luis Otávio Barata. Direção Zélia Amador de Deus.

Teatro Experimental Waldemar Henrique, Belém/PA – 1983



Otávio Rodrigues e Zê Charone em "Tatu da Terra, Lenda ou Erosão".

Grupo: Palha. Criação Coletiva. Texto final: Ramon Stergman

Direção: Paulo Santana

Teatro Experimental Waldemar Henrique, Belém/PA – 1982



Dragos Chico Vaz, Babeth Taylor e Elói Iglesias numa sátira em dublagem num evento promovido pelo Movimento Arte pela Vida.

Atores: Francisco Vasconcelos, Peter Carvalho e Elói Iglesias. Direção: Peter Carvalho
Teatro Experimental Waldemar Henrique, Belém/PA – 1997



Wanda Cabral, Sidney e Luis Otávio Barata em "Palácio dos Urubús", de Ricardo Meireles Vieira.
Grupo: Cena Aberta.

Direção: Luis Otávio Barata
Teatro Experimental Waldemar Henrique, Belém/PA – 1982



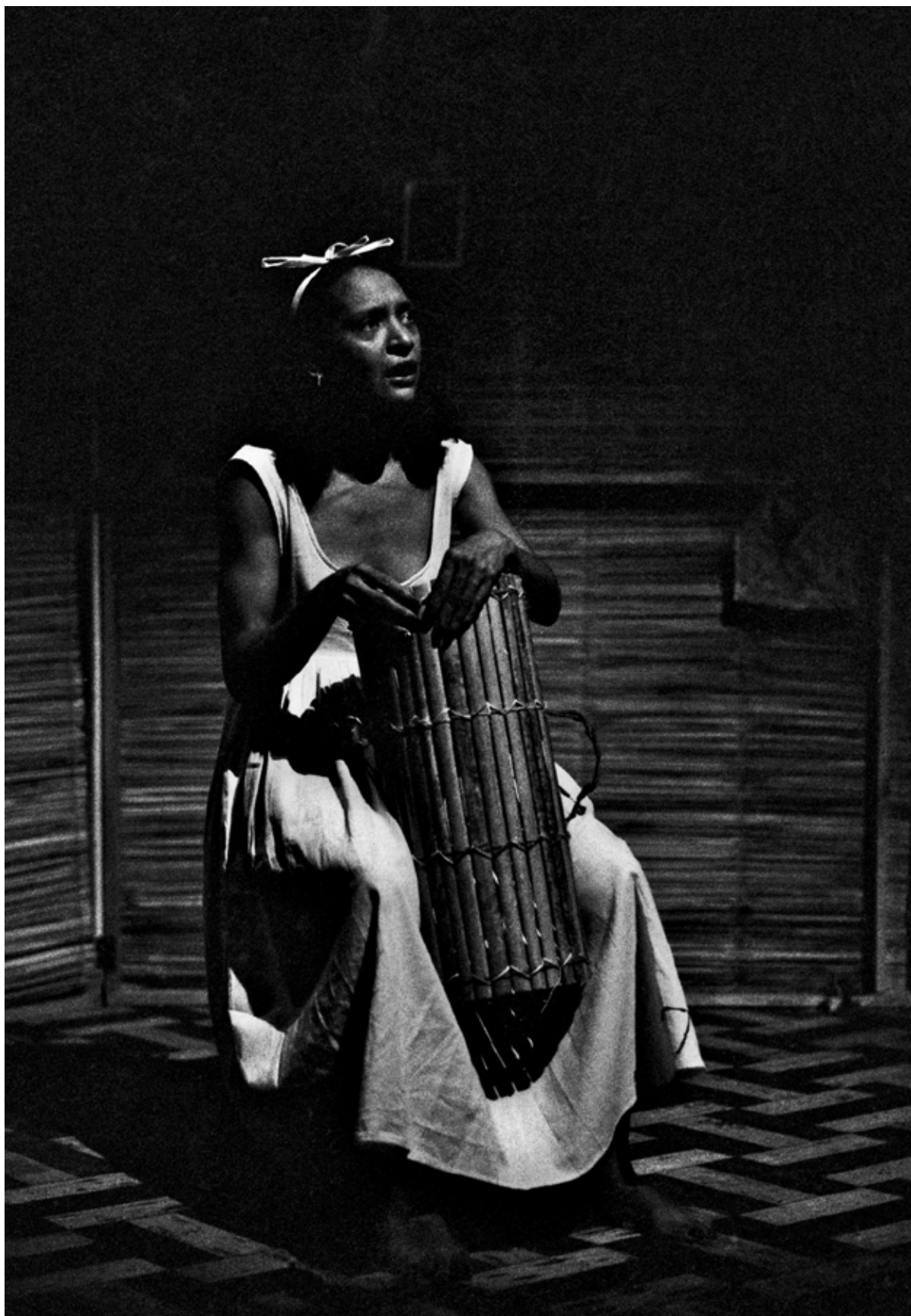
Valéria Andrade e Paulo Ricardo Nascimento em "Seu Patrimônio é Nupérrimo".
Projeto de educação patrimonial "Muito Prazer, seu Patrimônio", realizado pela Superintendência Regional do
IPHAN PA/AP.
Figurinos: Maurício Franco. Costureira: Telma Lima.
Roteiro e direção: Alberto Silva Neto.
Anfiteatro da Praça do Carmo, Belém/PA, 1999



Lu Cardoso, Rita Ferradaes, Claudio Barros, Maria de Belém e Olinda Charone, em "Foi boto sinhá".
Grupo Experiência.
Dramaturgia: Edyr Augusto Proença.
Direção: Geraldo Sales.
Teatro Waldemar Henrique, 1985



Henrique da Paz e Salustiano Vilhena em "Alzira Power ou O Cão Siamês de Alzira Porra Louca".
Grupo Domi.
Direção: João Mercês.
Teatro Experimental Waldemar Henrique, Belém/PA – 1984



Natal Silva em "Foi boto sinhá".
Grupo Experiência.
Dramaturgia: Edyr Augusto Proença.
Direção: Geraldo Sales.
Teatro Waldemar Henrique, Belém/PA – 1982



"Carro dos Milagres", adaptação da novela homônima de Benedito Monteiro.
Grupo Cabano Vai ou Racha.
Texto: Criação Coletiva. Ator principal: Ailson Braga.
Direção: Cláudio Barradas.
Teatro Experimental Waldemar Henrique, Belém/PA - 1983



Cláudia Leão e José Maria Cardoso em *Caçadores da Vaca Fosforescente*
Grupo Trompas de Phalópio
Direção: Francisco Carlos



Beth Lucena, Oscar Reis, Claudio Barradas, André Genu, Henrique da Paz e Oscar Reis em
"Fábrica de Chocolate", de Mario Prata.
Grupo Cena Aberta.
Direção: Luis Otávio Barata.
Teatro Experimental Waldemar Henrique, Belém/PA – 1981

ENTREVISTA >>> CLÁUDIO BARRADAS:
MEMÓRIAS DE UM HOMEM DAS ARTES

concedida a José Denis de Oliveira Bezerra¹



Cláudio Barradas no papel de Tranca Rua no filme “Um dia qualquer” de Líbero Luxardo. Cena filmada no batuque do Raimundo Silva no bairro da Pedreira, Belém, Pará. Fotografia de autor desconhecido.
Fonte: Arquivo fotográfico do artista².

PRÓLOGO

Cláudio de Souza Barradas nasceu em 4 de janeiro de 1930, em Belém do Pará, no bairro do Umarizal. Filho de Manoel Júlio Barradas, português, e Ignez de Souza Barradas, nordestina, piauiense. Seu primeiro contato com o universo das artes e do teatro se deu na infância, no bairro onde nascera e vivera seus primeiros anos. Sua formação escolar se iniciou no Externato Misto Santa Luzia, nos arredores de sua residência, onde fez seu curso primário, e foi nessa escola que ele também iniciou sua trajetória teatral, segundo ele mesmo nos conta.

Na primeira juventude, Barradas ingressou no Seminário Metropolitano de Belém com o objetivo de se preparar para a vida sacerdotal, e dedicou-se às atividades teatrais ligadas à igreja, porque, segundo ele, os padres salesianos amavam o teatro e utilizavam a linguagem cênica como instrumento pedagógico, produzindo apresentações teatrais mensalmente. Contudo, Barradas não concluiu os rituais para se tornar padre, e saiu do Seminário em 1950. Em seguida, começou a se envolver com o movimento teatral de sua cidade ao mesmo tempo em que estudava Letras Clássicas na antiga Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras que funcionava no Colégio Souza Franco.

O envolvimento inicial de Barradas com o teatro amador ocorreu no espaço da igreja dos Capuchinos, em São Brás, bairro da periferia de Belém. Em 1956, juntamente com Margarida Schivazappa e outros jovens artistas, ele fundou o grupo *Os Novos*, que logo se desfez, mas que teve uma importante participação no I Festival Nacional de Teatro Amador, realizado na cidade do Rio de Janeiro, no ano seguinte (1957), sob a coordenação de Dulcina de Moraes, com o apoio da classe artística e de importantes lideranças culturais da época, como Paschoal Carlos Magno. Os paraenses encenaram a obra *O poço do falcão*, do irlandês W. B. Yeats, com tradução de Angelita Silva, sob a direção de Schivazappa, e com um elenco formado por Sá Leal, Lóris Pereira, Assis Filho, Cláudio Barradas, Bernadette Oliveira e Carlos Miranda.

Na década de 1960, Cláudio Barradas integrou o grupo Teatro de Equipe do Pará (TEP) e ingressou na Escola de Teatro do Serviço de Teatro da Universidade do Pará, atual Escola

de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA) como aluno da primeira turma. Ele esteve presente no ciclo inicial da instituição, atuando em vários espetáculos, tais como *O Inglês Maquinista* e *O Dileitante* de Martins Penna; *Caminho Real* de Anton Tchekhov; *O Velho da Horta* e *O Auto da Barca do Inferno* de Gil Vicente; *O Delator* e *Os Fuzis da Sra. Carrar* de Bertolt Brecht; *Festival Shakespeare*, com cenas curtas de obras do autor inglês, entre outras produções.

Sua trajetória como docente na ETDUFPA se iniciou em 1967, quando a cidade de Belém via nascer novos contextos socioculturais nos quais a produção teatral, em especial a promovida pela Escola de Teatro da UFPA, teve um papel fundamental na promoção da arte, dos debates políticos, na construção e re(afirmações) de identidades culturais amazônicas. Nas décadas seguintes, o público local, juntamente com o de outros estados brasileiros por meio da participação dos artistas paraenses em festivais amadores pelo Brasil, presenciou encenações de textos modernos, de vanguarda, da tradição, agenciados por grupos amadores e profissionais de Belém do Pará, pela Escola Técnica do Pará e pela ETDUFPA. À frente de muitos desses trabalhos, como diretor-encenador estava Cláudio Barradas.

Nesse momento, dentre inúmeros trabalhos realizados, podemos destacar algumas importantes produções: *Vereda da Salvação* de Jorge Andrade (1970); *As Troianas*, versão de Jean Paul Sartre da tragédia grega de Eurípedes (1971); *O Coronel de Macambira* de Joaquim Cardoso (1972); *A Incelença* de Luís Marinho (1974); *Cobra Norato* de Raul Bopp (1974); *O Herói do Seringal* de Nazareno Tourinho (1976); *Ilha da Ira* de João de Jesus Paes Loureiro (1976-77); *Maiandeu* de Levi Hall de Moura (1977); *Os Mansos da Terra* de Raimundo Alberto (1977); *Tiradentes*, criação coletiva pelo Tecnartes (1977); *Romanceiro da Inconfidência*, criação coletiva a partir do texto homônimo de Cecília Meireles (1978); *A mãe*, criação coletiva e uma adaptação da narrativa de Hans Christian Andersen (1978); *Jorge Dandim* de Molière (1978); *Nossa Cidade* de Thornton Wilder (1979); *O reino do mar sem fim* de Francisco Pereira da Silva (1979); *O Papagaio* (1980) e *Carro dos Milagres* (1981), adaptações dos contos homônimos do escritor Benedicto Monteiro; *Fábrica de Chocolate* de Mário Prata

(1981); *Os três caminhos percorridos por Honório dos Anjos e dos Diabos* de João Siqueira (1987), dentre outros.

Em 1992, Barradas aposentou-se pela Universidade Federal do Pará e pela antiga Escola Técnica Federal, atual Instituto Federal do Pará. Nesse mesmo ano, ele reiniciou ou retornou a uma missão interrompida na juventude, para se dedicar à arte e ao teatro: a vida sacerdotal. Desde então, Barradas vem dedicando-se ao sacerdócio como padre ligado à Arquidiocese de Belém, atuando em paróquias da região metropolitana. Entretanto, ele não abandonou sua carreira teatral, e montou alguns espetáculos como *Morte e Vida Severina* de João Cabral de Melo Neto (2011), na paróquia Jesus Ressuscitado, no Conjunto Médici 1, bairro da Marambaia (Belém do Pará); *Abraço* (2009-2020) e *Sem dizer Adeus* (2010), com dramaturgia e direção de Edyr Augusto Proença.

Como escritor, Barradas possui uma obra praticamente inédita, semeada desde sua juventude, nos gêneros poesia, contos, críticas teatrais e dramaturgias, mas participou da coletânea *Novos Contos Paraenses* (1988), com o conto *A ilha dos quinze*, e vem se dedicando à escrita de seus "contículos", desde 2007, palavra de sua criação que ele usa para nomear seus minicontos. Em 2022 teve seu primeiro livro solo publicado, *Contículos*, obra que traz ao público leitor uma parte de sua produção literária, em textos nos quais ele joga com a memória, a sua memória do que viu e viveu em seus 93 anos de vida.

Além dessa trajetória no teatro e na literatura, Cláudio Barradas participou da vida cultural paraense em outros espaços de comunicação, como na produção audiovisual de Líbero Luxardo; na Rádio Marajoara, nas produções de radionovelas; na TV Marajoara da década de 1960; no jornalismo na imprensa de Belém, como *O Liberal* (quando pertenceu ao ex-governador Magalhães Barata nos anos 1950), *A Província do Pará*, com críticas de teatro na década de 1960, bem como em jornais católicos de Belém.

Algumas dessas várias fases do múltiplo Cláudio Barradas estão presentes na entrevista que ora compartilhamos. Ela foi realizada no dia 15 de agosto de 2009, na residência sacerdotal da paróquia Jesus Ressuscitado, no conjunto Médici 1, bairro

da Marambaia em Belém do Pará. Nesse momento, Cláudio Barradas era o pároco da comunidade.

Quando realizei esta entrevista, desenvolvia o processo de pesquisa de meu mestrado no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPA, sobre as memórias teatrais de Belém do Pará, a partir de personalidades do meio teatral, no recorte temporal de 1957 a 1990. O material que apresentamos, contudo, é fruto de um intenso trabalho com a história de vida de Cláudio Barradas e a memória cultural das artes paraenses, em especial as teatrais, desenvolvidos nesses 14 anos dedicados à sua obra.

A transcrição, revisão técnica e as notas explicativas resultam desse processo de investigação sobre a memória das artes cênicas na Amazônia paraense³. A entrevista já foi utilizada como base para a construção do memorial *Cláudio Barradas: Memórias Teatrais*, apresentado à Reitoria da Universidade Federal do Pará para a concessão do título de Professor Emérito da instituição a Cláudio de Souza Barradas, que ocorreu em dezembro de 2021.

VAMOS COMEÇAR PELA SUA IDENTIFICAÇÃO: NOME, IDADE, LOCAL DE NASCIMENTO.

Cláudio de Souza Barradas. Nasci no dia quatro de janeiro de mil novecentos e trinta, portanto, sou capricorniano e tenho todas as qualidades e defeitos do capricorniano. Nasci em Belém, no bairro do Umarizal, que naquela época era um bairro de muita atividade artística. Em junho tínhamos pássaros, bois; em dezembro, pastorinha; e no carnaval, aqueles senhores que são veados, nada contra, saiam vestidos de mulatas, aquela coisa bonita. Então, a minha infância, no bairro em que nasci, foi toda vivida em meio a manifestações artísticas populares.

NA SUA INFÂNCIA E JUVENTUDE, EM QUAL ESCOLA O SENHOR ESTUDOU?

A escola que eu estudei o prédio ainda está lá, e é um dos pouquíssimos que restam na rua, na mesma rua em que eu nasci, nasci na Vinte e Dois de Junho, hoje Alcindo Cacela. A casa onde eu nasci era um casarão de zinco, quando chovia fazia um barulho, então dava um medo para o garoto que eu era, hoje é um salão de beleza “Nilce cabelereira”. E nessa mesma rua, entre a Rua Antônio Barreto e a Boa Ventura, havia um externato chamado Externato Misto Santa Luzia, foi lá que eu estudei, chamava-se primário, o primário todinho. A professora era uma cabocla assim marajoara, com um nariz parece, assim, que levou uma porrada, Paula Barbosa. No meio do curso ela morreu de diabetes, e foi uma parenta dela que assumiu.

Essa escola, todo final de ano, improvisava um palco, num de seus corredores e nele oferecia, aos pais dos alunos e a convidados, apresentações teatrais. Foi nele que me iniciei como ator, duas, de minhas ações como ator: uma delas foi como um dos setes anões. Como desde pequeno sou distraído, ao subir a escadinha que levava ao palco, tropecei e entrei de quatro, para delícia da plateia. Catávamos: “os anãozinhos da montanha, tra-la-lá, tra-lá-lá, levam a vida bem contentes, tra-lá-lá, tra-lá-lá”. A outra peça em que participei fui um dos sete lápis de cor. Eu era o roxo. Meu texto: “eu, o roxo, tenho a cor das violetas”.⁴

Aí, depois disso, eu fui estudar no Colégio Nazaré,⁵ numa escola grátis que eles tinham, que era só dois anos, terceira e quarta série. Então, quando

eu fui para o Nazaré eu já tinha terminado a quinta série primária e voltei para a terceira, porque aquilo me dava um grande embasamento. Então eu estudei no Externato Misto Santa Luzia, na escola São José do Colégio Nazaré, e de lá fui para o Seminário Metropolitano Nossa Senhora da Conceição,⁶ onde eu entrei com treze anos e saí com vinte, estudei o ginásio clássico todinho, depois dois anos filosofia, saí de lá no dia dois de novembro de mil novecentos e cinquenta, no Dia de Finados.

Depois, quando foi fundada a Faculdade de Filosofia, que tinha um nome pomposo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras,⁷ e era uma faculdade particular, fundada pelo Moreira Júnior, um dos grandes nomes da educação no Pará, ele era diretor do [colégio] Souza Franco, no Souza Franco havia uma escola normal, um curso de agrimensura e depois fundou a faculdade de filosofia. Eu fui aluno fundador, naquele tempo era Letras Clássicas, eram quatro anos, em três anos aprendia o conteúdo e no quarto ano a didática. Não lembro se foi quando eu já estava formado, ou antes, que a Universidade Federal encampou,⁸ hoje é Letras, não tem mais clássica, mas o curso foi muito fraco para não dizer horrível, como todo curso fundador. O professor de língua e literatura grega cada vez mudava, ou era um padre, ou um pastor protestante. Então, foi um curso fraco, além do que eu era um aluno relapso, porque nesse tempo eu fazia rádio, e tomava muito tempo meu, eu só estudava para as provas. Eu me lembro, por exemplo, de uma prova de literatura latina, o professor era um padre, também poeta, já faleceu, padre Maia de Ataíde,⁹ diretor do Colégio do Carmo,¹⁰ ele passou a prova e eu não sabia nada, eu era também professor no Colégio Souza Franco,¹¹ no Ginásio Souza Franco, assim que o padre acabou de passar a prova, o Moreira foi falar: “o senhor permite que o senhor Barradas desça para passar uma prova?”. O professor permitiu, eu saí da sala com um caderno e corri para o banheiro para tentar colar, mas eu estava tão nervoso que não consegui achar nada, aí voltei e pensei: “vou fazer essa prova para me safar”, que papo; embora seja tímido, eu disse: “não vou citar nem nomes, nem datas, nem lugares”, e fiz a prova. Nesse tempo, vai não vai eu estava na Academia Paraense de Letras, que o presidente deste tempo era muito

meu amigo, Georgenor Franco,¹² era um poeta, a cada festa ele me levava para dizer poemas, aí eu fui lá para dizer um poema. E o professor disse: “Barradas, parabéns, sua prova foi a melhor, foi ótima”. Por que padre? Ele disse: “parabéns, a prova de literatura latina foi ótima, magnífica, os outros tentaram, todos, copiar o conto, você foi originalíssimo”. Me safei porque não tinha citado nem datas, nem nomes, nem lugares. Então, eu não fui bom aluno, apesar de gostar muito de arte e literatura. Mas porque, também, naquela época, olha só quem se pensavam ser os grandes professores. Um deles, não vou citar nomes, era conhecido como o maior professor de literatura da época, o homem ficava encostado em uma janela olhando para fora, tirava um desses relógios de bolso e começava a falar, ele falando e os alunos copiando, e esse era o grande professor? Professor para mim não é isso, eu odiava. Então, as aulas não davam gosto nenhum, nem em pessoas como eu que era louco por arte. Mas, me formei, tenho até vergonha de dizer que sou bacharel e licenciado em Letras, mas sou.

E depois eu fiz o curso de Iniciação Teatral, um ano, e depois mais três anos, portanto, quatro anos¹³. Aqui para nós, não me aproveitou muita coisa. Por exemplo, no primeiro ano de interpretação, o professor era o Amir Haddad, eu não fui chamado nenhuma vez para fazer exercício e fiquei lá no meu lugar. Então, a minha grande formação teatral é autodidata. Porque eu penso que você pode fazer teatro sem ter estudado nada, quem estudou decorou regras e vai colocá-las. Por exemplo, nenhum ator pode cobrir o outro, não pode ficar na frente do outro, o público está lá para ver e ouvir. Não se pode cobrir a fonte do som. Ora, se eu não souber essas regras eu vou inventar lá na hora, então, quem faz teatro sem ter aprendido nada, ele é um reinventor do teatro, porque ele vai reinventar as coisas que são necessárias. Hoje, por exemplo, eu vejo com muito nojo alguns espetáculos que são tidos como bons. Você ilumina o chão e o ator fica com o rosto no escuro? Quem tem que ser iluminado é o ator, não o chão. Já vi diretor que quer botar o ator para falar de costas para o público, o público tem que visualizar a fonte do som. Então, há pessoas que pensam que para ser moderno, você tem que esquecer tudo que o passado fez, você não pode fazer uma arte sem conhecer tudo o que os outros

já fizeram, porque o teatro é obra de séculos, cada um vai dando sua contribuição.

Voltando à minha formação. Depois, já idoso, com sessenta anos eu voltei a estudar, porque fui ordenado padre com sessenta e dois anos, então com sessenta, sessenta e um eu estudei algumas matérias de teologia, não fiz todo o curso, mas eu sou um homem que vive estudando. Quando fazia Letras, eu pensava: “tomara que já me forme, que eu vou parar de estudar”, que nada! Depois que você termina um curso, aí é que você vai ter que estudar, porque senão você fica defasado no tempo e no espaço, você não pode parar. Então, ainda hoje eu estudo muito, leio muito nem tanto quanto eu quero, porque a vida de padre, como diz Carlos Drummond de Andrade sobre as mães, no poema *Mães*, “mãe é tempo sem hora”, o padre está aqui e morreu fulano e lá vou eu.

Por exemplo, eu escrevo, sou contista, mas eu não sei escrever um conto e parar. Então, hoje, eu faço conto de três, quatro, cinco linhas, mas não publico, porque eu tenho muito senso do ridículo, que é errado, e tenho também a mania de perfeição, que também é errado, porque perfeição não existe neste mundo. Quando eu acabo eu gosto, uma coisa que eu escrevi é como um orgasmo, que dá prazer. Mas, depois eu vou ler e digo: “é essa porcaria que eu fiz?!” então se eu publicar vou me arrepender, não publico nada, se as coisas prestarem, quando eu morrer, vão descobrir, como aconteceu com Kafka, vão descobrir e publicar, se não prestar vão jogar no lixo, que não se perde nada. A maioria dos gênios é esquecida, pouco depois que morreram. Tudo passa neste mundo.

ONDE OCORREU O SEU PRIMEIRO CONTATO COM AS ARTES?

Na minha infância, no bairro em que eu morava, vendo. Inclusive as minhas primeiras paixões, eu sou um apaixonado romântico, platônico, a minha primeira paixão foi uma índia de um cordão de Pássaro Junino,¹⁴ depois que eu vi a mulher, sem graça, amarela, parecia barriga de osga, aquele olho azul sem vida, sabe? E também eu era apaixonado por uma sambista que depois foi minha colega na Rádio Marajoara, Jurema Cordeiro, ela era sambista, andava em escola de samba, e sambista na escola de samba, no passado, não sei se ainda hoje, ia vestida de rumbeira.¹⁵ Aí, ela

cantava: “oi cachaça não, quero não, cachaça não, quero não, eu quero um copo de Gancia,¹⁶ que é a bebida de salão...” e ela se abaixando eu babava, ela dançando e já fazia propaganda de Gancia.

A minha avó postiça, eu digo postiça, porque eu não conheci parentes, o meu pai era migrante português e minha mãe era migrante nordestina, então não conheci parente nem por parte de pai, nem de mãe. E minha mãe foi governanta na casa de uma pianista, que tinha nome em Belém, Margarida Costa de Carvalho, conhecida como dona Florzinha. Ela era louca por mim, apesar de eu não ser neto dela, e foi na casa dela em que eu nasci, e ela tocava no cinema, naquela época era cinema mudo, ela tocava no Cinema Moderno que hoje é o centro paroquial da Basílica de Nazaré;¹⁷ tocava no Cine Teatro São João¹⁸, que hoje é um banco lá na Praça do Índio¹⁹. E Belém era cheia de Cafés-concerto, era um bar aberto, você entrava, não pagava nada, entrava para beber e jantar. E havia teatro de revista, Belém foi riquíssima em teatro de revista, ou seja, um teatro feito de pequenas cenas, muito eróticas, algumas até pornográficas e muito críticas. O teatro de revista é um teatro próprio do Rio de Janeiro, mas Belém também teve muito. E essa senhora, minha avó, eu chamava vovó, ela me levava, e eu era muito raquítico, como sou ainda hoje, eu trepava em um banquinho, me debruçava e ficava olhando as atrizes, e me apaixonei, todo romântico [que eu era], por uma moça que era cantora e atriz.

Então, na minha infância, eu vi espetáculos populares de teatro, frequentei muito, levado por essa senhora, e essa senhora depois se tornou amante de um senhor que eu chamava de vovô, Ernani Pinheiro, e era gerente do Cinema Moderno que não existe mais, então todo dia ele me levava pro cinema, eu vi filme, como um chamado *Primavera*, com Janette Macdonald e Nelson Eddy, que eu vi vinte e sete vezes. Então toda a minha influência dramática foi, principalmente, do cinema. Tanto que eu escrevo peças, umas porcarias, e a primeira que eu escrevi, que foi até premiada pela Academia Paraense de Letras, o que não quer dizer grande coisa. Uma amiga minha, que era irmã da Maria Sylvia Nunes,²⁰ a Angelita Silva,²¹ chamada de Dadá pelos íntimos, ela foi ver no teatro dos Capuchinhos,²² lá tinha um teatrinho, ela prestigiava tudo que era espetáculos, e eu era um garoto de subúrbio que estava surgindo, ela foi

olhar e disse: “quem é este que está surgindo sem o nosso aval?”. Ela foi, depois, disse: “olha, gostei, você é esforçado, mas o teu texto não tem as três unidades aristotélicas”. O que para ela era uma falha, era um avanço, mas eu estava em Belém que é o cu do Brasil e o cu, cu, cu do mundo. Porque tu sabes, tu estudaste história do teatro, que no teatro havia um tempo as três unidades, a unidade de lugar: tudo se passa ali, aí você violentava a história fazia tudo ocorrer ali naquela praça. Unidade de tempo: tudo começava seis horas da manhã e terminava seis horas da tarde. E como o que mais eu via era cinema e o cinema não tem essas coisas, o meu primeiro texto não tinha nem unidade de tempo, nem unidade de ação, ia para o futuro, voltava para o passado, para o presente, na imaginação. Então, era avançado e ela falou que era uma falha.

E depois fui para o seminário. Os meus professores no seminário eram uns padres salesianos, e os salesianos herdaram de Dom Bosco, seu fundador, um amor ao teatro, e usam o teatro como meio, e quase todo mês havia no seminário peças de teatro. Eu era um garoto que tinha uma voz belíssima, que o gato comeu quando eu mudei a voz e não devolveu. E o primeiro texto grande que eu trabalhei era uma opereta. Opereta, você deve saber, é um teatro que os atores falam, mas na parte mais importante eles cantam, porque a música é poesia, era *Marcos, o Pescador*. E como eu tinha uma voz belíssima foi o primeiro texto que eu fiz, eram três atos ou dois, não lembro mais. Aí, durante todo o meu tempo de seminário, eu fiz teatro, e quando eu saí do seminário, eu saí disposto a ser ator, mas você não faz teatro sozinho, infelizmente, para se fazer teatro você precisa de muita gente, e se você for olhar a minha história, você vê que eu pareço esses homens tarados, que fazem filho por todo canto e vão largando. Eu fundei muitos grupos de teatro e todos eu abandonei, porque as pessoas que entravam para eles não queriam o que eu queria, o teatro era também da maior importância, então eu ia em frente. Agora, como não havia condições de fazer teatro, teve um tempo em que eu escrevia para todo mundo no Rio. Escrevi para Maria Della Costa, escrevi para Ducina de Moraes, escrevi para o Paschoal [Carlos Magno]. Aí como não havia condição eu fui fazer rádio, mas eu fui fazer rádio não pela minha vontade.

Eu estava no aeroporto do Galeão no Rio [de Janeiro], não me lembro se em 1955, parece que foi, era o Congresso Eucarístico Internacional, eu tinha ido deixar no aeroporto o Mário Villas Boas, que era o meu grande amigo e arcebispo de Belém, e encontrei Edgar Proença,²³ que era um dos fundadores e donos da Rádio Clube do Pará. E ele tinha sido um dos juízes de um texto meu, *A rua do flautista*, aí ele me convidou para dirigir o cash de novela, e quando cheguei, procurei a Rádio Clube e entrei direto para o rádio. E o rádio é uma grande escola para o ator, porque no teatro eu apresento o corpo, a cara, tudo, o espectador do teatro, de modo geral, é passivo. E no rádio eu jogo a voz e o público cria o personagem, muitas vezes, cria erradamente. Por exemplo, eu, muito vivo, como era o diretor, escolhia o papel que eu queria fazer, galã só tem que falar com aquela voz melosa "I love you, te amo!", essa coisa toda, ao passo que os papéis que te possibilitam muita criação são os papéis de mau, que eram os que eu fazia. Então, o pessoal que ouvia a novela pensava que eu era um enorme, troncado, um chegava lá e perguntava: "cadê o Cláudio Barradas?" Quando me viam, diziam: "isso que é o Cláudio Barradas?!". Ou seja, o ouvinte da rádio cria o personagem, cria o cenário, cria tudo. Então, a radionovela, que infelizmente sumiu, o que eu acho uma falha, a radionovela despertava a criatividade do ouvinte, o que, de um modo geral, o teatro não desperta.

E ESSES TEXTOS TEATRAIS, O SENHOR PUBLICOU?

Nenhum. Os únicos textos meus, que foram publicados, foram dois contos, um na Revista Status, que não existe mais, e outro em uma coleção do MEC para novos contistas, eram dois volumes. O meu [conto] estava no segundo volume, emprestei para um amigo e livro emprestado é livro perdido, não voltou mais, então não tenho nenhum deles. Nunca, só publiquei em jornal.

O SENHOR FALOU, QUANDO ESCREVEU A PRIMEIRA PEÇA, QUE A PROFESSORA ANGELITA SILVA O CRITICOU. ALÉM DO SENHOR, NA ÉPOCA, SURGIRAM OUTROS DRAMATURGOS?

Olha, primeiro, quando se fala em dramaturgo, tem que saber o que é dramaturgo para ti, porque pode não ser o que penso. O que é o dramaturgo para você? É o que escreve o texto? Eu acho

que é outra coisa, mas ficamos... Quem escreve texto? Na época em que comecei a escrever havia o Edgar Proença que escrevia comédias, textos cômicos, ele morreu e a maioria desses textos nem o neto dele, o Edyr Augusto, com quem estou fazendo um espetáculo, nem sabe que fim levaram esses textos. Havia um autor conhecidíssimo, que escrevia bem, Levy Hall de Moura,²⁴ eu cheguei a montar uma peça dele, o tema é bom, mas mal construído. Existe uma lenda que diz que debaixo da água, em Marapanim,²⁵ existe o reino Maiandeuá, que é a terra da ilusão, e ele escreveu essa história, de uma garota que desaparece, cai n'água e depois ela reaparece dizendo que tinha estado em Maiandeuá. Esse mesmo Levi escreveu um texto que eu pretendia montar, mas acabei não montando, era um texto em que nunca se vê o ator, é o *Lobisomem*, um texto curto: um quarto, vê-se uma rede balançando suavemente, a luz da lua entra pela janela que está aberta, batendo na rede, só se ouvem vozes e passos atrás, e essas vozes dizem que o lobisomem apareceu, e vão avisar ao rapaz para ele não sair, porque o lobisomem está solto, e quando eles vão bater no quarto, para arrombar a porta, acaba o espetáculo, e o Lobisomem era o rapaz do quarto. Então havia o Levy Hall de Moura, a Lucinéia Assis Couto, que eu saiba, quando comecei, era só. Mas poucos ou nada montados.

O QUE É "DRAMATURGO" PARA O SENHOR?

Dramaturgo não é só o camarada que escreve. Dramaturgo é o senhor absoluto do mundo teatral. Nem todo diretor é dramaturgo. O dramaturgo, portanto, é aquele senhor absoluto do conteúdo e da técnica. Nem todo encenador é dramaturgo, eu não vejo dramaturgos aqui em Belém, com todo respeito, mas as palavras vão mudando de conteúdo.

MAS VENDO O DRAMATURGO COMO AQUELE QUE ESCREVE TEXTO, O SENHOR ACHA QUE EXISTE UM GRANDE DRAMATURGO AQUI?

Não sei, eu não sou crítico, eu não vou te dizer. Os grandes dramaturgos se fazem com o tempo, eu acho difícil o camarada já surgir gênio, ele vai se fazendo. Agora, como o camarada, aqui, vai se tornar gênio se não se acredita nele, não se monta texto? De um modo geral, eu não vejo montar textos de autores paraenses. O autor tem que se ver montado, ter muito senso crítico

para se corrigir. Uma das grandes falhas da nossa cidade, e não é só dela, é a ausência de crítica para tudo que é arte. Há muita gente pintando, escrevendo, fazendo música, mas não há quem analise. E é preciso ter reflexão sobre a arte que se faz, mesmo porque quando surge alguém fazendo uma reflexão se não elogia, não vão gostar, aí vira pancadaria. Eu me lembro de um tempo que o Lucio Flávio,²⁶ que é uma senhora cabeça, criticou severamente um livro de poemas de João de Jesus Paes Loureiro, ih! a coisa não prestou! Eu acho que precisa haver crítica. Eu acho que depois dos espetáculos podia haver uma conversa entre público e elenco, mas não do “eu gosto” (há gente que gosta de merda), para ver se funcionou ou não funcionou. De modo geral, quando uma coisa não está funcionando, o público não sabe o que está errado, mas não gosta, o público se distrai e ele não sabe o porquê.

Houve um tempo, uma experiência interessante, onde hoje é a Academia Paraense de Letras, era um teatro abandonado, a SAI - Sociedade Artística Internacional, era uma sociedade fundada por um senhor que já morreu, o Meira Filho,²⁷ e eu estava querendo ir embora de Belém, porque eu estava muito chateado com o modo que cuidavam das artes nessa cidade. Por exemplo, Belém estava completando uns trezentos e cinquenta anos, por aí assim, e eu ofereci o nosso espetáculo, que era a do Teatro Operário do SESI, que dirigi o *Auto da Compadecida* para ir ao Teatro da Paz. E o então secretário de educação, que era o de cultura ao mesmo tempo, não sei se meu colega ou meu professor na faculdade, já faleceu, negou o teatro porque era um grupo de operários que iria macular o veludo do Teatro da Paz. Aí, não prestou, “botei quente”, mas era na época do regime militar, eu fiz um manifesto que nenhum jornal publicou, só quem publicou foi uma revista, *Esquema*, dos acadêmicos de Direito, mas essa edição foi confiscada pela censura, não sei se por mim, ou pela matéria que era subversiva no bom sentido. Essa SAI foi fundada, parece o TBC - Teatro Brasileiro de Comédia - de São Paulo, para trazer para os paulistas os grandes espetáculos que os europeus viam. Assim, ele [Meira Filho] trazia à Belém os grandes músicos sem o paraense ter que ir ao Rio [de Janeiro] para ver. Agora, o público eram pessoas que eram sócias, só que com o tempo o que eles pagavam por mês não dava mais

para trazer grandes artistas, e ficou lá o espaço, e não trouxeram mais ninguém. O espaço estava lá, e o que acontece? O Meira Filho, sabendo que eu queria ir embora, disse: “está aqui, o teatro é seu, use e abuse”. E como eu era funcionário do SESI, joguei para o SESI, que pagava luz, pagava água e pagava o vigia. E tudo que era grupo de Belém estava lá, aquilo vivia cheio. E fundei, nem se falava ainda na Gal Costa, um grupo, GAL - Grupo de Arte Livre, e todo sábado à tarde, varava a noite, nós nos reuníamos na SAI, nesse espaço. Aí, quem compôs uma música essa semana apresentava, cada um que fez arte na semana apresentava, isso era discutido, portanto, havia a crítica. Acabou porque em um sábado, o Vital Lima²⁸ (que é um grande compositor, um grande cantor, não resta dúvidas) cantou uma música, e um dos componentes, que era poeta, Sidney Piñon,²⁹ já falecido, colocou crítica, aí o Vital se aborreceu e disse: “ninguém discute música nenhuma, a música é minha e pronto!”. Eu disse: “acabou o Grupo de Arte Livre, se ele começou para discutir, e não querem discutir, acabou!”. Porque era um lugar onde os artistas discutiam arte. Então, uma das coisas que falta aqui é a discussão sincera, honesta, para ouvir realmente as falas e não se endeusar, porque aqui, o que é próprio de província, o fulano fazer seu primeiro poema e já é um gênio; faz sua primeira peça já é um dramaturgo genial; apresenta-se a primeira vez como ator, já é um ator consagrado, isso é muito próprio de província, província mental.

COMO ERA A FORMAÇÃO NA ESCOLA DE TEATRO?

Olha, formação, entre aspas. Quando ela começou, na verdade não era escola, era curso de Formação de Ator, com sonho de virar escola, ela nunca virou escola, embora se tivesse chamado, porque uma escola tem que ter vários cursos e ali era só [o curso de] Formação de Ator. Era um curso livre, mas de nível superior. Bem, no primeiro ano, havia muito dinheiro da Reitoria, então se comprava a roupa cara mesmo, esse dinheiro depois foi diminuindo, porque gerou inveja e competição nas outras áreas. Você sabe que arte em Belém, principalmente teatro, por que não gastar esse dinheiro com os cursos de ciências? Então, a escola de teatro, que começou com muito dinheiro, com o tempo foi à mingua. Bem, aí no começo, no primeiro ano, eu penso

que, porque já fui professor de interpretação, tem que ser aula teórica e aula prática. Eu, como aluno de interpretação, nunca tive aula teórica, era só prática, sobretudo fazer peças, peças curtas em um ato. Aí, o Amir [Haddad] me dirigiu em uma das minhas primeiras peças que fiz como aluno, eu, como aluno, já tinha feito teatro há muito tempo, como se diz, “puta velha na zona”, já tinha muita experiência. Bem, aí sabe como ele dirigia? Era o *Velho da Horta*, de Gil Vicente, começava: “Pater nosso criador...”, ele [Amir Haddad] ia lá para frente, dizia e fazia a cena, vinha sentar e eu ia para frente fazer igual. Isso eu acho detestável, o ator tem que ser um criador, e não o camarada faz e diz. Por exemplo, eu tive uma briga homérica, quando a escola resolveu montar o *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente. Dizem as más línguas, e aqui para nós é verdade, que a nossa escola é quintal da EAD - Escola de Artes Dramáticas de São Paulo, como o Brasil é o quintal dos Estados Unidos, é ótimo para os Estados Unidos, é bom para o Brasil, o que a EAD montou, aqui nós montávamos. A EAD tinha montado o *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente, aí nós montamos. E o professor de voz queria... eu fui escolhido para ser o comandante da Barca do Inferno, e o professor de voz queria que eu dissesse a voz do Diabo, o papel, como na EAD diziam, muito frescamente e cantado. Eu acho aquilo detestável, as duas coisas: cantar e falar cantando. Esse mesmo professor fez uma pesquisa aqui, um livro, que eu não li, sobre os pássaros e bois juninos, e ele acha genial a forma como os atores falavam, eles falam assim, porque não tem técnica nenhuma, eles falam cantando, isso não é técnica. Então, eles queriam que falasse assim, cantando e frescamente. Eu sou uma pessoa que estuda e pesquisa, eu fui descobrir, era fácil descobrir, que esse Gil Vicente era o Gil Vicente com toda a sua inteligência, sua vivacidade, criticando a época, então eu deveria fazer o diabo sem frescura nenhuma. Então fui às brigas: “me deixa fazer como eu imaginei, não quero fazer como a EAD faz”, então era isso.

ENTÃO, TINHA UMA RELAÇÃO MUITO GRANDE COM SÃO PAULO?

Com São Paulo, o que era bom para São Paulo vinha para cá, fazer palestra etc.

INCLUSIVE O DESENHO CURRICULAR?

Uma vez, houve aqui uma semana, essa semana do livro cultural da Amazônia,³⁰ eu fui chamado para dar uma palestra sobre os tempos áureos do teatro paraense. Eu disse: “Primeiro, quais são esses tempos áureos, que eu não conheço?”. Porque, tempos áureos, para eles, foram os primeiros anos da escola de teatro. Não foram áureos, foram áureos porque tinha muito dinheiro. Mandaram buscar, por exemplo, um cenógrafo em São Paulo, que levava quinze dias para fazer um cenário, como fizeram o de *Pedreira das Almas*, no Teatro da Paz, e que depois foi destruído em um dia! Eram tempos áureos em termos de finanças, e quando todos foram embora, e só ficou o pessoal aqui da terra, Augusto Rodrigues,³¹ Walter Bandeira,³² eu, que assumimos, aí, olha, aí que fomos montar peças longas de três atos, que antes era só coisinha curta. Então, se eles foram os tempos áureos, nós fomos os tempos heroicos de fazer teatro, sem dinheiro. Aí, não fui, não me levaram. Há essa lenda sobre a escola de teatro, há uma lenda mentirosa de como ela surgiu, e eu vou dizer como foi.

Em 1961, eu tinha fundado junto com um amigo meu, que agora já está idoso, Adenino Simão, um grupo, Teatro de Equipe do Pará, ele era muito ligado à Basílica de Nazaré. A primeira peça que fizemos foi uma peça infantil, *O rapto das cebolinhas*, da Maria Clara Machado, na Basílica de Nazaré, onde hoje é um restaurante, ali havia um palco bonito, umas escadarias. Aí, a segunda peça, eu tinha visto no Rio, o *Auto da Compadecida*, estreia nacional, por um grupo do Recife, Teatro Adolescente, e quis montar esse texto, e no elenco, estava entrando para fazer teatro, o Geraldo Salles,³³ que era um adolescente, levado por um colega dele de turma, Nelson Figueiredo, que estava no grupo. Como eles eram alunos do Colégio Nazaré, os maristas se abriram para nós, aí nós fizemos lá no Colégio Nazaré o *Auto da Compadecida*. Os irmãos nos cederam sala de aula, e resolvemos que todo domingo nós nos reuniríamos para discutir o que se fazia, e quem estivesse fazendo peça, fazia ensaio para discutir. Então, os grupos que iam mandavam o seu representante. O Teatro de Equipe, que era o meu; o grupo Experimental do Mosqueiro, era um grupo fundado pelo Albertinho Bastos,³⁴ já falecido, era

um grupo no Mosqueiro, feito por vendedores de tapioca, varredores de rua, vendedores de peixe, ou seja, trabalhadores. Havia o Norte Teatro Escola [do Pará] que quase não mandava ninguém, quem ia mais era a Angelita Silva, ela que representava o grupo. E havia um grupo ... nessa época, havia, em Belém, um jornal, A Província do Pará, dos diários associados, que tinha um colunista muito bom, chamado Nilo Franco, e ele tinha, no porão da casa dele, um palco e lá fundou um grupo Sorangaio, e havia um grupo de teatro. Nesse grupo estava um ator, que mora agora na Bahia há muito tempo, Fernando Neves. Então, esses eram os grupos que se reuniam aos domingos. Aí, uma vez, surgiu uma ideia, não sei de quem, de procurar o Reitor, era o doutor José da Silveira [Netto],³⁵ para pedir para ajudar o teatro paraense, e se ele aceitar, o que nós pediremos? Um curso. Aí, votamos quem ia. Do Teatro de Equipe foi eu e uma menina, que assim como ela surgiu ela sumiu, que eu não sei o nome dela, porque não chegou a fazer peça nenhuma; do Teatro Experimental do Mosqueiro o Albertinho Bastos; e do Norte Teatro Escola o Benedito Nunes, que era professor da universidade. Portanto, foram quatro pessoas. Numa reportagem que saiu um dia desses deu nome de gente que nem existia na época, teatralmente, que a Margarida Schivazappa foi, ela já estava alijada; que o Waldemar Henrique foi, ele nem morava em Belém, ele morava no Rio, erros históricos. Então, fomos nós quatro, o Reitor nos recebeu muito bem, topou esse curso, e encarregou o Benedito Nunes, como já era professor da universidade, de ser o articulador. Como todo ano eles viajavam para festivais de teatro, patrocinado pelo Paschoal, trouxeram os amigos deles: o Amir Haddad, que estava começando em Minas Gerais; o Carlos Eugênio de Moura, da EAD; a Yolanda Amadei. Vieram os três. Aí, daqui o professor Francisco Paulo Mendes para ensinar história do teatro; o Benedito Nunes, estética. Então, começou o curso de Iniciação Teatral. E o que ficou estabelecido: que a pessoa para fazer esse curso tinha que já fazer teatro há dois anos, ou então ter o nível médio, foi gente que não acaba mais. Aí desse curso surgiu o curso de Formação de Ator, em três anos. Então, esse foi o surgimento, não foi o Norte Teatro Escola que fundou a escola de teatro, ele mandou um representante, entende? Eu não quero tirar a glória de ninguém, mas também não quero que ninguém tenha a glória que não é. Foi um trabalho conjunto. Daí surgiu a escola.

O SENHOR FALOU DA MARGARIDA SCHIVAZAPPA.³⁶ QUAL FOI A SUA RELAÇÃO COM ELA?

Olha, a minha relação com ela foi a seguinte: eu saí do seminário, em novembro de 1950, doido para fazer teatro, aí fui logo me meter no bairro de Canudos, onde havia um padre amigo meu, que era pároco e ele estava ensaiando uma pastorinha, e me meti e, pronto, comecei. Foi no começo do ano de 1951, um homem muito genial, mas muito louco, Paschoal Carlos Magno, fundador do Teatro do Estudante do Brasil, ele era embaixador e percorreu o Brasil todo com espetáculos, o Teatro do Estudante, eu te falei que era louco para fazer teatro, ele se hospedou no Grande Hotel, onde hoje é o Hilton.³⁷ Aí eu não me lembro se foi uma carta ou um telegrama que mandei para ele, dizendo que eu queria fazer teatro. Aí, recebi um telegrama dele me chamando para conversar com ele, no Grande Hotel, eu fui. Eu tinha vivido no seminário oito anos, tinha saído há poucos meses, quando chego lá, ele me perguntou se eu fazia teatro, e pediu para eu dizer algum poema lá; perguntou se eu tinha parentes no Rio, eu não tinha ninguém. Ele falou: “se você tivesse parente no Rio, eu aceitava você no Teatro do Estudante, mas como você não tem ninguém, não posso hospedar você lá, mas vou indicar você à Margarida Schivazappa”, porque ela tinha o Teatro do Estudante, que já tinha acabado. Aí me deu ingresso para espetáculos, aí fui ver os espetáculos, no Teatro da Paz, fui procurar a Margarida Schivazappa, conhecida como Guida, e passei a ir à casa dela, não sei, durante dois meses, toda noite, era um negócio para mim terrível.

Ela morava na [Avenida] Gentil [Bittencourt], a casa dela já foi destruída. Tinha um jardim muito escuro, tenebroso, a casa também muito triste, aquela luz amarelada, e a Guida ficava um tempão no telefone, ela adorava ficar no telefone, e ela tinha uma filinha de criação. Então, toda noite eu ia para lá, dizer o mesmo poema, eu tinha fome de fazer arte, aí eu deixei de ir, foi quando eu comecei, em 1954, eu acho, a fazer teatro nos Capuchinhos. Um frade que veio da Itália, morreu a pouco tempo, louco por teatro e um amigo meu que fazia teatro comigo lá em Canudos, foi companheiro dele de navio, disse que me conhecia, aí me levou até ele, aí fundamos a Juventude Franciscana, e lá comecei a fazer teatro. E como ele precisava de dinheiro, olha a minha cabeça: livros de textos poucos apareciam

por aqui, pouquíssimo, era só texto de um médico lá do Rio, Pedro Bloch, aí, eu precisava de dinheiro, eu peguei uma peça com um ator só, em dois atos, *As mãos de Eurídice*, ficou famosa feita no Brasil todo pelo Rodolfo Maia. Em quinze dias eu decorei esse texto e me autodirigi, estreamos num sábado de outubro, dia da Trasladação,³⁸ grande erro, faltou luz, estreamos a peça para cinco pessoas, quer dizer, não rendeu dinheiro que se queria, e à luz de vela. E acontece o seguinte, havia um grupo de estudantes, de esquerda, Movimento Deontológico Universitário, dentre eles fazia parte o Carlos Miranda que depois foi embora para o Rio e já morreu de câncer e o Amílcar Tupiassú. Aí eles foram ver o espetáculo. O Tupiassú escrevia em um jornal católico *A Palavra*, que havia aos finais de semana, me elogiou demais, aí resolveram me buscar do subúrbio e fizeram comigo uma temporada no Teatro da Paz com dois espetáculos: *As mãos de Eurídice*, para um ator só; e do mesmo autor, *Os Inimigos não Mandam Flores*, era eu e uma colega lá, que depois fez Letras, Nilzete Sampaio. Aí resolvemos nos reunir na minha casa, na [Rua] Tiradentes, todo o sábado nos reuníamos, para discutir arte, o que é o belo, o que não é. Só faltava haver pancadaria, o povo da rua vinha olhar, e foi quando ... por que eu estou te dizendo isso? ... então, eu não frequentava mais a casa dela [Schivazappa].

ENTÃO, O SENHOR NÃO FOI UM ATOR FORMADO POR ELA?

Nunca. Não fui formado por ela. Eu me autoformei ou deformei.

PORQUE DIZEM QUE O SENHOR E AQUELE ATOR GLOBAL, O LÚCIO MAURO FORAM FORMADOS PELA SCHIVAZAPPA.

Ele eu não sei, talvez ele tenha feito parte do Teatro do Estudante, não sei. Mas ele foi embora daqui. Havia um fulano de Recife, que vinha fazer temporada por aqui, e foi com o fulano, não sei o que Barreto³⁹, ele foi para Recife. Eu nunca vi peça da Schivazappa, quando eu saí do seminário já tinha acabado o Teatro do Estudante [do Pará],⁴⁰ que era o grupo dela. Aí, acontece o seguinte: a Dulcina de Moraes tinha comprado um teatro no Rio, o Teatro Regina, ela comprou e mudou o nome, ficou no centro da Guanabara e ela resolveu fazer o Primeiro Festival Brasileiro de Teatro Amador, que na verdade visava promover, fazer

propaganda da academia dela, vem um convite aqui para Belém. E o Edgar Proença, que era o diretor do Teatro da Paz e representante da SBAT - Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (só se pode montar uma peça se tiver a permissão do autor e pagar os direitos, sabia?) me conhecendo, mandou o convite e disse que eu tinha que ir, e não sei como a Angelita Silva, cunhada do Benedito Nunes, e irmã da Maria Sylvia, me deu um texto que ela tinha traduzido do inglês, a tradução muito fraca, porque era um poema, do autor irlandês chamado Yeats, chamava-se *O poço do falcão*, era um espetáculo no estilo do teatro clássico japonês, do Noh, ela insistiu, e fizemos.

Aí eu pensei, como ia ter curso lá, eu disse: "vamos levar gente que faça o curso". Então, o pessoal que reunia comigo aos sábados, estava eu, Carlos Miranda, que era aluno do Colégio do Carmo, tinha sido, era acadêmico de Direito, e o Lóris Pereira, que tinha vindo comigo lá dos Capuchinos, já faleceu. Aí eu disse: "vamos levar alguém dos Capuchinhos para aprender e para levar para os franciscanos". Aí levei o Assis Filho, que morreu a pouco mais de dois meses, advogado. Numa homenagem, vamos convidar a Margarida Schivazappa para dirigir, aí ela topou na hora. Aí, ela disse: "Cláudio, existe o Sá Leal (irmão de um jornalista, que já faleceu, conhecido Claudio Sá Leal, d' *O Liberal*), ele precisa se empregar no Rio, vamos colocar no elenco, para poder viajar para o Rio com tudo pago. Depois, ela disse: "Cláudio, tem uma moça aqui perto que precisa ir para o Rio, vamos colocar?". Aí colocamos. Então, olha, o personagem era um velho de 77 anos, que era eu que fazia; um moço, que o Carlos Miranda fazia; a guardiã do poço, essa parece que era a Margarete; e três músicos, que na verdade não tocava nada, era o coro. Foi o Lóris que já fazia parte do grupo que eu participava; o Sá Leal, que a Guida pediu para colocar, mais o Assis Filho, eram esses três. Depois ela disse que precisava de alguém para fazer a coreografia, e havia aqui em Belém uma bailarina chamada Felicitas, que ia embora para o Rio, aí colocamos a Felicitas para fazer a coreografia. Os ensaios eram sofridos, porque a Guida ficava um tempão ao telefone, e o ensaio era rapidinho na casa dela. Para conseguir dinheiro, o que fazíamos? Saímos pedindo dinheiro pelo comércio, montamos uma peça infantil chamada *Brinquedo Sabido*, de Taís Bianca, espetáculo na SAI, e o

Edgar Proença cedeu também a Aldeia do Rádio, que havia um auditório, agora lá é um edifício. Aí, depois conseguimos passagens pela FAB. Agora, que nome se dava? Aí, eu apresentei vários nomes, e um deles era *Os Novos*, e numa votação que fizemos foi o nome que ficou. Agora, olha a distorção, a meu entender malévolamente, devemos respeitar os mortos, mas nem tanto. Chegamos ao Rio, eu era diretor do grupo, mas a diretora do espetáculo era a Guida, Margarida Schivazappa. Fomos, chegamos lá, o diretor do grupo tinha sido chamado urgentemente à SBAT, Cláudio. Lá fui eu. Mas o homem me esculhambou: “como é que vocês, com ordem de quem vocês traduzem uma peça do inglês e montam? Vocês não sabem que existe direitos autorais?”. Eu não sabia. “Está proibido”. Me ajoelhei, chorei, ele disse: “está bom”. Ele deu permissão: “está bom, vocês podem fazer aqui no festival. Quando vocês voltarem para a cidade de vocês, duas apresentações e está bom, rasquem o texto”. Agora, uma entrevista para a rádio MEC. Aí vai o grupo, a Guida e eu, como não tinha problema, foi a Guida que começou a falar. Aí olha a mentira que ela falou (eu já te disse que o grupo eram pessoas que se reuniam na minha casa para discutir arte nos finais de semana e que passei a viajar, peguei pessoas de cada lugar para fazer o curso): “o Teatro do Estudante agora parou de fazer espetáculos” (era tudo gente burguesa, estudantes de Direito). Ela disse: “o Teatro do Estudante parou e agora está preparando os jovens da periferia para fazer teatro”. Ela mentiu, não havia isso. Fizemos o espetáculo, foi um grande sucesso, que era a primeira vez que levava no Brasil esse texto e esse autor, tiramos o quinto lugar, que era uma glória, para quem é do Norte e não tinha coisa nenhuma. Aí, devido ao sucesso, os jornais daqui disseram: “a Henriette Morineau” (que era uma atriz francesa que morava no Rio) “adorou a voz do Carlos Miranda, gostou demais do Barradas, um jovem experiente como ator”. Aí, um grupo de intelectuais que havia ficado aqui, não sei se Benedito Nunes, o Ruy Barata, fizeram o estatuto do Norte Teatro Escola, já havia uma revista chamada Norte, muito boa, que só teve dois números. Aí, quando nós chegamos, fomos convocados para SAI, uma reunião, junto conosco havia viajado também o grupo do [Colégio do] Carmo, nós tiramos o quinto lugar e o grupo do Carmo ficou em último, o grupo foi lá para a SAI e ali foi fundado o Norte Teatro Escola, e todos nós

como fundadores: eu, Margarida Schivazappa. Logo surgiu a ideia de montar um curso, eu ia ensinar interpretação, a Guida voz. Não houve esse curso, e a primeira atividade seria já com o nome de Norte, a peça *O poço do falcão*, montada, por nós, *Os Novos*, no Teatro da Paz, em benefício da Maternidade do Povo, que estava começando a ser feita. Fizemos. Com todo o estardalhaço do espetáculo do Rio, deu pouquíssima gente, com os ingressos todos vendidos. Eu fiquei aborrecido, e parei, fiquei decepcionado. Poxa, se luta para ir ao Rio [de Janeiro], se volta, se vai tudo que é espetáculo e não vai ninguém. Parei. O Norte continuou. Então, não foi o Teatro do Estudante, estou te contando a história verdadeira de quem viveu e sofreu. Tudo o mais que tiverem dito ou disseram, não é a verdade. Aí fiquei afastado do Norte, quando eles viajavam para festivais, o Paschoal perguntava: e o Cláudio? Está lá pelo interior fazendo *As mãos de Eurídice*.

NA DÉCADA DE 1970 SURTIU O CENA ABERTA, O SENHOR PARTICIPOU?

Olha, do Cena Aberta eu só participei de uma montagem, era *Fábrica de chocolate*, é um espetáculo sobre a tortura no regime militar, eu era um dos torturadores. No elenco só estava comigo, eu só me lembro de um deles, o Henrique da Paz,⁴¹ com direção do Luís Otávio Barata⁴² e a música, belíssima, era do Arthur Piazzoli, um argentino. Depois deu confusão, eu consegui faltar as aulas da escola de teatro, que eu reperia no outro semestre, e a pessoa que daria essa aula no segundo semestre não daria, ficava no meu lugar. Então, só isso que eu vi.

Agora, você olhando uma coisa que acontece no geral, os grupos de teatro de Belém giravam ou giram ainda (não sei, agora eu estou meio afastado, não tenho tempo, só leio em jornal) em função de uma figura, e quando essa figura morre, ou vai embora, para tudo. O Cena Aberta vivia em função do Luís Otávio Barata, que era um agitador no bom e no mau sentido. No bom sentido, ia fazer seus espetáculos, com muito nu, coisas que quando eles fizeram uma temporada em Brasília, lá, alguém me disse que eles sentaram o pau, porque eles estavam fazendo uma coisa que já tinha acabado no resto do Brasil, já tinha acabado lá [Brasília], mas aqui [Belém] ainda estava começando. Então era avançado para a cidade, mostrar gente nua. Então, no bom sentido,

ele movimentou a cidade, até scandalizou, dizem que é por isso que ele foi embora, decepcionado. E no mau sentido, ele era capaz de meter fogo em você, para você se manifestar contra as autoridades e na hora ficar só de longe olhando, como aconteceu uma vez. Agitador no mau sentido, te empurra.... Mas era uma senhora cabeça, muito inteligente. Mas quando o conheci ele era tímido, foi logo no começo da escola de teatro, ele apareceu por lá, levado pela Angelita, para tomar conta da biblioteca, se eu não me engano, mas muito calado, sempre lendo. Depois, ganhou uma bolsa de estudos e foi estudar não sei na Bélgica, cenografia, e depois voltou, fundou o Cena Aberta, mas ele foi embora para São Paulo, o Cena Aberta acabou.

O Experiência vive em função do Geraldo Salles, e em função do Ver de Ver-o-Peso, que é levado algumas vezes por ano, e dizem que está em cartaz a 30 anos, não é muito bem verdade, em cartaz se você fica o ano todo, mas, a cada ano, você apresentar duas ou três vezes e dizer que está em cartaz. Então, vive em função do Ver de Ver-o-Peso. Teatro de Equipe foi fundado por mim, depois quem ficou foi a Lélia, morreu. Morreu, recentemente, o Ramon Stergmann,⁴³ eu tenho a impressão de que o grupo que ele dirigia vai fechar, ou seja, os grupos vivem em função de pessoas e os grupos, em princípio, não tem uma filosofia, você quer fazer teatro, mas porque e para que não está na cabeça do cidadão. Então, eu vejo aí um grande papel para a escola de teatro, comentar, porque olha só, que sentido tem você fazer, estudar teatro, como eu estudei quatro anos, numa cidade que não te dá condições? Você tem que ser muito homem, não no sentido de masculinidade, para fazer teatro numa cidade que não quer teatro, que faz teatro com preconceito. Antigamente, quem fazia teatro, se homem, era viado, maconheiro, subversivo; se era mulher, era subversiva, puta e maconheira. Essa é a ideia de quem faz teatro. Fazia, não sei agora.

Então, olha, esse espetáculo⁴⁴ que nós estamos fazendo, modéstia à parte, para mim é muito bom, feito com amor, com técnica, com garra, e nós temos tido meia casa. Talvez seja o lugar, a zona do meretrício. Uma senhora foi e disse: "as paredes todas escuras...", nem sabe por que as paredes são escuras, é devido à refração da luz; depois, "nem tem banheiro", realmente só lá atrás.

Então, talvez seja tudo isso, mas o certo é que você monta [espetáculos], certos grupos [montam], que são alunos da escola, vão tudo ver. Então, tem um grupo aí amigo, vão tudo e lota. Um grupo que foi ontem era um grupo paroquiano meu, se não fossem os paroquianos, quem é que ia? Então o negócio continua sendo grito parado no ar, quem nem aquela peça do Guarnieri, ou então, gritar no vazio, no deserto. Não é que eu esteja decepcionado, porque dizem que Claudio Barradas é um ícone, eu lá sou ícone coisa nenhuma, Belém não tem ícone, não tem mesmo, quem disser que é ícone estar errado.

E COMO O SENHOR SE DEFINIRIA NO TEATRO? QUEM É CLAUDIO BARRADAS NO TEATRO?

Um aprendiz de teatro. Mestre? Mestre de que? Aqui nós não temos mestre, a não ser que seja mestre quem se formou, fez mestrado, mas nem todo mundo que faz mestrado é mestre; nem todo mundo que fez doutorado é doutor. Diploma não quer dizer nada. Então, sou um eterno aprendiz e não mestre, alguém que ama o teatro, ama o teatro pelo que ele é e pode fazer. Mas como dizem que sou um nome, eu tenho uma longa história, eu pensei que iam dizer: "bora ver como ele já está morto, se fede a mofo", nem isso. Não que eu esperasse, mas era para acontecer.⁴⁵ Talvez seja a falta de publicidade, porque os nossos grupos... o Cuíra é... Olha, aqui nós temos O Liberal de hoje,⁴⁶ uma página que são só as coisas que acontecem, não tem o espetáculo do grupo, que está no Teatro Waldemar Henrique, nem o espetáculo que eu estou, não sai. Não sai porque o jornal não gosta de nós, ou porque não gosta das pessoas do grupo; o pessoal [a equipe do espetáculo] fica esperando que venham. Isso é de um modo geral, mesmo o mais profissional, age amadoramente, é a minha visão. Agora, não cabe a mim fazer isso, que sou um mero ator. Eu faço aqui na paróquia, que não é ético, no final da missa fazer propaganda do espetáculo que estou, mas não é o lugar nem o momento. Mas tem que haver publicidade e não há grana, o jornal só coloca quando é a estreia, depois disso nada, porque o jornal quer viver de público. Olha, eu sou padre, toda quarta-feira eu vou ao jornal Voz de Nazaré, eu faço a correção do jornal e a notícia que deram [do meu espetáculo], desse tamaninho, não é um desprestígio? Enquanto o Diário [do Pará] diz: "o mestre volta aos palcos", dois erros: o mestre; e quem volta, porque só volta

quem saiu, eu nunca saí. Mas o jornal que não tem nada a ver com a igreja me divulga de uma vez só; o jornal da minha igreja não dá o menor cartaz. Isso não é de dar dor? Mas eu já estou sarado. Já estou no fim de vida e já me acostumei a levar porrada, e já nem dói.

NOTAS

01. Artista-professor-pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Artes e da Escola de Teatro e Dança do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará. Doutor em História (UFPA), Mestre em Letras (UFPA), é Líder do Grupo de Pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/CNPq. Presidente da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas - ABRACE (2022-2023). E-mail: denisletras@yahoo.com.br

02. Em 2023, em parceria com o Centro de Memória da Amazônia (CMA)/UFPA, o Grupo de Pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/UFPA/CNPq criou o Arquivo Memória das Artes Cênicas na Amazônia, presente fisicamente no CMA. A proposta do projeto é que este Arquivo seja um espaço de salvaguarda de documentos relacionados às memórias das artes cênicas da Amazônia. Atualmente, é constituído por três coleções: Coleção Cláudio Barradas; Coleção ETDUFPA; Coleção ABRACE. Essa fotografia, bem como outras documentações, está disponível nesse acervo em construção.

03. O Grupo de Pesquisa Perau, ao longo de seus seis anos de trajetória, desenvolveu os seguintes projetos de pesquisa: 1 - "Teatro em Belém: poéticas, memórias e militâncias (1964 -1992)", realizado entre 2017 e 2019, com a finalidade de ampliar reflexões sobre as produções culturais de artistas, intelectuais e grupos teatrais, na Belém da segunda metade do século XX, a partir do contexto histórico da ditadura militar brasileira (1964-1985) e seus primeiros anos de reabertura política (1985-1990). 2 - "Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia", realizado entre 2019 e 2023, o projeto se colocou como um espaço para investigações históricas e historiográficas sobre os mais variados temas, partindo de experiências, passadas e presentes, com as artes da cena na Amazônia paraense, em diálogo constante

com outras experiências artísticas brasileiras. Atualmente, o grupo tem como projeto de pesquisa 3 - "Artes Cênicas: memórias, histórias em interfaces culturais na Amazônia" (2023-2025), com o objetivo de desenvolver pesquisas no campo da(s) arte/artes cênicas em interfaces com os estudos da memória, da história social e das culturas amazônicas.

04. Esse parágrafo foi incluído quando Cláudio Barradas fez a leitura do memorial produzido por Denis Bezerra em 2020, ressaltando que o início de sua vida teatral foi na primeira infância, nas práticas teatrais na escola. Essa referência também se encontra em Teixeira (2015, p. 30).

05. Colégio Marista Nossa Senhora de Nazaré.

06. Na época a qual Cláudio Barradas faz referência a esse espaço (treze anos - 1943), funcionava o Seminário Maior Nossa Senhora da Conceição, localizado nas dependências da Igreja de Santo Alexandre, ligado à Diocese da capital paraense. Hoje denominado por Seminário São Pio X, ele está localizado na BR-316, no município de Ananindeua, região metropolitana de Belém/PA.

07. Segundo informações oficiais da UFPA, a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Belém foi criada em 1948. Disponível em: <<https://65anos.ufpa.br/65-anos/sobre-a-ufpa>>. Acesso em: 18 nov. 2022.

08. Antes da criação da UFPA, em 1957, os cursos superiores que existiam pertenciam a faculdades, que funcionavam em prédios espalhados pela capital paraense. "A instalação da Universidade do Pará aconteceu no dia 1º de fevereiro de 1959 no Teatro da Paz e foi presidida pelo presidente da República, Dr. Juscelino Kubitschek (sic)" (Fontes, 2007, p. 21). Só na década de 1960, em 13 de agosto de 1968, o Campus Universitário I, onde hoje está localizado, no bairro do Guamá, foi inaugurado (Idem, p. 31).

09. Padre Belchior Maia d'Athayde (1908-1976) era pernambucano, de São Lourenço da Mata/PE. Foi sacerdote da Ordem dos Salesianos, professor e poeta; integrou a Academia Pernambucana e Paraense de Letras (Site Falando de Trovas). Disponível em: < <https://falandodetrova.com.br/maidathayde>>. Acesso em: 18 nov. 2022.

10. Fundado em 1930, o Colégio Salesiano Nossa Senhora do Carmo funcionou até 2020 nas

dependências do antigo Convento dos Carmelitas, fundado em 1626, onde está situada a Igreja Nossa Senhora do Carmo, na praça de mesmo nome, no bairro da Cidade Velha, Belém/PA. Sobre a relação de diretores do Colégio do Carmo, bem como alguns aspectos de sua história estão disponíveis em: <https://pt.everybodywiki.com/Col%C3%A9gio_Salesiano_Nossa_Senhora_do_Carmo>. Acesso em: 18 nov. 2022. Sobre seu fechamento do colégio ver a matéria publicada no portal G1 Pará, disponível em: <<https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2020/11/12/com-90-anos-de-existencia-colegio-do-carmo-anuncia-encerramento-das-atividades-em-belem.ghtml>>. Acesso em: 18 nov. 2022.

11. Hoje Escola Estadual de Ensino Médio Visconde de Souza Franco “foi fundada em 10 de julho de 1947 pela Sociedade Civil Veterinária e instalada a 11 de março de 1948, mantendo os cursos: primário, Colegial, Secundário (com áreas de Ciências Matemáticas, Ciências Biológicas e Ciências Humanas) e Normal (Formação de Professores do Primário). Seu diretor fundador foi o prof. Antonio Gomes Moreira Júnior, posteriormente em 1967 a escola passou a pertencer à Fundação Educacional do Estado do Pará com a denominação de Colégio Estadual Visconde de Souza Franco. Em 1974 com a implantação da Reforma de Ensino de 2º Grau, passou a ser chamado de Escola Estadual de 2º Grau Visconde de Souza Franco, mantendo as Habilitações Básicas em Administração, Construção Civil, Saúde e a Habilitação Técnica em Magistério. Em 1980 foi incluída a Habilitação Básica em Crédito e Finanças e em 1985, passou a atender nas Habilitações Técnicas em Administração e Patologia Clínica. A Escola Souza Franco atende aproximadamente 4 mil alunos, nos três turnos, do ensino médio regular e EJA, situado a Av. Almirante Barroso, 1050, no Bairro do Marco - Belém/PA” (Blog soufran). Disponível em: < <https://soufran.wordpress.com/nossa-historia/#:~:text=A%20e%20a%20foi%20fundada%20em,Forma%C3%A7%C3%A3o%20de%20Professores%20do%20Prim%C3%A1rio>>. Acesso em: 18 nov. 2022.

12. Georgenor de Sousa Franco (1919-1985) é natural de Belém/PA. Foi jornalista e escritor, presidiu a Academia Paraense de Letras, onde

ocupou da cadeira 38 que tem como patrono Luís Tito Franco de Almeida. Atuou também como “Membro do Conselho Estadual de Cultura, Instituto Histórico e Geográfico do Pará, Federação das Academias de Letras do Brasil (Rio), Instituto Brasileiro de Educação, Ciências e Cultura-Seção Pará, União Brasileira de Trovadores-Seção Pará, Associação dos Amigos de Ferreira de Castro (Lisboa), proferiu muitas conferências no Brasil, presidiu comissões julgadoras de textos literários, recebeu comendas e homenagens” (Meira et al., 1990, p. 195).

13. Cláudio Barradas foi aluno da primeira turma do curso de Formação de Ator do Serviço de Teatro da Universidade do Pará, hoje Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará - ETDUFPA. Ele fez o curso em quatro anos, porque inicialmente, em 1962, foi ofertado um curso de Iniciação Teatral, fase experimental, e só em 1963 que o Reitor da Universidade, autorizou o funcionamento da instituição. Assim, Barradas fez esse curso inicial mais os três anos oficiais do curso de Formação de Ator, como era à época. Sobre esses aspectos históricos da ETDUFPA ver Bezerra (2016).

14. Gênero teatral popular paraense.

15. “Personagem encontrada em circos do nordeste, é a artista que canta, dança, faz dublagem de canções e mexe com o público com um toque de picardia” (Dicionário do Circo Brasileiro). Disponível em: <<https://circodata.com.br/index.php?c=glossario&l=r#:~:text=%C3%97-,RUMBEIRA,com%20um%20toque%20de%20picardia>> Acesso em: 18 nov. 2022.

16. Bebida americana antiga.

17. O espaço onde ficava o Cinema Moderno hoje é o espaço aberto que recebe o parque e feira do Arraial de Nazaré, ao lado da Basílica Santuário Nossa Senhora de Nazaré.

18. Este cinema teve outros nomes antes de seu fechamento. O último nome foi de Cine-Arte, que deu lugar a uma locadora de vídeos e depois igreja de denominação evangélica. Em 2020 esse templo foi desativado, o prédio passou por uma reforma: uma parte deu lugar a kit-nets, estilo de moradia muito presente em Belém; a outra, última parte coberta tornou-se garagem; atualmente é

um espaço café, situada na Rua Senador Lemos, Umarizal, Belém-PA.

19. Atual Praça Santos Dumont, mas popularmente conhecida pelo nome que teve durante décadas, Praça Brasil, localizada no bairro do Umarizal, em Belém do Pará. No centro da praça há uma estátua da representação de um indígena, daí tal referência: Praça do Índio.

20. Maria Sylvia Nunes (1930-2020), bacharel em Direito, professora de teatro. Foi diretora do grupo Norte Teatro Escola do Pará, professora e diretora da Escola de Teatro da Universidade Federal do Pará. Sobre sua relação com o teatro paraense, ver Bezerra (2016); Bezerra e Jansen (2019).

21. Irmã mais velha de Maria Sylvia Nunes, Angelita Ferreira da Silva marcou seu nome na história do Pará por ser a segunda aluna da Faculdade de Engenharia, em 1942, espaço tradicionalmente ocupado por homens. A primeira foi Helena Chermont Roffé. No teatro esteve envolvida com o movimento de teatro amador de Belém, por meio do grupo Teatro do Estudante do Pará, juntamente com Margarida Schivazappa, na década de 1940; e o Norte Teatro Escola do Pará na década de 1950 e início de 60. Chegou a escrever sobre teatro para revistas locais, bem como traduzir textos de autores de língua inglesa para os grupos amadores. Ver Bezerra (2016).

22. Este espaço que servia como teatro fica localizado nas dependências da Paróquia São Francisco de Assis, Igreja da ordem dos Capuchinhos, situado no bairro de São Brás, Belém/PA.

23. Edgar Proença (1892-1973) foi advogado, dramaturgo, jornalista, radialista. Criou a PRC-5 Rádio Clube do Pará. Na década de 1950 esteve envolvido com o movimento de teatro amador, representando o estado do Pará nacionalmente. Em sua homenagem, o Estádio Olímpico do Pará, conhecido por Mangueirão, leva seu nome.

24. Levi Hall de Moura (1907-1983). “Morto aos 74 anos, ele foi, sobretudo, um humanista. Um homem limpo. Que viveu seus atribulados anos procurando dar o melhor de si em favor dos mais carentes e necessitados. Teatrólogo, poeta, folclorista, romancista (Oceano Perdido), sociólogo e jornalista [...] O antigo aluno do Colégio

Estadual Paes de Carvalho, formado em Direito pela tradicional faculdade do largo da Trindade em 1934, ingressou na magistratura como juiz em 1954, depois de prestar concurso. Foi promotor público e defensor público na Justiça Militar Federal” (Castro, 1995, p. 285). Sobre Levi Hall de Moura e o teatro paraense, ver Ramos (2022).

25. Município do Nordeste paraense.

26. Lúcio Flávio de Faria Pinto, nascido na cidade de Santarém/PA em 23 de setembro de 1949, é um professor, jornalista e sociólogo.

27. Augusto Meira Filho (1915-1980). “Engenheiro, historiador, escritor, vereador, jornalista e [...] poeta, Augusto Ebremar de Bastos Meira foi, como se pode perceber, um homem de múltiplas atividades. Essencialmente, foi um homem público, um sentimental, de “temperamento ciclo tímico, com altos e baixos”, como o descreveu, depois da morte, o irmão Clóvis Meira. Filho do nordestino (do Rio Grande do Norte) José Augusto Meira Dantas - que chegou a senador da República depois de bacharel em Direito, iniciar-se como promotor público em Santarém, no governo Augusto Montenegro -, Augusto Meira Filho (adotou o “Filho” para homenagear o pai) foi, em primeiro lugar, um homem dedicado a Belém, onde veio à luz em 5 de agosto de 1915, e de onde partiu, definitivamente, a 8 de julho de 1980. Presidente da Câmara Municipal de Belém, no período de 1971 a 1973, exerceu três mandatos como vereador” (Câmara Municipal de Belém). Disponível em: <<https://cmb.pa.gov.br/augusto-meira-filho/>>. Acesso em: 18 nov. 2022.

28. Nascido em Belém do Pará, Euclides Vital Porto Lima (1955) é um compositor e intérprete brasileiro.

29. “Poeta, ator, compositor e violinista. Belém/PA, 1951. Premiado com o 2º lugar no 1º Festival Estudantil da Canção, dezembro de 1971, com a canção Maria da Praia do Sol, classificou também a canção Kalinka. Outras composições: Pra ela, com Vital Lima; Relativamente, com Vital Lima e Nilson Chaves; Rita dos olhos da noite, com Nilson Chaves. Durante algum tempo fez teatro, participando da montagem de A Paixão de Ajuricaba, de Márcio Sousa, que o grupo Cena Aberta apresentou dentro do Projeto Mambembão em Belém, São Luís, Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília. Participou também do

filme *Iracema*, de Jorge Bodanzky e Orlando Sena, interpretando o “Gato” que vende trabalhadores para um proprietário de terras. Antropólogo, formado pela UFPA, publicou *A farsa do prêmio*; um estudo sobre a política do folclore em Belém. Belém, 1981 (Salles, 2007, p. 269).

30. Cláudio Barradas refere-se à Feira Pan-Amazônica do Livro, promovida pela Secretaria de Estado de Cultura (Secult) do Pará.

31. Augusto Rodrigues Corrêa (1928-2016). Foi um importante artista da dança no Pará. Integrou a primeira turma do curso de Formação de Ator da escola de teatro da UFPA, Turma Martins Pena, formados em 1965: “Alberto Teixeira Coelho Bastos, Augusto Rodrigues Corrêa, Cláudio de Souza Barradas, José Nazareno Santana Dias, Maria de Belém Rossard Negrão Guimarães, Maria de Lourdes Ramos Martins, Reynúncio Napoleão de Lima, Sônia Maria de Macedo Parenti, José Morais de Lima” (Bezerra, 2016, p. 447). A partir da década de 1970, passou a ser docente da escola de teatro, da qual foi seu diretor.

32. Walter Gonçalves Bandeira (1941-2009). “Ator, cantor, poeta e pintor [...] Fez cursos de letras na Faculdade de Filosofia da UFPA e de francês nas Aliança Francesa; curso de teatro na Escola de Teatro da UFPA, de onde acabou sendo professor. Começou a cantar numa boate e fez parte dos conjuntos de Guilherme Coutinho e de Lélío Paes Henriques. Em 1977 integrou o Conjunto Pub, com o veterano Guiães de Barros (piano), Everaldo Pinheiro (violão), Nelson Ferreira (baixo) e Arlindo Castro, o Dadadá (percussão). Poeta, produziu letras para diversas músicas de Guilherme Coutinho. No LP “Guilherme Coutinho e a curtação” [...] Um dos fundadores, com Luiz Otávio Barata e Zelia Amador de Deus, do grupo *Cena Aberta*, do qual foi orientador vocal, estreou como diretor em 19/1/1978, na peça infantil *A lenda do vale da lua*, de João das Neves, para a qual também produziu a música em colaboração com Everaldo Pinheiro” (Salles, 2007, p. 47).

33. Ator e diretor teatral, o paraense Geraldo Raimundo Salles (1942) formou-se pela escola de teatro da UFPA na turma de 1967 e desde 1969 lidera o Grupo *Experiência*, um dos mais importantes e atuantes grupos de Belém do Pará. Sobre o grupo e alguns de seus trabalhos ver Pereira (2004).

34. Alberto Teixeira Coelho Bastos (1921- 2000). Foi importante artista paraense, participando da primeira turma da escola de teatro da UFPA. Ao longo de sua vida, envolveu-se com a cultura popular, liderando o grupo *Teatro Experimental do Mosqueiro*, localizado na Ilha de Mosqueiro, Belém/PA. Sobre esse artista, ver Fares (2013).

35. José Rodrigues da Silveira Netto foi o segundo Reitor da Universidade Federal do Pará, tomando posse em 19 de dezembro de 1960, e ocupou a Reitoria durante oito anos e meio (dez. 1960 a jul. 1969). “Graduou-se em Medicina (1938) e ingressou como docente da então Faculdade de Medicina em 1944. Em 1957, ano de criação da Universidade Federal do Pará, já era diretor da mesma Faculdade. Foi candidato à Reitoria quando da criação da instituição, mas não foi escolhido. Somente em 1960, foi nomeado o segundo Reitor da UFPA. Em sua gestão, foi inaugurado o Campus Universitário Pioneiro, em Belém”. Disponível em: <<https://65anos.ufpa.br/65-anos/ex-reitores>>. Acesso em: 18 nov. 2022.

36. “Margarida Schivazappa (1895-1968) foi importante figura para o teatro paraense entre as décadas de 40 e 50 do século XX. Professora de canto orfeônico, formada pelo Conservatório Carlos Gomes, na década de 1930 em Belém, foi aluna de Villa-Lobos, no Rio de Janeiro. Mas o que mais vale destacar foram suas atividades teatrais, liderando o *Teatro do Estudante do Pará*, o grupo *Os Novos*, e a participação em debates nacionais sobre o teatro brasileiro, como em 1951, no I Congresso Brasileiro de Teatro” (Bezerra, 2016, p. 140).

37. Este hotel foi demolido em 1970. No espaço foi erguido um novo edifício hoteleiro, que por anos chamou-se de *Hotel Hilton Belém*. Atualmente, chamado por *Princesa Louçã*, localizado na Av. Presidente Vargas, esquina com a Rua Carlos Gomes, bairro da Campina, Belém/PA.

38. Considerada a segunda maior procissão das festividades do Círio de Nazaré, a *Trasladação* ocorre sempre na noite do sábado, véspera da principal profissão, o Círio, realizada sempre na manhã do segundo domingo do mês de outubro. Ela inicia em frente ao Colégio Gentil Bittencourt e finaliza na Catedral Metropolitana de Belém.

39. José do Rego Barreto Júnior foi ator de teatro. “Nasceu no município do Cabo de Santo Agostinho,

região metropolitana do Recife, Pernambuco, no dia 5 de junho de 1903, filho de José Emanuel do Rego Barreto e Maria Francisca do Rego Barreto". (Fonte: GASPAR, Lúcia. Barreto Júnior. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php>>. Acesso em: 18 nov. 2022.

40. Sobre a história desse grupo teatral ver Bezerra (2016).

41. Henrique da Paz (1949-2021). Foi um importante ator, diretor, professor, participando de diversos grupos teatrais da capital paraense. Foi um dos fundadores e líder do grupo de teatro GRUTA. Ver Santos (2023).

42. Luiz Octavio Castello Branco Barata (1940-2006) foi importante artista paraense do século XX. Diretor, cenógrafo, fundou e liderou o Grupo Cena Aberta. Sobre ele, ver Miranda (2010).

43. Carlos Alberto Ferreira Bittencourt (1943-2008). "Em 06 de agosto de 1943 nascia, em Belém do Pará, Carlos Alberto Ferreira Bittencourt, Ramon Stergman. Filho de Raimundo de Souza Bitencourt e Albertina Ferreira Bitencourt, descendente de imigrantes alemães que adentraram a Amazônia durante o século XVIII, morando toda sua infância no bairro de São Brás, onde hoje se encontra o Clube Monte Líbano" (Pinto, 2018, p. 19). Ramon Stergmann foi um importante homem de teatro, destacando-se como ator, diretor e dramaturgo. Fundou e liderou o grupo de teatro Maromba. Suas dramaturgias foram publicadas pelo projeto de pesquisa "Memória da Dramaturgia Amazônica: Construção de Acervo Dramatúrgico", coordenado pela Prof.^a Dr.^a Bene Martins (UFPA).

44. O espetáculo teatral ao qual Barradas se refere é *Abraço*, dramaturgia e direção de Edyr Augusto Proença; atuação de Cláudio Barradas e Zê Charone; produção Grupo Cuíra. Em 2009, a sede do grupo ficava em um prédio localizado na esquina da Ruas 1º de Março e Riachuelo, bairro da Campina, centro de Belém/PA, antiga zona do meretrício, por isso, no início tinha muita resistência da população em frequentar o espaço, não somente por este estigma, mas também pelo auto índice de violência urbana presente na área.

45. Essa reflexão é feita pela pouca audiência em seu espetáculo.

46. Nesse momento da fala, Cláudio Barradas pega um jornal do dia, para falar da falta de publicidade do teatro em Belém.

REFERÊNCIAS

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

BEZERRA, José Denis de Oliveira Bezerra. **Cláudio Barradas: Memórias Teatrais**. Memorial apresentado à Reitoria da Universidade Federal do Pará para a concessão do título de Professor Emérito da instituição a Cláudio de Souza Barradas. Belém: Perau/ETDUFPA, 2021 (Não publicado).

BEZERRA, José Denis de Oliveira; AMORIM, Ana Karine Jansen de. Maria Sylvania Nunes: memórias, ensino e práticas teatrais em Belém do Pará. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v.2, n.35, p. 430-454, 2019. DOI: 10.5965/1414573102352019430. Disponível em: <<https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102352019430>>. Acesso em: 19 nov. 2022.

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

CASTRO, Acyr. Levy Hall de Moura. In: CASTRO, Acyr; ILDONE, José; MEIRA, Clóvis. **Introdução à Literatura no Pará, Vol. V**. Belém: CEJUP, 1995.

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

FARES, Josebel Akel. Albertinho Bastos: memória e testemunho poético. In: FARES, Josebel Akel; RODRIGUES, Venize Nazaré Ramos. Belém: EDUEPA, 2013, p. 31-57.

FONTES, Edilza Joana Oliveira. A Invenção da Universidade Federal do Pará. In: **UFPA 50 anos: Histórias e memórias**. Belém: EDUFPA, 2007.

GASPAR, Lúcia. Barreto Júnior. **Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco**, Recife.

Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php>>. Acesso em: 18 nov. 2022.

MEIRA, Clóvis; ILDONE, José; CASTRO, Ayr. **Introdução à literatura no Pará - Vol. II - Antologia**. Belém: CEJUP, 1990.

MIRANDA, Michele Campos de. **Performance da plenitude e performance da ausência**: vida-obra de Luís Otávio Barata na cena de Belém. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO, 2010.

PEREIRA, Suzane. **Tradição e contemporaneidade na cena amazônica**: espetáculo Ver de Ver-o-Peso do grupo Experiência. Dissertação de Mestrado (Artes Cênicas), Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, 2004.

PINTO, Andreza da Silva. **Ao Mestre com carinho**: a poética de Ramon Stergman. Monografia (Graduação em Teatro), Escola de Teatro e Dança, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.

RAMOS, Yasmin de Almeida. A dramaturgia de Levi Hall de Moura na história do teatro paraense. Monografia (Graduação em Letras - Língua Portuguesa), Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2022.

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

SANTOS, Adriano Barroso dos. **Rastros. riscos. marcas**: a trajetória de Henrique da Paz e o sorriso banguela da vila de Icoaraci. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2023.

TEIXEIRA, Homerval Ribeiro. **Cláudio Barradas**: tempo e teatro. Belém: Edição do Autor, 2015.

Augusto Meira Filho. **Site Câmara Municipal de Belém**. Disponível em: <<https://cmb.pa.gov.br/augusto-meira-filho/>>. Acesso em: 18 nov. 2022.

Colégio Salesiano Nossa Senhora do Carmo. **Site everybodywiki**. Disponível em: <https://pt.everybodywiki.com/Col%C3%A9gio_Salesiano_Nossa_Senhora_do_Carmo>. Acesso em: 18 nov. 2022.

Com 90 anos de existência, Colégio do Carmo

anuncia encerramento das atividades em Belém. **Portal G1 Pará**. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2020/11/12/com-90-anos-de-existencia-colegio-do-carmo-anuncia-encerramento-das-atividades-em-belem.ghtml>>. Acesso em: 18 nov. 2022.

RUMBEIRA. **Dicionário do Circo Brasileiro**. Disponível em: <<https://circodata.com.br/index.php?c=glossario&l=r#:~:text=%C3%97-,RUMBEIRA,com%20um%20toque%20de%20picardia.>> Acesso em 18 nov. 2022.

Maia D'Athayde - Pernambuco. **Site Falando de Trova**. Disponível em: <<https://falandodetrova.com.br/maiadathayde>>. Acesso em: 18 nov. 2022.

Nossa história. **Blog soufran**. Disponível em: <<https://soufran.wordpress.com/nossa-historia/#:~:text=A%20escola%20foi%20fundada%20em,Forma%C3%A7%C3%A3o%20de%20Professores%20do%20Prim%C3%A1rio.>>. Acesso em: 18 nov. 2022.

PORTIFÓLIO DO GRUPO CUÍRA DE TEATRO. **Site Issu**. Disponível em: <https://issuu.com/redeespacosartisticos/docs/portif__lio_grupo_cu__ra_de_teatro#:~:text=Recebeu%20em%202009%20o%20pr%C3%AAmio,Wlad%20Lima%20e%20Karine%20Jansen.> Acesso em: 18 nov. 2022.

UFPA. Conheça o passado e o presente da Universidade Federal do Pará. **Site UFPA - 65 anos**. Disponível em: <<https://65anos.ufpa.br/65-anos/sobre-a-ufpa>>. Acesso em: 18 nov. 2022.

UFPA. EX-REITORES DA UFPA. 1960 - 1969 JOSÉ RODRIGUES DA SILVEIRA NETTO. **Site UFPA - 65 anos**. Disponível em: <<https://65anos.ufpa.br/65-anos/ex-reitores>>. Acesso em: 18 nov. 2022.

IMAGENS-FANTASMAS E SOBREVIVÊNCIA DAS IMAGENS NO ESPETÁCULO CAFÉ MÜLLER DE PINA BAUSCH

*GHOST IMAGES AND SURVIVAL OF IMAGES IN THE SHOW
CAFÉ MÜLLER BY PINA BAUSCH*

**Elenize Meiry Dezgeniski
UDESC**

Resumo

O texto apresenta uma análise de fragmentos de registros em vídeo do espetáculo *Café Müller*, do Wuppertal Thanztheater, coreografado e dirigido por Pina Bausch, buscando articulá-los às imagens-fantasmas em seus movimentos de vida, assim como em suas formas de sobrevivências. As imagens-fantasmas podem ser entendidas, de acordo com Didi-Huberman e Warburg, como aquelas imagens que sempre retornam com novas potências de significação, com a qualidade de manterem sempre um resto inesgotável a ser compreendido, como evocação do presente e do antigo, simultaneamente, sempre em devir. A partir da análise das pathosformeln da dor e do luto encontradas na imagem 14 da Prancha 42 do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, a discussão aborda a sobrevivência das formas antigas na encenação, assim como articula questões de repetição, transformação e real a partir de Jacques Lacan e Ciane Fernandes. Tal como as ninfas, definidas por Giorgio Agamben como "vida em movimento", as imagens criadas por Bausch estão carregadas de tempo e movimento e reivindicam algo para além do passado e do presente.

Palavras-chave:

Pina Bausch; "Imagens-fantasmas";
"Imagens sobreviventes".

Abstract

*The text presents an analysis of fragments of video recordings of the show *Café Müller*, at the Wuppertal Thanztheater, choreographed and directed by Pina Bausch, seeking to articulate them with the ghost-images in its movements of life, as well as in their forms of survival. The ghost-images can be understood, according to Didi-Huberman and Warburg, as those images that always return with new powers of meaning, with the quality of maintaining an endless remaining to be understood, as an evocation of the present and the past, simultaneously, always in upcomingness. From the analysis of the pathosformeln of pain and mourning found in image 14 of Plate 42 of Aby Warburg's *Mnemosyne Atlas*, the discussion brings the survival of ancient ways of acting, while articulates issues of repetition, transformation and reality from Jacques Lacan and Ciane Fernandes. Just like nymphs, defined by Giorgio Agamben as life in movement, the images created by Bausch are full of time and movement and claim for something beyond the past and present.*

Keywords:

Pina Bausch; "Ghost Images"; "Surviving Images"



Figura 01 e 02 - Pina Bausch em frames do filme *Pina*, de Wim Wenders (2011), extraídos pela autora. Fonte: WENDERS, Wim. *Pina*. Berlin: Neue Movies, 2011.

APARIÇÃO DE UMA LONJURA

No espetáculo *Café Müller*¹ (1978), coreografado e dirigido por Pina Bausch, o cenário é formado por mesas e cadeiras espalhadas pelo espaço. Um ambiente esvaziado que remete à ausência dos corpos, como se fosse um lugar do depois de um acontecimento. A peça se inicia com Bausch atravessando o palco, ela usa um vestido branco e tem os olhos fechados, mantém as palmas das mãos e antebraços à frente do corpo, como se essa região possuísse mais terminações nervosas para tatear o espaço escuro. Uma qualidade outra de presença aqui se faz. Pina realiza a sequência que irá repetir e transformar durante toda a duração do espetáculo.

A imagem de Pina Bausch parece me tocar como os raios retardados de uma estrela, como descreve Barthes, em *A Câmara Clara* (1984), para referir-se à fotografia do ser desaparecido. A bailarina, que faleceu em 30 de junho de 2009, está viva, move-se e ainda vai morrer, paradoxo da interrupção do tempo na imagem (Barthes, 1984). No entanto, também me atinge com a potência de uma imagem sobrevivente, capaz de mover os meus sentidos a cada vez que assisto o registro do espetáculo. Imagem precária a do registro, mas ainda assim movente. Registro de arte da presença e que conserva o poder de atravessar a película como brasa. “É preciso aproximar o rosto das cinzas e soprar suavemente para que a brasa por debaixo comece a emitir novamente sua luz, seu calor, seu perigo” (Didi-Huberman, 2018, p. 69).

A imagem é uma impressão, um rastro, uma cauda visual do tempo que ela quis tocar, mas também de tempos suplementares - fatalmente anacrônicos,

heterogêneos entre si - que como arte da memória, não pode deixar de aglutinar. É a cinza de várias fogueiras mais ou menos quente. Nesse aspecto então, a imagem queima. Ela queima pelo *real* de que ela mesma, em um momento, se aproximou (Didi-Huberman 2018, p. 67).

Nos trechos analisados, Pina dança em tempos distintos, 1978, 2008 e 2011, e ainda nos diversos tempos em que revejo o trabalho. Os trechos se apresentam para mim como “imagens-fantasmas”, que sempre retornam com novas potências de significação, com a qualidade de manterem sempre um resto inesgotável a ser compreendido. Como evocação do presente e do antigo, simultaneamente, sempre em devir.

“Imagens-fantasmas” - Podemos dizer que de acordo com Warburg e Didi-Huberman, são aquelas imagens que nos assombam, que nos tiram o chão, que nos levam a querer entender um pouco mais da arte e de nós mesmos, de nossas pesquisas. Um *leitmotiv* imagético (figura de repetição, no decurso de uma obra literária, de determinado tema, a qual envolve uma significação especial), se for o caso. Nossas imagens fantasmas podem ser nossas ausências que resultam dos entrevistados, dos vistos há muito tempo, dos sugeridos, dos quase perdidos. E que ficam ali, à espera de uma redenção. O ausente nos remete às oportunidades renegadas e às batalhas ainda não travadas (Makowiecky, 2017, p. 2070).

Bausch se move como uma ninfa que dança em uma estrutura de lemniscata repetição, diferença, e retorno das formas antigas como as *Pathosformeln* de dor e luto, que podem ser encontradas na prancha 42 do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg.

As obras de arte que figuram na prancha 42 de Aby Warburg, em sua maioria, pertencem



Figura 03 - Prancha 42 - *Atlas Mnemosyne*, Warburg Institute, Londres.
Fonte: The Warburg Institute².

à arte religiosa do início do Renascimento italiano, onde essencialmente a figura do corpo do morto é representada por Jesus e a figura enlutada representada por sua mãe. Formas que vão do corpo morto, inerte, como as figuras de braços caídos, aos gestos de dor e desespero, opondo a mobilidade da vida ao estático da morte. Como pontua Agamben:

O historiador deve saber colher a vida póstuma das *pathosformeln* para restituir a energia e a temporalidade que continuam. A sobrevivência das imagens não é, de fato, um dado, mas requer uma operação, cuja realização é a tarefa do sujeito histórico. Por meio dessa operação, o passado - as imagens transmitidas pelas gerações que nos precederam - que parecia concluído em si e inacessível, se recoloca para nós, em movimento, torna-se de novo possível. (Agamben, 2012, p. 37).



Figura 04 - Detalhe *Prancha 42* (42.14) do Atlas Mnemosyne de Warburg. *Lamentação sobre o Cristo morto*, de Giovanni Bandini da Donatello.

Fonte: The Warburg Institute³.

Na imagem 14, *Lamentação sobre o Cristo morto*, de Donatello, dois homens sustentam o pano onde repousa o morto. Entre os dois homens, uma figura feminina desdobrada em três, as Três Marias, como a desenrolar um percurso dos estágios do pathos na imagem. Do total, desespero da mulher à esquerda, até chegar à resignação da angústia incomunicável da figura coberta por panos a cobrir o rosto à direita, representações do espectro de luto na imagem (figura 04).

A primeira Maria, à esquerda, tem a cabeça descoberta, os braços levantados, ombros à mostra, seios marcados na veste esvoaçante, e nada parece conter o seu desespero. A segunda, caída de joelhos, braços para cima e para trás, cabeça coberta e assim, sucessivamente, da esquerda para a direita, cada figura parece conter um pouco mais a resignação em direção à angústia. Se lida da direita para a esquerda, a angústia fluiria em gestos “históricos” (Centanni; Mazzucco, 2000).

Na iconografia cristã, é Maria Madalena que representa a figura do desespero, já Maria, mãe de Jesus, é normalmente representada em gestos ora mais contidos, ora desmaiados. Não é aleatória a distribuição do espectro de luto na

imagem. Warburg aponta para “a persistência de uma linguagem comum de estruturas simbólicas e formais, traduzidas em gestos, que existem na memória da nossa tradição cultural” (Centanni; Mazzucco, 2000, tradução da autora).

As fórmulas de pathos podem ser encontradas também na expressão das vestimentas, que apontam para a iconografia das formas das antigas tragédias, como a Jocasta de Ésquilo, Eurídice de Sófocles e Fedra de Eurípedes.

Não seriam também ninfas as figuras de vestido branco na encenação de Pina Bausch? A bailarina Malou Airaud tem os cabelos soltos que se movem como continuação dos seus movimentos, característico na dança moderna, enquanto Pina possui os cabelos amarrados. Usam vestidos brancos de seda, que acompanham a gestualidade das dançarinas. Ambas têm os seios marcados pelo fino tecido e a pele à mostra, tal qual a primeira Maria da prancha de Warburg. Ninfas, que podem ser entendidas como “vida em movimento”, imagens carregadas de tempo e suas possibilidades de “sobrevivência” (nachleben) “frente à zona de tensão indiscernível que reivindica algo além do passado e do presente” (Lima, 2013, p. 272).



Figura 05 e 06 - Malou Airaud e Pina Bausch em *Café Müller* (1978). Frames extraídos pela autora.
 Fonte: DAILYMOTION⁴.



Figura 07 - Prancha *Café Müller*, 1978, 2008 e 2011. Frames extraídos pela autora.
 Fonte: Acervo pessoal⁵.

As Árias Femininas de Henry Purcell (1659-1695), de *A Rainha Mágica* (1692 - data da primeira montagem) e *Dido e Enéias* (1689 - data da primeira montagem), alternadas com momentos de silêncio, produzem uma atmosfera profundamente triste. Trata-se de canções que giram em torno do amor e da separação, da mágoa e do desespero. Não seria também da ordem da impureza dos tempos a música utilizada na encenação?

ANACRONISMOS E SIMULTANEIDADES

A linguagem da dança-teatro criada por Pina Bausch é profundamente marcada pela operação de repetição e transformação. Além das repetições e seus efeitos visíveis de transformação numa apresentação ao vivo realizada num momento e local específicos, interessa-me por olhar para as repetições e diferenças no próprio corpo da



Figura 08 - Malou Airaud e Pina Bausch em *Café Müller* (1978). Frame extraído pela autora.
Fonte: DAILYMOTION⁶.

bailarina que atravessa o tempo, num intervalo de 30 anos, da estreia do espetáculo, em 1978, até a apresentação em Barcelona, em 2008.

Após o falecimento de Pina, em 2009, o papel é interpretado pela bailarina Helena Pikon, em 2011, no filme de Wenders. Pina também dança no filme de 2011, em imagem recuperada de arquivo. Bausch ainda reaparece no corpo dos outros bailarinos e bailarinas.

Malou Airaud, que participou das três montagens do trabalho, é tocada, em 2011, ao mesmo tempo pela diretora Pina Bausch, marcada em seu gesto e como companheira de cena, e depois pela interpretação de Helena Pikon.

Tudo está impregnado de memória e gesto. Se o gesto pode ser entendido como algo que modifica alguma coisa no tempo e espaço, Bausch continua dançando, como mariposa evanescente diante dos olhos do espectador. “As imagens são vivas, mas, sendo feitas de tempo e memória, sua

vida é sempre *nachleben*, sobrevivência, e está sempre ameaçada e prestes a assumir uma forma espectral” (Agamben, 2012, p. 33).

TEATRO DE VIDA E MORTE

Os personagens que dividem o palco estão ligados por uma força viva e invisível e transitam entre movimentos ora explosivos, ora suaves. Os bailarinos repetem as mesmas sequências durante todo o espetáculo, porém as repetições trazem transformações e contaminações que afetam os outros corpos, logo, os bailarinos vão incorporando partes de outras sequências em suas próprias repetições. Da figura de lamento com os braços levantados às quedas abruptas e corpo estendido no chão. Formas que também dançam na prancha 42 de Aby Warburg, em uma espécie de “teatro de vida e morte”.

Bausch e Airaud dançam com os olhos fechados. Mercy, mesmo quando olha para fora, parece que está olhando para dentro. Nazareth Panadero



Figura 09 - Jan Minarik, Dominique Mercy, Jean Laurent Sasporte e Nazareth Panadero. Frames extraídos do filme *Pina*, de Wim Wenders (2011), pela autora. Fonte: WENDERS, Wim. *Pina*. Berlin: Neue Movies, 2011.

mantém os olhos abertos e está atenta aos acontecimentos, possui consciência das mesas e cadeiras, realiza movimentos curtos e ágeis e se desloca pelo espaço em pequenos passos. Sasporte e Minarik cumprem a função de zelar pelos outros corpos. Os bailarinos oscilam entre movimentos de descontrole e desespero à extrema consciência do espaço.

Aqui, a dança acontece a partir de uma função aparentemente simples, os que zelam devem estar extremamente atentos ao espaço para responder aos movimentos explosivos dos que se movem por entre o mobiliário de olhos fechados. Há uma beleza singular e fantasmática para mim nessa estrutura, trata-se de uma dança que é resultado do cuidado com o outro.

Como afirma Fernandes (2000, p. 172), “a dança-teatro traz assustadores momentos de não representação para o palco”. Nos vídeos, podemos contemplar o rastro do que foi esse perigo. Bausch, muito consciente da dança-teatro como uma linguagem, soube usar como ninguém as lacunas provocadas pelo presente “agora” disruptivo no sistema de códigos da dança através da presença real do intérprete em cena.

Se para Didi-Huberman (2018, p. 67) “a imagem é uma cauda visual do tempo que ela quis tocar”, neste momento específico da arte da presença como acontecimento, abre-se uma lacuna na ordem Simbólica, quase que como a tocar o próprio tempo. Nesse aspecto, então, a imagem queima: “Ela queima pelo *real* de que ela mesma, em um momento, se aproximou” (Didi-Huberman, 2018, p. 67).

O real manifesta-se por sua ausência. Por aquilo que não se inscreve no sistema simbólico, e que, portanto, não pode ser representado, resultado de uma ruptura entre percepção e consciência. O real, nas palavras de Jacques Lacan (2008, p. 48), é “o que se retorna sempre ao mesmo lugar”. A própria morte seria um exemplo de experiência do real, por sua impossibilidade de representação. Ciane Fernandes aponta que:

A repetição, levada ao limite, provoca uma quebra na representação, como um abismo que se abre de repente. Paradoxalmente o Real é encontrado momentaneamente por meio dos repetitivos desencontros do Simbólico (...) O tempo não representativo incorpora e subverte o mecanismo do tempo representativo (Fernandes, 2000, p.118).



Figura 10 - Banda de Moébius.

Fonte: Acervo pessoal.

Outro encenador que se debruça sobre o tema da repetição é o dramaturgo polonês Tadeusz Kantor (1915-1990). Ao criar o seu “Teatro da Morte”, descobre que nada expressa melhor a vida do que a ausência da vida, tornando a morte o tema central de seus últimos espetáculos:

(...) São apenas os mortos que se tornam perceptíveis (para os vivos) obtendo assim, pelo preço mais elevado seu estatuto próprio sua singularidade sua SILHUETA brilhante quase como no circo. (Kantor, 1975, *apud* Lopes, 1988, p.9).

Nesta fase de sua produção, Kantor parece trabalhar a partir da poeira do horror. O dramaturgo dirigia seu grupo de teatro, *Cricot 2*, numa Polônia devastada pela Segunda Guerra, valorizando a imagem em detrimento do texto escrito, colocando o corpo do ator à altura dos objetos e produzindo imagens mnemônicas com forte potência expressiva. Relembro Kantor porque, assim como Bausch, ambos buscam

quebras na representação, ambos, cada um à sua maneira, procuram “tocar a vida” para além da representação e buscam o drama como devir, assim como o sintoma em Freud e Lacan, e como as interpretações e retornos sobre o Atlas de Warburg, que prolifera cadeias de significação abertas ao tempo presente e à própria história da arte. Para Agamben (2012), cabe ao sujeito histórico a tarefa de “colher a vida póstuma das imagens” (2012, p. 41) de modo a restituir-lhe a energia e o tempo.

UMA FIGURA DE TEMPO

Segundo a pesquisadora e bailarina Ciane Fernandes, “a obra retrata a dança-teatro buscando sua própria linguagem na Lemniscate (ou banda de Moébius) de contínuo movimento” (Fernandes, 2000, p. 176). Isto é, na coreografia de Pina Bausch, a Lemniscate aparece na forma da banda de Moébius.

A banda de Moébius, essa figura enigmática da topologia psicanalítica e da matemática,



Figura 11 - Malou Airaud em *Café Müller* (1978). Frame extraído pela autora.
Fonte: DAILYMOTION⁷.

organiza a tridimensionalidade da encenação. A montagem não segue uma sequência linear das cenas, nem reta e nem circular. No decorrer do tempo, as sequências sofrem alterações, fragmentações e recombinações.

Como metáfora do trânsito entre consciente e inconsciente, a banda de Moébius tem seu uso na psicanálise. Uma estrutura que não tem um limite definido entre interior e exterior. A banda também me remete aos olhos fechados das bailarinas que se movimentam, ora movidas por impulsos internos, ora afetadas pelo que ocorre no espaço, assim como o fluxo entre os bailarinos que mantém sua atenção no espaço externo e nos que mantém os olhos fechados.

Estão amarradas num sistema de repetições, diferenças e transformações contínuas. Esse me parece ser um exercício de liberdade possível. Algo como dançar com o sintoma até que o passo se modifique, até que um sentido outro e inesperado se faça, como nas imagens dialéticas

benjaminianas, “cuja situação se define na indiscernibilidade de uma zona de ‘oscilação não resolvida entre um estranhamento e uma nova ocorrência de sentido’ - em que se espera o milagre de restituir a vida partindo do que antes se encontrava imóvel e irresoluto” (Lima, 2013, p. 273).

Nos frames acima, imagens congeladas de ações em movimento, Malou Airaud dança com os olhos fechados e parece flutuar no espaço como um fantasma. Helena Pikon, que encarna o papel que Bausch representava no passado, parece enraizada no chão, como uma árvore que carrega em si a memória da semente e refaz a criação de Pina.

Repetição, transformação, os efeitos da passagem do tempo nos corpos, as afecções, o espaço vivo e a rede de relações significantes sempre em construção, tornam, para mim, o espetáculo *Café Müller* uma imagem fantasma. São vida em movimento, imagens sobreviventes



Figura 12 - Helena Pikon em *Pina*, de Wim Wenders (2011). Frame extraído do filme pela autora.
Fonte: WENDERS, Wim. *Pina*. Berlin: Neue Movies, 2011.

que continuam voltando “à espera de uma redenção”, qual falenas evanescentes, como os raios retardados de uma estrela.

NOTAS

01. *Café Müller* teve sua estreia em Bochum, Alemanha, em 1978. Elenco: Malou Airaud, Pina Bausch, Meryl Tankard, Rolf Borzik, Dominique Mercy, Jan Minarik, Jean Laurent Sasporte e Nazareth Panadero.

Os trechos analisados neste artigo, foram gravados, primeiramente, na Alemanha, em 1978, seguidos de um registro realizado em Barcelona, em 2008, e finalmente alguns trechos do filme *Pina*, de Wim Wenders, filmado em 2011.

02. Disponível em: <<https://warburg.sas.ac.uk/virtual-tour-aby-warburg-bilderatlas-mnemosyne-exhibition-haus-der-kulturen-der-welt>>. Acessado em: 27 jun. 2022.

03. Disponível em: <<https://warburg.sas.ac.uk/virtual-tour-aby-warburg-bilderatlas-mnemosyne-exhibition-haus-der-kulturen-der-welt>>. Acessado em: 27 jun. 2022.

04. Disponível em: <<https://www.dailymotion.com/video/xl42oi>>.

Acessado em: 28 out. 2023.

05. Montagem realizada a partir de imagens oriundas das seguintes fontes:

- *Café Müller*, 2011: WENDERS, Wim. *Pina*. Berlin: Neue Road Movies, 2011.
- *Café Müller*, 1978 (<https://www.dailymotion.com/video/xl42oi>);
- *Café Müller*, 2008 (<https://www.youtube.com/watch?v=jFWtVu5W3gs>).

06. Disponível em: <<https://www.dailymotion.com/video/xl42oi>>. Acessado em: 28 out. 2023.

07. Disponível em: <<https://www.dailymotion.com/video/xl42oi>>. Acessado em: 28 out. 2023.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. Trad. Renato Ambrósio. São Paulo: Hedra, 2012. - (Coleção Bienal).

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tad. Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CENTANNI, M.; MAZZUCCO, K. **Il teatro della morte**: Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas,

Tavola 42. Engramma, n. 2, ott. 2000. Disponível em: <http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2637#english%20version>. Acessado em: 09 jan.2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem queima**. Trad. Helano Ribeiro. Curitiba: Ed. Medusa, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro**: Repetição e Transformação. São Paulo: Hocitec, 2000.

KANTOR, Tadeusz. 10. Recapitulação. Trad. Ângela Leite Lopes. In: Folhetim. **Teatro do Pequeno Gesto**, n.0, 1988. Disponível em: <<http://www.pequenogesto.com.br/folhetim/folhetim0.pdf>>. Acesso em: 25 jan.2021.

LACAN, Jacques. **Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; Trad. M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LIMA, Sérgio Henrique da Silva. **Ninfas** (resenha). In Em tese, v.19, n2. - Belo Horizonte, 2013.

MAKOWIECKY, Sandra. Janelas Múltiplas, janelas do olho, espírito da alma, espelho do mundo. In: **Anais do 26º Encontro da ANPAP**. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p. 2056-2083.

Vídeo:

WENDERS, Wim. **Pina**. Berlin: Neue Road Movies, 2011.

Links:

Café Müller, 1978: <https://www.dailymotion.com/video/xl42oi>

Café Müller, 2008: <https://www.youtube.com/watch?v=jFWtVu5W3gs>

Site:

<https://warburg.sas.ac.uk/virtual-tour-aby-warburg-bilderatlas-mnemosyne-exhibition-haus-der-kulturen-der-welt>

SOBRE A AUTORA

Elenize Meiry Dezgeniski é artista visual, pesquisadora e psicanalista. Mestre em Artes Visuais pela UDESC, Especialista em História da Arte Moderna e Contemporânea pela EMBAP e Bacharel em Interpretação Teatral pela FAP. Atualmente, investiga as relações entre imagem, palavra, memória e narrativa, articulando artes visuais e psicanálise. Integrante do grupo de Pesquisa Articulações Poéticas (UDESC/CNPq). Site: www.elenizedezgeniski.com. E-mail: elenizedezgeniski@hotmail.com

OS PRESSUPOSTOS METODOLÓGICOS DE OFERTA DO ENSINO DA ARTE NA EDUCAÇÃO PROFISSIONAL DE NÍVEL MÉDIO NO BRASIL: DIÁLOGO COM A ETDUFPA

THE METHODOLOGICAL ASSUMPTIONS OF OFFERING ART TEACHING IN MIDDLE LEVEL PROFESSIONAL EDUCATION IN BRAZIL: DIALOGUE WITH ETDUFPA

**Roseane Sousa Oliveira
PPGARTES/UFPA**

Resumo

O artigo aborda conhecimentos sobre os pressupostos metodológicos de oferta dos cursos técnicos no Brasil. O foco de análise foi no curso Técnico em Teatro ofertado pela Escola de Teatro e Dança da UFPA-ETDUFPA para analisar a política de formação que o Brasil indica para a Educação Profissional Técnica de nível médio e o processo formativo que os pressupostos metodológicos definem para que a oferta aconteça. O texto disserta sobre as referências de organização nacional indicadas no Catálogo Nacional de Cursos Técnicos (CNCT) e o Projeto pedagógico do curso técnico em Teatro da ETDUFPA, num diálogo com a proposta do ensino integrado, enquanto proposta pedagógica de formação social e humana. A análise descrita neste artigo é fruto da pesquisa em andamento desenvolvida no curso de doutorado do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, que tem como objeto de estudo a política de formação do ensino das artes na Educação Profissional Técnica de nível médio desenvolvido na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará - ETDUFPA.

Palavras-chave:

Arte; Educação Profissional; Ensino; Pressuposto metodológico.

Abstract

The article discusses knowledge about the methodological assumptions for offering technical courses in Brazil. The focus of analysis was on the technical course in Theater offered by the School of Theater and Dance of UFPA-ETDUFPA to analyze the training policy that Brazil indicates for Technical Professional Education of medium level and the training process that the methodological assumptions define so that the offer takes place. The text discusses the references of national organization indicated in the National Catalog of Technical Courses (CNCT) and the Pedagogical Project of the Technical Course in Theater of ETDUFPA, in a dialogue with the proposal of integrated teaching, as a pedagogical proposal of social and human formation. The analysis described in this article is the result of ongoing research carried out in the doctoral course of the Postgraduate Program in Arts at the Federal University of Pará, which has as its object of study the training policy for teaching the arts in Technical Vocational Education at secondary level developed at the School of Theater and Dance of the Federal University of Pará - ETDUFPA.

Keywords:

Art; Professional education; Teaching; Methodological assumption.

INTRODUÇÃO

Os pressupostos metodológicos que iremos desenvolver neste artigo são ações de cunho regimental e pedagógico que as Instituições de ensino, que oferecem curso técnico em geral, precisam “obedecer” para que possam ofertar os cursos da Educação Profissional no Brasil. A referência de análise será a oferta que a Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará - ETDUFPA desenvolve na proposta formativa escrita no Projeto Pedagógico do curso em Teatro.

A análise descrita neste artigo é fruto da pesquisa em andamento desenvolvida no curso de doutorado do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, que tem como objeto de estudo a política de formação do ensino das artes na Educação Profissional Técnica de nível médio desenvolvido na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará - ETDUFPA.

Organizamos a escrita apresentando as memórias da Educação Profissional técnica de nível médio e da Escola de Teatro e Dança da UFPa, os pressupostos metodológicos de oferta na formação técnica em Artes no Brasil, os fundamentos formativos da ETDUFPA descritos no Projeto Pedagógico do curso em Teatro e, por fim, construímos um diálogo com a formação integral que possui referência numa concepção unitária, omnilateral do ser social que é o educando de qualquer nível e modalidade de ensino. Tudo isso dividido em dois grandes tópicos: os pressupostos metodológicos para a oferta do ensino na Educação Profissional Técnica de nível médio no Brasil; e diálogo dos pressupostos metodológico de oferta da EPT no Brasil e o ensino integrado.

OS PRESSUPOSTOS METODOLÓGICOS PARA A OFERTA DO ENSINO NA EDUCAÇÃO PROFISSIONAL TÉCNICA DE NÍVEL MÉDIO NO BRASIL

A análise que estamos construindo tem o foco na política de formação desenvolvida nos cursos técnicos da atualidade e questionamentos sobre as aproximações e ou distanciamentos da oferta dos primórdios, inclusive analisando os possíveis disfarces do velho transvertido do novo como escreve (ARAUJO, 2010).

A educação Profissional, hoje denominada desta forma, nasce num contexto histórico em que a sociedade não sabe o que fazer com os negros livres e os moribundos - os marginalizados. Para solucionar o problema social é mandatário que estes tenham que aprender um ofício nos arsenais militares (CUNHA, 2000a).

A esse tipo de educação eram destinados aqueles que ameaçam a ordem social do momento: os filhos dos negros, ex-escravizados (oriundos da lei do ventre livre), os estrangeiros analfabetos livres e as pessoas que viviam em situação de rua (algo proibido durante o Império, considerado quase um crime, cuja punição era o encaminhamento às oficinas, para aprender algo), e com isso acomodados nos devidos espaços de exploração da força de trabalho (produto), a fim de reorganizar, sócio e economicamente, a sociedade daquele tempo.

A oferta da Educação Profissional Tecnológica - EPT é realizada por várias Instituições de Ensino, organizadas atualmente em redes Públicas (Federal e Estadual) e privadas (Sistema S, Escolas Técnicas). O Ministério da Educação (MEC) em 2018 reorganizou a rede Federal Tecnológica de Educação Profissional para alcançar a finalidade indicada pela legislação da educação nacional no Brasil e atender aos jovens e adultos de todo o País num movimento de expansão de oferta, ação da política pública do governo deste período.

A Rede Federal Tecnológica do Brasil é composta “por 38 Institutos Federais, 02 Centros Federais de Educação Tecnológica (CEFET), a Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), 22 escolas técnicas vinculadas às universidades federais e o Colégio Pedro II”. Essas instituições possuem autonomia administrativa, patrimonial, financeira, didático-pedagógica e disciplinar e são assessoradas em seus planejamentos e desenvolvimentos pela Secretaria de Educação Profissional e Tecnológica (SETEC/MEC), “incluindo a garantia de adequada disponibilidade orçamentária e financeira” (BRASIL, 2008).

O lócus de desenvolvimento da pesquisa é uma Escola Técnica Vinculada à Universidade Federal do Pará que compõe a Rede Federal Tecnológica a partir do ano de 2012 como indica a Lei nº 11.892, por isso dialogar com os pressupostos metodológicos para desenvolver o objeto da

pesquisa em andamento que é compreender qual a política de formação do ensino das Artes na educação profissional de nível médio ofertada pela Escola de Teatro e Dança da ETDUFPA.

Analisar a política de formação no ensino da Arte na educação profissional realizado na Escola de Teatro e Dança da UPA é também questionar a marginalização de formação que a educação profissional carrega desde seus primórdios, dialogar sobre o poder da margem nas artes desenvolvidas neste espaço geográfico e apontar a potência que a arte poderá desenvolver na educação profissional desde esse lugar “marginalizado” que a postulam.

A oferta dos cursos da EPT é organizada por alguns pressupostos metodológicos essenciais que as Instituições Educacionais precisam atender, são eles: Catálogo Nacional de Cursos Técnicos (CNCT) e Projeto Pedagógico de Curso (PPC). A seguir detalharemos o que cada um indica para que a oferta da EPT de nível médio aconteça na rede Federal Tecnológica do Brasil.

O CATÁLOGO NACIONAL DE CURSOS TÉCNICOS (CNCT) DO MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO – MEC

O Catálogo Nacional de Cursos Técnicos (CNCT) é um instrumento que aponta referências para auxiliar no planejamento dos cursos técnicos de nível médio e as relações de qualificação técnicas de trabalho que cada curso pode alcançar. A versão atual do Catálogo está em sua quarta edição fundamentada pela resolução nº 2, de 15 de dezembro de 2020 do Conselho Nacional de Educação da Câmara de Educação Básica.

O Catálogo Nacional de Cursos Técnicos (CNCT), aprovado pelo Conselho Nacional de Educação (CNE), por meio da Resolução CNE/CEB nº 2, de 15 de dezembro de 2020, disciplina a oferta de cursos de educação profissional técnica de nível médio para orientar e informar as instituições de ensino, os estudantes, as empresas e a sociedade em geral. Seu conteúdo é atualizado periodicamente pelo Ministério da Educação para contemplar novas demandas socioeducacionais (BRASIL, 2020).

As referências de planejamento, para cada curso técnico ofertado no Brasil, estão organizadas no CNCT por eixos, nome do curso e carga horária mínima. Os cursos de ensino das artes estão no Eixo de Produção Cultural e *Design* e são 31 cursos

que podem ser ofertados dentro dele, com carga horária que vai de 800 a 1200 horas. A ETV que é o *locus* desta pesquisa oferta 04 cursos técnicos do eixo tecnológico de Produção Cultural e *Design* que compreende que as:

[...] tecnologias de produção, conservação, difusão, performance e gerenciamento de bens culturais materiais e imateriais, voltadas ao desenvolvimento da economia criativa e da produção cultural em seus vários segmentos, espaços e meios de criação e de fruição artística, com base em: leitura e produção de textos técnicos; raciocínio lógico e estético; ciência e tecnologia; tecnologias sociais; empreendedorismo; cooperativismo e associativismo; prospecção mercadológica e marketing; tecnologias de comunicação e informação; desenvolvimento interpessoal; legislação e políticas públicas; normas técnicas; saúde e segurança do trabalho; gestão da qualidade; responsabilidade e sustentabilidade social e ambiental; qualidade de vida; e ética profissional (BRASIL, 2020).

Vejam a amplitude referencial que o eixo indica na tentativa de abranger os cursos que nele estão organizados. Esta organização se dá desde 2008 na primeira edição do CNCT. A referência ampla nos incomoda, pois abre possibilidades para tudo e nada de conhecimento no percurso formativos, chamados de itinerários pela DCN da EPT, que o educando irá desenvolver, aproximando-se das características primordiais da Educação profissional no Brasil, pois era preciso reorganizar a vida social e os marginalizados precisavam aprender algo para ser explorado como força produtora no mercado de trabalho.

As orientações dadas pela legislação da educação em geral, em especial as da educação profissional, tendem a conduzir a formação do sujeito baseada na soma de partes. Formação esta que não capta a realidade, camufla e visa formar/conformar todos os alunos da classe popular ao seu lugar de sobrevivência social e econômica. Finalidade voltada para a “equalização social” (SAVIANI, 2012).

O catálogo Nacional de cursos técnicos do Brasil traz dentre os trinta e um cursos que estão atrelados ao eixo em questão o curso técnico em Teatro, fonte de coleta de dados da pesquisa em andamento. O curso técnico em Teatro, nomeado desta forma em 2014, é oriundo da nomenclatura de Artes Dramáticas desde a primeira versão do CNCT em 2008.

Fazer a memória destas nomenclaturas é pontuar as aproximações do processo formativo que o curso técnico em Teatro conquistou, diante do pressuposto metodológico de oferta em âmbito nacional. Essa conquista se dá pelas discussões entre pares, Escolas Técnicas Vinculadas que ofertam cursos técnicos em Teatro, mediada pelo CONDETUF. Vejamos o perfil de egressos que cada nomenclatura denominava para seu público:

ARTES DRAMÁTICAS (800h/a)

Realiza e apoia atividades ligadas à criação em teatro, cinema, áudio e vídeo, podendo atuar como ator, radioator, dublador, dublê, cenotécnico, bonequeiro, contrarregista, assistente de palco e de produção. Emprega métodos, técnicas e recursos de improvisação, atuação e normas de preparação corporal em espaços cênicos, como formas de expressão corporal e de imagens.

TEATRO (1200h/a)

Estudar e investigar práticas e métodos do processo de criação teatral na contemporaneidade, sem perder de vista as perspectivas históricas, sociais e culturais das artes cênicas locais e mundiais.

Atuar profissionalmente e de maneira interdisciplinar no campo das artes do palco - cenografia e figurinos, dramaturgia, direção teatral, iluminação, sonoplastia e técnicas de palco (cenotécnica).

Atuar abrangendo perspectivas desde o drama ao humor, do teatro infanto-juvenil ao adulto, do teatro brasileiro ao internacional.

Criar cenas, situações, personagens e figuras, com os procedimentos técnicos, estéticos e éticos que envolvem o trabalho do atuante no teatro e no audiovisual.

Atuar em diferentes modos da produção em artes cênicas, tais como teatros de grupo, solos, performances e musical.

Reconhecer os diversos campos da representação artística e da performatividade, considerando as práticas performativas identitárias, as diversidades culturais e artísticas brasileiras: ameríndias, africanas e europeias.

Criar e produzir pensamento crítico sobre as relações do artista com o público, dentro da esfera das produções destinadas aos espectadores infantis, juvenis e adultos.

Conhecer os mecanismos que envolvem o desenvolvimento artístico e cultural nas produções das artes cênicas na contemporaneidade (BRASIL, 2020).

As referências para o planejamento do curso do curso técnico em Teatro mudaram não somente a carga horária, mas também as especificações de formação que os alunos egressos precisam construir. Essa construção foi motivada pelo

diálogo com o fórum de Artes do Conselho Nacional de Dirigentes das Escolas Técnicas Vinculadas às Universidades Federais - CONDETUF, porém ainda há críticas sobre o perfil do egresso dos alunos de curso técnico em Teatro. Visto que a formação proposta está pautada numa concepção de integralidade do ser para que possam olhar para o meio social que está inserido e firmar-se numa resistência do “mais para poucos e menos para muitos”.

As orientações do CNCT para curso técnico em Teatro ainda possuem um caráter geral, em nossa análise proporciona formações de caráter superficial para as Instituições que assim quiserem realizar, pois o desenvolvimento histórico da educação profissional, em que pese a legislação, diverge do princípio unitário, dando à educação profissional a finalidade de organização social na relação socioeconômica do sistema capitalista que rege o país, ou seja, é destinada a constituir a mão de obra barata para o mercado do trabalho, ofertar aos trabalhadores e seus filhos uma educação aligeirada, superficial, delimitando os caminhos forjados para uma classe populacional que constitui a sociedade capitalista brasileira.

A ETV, lócus da pesquisa, possui um projeto pedagógico de curso que indica em seus escritos aproximação com pressupostos metodológicos da concepção de ensino integrado, assunto que iremos desenvolver no decorrer do texto.

PROJETO PEDAGÓGICO DE CURSO (PPC)

O projeto pedagógico do curso é um pressuposto metodológico que norteia todo o processo formativo dos alunos obedecendo a carga horária mínima indicada pelo MEC. Ele é o instrumento de definição da concepção pedagógica que a Instituição de Ensino possui. Usufruindo de sua autonomia as IES que ofertam a EPT em nível médio organizam-se para processo de aprovação dos seus respectivos PPCs.

Sabemos que um projeto pedagógico é político por indicar a intencionalidade de formação que IES pretende desenvolver, alinhada a suas concepções metodológicas de ensino, por isso “A escola é concebida como espaço social marcado pela manifestação de práticas contraditórias,

que apontam para a luta e/ou acomodação de todos os envolvidos na organização do trabalho pedagógico” (PASSOS, 2014, p. 10).

A construção do PPC na IES deve partir dos princípios de igualdade entre os pares de formação, qualidade na oferta de cursos e liberdade que os formadores irão desenvolver o ensino, além de demarcar a valorização do magistério indicando uma gestão democrática. Na ETDUFPA o PPC do curso é criado pelo colegiado, apresentado e aprovado no conselho geral da Escola, tramitando até o Conselho Superior de Ensino, Pesquisa e Extensão - CONSEPE/UFGA, que aprova e publica uma resolução para autorização e ou atualização de cada curso ofertado na Universidade.

Ao compreender o caminho de construção do PPC na ETV, lócus da pesquisa, analisaremos os escritos do PPC atual do curso técnico em Teatro, as referências nacionais que o CNCT aponta, a fim de analisar o processo formativo do curso ofertado na ETDUFPA. Antes de conhecermos o projeto pedagógico do curso técnico em Teatro da ETDUFPA, iremos apresentar em linhas gerais esta ETV que compõe a rede Federal Tecnológica de ensino desde o ano de 2012.

A ESCOLA DE TEATRO E DANÇA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ – ETDUFPA

A Universidade Federal do Pará - UFGA, em 2017, completou 60 anos, tendo como missão “produzir, socializar e transformar o conhecimento na Amazônia para a formação de cidadãos capazes de promover a construção de uma sociedade sustentável” (UFGA, 2006). A oferta da Educação Profissional Técnica de Nível Médio é parte desta missão institucional desde a primeira década de funcionamento.

A educação Profissional técnica de nível médio, não com esta nomenclatura e formalidade, na Universidade Federal do Pará desde o início de sua fundação, era ofertada através de cursos livres em Arte, oriundos do coral criado a pedido do então reitor. Benedito Nunes, escreve Barros (2014). Na década de 1990, foi criado o Núcleo de Artes da UFGA (NUAR) e o ensino da Arte na Educação Profissional no desenvolvimento acadêmico da UFGA vai ser marcada pela criação da Escola de Teatro e Dança da UFGA (ETDUFPA)

e da Escola de Música da UFGA (EMUFGA), subunidades acadêmicas do atual Instituto de Ciências da Arte (ICA).

O ensino da Arte na Educação Profissional ganha corpo nesse período e resiste até os dias atuais nestas Escolas que desde o ano de 2012 compõem a rede federal tecnológica do Brasil. A Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará-ETDUFPA que desde sua criação, em meados de 1962, tem buscado produzir conhecimento artístico-cultural e difundi-lo na sociedade.

A ETDUFPA foi criada devido ao empenho do grupo Norte Teatro Escola, coordenado pela Prof.^a Maria Sylvania Nunes e pelo Prof. Benedito Nunes, após vários movimentos das ações artísticas, pois “era necessário a criação de um espaço teatral na cidade de Belém os jovens estudantes da cidade produziam os trabalhos teatrais, mas não possuíam uma formação formal, técnica, como já ocorria em outras cidades” (BEZERRA, 2016, p. 398).

O Reitor da UFGA, à época, Prof. Dr. Silveira Netto, a pedido do grupo Norte Teatro Escola garantiu a realização do primeiro curso voltado para as atividades de Teatro, o qual originou a referida Escola. A Escola iniciou suas atividades como Serviço de Teatro Universitário, com um curso de Iniciação Teatral e, naquele mesmo ano, criou o curso livre de Formação em Ator. Além de manter os serviços de Teatro, promovia atividades artísticas-culturais, como: exposições, exhibições cinematográficas, espetáculos e conferências. Em 1968, a Prof.^a Eni Corrêa e o Prof. Marbo Giannaccini fundaram e dirigiram o Grupo Coreográfico da Universidade Federal Pará. O grupo impulsionou o ensino da Dança através do curso Experimental de formação de bailarinos nos anos de 1990.

O Instituto de Ciências das Artes (ICA), criado em 2006, concentrou todas as atividades de Artes nesse Instituto, mas os cursos de Arte eram ofertados desde 1964. Em 1992, após a criação do Núcleo de Arte, hoje Instituto de Ciências da Arte - ICA, as atividades de Teatro e Dança foram agrupadas. Nesse período, a escola, sem infraestrutura adequada e em sucessivas mudanças de endereço, atendeu a demanda das artes cênicas e identificou a necessidade de ampliar a oferta dos cursos. Assim, em 23 de setembro de 2003, a resolução nº 606, do

Conselho Universitário- CONSUN, aprovou os planos dos cursos técnicos (Teatro e Dança) da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará.

Atualmente, a ETDUFPA funciona como subunidade de Ensino, Pesquisa e Extensão com autonomia acadêmica, via conselho deliberativo, sob a administração do Instituto de Ciências da Arte, unidade criada em fevereiro de 2006 pela Universidade Federal do Pará para congregar e coordenar os cursos e as atividades voltados para a área das Artes. Com a reestruturação da Educação Profissional no Brasil instituída pela Lei nº 11.892 de 29 de dezembro de 2008, a ETDUFPA, em 2012, tornou-se uma Escola Técnica Vinculada - ETV à Universidade Federal do Pará compondo, assim, a Rede Federal de Educação Profissional, Científica e Tecnológica/SETEC/MEC e regulamentada pela portaria nº 907 de 20 de setembro de 2013, que estabelece as diretrizes e normas gerais para o funcionamento das Escolas Técnicas vinculadas - ETVs às Universidades Federais do Brasil e com isto constitui o Conselho Nacional de Dirigentes das Escolas Técnicas Vinculadas às Universidades - CONDETUF.

A lei federal que insere as ETVs na rede de Educação Profissional Tecnológica do Brasil define a finalidade de formação específica de cada uma das 24 Escolas, sendo 05 que ofertam cursos técnicos de educação profissional em Arte, deste lugar que nasce o fórum de Artes do CONDETUF. Após ingressar na Rede Federal Tecnológica, o registro nacional foi franqueado às Escolas Técnicas da UFPA no Sistema Nacional de Informações da Educação Profissional e Tecnológica (SISTEC).

O registro da Escola no SISTEC é uma exigência da organização de oferta da Educação Profissional técnica de nível médio no Brasil. É este sistema que valida a formação que as ETVs desenvolvem, pois ele armazena os dados de alunos, carga horária ofertada e desenho curricular de cada Escola e precisa ser atualizado anualmente. Os cursos da ETDUFPA situam-se no âmbito da Educação Profissional, com oferta de: qualificação profissional ou formação inicial e continuada (cursos iniciais de Teatro e Dança Infanto-juvenil ofertados por meio de projetos de extensão), Técnicos de Nível Médio, cursos de Graduação. Os

cursos da educação profissional técnica de nível médio são ofertados de forma regular desde 2003 atendendo a legislação brasileira em vigor.

Atualmente, a ETDUFPA oferta cursos técnicos do eixo de Produção Cultural e Design, indicados no Catálogo Nacional. São eles: Cenografia, Dança (Clássica e Intérprete Criador), Figurino Cênico e Teatro. No contexto da pós-graduação, no ano de 2008, e Escola realizou-se a primeira ação da ETDUFPA dentro do programa de pós-graduação do Instituto de Ciências da Arte (ICA), com a implantação do curso de Especialização em Estudos Contemporâneos do Corpo: Criação, Transmissão e Recepção. Em 2013, teve início o curso de Especialização em Educação de Jovens e Adultos-EJA Arte Amazônia, em parceria com o Instituto de Ciências da Educação (ICED), objetivando qualificar profissionais na área da Arte na modalidade em tela.

O curso técnico em Teatro é ofertado pela ETDUFPA, com esta formalidade, desde o ano de 2005 e nasce formalizado numa resolução que aprova o plano de ensino de vários cursos que o Instituto de Ciência das Artes poderia oferecer. A ETDUFPA, enquanto subunidade do ICA, aprovara o curso de Teatro e Dança neste momento, já em 2014 o projeto pedagógico é aprovado de forma individual e vem sendo atualizado a partir de 2015, 20018 e 2020 que é a atual versão do projeto.

Desse modo, compreendemos que a ETDUFPA vem contribuindo com a sociedade no cumprimento de seu papel formativo na abrangência artística, atendendo não só à demanda do mundo do trabalho, mas oportunizando o acesso a uma educação nas linguagens da Arte não só na educação profissional técnica de nível médio, mas também em outros níveis de ensino. Reconhece que para “a formação de profissionais qualificados deve prevalecer uma educação assinalada pelo humanismo que assegure a pluralidade de ideias e o respeito aos valores da convivência ética marcada pela liberdade, solidariedade e justiça” (UFPA, 2019).

Os escritos acima mostram indícios de um processo formativo que valoriza a formação do aluno para o mundo do trabalho em Arte avesso a toda marginalidade imposta a Educação profissional constituída no processo histórico de sua institucionalização. Aprofundaremos a

análise a seguir através dos escritos do Projeto Pedagógico do curso em Teatro oferecido pela Escola. Antes de escrever sobre o PPC do curso em Teatro vejamos o CNCT indica para atuação como Técnico em Teatro, são fundamentais:

Conhecimentos interdisciplinares relacionados aos processos de criação, envolvendo pesquisa, idealização, planejamento, execução técnica, fruição e recepção estética. Competências comunicativas e empreendedoras voltadas à proposição de projetos, ao coletivo, à gestão, à solução de problemas e à resiliência, entre outras competências socioemocionais (BRASIL, 2020).

Essa proposição formativa tem como referência os conteúdos mercadológicos, adaptando-os sempre às demandas oriundas deste, reduzindo o ensino dos conhecimentos científicos constituídos historicamente a uma única finalidade: a de formar mão de obra barata para o mercado e, ainda, um sujeito que faça esforço para atender de forma competente e flexível a esse.

Compreende-se, assim, que a pedagogia por competência, que pauta as diretrizes da educação profissional, investe em uma educação pragmática utilitarista, partindo da prática pela prática sem diálogo de aprofundamentos teóricos metodológicos, para que estejam preparados a atender diversas demandas profissionais, adaptando-se ao desenvolvimento mercadológico. Retomando as análises dos pressupostos metodológicos para a oferta da EPT no Brasil, continuaremos nossos escritos com foco no projeto pedagógico do curso técnico em Teatro da ETDUFPA.

O atual projeto pedagógico do curso técnico em Teatro da ETDUFPA está formalizado na resolução n. 5.307, de 28 de agosto de 2020, que aprova o Projeto Pedagógico do Curso Técnico de Nível Médio em Teatro da ETDUFPA. O Projeto, anexo desta resolução, tem como fundamentos norteadores a formação do “ator-criador na diversidade de concepções teóricas e metodológicas do fazer teatral, em diálogo com o trabalho, a ciência, a tecnologia e a cultura”. para formar “sujeitos capazes de protagonizar sua cidadania” (BRASIL/UFPA, 2020). Esses fundamentos proporcionam uma organização curricular e de ensino para uma formação que está para além da prática pela prática, derrubando as barreiras da fragmentação dos saberes a construir no processo formativo

do ator no curso técnico em Teatro da ETDUFPA, “que leva a compreender o ser humano como sujeito de sua história, que transforma, modifica, produz riqueza, cultura, tecnologia, ciência, conhecimento” (IDEM).

A formação fundamentada na “capacidade de se compreender como produtor de conhecimento possibilita a formação de pessoas autônomas, críticas, capazes de transformar a sua realidade” (IDEM). Esses princípios aproximam-se de uma formação integrada que valoriza a formação inteira do homem como ser social para além de sua formação técnica profissional, ou seja, é fundamental tê-la como referência para todos os níveis e modalidades de ensino.

A integração é uma proposta a ser desenvolvida também no âmbito educacional, em que pese na formação profissional, que se empenha em contrapor-se à realidade social dual, os muitos que possuem poucos recursos financeiros e os poucos que possuem muito desses. Contudo, compreende-se, ainda, que a sociedade capitalista dificulta o desenvolvimento da integração, fazendo-se necessário um reordenamento estrutural para contemplar um ensino que busca a superação do ser humano, dividido historicamente pela divisão social do trabalho e, assim, permitindo a oferta de ensino que integra o sujeito em suas múltiplas dimensões.

O curso técnico em Teatro oferecido pela ETDUFPA está pautado numa prática pedagógica que contempla a pesquisa, ensino e extensão, que é genuína das formações desenvolvidas na Universidade Federal do Pará. Sendo assim, “a pesquisa, intrínseca ao ensino, deve instigar e potencializar o aluno a buscar soluções para as questões teóricas e práticas da vida cotidiana” (BRASIL/UFPA, 2020). A extensão é fruto da formação que cumula a cada ano do curso em mostra Cênicas para a comunidade Escolar.

O PPC do curso técnico em Teatro da ETDUFPA revela que o ensino está envolvido com “a ideia do ator como criador considera a formação para além de um mero detentor dos conhecimentos teóricos e práticos de sua arte [...] pautado na perspectiva de uma concepção de artista capaz de operar com a dimensão da poética, na acepção grega do termo poiesis” (BRASIL/UFPA, 2020). O Ensino integrado é uma referência de prática pedagógica

para o alcance da formação omnilateral, por ter em sua base epistemológica a formação do sujeito social crítico.

Com mil duzentos e sessenta horas (1260) o curso técnico em Teatro da ETDUFPA tem a duração de dois (02) anos, com vinte componentes curriculares a ser ofertado de forma concomitante e subsequente para os alunos. O processo de ensino e aprendizagem indicado “deverá estar pautado na interdisciplinaridade, flexibilidade, contextualização e na indissociabilidade entre teoria e prática. A relação professor-aluno deverá estar pautada numa perspectiva dialógica onde quem ensina aprende e quem aprende ensina” (BRASIL/UFPA, 2020).

Para o alcance desta prática pedagógica é necessário a valorização da bagagem cultural que o aluno traz desde o início de sua vida, para que a partir dela o ensino aconteça trazendo assim um significado na construção do conhecimento para o professor e alunos no dia a dia Escolar.

Em outras palavras, considera-se aqui um criador que parte do domínio de informações, técnicas e procedimentos criativos adquiridos para ultrapassá-los na invenção de novos modos de realização artística, capazes de contribuir com novos olhares para a realidade do homem e de sua condição de estar no mundo (BRASIL/UFPA, 2020).

O PPC do curso técnico em Teatro direciona o processo formativo para uma educação que envolva o aluno desde a Arte, enquanto formação principal, e para alcançá-la é necessário a análise social e humana do meio em que está inserido. Por isso, salientar que as ementas das disciplinas ofertadas estão mergulhadas nas manifestações artísticas regional e nacional, numa proposta de aprofundar os conhecimentos e estudos nas manifestações culturais e conhecimentos artísticos do Pará, para que os alunos possam conhecer e potencializar a arte realizada neste espaço geográfico amazônico e periférico.

O ensino da Arte cênica proposto pelo PPC na ETDUFPA está pautado na formação perene do aluno, na valorização regional do movimento artístico e social do aluno com o objetivo de “garantir o direito ao permanente desenvolvimento de aptidões para a vida produtiva e social, enquanto educação

profissional integrada às diferentes formas de educação, ao trabalho, à ciência, à tecnologia e à cultura” (BRASIL/UFPA 2020).

A proposta metodológica do PPC é para alcançar um de seus principais objetivos, que é de “formar o ator-criador na diversidade de concepções teóricas e metodológicas do fazer teatral” (BRASIL/UFPA 2020). Esse objetivo exige disciplinas que proporcionem a formação do ator criador conhecedor da cena no Brasil e no Pará como por exemplo: História do Teatro, Teoria do Teatro, Práticas do Teatro Popular no Pará, além dos processos de montagem e execução de espetáculos juntamente com os cursos técnicos de Figurino Cênico e de Cenografia, que são experiências teatrais de extrema importância na formação que o curso em Teatro da ETDUFPA oferece.

Percebemos que a proposta curricular do curso técnico está para além daquilo que o CNCT indica como percurso formativo para o futuro profissional das artes cênicas no Brasil. A ETDUFPA pretende formar o aluno “capaz de buscar e estabelecer a interação do conhecimento escolar com o conhecimento da cultura popular em nível de teatro regional, especialmente da Amazônia” (BRASIL/UFPA, 2020).

Acreditamos que é preciso pontuar o espaço amazônico em que estamos inseridos, visto que o fazer artístico deveria ter maior relevância oriundo deste espaço geográfico que está inserido, pois “essa discussão regionalista está sempre em voga nas questões sobre as artes brasileiras, sobre as diferentes culturas, na relação entre o discurso presente no centro e outros que resistem nas beiras” (BEZERRA, 2013, p. 112).

DIÁLOGO DOS PRESSUPOSTOS METODOLÓGICOS DE OFERTA DA EPT NO BRASIL E O ENSINO INTEGRADO

O ensino da Arte na educação profissional é problematizado, na pesquisa em andamento, numa relação dialógica com a concepção do projeto de ensino integrado, que “promove o encontro sistemático entre cultura e trabalho, fornecendo aos alunos uma educação integrada capaz de propiciar-lhes a compreensão da vida social” (ARAÚJO, 2014, p. 24), enquanto fim para a formação profissional, na tentativa de dirimir a “[...]”

negação da cidadania efetiva à grande maioria dos jovens brasileiros” (FRIGOTTO; CIAVATTA; RAMOS, 2005, p. 7). O ensino integrado não é apenas uma forma de oferta da Educação Profissional Técnica de Nível Médio, como preceitua a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional nº 9.394/1996.

O ensino integrado é um projeto que traz um conteúdo político-pedagógico engajado, comprometido com o desenvolvimento de ações formativas integradoras (em oposição às práticas fragmentadoras do saber), capazes de promover a autonomia e ampliar os horizontes (a liberdade) dos sujeitos, das práticas pedagógicas, professores e alunos, principalmente (ARAUJO, 2014, p. 62).

Desta forma, compreendemos que o ensino da Arte na educação profissional é um espaço de formação científica, social e política. Desenvolver a construção do conhecimento técnico é, também, formar os alunos com poder de síntese, análise crítica e síntese do saber técnico (BARATO, 2016). O conhecimento técnico é um saber que exige um tratamento específico para ser consolidado, e que demanda análise profunda para ser construído, negando a superficialidade e a marginalidade da formação profissional técnica que se atribui a ele.

Determinados tipos de saberes têm que ter um tratamento adequado ao tipo de conhecimento que a gente vai aprender, demora um tempo de práticas repetidas, até de certa maneira ajuste a visão e a compreensão dele para aquele tipo de instrução, isso significa ação, ação e ação [...] quando você aprende um processo técnico, durante aprendizagem você desenvolve muita análise, um caminho longo de muitas explicações e essas explicações têm um caráter analítico para chegar à síntese do saber técnico (BARATO, 2016, p. 13).

O processo formativo nesta concepção de análise de construção do saber técnico aproxima-se da concepção de formação inteira, que tem como proposta uma formação emancipadora, cuja finalidade é proporcionar a expansão do olhar dos alunos sobre a sociedade em que estão inseridos, para que nela possam intervir a partir de sua concepção social construída ao longo da vida em paralelo com a educação formal nas escolas técnicas, e neste caso as que ofertam cursos na área das Artes.

Arte é a criatividade desenvolvida pelos seres humanos nas suas mais diversas formas e também possibilidades de transformação social em todas as suas manifestações. Segundo Barbosa (2019), a arte não se ensina, a arte

nos contamina, é com esta perspectiva que compreendemos que o ensino da Arte nos conduz para uma educação emancipadora, emprestando o conceito de Paulo Freire.

A educação que visa à totalidade social tem como finalidade proporcionar, ao aluno, uma formação que dê condições de entender a sociedade em que vive através da parte pela parte e da parte com o todo, como, por exemplo, entender a cultura, a política, a arte, os problemas econômicos e sociais, através de estudos interligados com os conhecimentos científicos historicamente constituídos, a fim de proporcionar a autonomia social (FRIGOTTO, 2008).

Concluimos que a intencionalidade educacional do curso técnico em Teatro poderá ser desenvolvida e orientada por concepções educacionais integradoras, que congrega a finalidade de formar sujeitos autônomos através da integração dos saberes (artístico, cultural, social e econômica) e indica o trabalho como princípio educativo para alcançar uma formação ontológica, politécnica e omnilateral a todos os sujeitos.

O ensino a ser desenvolvido no curso técnico em Teatro da ETDUFPA, de acordo com o seu PPC, demonstra indícios de que a Arte proporciona transformação social por pretender proporcionar ao aluno uma formação que envolva as questões artísticas, enquanto eixo central, e a partir delas desenvolver a formação humana e social, numa perspectiva crítico reflexiva em que pese do fazer artístico em Belém, no Pará e Brasil.

REFERÊNCIAS

- ARAUJO, Ronaldo Marcos de Lima; RODRIGUES, Doriedson do Socorro. Referências sobre práticas formativas em educação profissional: o velho travestido de novo frente ao efetivamente novo. **Boletim Técnico do Senac**, v. 36, n. 2, 2010, p. 51-63.
- ARAUJO, Ronaldo Marcos de Lima e Gaudêncio. Práticas pedagógicas e ensino integrado. **Revista Educação em Questão**, Natal, v. 52, n. 38, 2014, p. 61-80.
- BARATO, Jarbas Novelino. **Fazer bem feito: valores em educação profissional e tecnológica**. Brasília: UNESCO, 2015.

BEZERRA, José Denis de Oliveira. **Memórias Cênicas:** Poéticas Teatrais na Cidade de Belém (1957-1990). Instituto de Artes do Pará - IAP, 2013.

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

VEIGA, Ilma Passos Alencastro. Projeto político-pedagógico da Escola: uma construção coletiva. **Site Sindicato dos Professores do Distrito Federal - SINPRODF.** Disponível em: <https://www.sinprodf.org.br/wp-content/uploads/2014/01/PPP-segundo-Ilma-Passos.pdf>. Acesso em: dez.2022.

LEI nº 11.892, DE 29 DE DEZEMBRO DE 2008. Institui a Rede Federal de Educação Profissional, Científica e Tecnológica, cria os Institutos Federais de Educação, Ciência e Tecnologia, e dá outras providências.

FRIGOTTO, Gaudêncio; CIAVATTA, Maria; RAMOS, Marise. **Ensino Médio Integrado:** concepções e contradições. São Paulo: Cortez, 2005.

Portaria MEC nº 870, de 16 de julho de 2008, é atualizado periodicamente pela Secretaria de Educação Profissional e Tecnológica (Setec/MEC). Atualmente, encontra-se na 4ª edição, conforme disposto pela Resolução CNE/CEB nº 02/2020.

RESOLUÇÃO N. 5.307, DE 28 DE AGOSTO DE 2020 Aprova o Projeto Pedagógico do Curso Técnico de Nível Médio em Teatro, de interesse do Instituto de Ciências da Arte (ICA).

SOBRE A AUTORA

Roseane Sousa Oliveira é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA. Mestrado em Educação sobre Práticas pedagógicas da Educação Profissional técnica de nível médio em Artes na EMUFPA. Especialista em Informática na Educação e Psicopedagogia Clínica e Institucional. Graduada em Pedagogia. Desenvolve atividades de assessoria pedagógica sobre a Educação Profissional na UFPA, professora do ensino superior sobre legislação educacional e psicopedagogia e participa do grupo de pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/CNPq e Cabana da UFPA.

E-mail: roseane@gedu.demo.inteceleri.com.br

NÓS VAMOS SUBIR O RIO CORRENTE: REFERENCIALIDADES AFRODIASPÓRICAS, INDÍGENAS E DO OESTE BAIANO NA ARTE-EDUCAÇÃO

WE ARE GOING UP THE RIVER: AFRODIASPORIC, INDIGENOUS AND WESTERN BAHIA REFERENCES IN ART EDUCATION

Tiago Bassani
UFPA
Violeta Pavão
UFOB

Resumo

Este artigo apresenta reflexões sobre um processo de imersão prático-teórico em um projeto de produção artística, ensino, pesquisa e extensão em artes visuais em três fluxos referenciais: afrodiaspórico, indígena e no território do oeste baiano. Estes carregam recortes de gênero, sexualidade, classe e étnico-raciais. Propomos como metáfora metodológica a subida em contrafluxo de um rio corrente, cujo percurso se dá em beiras, curvas e corpos banhados como estados de ativação das referencialidades. Reviramos nossos corpos para que fossemos permeados por saberes contra hegemônicos, a fim de criar um sulco nas instituições de arte e ensino, provocando uma possível permeação de tais saberes em suas estruturas.

Palavras-chave:

Artes visuais; educação;
referencialidades contra-hegemônicas.

CIRCUNSTÂNCIAS | ESTADO

A rachadura em nossas ações cotidianas, provocada por uma crise sanitária sem precedentes e impulsionada por uma instabilidade política com fortes efeitos em nossas existências, nos fizeram repensar os modos de atuação na vida/arte. Neste cenário, os processos sócio-políticos que temos vivenciado,

Abstract

This article presents reflections on a practical-theoretical immersion process in a project of artistic production, teaching, research and extension in visual arts in three reference streams: afrodiasporic, indigenous and in the western Bahia territory. These carry gender, sexuality, class, and ethnic-racial clippings. We propose as a methodological metaphor the rise in counter-flow of a flowing river, whose path takes on borders, curves, baths and bathed bodies as activation states of referentialities. We turn our bodies so that we are permeated by counter hegemonic knowledge, in order to create a groove in an art and teaching institutions provoking a possible permeation of such knowledge in its structures.

Keywords:

*Visual arts; education;
counter hegemonic referentiality.*

principalmente a partir de 2016, fomentaram pensamentos sobre a urgência da tomada de outros olhares e cuidados para/com as nossas práticas artísticas, docentes e de pesquisa, que experienciam o meio que estão inseridos de maneira ativamente política, para quem sabe, criar forças para reagirmos as configurações de mundo atual em contraponto para uma permanência digna.

Desde então, um grupo composto por estudantes, professores, artistas e pesquisadores se juntou a fim de promover, mesmo que remotamente, um campo possível de trocas e produção em arte na intenção de contornar referencialidades teóricas e visuais, diferentes das que geralmente encontramos e muitas vezes reproduzimos dentro das instituições. Iniciamos um projeto duradouro - nove meses - de imersão e de pesquisa artística que chamamos de *Corpo-Matéria: criação artística e ensino de arte* na Universidade Federal do Oeste da Bahia - UFOB, no Centro Multidisciplinar de Santa Maria da Vitória.¹

O contexto de onde emanam nossa escrita é a de uma instituição de Ensino Superior criada pelo REUNI,² na ampliação da atuação nos interiores do país. Um projeto político de educação pública. O Centro Multidisciplinar de Santa Maria da Vitória é o lugar onde o curso de Artes Visuais lançou parada. Frisamos o lugar de onde esse fluxo de reflexão vaza porque ele aponta a descentralidade de produção de arte, que permeia a educação. Deste modo, os marcadores do discurso que construímos tem local político, pois evidencia questões da arte imbricadas com a luta pela sustentação da interiorização do ensino superior, especificamente de um curso de Artes Visuais, da produção artística e questões sociais locais que atravessam camadas étnico-raciais, de gênero e de classe.

Partimos na busca de um fluxo contra-hegemônico das teorias e práticas na arte, uma vez que boa parte de nós foi formada nos moldes cis-hetero-branco-europeus, os quais ainda são bastante utilizados. Um modelo sintomático da colonialidade presente nas produções, discussões e reflexões dentro e fora das instituições. Por isso, expressamos neste leito de percurso do projeto uma revirada na busca por outras perspectivas na arte, elaboradas a partir de produções teóricas e visuais afrodiáspóricas, indígenas e do oeste baiano.

Como estratégia de permanência, nossa ação de revirar as teorias e buscar outras referencialidades tem alinhamento nas discussões decoloniais e estão, de algum modo, embebida do pensamento de Catherine Walsh (2013), que nos lança o conceito de “decolonial” numa partida em busca contínua de provocar um transgredir e insurgir; uma subversão do padrão do poder colonial, a fim de criar ruídos

nos arranjos epistemológicos atuais. O conceito decolonial surge de uma premência de se considerar as diferentes formas de produção do conhecimento sem que haja uma exclusão e hierarquização dos saberes de grupos sociais, evidenciando as distinções e abeiramentos desses saberes.

Nessa remada contra, em uma intenção poética/metafórica de subir o rio Corrente nos questionamos constantemente: Nossos corpos que falam, mastigam e suam na produção e no ensino de arte, tem bebido água de qual rio? Onde nossos corpos se banham? Quais abismos o corpo da arte enfrenta e o que vislumbra na beira do rio?

A partir de tais indagações buscamos os redemoinhos, as longas curvas de fluxos descontínuos ao iniciar os encontros de *Corpo-Matéria* e descortinamos, pouco a pouco, os tropeços de um corpo que tem sede, que cai, mas parte em busca dos espelhos d'água que, ao fazer brotar, nos renovam e apontam para outros reflexos. Nesta pesquisa, trabalhamos a subida do rio Corrente, cujo percurso se dá em beiras, banhos e corpos banhados como estados de desenvolvimento do projeto.

NA BEIRA PARA VER SE A GENTE ENXERGA ALÉM

A primeira ação de adentrar as referencialidades afrodiáspóricas nos fez compreender que uma grande parte do que se entende por conhecimento e por sua produção, principalmente no que diz respeito ao ensino superior no Brasil, ainda advém da construção do pensamento colonizado. Uma perspectiva trazida por Nilma Lino Gomes (2017) em seu livro *O Movimento Negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação*, nos aponta que:

O conhecimento-emancipação não está fora da modernidade, mas foi marginalizado pela ciência moderna. É nele que é possível ampliar e questionar a primazia do conhecimento científico, colocando-o no cerne das relações de poder; sobretudo, localizando-o na relação “norte imperial” e “sul colonizado”. [...] O conhecimento-emancipação é cheio de nuances, riscos, conceitos provisórios que podem ser mudados de acordo com a dinâmica social e a politização da sociedade. Não tem a pretensão de ser perene, embora corra esse risco, pois ainda opera dentro da razão indolente. É nele que se torna possível a proposta de diálogo entre os saberes e os sujeitos que os produzem; ou seja,

o conhecimento-emancipação é intensamente vinculado às práticas sociais, culturais e políticas (GOMES, 2017, p. 59).

O conceito de “conhecimento-emancipação” cunhado por Gomes, indica para uma desestabilização da plataforma do saber estabelecida pelo “norte imperial”, colocando em xeque e em diálogo os “saberes e os sujeitos”. Tal perspectiva tem relação com o que a autora vai nos mostrando em seu livro, que diz respeito diretamente as estruturas sociais, explicitamente ao Movimento Negro apontando sua forte atuação em um “projeto educativo emancipatório” para um processo de formação social, cultural, pedagógico e político para a comunidade negra e a reeducação de “outros segmentos étnico-raciais e sociais na sua relação com o segmento negro da população, suas lutas por direitos e conquistas” (GOMES, 2017, p. 130).

Para alargar os questionamentos, trazendo outros afluentes de reflexão, ainda dentro do movimento negro, agora com outra nuance, compreendendo a necessidade de desestabilização de um “cis'tema”³ de saberes já estabelecidos, adentramos na leitura dos conceitos trazidos pela pedagoga e yalorixá Thiffany Odara (2020), que propõe uma “desobediência” nos parâmetros da educação, ao trazer a perspectiva da luta do movimento de travestis e transexuais em seu livro *Pedagogia da Desobediência: Travestilizando a Educação*. A desobediência tem relação com a desestabilização do eixo do conhecimento hegemônico. Embora com abordagens e buscas diferenciadas, pretende uma revirada de conceitos.

Em diálogo com a proposição de Odara, Jup do Bairro nos apresenta uma produção artística audiovisual chamada O Corre (2021)⁴, nela a artista desnuda uma questão de classe social e esculpe uma corpa estudante, apresentada em reconfiguração do espaço da sala de aula e das camadas que a atingem, criando uma narrativa visual, expondo um outro protagonismo para corpos transviados no espaço de educação formal. A obra audiovisual nos provoca a criar discussões sobre gênero, raça e questões de classe e nos faz pensar sobre quais corpos e corpas que resistem e se fazem presentes nos espaços da arte e da educação.

Bell Hooks em seu livro *Ensinando a Transgredir - a educação como prática de liberdade* (2013) nos

apresenta que a transgressão é um processo que detém diversos afluentes, para que ela aconteça é preciso uma construção de uma comunidade pedagógica, na qual haja um olhar atento para outras formas de ser e estar numa arquitetura de saberes. Tal perspectiva entende que a transgressão precisa ser parte de uma “pedagogia engajada”, num giro em mudança de olhar para gênero, raça e classe social para quem sabe poderemos chegar em uma prática libertadora por um viés transgressor.

Quando chegamos na fisicalidade do corpo pensando/sentindo, movidos pelas autoras, fazemos um convite para que as pessoas presentes no projeto se reorganizem, se refaçam perante a si mesmas, questionando-se: quais imagens, estético-políticas, são sacudidas e como se constroem e desmoronam depois de adquirirem tais referencialidades?

Quando a lógica de organização do conhecimento é alterada a fim de uma construção com implicações estéticas e políticas, o conceito de comunidade pedagógica de bell hooks (2013) parece se apresentar, ainda que cheia de medos, cheia de vergonha, cheia de desconforto, mas talvez diante de um entusiasmo por ter colocado o sangue para circular sem estanque. Estes deslocamentos da consciência estética e política trazem reflexões sobre os papéis de poder atrelados à posição de professores e artistas e suas ações enrijecidas, eurocentradas, que repercute violentamente apenas um fluxo de pensamento e as subordinações as quais estudantes estão vulneráveis em sala de aula - assédios morais, sexuais, discriminação étnico-racial, entre outras - e indicam possibilidades de novos acordos que podem ser firmados nesta prática engajada na arte e na educação.

Contra a corrente endurecida da arte, as expressões se colocam de modo a expor um corpo insubordinado, à margem ou à beira de um fluxo contínuo. Uma das obras que nos forneceram a possibilidade de nos colocar à beira é a *P.E. Pedro Thucca Mary* (Figura 1), que compõe a série *Prova de Estado* (2013) da artista Andréa Hygino.⁵ As xilogravuras apresentam diversas imagens de gestos, nomes, movimentos e indícios de corpos nos sulcos e entalhes, demarcados nas carteiras escolares. Elas nos mostram uma

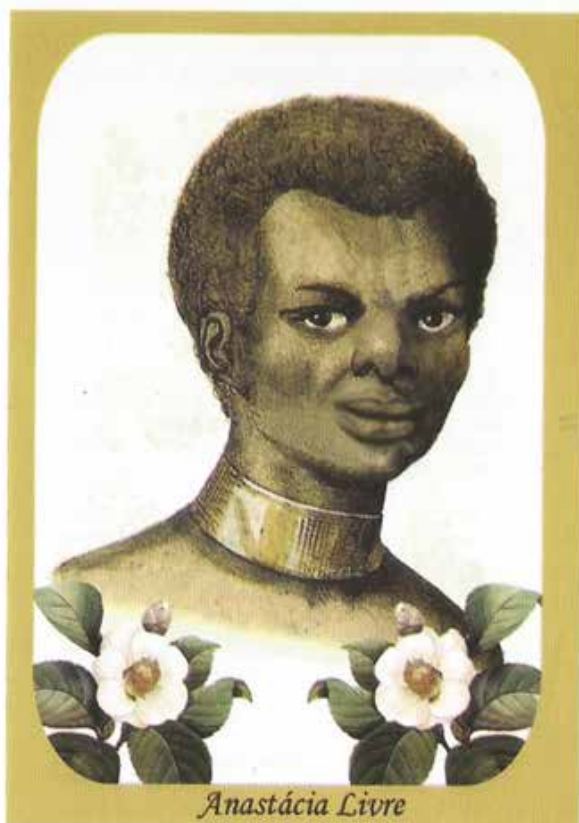


Figura 1 - Andréa Hygino, *P.E. Pedro Thucca Mary*, Série Prova de Estado, 2013, P.A^{1/2}, 42 x 60 cm.
Fonte: Site Andrea Hygino.⁶

força subversiva de estudantes que expressam seus afetos acometidos pelo sistema escolar de maneira contundente. Os arranjos visuais criados sobre as carteiras nos fazem mover pensamentos sobre o corpo em criação nas práticas artístico-pedagógicas; nos provocam a pensar sobre como os corpos em sala de aula se expressam mesmo

sem uma mediação, além de fazerem referência direta a precarização das estruturas do ensino pelo estado brasileiro.

Nesta beira, aonde fomos e somos colocados diante de nossa própria imagem, de inúmeras identidades as quais nos agarramos e outras tantas que precisamos desfazer, notamos, pelo corpo em



Oração a Anastácia Livre

Festa dias 12 e 13 de Maio.
Comemora-se todos os dias 12 e 13.

Se você está com algum PROBLEMA DE DIFÍCIL SOLUÇÃO e precisa de AJUDA URGENTE, peça esta ajuda a Anastácia Livre.

ORAÇÃO

Vemos que algum algoz fez da tua vida um martírio, violentou tiranicamente a tua mocidade, vemos também no teu semblante macio, no teu rosto suave, tranquilo, a paz que os sofrimentos não conseguiram perturbar.

Isso quer dizer que sua luta te tornou superior, conquistaste tua voz, tanto que Deus levou-te para as planuras do Céu e deu-te o poder de fazeres curas, graças e milagres mil a quem luta por dignidade.

Anastácia, és livre, pedimos-te ... roga por nós, proteja-nos, envolve-nos no teu manto de graças e com teu olhar bondoso, firme e penetrante, afasta de nós os males e os maldizentes do mundo.

Monumento à voz de Anastácia
Yhuri Cruz, 2019

Figura 2 - *Anastácia Livre* (frente e verso), 2019, Yhuri Cruz.

Fonte: Portfolio de Yhuri Cruz.⁸

criação, a necessidade de construir referências artístico-pedagógicas para uma atuação em revirada, que evidencia um outro estatuto de criação não modulado pelo saber dominante. É preciso ter atenção para a urgente reparação dos erros causados pelas epistemologias e forças coloniais que ainda nos regem e que fazem calar vozes durante muito tempo.

Numa ação revertida ao ato de calar encontra-se o trabalho *Anastácia Livre* (2019) (Figura 2) de Yhuri Cruz.⁷ Quando a obra surge diante de nós, faz brotar uma memória de uma imagem que invade nosso corpo, anunciando que a voz de Anastácia, antes silenciada, agora se faz presente. Sua imagem anterior, parte de uma iconografia colonial, reiterada pelos docentes e pelas instituições de ensino, da educação básica à superior, é reparada.

A obra de Yhuri Cruz irrompe os arquivos das obras que a história da arte tradicionalmente se apoiou e desestabiliza o saber já estruturado, criando perguntas infinitas sobre o cuidado

sobre as imagens que reproduzimos e as que não reproduzimos, além de deslocar nossos desejos estéticos ainda coloniais: quais imagens escolhemos para apresentar? Nesta escolha, quais jogos estético-político coloniais estão imbricados? Qual o peso histórico dos corpos representados nas imagens e qual a relação deste peso com nossos próprios corpos e peles?

Devolver à Anastácia a imagem de si mesma é uma das políticas de reparação afetiva, feita de um "sorriso-segredo";⁹ para o povo negro que nesta afro-pindorama pisa e um encantamento das possibilidades de ensinar e estudar arte na contemporaneidade. Desde 2019, a imagem de *Anastácia Livre* acompanha os bolsos daqueles que estiveram na exposição Monumento à Voz e levaram a santa imagem de Anastácia Livre e a Oração à Anastácia Livre e, desde 2020, está presente nos livros de história de uma rede privada de ensino. Desejamos e nos empenhamos para que esta imagem possa adentrar o ensino público básico e superior a partir desta nova perspectiva.



Figura 3 - *Print* do vídeo da performance *Pajé-Onça Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo*, 2018. Fonte: Canal YouTube de Denilson Baniwa.¹²

O entendimento pelo reverso da arte que produz discursos, imagens e conhecimentos atinge em algum aspecto da transgressão, a desobediência (ODARA, 2020) marcada pelo campo da educação e que em alguma curva estão alinhadas ao pensamento de bell hooks (2013). A transgressão pode ser tomada, então, como alternativa de ensino/ação como prática da liberdade, ou seja, na busca de um conhecimento-emancipação (GOMES, 2017).

Nesta perspectiva, as propostas de criação artística podem ser compreendidas como potências para a elaboração de conhecimento-emancipação, trazendo o corpo das pessoas participantes como materialidade primordial para a construção dos saberes. Para iniciar, trabalhamos com a apresentação de cada participante a partir de uma cicatriz.¹⁰ Este exercício tem como intuito localizar no corpo pistas que compõem histórias de vida de cada pessoa e trazer a atenção ao corpo como *lócus* de saber. Na sequência trabalhamos com alongamento, provocando atenção ao peso, equilíbrio, transferência de peso, ritmo, repetição, despertar das articulações, exercícios estes que trazem a consciência de ocupação do espaço com o corpo. Com o corpo atento, consciente do espaço que ocupa, foi possível ampliar a percepção dele

para dentro dos ambientes de educação, ensino básico e superior, para refletirmos quais relações de poder são ativadas dentro da arquitetura da sala de aula e como nossos corpos intensificam ou dissipam as estruturas autoritárias. A partir de então, descobrimos e recriamos, gestos “educados” do ensino/escola/universidade/educação; acrescentamos ritmo, som e jogamos com a câmera para trazer a partitura corporal. Ativar este corpo que ocupa o espaço da cadeira na sala de aula promove a discussão sobre como os corpos ocupam determinado espaço e como as imagens construídas por este corpo estão carregadas de significados políticos. Sobre esta discussão e relacionando-a ao que bell hooks (2013) nomeia como pedagogia engajada e as relações de gênero, raça e classe aí envolvidas, podemos aprofundar a análise a partir do trecho:

A pedagogia libertadora realmente exige que o professor trabalhe em sala de aula, que trabalhe com os limites do corpo, trabalhe tanto com esses limites quanto através deles e contra eles: os professores talvez insistam em que não importa se você fica em pé atrás da tribuna ou da escrivaninha, mas isso importa sim. Lembro, no começo da minha atividade como professora que, na primeira vez que tentei sair de trás da escrivaninha, fiquei muito nervosa. Lembro que pensei: “Isto tem a ver com o poder. Realmente, sinto que tenho mais ‘controle’ quando estou atrás da tribuna ou

atrás da escrivadinha do que quando caminho na direção dos alunos, fico em pé ao lado deles, às vezes até encosto neles. Reconhecer que somos corpos na sala de aula foi importante para mim, especialmente no esforço para quebrar a noção do professor como uma mente onipotente, onisciente (hooks, 2013, p. 184).

Esta convocação à habitação consciente do corpo, que bell hooks provoca, chega a nós de diversos modos e um deles é este enfrentamento de nossa própria imagem a partir dos processos criativos, mas também, reflexões sobre teoria e prática, tais como: como o nosso corpo, a partir das referencialidades visuais e teóricas, produz? Será que as questões e as referências modificam o processo? Quando pegamos uma teoria e apontamos para nós, esta teoria conversa conosco ou não?

Dando sequência a esta tensão teórico-prática, adentramos processos de trabalho com desenhos a partir de músicas, autorretratos, desenho cego e desenho a partir de modelo-vivo, que apontaram para as inseguras dos corpos discentes e docentes a partir do controle do traço; para a rigidez atrelada ao corpo-mente instituídas pelos sistemas da arte e da educação; para as relações de poder que incluem questões de raça, gênero, sexualidade e classe e que trazem na postura docente, no tom de voz e nas camadas não visíveis, suas manifestações.

As elaborações teóricas convocadas, as obras artísticas ativadas e os exercícios criativos sacudidos parecem abrir caminhos, dentro de nós, para que possamos habitar o desconhecimento e mergulhar nos desconfortos diante das reflexões implicadas nas referencialidades afrodiaspóricas e seus campos de conhecimento.

QUANDO AS CURVAS REVELAM OUTROS RIOS

“Estamos vivos, apesar do roubo, da violência e da história da arte.”

Denilson Baniwa¹

Em um segundo momento do projeto, as referencialidades indígenas invadiram o curso d'água e alteraram os processos de ensino e criação visual por intermédio de textos e obras de arte. Fomos provocados por uma reviravolta de conceito de vida e percepção de mundo. Na contramão do fluxo hegemônico do pensamento, mergulhamos em escrituras e imagens que

possuíam outras construções do tempo e do espaço, e instigados por um saber que nos antecede, o corpo como lócus das sensibilidades e expressões, reage de maneira arrevesada.

Em uma primeira vista, podemos considerar que a história inscrita e a memória construída até os dias atuais retrataram e utilizaram as imagens de povos indígenas de maneira indiscriminada, além de produzir trabalhos artísticos sob um olhar colonizador, violento e preconceituoso de diferentes povos. Tais ações criaram uma imaginabilidade antropológica e social, que repercute até hoje e atravessa os oceanos.

A arte não é indiferente à tal circunstância, ainda que atualmente vejamos despontar na cena artística indígenas que produzem e são considerados pelo meio e que apesar da força colonizadora atemporal, os coletivos e artistas indígenas têm se fortalecido a partir de políticas autônomas e ações, contrapondo os regimes de um sistema.

Uma delas é a contundente performance *Pajé-Onça*¹³ *Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo* (Figura 3), de Denilson Baniwa, que após saudar indígenas representados em trabalhos expostos na Bienal, distribuindo uma flor ao pé de cada imagem junto do som do maracá, compra o livro *Breve História da Arte*, para na frente de uma fotografia preto e branco produzida pelo antropólogo Martin Gusinde, que retrata indígenas da Terra do Fogo, Argentina, no início do século XX, e lança perguntas enquanto vai rasgando as páginas do livro.

Nesta ação, o artista levanta questões que atravessam diversos dos seus trabalhos apontando a falta de inserção de artistas indígenas nos circuitos e nos livros de história da arte, além de demarcar a apropriação da imagem de indígenas por artistas brancos que ganham notoriedade no circuito junto de suas equipes curatoriais. Baniwa também denuncia que muitas imagens de indígenas são produzidas a partir da perspectiva não indígena, que congela indígenas no passado, destituindo-os da vida no presente, de possibilidades reais de existência e atuação na arte e na sociedade, o que atrasa as discussões sobre a arte e apaga suas contribuições epistemológicas.

A partir da ação e manifesto de Denilson Baniwa podemos perceber que a concepção cis-hetero-branco-europeia existente em uma vertente da história da arte, expõe um saber enrijecido, limitando a percepção do sistema de arte e da sociedade frente às potências do fazer/viver arte na transitoriedade, conforme aponta Gersem Baniwa (2019).

O texto *Direitos humanos e direitos indígenas na perspectiva da Lei n. 11.645/2008*, de Baniwa (2019), nos apresenta cosmologias indígenas que tem a transitoriedade como estado de existência. Estas cosmologias apresentam uma perspectiva do humano como um estado temporário, admitindo, portanto, a mutação constante de identidades. O Pajé-onça da ação de Denilson Baniwa habita um corpo transitório de “gente onça” e acorda nossas peles para a desorganização de uma hierarquia ocidental onde o humano se mostra como classe dominante de um sistema econômico, político e social.

As cosmologias indígenas, em geral, concebem o ser humano como um estado de espírito expresso pela palavra *mira-sá* que em *nheengatu* significa “forma de ser humano”. Segundo essas cosmologias seria mais adequado falar em estar humano, do que ser humano por se tratar de um estado possível e sempre transitório. Os seres e as coisas possuem capacidades de transformação. Tanto os humanos podem transformar-se em animais ou coisas quanto os animais ou coisas podem transformar-se em humanos. Isto desde a criação do mundo. Vários clãs indígenas recebem a denominação de certos animais que indicam sua potência de estado de mira-sá, por exemplo, “gente onça”. As pessoas do clã “Gente Onça” têm a potência de se transformar em onça (BANIWA, 2019, p. 84).

O clã da humanidade parece não enxergar que seus sistemas, que pareciam blindados, incluindo aqui o da arte, vem sendo perfurados, desmoronados pouco a pouco. Os projetos de mundos que ainda fazem parte do pacto colonial em Abya Yala vêm sendo traídos pelas comunidades dissidentes com o interesse de que projetos de futuro, embasados na ancestralidade, possam atravessar os corpos do presente. Para isso, precisamos encarar a mutação de nosso próprio corpo, o mergulho nas incertezas e a construção de outros mundos, instáveis e transitórios. Esta é uma necessidade irrevogável para seguirmos.

Tybyra - Uma tragédia indígena brasileira (2020), dramaturgia bilíngue (potyguês e Tupy-Guarany), escrita por Juão Nyn, se apresenta como obra

que desestabiliza as certezas dos corpos que se debruçam na leitura. A história narra parte da vida e momento do assassinato de Tybyra, Tupinambá, que no século XVII foi amarrado à boca de um canhão por católicos franceses. Este foi o primeiro caso registrado do que se entende hoje como crime de homofobia, de um indígena *nhe'e mokõe*⁴, no território de Pindorama, especificamente na ilha de Upaon-Açu, também conhecida como São Luís do Maranhão.

Podemos compreender que o sistema matou Tybyra porque sua vida apresentava uma transitoriedade de gênero. Ao custo da vida e do sangue, ele saqueia a possibilidade de ser de maneira diluída. Apesar de datar centenas de anos, Tybyra apresenta-se sempre quando uma pessoa LGBTQIA+ é morta. E revive, cada vez que seu nome é lembrado, quando sua voz ecoa neste texto, nos palcos, nas escolas, nos sistemas de arte. “Faz só 114 anos que vocês estão aqui. É, eu sey contar, bando de branquelo mucura réy... a gente tá aqui farré tempo, desde quando o tempo não exystya, juruá.... E eu não sou a únyca, nem a prymeyra nem a derradera...” (NYN, 2020, p. 85).

O trabalho de Juão Nyn presentifica o corpo de Tybyra; nos faz reconstruir imagens ancestrais e nos coloca diante da necessidade de abrir espaços de escutas para que projetos de futuro possam ser construídos a partir de estados transitórios de vida na arte e na educação. Ele também provoca os sistemas que tem o português como base rígida, convocando, nós, pessoas leitoras, ao estranhamento das palavras que não sabemos e, no Potyguês, reconstrói a língua portuguesa, inserindo nela a vogal y. “Porquê? Porque y é uma vogal sagrada Tupy-Guarany. Porque o Brasyl é um Paýs sem pyngos nos “i”s. Porque as línguas yndýgenas brasyleyras não são alfabétycas” (SILVA, 2020, p.11). Esta discussão instaurada pela escrita da obra provoca os agentes e as estruturas de ensino formal à reflexão sobre o ensino de línguas nativas na educação básica e superior, além de, mais uma vez, desestabilizar nossos corpos por dentro, pela língua que trava e se desmonta na percepção do desconhecimento do Tupy-Guarany e das mais de 274 línguas indígenas.

Neste processo de desestabilização da monocultura do corpo/língua/saber, avistamos as curvas de outros rios, se enchendo e trazendo



Figura 4 - Uýra Sodoma, *Boiúna*, da série Mil (Quase) Mortos, 2019. Fotoperformance, 2019. Fonte: Revista Select_Celeste. Ensaio Boiúna. Foto: Matheus Belém¹⁵.

água para banhar os nossos rios e nossas culturas diversas, por isso, recorreremos para esta conjuração estética decolonial as aparições de Uýra Sodoma, “dragdemônia” amazônica que tem mergulhado, acendido e soprado estados de transitoriedade em seus processos criativos de transformações de Emerson Pontes. Os estados acessados pelas ações de Uýra perpassam questões estético-políticas, ancestralidade, espiritualidade e realidade. As transições e seus potentes estados nos provocam a tentar compreender como a arte, a educação e as condições de vida no tecido social podem nos causar indagações e uma percepção espaçosa convergindo para uma noção da condição de vida.

O trabalho *Boiúna* (Figura 4), de 2019, apresenta um híbrido de corpo- cobra deitado sobre o lixo desabado na beira do Igarapé do Mindu, situado sob a ponte de São Jorge (Manaus/AM), acentuando mitologias da cobra amazônica e suas diferentes transmutações. *Boiúna* tensiona as complexidades socioambientais dos rios e riachos afogados pelos detritos humanos ao mesmo tempo em que reconhece as vidas resistentes em tais condições. A reflexão desdobrada a partir da imagem de um trabalho artístico para outros campos sociais, ambientais, políticos e culturais diz respeito a uma interlocução entre os elementos

visuais e conceituais do trabalho e quem os testemunham. Avançar alguns limites, permear campos e criar discursos alargados podem ser compreendidas como ações que denotam capacidade de transitar entre. Uma experiência que o campo expressivo visual pode providenciar ao incorporar os processos artísticos aos outros territórios do conhecimento. Nesse deslimite de campos anunciados podemos provocar saberes no viés da educação pela arte.

Neste sentido, criamos o projeto *Entretecer: Relações Interculturais no corpo*, na arte e na educação junto de estudantes e professores indígenas e não indígenas de duas ações de extensão; e uma de pesquisa da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), *Tecendo Diálogos Interculturais, Práticas de leitura e escrita: o português para acadêmicos indígenas*, da Escola Normal Superior (ENS) e *Tabihuni: Núcleo de pesquisa e experimentações das Teatralidades Contemporâneas e suas interfaces pedagógicas* (CNPq ESAT-UEA).

Através dos diálogos estabelecidos, compreendemos sistematicamente que as instituições de ensino superior ainda estão se adequando para receber, integrar e garantir

a permanência de estudantes indígenas na universidade pública por intermédio de algumas ações como, por exemplo, as desenvolvidas pela UEA. A proposição de tecer diálogos entre as diferentes etnias que estão presentes em cursos distintos da universidade; o viés da língua articulada em práticas de leitura e escrita do português, entendido como segunda língua, e a pesquisa e articulação das práticas artísticas e pedagógicas interculturais entre a universidade, artistas locais e comunidades tradicionais são alguns dos projetos que se propõem a construir uma vivência acadêmica mais digna.

Podemos perceber que tais ações só foram delineadas e pensadas a partir do atrito gerado pela presença de estudantes indígenas na arte e na educação. Apesar das instituições mudarem seus modos e criarem alternativas para o acesso, os sistemas de ensino ainda possuem suas bases epistemológicas em um saber hegemônico, o qual vem sendo provocado à escuta e reflexão a partir das movimentações políticas de estudantes indígenas.

Nesse processo estridente de incorporações de espaços, tempos e saberes da arte e da educação compreendemos que a ação de promover relações interculturais está alinhada à tentativa de criar comunidades pedagógicas que possam proporcionar conhecimento-emancipação. A presença dos povos indígenas nas instituições de arte e de ensino promovem a desestabilização do estatuto hegemônico e nos provoca à transição dos meios e dos modos de atuação no ensino e na produção de arte.

SUBIR O RIO, ENCARAR O TERRITÓRIO

No terceiro processo de investigação do projeto *Corpo-matéria*, encaramos o desafio de subir o rio a contracorrente para podermos experienciar os processos de criação artística e de ensino de arte a partir do território do oeste da Bahia. Para isso, foi necessário compreender as tensões sociais e epistemológicas que atravessam este interior que, fora de uma centralidade, organiza sua produção artística nas beiradas das estruturas da arte.

No que corresponde ao território, as tensões que a grilagem de terra, a disputa pela água, a expansão do agronegócio e as tentativas de implementação de hidrelétricas sempre produziram práticas de violência étnico-raciais, de classe e de gênero,

todas elas baseadas no extermínio do Cerrado, parte de um projeto econômico-político de expansão do MATOPIBA¹⁶ numa perspectiva do capital. Os rios do extremo oeste baiano, assim como a população, vêm sofrendo muitas violências por conta das tentativas de tomada do direito de uso da água, que coincidem com o assoreamento; da diminuição do volume de suas águas, diante da liberação de outorgas d'água excessivas pelo Instituto do Meio Ambiente e Recursos Hídricos (INEMA) às empresas do agronegócio na região; intoxicação das águas em função dos venenos utilizados na agricultura intensiva, liberados, descomedidamente, pelo governo federal¹⁷, além do cerceamento das comunidades tradicionais e bloqueio do acesso à água para toda a comunidade, muitas delas responsáveis pela manutenção da mata ciliar das áreas onde brotam as nascentes e de onde iniciam o curso de muitos rios. Portanto, subir o rio à contracorrente implica em também compreender as lutas áridas que se apresentam para que os rios ainda possam ser percorridos e para que estejamos atentos aos atravessamentos diversos dos corpos deste território.

Nesta conjuntura crítica e a partir das experiências de luta dos movimentos sociais, emergem os trabalhos de Conchita Silva. Na série "Desde a década de 70, prefiro..." (2019-) (Figura 5), a artista cria xilogravuras que retratam as mulheres da região que lutam nas comunidades ribeirinhas e de Fundo e Fecho de Pasto. O processo artístico é instaurado por ações de partilhas.

(...) essas mulheres me recebem em seus lares, com o cafezinho quente passado na hora, acompanhado de biscoito de polvilho frito na banha de porco e beiju de milho, enquanto a gente proseia me apresentam seus terreiros, os canteiros de horta, as plantas medicinais, etc. Elas se arrumam, vestem-se de confiança em suas melhores roupas na hora de serem fotografadas (SILVA, 2021, p. 74).

A partir de então, a artista grava estes rostos na madeira de umburana e inscreve, na resistência da goiva com a madeira, as lutas diárias do território. Silva compreende que a primeira violência sofrida por tais comunidades é vivenciada por grande parte das mulheres que estão trabalhando em suas casas, enquanto companheiros, pais e filhos, fora. A casa é o local onde empresários e pistoleiros chegam para assediar moradoras, tentando comprar as terras e ameaçar aquelas que se opõem à oferta.



Figura 5 - Conchita Silva, Painel com os trabalhos da série *Desde a década de 70, prefiro...* e jornal *A Foice*, 2021 – xilogravura e jornal impresso.

Fonte: Acervo dos autores.

Há ainda, outro processo artístico-pedagógico da série, que é a criação de murais, compostos pelas xilogravuras e páginas do Jornal *A Foice*¹⁸, os quais foram lambidos nas ruas e escolas de Salvador/BA e Correntina/BA. As mulheres dissidentes presentes nas xilogravuras, nos encaram criando tensão estético-política nos caminhos e potencializam a coletividade desta luta. Podemos entender que a interlocução entre arte, política e educação está afinada a partir do ruído criado pelos trabalhos.

Nesta perspectiva, concebemos uma ideia na qual o ruído estético/poético pode instigar um processo educativo, orientando-nos para a concepção de uma educação pela arte a partir de um estranhamento que pode gerar questionamentos e estão integrados ao meio de maneira a ultrapassar os muros das instituições e se colocarem nas ruas e nos lugares onde os corpos se manifestam. Tais como a manifestação da Caretagem de Santo Antônio (Canápolis/BA).

Às três da manhã os fogos acordam os que ainda dormem nas comunidades de Santo Antônio e São Pedro, atravessando a madrugada e anunciando o início da Festa da Caretagem. Os fogos se repetem até que grande parte dos moradores e visitantes estejam no ateliê de Seu Limiro. O terreiro já está preparado desde uma da manhã, com bananeiras, cana, cajá-manga e outras plantas, esperando sua hora de ser habitado. Aos poucos os músicos chegam e esquentam o ambiente, junto dos primeiros raios de sol. As máscaras vão sendo escolhidas por suas formas e cores e passam a ganhar diferentes corpos; o Judas é guardado por um cuidador escolhido que o protege dos assombramentos; as estruturas mascaradas são encaixadas nos ombros e os estandartes dirigidos para o lado de fora do ateliê, para apresentar a festa e o festeiro. Quando a força da música faz nascer a energia dos corpos e da rua, o cortejo se inicia. Os mascarados e os que acompanham a festa começam a caminhar, dançar, brincar,



Figura 6 - Festa da Caretagem. 16/04/2022. Santo Antônio, Canápolis/BA.
Fonte: Rosa Tunes¹⁹.

bulinar os corpos presentes, reconstruindo o tempo, desconstruindo espaços. A população se prepara e espera a passagem da Caretagem. O trajeto vai de Santo Antônio à São Pedro e retorna à Santo Antônio, onde Judas, enfim, é levado ao terreiro e malhado pelas crianças. A festa sagrada e profana segue com muita música, dança, cachaça e comida, até o esgotamento dos corpos.

Após compreender os corpos em festividade numa perspectiva das diferentes performances que compõem a Caretagem, percebemos que a ação de Limiro do Santo Antônio incorpora uma provocação constante de um processo de criação cíclico, desde quando se coloca na produção das máscaras por mais de setenta anos. Modelar a argila, construir as estruturas, escolher as cores, as formas, desenhar os olhos, construir os narizes, chifres, bocas, são processos que integram seu corpo em performatividade contínua e que vão incorporar outros corpos num Sábado de Aleluia. A partir da produção das máscaras, podemos refletir sobre como o corpo do próprio artista se transforma diante de seu trabalho: “Menina, eu vô te falar uma coisa, mas ocê não leva a mal não

(risos), é porquê eu não preciso de máscara não, o meu rosto já é a máscara” (LIMIRO DE SANTO ANTÔNIO APUD CONCEIÇÃO, 2019. p. 45).

As ações que encontramos no território apresentam possibilidades de percepção e ação na relação entre arte e educação. Elas nos convocam a um olhar afiado para as imagens de Conchita e, com Limiro do Santo Antônio, à percepção da festa como um corpo que vibra e combate.

Mergulhados a partir do Oeste, aparecem aqui de maneira intensa diversos corpos que temos de encarar diante das lutas por terra e água travadas para que ainda possamos subir o rio, das máscaras vestidas para encontrar sentido no caminhar, mas, sobretudo, para confrontar sempre o que nós, professores-artistas-pesquisadores, molhamos, lavamos, esfregamos e afogamos em nossas práticas ao sermos afetados por esses artistas e suas obras. A escuta e reverberação desses artistas apontam para a produção comunitária e política de conhecimento através da festa; a festa como recriação espaço-temporal da rua; para as distâncias e/ou apagamentos entre os conflitos do



Figura 7 - Festa da Caretagem. 16/04/2022. Santo Antônio, Canápolis/BA.
Fonte: Rosa Tunes.

território e o ensino formal; e, ainda, para a urgência em assumirmos que a universidade não sabe.

No dia em que as universidades aprenderem que elas não sabem, no dia em que as universidades toparem aprender as línguas indígenas - em vez de ensinar -, no dia em que as universidades toparem aprender a arquitetura indígena e toparem aprender para que servem as plantas da caatinga, no dia em que eles se dispuserem a aprender conosco como aprendemos um dia com eles, aí teremos uma confluência. Uma confluência entre os saberes. Um processo de equilíbrio entre as civilizações diversas desse lugar. Uma contracolônização (SANTOS, 2018, p. 9).

Antônio Bispo dos Santos escreve sobre a confluência de saberes a partir dos saberes indígenas e quilombolas e nos ajuda nesta reflexão sobre o oeste baiano. O que se dá no terreiro da casa das mulheres do trabalho de Conchita e nas lutas dos movimentos sociais nas quais a artista está envolvida, assim como a vibração da rua durante a Caretagem de Limiro do Santo Antônio e a potência da produção das caretas, deve ser entendido como saberes que não podem ser criados pela universidade. Escuta e reflexão a partir desses conhecimentos é o que podemos movimentar para que o viver, ensinar, aprender e

produzir arte a partir de e neste território possa mover estruturas estéticas e políticas de corpos em travessia.

O CORPO DEPOIS DO BANHO

Quando nos colocamos “Na beira para ver se a gente enxerga além”, despertamos o desejo pela travessia e mergulho nas teorias e práticas afrodiaspóricas. Intentamos acordar e alertar nossos corpos para as relações de poder contidas nos espaços de arte-educação; assim como refletimos sobre a necessidade de reconhecermos e desenvolvermos projetos de arte-educação emancipatórios de responsabilidade coletiva, que aqui inclui todos os segmentos étnico-raciais envolvidos, cabendo-nos compreender nossos lugares sem nos isentar. Neste movimento, ativamos o corpo como agenciador de poder e de conhecimento-emancipação.

Os processos criativos, a produção teórica e as obras investigadas, “Quando as curvas revelam outros rios”, intensificaram as discussões sobre as produções de referencialidades indígenas e aprofundaram questionamentos específicos como a prática docente nas instituições do ensino

básico e superior e sua relação com os saberes indígenas; o compromisso e a reivindicação de reparo na história da arte; as políticas públicas de acesso e permanência de estudantes indígenas no Ensino Superior, a exemplo das trocas realizadas com estudantes da Universidade do Estado do Amazonas. As curvas apresentaram, ainda, a possibilidade de reflexão sobre sexualidade a partir da referência dissidente Tybyra e a investigação sobre a transitoriedade como um estado de ser corpo, composto pelo atravessamento de múltiplas existências.

Permeando o território do oeste da Bahia ao “Subir o rio, encarar o território” deparamo-nos com as lutas pela terra e pela água na busca de uma vivência digna para as comunidades por intermédio da imagem. Um confronto diário que nos move a pensar nos contrapontos da arte e do ensino integradas à sociedade. A fricção dos movimentos que giram nossa percepção para a educação por ações artísticas e educativas extramuros institucionais, que estão integradas no cotidiano. O corpo agente em festividade e estesia que se movimenta em fluxos pelas passagens com as caras vestidas de caretas incorporadas de experiências adquiridas no processo de uma vida entrelaçada, num desígnio no qual a arte, a educação e a vida em comunidade estão comungadas.

Depois de banhar nossos corpos nas diferentes referencialidades compreendemos que a transgressão e a desestabilização do conhecimento da/sobre a arte precisa fluir por muitos cursos d'águas em todas as esferas da educação. Precisamos abastecer nossos afluentes para aumentar o volume de um rio maior, a fim de torná-lo navegável. A urgente vazante deve ser por dentro das estruturas já construídas e enrijecidas para criar flexibilidades necessárias. A revirada mudou irreversivelmente o estatuto do nosso conhecimento, pois, a partir do momento em que a referência teórico-prática nos banha, não há como viver e produzir inatingidos. O corpo é regado por elas, fazendo com que nos perguntemos sempre: o quanto permito-me abrir para referencialidades não hegemônicas?

Quando tais referencialidades revelam avessos coloniais produzidos em pensamentos, sonhos e posturas de nossas práticas, nos parece ser imprescindível a pausa, o silêncio, o embate

dentro de nossos corpos através das imagens que produzimos e sentimos para que a crise da decodificação seja encarada verdadeiramente. Nesta crise, é pertinente compreender que não estamos tratando de um aprendizado passivo frente à imagem ou que esperamos que ela “ensine”, mas sim de um desejo ativo da pessoa artista-professora-pesquisadora em encarar seus próprios monstros coloniais diante das imagens, textos e das práticas artísticas. Neste aspecto, importante ressaltar, para os corpos brancos e cisgêneros que escrevem e leem este rio de palavras, que as imagens trazidas aqui e os corpos nelas presentes não estão à serviço do entretenimento branco, esta lógica colonial da imagem deve ser desintegrada para que outras formas de afeto possam fazer parte deste jogo estético-político no qual as artes visuais e as corporalidades dissidentes de gênero, raça e classe estão inseridas.

Diante de tal subida de rio, consideramos que as diversas instâncias da arte precisam encarar esse delicado jogo de reflexão estético-pedagógica, que alcança as escolhas das referencialidades das obras de arte que compõem nossos repertórios, as teorias trabalhadas e as práticas artísticas elaboradas. Com isto, propomos a traição contínua do pacto colonial cis-hetero-branco-europeu dentro de nós e dos campos da educação e das artes visuais para que possamos projetar futuros, passados e presentes de rios correntes, que nos reviram, e de silêncios, que nos permitem mergulhar profundamente.

NOTAS

01. O Centro Multidisciplinar de Santa Maria da Vitória está localizado na Bacia do Rio Corrente, que é um dos vinte e três territórios de identidade do estado da Bahia.

02. O REUNI é um Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais, instituído pelo Decreto nº 6.096, de 24 de abril de 2007, com o objetivo na ampliação do acesso ao Ensino Superior em Instituições de Ensino Superior Federais.

03. Cis'gênero é um termo utilizado pela autora para pontuar que o sistema hegemônico é

construído e direcionado para pessoas cisgêneras. Segundo JESUS (2012), cisgênero é um conceito “guarda-chuva” que abrange as pessoas que se identificam com o gênero que lhes foi determinado quando de seu nascimento.

04. Jup do Bairro, Música: O corre, Álbum: corpo sem juízo, 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QbeKvHI2sVg>>. Acesso em: novembro..2023.

05. Para saber mais sobre o trabalho da artista acessar o site disponível em: <<https://www.andreahygino.com.br/>>

06. Disponível em: <<https://www.andreahygino.com.br/serie-provadeestado>>.

07. Para saber mais sobre o trabalho do artista: <https://yhuricruz.com>

08. Disponível em: < http://yhuricruz.com/Portfolio_2021_Yhuri%20Cruz.pdf>.

09. “Sorriso-segreto” é o termo cunhado por Yhuri Cruz para se referir ao seu próprio trabalho.

10. Este exercício foi criado pelo coletivo La Pocha Nostra (www.pochanostra.com).

11. Fala de Denilson Baniwa em Performance *Pajé-Onça Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo* (2018). Para saber mais sobre o trabalho do artista, acessar: <<https://www.youtube.com/watch?v=MGFU7aG8kgl>>.

12. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MGFU7aG8kgl>> Acesso em: janeiro. 2022.

13. O último Pajé-Onça Baniwa, Seu Mandu (Manoel da Silva), faleceu há três anos (2018) e ajudou a construir uma escola de pajés, a Malikai Dapana, às margens do Rio Ayari, em São Gabriel da Cachoeira, no Amazonas. Além da preservação de seus conhecimentos e tradições, a escola opera em resistência à entrada violenta do protestantismo na região. Fonte: <<https://www.select.art.br/a-constelacao-da-onca/>>.

14. Nhe'e mokõe: duas almas, pessoas yndýgenas de ydentidade de gênero dyssydenente da heteronormatyva, em guarany nhendewa. Fonte: *Tybyra - Uma tragédia indígena brasileira* (2020).

15. Disponível em: <https://select.art.br/uyra-sodoma-a-cobra-das-aguas-amazonicas-diante-da-degradacao-ambiental/> Acesso em: novembro. 2023.

16. “O Matopiba é uma região formada pelo estado do Tocantins e partes dos estados do Maranhão, Piauí e Bahia, onde ocorreu forte expansão agrícola a partir da segunda metade dos anos 1980 especialmente no cultivo de grãos. O nome é um acrônimo formado pelas siglas dos quatro estados (MA + TO + PI + BA). A topografia plano e o baixo custo das terras comparado às áreas consolidadas do Centro-Sul, levaram alguns produtores rurais empreendedores a investir na então nova fronteira agrícola. A expansão aconteceu sobre áreas de cerrado, especialmente pastagens subutilizadas, e só foi possível pela disponibilidade de tecnologias para viabilizar os plantios nas condições locais. Os sistemas de produção são intensivos desde a implantação e buscam alta produtividade” (Portal Embrapa). Disponível em: <<https://www.embrapa.br/tema-matopiba/sobre-o-tema>>.

17. Ver a matéria “Número de agrotóxicos registrados em 2020 é o mais alto da série histórica; maioria é genérico, diz governo”. Disponível em: <<https://g1.globo.com/economia/agronegocios/noticia/2021/01/14/numero-de-agrotoxicos-registrados-em-2020-e-o-mais-alto-da-serie-historica-maioria-e-produto-generico.ghtml>>. Acesso em: março. 2022.

18. O jornal A Foice, de Correntina/BA, funcionou na década de 1980 e foi importante meio de denúncia das violências por parte de grileiros em relação à população tradicional, além de ser veículo de informação política e responsável pela organização sindical dos trabalhadores.

19. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1728759987467356&set=pb.100010001141346.-2207520000&type=3>> Acesso em: novembro. 2023

REFERÊNCIAS

BAIRRO, Jup do. *O corre*. Publicado pelo **Canal YouTube Jup do Bairro**, 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QbeKvHI2sVg>>. Acesso em: 28 abr. 2022.

BANIWA, Denilson. *Pajé-Onça Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo*, 2018. Publicado pelo **Canal YouTube Denilson Baniwa**. Disponível em: <<https://youtu.be/MGFU7aG8kgl>>. Acesso em: 20 jun. 2022.

BANIWA, Gersem. Direitos humanos e direitos indígenas na perspectiva da Lei n. 11.645/2008. In: Sesc, Departamento Nacional. **Culturas indígenas, diversidade e educação**. Rio de Janeiro: Sesc, Departamento Nacional, 2019.

CONCEIÇÃO, Lilia da Silva Passos. **Máscaras e Caretagem**: o Ensino de Artes e as Manifestações Culturais da Comunidade de Santo Antônio/BA. Monografia (Graduação em Artes Visuais), Centro Multidisciplinar de Santa Maria da Vitória, Universidade Federal do Oeste da Bahia, Santa Maria da Vitória, 2019.

CRUZ, Yuri. Monumento à voz de Anastácia. **Site Yhuri Cruz**, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <<http://yhuricruz.com/2019/06/04/monumento-a-voz-de-anastacia-2019/>>. Acesso em: 28 abr. 2022.

DICIONÁRIO MANUEL QUERINO DE ARTE NA BAHIA. [Site institucional]. Disponível em: <<http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/verbete/mestre-guarany-francisco-biquiba-dy-lafuente/>>. Acesso em: 28 abr. 2022.

EMBRAPA. [site institucional]. Disponível em: <<https://www.embrapa.br/tema-matopiba/sobre-o-tema>>. Acesso em: 28 abr. 2022.

GOMES, Nilma Lino. **O Movimento Negro educador**: saberes construídos nas lutas por emancipação. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2017.

HERMOSO, Sofia. Uýra Sodoma: Uma Revolta Organizada, 2021. **Revista Elástica**. Disponível em: <<https://elastica.abril.com.br/especiais/uyra-sodoma-drag-amazonia-meio-ambiente/>>. Acesso em: 15 jun. 2022.

hooks, bell. **Ensinando a Transgredir**: A educação como prática da liberdade. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

HYGINO, Andréa. Série Prova de Estado. **Andréa Hygino**, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <<https://www.andreahygino.com.br/serie-provadeestado>>. Acesso em: 28 abr. 2022.

JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre a população transgênero**: conceitos e termos. Brasília: Autor, 2012.

MUNIZ, Leandro; ALZUGARAY, Paula. A constelação da onça: Entre o fascínio e o terror, o

imaginário da onça-pintada tem ressonâncias nas cosmogonias indígenas, na ciência e na literatura. In: **Revista Select art.**, v.10, n.50, 2021. Disponível em: <<https://www.select.art.br/a-constelacao-da-onca/>>. Acesso em: 25 jun. 2022.

ODARA, Thiffany. **Pedagogia da Desobediência**: Travestilizando a Educação. Salvador: Editora Devires, 2020.

SANTOS, Antonio Bispo dos. Somos da terra. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, n.2, p. 44-51, 2018.

SILVA, Conchita. **Narrativas Indignadas**: proposições em arte no Oeste Baiano. Monografia (Graduação em Artes Visuais), Centro Multidisciplinar de Santa Maria da Vitória, Universidade Federal do Oeste da Bahia, Santa Maria da Vitória, 2021.

SILVA, João Paulo Querino da Silva. **Tybyra**: uma tragédia indígena brasileira = Tyryrá: ymã mba'e wai nhandewa regwa pindó reta-re/. Ilustrações Denilson Baniwa. São Paulo: Selo do burro, 2020.

WALSH, Catherine. **Pedagogías decoloniales**: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Tomo I. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala, 2013.

SOBRE OS AUTORES

Tiago Bassani é artista visual, professor e pesquisador. Professor Colaborador do PPGARTES/UFPA e do PROFARTES/UFU. Pesquisador do GRUPA - Grupo de Pesquisas em Arte-UFU. Parte do conselho editorial da Revista Linha Mestra. Membro do Grupo de Estudos sobre Arte Pública GEAP/BR. Produz permeando os campos tri e bidimensionais com a performance e diferentes mídias.

E-mail: tiagobassa@gmail.com

Violeta Pavão é professora de Artes Visuais da Universidade Federal do Oeste da Bahia. Mestre em Artes Visuais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Integra o Grupo de Estudos rupo de Estudos Egungun (UNESP). Trabalha há doze anos com performance e desenvolve trabalhos em outras linguagens como instalação, gravura, desenho, escritas e escutas.

E-mail: violetapavao@gmail.com

INSTRUÇÕES AOS AUTORES DE TEXTOS

INSTRUCTIONS FOR THE AUTHORS

a) A Revista Arteriais aceitará textos em língua portuguesa, inglesa e espanhola. Todos os trabalhos deverão ser enviados por e-mail (revista.arteriais@gmail.com) à: Editora da Revista Arteriais.

b) A Revista Arteriais não aceitará a submissão de mais de um artigo do mesmo autor e ou coautor para um mesmo número ou em números sucessivos da revista.

c) O(s) autor(es) que tiver(em) seu texto aprovado deverá(ão) enviar à Editoria da Revista uma Carta de Cessão (modelo Revista Arteriais), cedendo os direitos autorais para publicação, em formato eletrônico, em regime de exclusividade e originalidade do texto, pelo período de 2 (dois) anos, contados a partir da data de publicação do artigo na Revista.

d) Os Artigos deverão ter uma extensão entre 12 e 24 páginas, incluindo resumo, abstract, palavras-chave, texto e referências.

e) As Resenhas deverão apresentar entre quatro e seis páginas e as Entrevistas, de dez a quinze páginas.

f) Todos os trabalhos deverão ser enviados anexados ao e-mail revista.arteriais@gmail.com, em arquivo no programa Word for Windows 7.0;

g) Os textos dos Artigos, Resenhas e Entrevistas devem ser escritos em Times New Roman, fonte 12, espaço 1.5, margens 2,5;

h) A primeira página do texto dos Artigos deve conter:

TÍTULO

Resumo com cerca de 08 (oito) linhas, alinhamento à esquerda, contendo campo de estudo, objetivo, método, resultados e conclusões. O Resumo deve ser colocado logo abaixo do título e acima do texto principal.

Três (3) palavras-chaves, alinhamento justificado.

i) Em separado, deverá ser enviada uma página com o título dos Artigos, Resenhas e Entrevistas,

a) ARTERIAIS Journal accepts papers in Portuguese, English and Spanish. All the papers might be sent by e-mail (revista.arteriais@gmail.com) to: Arteriais Journal Editor;

b) Arteriais Journal will not accept the submission of more than one paper from the same author and/ or co-author for the same issue or for a successive issue of the journal;

c) The author(s) with an approved paper must send to the Editor of the magazine a Grant Letter (Arteriais Journal model), assigning the publication rights, in electronic format, due to the regime of exclusivity and originality of the text for the term of 2 (two) years, which might be counted after the publication of the paper in the magazine;

d) The articles might have an extension of 12 to 24 pages, including abstract, English and Portuguese, keywords, text and references;

e) The reviews must have four to six pages and interviews must have ten to fifteen pages;

f) All the papers must be sent attached to the e-mail revista.arteriais@gmail.com, in Word for Windows 7.0 format;

g) All the Articles, Reviews and Interviews must be written in Times New Roman, font 12, space 1.5, margins 2.5;

h) The first page of the Articles must contain:

TITLE

Abstract with an average of 08 (eight) lines, aligned to the left, containing field of study, objectives, methodology, results and conclusion. The Abstract must come right after the title and before the main text.

Three (03) keywords, justified alignment

i) A separate sheet must be sent containing the title of the Article, Review and Interview, followed by the identification of the author(s) - full name, institution, function, address mail, phone and e-mail;

seguido da identificação do(s) autor(es) – nome completo, instituição à qual está(ão) ligado(s), cargo, endereço para correspondência, fone e e-mail.

j) Incluir um Curriculum Vitae resumido com extensão máxima de 150 palavras, contendo as principais atividades na área do(s) autor(es) dos Artigos, Resenhas e Entrevistas.

k) Os textos devem ser escritos de forma clara e fluente.

l) As notas dos Artigos devem vir ao final do texto, em espaço simples, fonte tamanho 12 e alinhamento justificado.

m) Nos Artigos as citações com menos de três linhas devem ser inseridas no texto e colocadas entre aspas, seguidas da indicação da fonte pelo sistema autor-data. As citações que excederem três linhas devem ser colocadas em destaque, fonte 11, espaço simples, entrada alinhada a 4 cm da margem, à esquerda, seguidas da indicação da fonte pelo sistema autor-data. No caso de citações de obras em língua estrangeira, essas devem aparecer no texto conforme o original podendo ser apresentadas as respectivas traduções para o português, em nota de rodapé, caso a língua de origem não seja espanhol ou inglês.

n) As indicações das fontes entre parêntesis, seguindo o sistema autor-data, devem ser estruturadas da seguinte forma:

Uma obra com um autor: (BARROS, 2011, p.30)

Uma obra com até três autores: (MANESCHY; SAMPAIO, 2007, p.120)

Uma obra com mais de três autores: (SARRAF et al., 2010, p.21-22)

Mesmo no caso das citações indiretas (paráfrases), a fonte deverá ser indicada, informando-se também a(s) página(s) sempre que houver referência não à obra como um todo, mas sim a uma ideia específica apresentada pelo autor.

o) Tabelas e quadros devem ser anexados ao texto, com a devida numeração (ex. Tabela 1, etc.). No corpo do texto deve ser indicado o lugar das tabelas.

p) Não serão aceitos artigos que estiverem fora das normas editoriais. O meta-artigo (template) pode ser visualizado em link da revista. A critério dos editores, poderá ser estabelecido um prazo

j) Include a brief Resume with no more than 150 words, containing the main activities in the area of the author(s);

k) The texts must be written on a clear and objective way;

l) The notes of the article must come at the end of the text, space simple, font 12 and justified alignment;

m) For the Articles, the quotes with less than three lines must come along with the text between quotation marks, followed by the indication of the reference by the system author-date. The quotations that exceed three lines must be emphasized, font 11, space simple, entry aligned at 4 cm of the margin, to the left, followed by the indication of the reference by the system author-date. In the case of quotations from works in foreign language, they must come according the original reference and may be translated to Portuguese, in the area for the footnotes, if the original language is not Spanish or English;

n) The indications of the references between parentheses, following the system author-date, must be structured according to the following way:

One reference with one author: (BARROS, 2011, p.30)

One reference with until three authors: (MANESCHY; SAMPAIO, 2007, p.120)

One reference with more than three authors: (SARRAF et al., 2010, p.21-22)

Even in the case of indirect quotations (paraphrase), the reference must be pointed out, also informing the page(s), even if there is a reference not to the general work, but to a specific idea presented by the author;

o) Tables and charts must be attached to the text, with the proper numeration (ex. Table 1 etc.). The place of the Tables must be indicated in the text;

p) Articles that do not follow the Editorial rules will not be accepted. The meta-Article (template) might be visualized through a link on the homepage of the magazine. At the discretion of the editors, a certain period can be set so that the author(s) can make a revision of the text (corrections of references, quotations, grammar, and spelling). In this case, the failure to follow the deadline and

determinado para que o(s) autor(es) efetue(m) uma revisão do texto (correções de referências, citações, gramática e escrita). Nesse caso, o não cumprimento do prazo e/ou a inadequação da revisão poderão implicar a não aceitação do trabalho para publicação.

REFERÊNCIAS:

Devem ser apresentadas em espaço simples, com alinhamento apenas à esquerda, seguindo as normas da ABNT abaixo exemplificadas.

LIVROS

SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es). Título do trabalho: subtítulo [se houver]. edição [se não for a primeira]. Local de publicação: Editora, ano.

PARTES DE LIVROS (CAPÍTULOS, ARTIGOS EM COLETÂNEAS, ETC.)

SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es) da Parte da Obra. Título da parte. In: SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es) da Obra. Título do trabalho: subtítulo [se houver]. edição [se não for a primeira]. Local de publicação: Editora, ano. página inicial-final da parte.

ARTIGOS EM PERIÓDICOS

SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es) do Artigo. Título do artigo. Título do Periódico, Local de publicação, número do volume, número do fascículo, página inicial-final do artigo, data

TRABALHOS EM ANAIS DE EVENTOS CIENTÍFICOS

SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es) do Trabalho. Título do trabalho. In: NOME DO EVENTO, número do evento, ano de realização, local. Título. Local de publicação: Editora, ano de publicação. página inicial-final do trabalho.

IMAGENS

As imagens devem ser apresentadas numeradas, em arquivo (aproximado) de 21 x 26 cm e 300 dpi, enviadas no formato JPG. As miniaturas das imagens com: autor, título, técnica, dimensões, fonte e autoria, devem vir no corpo do texto.

/ or inadequacy of the review may lead to the rejection of the paper for publication.

REFERENCES:

They must be typed simple-spaced, aligned just to the left, following the rules from ABNT, as it follows:

BOOKS

AUTHOR'S LAST NAME, followed by the author's first name initial. Title of the work: subtitle [just if it has]. Edition [if it is not the first]. Place of publication: Publisher, year. Initial page - last page.

CHAPTER IN BOOKS (CHAPTERS, ARTICLES IN SELECTIONS ETC.)

AUTHOR'S LAST NAME, followed by the author's first name initial. In: AUTHOR'S LAST NAME, followed by the author's first name initial from the work. Title of the work: subtitle [just if it has]. Edition [if it is not the first]. Place of publication: Publisher, year. Initial page - last page.

ARTICLES IN JOURNALS

AUTHOR'S LAST NAME, followed by the author's first name initial. Title of the Journal, Place of publication, number of the volume, number of the issue, Initial page - last page.

ARTICLES FROM SCIENTIFIC EVENTS ANNALS

AUTHOR'S LAST NAME, followed by the author's first name initial. Title of the article. In: NAME OF THE EVENT, number of the event, year of realization, place. Title. Place of publication: Publisher, year of publication. , Initial page - last page.

IMAGES

Images must be submitted numbered, in a file (approx.) of 21 x 26 cm and 300 dpi, sent in JPG format. Thumbnails of images also containing the following information for each one of them: author, title, technique, dimensions, source and authorship must be inside the text.

INSTRUÇÕES AOS AUTORES DE PARTITURAS

INSTRUCTIONS FOR THE AUTHORS OF SCORES

A composição deve ser enviada em arquivo PDF com tamanho máximo de 5 MB. A partitura deve conter os seguintes elementos, de acordo com sua utilização: título da obra, instrumentação, autor, local e data de composição, letrista (se houver), indicações de andamento, compasso, dinâmica e articulação, e numeração dos compassos e páginas. Para composições que utilizam recursos especiais ou técnicas estendidas, recomenda-se o envio da bula. No caso de obras que utilizam suportes audiovisuais, os mesmos devem ser disponibilizados na forma de arquivos: MP3 para áudio, WMA para vídeo e JPG para figura. Estes arquivos devem ter tamanho máximo de 2 MB. Pode ser disponibilizada, também, uma gravação da composição em arquivo MP3 com tamanho máximo de 3 MB. Pede-se mini currículo e um texto crítico (uma lauda) apresentando o trabalho.

The composition must be sent in PDF format with the maximum of 5MB. The score must contain the following elements, according to its use: title of the composition, instrumentation, author, date and place of composition, lyricist (if any), tempo markings, compass, dynamics and articulation, and numbering of bars and pages. For compositions using special features or extended techniques, it is recommended to send the leaflet. For works that use audiovisual media, they should be made available in the form of files: MP3 for audio, WMA for video and JPG for figure. These files must have a maximum size of 2 MB. It may also be provided a recording of the composition in MP3 file with maximum size 3 of MB. It is required a mini resume and a critical text (one page) presenting the work.

INSTRUÇÕES AOS AUTORES DE PORTFOLIO

INSTRUCTIONS FOR THE AUTHORS OF PORTFOLIO

Pede-se que sejam submetidas até 10 imagens, acompanhadas de mini currículo e de um texto crítico (uma lauda) apresentando o trabalho.

As imagens devem ser apresentadas numeradas, em arquivo (aproximado) de 21 x 26 cm e 300 dpi, enviadas no formato JPG. Deve acompanhar um arquivo com documento em Word trazendo as miniaturas das imagens contendo, ainda, as seguintes informações para cada imagem: autor, título, técnica, dimensões, fonte e autoria. Caso haja dados desconhecidos, fazer uso de s.d., de acordo com a sequência de informações indicadas aqui.

It is required to be submitted up to 10 images accompanied by mini resume and a critical text (one page) presenting the work.

Images must be submitted numbered, in a file (approx.) of 21 x 26 cm and 300 dpi, sent in JPG format. It is required a document in Word file with bringing the thumbnails of images also containing the following information for each one of them: author, title, technique, dimensions, source and authorship. If there is unknown data, use s.d., according to the sequence of information provided here.

CONTATO

CONTACT

Universidade Federal do Pará

Instituto de Ciências da Arte

Programa de Pós-Graduação em Artes

Homepage: www.ppgartes.ufpa.br/site

Revista ARTERIAIS

Avenida Governador Magalhães Barata, n.º 611,

CEP 60060-281, Belém-Pará-Brasil

E-mail: revista.arteriais@gmail.com

Homepage: <http://www.periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/index>

Telefone: +55 - 91 - 3249-2905

