

**Aos amadores, o seu lugar na cena da história do nosso teatro:  
uma experiência de pesquisa sobre o TEB, do Rio de Janeiro**

Fabiana Siqueira Fontana

Muitos creem que artistas, conjuntos e demais gente envolvida com o teatro no Rio de Janeiro já têm garantido seu espaço na história das artes cênicas nacionais. A impressão advém do fato da antiga capital federal, junto com São Paulo, compor o famoso “eixo” - um circuito no qual se localizavam grupos e companhias responsáveis por produções que foram se configurando, em termos historiográficos, como as mais significativas para o desenvolvimento do teatro em nosso país. Tal eixo, porque ainda pouco relativizado no que tange às narrativas sobre o que passou deste setor, permanece como motivo de constantes queixas de pesquisadores ou personalidades que sentem excluídas as experiências originárias de suas regiões, quando se trata da história do teatro no Brasil, ou da história do teatro brasileiro. De forma que, diante do espaço quase nulo dos outros, parece até estranho tratar do Rio de Janeiro quando se pensa nas múltiplas possibilidades de temas e formas que guardam a investigação acerca do que se deu no âmbito das artes cênicas em território nacional.

Porém, seja no que se refere ao que se ocorreu em terras cariocas, ou no que tange aos fatos ocorridos em outros cantos do Brasil, existe uma modalidade de prática teatral que recebe pouca atenção, dada a sua importância, daqueles que se põem a escrever a história do nosso teatro: o amadorismo. A força dos artistas inseridos neste terreno necessita ser ainda descoberta; é o que revela alguns estudos que concederam ao teatro amador espaço privilegiado enquanto objeto de pesquisa.

No Rio de Janeiro, do que se têm notícias, os amadores começaram a se por em cena, de forma mais contundente, em meados do século XIX (SOUZA, 1960). A pesquisa de Franca (2011) mostra que, entre a segunda metade dos oitocentos e 1920, era grande o número de agremiações,

associações e clubes que se distribuíam pela cidade, dividindo, inclusive, o centro do Rio de Janeiro com as companhias profissionais. Depois desse momento, as realizações de caráter amador vão se configurar como tema de análises mais sistemáticas quando se fala da contribuição de conjuntos desta natureza para a instauração do teatro moderno, no Brasil. Instante em que novas concepções acerca do espetáculo ganham a cena, através do advento da figura do diretor e do surgimento de uma nova classe de artistas, mais orientada pela noção de intérprete. Entretanto, apesar de muito tratarem desse assunto, o mesmo precisa ser ainda estudado em razão da trajetória de cada grupo inserido neste contexto. Até porque é daí que advém a sedimentação, no Brasil, de uma imagem de amadorismo teatral que, enquanto uma condição ontológica atribuída a esta prática, esconde os muitos contornos que o teatro amador teve ao longo da história do nosso teatro.

No final de 1930, o amadorismo teatral ganha então um significado específico no cenário sociocultural brasileiro em consequência de dois fatores: a marcada oposição dos amadores em relação ao teatro profissional e o apoio recebido do governo Vargas por conjuntos desta natureza. Produções realizadas nesta época, por tais artistas diletantes, formaram uma ambiência entendida, por nossos historiadores, como um preâmbulo de mudanças estéticas que só viriam a se estabelecer, por aqui, quando as aspirações proclamadas pelos amadores ganhassem o âmbito do mercado de bens culturais. A consequência deste entendimento, que de forma alguma é completamente falso, é a ideia bastante superficial que muitos têm acerca do amadorismo teatral: que essa categoria de prática artística tem sua razão de ser no antagonismo que faz ante aos profissionais da ribalta. Condição que serve ainda para ressaltar um senso de vanguarda e experimentalismo que nem sempre caracteriza a produção dos amadores.

O amadorismo, como todo o teatro brasileiro, é diverso, múltiplo em decorrência do tempo e do espaço onde se localizam as atividades dos seus artistas. Uma condição, apenas, permite a sua definição como categoria de prática artística específica: a de seus adeptos, ou a maioria deles, não dependerem do teatro para a sua subsistência. Fato que muitas vezes permite com que o teatro amador, como campo de estudo, seja confundido com

experiências outras que se aparentam ao amadorismo teatral apenas por ambos se darem fora do terreno do profissionalismo. É o caso do teatro realizado por emigrantes, por operários, nas escolas, o teatro de agitação, etc. (MERVANT-ROUX, 2004). De modo que se faz necessário procurar entender o teatro amador dentro de cada um dos contextos no qual estão inseridos aqueles que se põem em cena sem fazer do teatro o seu “ganha pão”.

Investigar o teatro amador, em virtude da história do nosso teatro, é, em primeira instância, relativizar a narrativa dos grandes feitos de astros e estrelas do passado, ao perceber as artes cênicas como campo de dimensões mais amplas, de contornos determinados, inclusive, pela atuação de pessoas “anônimas”. E para entender as experiências amadorísticas é preciso analisá-las em virtude da sua especificidade como prática artística. É necessário, portanto, se colocar questões como as seguintes:

- Quais as razões que animam determinada gente a encarar o palco?
- Qual o modo como essas pessoas se organizam para a realização de seus espetáculos e temporadas?
- O que eles montam em termos de repertório?
- Quais são as diversas outras atividades culturais a que se empenham?

Pois, sem atentar-se para o propósito que impulsionou os amadores à criação e suas formas de produção, pode-se incorrer no erro de analisar a prática amadorística tomando por base, com fins de comparação, espetáculos dados pelos profissionais, estabelecendo assim a distinção de um em detrimento do outro. E não interessa qual seja a ordem dos fatores e o resultado a que se chegue, a equação, por si só, parece ter caráter negativo e pouco produtor para a historiografia do teatro brasileiro.

Tais considerações estabelecidas acima, apesar de servir como introduções deste ensaio foram algumas das conclusões oriundas de uma pesquisa que resultou no livro *O Teatro do Estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno* (2016). O livro trata de um grupo amador criado em 1938, no Rio de Janeiro, por este que foi um dos maiores animadores culturais do país.

Bastante importante no cenário teatral da época, o TEB, como era conhecido tal conjunto, não havia sido até então investigado a partir de um estudo que lhe tomasse como objeto. Assim, apesar de mencionado de forma recorrente em trabalhos historiográficos sobre o teatro brasileiro do século XX, era pouco o destaque que lhe devam. Apenas uma obra lhe conferia maior atenção. Tania Brandão (2009) viu na iniciativa de Paschoal Carlos Magno o início das transformações estéticas que constituem o teatro brasileiro moderno. Com o TEB, estavam então lançadas aquelas duas condições já referidas anteriormente que propiciaram o aparecimento de outro modo de fazer, e entender, o teatro, no Brasil. Um modo que, apesar de conviver durante anos com a prática dos depois denominados “antigos”, os profissionais, tinha como justificativa a sua oposição ao *star system*.

Porém, ainda estava dado ali, no estudo de Brandão, o significado histórico do TEB a partir de uma condição de preâmbulo, comumente atribuída ao grupo de Paschoal Carlos Magno. Porque o valor do mesmo, enquanto fenômeno teatral, continuava a ser conferido em decorrência do Teatro do Estudando do Brasil ter lançamento feitos que viriam a se consolidar no nosso teatro com a criação do Teatro Brasileiro de Comédia e o Teatro Popular de Arte – companhias profissionais já modernas. Desta forma, apesar de avanços significativos, o TEB continuava a ocupar na nossa historiografia uma posição que impedia que se percebesse nele mesmo a sua razão de ser enquanto “fato histórico”.

Essencial para uma mudança de perspectiva foi então o trabalho de pesquisa mencionado, que teve como mote principal a investigação do que fora o Teatro do Estudante do Brasil a partir da análise de documentos que compõem o arquivo de Paschoal Carlos Magno – conjunto locado do Centro de Documentação e Informação da Fundação Nacional de Artes (o Cedoc/Funarte). Quanto a isto, é imprescindível ressaltar que as possibilidades de avanço da nossa historiografia teatral estão condicionadas à preservação do patrimônio documental das artes cênicas nacionais. Sendo, portanto, urgente que, no Brasil, pesquisadores, inseridos neste campo, se coloquem alertas para as políticas de salvaguarda dos registros desta memória específica.

Ao olhar para o Teatro do Estudante do Brasil, com foco nos preceitos que sustentavam o grupo como projeto estético, percebeu-se então quais eram os pilares que o alicerçavam. Primeiro, o repertório do TEB era formado, majoritariamente, por textos considerados cânones da dramaturgia ocidental, com destaque para Shakespeare. Foi, inclusive, com o Teatro do Estudante do Brasil que algumas das principais obras do poeta inglês foram montadas pela primeira vez, em nosso país, em vernáculo nacional. Fato que deu, a Paschoal Carlos Magno, o título de redescobridor de Shakespeare, no Brasil (FONTANA, 2014). Depois, era predominante a presença de jovens atores no elenco do grupo, dada a ligação de Paschoal Carlos Magno com a classe estudantil. E por fim, à frente da condução dos espetáculos do TEB estavam sempre profissionais do palco; sendo a atriz portuguesa Ester Leão quem mais tempo trabalhou como diretora no grupo. A função de direção acumulava também uma atribuição pedagógica ao exercício da criação da cena, pois além de conduzir a montagem de um espetáculo, era demandado destes profissionais o ensino das primeiras lições de teatro aos inexperientes atores, jovens, muitas vezes, estreantes.

Esquadrinhar tais características, e atentar-se para o que o grupo produziu em termos de espetáculo e a forma como realizou suas atividades, iluminou algo essencial para a discussão sobre o teatro amador, no contexto do teatro brasileiro moderno: a justificativa que a prática amadorística ganhou neste momento em particular. Ou seja, estava em jogo, no estudo do Teatro do Estudante do Brasil, perceber o motivo que colocou tanta gente em ação, por tanto tempo - ainda que não interruptamente, foram mais de 12 anos de existência do conjunto: a elevação cultural da nação. Fazer teatro, como proclamado pelo TEB, significava contribuir para o desenvolvimento do país, através da sensibilização das massas, do aprimoramento do espírito do público. E com base neste sentido político atribuído ao teatro, é que os amadores pleiteavam, frequentemente, ao governo, auxílios, sobretudo, financeiros. O argumento era claro, e pautava-se no fato de ser a prática amadorística uma prática “desinteressada”, que não visava o lucro, realizada por abnegados em prol da arte e da nação. Condição que diferenciava, por oposição, o amadorismo da lógica de produção das companhias profissionais.

É importante informar que, nos anos 1930, foi iniciada, no Brasil, a institucionalização da cultura como dever do Estado, com a criação de importantes órgãos ligados a pasta gerida pelo então ministro Gustavo Capanema (CALABRE, 2009). Esta foi, portanto, a circunstância essencial para que o amadorismo teatral ganhasse tal função no Brasil.

Como mentor do TEB, Paschoal Carlos Magno tornou-se o centro de um amadorismo teatral que se estabeleceu enquanto uma rede de iniciativas interligadas por todo o Brasil, já em meados do século XX. No Rio de Janeiro, outros grupos importantes apareceram neste contexto, como o Teatro Universitário, o Teatro Experimental do Negro, além d'Os Comediantes. Muitas notícias sobre o surgimento de conjuntos deste gênero, vinculados, ou não, a classe estudantil, chegavam a Paschoal Carlos Magno por meio de cartas – documentos encontrados no seu já referido arquivo. As missivas com data mais recuada no tempo são provenientes de Pernambuco e Minas Gerais, e datam de 1938 e 1939. De forma que para o fundador do Teatro do Estudante do Brasil, o seu grupo foi, logo que surgiu, se constituindo como um movimento; movimento este que ele também se pôs a amparar, concomitantemente, à liderança do seu TEB. Como exemplo dessa sua devoção aos amadores espalhados por todos os estados da federação, vale lembrar o espaço de divulgação que ele garantia aos feitos desses artistas em sua coluna no *Correio da Manhã*. Sábato Magaldi (2001) assim a definiu: “[...] era uma espécie de boletim teatral diário do país inteiro. Não havia um esforço, uma tentativa do mais longínquo recanto que não encontrasse ali guarita, sempre com carinho e estímulo.” (p. 282).

O esforço de Paschoal Carlos Magno no fortalecimento do amadorismo teatral no Brasil advinha de sua crença na descentralização cultural, já expressa claramente por ele em 16 de junho de 1942, numa carta endereçada ao presidente Getúlio Vargas, publicada no *Correio da Noite*. A disseminação do teatro amador, como prática desinteressada e guiada, era o princípio que nortearia a constituição de uma arte que contribuísse para o desenvolvimento do país. O fundador do TEB, então, não poupou esforços para gritar por onde fosse, e com quem quer que fosse, sobre a necessidade das autoridades em amparar a prática amadorística, assegurando aos seus adeptos: espaço

adequado para a sua apresentação, recursos mínimos para a elaboração de espetáculos, material de estudo e pessoas experimentadas que orientassem o exercício da montagem. Além da proclamação de todas estas demandas, Paschoal Carlos Magno empenhava-se também em criar eventos que lhe permitisse reunir todos os amadores sediados nas diferentes regiões do nosso país. Este desejo se concretizou quando ele, em 1958, realizou a primeira edição do Festival Nacional de Teatro de Estudantes, em Recife.

Num total de sete edições - ocorridas entre 1958-1975, em diferentes localidades do Brasil -, este evento, com formato de mostra competitiva, tinha como principal objetivo fomentar o intercâmbio entre os grupos amadores, além de proporcionar aos seus artistas atividades para o aprimoramento de sua formação (cursos, palestras, exposições, debates, etc). Paschoal Carlos Magno contou sempre com o apoio de personalidades consagradas do nosso teatro, que ora compunham o júri dos festivais, ora visitavam o evento, com o intuito de contribuir para o preparo de toda uma futura geração de artistas. Fizeram-se presentes com tal intenção, por exemplo: Ariano Suassuna, Paulo Autran, Cacilda Becker, Joracy Camargo, Amir Haddad, Glauce Rocha, entre muitos outros. A sétima edição do festival foi dedicada, inteiramente, ao teatro infantil, tendo toda sua programação composta por espetáculos destinados a crianças e jovens. Destaca-se entre a programação do evento, a realização de um seminário promovido pelo Serviço Nacional de Teatro a respeito do ensino do teatro nas escolas. Na época, estavam em pauta questões relacionadas à inclusão de aulas de expressão artística no currículo escolar, devido à elaboração de uma legislação que tratasse do assunto.

A história do Festival Nacional de Teatro de Estudante ainda está para ser escrita, e os registros presentes no arquivo de Paschoal Carlos Magno mostram a relevância deste evento em termos de ser ele um grande acontecimento da história do nosso teatro. Pela correspondência travada entre o seu realizador e aqueles que participaram do evento é possível entrever o significado que ele teve como fenômeno na história do teatro brasileiro. Ilustrativa, é, por exemplo, as palavras contidas em uma das cartas de Lauro Montes Filho, amador de Mossoró (RN), de 1971: "É preciso lembrar que a integração nacional começou uns 20 anos antes da Transamazônica, com a

realização do I Festival de Estudantes, em Recife, quando você reuniu o arquipélago da cultura existente no Brasil, num só lugar [...]” (Apud FONTANA, 2016, p. 433).

Finalizar este ensaio tratando dos festivais de Paschoal, como ficaram conhecidas as edições do Festival Nacional de Teatro de Estudante, é chamar atenção para outra questão importante, se não central, quando se trata do desenvolvimento do amadorismo teatral, no Brasil, a partir de meados do século XX. Além da análise particular que deve ser realizada visando o estudo de cada grupo, é preciso olhar para as conexões que se deram entre os conjuntos de tal natureza, a fim de que se possa compreender devidamente o sentido do teatro amador no contexto do teatro moderno. A fim de que se possa, na verdade, compreender devidamente o próprio teatro brasileiro moderno. Momento imprescindível no entendimento mesmo do cenário artístico de agora.

## Referências bibliográficas:

BRANDÃO, Tania. **Uma empresa e seus segredos**: Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras, 2009.

CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil**: dos anos 1930 ao século XXI. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

FRANCA, Lucina Penna. **Teatro amador**: a cena carioca muito além dos arrabaldes. 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Niterói, 2011. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/stricto/td/1542.pdf>. Acesso em: 29 nov. 2016.

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

FONTANA, Fabiana Siqueira. Shakespeare, teatro moderno e movimento amador – a experiência do Teatro do Estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno. **Pitágoras 500**. Campinas, vol. 5, dezembro de 2014, p. 43-62. Disponível em: <file:///C:/Users/fonta/Downloads/270-706-1-SM.pdf>. Acesso em: 21 nov. 2016.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. 5ª Ed. São Paulo: Global, 2001.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. Introduction. In:\_\_\_\_\_ (Coord.). **Du théâtre amateur**: approche historique et anthropologique. Paris: CNRS, 2004, p. 7-15.

SOUZA, J. Galante de. **O teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: MEC; Instituto Nacional do Livro, 1960, v. 2.