

Teatro no Pará: vanguardismos e modernidades no século XX.

José Denis de Oliveira Bezerra

Meu reino é inacessível, meu rei é poderoso. Nem tenho cetro, não trago manto, restou-me um anel somente, cujo símbolo minha memória perdida esqueceu.

Maria Lúcia Medeiros (Quarto de hora).

A minha fala de hoje irá abordar aspectos da produção teatral em Belém do Pará, no século XX, principalmente no período que corresponde às décadas de 1940 a 1960. Ao longo dos últimos dez anos venho me dedicando à pesquisa histórica sobre as práticas teatrais na capital paraense, costuradas e cerzidas pelas vozes, inicialmente, dos que defini como poetas da cena.

A experiência com a pesquisa em História Oral me proporcionou um grande aprendizado, principalmente no que corresponde ao convite em dividir memórias, histórias de vida, as experiências individuais e coletivas de sujeitos artistas com o fazer teatral, com a arte e com outros campos intelectuais e de relações sociais. Por meio dessas vozes, conheci um pouco mais daquilo que os livros oficiais de história não me mostraram, sobre a minha cidade, sobre uma tradição artístico-intelectual de meu lugar, em plena conexão com outros lugares, com outros artistas e pensadores brasileiros.

Minha relação com os estudos históricos do teatro brasileiro de expressão amazônica, como gosto de definir em alguns casos, ampliou-se com a minha entrada no doutorado em História da UFPA. Foi o momento de expandir olhares, dialogar com outros estudos e perspectivas sobre o meu objeto de pesquisa: as práticas teatrais dos movimentos amadores entre 1941 a 1968. Durante o processo de doutoramento, tive a oportunidade de encontros, debates, reflexões sobre o fazer historiográfico do teatro brasileiro.

O campo de debate sobre a produção teatral brasileira/paraense do século XX é muito amplo, ele perpassava por diversos caminhos, diversas formas de fazer, pensar e organizar o sistema artístico teatral. Por exemplo, quando estudamos o teatro produzido no Pará, não podemos deixar de ler os estudos do historiador Vicente Salles, intelectual de importância fundamental para as pesquisas sobre as artes cênicas na Amazônia. Foi o primeiro a se debruçar, de forma incansável e também homérica, sobre o teatro na Amazônia. Sua obra,

Épocas do teatro no Grão-Pará, ou Apresentação do Teatro de Época, publicada em 1994 pela editora da Universidade Federal do Pará, é leitura obrigatória de todo estudante, pesquisador, a quem queira se debruçar sobre o tema. Ele foi minha primeira referência e fonte de estudos.

Hoje, vejo o livro de Vicente Salles não apenas como bibliografia obrigatória, mas como fonte para muitas questões inerentes à produção teatral amazônica/paraense, desde o século XVII até meados do XX. E foi dele, da última frase de seu livro épico, “Com o Norte Teatro Escola inicia-se novo capítulo do Teatro no Pará. Mas este é um capítulo longo” (1994, p.508), que resolvi adentrar nesse labirinto de memórias.

Na pesquisa de mestrado, realizada no Programa de Pós-graduação em Letras da UFPA, debrucei-me sobre o tema da modernidade teatral paraense, partindo dos trabalhos do Norte Teatro Escola do Pará, fundado em 1957, grupo de estudantes universitários e intelectuais locais, que viam o teatro como um espaço de encontro de amigos, entrelaçados pelo “amor” à palavra poética. Comecei, então, a escavar as grutas das memórias, por meio de entrevistas com líderes desse movimento. Foi quando conheci Maria Sylvia Nunes e Benedito Nunes. Eles foram os primeiros que se dispuseram a conversar, a me contar suas experiências com o teatro. E, assim, fui trilhando o caminho da pesquisa. Ouvia histórias aqui, outras ali, e como Penélope, comecei a tecer o manto histórico das artes cênicas em Belém do Pará.

Na época, criei um ponto de análise: de um lado o Norte Teatro Escola do Pará, e do outro o grupo Cena Aberta, que descobri aos poucos, a partir dos relatos de meus narradores. E a cada dia surgiam muitas informações, histórias de grupos, artistas, obras vivenciadas, produzidas em Belém. Mas precisei definir meu norte. Dessa maneira, procurei mostrar duas visões, duas experiências, marcadas por tempos históricos distintos, sobre a ideia de uma modernidade teatral paraense. Uma ligada mais a uma tradição do texto como elemento primeiro e elementar para a produção teatral, presente nas ações no NTEP; a outra, em determinado momento, pela explosão da linguagem da encenação, da descoberta da corporeidade teatral, como princípio poético basilar, questões vivenciadas pelo Cena Aberta em um período de sua trajetória. E, assim, escrevi

minha dissertação de mestrado: *Memórias cênicas: poéticas teatrais na cidade de Belém (1957-1990)*, hoje com versão em livro.

No doutorado em História da UFPA, tive de me redescobrir, me construir como historiador da arte, do teatro. A experiência com os estudos da memória e da história oral precisaram de outros diálogos. Fui apresentado a outro universo, teórico e metodológico, que me auxiliou escrever a tese: *Vanguardismos e Modernidades: cenas teatrais em Belém do Pará (1941-1968)*, defendida em março deste ano de 2016.

É a partir dela que busco dialogar hoje com vocês, sobre uma determinada produção artística, produzida na capital paraense entre as décadas de 1940 a 1960. Nessa pesquisa, discuto as produções teatrais ligadas à concepção de transformação da cena local, por meio do contato com o teatro, considerado canônico e clássico. No entanto, aparece, além da valorização desse saber constituído como tradição, o discurso da vanguarda, em diferentes momentos e contextos artísticos paraenses. São essas questões sobre as quais busco investigar e promover uma reflexão do processo histórico que envolve esses elementos culturais.

A partir desse acervo de memórias, podemos apontar que a produção teatral brasileira dos anos 1940 e 1950 foi marcada pela busca de sua renovação, e presenciou várias ações de artistas, de intelectuais e do Estado, que tinham por finalidade a modernização dos palcos nacionais. Os discursos e os trabalhos poéticos giravam a partir de polos representativos tanto de uma tradição - formada pela presença das formas do teatro comercial, principalmente as revistas-, quanto pelas modernas obras, influenciadas por estéticas europeias, e a necessidade de reconfiguração de todo setor cultural em torno das artes cênicas.

Pelo Brasil, surgiam diversos grupos que se polarizavam nas discussões sobre a necessidade de modernizar o teatro nacional, torná-lo um campo de novas poéticas e, também, de articulações de ideias e projetos culturais. Além da tradição do teatro cômico, o país já vivenciara a efervescência da revista e dos gêneros que tinham por meta agradar aos públicos aburguesados, através do entretenimento. Em contrapartida, os anos 1940 viram surgir movimentos contrários a essas formas, os quais bebiam suas inspirações nos modelos europeus, principalmente por influência das novidades estéticas do final do século

XIX e início do XX. Somado a eles, nasceu um importante movimento, que via na força do teatro amador e de estudante um caminho para mudanças nos cenários regionais e nacional das produções cênicas.

As posturas e trabalhos vanguardistas do teatro amador paraense, como os defino em meu trabalho, pautados na perspectiva de modernização das práticas teatrais brasileiras são o ponto de partida de meu estudo. Os projetos modernistas brasileiros preocuparam-se, fundamentalmente, em transformar formas estéticas, posturas e políticas para as artes. Essas ações estiveram embasadas nas maneiras de pensar a produção teatral e, também, na criação de mecanismos que projetassem os valores e ideologias dos intelectuais e artistas envolvidos com o projeto cultural dos amadores nacionais.

Penso que discutir a produção artística-cultural no Pará, por meio do campo teatral, ajuda a entender como artistas e intelectuais paraenses estiveram conectados aos movimentos de transformação do teatro brasileiro, apontados em minha pesquisa, como ações vanguardistas. Essas reflexões e ações no campo estético, em especial o teatro, colaboram, ainda, na percepção da organização sociopolítica e proporciona compreender como determinados segmentos da sociedade local se comportaram diante tanto das inovações poéticas, quanto das questões políticas no estado.

A noção de vanguarda surge, nas artes, como ações de rupturas com a tradição, pautada na valorização dos cânones artísticos organizados pela burguesia do século XIX, que terá seu epicentro nas primeiras décadas do XX. O sentido metafórico do termo deriva-se do conceito francês de *avant-garde*, que tem por significado literal estar à frente da guarda, ou seja, a parte frontal do exército. Ser vanguardista, portanto, significou colocar-se em posição de quebra de paradigmas, que no campo da cultura representou as novidades de conceitos, a formulação de novas formas tanto de organização política, quanto estética.

Por isso, precisamos delinear as noções de vanguarda que utilizo em minhas análises. Jorge Schwartz¹ propõe uma importante reflexão sobre esses movimentos, presentes nos projetos modernistas dos artistas latino-americanos, dos anos 1920. Ele afirma que a América Latina, desse período, presenciou

¹ SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. 2ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

intensos debates em torno dos significados e da utilização da palavra vanguarda, materializada pelos sentidos e interesses opostos entre os que acreditavam na “arte pela arte” e os que viam o espaço estético como lugar de engajamentos políticos².

O crítico aponta que a utilização da palavra vanguarda teria iniciado pelos estudos de Marx e Engels sobre as relações sociais no contexto do mundo burguês. Com isso, pontua que a partir do final do século XIX, a Europa viu surgir diversos jornais de influência partidária, ligados às ideologias comunistas e socialistas, intituladas de vanguarda. No campo artístico, Schwartz pontua que ele passou a ser observado e utilizado como espaço pragmático, capaz de renovar e transformar a sociedade³.

Essa relação dos movimentos artísticos engajados, politicamente, com os princípios comunistas e socialistas, com as vanguardas, mudaria, na primeira metade do século XX, quando eles passassem a ser vistos como representantes do espírito individualista das classes burguesas. Schwartz afirma que “o surgimento dos *ismos* europeus dá grande margem à experimentação artística, desvinculada, em maior ou menor grau, de pragmatismos sociais”⁴. Com isso, para além dos padrões e regras estabelecidas pela burguesia dos séculos XIX e início do XX, os vanguardismos passaram a representar não apenas modelos estéticos a serem seguidos, mas revelaram intensas e complexas relações sociopolíticas, demarcadas pela presença da seletividade e pregação de valores de comportamento, pensamento e produção de determinados grupos sociais.

A partir dessa concepção, observei, nas produções dos grupos amadores paraenses, a forte presença da função da arte como elemento emancipador, formativo de gostos de ciclos sociais fechados, não preocupados, inicialmente, com transformações mais generalizantes, mas com os próprios circuitos nos quais transitavam. Pontuo, ainda, que havia uma rede de produção e circulação de ideias e obras, presentes nos espaços como os suplementos literários, as revistas de arte e cultura, e nos encontros coletivos, por meio de grupos de teatro, cineclubes, etc.

² Idem, (p.51).

³ Idem, (p.52).

⁴ Idem.

Os movimentos de teatro amador e de estudante procuraram estabelecer regras de concepção e produção de objetos estéticos, alicerçados em práticas de formas consideradas modernas, em oposição à tradição presente nos circuitos da produção teatral local, composta pelo teatro comercial e ao que Vicente Salles (1994) classificou, no contexto paraense, como popular. Um intelectual moderno, e, conseqüentemente, um artista e um sujeito modernos, precisava adequar-se a padrões de serenidade, sem os estardalhaços provocados pelos gêneros cômicos das formas citadas anteriormente. Era necessário, para isso, criar um movimento estável e com continuidade.

No contexto paraense, destaco que a relação entre as ideias da tradição *versus* da modernidade teatral foi representada pelas seguintes práticas artísticas: de um lado, as produções do teatro comercial e popular, representantes da primeira categoria; e do outro as obras e inspirações poéticas dos amadores locais. Porém, nesse ponto destaco a presença de duas visões sobre a tradição teatral. A primeira, a que os grupos de teatro de estudante buscaram negar, por não representarem os modelos de arte e comportamentos sociais pensados por ele. A segunda, a tradição erudita, visto por esses artistas e intelectuais como símbolos da arte e cultura ocidentais e em alguns casos, como vanguarda.

Dessa maneira, os intelectuais e artistas, inspirados pelo desejo vanguardista, projetaram a ideia de um homem novo, com prospecções em relação aos espaços sociais em que viviam, e, também, com a necessidade de arquitetar novos princípios artístico-culturais. No contexto brasileiro, percebemos que esse espírito transformador nas artes teatrais se deu no período do Estado Novo (1937-1945), e após a redemocratização dos anos 1950. Contudo, mesmo representando um movimento político que primou pelo controle das massas, por meio de órgãos estatais com essa finalidade, e de todo um sistema de educação e cultura, a ditadura varguista foi um importante momento de conquistas para os setores artísticos.

Os intelectuais envolvidos com o projeto modernizador das artes teatrais brasileiras dos anos 1940-50 viam o espaço da cultura como lugar de construção de novas sensibilidades e novas percepções e entendimento da vida. Por isso, percebeu-se nas ações dos amadores paraenses a presença do espírito

vanguardista e moderno no sentido da necessidade de formação de novos gostos, fundamentado, essencialmente, no contato com os objetos eruditos.

A erudição, representada pela tradição teatral ocidental, foi o caminho escolhido pelas gerações amadoras dos anos 1940-50, para combater modelos considerados, por eles, ultrapassados e que não conseguiriam representar o projeto de transformação das artes cênicas locais, por primarem pelo entretenimento das plateias. Entreter com o riso gratuito representou para esses amadores uma prática totalmente contrária aos seus interesses. Dessa maneira, para que seus objetivos fossem atingidos, o sistema cultural teatral precisava mudar: os artistas necessitavam de formação qualificada; as casas de espetáculos de reformas e de novas construções; o setor da cultura dos subsídios do Estado, para que os ofícios cênicos fossem valorizados e capazes de promover a sobrevivência dos artistas.

Outra concepção de vanguardismo que abordo é a função educativa do teatro. Para isso, eram necessárias ações que pudessem refinar os gostos das plateias, e a presença da cultura teatral por meio do ensino formal nas escolas brasileiras, além da qualificação dos artistas. Esse tema foi pauta em diversos debates da categoria em prol das transformações do setor. Um exemplo disso é o I Congresso Brasileiro de Teatro Amador, realizado em 1951, no Rio de Janeiro. Nele, diversos representantes de grupos amadores de vários estados brasileiros discutiram e propuseram questões que ocupavam a pauta da categoria desde os anos 1940. O Pará esteve representado por Margarida Schivazappa, importante nome do teatro de estudante local, que liderou o Teatro do Estudante do Pará, junto com outros intelectuais, como Francisco Paulo Mendes, homem das letras, da crítica literária, que liderou a chamada geração de 1945. Esse grupo reunia-se em espaços de sociabilidade, como o Café Central. Estudantes e professores universitários, jornalistas, escritores e poetas encontravam-se nesse espaço para comungar ideias sobre a produção artística, intelectual.

Essa forma de organização representou, para o campo cultural, um modelo de produção de bens artísticos alicerçados na ideia de modernização das artes, em especial a literatura. Raymond Williams⁵ aponta que as frações, grupos de

⁵ WILLIAMS, Raymond. *A Fração Bloomsbury*. Tradução de Rubens de Oliveira Martins e Marta Cavalcante de Barros. Revista Plural; Sociologia, USP, 6: 139-168, 1. sem. 1999.

artistas e intelectuais reunidos em torno dos bens simbólicos, como o campo estético, representaram certas organizações sociais, que se diferenciaram pelo contato com esses “produtos, objetos poéticos, e representaram as complexas relações entre poder e arte”.

Pautados nessa linha de análise, juntamente com a postura e a ideia de vanguarda artística e cultural, o movimento amador teatral paraense representou, na Amazônia, esse modelo de transformação da região, por meio da produção de conhecimento científico e artístico. Dessa maneira, através da análise dos grupos Teatro do Estudante do Pará/TEP (1941-1951), Norte Teatro Escola do Pará/NTEP (1957-1962) e do Serviço de Teatro da Universidade do Pará/STUP (1962-1967), podemos perceber as complexas redes socioculturais, construídas pela presença do desejo de renovação das artes cênicas locais. Pautado em diversas discussões e conflitos entre saberes e formas estéticas, essas organizações apontam a presença de debates em torno de concepções e de práticas de determinados segmentos da sociedade local, engajados a modelos e perspectivas alinhadas a projetos mais amplos de renovação artística, econômica e sociopolítica.

O TEP (1941-1951) destacou-se nos anos 1940, pela sua militância junto aos órgãos de governo e as classes estudantis locais, e representou a busca por uma renovação nas formas de produção teatral, na perspectiva dos movimentos amadores. Ao analisar esse grupo, percebo algumas questões que norteiam as discussões presentes entre os artistas brasileiros de teatro da década de 1940, entre elas: reflexão sobre as oposições entre ações de vanguarda e uma tradição teatral paraense, fundamentada nas práticas do teatro comercial e popular; e as propostas de renovação das artes cênicas brasileiras, alicerçadas na organização estrutural do setor, através de subsídios do Estado. Somado a isso, observa-se o desejo de tornar o teatro uma atividade permanente nas práticas culturais da capital paraense, e desempenhar a função educativa de gostos estéticos e comportamentos sociais de determinados segmentos da sociedade.

Na década de 1950 e início dos anos 1960, temos como destaque as ações do NTEP (1957-1962), por meio de suas participações nos festivais nacionais de teatro de estudante, organizado por Paschoal Carlos Magno, importante articulador do teatro amador brasileiro do século XX, e suas reverberações na

cena local e nacional. Esse grupo teve como meta vanguardista proporcionar trabalhos inéditos nos palcos brasileiros, além de representar modelos de intelectual moderno no contexto latino-americano.

Essa última questão possibilita analisar as práticas desse grupo, que se inserem a discussão dos espaços de construção e circulação de conhecimentos artísticos e científicos do final dos anos 1940 e durante os anos 1950. Exemplo disso foi quando ocorreu a transferência, paulatinamente, da produção de conhecimento dos círculos de amizades e trocas simbólicas, como grupos de teatro, suplementos literários e revistas de arte e cultura, para o universo acadêmico das recém-criadas universidades brasileiras.

A criação do STUP (1962-1967), atual Escola de Teatro e Dança da UFPA, representou uma das principais conquistas dos amadores paraenses das décadas anteriores. A instituição, em seu momento inicial, além de proporcionar a formação técnica e acadêmica aos artistas de Belém, foi articulada a partir dos princípios estéticos e ideológicos dos amadores dos anos 40 e 50. A escola de teatro estabeleceu uma rede de intercâmbio com outras instituições brasileiras e a reflexão sobre a necessidade e contradições de se constituir um campo de atuação profissional, para artistas engajados nos saberes culturais construídos pelas gerações anteriores, dos anos 1940-50.

São muitas as questões a serem apontadas quando nos propomos a analisar o movimento de teatro brasileiro do século XX. Precisamos de mais trabalhos que nos ajudem a perceber a importância e os impactos artísticos e sociais dessa produção. Aqui encerro minha contribuição nesse seminário, ressaltando os significados concretos dessa iniciativa: ouvir, refletir e registrar as histórias do teatro brasileiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. 2ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

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