

1 2 9 0



UNIVERSIDADE D  
**COIMBRA**

IRACY RÚBIA VAZ DA COSTA

## **MODERNIDADE SEVERINA**

O TEATRO EXPERIMENTAL DE MARIA SYLVIA NUNES E  
SUA INVISIBILIDADE NA HISTÓRIA HEGEMÔNICA DO  
TEATRO BRASILEIRO

**Tese no âmbito do doutoramento em Estudos Artísticos, Artes/Estudos  
Teatrais e performativos, orientada pela professora Doutora Catarina Isabel  
Caldeira Martins e pela professora Doutora Wladilene de Sousa Lima e  
apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.**

Mês de abril de 2020



IRACY RÚBIA VAZ DA COSTA

## MODERNIDADE SEVERINA

O TEATRO EXPERIMENTAL DE MARIA SYLVIA NUNES E SUA  
INVISIBILIDADE NA HISTÓRIA HEGEMÔNICA DO TEATRO  
BRASILEIRO

Tese de Doutoramento em Estudos Artísticos com ênfase em Estudos Teatrais e Performativos  
orientada pela professora Doutora Catarina Isabel Caldeira Martins e professora Doutora  
Wladilene de Sousa Lima apresentada à Faculdade de Letras de Universidade de Coimbra

2020



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

*Tese de Doutorado em Estudos Artísticos com ênfase  
em Estudos Teatrais e Performativos orientada pela  
Professora Doutora Catarina Isabel Caldeira Martins e  
Professora Doutora Wladilene de Sousa Lima  
apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de  
Coimbra*

**Ficha Técnica**

**Autora:** Iracy Vaz

**Título:** Modernidade Severina

O Teatro Experimental de Maria Sylvia Nunes e sua invisibilidade na História  
hegemônica do Teatro brasileiro

**Capa:** Iracy Vaz e Luã Wanzeller

**Composição gráfica:** Iracy Vaz e Luã Wanzeller

FACULDADE DE LETRAS

---

**MODERNIDADE SEVERINA**

O TEATRO EXPERIMENTAL DE MARIA SYLVIA NUNES E SUA  
INVISIBILIDADE NA HISTÓRIA HEGEMÔNICA DO TEATRO  
BRASILEIRO

---

IRACY RÚBIA VAZ DA COSTA

Tese de doutoramento

Orientadores	Professora Doutora Catarina Isabel Caldeira Martins Professora Doutora Wladilene de Sousa Lima
Área de conhecimento	Estudos Artísticos Com ênfase em Estudos Teatrais e performativos
Ano	2020



UNIVERSIDADE D  
COIMBRA



Para minha tataravó, Maria Rosália, peixeira de Aveiro (in memoriam)

Para minha bisavó, Maria Quitéria, agricultora do Crato (in memoriam)

Para minha avó, Iracy Vaz, sapateira e sorveteira de Belém (in memoriam)

Para minha avó, Alda Pessoa, dona de Casa de Santo Antônio do Tauá

Para minha mãe, Nazaré Vaz, pedagoga de Icoaraci

Para minha filha, Lygia Vaz, criança sorridente de Belém

Para toda a minha ancestralidade e para a vida que veio através de mim.

Minha linhagem feminina me ensinou que a educação para as mulheres não foi sempre um direito garantido, mas um direito conquistado.



## AGRADECIMENTOS

Quero *agradecer e abraçar...*

**O sagrado** e suas infinitas faces que me ampararam e me deram forças para erguer esta empreitada.

**Meus pais, Nazaré Vaz e Alex Vaz**, pelo amor incondicional e apoio.

**Minha filha, Lygia Cruz**, pelo amor e paciência nos tantos dias em que não pude brincar com ela, pois precisava escrever.

**Meu ex-marido, Benilton Cruz**, que enquanto estivemos casados, me ofereceu seu apoio e companheirismo.

**Minha família inteira**, pelo carinho.

**Minha orientadora, Catarina Martins**, o lado apolíneo da orientação, por me conduzir com muito empenho e atenção, me auxiliando para que esse trabalho tivesse o máximo de consistência, e o mínimo de gralhas.

**Minha co-orientadora, Wladilene Lima**, o lado dionisíaco da orientação, por me receber sempre com afeto e bons cafés, por me conduzir com muito carinho e comprometimento, me auxiliando a dar vazão ao poético e fortalecer o que há de genuíno em minha escrita.

**O historiador e amigo, Denis Bezerra**, por permitir que eu adentrasse a sua casa e seus preciosos arquivos de pesquisa da História do Teatro paraense.

**O coordenador do doutoramento em Estudos Artísticos, Fernando Matos**, pelo seu trabalho à frente deste curso e por ter sido muito solícito com todas as minhas demandas acadêmicas.

**A professora do Doutoramento em Estudos Feministas, Adriana Bebiano**, pelos conhecimentos compartilhados em sala de aula e pela sua força na militância em prol dos direitos das mulheres.

**Meu orientador de mestrado, Afonso Medeiros**, pelo seu apoio, sua sapiência e militância em prol da área de Artes no Brasil.

**Minha orientadora de graduação, Jovelina Ramos**, pela paciência com a jovem neófito que queria ser pesquisadora.

**Meu primeiro professor de teatro, João Queiroz**, por ter me apresentado os caminhos de Dionísio e me tornado bacante.

**O primo e talentoso artista, Luã Vanzeller**, pelo trabalho gráfico da capa desta tese.

**Meus amigos Monise Martinez, Daniela Cordovil, Etiene Sousa, Kaio Eduardo, Advaldo Castro, Ana Paula Sampaio e Patrícia Gomes**, por tantas risadas e ombros firmes quando precisei.

**A CAPES**, por ter me concedido a bolsa de Doutorado Pleno no exterior.

**A Universidade Federal do Pará**, instituição que fiz grande parte de minha formação e que agora sou professora, por ter alimentado meu espírito por tantos anos, e agora me alimentar o corpo, me permitindo ganhar o pão de todo o dia.

**A Universidade de Coimbra**, pela acolhida e por me permitir investigar o teatro brasileiro e suas colonialidades que também são portuguesas.

E por fim...

Agradecer e abraçar no plano do infinito, **Maria Sylvia Nunes (in memoriam), Angelita Silva (in memoriam) e Benedito Nunes (in memoriam)**, pela grande contribuição ao Teatro, à Literatura e à Filosofia em Belém, no Pará, no Brasil e no mundo.

## RESUMO

(...) Tendo. Ágrafa,  
a marginal vagina  
subsiste ao gráfico parêntesis  
Mas a mão assinala o teu centro, teu  
Último grito de ti- de ti, verdadeiramente  
Max Martins

Com quantas mulheres se faz uma História canônica? De preferência, com nenhuma. Marginais, do sexo ao pensamento, obliterados serão seus feitos. Essa tese versa sobre mais um caso de invisibilização de uma artista dentro da História da Arte. As invisibilidades são inúmeras, mas nenhuma é igual, pois cada uma se configura com especificidades de raça, classe, sexualidade e geografia, que distinguem o processo de apagamento dentro do cânone.

O presente trabalho versa sobre a invisibilização da encenadora amazônica Maria Sylvia Nunes, dentro da História canônica do teatro brasileiro. Partimos então da indagação: quais motivos levaram à obliteração de Maria Sylvia e de sua precursora montagem do texto *Morte e Vida Severina*? Para respondermos a essa questão, trabalhamos em duas frentes, na desconstrução da historiografia hegemônica do teatro brasileiro, e na reconstrução de uma História a partir das memórias que foram postas à margem. No primeiro movimento de desconstrução, desenvolvido na Parte I da tese, investigamos o nascedouro da História canônica do Teatro brasileiro, seus autores e discursos, para chegarmos à compreensão de como se constituiu o paradigma da disciplina. Observamos, então, que o paradigma da História canônica do Teatro brasileiro é formado por uma tríade colonial composta pelo colonialismo interno, colonialidade do gênero e colonialidade do poder.

Essa tríade colonial orienta a produção de um História calcada em parâmetros androcêntricos, pois privilegia os feitos masculinos. Racista e classista, pois inclui em suas narrativas apenas a produção cênica de artistas brancos (europeus ou descendentes), sobretudo aqueles que faziam teatro para as elites econômicas de cada época. E por fim,

essa historiografia se revela centralizadora, pois legitima e considera digna de entrar no cânone apenas o teatro desenvolvido no Sudeste/Sul do Brasil.

No segundo movimento, desenvolvido ao longo da Parte II deste trabalho, iremos endossar a reconstrução dessa historiografia a partir de narrativas que foram colocadas à margem pelo paradigma colonial. Ressaltamos aqui a palavra “endossar”, pois também há outras pesquisadoras e pesquisadores trabalhando nesse processo de reconstrução, trazendo, para o cerne da narrativa, o teatro produzido por grupos subalternos ou grupos que sofreram processos de subalternização de suas práticas artísticas. Corroborando com a construção de uma História insurgente, iremos tecer narrativas sobre o grupo Norte Teatro Escola do Pará, capitaneado e dirigido por Maria Sylvia Nunes, sua produção cênica experimental e de vanguarda, que possibilitou a modernização do teatro na Amazônia e contribuiu para a modernização do Teatro brasileiro.

Após desconstruirmos a historiografia canônica e reconstruirmos uma História a partir das margens, tendo pontuado as contribuições de Maria Sylvia Nunes, iremos versar sobre como a tríade colonial permitiu a invisibilização do teatro e da ação pedagógica de Maria Sylvia, pontuando que esse paradigma está em declínio para que surja um novo paradigma, diverso e sem hierarquias, onde a diversidade estética, de gênero, sexualidade e geografia possa coexistir em um novo horizonte, sem hierarquias e obliterações.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teatro- História- Colonialidade- Invisibilidade- Modernidade

## ABSTRACT

(...) *I try, Ágrafa,*  
*the marginal vagina subsists*  
*in the parentheses chart.*  
*But the hand marks your center, yours.*  
*The last cry of yours, truly.*

Max Martins

How many women are needed to make an official history? Preferably none. Marginalized, because of gender and intellect, their deeds will always be obliterated. This thesis deals with yet another case of the invisibility of an artist within the history of art. Invisibilities are innumerable, but none are the same, as each of these are configured with specificities of race, class, sexuality and geography, which distinguish the process of erasure within history.

This thesis deals with the invisibility of Amazonian director Maria Sylvia Nunes, within the official history of Brazilian theater. We started the research with the following questions: What reasons led to the obliteration of Maria Sylvia and her first montage of the scenic play based in the text “*Morte e Vida Severina*” \*? In order to answer this question, we work on two fronts: first deconstructing the hegemonic historiography of Brazilian theater, and then in reconstructing the history from the memories of those who were ostracized.

In the first act of deconstruction, developed in Part I of the thesis, we investigate the birth of the official history of Brazilian theater: its authors, and speeches. All in order to arrive at an agreement of how the discipline paradigm is constituted. We conclude that the paradigm of canonical history of the Brazilian Theater is formed by a colonial triad composed of three elements: internal colonialism, coloniality of gender and coloniality of power.

This colonial triad guides the production of a history based on androcentric parameters, as it favors male achievements. Racist and classist, as it includes in its narratives only the scenic production of white artists (Europeans or descendants),

especially those who did theater for the economic elites of each era. This historiography proves to be centralized, because it legitimates and takes into consideration only the theater developed in the Southeast / South of Brazil to be worthy of belonging to history.

In the second act, developed throughout Part II of this thesis, we endorse the reconstruction of this historiography based on narratives that were set aside by the colonial paradigm. We emphasize here the word “*endorse*”, as there are other researchers working on this reconstruction process. As well as bringing, to the heart of the narrative, the theater produced by subservient groups or groups that have undergone processes of subordination of their artistic practices. Corroborating the construction of an insurgent history, we will weave narratives about the theater group “Norte Teatro Escola do Pará”, led and directed by Maria Sylvia Nunes, with their experimental and avant-garde scenic production, which enabled the modernization of theater in the Amazon and contributed to the modernization of the Brazilian theater as a whole.

After deconstructing the official historiography and reconstructing a history from the margins, having punctuated Maria Sylvia Nunes's contributions, we will discuss how the colonial triad allowed the invisibility of Maria Sylvia's theater and pedagogical action. We will also be pointing out that this paradigm is in decline for a new paradigm to surge: diverse and without hierarchies, where aesthetic, gender, sexuality, and geographic diversity can coexist in a new horizon.

KEYWORDS: Theater- History- Coloniality- Invisibility- Modernity

\* *Morte e Vida Severina: The Death and Life of a Severino*



## LISTA DE IMAGENS

Imagem I- Mapa do Brasil-----	49
Imagem II- Mapa da Amazônia Legal-----	50
Imagem III- A redenção de Cam-----	82
Imagem IV- Fachada do Teatro da paz-----	104
Imagem V- Sala de espetáculo do Teatro da paz-----	104
Imagem VI- Kaká Werá Jacupé-----	140
Imagem VII- Elenco da Companhia Negra de Atores-----	147
Imagem VIII- Grupo TEN- Teatro Experimental do Negro-----	150
Imagem IX- Maria Sylvia Nunes e Benedito Nunes no Rio de Janeiro, ano 1952-----	162
Imagem X- Complexo da Estação das Docas-----	164
Imagem XI- Visão interna do Teatro Maria Sylvia Nunes-----	164
Imagem XII- Maria Sylvia Nunes na sala da sua residência-----	165
Imagem XIII- Benedito Nunes em frente à casa da Estrella-----	167
Imagem XIV- Centro de convenções Benedito Nunes-----	169
Imagem XV- Angelita Silva-----	170
Imagem XVI- Montagem do TEB de <i>Romeu e Julieta</i> -----	172
Imagem XVII- Margarida Schivazappa-----	175
Imagem XVIII- N.T.E.P. em <i>Os cegos</i> , ano 1958-----	191
Imagem XIX- N.T.E.P em <i>A cantora careca</i> , ano 1960-----	194
Imagem XX- N.T.E.P. em <i>Lição de Botânica</i> , ano 1959-----	195
Imagem XXI- N.T.E.P. em <i>O quase ministro</i> , ano 1959-----	196
Imagem XXII- Paschoal Magno, Maria Sylvia Nunes e Benedito Nunes-----	197
Imagem XXIII- N.T.E.P em <i>Édipo rei I</i> , ano 1959-----	199

Imagem XXIV- N.T.E.P em <i>Édipo rei II</i> , ano 1959-----	199
Imagem XXV- Paraguassú Éleres na catedral em D.F.-----	201
Imagem XXVI- Pré-estreia de <i>Morte e Vida Severina</i> -----	208
Imagem XXVII- Planta baixa da encenação de <i>Morte e Vida Severina</i> -----	210
Imagem XXVIII- Carta de Mario Faustino-----	248
Imagem XXIX- Carta de Maria Sylvia Nunes-----	252
Imagem XXX- N.T.E.P. em <i>Morte e Vida Severina I</i> -----	256
Imagem XXXI- N.T.E.P. em <i>Morte e Vida Severina II</i> -----	256

## ÍNDICE

<b>RESUMO</b> -----	09
<b>CONVERSAS DE BASTIDOR: NOTAS INTRODUTÓRIAS</b> -----	20
<b>PARTE I- DESMANTELANDO A CASA DO MESTRE: REVISITANDO E DESCONSTRUINDO A HISTORIOGRAFIA HEGEMÔNICA DO TEATRO BRASILEIRO</b> -----	36
<b>CENA I- AS TRÊS VIAS DA COLONIALIDADE: UMA ABORDAGEM INTERSECCIONAL</b>	
1.0-ANTES DE ENTRAR EM CENA: A INSUGÊNCIA DOS CONCEITOS DECOLONIAIS-----	38
1.1- O DISPARO POÉTICO PARA ENTRAR EM CENA: ENTRE HIJABS E DUPATTAS-----	39
1.2-OS ESTUDOS SUBALTERNOS DO SUL PARA O SUL-----	41
1.3-COLONIALIDADES TERRITORIAIS: A AMAZÔNIA BRASILEIRA E O COLONIALISMO INTERNO-----	52
1.4-COLONIALIDADES ÉTNICO-RACIAIS-----	63
1.5-COLONIALIDADES DE GÊNERO: A NECESSIDADE DA ABORDAGEM INTERSECCIONAL-----	64
1.6-ENCERRANDO A CENA I: PERCORRENDO AS VIAS DE ACESSO ÀS COLONIALIDADES-----	79
<b>CENA II: A TRÍADE COLONIAL DO PARADIGMA DA HISTÓRIA DO TEATRO BRASILEIRO</b>	
2.0-ANTES DE ENTRAR EM CENA: A QUE VEIO ESSE TAL PARADIGMA?-----	81
2.1-O DISPARO POÉTICO PARA A CENA: MEMÓRIAS DA BELLE ÉPOQUE-----	82
2.2-O NASCEDOURO DA HISTÓRIA DO TEATRO BRASILEIRO: A EMPREITADA DE ERGUER UM ESTADO-NAÇÃO-----	84
2.3-HISTÓRIA DO TEATRO BRASILEIRO NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX: HENRIQUE MARINHO E J. GALANTE DE SOUSA-----	92
2.4-HISTÓRIA DO TEATRO BRASILEIRO NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX: DÉCIO DE ALMEIDA PRADO E TÂNIA BRANDÃO-----	101
2.5-HISTÓRIA DO TEATRO BRASILEIRO NO SÉCULO XXI: A EMPREITADA COLETIVA-----	110

2.6-A TRÍADE COLONIAL: O PARADIGMA DA HISTÓRIA DO TEATRO  
BRASILEIRO-----113

2.7-ENCERRANDO A CENA II: PARA PENSAR O PARADIGMA-----122

**CENA III- TEATRO E COLONIZAÇÃO: DISPOSITIVOS DE PODER E  
INSURGÊNCIAS CULTURAIS**

3.0-ANTES DE ENTRAR EM CENA: O DISPOSITIVO E O CONTRA-  
DISPOSITIVO-----124

3.1-O DISPARO POÉTICO PARA A CENA: O MURO ERGUIDO ENTRE NÓS---126

3.2-TEATRO E CATEQUESE: NARRATIVAS CANÔNICAS SOBRE O TEATRO  
JESUÍTICO NO BRASIL-----128

3.3- O TEATRO COMO DISPOSITIVO DA COLONIZAÇÃO-----132

3.4-DISPOSITIVO EM AÇÃO I: REPRESENTAÇÕES DOS INDÍGENAS NA  
DRAMATURGIA JESUÍTICA DO SÉCULO XVI -----134

3.5-DISPOSITIVO EM AÇÃO II: REPRESENTAÇÕES DO NEGRO NA  
DRAMATURGIA BRASILEIRA DO SÉCULO XIX-----139

3.6-SUBVERTENDO O DISPOSITIVO I: O TEATRO INDÍGENA  
CONTEMPORÂNEO-----142

3.7-A ETNOCENOLOGIA: UM NOVO OLHAR SOBRE AS PRÁTICAS CÊNICAS--  
-----145

3.8-SUBVERTENDO O DISPOSITIVO II: O TEATRO NEGRO NO BRASIL-----  
-----149

3.9-ENCERRANDO A CENA III: DO LAÇOS ENTRE TEATRO E  
COLONIALIDADE-----154

**PARTE II: RECONSTRUINDO A HISTORIOGRAFIA A PARTIR DAS  
MARGENS: O GRUPO NORTE TEATRO ESCOLA DO PARÁ E A  
MODERNIZAÇÃO DO TEATRO BRASILEIRO-----156**

**CENA IV- A REPÚBLICA DA ESTRELLA: NORTE TEATRO ESCOLA DO  
PARÁ**

4.0- ANTES DE ENTRAR EM CENA: O TEMPO E O SOM-----158

4.1-O DISPARO POÉTICO PARA A CENA: QUEM SÃO OS VAZ NA FILA DO PÃO?-----	160
4.2- NARRATIVAS DO AFETO: RETRATOS DA MEMÓRIA DE MARIA SYLVIA NUNES-----	163
4.3-O TEATRO DO ESTUDANTE NA AMAZÔNIA PARAENSE-----	176
4.4-A REPÚBLICA DA ESTRELLA: O GRUPO NORTE TEATRO ESCOLA DO PARÁ-----	183
4.5-NORTE TEATRO ESCOLA DO PARÁ E A CENA EXPERIMENTAL-----	210
4.6- SERVIÇO DE TEATRO UNIVERSITÁRIO DO PARÁ: A PRIMEIRA ESCOLA DE TEATRO DA AMAZÔNIA-----	217
4.7- SAINDO DE CENA: O QUE FICOU DA MEMÓRIA?-----	221
<b>CENA V- O NORTE TEATRO ESCOLA DO PARÁ E A PRIMEIRA ENCENAÇÃO DE MORTE E VIDA SEVERINA</b>	
5.0-ANTES DE ENTRAR EM CENA: O MODERNO TEATRO DO NORTE-----	223
5.1-O DISPARO POÉTICO PARA A CENA: O NORDESTE QUE HABITA EM MIM-----	224
5.2-O HOMEM E SUA PENA: JOÃO CABRAL DE MELO NETO-----	227
5.3-CARTAS ENTRE O NORTE TEATRO ESCOLA DO PARÁ E JOÃO CABRAL DE MELO NETO-----	251
5.4-A PRIMEIRA ENCENAÇÃO DE MORTE E VIDA SEVERINA-----	257
5.5-A ENCENADORA MARIA SYLVIA NUNES E A OBLITERAÇÃO INTERSECCIONAL-----	264
5.6-SAINDO DE CENA: PENSANDO O PROCESSO DE INVISIBILIZAÇÃO-----	262
<b>FECHANDO AS CORTINAS: MAIS ALGUMAS CONSIDERAÇÕES-----</b>	<b>270</b>
REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO-----	277
ANEXOS-----	290

O subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à “mulher” como um item respeitoso nas listas de prioridades globais. A representação não definiu. A mulher intelectual como um intelectual tem uma tarefa circunscrita que ela não deve rejeitar com floreio.

Gayatri Chakravorty Spivak (2014)

## CONVERSAS DE BASTIDOR: NOTAS INTRODUTÓRIAS

### A História do Brasil nos meus álbuns de família

Tupy, or not tupy that is the question.

Oswald de Andrade (1928)

Ireice, Iraaaací, Iracy. Foram inúmeras as variações da pronúncia de meu nome que ouvi em terras portuguesas. No Brasil, isso nunca ocorreu. O estranhamento do meu nome me lançava imediatamente para o lugar de estrangeira. E, na condição de estrangeira, em Portugal, permaneci por quase três anos. Etimologicamente, o nome Iracy origina-se do Tupi, o prefixo Ira quer dizer mel e Cy ou Ci, mãe. A totalidade do meu nome significa a mãe do mel. O Tupi é um tronco linguístico que agrupou inúmeros idiomas falados pelas populações ameríndias, antes e após a colonização em território Sul-americano.

O modo como o Tupi se entrelaçou ao português brasileiro fez com que, no Brasil, haja muitas pessoas, indígenas e não-indígenas, com nomes de origem Tupi. E aproveito para dizer que essa tese foi escrita no português brasileiro, minha língua materna, porque nem saberia como escrever no português de Portugal. Se assim o fizesse, com certeza, soaria profundamente artificial. Escrevo essa tese passeando pelas gentes e pelas pessoas da gramática, ora em primeira, ora em terceira pessoa. Em primeira pessoa, quando me refiro à minha investigação e ao conhecimento que estou construindo no decorrer desse trabalho. Em terceira pessoa, quando incluo o leitor na fabulação do pensamento, quando envolvo as testemunhas oculares desse trabalho no ato de tecer pensamentos.

Voltando ao meu nome, ele surgiu de uma memória poética do meu bisavô, um português imigrante, e como estou muito atenta às memórias poéticas, sendo as mesmas “disparadores” essenciais para o desencadear do meu pensamento, convido Milan Kundera para falar um pouco sobre essa questão. Revela o escritor: “Parece que existe no cérebro uma zona específica, que poderíamos chamar memória poética, que registra o que nos encantou, o que nos comoveu, o que dá beleza à nossa vida” (KUNDERA, M. 1983, p. 209).

Sim, memórias poéticas, dimensões autobiográficas, Literaturas, teorias, histórias de vida também são o material que utilizo na empreitada de erguer essa tese. Trabalho com a ideia de que o poético deve ser considerado matéria de primeira grandeza para a produção do conhecimento, sobretudo na área das Artes. Mas por que mesmo falava sobre memórias poéticas? Porque queria falar sobre o meu nome e sobre como um homem português nomeia sua filha em Tupi. E também, como o entrelaçar entre o Português e o Tupi é muito significativo para a História do Brasil e da minha família.

Trago brevemente uma história, dessas que se contam nos almoços de família. João é um homem alto, está com os pés afundados na areia da praia. Estar entre a areia e a praia a avistar barcos lhe é muito familiar, porque João é filho de um pescador e de uma peixeira da região de Aveiro. Mas agora esse homem está longe de sua cidade natal, fazendo desenhos com seus pés na areia, em outras praias. Esse homem está em Maracanã, cidade do litoral brasileiro, localizada ao Norte, no estado do Pará. Enquanto sua esposa está prestes a dar à luz, o homem contempla um barco que silenciosamente se distancia da margem. No barco está escrito um nome: Iracy, Iracy, Iracy... O nome vai se distanciando junto com o barco.

O homem, o barco, a praia e um nome. Cenário familiar, nome compatível com a sua nova realidade amazônica, ele então nomeia a filha de Iracy. Iracy como aquele nome que estava escrito em um barco que, em uma manhã ou em uma tarde do ano de 1936, foi objeto de contemplação de um imigrante português. O nome ficou em suas memórias poéticas e posteriormente na memória poética de minha família. O nome, desde então, é passado de geração a geração, sendo nome de minha avó, de minha tia e o meu nome.

Pertenço a uma família composta por fluxos imigratórios e casamentos interraciais. Negros e brancos da minha família chegaram ao Brasil por meio da imigração, porém um fluxo foi forçado e o outro espontâneo. Importante dizer que sobre meus antepassados indígenas, nada sabemos, memória soterrada pela colonialidade, restaram apenas alguns traços fenotípicos e culturais que nem todo o processo de branqueamento conseguiu modificar.

Voltando aos meus antepassados que atravessaram oceanos para chegar no Brasil, posso afirmar, os que vieram por meio da emigração espontânea, foram os europeus e sobre eles sabemos bastante. Do seu país de origem, Portugal. Da região que vieram, Centro e Norte. De algumas histórias de suas famílias e sobretudo a escolha de atravessar

o atlântico para tentar uma vida melhor na ex-colônia portuguesa. E prosperaram, meus dois bisavôs participaram de um grande fluxo emigratório português, no princípio do século XX.

No contexto do final do século XIX e princípio do século XX, estimulava-se a imigração europeia para o Brasil, com o principal intuito de branquear a população brasileira, que até o momento, era de maioria negra, afro-indígena e indígena (SCHWARCZ. 2016, p. 16). Falarei dessa política de branqueamento mais à frente, a partir de uma perspectiva macro, mas aqui já pontuo que esse contexto favoreceu a vinda dos meus bisavôs para o Brasil, sua instalação e prosperidade econômica.

Essa narrativa abre as minhas notas introdutórias para revelar que, ao falar da História do Brasil, observo e compreendo melhor a história da minha própria família, suas tensões e constituições que formam a minha subjetividade, identidades e meu trabalho como artista e professora. A História macro, suas narrativas hegemônicas e suas obliterações serão o meu foco no decorrer desta tese, e por esse motivo, inicio com histórias narradas a partir de uma perspectiva micro, apontando como os processos de invisibilização do não-europeu, do negro e do indígena acontecem no plano macro e no plano micro da História.

Vamos a outra dessas histórias contadas em família, mas esta se cochichava baixinho, em segredo, nas ceias natalinas. “A preta é para fornicar, a branca é para casar!”, ditado muito popular no Brasil colônia, proferido sobretudo por homens brancos, brasileiros e europeus. Tal pensamento se perpetuou ao longo dos séculos, ecoando até nossos dias atuais, quando diversas pesquisas apontam para a solidão da mulher negra no Brasil<sup>1</sup>, em muitos contextos, preterida tanto pelo homem branco, quanto pelo homem negro. Hermano, meu outro bisavô imigrante, sabia muito bem do ditado, e mesmo enquanto homem branco e europeu, preferiu não seguir o imperativo cruel. “Meu pai foi um homem muito honesto!” - dizia minha tia-avó - “porque os portugueses daquela época pegavam as negrinhas apenas para fornicar, mas o meu pai não, meu pai casou com a minha mãe”.

Após meus bisavós se casarem, mão direita branca, mão direita negra assinaram os papéis do casamento, mão esquerda branca, mão esquerda negra receberam as grossas

---

<sup>1</sup> A obra de Ana Cláudia Lemos Pacheco intitulada *Mulher negra: afetividade e solidão (2013)* aborda muito bem a questão da solidão da mulher negra nas diversas relações de afetividade.

alianças de ouro, comunicaram, via carta, a família portuguesa sobre o casamento interracial. O jovem casal aguardava com entusiasmo a resposta. Faz menos de cinco anos que Hermano chegou no Brasil e já tem um bom emprego, uma esposa e filhos. Júlia, mulher negra, cozinheira de uma família rica, família essa para a qual ele também trabalhava. Após meses, a resposta da carta de Hermano chegou, ele então a abriu com expectativa e felicidade, afinal, eram notícias dos seus. Na carta, a desaprovação dos pais e da família diante do casamento interracial. O racismo da família de Hermano não foi perdoado por ele. Hermano rasgou a carta e nunca mais escreveu à sua família portuguesa.

E conto ainda mais uma história de família, essa só foi contada após muita insistência. A minha bisavó Julia dizia aos filhos: “você são descendentes de africanos!”. Os filhos ouviam com atenção, mas essa era a única informação que escutavam sobre os seus antepassados. Sobre os que vieram do continente africano, nada se sabe, nem de qual país vieram, nem de suas famílias. Há apenas uma grande lacuna, História e cultura obliterada pelo racismo e violência da colonialidade e escravidão. Chegaram ao Brasil por meio da imigração forçada, destituídos de seu poder de escolha, obrigados a embarcar para um mundo desconhecido para serem escravizados. Minha ancestralidade africana é duplamente obliterada, pela via racial, pois foram fluxos de emigração forçada de povos negros, e pela via de gênero, pois a ancestralidade pertence à minha bisavó que pouco falava sobre sua família e sobre si mesma.

Não posso ignorar as memórias de meus antepassados, culturas e identidades que me constituem. Honrar meus ancestrais tem sido minha tarefa diária. Falar sobre as obliterações na História é, sobretudo, pleitear outras narrativas, para que vozes silenciadas, que também compõem minha ancestralidade, possam vir à tona. Não é apenas a história da minha família que permanece muito bem contada no que se refere à sua ancestralidade europeia, porém, obliterada no que se refere à sua ancestralidade Africana e ameríndia, mas toda a História do Brasil. E do mesmo modo, a Historiografia do Teatro brasileiro. Ainda que haja muitos esforços, de inúmeros pesquisadores, ao longo de décadas, para reverter esse quadro de silenciamento, em nossas instituições de ensino, sejam elas de ensino básico, superior ou de Pós-graduação, ainda há um privilégio epistêmico concedido às obras artísticas, literárias, filosóficas e teóricas advindas da Europa. Isso gera, conseqüentemente, um apagamento das referências epistemológicas, artísticas e culturais dos grupos ameríndios e dos diversos grupos originários dos países africanos.

## **De quem é essa voz que vos fala?**

Como sou uma artista-pesquisadora que teve parte da sua formação acadêmica na Filosofia, observo que, nessa área, e nas Ciências sociais ocidentais, o sujeito do conhecimento, aquele que está falando, tecendo elucubrações e construindo representações sobre o mundo, está sempre escondido, oculto, não se revela. Por muitas vezes, ao ler um texto filosófico, eu me perguntei: quem está falando? É um ser humano? Ou a própria razão encarnada em sujeito? Isso ocorre, pois, “a ‘egopolítica do conhecimento’ sempre privilegiou o mito de um ‘Ego’ não situado” (GROSFOGUEL. R. 2010, p. 409).

O lugar epistêmico do qual o sujeito fala, e seus marcadores identitários, étnico-racial, sexual e de gênero parecem estar sempre desvinculados do conhecimento que esse sujeito produz. Um dos grandes contributos das perspectivas subalternas étnico-raciais e feministas é a crítica à suposta neutralidade e objetividade da Ciência e Filosofia ocidental, visto que todos os sujeitos que se pronunciam sempre falam a partir de um lugar. Portanto, os marcadores de raça, classe, gênero, sexualidade, espiritualidade, entre outros, atravessam e constituem todos os indivíduos, inclusive e sobretudo, aqueles que constroem o conhecimento (GROSFOGUEL. 2010, p. 409).

Para Grosfoguel (2010), a segregação entre o sujeito que profere o discurso e o lugar epistêmico-racial/sexual/de gênero a que esse sujeito pertence consegue gerar um mito sobre um conhecimento universal e verdadeiro, que escamoteia não apenas aquele que fala, mas também o lugar epistêmico e geopolítico, a partir do qual o sujeito constrói seu discurso. Porém, é importante ressaltar que o autor distingue ‘lugar epistêmico’ e ‘lugar social’. Visto que o fato de um indivíduo pertencer socialmente a um grupo subalterno não significa necessariamente que o mesmo pense epistemologicamente a partir de um lugar subalterno.

Esta tese foi construída sob a luz das teorias Feministas, Pós-coloniais e Decoloniais, por esse motivo é necessário situar quem é este sujeito que fala, essa voz que tece essa narrativa. É preciso transformar o discurso em carne, revelando a materialidade que me constitui, o lugar geopolítico de onde eu vim e os marcos identitários que me formam e me situam no contexto global. De onde eu vim, e o que eu faço profissionalmente, diz muito a meu respeito, diz muito sobre o meu lugar de fala. Diz muito sobre alguém que, como mulher artista e amazônida, foi atravessada por

opressões de gênero e território, e ainda, como mulher latina, teve seu corpo atravessado por diversas colonialidades.

Pertenço a uma família de classe média, apesar de meus pais advirem de contextos de pobreza material, conseguiram ascensão social por meio do acesso à educação. Em muitos contextos geográficos, fui lida como uma mulher branca, e por ser professora de uma instituição federal de ensino, experimentei também alguns privilégios, alguns trânsitos favorecidos em determinados espaços. O que me faz refletir sobre como, em alguns contextos, sobretudo para quem trabalha com teorias insurgentes, é necessário reconhecer quando somos subalternizados, mas ainda mais urgente é reconhecer nossos privilégios e trânsitos favorecidos, para não cair na construção de discursos fragilizados pela hipocrisia.

No conto *A coisa à volta do teu pescoço* (2012), Chimamanda Ngozi Adichie escreve: “à noite, algo se apertava à volta do teu pescoço, algo que quase te sufocava antes de adormeceres” (ADICHIE, C.N. 2012, p.127). A autora usa a metáfora de algo que se enrosca ao pescoço, a ponto de sufocar, para mostrar ao leitor como a personagem Akunna, imigrante nigeriana a viver nos Estados Unidos, se sentia. Mesmo eu sendo uma estrangeira vivendo em Portugal e minha condição social, como professora de uma instituição de ensino brasileira e bolsista de uma instituição de fomento, ser bem mais privilegiada do que a da personagem Akunna, a coisa à volta do meu pescoço também me sufocou ao longo dos meus dias de exílio autoimposto<sup>2</sup>.

Por hora, a coisa à volta do meu pescoço, era a saudade dos meus familiares e amigos, rede de afetos estabelecida em minha cidade. Outrora, a coisa à volta do meu pescoço eram as dificuldades ao me movimentar em um país estrangeiro com uma filha bebê. Por muitos dias, a coisa à volta do meu pescoço, era um longo processo de divórcio pelo qual atravessei nos anos do doutoramento. Em outros momentos, a coisa à volta do meu pescoço era a solidão, os percalços acadêmicos, a xenofobia que se manifestou ainda que sutilmente, sutil, pois reconheço que usufruo de alguns privilégios.

---

<sup>2</sup> O exílio autoimposto ocorre no momento em que voluntariamente se deixa o seu próprio país a fim de ingressar outros espaços geográficos e políticos. No exílio autoimposto, nenhuma força extrínseca te forçou a sair do teu país de origem, nenhuma guerra, nenhuma ditadura, nenhuma situação política, mas a decisão pessoal de querer ter uma experiência cosmopolita, ainda que motivada por problemas sociais vividos cotidianamente no país de origem (SPIVAK. G. 2015, p. 203).

Porém, por muitas vezes, a corda à volta do meu pescoço foram as dificuldades suscitadas na tentativa de conciliar a maternidade, as demandas domésticas e as obrigações acadêmicas. Repito, não era porque o meu exílio era autoimposto que não existissem coisas à volta do meu pescoço a me sufocar e por vezes deixar sem ar. Em muitos momentos, a necessidade de protelar a escrita, a inadequação. As tentativas de silenciamento que sofri ao longo da vida, por ser mulher, amazônida e latina, emergiam por meio de muitas formas de auto-boicote. Para que nós, mulheres latinas, possamos falar, é necessário romper o ciclo do silêncio e essa não é uma tarefa fácil. Glória Anzaldúa destaca:

Quem nos deu permissão para praticar o ato de escrever? Por que escrever parece tão artificial para mim? Eu faço qualquer coisa para adiar este ato — esvazio o lixo, atendo o telefone. Uma voz é recorrente em mim: Quem sou eu, uma pobre chicanita do fim do mundo, para pensar que poderia escrever? (ANZALDÚA, G. 2000, p.231).

Retomando a apresentação dessa voz que por aqui fala, me chamo Iracy Vaz, nome indígena e sobrenome herdado da minha avó. Meu nome de batismo também é meu nome artístico. Nasci e fiz a minha formação acadêmica (graduação em Filosofia, curso técnico em formação de atores e mestrado em Artes) na Amazônia brasileira, na Universidade Federal do Pará, mais especificamente na cidade de Belém do Pará, localizada no Norte do Brasil. Sou atriz, encenadora e dramaturga e atuo na cena paraense desde o ano de 2002. Trabalhei em inúmeros espetáculos teatrais, transitando em vários grupos, com estéticas e propostas diferentes entre si, mas todas amazônidas. Também sou professora de Teatro na Universidade Federal do Pará, desde o ano de 2011 e pesquisadora das interfaces entre Artes, gênero e colonialidades. As atividades artísticas e docentes são minha profissão e constituem meu projeto existencial.

Esses breves apontamentos sobre minha experiência e histórias de família são apenas para delimitar meu lugar de fala, deixar visível ao leitor os marcadores de gênero, classe, raça e nacionalidade que atravessam meu corpo e formam minhas identidades (ainda que nômades). Como uma artista-mulher-amazônida, passei por inúmeras situações em que meu trabalho artístico foi invisibilizado, subalternizado e colocado à margem. Seja pelos governos que desvalorizam e querem que morra à mingua o Teatro na Amazônia paraense, propositalmente criando um contexto de falta de incentivos e

fomentos, seja por um colonialismo interno brasileiro que apenas valoriza a produção cênica do eixo Rio-São Paulo. Portanto, todos esses processos de subalternização e obliteração do Teatro feito por mulheres e/ou amazônidas, dentro da História do Teatro brasileiro, também atravessam meu corpo e minha produção artística. A navalha que falo, essa que corta, alija e exclui, não está cravada apenas nos corpos que são investigados nessa tese, mas também está, sobretudo na minha carne<sup>3</sup>.

### **Ferramentas metodológicas para dismantlar a casa do mestre**

A escritora Audre Lorde, em uma conferência em New York University, no ano de 1979, afirma:

É aprender como pegar nossas diferenças e transformá-las em forças. Pois as ferramentas do mestre não irão dismantlar a casa do mestre. Elas podem nos permitir temporariamente a ganhar dele em seu jogo, mas elas nunca vão nos possibilitar a causar mudança genuína. E este fato é somente ameaçador àquelas mulheres que ainda definem a casa do mestre como a única fonte de apoio delas (LORDE, A. 1979, p.05).

O trecho acima me deixa em profundo estado de reflexão, pensar que as ferramentas do senhor não irão dismantlar a casa do mesmo, me instiga a pensar em quais ferramentas metodológicas vou precisar nesta tese, para atingir meu objetivo. Mas qual é o meu objetivo? Dismantlar o que denomino de História hegemônica do Teatro brasileiro, para depois construir uma outra historiografia, a partir do que é considerado como margem. Por esse motivo, minhas “ferramentas conceituais” são insurgentes e contra-hegemônicas.

As teorias que utilizo nessa tese, como já disse acima, advindas das discussões feministas, Pós-coloniais e Decoloniais, me darão subsídios teóricos para uma abordagem crítica da Historiografia do Teatro brasileiro, para apontar o que é necessário desconstruir, para que possamos, sobre outros alicerces, construir uma nova História do Teatro brasileiro. Precisamos, como diz Audre Lorde, de ferramentas que tenham sido construídas não pelo mestre, em outras palavras, não por Filosofias e Ciências

---

<sup>3</sup> Parafraseando o título de uma obra da dramaturgia brasileira intitulada *Navalha na carne* (1967), do autor Plínio Marcos.

hegemônicas que se propuseram a construir e manter as colonialidades (a casa do mestre), mas por grupos subalternos que pretendiam exatamente desestabilizar essas hierarquias.

### **Desmantelamento e criação**

Chandra Tapalde Mohanty, no texto *Under Western eyes: Feminist scholarship and colonial discourses (1984)*, afirma que a construção intelectual e política dos feminismos do terceiro mundo deve agir em duas frentes: “el primero es un proyecto de desconstrucción y desmantelamento; el segundo de construcción y creación” (MOHANTY, C.T. 2008, p. 01). Do mesmo modo, o meu trabalho pretende trabalhar em duas frentes, na desconstrução e na reconstrução, por esse motivo apresento essa tese em duas partes. É importante destacar que o objetivo deste trabalho não é unicamente construir uma narrativa histórica sobre o grupo Norte Teatro Escola do Pará, mas, antes de tudo, propor uma reflexão sobre os motivos que levaram à invisibilização do trabalho de Maria Sylvia Nunes dentro da historiografia canônica do teatro brasileiro.

Portanto, essa tese trabalha em duas frentes, na desconstrução da historiografia canônica, onde iremos refletir acerca das colonialidades que constituem o paradigma desse campo, e na construção de uma nova historiografia, não mais pautada em parâmetros coloniais, que se mostre mais plural, quanto à região, etnia e gênero dos seus agentes históricos. Dividi, portanto, a tese em duas partes. Na parte I: *Desmantelando a casa do mestre: revisitando e desconstruindo a historiografia hegemônica do Teatro brasileiro*, irei enveredar por um processo de desconstrução de uma História cuja narrativa é alicerçada apenas na produção de artistas brancos, europeus e do Sudeste brasileiro. Pretendo desmantelar ideias que subalternizam a produção cênica feita nas consideradas “margens”, sobretudo aquelas realizadas por negros, indígenas, afro-indígenas.

A parte II: *Reconstruindo a historiografia a partir das margens: grupo Norte Teatro Escola do Pará e a modernização do Teatro brasileiro*, irei reconstruir a História, a partir de uma narrativa posta à margem. Essa narrativa é um feito histórico que foi obliterado, a saber, a montagem precursora de *Morte e Vida Severina*, feita por um grupo

da Amazônia paraense e encenada por Maria Sylvia Nunes. Endossarei a tessitura<sup>4</sup> de uma nova História do Teatro brasileiro, pois esta não é mais pautada na ideia de centros e periferias, e por esse motivo, não considera apenas a produção de artistas brancos europeus e sudestinos, mas pretende se construir de modo decolonial e insurgente. E, sobretudo, desejo que essa História do Teatro brasileiro seja interseccional, para que, ao constatar todas as formas de opressão e seus entrelaçamentos, não haja nenhuma forma de obliteração, nem pela via do gênero, nem da raça, nem da classe e nem do espaço geopolítico.

Referindo novamente Audre Lord, direi que as teorias de caráter insurgente, que mencionei anteriormente, são as nossas “ferramentas” para dismantelar a “casa do senhor” que é a historiografia hegemônica do teatro brasileiro. Ao todo, a tese tem cinco cenas ou capítulos, todos eles iniciarão e terminarão de modo similar, em um caráter cíclico. As cenas irão sempre começar com um disparo poético, escrito em primeira pessoa, pois são memórias poéticas advindas de situações do meu cotidiano ou lembranças familiares. Com essas narrativas, pretendo mostrar como a força reveladora das memórias afetivas e suas metáforas desempenham uma função didática ao desvelar intensidades, afetos, instâncias, que, por muitas vezes, o discurso científico não consegue comunicar (RICOEUR. 2000, p. 323). Essa prática de extrair das nossas memórias a força motriz para a criação é uma dinâmica muito utilizada nas minhas escritas literárias e acadêmicas. Os capítulos encerrarão sob o título “saindo de cena”, momento em que serão tecidas ainda algumas considerações e reflexões que foram surgindo ao longo do capítulo em questão.

Os três primeiros capítulos, ou as três primeiras cenas, formam a parte I desta tese. Ao longo dessas três cenas, iremos presenciar entradas e saídas de personagens e conceitos para adentrarmos discussões dos Estudos Subalternos, Estudos Feministas, Pós-coloniais, Decoloniais, e a própria historiografia hegemônica do Teatro brasileiro. Na Cena I - *As três vias da colonialidade: uma abordagem interseccional*, irei trazer um conjunto de conceitos e discussões no âmbito das teorias Pós-coloniais, Decoloniais e Feministas. Pretendo, nesta cena I, refletir sobre as colonialidades étnico-raciais, de

---

<sup>4</sup> Importante dizer que outras e outros pesquisadores já estão trabalhando nessa empreitada de construir uma História contra-hegemônica, irei versar sobre esses trabalhos no decorrer da tese. Portanto, é importante destacar que essa empreitada de desconstrução da historiográfica canônica, e construção de uma nova História do Teatro, a partir das margens, é um trabalho coletivo.

gênero e territoriais, para que, sob a luz dessas discussões, possamos observar as três vias da colonialidade que fundamentam o paradigma da História do Teatro brasileiro. O primeiro capítulo inicia com um disparo poético, que abre as cenas desta tese, nele irei versar sobre uma memória que ocorreu nos anos em que residi em Portugal. Ao olhar pela minha janela, vislumbrei o transitar de um heterogêneo grupo de mulheres hindus e muçulmanas, essa situação cotidiana desencadeou uma reflexão que vem ao encontro das discussões feministas e decoloniais tecidas neste capítulo, onde se busca a possibilidade da coexistência da diversidade, sem haver hierarquias.

Dando prosseguimento, ainda na cena I, dissertarei sobre o projeto dos Estudos Subalternos, grande inspiração para a minha pesquisa. Mostrarei o percurso histórico e o giro epistemológico proposto por esse coletivo Sul-asiático, assim como algumas categorias, como a de subalterno, que são caras para esta pesquisa. Feito isso, irei versar sobre três conceitos essenciais para esta tese. O primeiro conceito é o de Colonialismo interno, cunhado e desenvolvido por Pablo González Casanova, a partir dele analisarei também os processos de subalternização e invisibilização sofridos pela Amazônia brasileira em contexto nacional.

O segundo conceito dessa tríade é a colonialidade do poder, de Aníbal Quijano, para compreendermos como a hierarquização étnico/racial da população mundial é uma das principais expressões da colonialidade, e como a mesma é a pedra angular do sistema de poder capitalista. O terceiro e último conceito deste capítulo é o de colonialidade de gênero, engendrado por María Lugones. Acrescentarei também as discussões sobre interseccionalidade de Kimberlé Crenshaw e os debates dos Feminismos Pós-coloniais de Deepika Bari e Gayatri Chakravorty Spivak, para compreendermos como as três vias da colonialidade (território, raça e gênero) se entrelaçam e por isso a necessidade de uma perspectiva interseccional. Finalizarei a Cena I, tecendo considerações sobre as vias de subordinação e subalternização pela raça, gênero e território, revelando a necessidade de uma abordagem interseccional para uma análise mais ampla sobre a historiografia do teatro.

Na Cena II, intitulada *A tríade colonial do paradigma: hierarquias e obliterações dentro da história do teatro brasileiro*, pretendo fazer uma análise crítica da História do Teatro brasileiro, revelando como a disciplina surge no contexto de construção do Brasil enquanto estado-nação, e por esse motivo, é pautada em modelos epistemológicos, estéticos, políticos e raciais europeus. Farei um sobrevoo por quatro obras do cânone da

historiografia do Teatro brasileiro, pontuando como as colonialidade de gênero, raça e território guiam os trabalhos desses autores.

Iniciarei essa cena II, como já é sabido, com um disparo poético, desta vez, com uma memória familiar sobre o período da *Belle Époque*. Abordarei o contexto político e ideológico do Brasil no século XIX, momento do nascedouro da disciplina História do Teatro brasileiro, para então poder versar sobre dois autores dessa disciplina, da primeira metade do século XX. São eles: Henrique Marinho e J. Galante de Sousa. Meu intuito é observar como as colonialidades começam a se instaurar na construção do paradigma desta disciplina. Feito isso, abordarei dois autores da segunda metade do século XX, Décio de Almeida Prado e Tânia Brandão, para apontar como esses autores solidificaram uma História do Teatro centralizadora, que supervaloriza as narrativas localizadas no Rio de Janeiro e acaba invisibilizando o Teatro feito em outras regiões brasileiras. Encerrando essa exposição de autores do cânone da historiografia do Teatro brasileiro, trarei o projeto de João Roberto Faria, que propõe uma História do Teatro brasileiro escrita de forma coletiva, onde vários pesquisadores escrevem os capítulos que compõem a obra. Porém, irei analisar se o projeto consegue realmente quebrar o paradigma colonial ou se ainda o reproduz.

No penúltimo item do capítulo II, irei mostrar como a História do Teatro Brasileiro ainda é constituída por colonialidades, que se expressam em três principais vias: a racista, a androcêntrica e a centralizadora. Encerrando a cena II, tecerei algumas reflexões sobre a disciplina História do Teatro brasileiro, sobre o contexto em que a mesma surgiu, seu paradigma colonial que levou à invisibilização da encenadora Maria Sylvia Nunes.

Na cena III, denominada *Teatro e colonização: dispositivos de poder e insurgências culturais*, abordarei as profundas relações entre colonialidade e Teatro, que estão presentes desde o teatro jesuítico no Brasil até a contemporaneidade. Discutirei sobre como o Teatro foi um importante dispositivo da colonização e, conseqüentemente, contribui no processo de instauração das hierarquias de raça e gênero. Analisarei, também, movimentos teatrais contrários ao hegemônico, onde grupos subalternos, estrategicamente, se apropriam dos meios de produção em Teatro para desestabilizar as hierarquias e violências que, em outros contextos, o Teatro hegemônico ajudou a instaurar.

Para iniciar o capítulo III, trarei uma lembrança de infância para refletir sobre as representações das populações ameríndias que eu recebi ao longo da vida, representações sempre tecidas a partir de uma perspectiva colonial. Após isso, investigarei as narrativas historiográficas sobre a origem do Teatro no Brasil, pontuando como as mesmas corroboram com perspectivas coloniais e eurocêntricas, que, conseqüentemente, invisibilizam a possibilidade de populações ameríndias terem desenvolvido práticas cênicas em contexto pré-cabralino, e anulam o protagonismo ameríndio no Teatro colonial do século XVI.

Nesta Cena III, irei definir o conceito de dispositivo e pontuar de que modo o Teatro passou a ser um eficaz dispositivo utilizado pela colonização, pois trarei dois exemplos de como o Teatro foi utilizado como dispositivo, a saber, nas representações do indígena na dramaturgia jesuítica e nas representações do negro na dramaturgia do século XIX. Após isso, mostrarei como o dispositivo teatral foi subvertido, em um movimento contra-hegemônico, e se torna um importante espaço para promulgar vozes subalternas e desestabilizar hierarquias, falarei então sobre o Teatro ameríndio e o movimento do teatro negro com os grupos Companhia Negra de Revistas e Teatro Experimental do Negro.

Para discutirmos sobre os limites da categoria teatro, trarei as discussões de uma nova disciplina das Artes cênicas denominada por Etnocenologia. Este campo, de um modo precursor, propõe o estudo das manifestações espetaculares humanas, ampliando assim as possibilidades de investigação em Artes Cênicas para além da categoria Teatro que se mostra, muitas vezes, restrita. Encerro, então, a parte I desta tese, composta por três capítulos. Essas cenas tiveram o intuito de versar sobre conceitos Feministas, Pós-coloniais e Decoloniais, que foram o meu farol a iluminar as análises sobre a História do Teatro brasileiro. Nessa parte I, também conheceremos os autores canônicos da História do Teatro brasileiro, compreendendo assim em que consiste a tríade colonial formada pelo colonialismo interno, colonialismo do poder e colonialismo de gênero que fundamenta e guia o paradigma da historiografia do Teatro. Também conheceremos produções cênicas contra-hegemônicas do Teatro brasileiro que permanecem obliteradas no cânone da disciplina, para na parte II conhecermos mais a fundo um grupo que também sofreu esse processo de invisibilização.

Na parte II, em que darei a minha contribuição para a construção de uma nova historiografia do Teatro brasileiro, tecida a partir das consideradas “margens”, o meu foco é o grupo Norte Teatro Escola, sua produção cênica dentro do Teatro do estudante e sua

contribuição para a modernização do Teatro brasileiro. A parte II inicia com a Cena IV- *A república da Estrella: Norte Teatro Escola do Pará*, na qual pretendo contar a História desse grupo, a partir da metodologia dos Estudos Subalternos, e ao invés de utilizar unicamente dados oficiais, pretendo buscar o material para a construção dessa narrativa também pela oralidade captada nas entrevistas, e sobretudo, nos afetos suscitados e contados sobre o grupo.

Iniciarei a Cena IV com uma memória poética, a narrativa de dois momentos guardados no afeto em que Maria Sylvia e Benedito Nunes surgem como protagonistas. Seguirei para o item dois, onde de forma sucinta, dissertarei sobre aspectos relevantes da biografia de Maria Sylvia, Benedito Nunes e Angelita Silva, a tríade artístico-pedagógica do grupo Norte Teatro Escola do Pará. Após isso, irei traçar um breve histórico sobre o Teatro do Estudante do Pará, grupo que antecedeu o Norte Teatro Escola do Pará, e que introduziu o Teatro do Estudante no Pará e que permitiu a implementação do projeto de Paschoal Magno na Amazônia paraense. Foi nesse grupo que Maria Sylvia Nunes e Angelita Silva iniciaram suas atividades teatrais.

Também irei versar no capítulo IV sobre o nascimento do Norte Teatro Escola do Pará e sua proposta estética-pedagógica, os integrantes que formavam o grupo e produção artística, os quatro festivais do estudante, dos quais o grupo participou, sobre os espetáculos, a repercussão das montagens do grupo, os prêmios arrebatados, e a figura de Maria Sylvia como uma das encenadoras de destaque desses festivais.

Finalizarei o capítulo mostrando como do N.T.E.P. foi o nascedouro da primeira Escola de Teatro da Amazônia brasileira, o Serviço Universitário de Teatro. Maria Sylvia e Benedito Nunes constataram a necessidade de uma Escola de Teatro para uma formação teórica e prática mais consistente dos atores e das atrizes paraenses. O casal, então, engajou-se na busca de parcerias para que o projeto da primeira escola de teatro da Amazônia se tornasse realidade.

Na cena V, capítulo que encerra a tese, irei tratar da primeira montagem de *Morte e Vida Severina*, feita pelo grupo Norte Teatro Escola e dirigida por Maria Sylvia Nunes, no ano de 1958. Essa encenação precursora e de grande importância para a modernização do Teatro brasileiro, porém, que é obliterada dentro da historiografia canônica, é um dos principais casos que mostram as colonialidades presentes. Nas memórias poéticas desse capítulo, irei refletir sobre o Nordeste brasileiro, temática tão recorrente na obra de João

Cabral de Melo Neto, a partir de narrativas familiares. Falarei sobre a vida e obra de João Cabral de Melo Neto, autor de *Morte e Vida Severina* e revelarei o conjunto de cartas trocadas entre os integrantes do N.T.E.P. e o escritor pernambucano. Essas cartas formam uma documentação muito interessante para compreender aspectos do processo criativo do grupo.

Se encaminhando para o encerramento da tese, falarei sobre a primeira montagem de *Morte e Vida Severina*, os aspectos cênicos que constituíram o espetáculo, como o cenário, iluminação, atores. Depois, discutirei sobre os motivos que levaram a montagem de *Morte e Vida Severina* ser alijada da historiografia canônica, observando como a tríade colonial do paradigma agiu de modo a invisibilizar o trabalho de uma encenadora. E encerrarei a cena V, tecendo ainda algumas questões sobre esse processo de invisibilização de um teatro produzido por mulheres amazônidas.

No texto de Jerzy Grotowski *Tu es le fils de quelqu'un (1987)*, conhecido do público, primeiramente, em forma de palestra e posteriormente publicado, o autor ressalta que todos nós, consciente ou inconscientemente estamos filiados a pessoas, a correntes estéticas e sistemas culturais, em outras palavras, todos nós somos filhos de alguém. Destaca Grotowski:

Você não é vagabundo, você vem de algum lugar, de algum país, de alguma paisagem. Havia pessoas não-identificadas em volta de você, próximas ou longe. Isto é você, 200, 300, 400 ou 1.000 anos atrás, mas é você, o mesmo você. Porque a pessoa que começou a cantar as primeiras palavras era filho de alguém, de algum lugar. (GROTOWSKI, J. 2009, p.55).

Iniciei essas notas introdutórias falando sobre os meus antepassados, sobre como a História do Brasil, suas colonialidades, seus processos imigratórios e obliterações estão presentes também nos meus álbuns de família. Falar sobre de quem você é filho, seja no âmbito familiar, seja no âmbito dos grupos e correntes intelectuais e estéticas das quais nos filiamos, é um importante movimento para dissolução da “egopolítica do conhecimento” (GROSFOGUEL.R. 2010, p. 409). No princípio dessas conversas de bastidores, teci narrativas sobre a minha família, sobre minha ancestralidade e gostaria de encerrar revelando a minha filiação estética e intelectual.

Como já havia falado nas páginas anteriores, fiz toda a minha formação na cidade de Belém do Pará, na Universidade Federal do Pará. Dois cursos que são base da minha formação, a graduação em Filosofia e o curso técnico em Teatro, foram criados por Maria Sylvia Nunes e Benedito Nunes, fundadores do Norte Teatro Escola do Pará. Discutir, nesta tese, sobre a tríade colonial do teatro brasileiro, calcada nas três vias da colonialidade (território, raça e gênero) e as obliterações que são provocadas por ela, sobretudo no que diz respeito à primeira montagem de *Morte e Vida Severina*, do grupo Norte Teatro Escola, é antes de tudo, reivindicar um espaço para dois intelectuais e artistas que foram de suma importância para o desenvolvimento da Filosofia e do Teatro na Amazônia paraense.

As colonialidades que se perpetuam no Brasil e sobretudo, na historiografia do teatro, se movimentam no sentido de legitimar as filiações intelectuais e artísticas europeias ou sudestinas (preferencialmente brancas), e invisibilizar e desqualificar as filiações intelectuais e artísticas afro-brasileiras, amazônidas, nordestinas (geralmente não-brancas). Essa historiografia opera na mesma lógica do colonialismo, que divide o mundo em dois lados de uma linha abissal (SANTOS. 2010, p.13): o que está no Sudeste brasileiro, sobretudo a produção cênica e intelectual de brancos é considerada “deste lado”, do lado do progresso, do conhecimento, da legitimidade, em outras palavras, tudo o que é produzido deste lado da linha é relevante para constar na História do Teatro brasileiro, narrativas sobre o que são considerados os “centros” culturais do Brasil. Porém, tudo o que está do “outro lado da linha”, no Norte e Nordeste brasileiro, é encarado como atrasado, supersticioso e irrelevante, portanto, merece ser alijado das narrativas canônicas.

Esta tese tem por objetivo honrar a minha ancestralidade, seja a familiar ou a intelectual-artística. Honrar sem se tornar subserviente e condescendente, observando e pontuando também os erros, os equívocos e até mesmo a reprodução de uma mentalidade colonial feita pelos próprios grupos subalternos e/ou subalternizados. Honrando as linhas ancestrais das quais somos filhos, reivindicamos o espaço e voz na História para aqueles que errônea e injustamente foram alijados dessas narrativas. Então, vamos a isto!

**PARTE I**

**DESMANTELANDO A CASA DO MESTRE: REVISITANDO E  
DESCONSTRUINDO A HISTORIOGRAFIA HEGEMÔNICA DO TEATRO  
BRASILEIRO**

A ideia de que o conhecimento não é político; ou seja, é erudito, acadêmico, imparcial, para além de crenças doutrinárias redutoras e partidárias. Não há como objectar a esta ambição da teoria, mas na prática a realidade é muito mais problemática. Jamais pôde alguém inventar um método para separar o intelectual das circunstâncias da vida, do seu envolvimento (consciente ou inconsciente) numa determinada classe, conjunto de crenças, posição social ou de mera atividade enquanto membro da sociedade.

Edward Said (2004)

## CENA I

### AS TRÊS VIAS DA COLONIALIDADE: UMA ABORDAGEM INTERSECCIONAL

#### 1.0- ANTES DE ENTRAR EM CENA: A INSURGÊNCIA DE CONCEITOS DECOLONIAIS

Neste primeiro capítulo, irei versar sobre um conjunto de conceitos formulados no âmbito das teorias Pós-coloniais, Decoloniais e Feministas. O meu objetivo, nesta cena I, é refletir sobre as colonialidades territoriais, étnico-raciais e de gênero, para que, nos próximos capítulos, possamos compreender como elas fundamentam o paradigma da História do Teatro brasileiro. Começarei com o item 1.1- *O disparo poético para entrar em cena: Entre Hijabs e Dupattas*. Como disse, todos os capítulos dessa tese serão iniciados com um disparo poético, memória afetiva escrita em primeira pessoa, que tem por objetivo introduzir questões pertinentes a cada capítulo.

O disparo poético do capítulo em questão é a narrativa de uma situação cotidiana, avistada da janela de um prédio na grande Lisboa, onde o transitar de um heterogêneo grupo de mulheres hindus e muçulmanas desencadeia uma reflexão acerca das discussões Pós-coloniais, Decoloniais e feministas. Os meus disparos poéticos sempre serão em primeira pessoa, pois são narrativas construídas a partir de vivências da autora desta tese. É pela beleza e potencialidade reflexiva da cena que ela se torna pertinente no corpo desse trabalho. Com essa primeira memória, pretendo mostrar como a força reveladora das memórias afetivas e suas metáforas desempenha uma função didática a desvelar intensidades, afetos, instâncias, que, por muitas vezes, o discurso científico não consegue desvelar (RICOEUR. 2000, p. 323).

No item 1.2- *Os Estudos Subalternos do Sul para o Sul*, discutirei sobre o projeto deste coletivo, grande inspiração para a minha pesquisa. Traçaremos o percurso histórico e o giro epistemológico proposto pelos Estudos Subalternos, assim como os conceitos desenvolvidos no âmbito do coletivo e que são essenciais para a minha investigação. Nos três itens seguintes, discutiremos as três vias da colonialidade que este capítulo quer abordar. No item 1.3- *Colonialidades territoriais: a Amazônia brasileira e o colonialismo*

*interno*, passo a discutir as subalternidades, vias de opressão, que são identificadas na tessitura social e no emaranhado de representações criadas sobre a Amazônia, sobretudo nas Artes. A primeira via de opressão colonial a ser tratada é a territorial, com a discussão sobre a Amazônia brasileira e o colonialismo interno, o qual atravessa este território geográfico e discursivo, sob a luz dos autores Ana Pizarro e Pablo Gonzales.

No item 1.4- *Colonialidades Étnico-raciais*, abordarei o conceito de Aníbal Quijano, para circunscrever a distinção que o autor faz entre colonialismo e colonialidade, assim como compreender como a colonialidade, ainda presente nos dias atuais, está na base do padrão de poder capitalista e consiste na hierarquização étnico/racial da população mundial. No item 1.5 - *Colonialidade de gênero: a necessidade da abordagem interseccional*, discutirei a terceira subalternidade a ser investigada e que gira em torno das questões de gênero, trazendo discussões dos Feminismos Pós-coloniais, Decoloniais e Feminismos negros. E, por fim, encerrarei o capítulo com o item 1.6- *Encerrando a cena I: Percorrendo as vias de acesso às colonialidades*, no qual pontuarei algumas reflexões que emergiram a partir da escrita dos subitens anteriores.

## **1.1 - O DISPARO POÉTICO PARA ENTRAR EM CENA: ENTRE HIJABS E DUPATTAS**

No ano de 2016, resolvi me mudar a Lisboa e, por vários motivos, em especial, financeiros, fui morar em Odivelas. Esse sítio compõe a grande Lisboa e acaba por ter preços de arrendamentos mais baixos. Para alguns, Odivelas é um lugar periférico, onde se encontra um grande contingente de imigrantes africanos, asiáticos e latino-americanos. Na minha perspectiva, esse é um local onde as experiências Pós-coloniais, Decoloniais e Feministas transcendem os livros e se materializam em pequenas situações corriqueiras do meu dia-a-dia.

Na tentativa de descrever a paisagem de Odivelas, posso dizer que há uma predominância imagética de prédios de fachadas quadradas, como extensas caixas de fósforo, muito semelhantes umas às outras. A única variação que percebemos são as cores e tamanhos. Em cada prédio, há inúmeras janelas, que funcionam como rasgos na realidade a separar o mundo interior do apartamento e o mundo exterior dos asfaltos e dos carros velozes. Não quero reforçar velhas dicotomias, tais como a do público e do

privado, mas apenas dizer que as janelas funcionam como um espaço de intersecção entre o contexto doméstico e o urbano.

Nesses prédios, residem pessoas das mais diversas nacionalidades. De fato, o que eu pude constatar, desde os primeiros dias a residir nesse espaço, foi que o mais interessante de Odivelas era observar o trânsito diverso das pessoas, a multiplicidade de suas roupas e indumentárias, o leque complexo de etnias e de nacionalidades advindas dos continentes africanos, europeus, asiáticos e latino-americanos.

Nas outras zonas de Lisboa, em especial, nas mais turísticas, observamos esse trânsito diverso de pessoas, mas ainda paira a dúvida se o percorrer daquelas ruas é feito cotidianamente por aqueles que residem nesse espaço, ou esporadicamente por aqueles que estão apenas em viagem. Seriam esses transeuntes moradores ou turistas? O interessante em Odivelas é perceber que essa rica diversidade de etnias, roupas e cosmovisões convivem juntas na mesma zona. Mas pretendo falar, nesta narrativa, sobre uma imagem específica que, por dias, reverberou em minhas lembranças como um disparador para a compreensão dos textos Pós-coloniais, Decoloniais e Feministas.

### **Diversidades sem hierarquias**

O sol persistente do verão em Portugal estava presente mesmo ao anoitecer, olhei pela janela para admirar a rua, horizontalidade atravessada pelo fluxo de carros e de pessoas. Nesse instante, vejo, então, um grupo de aproximadamente seis mulheres conversando alegremente. Cena que pode soar banal e corriqueira, se não fosse pelo fato da vestimenta das mulheres remetê-las a religiões e a cosmovisões diferentes. Digo isso, pois parte das mulheres estava usando hijab<sup>5</sup> e outra parte, dupatta<sup>6</sup>.

A partir das vestimentas das mulheres, eu pude supor que uma parte do grupo, que usava hijab, era muçulmana, pois o uso desse véu tem como um de seus objetivos identificar e distinguir a fé professada. Porém, em relação às mulheres que usavam dupattas, não poderei afirmar nada sobre sua religião, pois o uso desse adereço é feito por

---

<sup>5</sup> O hijab, também conhecido como o véu, é um acessório da vestimenta usado por algumas mulheres muçulmanas. Dizemos algumas, pois há outras formas e tamanhos de vestimentas usadas pelas mulheres que seguem o Islã, tais como o niqab, xador, burca, etc. O hijab é um tecido que cobre os cabelos, orelhas e pescoço, deixando o rosto descoberto.

<sup>6</sup> A dupatta é um tecido medindo por volta de 2 a 3 metros, pode ser bordado ou liso. É um adereço muito comum na vestimenta das mulheres do Sul-asiático, e pode ser usada de muitas formas: cobrindo a cabeça, repousada no ombro ou colo etc. A dupatta não é usada especificamente por mulheres de uma única religião, ao contrário, esse adereço pode compor a vestimenta de mulheres hindus, sikhs, cristãs, dentre outras.

mulheres de diversas religiões, inclusive muçulmanas, porque também há mulheres que seguem o Islã, mas não usam véus cobrindo os cabelos.

Mas vamos supor que a outra parte do grupo seria hindu, porém, essa é apenas uma hipótese, visto que apenas vislumbrei as mulheres a passarem pela rua à distância e não conversei com elas. Não quero me alongar mais sobre quem seriam essas mulheres, pois temo cair em um equívoco colonial: o de homogeneizar a diversidade, solapando a complexa existência dos seres em grupos criados a partir do olhar do sujeito que profere o discurso, sem, ao menos, os seres do qual se fala terem sido consultados.

Com o cuidado necessário, destaco essa imagem, que, supostamente, seria de mulheres hindus e muçulmanas conversando e interagindo descontraidamente. Não quero entrar no mérito da questão concernente à nacionalidade, pois todas poderiam ser indianas, portuguesas, paquistanesas, entre outros países em que haja contingentes de hindus e de muçulmanos. A imagem que quero elucidar é a de dois mundos tão complexos e distintos co-existindo no mesmo espaço e, mais do que simplesmente existindo, dialogando. E digo pela tamanha interação em que as mulheres estavam, fazendo-me supor que não havia, naquele espaço, entre elas, pelo menos, posições hierárquicas, relações de poder que gerariam subalternização, muito embora pudessem existir relativamente à sociedade dita majoritária.

Parto dessa imagem e, mesmo que minha narrativa se aproprie de uma situação real que ocorreu no ano de 2016 em Odivelas, porém, as referências que trago comigo, reiteradas pela minha experiência de vida, fizeram-me tecer essa breve narrativa, a partir da minha ótica, do meu ângulo de visão. Feita a ressalva para que minha narrativa não pareça ter alguma pretensão de ser absoluta, mas, ao contrário, pontual e relativa, utilizo-me das imagens suscitadas por essa história para apontar uma perspectiva comum que poderia agrupar os Estudos Pós-coloniais, Decoloniais e Feministas. Essa perspectiva engendra um posicionamento político e epistêmico ao exprimir, em seu discurso, a possibilidade de que vários mundos possam co-existir em sua plena diversidade.

Considero desejável pensar a diversidade de um modo em que a diferença não seja encarada como dispositivo para se estabelecer hierarquias, mas como plena festa da diversidade (BRAIDOTTI, 2004, p. 17). E que a diversidade promovida pela identidade de gênero, pelas cosmovisões, pela cor da pele, pelo modo como se vivencia e se concretiza o desejo, dentre tantas outras diferenças provocadas pela complexa realidade material dos seres, não seja homogeneizada em prol de uma única forma de existência.

## 1.2- OS ESTUDOS SUBALTERNOS DO SUL PARA O SUL

Esse primeiro disparo poético me traz uma pertinente reflexão sobre a possibilidade de uma convivência igualitária da diversidade. Essa reflexão, a partir de uma experiência, poderia ser transportada para um plano epistemológico e entraríamos nos paradigmas de crítica do conhecimento eurocêntrico e androcêntrico que são, respetivamente, os estudos pós-coloniais e os estudos feministas. Tanto uns como outros pretendiam fraturar modelos de produção de conhecimento assentes na criação da diferença e da hierarquia, numa relação quase sempre dicotómica que colocava como negativo o “não-ocidental”, tudo aquilo que estivesse para além de uma masculinidade branca, burguesa hegemónica e o saber por ela produzido, o único tido como ciência válida. Os Estudos Pós-Coloniais e, depois, os Estudos Decoloniais abriram um caminho para um equilíbrio nos saberes, rompendo a hegemonia da razão moderna ocidental, desconstruindo-a, e fazendo ouvir a voz dos subalternos, nomeadamente com o trabalho pioneiro de intelectuais asiáticos no âmbito do Império britânico. Destaca-se a escola dos *Subaltern Studies* na Índia.

De facto, as discussões engendradas no coletivo Estudos Subalternos Sul-asiáticos foram de suma importância para que as Teorias Pós-coloniais e Decoloniais ganhassem força epistemológica e política. O historiador Ranajit Guha, “a inspiração por detrás do projeto” (CHAKRABARTY, D. 2007, p.26), foi o intelectual responsável por agregar outros pesquisadores para a criação do coletivo. Guha nasceu na Bengala ocidental, Índia, no ano de 1922. Fez sua formação na cidade de Calcutá no ano de 1959 e emigrou para a Grã-Bretanha nos anos 1970, onde começou a trabalhar nas universidades de Manchester e Sussex (FONTANA. 2002, p. 12).

No princípio da década de 1980, Ranajit Guha publicou seu livro, intitulado *Elementary Aspects of peasant insurgency in colonial India*, fruto de sua investigação sobre revoltas camponesas. Nessa mesma década, Guha reunia-se com um grupo de historiadores Sul-asiáticos que viviam na Grã-Bretanha. Apesar da maior parte do grupo ser formada por historiadores, havia, porém, ainda, pessoas de diversas áreas, como Ciências políticas, Antropologia, Literatura e Filosofia. Por exemplo, Partha Chatterjee, integrante do coletivo desde o seu princípio, era Cientista político e antropólogo e Gayatri Chakravorty Spivak é da área da Literatura e da Filosofia. Dos encontros entre esses investigadores Sul- asiáticos, surgiu a ideia de publicar uma série de volumes que seriam

denominados como *Subaltern Studies: Writings on South Asian History and Society* (1982).

Esse grupo trazia, como ideia central, intervir em alguns debates relacionados com a escrita da História moderna da Índia. Desse modo, a proposta dos Estudos Subalternos “era reabrir a pesquisa sobre a história do colonialismo na Índia, refletindo sobre o percurso colonial dum ponto de vista radicalmente diferente: através do olhar e da voz do subalterno” (NEVES, R.C. 2010, p. 01). Portanto, o coletivo pretendia observar os grupos historicamente subalternizados, não como uma massa uniforme, alienada e dirigida pelas elites, mas, ao contrário, como um grupo heterogêneo e suficientemente autônomo para produzir eventos significativos para a História. Em suma, a proposta dos Estudos Subalternos era reescrever a história da Índia a partir da perspectiva do subalterno e não mais das elites, sejam elas coloniais ou nativas, dando ênfase a acontecimentos como insurgências camponesas, movimentos de resistência colonial, entre outros que foram propositalmente aliçados da então considerada História oficial.

O projeto inicial do grupo era publicar três volumes, e foi o que ocorreu no primeiro momento, entre os anos de 1982 a 1984, as publicações foram feitas pela editora Oxford University, em Nova Deli. Importante salientar que esses volumes foram reeditados cinco vezes, tamanha foi a repercussão, porém o grupo não parou apenas nesse projeto e prosseguiu com vários outros volumes.

Com a repercussão internacional do coletivo, surgem, também, discussões polêmicas em torno da seguinte pergunta: até que ponto o projeto dos Estudos Subalternos é dotado de originalidade e até que ponto é uma apropriação do Sul global às correntes historiográficas marxistas do Norte global? Responderemos a essa questão a partir de dois autores, Ishita Barnejee e Dipesh Chakrabarty, que refletiram sobre a questão posta e nos apresentaram possíveis caminhos de compreensão. Destaca a historiadora indiana Barnejee:

No hay duda de que el proyecto fue inspirado, hasta cierto punto, por la “historia desde abajo”; sin embargo, no fue una simple transmisión o importación de ideas o líneas iniciadas en otro lugar a la India, pues la experiencia del colonialismo y la preocupación con la recién creada nación de India independiente, confirió al proyecto un carácter singular (BARNEJEE, I. 2010, p. 101).

Barnejee (2010, p. 101) aponta que não há dúvidas de que o projeto dos Estudos Subalternos tenha sido inspirado pela História vista de baixo, porém a inspiração não foi apenas uma simples transmissão ou implantação de ideias estrangeiras na abordagem da historiografia indiana, mas, ao contrário, o projeto dos Estudos Subalternos tem singularidade, devido ao contexto histórico em que foi desenvolvido e de suas experiências com o processo colonial. Propor um cruzamento entre as discussões de classe e de colonialidade, assim como a preocupação com a recém-criada nação, decorrente da independência da Índia, atribuíram aos Estudos Subalternos um caráter original.

Por sua vez, Chakrabarty (2007, p.18) reconheceu a aproximação dos Estudos Subalternos em relação à História vista de baixo, no que tange a uma escrita anti-elitista da História. O autor destaca que há distinções entre os dois projetos, em especial, três principais diferenças: a separação entre a História do poder de quaisquer outras Histórias universalistas do capital social, a crítica e a revisão do conceito de nação e, por fim, questões sobre as relações entre conhecimento e poder. Segundo o autor, nessas diferenças, instala-se uma nova maneira de escrever a historiografia Pós-colonial.

### **O giro subalterno**

Os Estudos Subalternos ressaltavam que a História da Índia havia sido escrita por duas escolas historiográficas: a de Cambridge e a dos historiadores nacionalistas, ambas narravam as histórias das elites, sejam elas nativas ou britânicas (GUAH. 2002, p. 33). As fontes para o trabalho historiográfico estavam nos documentos oficiais, que acabavam por retratar o domínio britânico como algo benéfico para a Índia. Essa historiografia era produzida a partir das vozes hegemônicas, desconsiderando as vozes subalternas e os seus feitos.

A proposta dos Estudos subalternos era reconhecer o subalterno como sujeito histórico e não apenas como uma massa sem voz e sem pensamento próprio. Desse modo, o projeto dos Estudos Subalternos gira em torno de buscar o passado dos grupos socialmente subordinados na Índia (GUHA. 2002, p. 35). Por exemplo, Ranajit Guha desenvolveu uma profícua investigação sobre as insurgências camponesas na Índia e o protagonismo dos grupos subalternos nestas revoltas, como podemos conferir na obra *Las voces de la Historia y otros Estudios Subalternos* (2002). Por sua vez, Gayatri Chakravorty Spivak trouxe para discussão a obliteração sofrida pela mulher colonial,

lançada duplamente para uma condição de subalternidade, como podemos conferir em seu artigo *Can the subaltern speak?* (1988), sobre o qual falarei nos próximos tópicos.

### **Narrativas orais como fonte histórica**

Como afirma Chakrabarty (2007, p. 08), a História deve ser contada não somente a partir dos grandes fatos oficiais, mas, sobretudo, na observação pormenorizada dos fatos ocorridos com pessoas que fazem parte dessa massa esquecida. Ranajit Guha (2002, p.36) destaca que uma narrativa histórica não pode ser baseada apenas nos documentos oficiais, visto que, nestes documentos, o conjunto de representações discursivas sobre as classes subalternas é construído conforme os interesses sociais e políticos das elites. Desse modo, a narrativa oral é um interessante método de coleta de dados para além dos documentos oficiais. É importante para o pesquisador estar atento aos vários métodos de coleta das memórias, pois se o mesmo pautar sua pesquisa apenas em documentos oficiais, sua narrativa histórica corre o risco de reproduzir as mesmas construções discursivas deturpadas sobre as classes subalternas escritas pelas elites.

Para Rita Ciota Neves (2010, p.60), os Estudos Subalternos alargaram, gradualmente, a sua esfera de influência, até abrangerem, hoje em dia, os estudos sobre os subalternos de todo o mundo. Com isso, as potentes reflexões dos Estudos Subalternos são pertinentes nos debates sobre vários grupos marginalizados pela história, como as mulheres, os exilados, os refugiados, as minorias étnicas, religiosas, linguísticas, dentre outras. Posição que, evidentemente, aproxima-os, novamente, da matriz-mãe dos Estudos Pós-coloniais.

A abordagem metodológica dos Estudos Subalternos era denunciar e desconstruir uma história hegemônica, pautada em uma abordagem elitista e colonial, para, a partir dos escombros dessa História hegemônica, engajar-se na empreitada de reconstruir uma nova História com a perspectiva do subalterno. A construção de uma historiografia que não sirva mais como dispositivo de poder para justificar violências e hierarquias engendradas pelo colonialismo, mas, ao contrário, uma historiografia que possa se posicionar de modo crítico para com o colonialismo, seja ele político ou epistêmico.

### **Os Estudos Subalternos Latino-Americanos**

Esta tese versa sobre a História do Teatro de um país latino-americano. Por esse motivo, é necessário pontuarmos duas questões: a existência de um grupo, nos anos 1990, intitulado Estudos Subalternos Latino-Americanos e por que é pertinente para esta tese

trabalhar com teorias dos Estudos Subalternos Sul- asiáticos. O grupo Latino-Americano dos Estudos Subalternos surgiu nos Estados Unidos e foi formado por intelectuais provenientes da América Latina (GROSFUGUEL. 2010, p. 405). O coletivo tinha, como referência, o projeto de Ranajit Guha e, por objetivo, investigar o subalterno em contexto Latino-Americano. Para reconstruir a História da América Latina a partir da perspectiva do subalterno, é necessário modificar metodologias e bases teóricas. Destaca o grupo em manifesto:

O trabalho do Grupo de Estudos Subalternos, uma organização interdisciplinar de intelectuais sul-asiáticos dirigida por Ranajit Guha, inspirou-nos a fundar um projeto semelhante dedicado ao estudo do subalterno na América Latina. O atual dismantelamento dos regimes autoritários na América Latina, o final do comunismo e o conseqüente deslocamento dos projetos revolucionários, os processos de democratização, as novas dinâmicas criadas pelo efeito dos meios de comunicação de massa e a nova ordem econômica transnacional: todos esses são processos que convidam a buscar novas formas de pensar e de atuar politicamente. Por sua vez, a mudança na redefinição das esferas política e cultural na América Latina durante os anos recentes levou vários intelectuais da região a revisar epistemologias previamente estabelecidas nas ciências sociais e humanidades (BALLESTRIN, L. 2013, p. 94).

Por conta de divergências teóricas, segundo Ramon Grosfoguel (2010, p.406), os intelectuais do grupo não conseguiram romper com a perspectiva eurocêntrica, baseando suas discussões, sobretudo, em Michael Foucault e Jacques Derrida. Isso criou um grande descontentamento com o projeto original, que era tecer narrativas do Sul global, a partir do próprio Sul global e fez com que, em 1998, o grupo Latino-Americano de Estudos Subalternos se dissolvesse. Porém, o grupo desfeito acabou sendo o nascedouro de outro coletivo de investigadores, o grupo Modernidade/Colonialidade.

### **Colonialismo e colonialidade**

É importante refletir acerca do conceito de colonialidade e colonialismo, visto que foram essenciais para a criação do grupo Modernidade/Colonialidade e também são imprescindíveis para as discussões desta tese. O conceito de colonialismo difere do conceito de colonialidade, ainda que ambos estejam imbricados, pois a colonialidade foi desenvolvida no contexto do colonialismo histórico, porém revela-se como um poder que se prolonga até os nossos dias atuais (QUIJANO. 2010, p. 73). O autor concebe o colonialismo como uma dominação/exploração direta que ocorre em três âmbitos:

político, cultural e social, sendo que tal dominação foi implementada pelos europeus sobre os povos conquistados em todos os continentes. No âmbito político, o colonialismo age de modo que o controle da autoridade política, assim como os recursos da produção e do trabalho sejam feitos por uma população determinada que domina outra de diferente identidade. Além do mais, as sedes centrais estão localizadas em outra jurisdição territorial (QUIJANO. 2014, p. 130).

A dominação cultural que o colonialismo operou trata-se não apenas de uma subordinação de culturas, mas sobretudo consiste em uma colonização do imaginário desses dominados. Isso foi fruto de uma sistemática repressão de específicas crenças, ideias, imagens, símbolos e conhecimentos no decorrer da dominação colonial global. No decorrer do processo de repressão cultural e genocídio das populações ameríndias, essas altas culturas da América foram convertidas em subculturas camponesas, iletradas e condenadas à oralidade. Destaca Aníbal Quijano:

Ese resultado de la historia del poder colonial tuvo dos implicaciones decisivas. La primera es obvia: todos aquellos pueblos fueron despojados de sus propias y singulares identidades históricas. La segunda es, quizás, menos obvia, pero no es menos decisiva: su nueva identidad racial, colonial y negativa, implicaba el despojo de su lugar en la historia de la producción cultural de la humanidad. En adelante no eran sino razas inferiores, capaces sólo de producir culturas inferiores. Implicaba también su reubicación en el nuevo tiempo histórico, constituido con América primero y con Europa después: en adelante eran el pasado. En otros términos, el patrón de poder fundado en la colonialidad implicaba también un patrón cognitivo, una nueva perspectiva de conocimiento dentro de la cual lo no-europeo era el pasado y de ese modo inferior, siempre primitivo (QUIJANO, A. 2014, p. 801).

A cultura europeia, por seu poder político, militar e tecnológico, impôs a sua imagem como paradigmática e seus principais elementos cognitivos como norma orientadora de todo o desenvolvimento cultural, especialmente intelectual e artístico. Em Quijano (2014, p. 122), o autor afirma que, na Ásia e no Oriente médio, essas altas culturas, apesar de terem sido colocadas em posição de subalternidade, não puderam ser destruídas na intensidade e profundidade que as culturas ameríndias foram na América. No âmbito da dominação social, o colonialismo produziu discriminações que

posteriormente foram classificadas como raciais. Essa estrutura de poder foi o marco sobre o qual operaram as outras relações sociais.

É do cerne das relações sociais estabelecidas pelo colonialismo que surge a colonialidade, como o eixo fundamental do padrão de poder mundial que consiste na classificação da população mundial sob a ideia de raça, desse modo, podemos afirmar que a colonialidade é o modo mais geral de dominação no mundo atual. O colonialismo histórico como ordem política se extinguiu no século XX com a emancipação das últimas colônias, ainda que possamos presenciar novos modos de colonialismos, porém, a colonialidade, estende-se até os dias atuais. O autor Aníbal Quijano define a colonialidade do poder como:

É um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial do poder capitalista. Sustenta-se na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do referido padrão de poder e opera em cada um dos planos, meios e dimensões materiais e subjectivos, da existência social quotidiana e da escala societal (QUIJANO, A. 2010, p. 73).

A discussão da colonialidade e colonialismo, suscitada pelo grupo Modernidade/Colonialidade, nos auxilia a compreender que a colonialidade e sua expressão política e cultural, continua presente criando hierarquias e relações de poder nas sociedades Latino-Americanas, colonizando imaginários e subalternizando grupos e práticas epistemológicas e artísticas, como veremos nos próximos tópicos.

### **Analisar a História do Teatro brasileiro a partir de uma perspectiva do/a subalterno/a**

É sabido que os Estudos Subalternos Sul-asiáticos desenvolveram-se a partir da experiência com o colonialismo britânico e, apesar de que na América Latina, a experiência colonial foi bem distinta, destaque, porém, que, mesmo com as experiências diferentes de colonialismo, as discussões engendradas nesse coletivo também são pertinentes lentes teóricas de análise para a História canônica do Teatro brasileiro.

Assim, como a História da Índia foi escrita a partir de uma ótica elitista, com a qual se privilegiavam apenas os feitos de uma dada classe, sejam elas as elites nativas indianas ou as elites britânicas, obliterando a participação do campesinato, das mulheres, das classes subalternas dessas narrativas históricas, é importante delimitarmos nossa

compreensão da categoria subalterno. Para isso, precisamos pontuar que este conceito é concebido primeiramente por Antonio Gramsci (1934).

No período em que Gramsci esteve preso na Itália, nos anos de 1926 a 1937, ele escreveu vinte e cinco cadernos que ficaram conhecidos como *Quaderni del carcere* (*Cadernos do cárcere*). É no 25º caderno, escrito no ano de 1934, intitulado *Às margens da História - História dos grupos sociais subalternos*, que o autor desenvolve o termo subalterno, inspiração e fundamento teórico essencial para os Estudos Subalternos Sul-asiáticos. Neste texto, o autor elucida que a história dos grupos subalternos é sempre concebida como patológica ou bárbara, sendo, portanto, alijada das narrativas oficiais (GRAMSCI, A. 2015, p. 131). Por subalterno, Antonio Gramsci concebe:

Com frequência, os grupos subalternos são originalmente de outra raça (outra cultura e religião) em relação aos dominantes e, muitas vezes, são uma mistura de raças diversas, como no caso dos escravos (GRAMSCI, A. 2015, p.138).

As classes subalternas não são unificadas, não pertencem a um grupo homogêneo, pois advêm de muitos espaços da vida social, e podem ser identificadas, segundo o trecho acima, a partir dos marcadores de classe e raça. Para Gramsci, os subalternos não têm representatividade política, visto que estão diametralmente em posição oposta às elites dominantes, não há quem possa representá-los no poder político e econômico, pois o domínio é exercido por indivíduos de outra raça e classe econômica. Observamos que Gramsci não tangencia a condição de subalternidade pela via do gênero, ressaltando apenas classe e raça. Porém, ainda assim, a categoria subalterno nos amplia as possibilidades de análise, pois revela-se mais abrangente que de proletário. Desse modo, a categoria de proletário abarca apenas a opressão de classe, e a de subalterno, em especial a partir da resignificação dos Estudos Subalternos, expande-se para outros marcadores como gênero, religião, geografia, entre outras. Sobre essa questão, destaca Adriana Bebianno:

Como é evidente, o grupo retoma e resignifica o conceito de subalternidade de Antonio Gramsci, adaptando-o à realidade política de sua geografia e do seu percurso e posicionamento histórico. 'Subalterno passa a significar- *grosso modo*, uma vez que o conceito é objeto de grande debate e continua em expansão- uma posição socialmente desfavorecida, ou mesmo de

exclusão, decorrente de vertentes como classe, sexo, raça, religião e outras (BEBIANO, A. 2014, p. 282).

Subalternos, então, não são apenas a classe trabalhadora, mas a classe camponesa, os refugiados, as mulheres, os dissidentes sexuais<sup>7</sup>, os ameríndios, os negros, enfim, todos aqueles que se encontram à margem das elites que compõem o Estado. Portanto, “existem muitos grupos subalternos e não são todos iguais entre eles, têm uma natureza própria, dividindo-se também em subgrupos com vários graus de subalternidade” (NEVES, R.C. 2012, p. 33). Esta tese propõe uma abordagem interseccional, que visa compreender as opressões e invisibilidades de raça, gênero, classe e região geográfica de modo entrecruzado, pontuando que as formas de silenciamento e apagamento histórico podem ocorrer por muitas vias de opressão, por esse motivo, o conceito de subalterno é muito pertinente para as nossas análises, pois discutimos não apenas o marcador de classe.

Observo que, também, a História do Teatro brasileiro que se tornou canônica e normatizou uma certa “ideia” de teatro nacional, obliterou a atividade de grupos que foram subalternizados pelo colonialismo e colonialidades. Espetáculos produzidos por negros, indígenas, afro-indígenas e mulheres não aparecem ou aparecem em número mínimo, nessas narrativas dominantes. Observo, ainda, que não aparecem na historiografia canônica do teatro sobretudo aquelas obras insurgentes, que subverteram o Teatro como um dispositivo de domínio e de poder e o transformaram em um meio de desconstruir hierarquias e de pleitear direitos.

A inclusão de um teatro feito por grupos subalternos teria produzido toda uma imagem mais rica e diferenciada das expressões teatrais brasileiras, correspondendo, de forma mais adequada, à própria diversidade cultural nacional e rompendo com os mecanismos próprios das narrativas e dos cânones centrados numa ideia de homogeneização nacional, que se torna homogeneização de sujeitos e de práticas estéticas e performativas.

Esta tese vai versar sobre um caso de invisibilização dentro da História do Teatro Brasileiro, onde um feito histórico é obliterado da narrativa canônica. A primeira montagem de *Morte e Vida Severina*, realizada pelo grupo Norte Teatro Escola, não é

---

<sup>7</sup> Compreendemos dissidentes sexuais como todos aqueles que se posicionam identitariamente com sexualidades que divergem do modelo heteronormativo.

citada por autores canônicos da historiografia do teatro, pois tal produção artística foi subalternizada por ter sido encenada por uma mulher do Norte do Brasil. Como veremos no capítulo IV, ainda que a encenadora Maria Sylvia Nunes não possa ser considerada uma subalterna, no estrito termo do conceito, pois era uma artista advinda das elites nativas, porém, a sua produção cênica sofreu um processo de subalternização por duas vias, a do gênero e do território. Portanto, a encenadora Maria Sylvia Nunes, que esteve à frente do Norte Teatro Escola, e teve uma significativa contribuição para a modernização do teatro brasileiro, é lançada para a margem das narrativas historiográficas.

É importante salientar que no Brasil, o Teatro surgiu no contexto da colonização das populações ameríndias e foi usado como dispositivo de poder para catequizar e persuadir esses povos a abandonarem suas práticas religiosas, culturais e epistemológicas. Walter Mignolo afirma: “Se o conhecimento é um instrumento imperial de colonização, uma das tarefas urgentes que temos adiante é descolonizar o conhecimento” (MIGNOLO, W. 2010, p.09). Refletindo sobre o pensamento de Mignolo, afirmamos que se o Teatro chegou ao Brasil como um importante dispositivo de colonização<sup>8</sup>, é nossa empreitada mais urgente descolonizar o Teatro.

Descolonizar o Teatro implica que o mesmo não seja mais usado como dispositivo de poder para controlar e persuadir corpos, sejam eles subalternos ou não, que não seja mais um Teatro impulsionado por forças hegemônicas as quais pretendam estabelecer hierarquias étnico-raciais, sexuais, econômicas, estéticas, etc. Mas, ao contrário, que possa ser uma linguagem utilizada pelos próprios grupos subalternos para reforçar a diversidade das vozes e das formas de expressão artística que compõem, heterogeneamente, uma sociedade.

É importante pontuar que um dos maiores poderes das elites sobre os grupos subalternos é o ato de construir representações que serão legitimadas a partir da hegemonia que esses poderes permitem alcançar, bem como legitimar-se retroativamente a partir dessas representações excludentes repetidas, consolidadas e validadas institucionalmente e entre pares. Portanto, se formos buscar em documentos oficiais referências a um Teatro produzido por negros ou por afro-indígenas, dificilmente iremos

---

<sup>8</sup> No capítulo II, iremos desenvolver as discussões de como o Teatro foi utilizado como um dispositivo da colonização.

encontrar. Pois o que poderia ser legitimado enquanto Teatro para as elites brasileiras coloniais e nacionais, eram apenas manifestações cênicas feitas por artistas brancos, sobretudo europeus e seus descendentes, em um determinado formato, em palcos italianos e com capital mediano para se manter em um teatro, sustentar uma temporada e fazer divulgação por meio de cartazes, panfletos, entre outros. Essa mentalidade que surge no Brasil colônia, no século XVI, se perpetua ainda na nossa contemporaneidade.

A historiografia hegemônica do teatro brasileiro é pautada em documentos oficiais, e se pretendemos conhecer o teatro produzido no Brasil desde a colonização até o século XX, ficaremos com a ideia de que apenas homens brancos e algumas pouquíssimas mulheres do Sudeste produziram teatro, pois encontramos um grande vazio nessa historiografia. Desse modo, a ausência de referências ao teatro produzido por artistas não-brancos, do Norte e do Nordeste, sobretudo de mulheres, é a própria representação da subalternidade, visto que o Teatro produzido por esses grupos é considerado tão inferior que não merece nem mesmo ser citado nas narrativas canônicas. Mas, nos próximos capítulos, trataremos dessa discussão com maior profundidade.

### **1.3- COLONIALIDADES TERRITORIAIS: A AMAZÔNIA BRASILEIRA E O COLONIALISMO INTERNO**

#### **Mapas e territórios**

Iniciando a discussão sobre colonialidade e segregação em território brasileiro, pretendo mostrar dois mapas para melhor situar, geograficamente, algumas das regiões constantemente citadas neste texto. Apresentarei, primeiro, essas linhas visíveis que foram convencionadas como separação de estados e regiões brasileiras (ver imagem I e II), para, mais adiante, falar sobre as linhas invisíveis que dividem essas regiões e estabelecem segregações abissais.



Imagem I: Mapa do Brasil. IBGE-Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Acesso em 12/05/2018. Site: <https://www.ibge.gov.br/>

Na imagem I, podemos conferir o mapa do Brasil dividido em suas respectivas regiões. A região Norte do país está pintada de verde, Nordeste de amarelo, Centro-Oeste de salmão, Sudeste de rosa e Sul de azul. Como também utilizamos a palavra Amazônia, é importante definir aquilo que consideramos a extensão da Amazônia Legal, a qual abrange nove estados brasileiros, que têm, em seus territórios, a bacia amazônica, todo o conjunto de recursos hídricos que convergem para o rio Amazonas (ver imagem II).

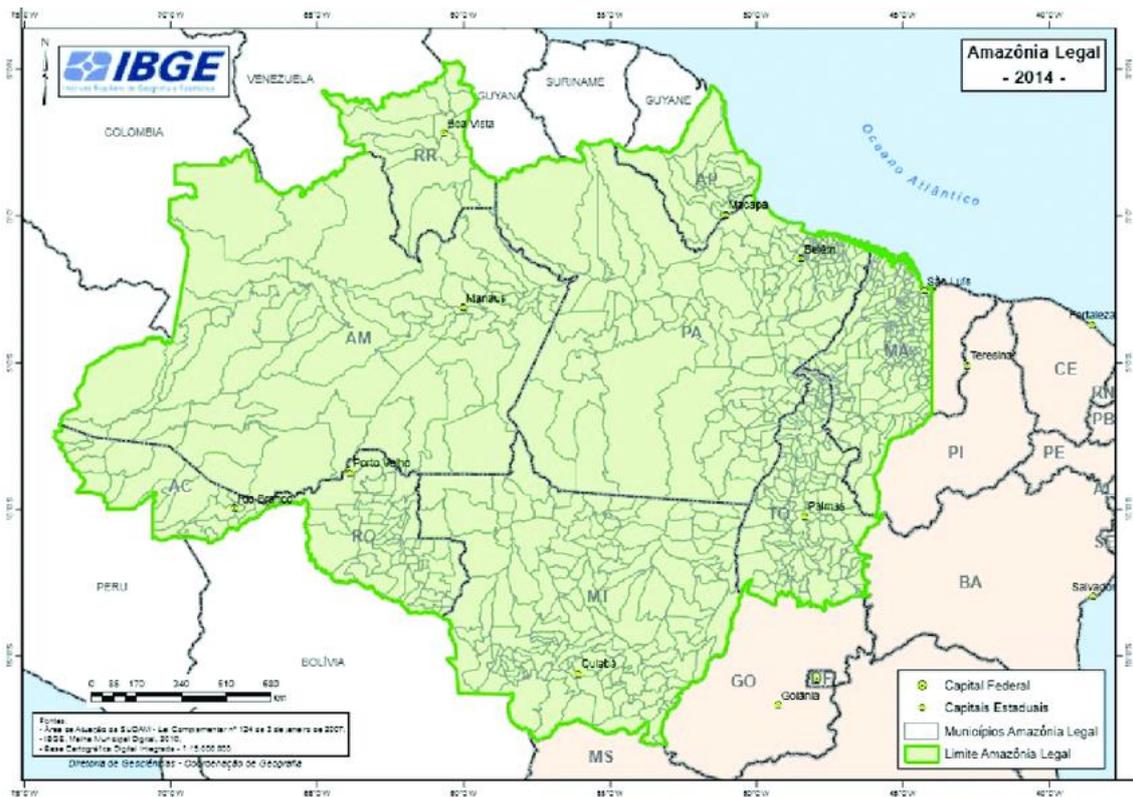


Imagem II: Mapa da Amazônia Legal. IBGE- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Acesso em 12/05/2018. Site: <https://www.ibge.gov.br/>

Relacionando os dois mapas, imagem I e imagem II, podemos conferir que a área da Amazônia Legal abrange toda a região Norte, estendendo-se, ainda, para um estado do Nordeste, o Maranhão, e um estado do Centro-Oeste, o Mato Grosso. É importante salientar que a região Norte é diversa, não apenas em relação às paisagens urbanas, abrigando grandes metrópoles, como também em vastas extensões de floresta, comportando uma biodiversidade grandiosa.

Ressaltando essa diversidade da Amazônia brasileira, destaco os dados do IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, baseados no Censo demográfico do ano de 2010 (Dados do IBGE 2010. Acesso em 17/05/2018. Site: <https://censo2010.ibge.gov.br/>). Este Censo diz que, na região Norte (região com maior extensão do território amazônico), encontram-se indivíduos de cor ou raça Preta, Branca, Amarela, Parda e Indígena, o que aponta para uma enorme variedade de fenótipos e culturas, e também uma grande diversidade étnica, pois, no Norte do Brasil, está situada a maior porcentagem de população indígena do País, totalizando, segundo os dados da FUNAI- Fundação Nacional do Índio de 2010 (População indígena por região. Acesso

em 17/05/2018. Site: <http://funai.gov.br/index.php/indios-no-brasil/quem-sao>), cerca de 305.873 Indígenas declarados, sendo 37,4%, da população índia do país, com aproximadamente 20 etnias diferentes, e diversos idiomas falados.

### **Amazônia enquanto representação**

É importante definir qual a minha acepção para o conceito de representação. Tomo a palavra representação como a construção de narrativas e de discursos sobre uma pessoa ou um grupo, como ocorre na arte, na literatura e na filosofia (SPIVAK. G. 2010, p. 31). Portanto, não estou falando da representação no sentido político, representativo. Nos próximos tópicos, irei novamente discutir sobre a representação sob a luz das discussões de Gayatri Spivak. Definido o sentido em que uso essa palavra, afirmo que a Amazônia não é apenas extensão territorial, mas, sobretudo, representação, construção imaginária, engendrada a partir de um olhar estrangeiro. Destaca Ana Pizarro que

A Amazônia é uma região cujo traço mais geral é o de ter sido construída por um pensamento externo a ela. Ela tem sido pensada, em nível internacional, através de imagens transmitidas pelo ideário ocidental, europeu, sobre o que eles entendem ser sua natureza, ou, em outras palavras, sobre o lugar que a Amazônia ocupou na sua experiência, imagem que foi ratificada em diversos textos: crônicas, relatos de viajantes, relatórios de cientistas, informes de missionários (Pizarro, A. 2005, p.31).

Das crônicas dos viajantes do século XVI<sup>9</sup>, às novelas da Rede Globo<sup>10</sup>, passando pelos filmes norte-americanos<sup>11</sup>, é perceptível a construção de representações da Amazônia como um lugar exótico, tradicional e involuído, com uma população ingênua, subalterna e incapaz de falar por si própria. As representações feitas sobre a Amazônia, que se tornaram hegemônicas, são tecidas pelo olhar de fora daquele lugar, feita onde nitidamente se estabelece a diferença endossada de hierarquia entre o indivíduo amazônida - pardo, índio, negro, afro-índio - e o sujeito dominante, o estrangeiro, geralmente branco.

---

<sup>9</sup> Estamos nos referindo à crônica *O descobrimento do rio das Amazonas (1542)* do Frei Gaspar de Carvajal.

<sup>10</sup> *A Força do querer* (Telenovela escrita por Glória Perez e exibida pela Rede Globo de Televisão em 2017).

<sup>11</sup> *Lambada - a Dança proibida* (filme dirigido de Greydon Clark, 1990) e *Anaconda* (filme dirigido por Luis Llosa, 1997). Sobre o tema representações da Amazônia no cinema, conferir o trabalho de BELO, G. (2013)

A teórica indiana Gayatri Chakravorty Spivak nos traz duas pertinentes discussões, que embora falem do contexto mais geral das relações engendradas pelo colonialismo, serve também para refletirmos sobre as representações da Amazônia. As teorias são a violência epistêmica (SPIVAK.G. 2010, p. 47), e a dinâmica entre o amo e o nativo (SPIVAK. G.2015, p. 217). Por violência epistêmica, a autora entende: “um projeto remotamente orquestrado, vasto e heterogêneo de se construir o sujeito colonial como outro. Esse projeto é também a obliteração assimétrica do rastro desse outro em sua precária subjetividade” (SPIVAK, G. 2010, p. 47).

Segundo Spivak (2015, p. 217), antes da violência epistêmica se instaurar nas relações coloniais, há uma relação estabelecida entre o colonizador, denominado como amo, e o sujeito colonial, o nativo. Em uma relação de oposição e hierarquia com matizes diferentes daquela criada entre o senhor e o escravo, pois sendo o amo o Sujeito com S maiúsculo, aquele que detém o poder de criar conhecimentos e narrativas legitimadas pela hegemonia, em contrapartida, o sujeito colonial, com s minúsculo, é o outro, o representável, o que não fala por si. A partir dessa relação, surgem as obliterações necessárias para se desencadear o processo de violência epistêmica, que perpassa e se localiza nos terrenos mais gerais, como na produção ideológica, na educação, na conversão religiosa.

A violência epistêmica opera com muitos objetivos, primeiro oblitera os saberes nativos e retira aos mesmos o poder de autorrepresentação, até atingir um sentido mais profundo em que os próprios nativos internalizam o olhar do amo e, conseqüentemente, se vejam a si mesmos como outros. Assim, os nativos se tornam o exótico, o diferente, o estrangeiro em seu próprio território.

Podemos ressaltar que o habitante da Amazônia, há muitos séculos, é concebido como o exótico, portanto, a colonialidade atravessa os saberes amazônidas, obliterando cosmologias, pensamentos, práticas de cura, idiomas, manifestações espetaculares, produções artísticas, e não há espaço nem direito de fala para o amazônida. Gostaria de citar um exemplo do modo como as representações sobre a Amazônia acontecem, citando uma novela intitulada *A força do querer* (2017), da maior emissora brasileira, a Rede Globo. *A força do querer* é uma teledramaturgia de Glória Perez, exibida pela emissora no ano de 2017. Nos primeiros episódios da novela, há a construção de um paradoxo entre Belém e o Rio de Janeiro, paradoxo esse que, conseqüentemente, instaura uma visível hierarquia.

Quando a Amazônia aparece na narrativa, na cidade de Belém ou na fictícia cidade de Parazinho (gravada na vila de Acajatuba, no Amazonas), há sempre imagens que remetem ao tradicional, seja no âmbito mítico, ao revelar as crenças, as ervas e as lendas, ou no arquitetônico, ao mostrar cidades cristalizadas no tempo com prédios antigos e casas simples. Também há um destaque para a exuberância da natureza, com seus extensos rios e densas florestas. Porém, quando o Rio de Janeiro aparece na narrativa, há vida urbana agitada, com belas vistas panorâmicas da cidade, carros, prédios modernos, bares e restaurantes.

Não pretendemos afirmar que representar a cidade Belém, capital de um estado do Norte, como a grande metrópole que é, repleta de arranha-céus, prédios modernos, trânsito caótico e milhões de pessoas habitando a cidade seja uma realidade que, necessariamente, a novela deveria mostrar. Mas o problema é que essa Amazônia exótica, de natureza exuberante e de misticismos, é único modo como somos representados pelos meios de comunicação de massa. A novela *A força do querer* reforça narrativas sobre a Amazônia a partir de uma história única, misturando Norte com o Nordeste e anulando a diversidade étnica e cultural dessas diferentes regiões.

A escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, em sua conferência *Danger of a single history* (2009), que depois se tornou livro, discute como narrativas estereotipadas sobre um povo ou local, que sempre enfatizam apenas alguns aspectos em detrimento de outros, podem construir representações equivocadas e, conseqüentemente, obliterar a complexidade e a diversidade que compõem as diversas realidades humanas. Ao falarmos de um lugar geográfico, como no caso a Amazônia, sempre a representando como um espaço de natureza exótica, essa passa a ser uma história única e o perigo dessa narrativa monolítica é que cria estereótipos. O problema dos estereótipos não é que estejam completamente “errados”, mas é que são incompletos, revelam apenas um aspecto de uma realidade bem mais heterogênea (ADICHIE. C. 2019, p. 26).

Sobre como as histórias únicas são produzidas, afirma Adichie: “É assim que se cria uma história única: mostre um povo como uma coisa, um coisa só, sem parar, e é isso que esse povo se torna” (ADICHIE, C. 2019, p.22). Não podemos observar a história única que é contada sobre a Amazônia sem um olhar crítico. Como disse acima, observo essa narrativa monolítica sobre esse território em vários meios de comunicação de massa. É necessário pontuar que a Amazônia é bem mais complexa do que essa única Amazônia

de natureza exótica que é sempre trazida como uma história única sobre esse lugar. É necessário pontuar que há inúmeras Amazônias, que essa história única não consegue revelar. Portanto, voltando à discussão da telenovela da Rede Globo, sabemos que a novela é uma ficção, não pretende ser um documentário fiel da realidade, seja lá qual for. Mas o modo como se representa uma região ou pessoas desse lugar, ressaltando determinados traços, acrescentando outros, exacerbando alguns, não é feito de modo aleatório. O intuito de construir uma determinada representação, a colocar a Amazônia em uma posição subalterna, pela suposta ingenuidade das nossas crenças, pelo modo errado de falar, pela simplicidade, é estratégica e tem o intuito de reforçar no imaginário nacional a ideia de uma Amazônia atrasada e desprovida de valor epistêmico.

Assim, a teledramaturgia nos mostra, mais uma vez, que, dentro da hegemonia dos grandes meios de comunicação, o amazônida não tem espaço de fala, pois, mesmo com tantas vozes (artistas, feirantes, escritores, intelectuais, jornalistas, vendedores ambulantes, dentre outros) a versarem sobre a região e apontarem para a diversidade de existências e de lugares que compõem a Amazônia, nenhuma delas foi ouvida e, mais uma vez, a história única sobre a nossa região prevalece e se perpetua.

### **Colonialismo interno**

A Amazônia brasileira sofre um processo de colonialismo e de colonialidade desde o século XVI, em uma estrutura de exploração e de obliteração internacional e nacional. Para melhor compreendermos como as relações de colonialismo e colonialidade não ocorrem apenas em âmbito internacional, mas, sobretudo, nos meandros nacionais, é importante versarmos sobre o conceito de colonialismo interno de Pablo Gonzalez Casanova.

Na obra *A democracia no México*, publicada no ano de 1965, Pablo Gonzalez Casanova aborda, pela primeira vez, o conceito de colonialismo interno. Para Casanova, a questão do colonialismo interno era, geralmente, encarada como um problema cultural, porém, ele pretende demonstrar que se trata de uma questão sobretudo racial. Destaca Casanova:

O problema indígena é essencialmente um problema de colonialismo interno. As comunidades indígenas são nossas colônias internas. A comunidade indígena é uma colônia em um interior dos limites nacionais. A comunidade indígena tem as

mesmas características de uma sociedade colonizada<sup>12</sup> (CASANOVA, P. 1965, p.104).

Pablo G. Casanova revela que o colonialismo não pode ser pensado apenas como um fenômeno internacional, a se desenvolver entre nações distintas, mas, sobretudo, o colonialismo também pode ser um modo hierárquico de relações internas em âmbito nacional. Endossando essa concepção, o autor destaca que muitos investigadores haviam dissertado sobre o México como uma antiga colônia ou como semicolônia de grandes potências estrangeiras, e os mexicanos, em geral, como colonizados por forças extrínsecas ao país.

Todavia, Casanova (1965) aponta para a necessidade de uma mudança na compreensão do colonialismo, pois, dentro do próprio México, há indivíduos que desempenham papéis de colonizadores, e outros, de colonizados. Portanto, o colonialismo não ocorre apenas em contexto internacional, onde as relações políticas hierárquicas são estabelecidas entre nações diferentes, mas sobretudo, dentro de um único estado-nação. Segundo o autor, a população no México que mais sofre com o colonialismo interno é a indígena, desse modo, “O colonialismo interno existe onde quer que haja comunidades indígenas” (CASANOVA, P. 1965, p. 105).

O autor ressalta que a questão indígena, não apenas no México, mas em outros países, tem que, fundamentalmente, perceber que há uma interrelação entre a dimensão racial e o colonialismo interno. No colonialismo interno, semelhante às práticas do colonialismo histórico, há subjugação de uma raça sobre outras, mais especificamente, a subjugação das raças nativas dos territórios coloniais, e tal processo se torna estrutural, permanecendo mesmo após a emancipação dessas colônias e sua transição para o estado-nação. Por esse motivo, a questão indígena deve ser abordada não apenas como um problema cultural, mas, sobretudo, racial.

Porém, é importante ressaltar que o colonialismo interno não ocorre apenas no México, mas em muitos outros países das Américas e da África. E que esse fenômeno não afeta apenas as populações indígenas, mas outras diversas etnias (CASANOVA. P. 2007, p. 449). Com a emancipação das antigas colônias, paulatinamente, ocorre uma

---

<sup>12</sup> Tradução da autora.

mudança, a dominação que antes era desempenhada pelos colonizadores estrangeiros sobre os nativos torna-se a exploração dos nativos pelos próprios nativos.

Casanova (2006) busca primeiro compreender os aspectos que definem uma colônia, para, então, passar a discutir a categoria do colonialismo interno. Segundo o autor, uma colônia reúne os seguintes aspectos:

1. Um território sem governo próprio; 2. Que se encontra em uma situação de desigualdade a respeito da metrópole onde os habitantes governam a si mesmos; 3. Que a administração e a responsabilidade da dominação concerne ao estado que o domina; 4. Que seus habitantes não participam da eleição dos mais altos corpos administrativos; 5. Que os direitos de seus habitantes, sua situação e seus privilégios sociais são regulados por outro estado; 6. Que esta situação não corresponde a laços naturais, mas sim “artificiais”, produto de uma conquista, de uma concessão internacional; 7. Que seus habitantes pertencem a uma raça e a uma cultura distinta dos dominantes, e falam uma língua também distinta<sup>13</sup> (CASANOVA, P. 2006, p.190).

O desenvolvimento internacional ocorre dentro de uma estrutura colonial e acredita que a expansão da civilização e do progresso social e científico é executada apenas por uma via, a saber, a ocidentalização do mundo. Os motivos propulsores do processo de colonização não são apenas econômicos, mas também militares, políticos e espirituais (CASANOVA. P. 2006, p.191). Dentro da colônia, há sistemas de trabalhos diversos, combinadas, acabam por coexistir relações escravocratas, de herança feudal, e industriais, com trabalho assalariado, de cunho capitalista. Desse modo, a heterogeneidade institucional e cultural refere-se à estrutura em que as relações de exploração e de subordinação são relacionadas entre grupos culturalmente distintos.

A raça é um fator que perpassa todos os âmbitos das relações coloniais, sobretudo nos vínculos de trabalho, onde, de um modo geral, o branco tem acesso ao trabalho assalariado e o não-branco acaba por ser submetido às relações escravocratas. Nesse contexto, o colonizado é submetido a sucessivas humilhações e subordinações, destituído de sua humanidade e encarado como uma “coisa”. Esses processos vão sendo repetidos inúmeras vezes até que o racismo acaba por se naturalizar nas sociedades coloniais. Portanto, o racismo e a segregação racial de uns povos por outros são essenciais à estrutura colonial (CASANOVA. P. 2006, p. 190).

---

<sup>13</sup> Tradução da autora.

Importante salientar que o colonialismo interno se distingue da estrutura das classes sociais, porque não se trata apenas de uma relação de domínio e de exploração dos trabalhadores pelos detentores dos meios de produção e de seus colaboradores, mas uma relação de domínio e exploração de uma população (com suas distintas classes, proprietários e trabalhadores) por outra população, que também tem suas classes (proprietários e trabalhadores).

Para Casanova (2007, p.439), o colonialismo interno está intrinsecamente ligado ao colonialismo histórico, pois, nesse processo de séculos de domínio e de subordinação de determinadas etnias, as populações nativas, apesar de terem sido vítimas do genocídio, não foram completamente dizimadas, de modo que continuam resistindo e, conseqüentemente, sofrendo violências diversas em um primeiro momento do estado colonizador e, em um segundo momento, após a emancipação da ex-colônia, pelo próprio estado recém-emancipado.

O colonialismo interno pode acontecer em diversos âmbitos, no econômico, no político, no social e no cultural. Nesta tese, irei abordar um em especial, o colonialismo interno no âmbito cultural. Mais especificamente, como uma determinada região do Brasil, o Sudeste se sobrepõe à região amazônica de modo a invisibilizar vozes, práticas culturais e artísticas. Gostaria de pontuar, nesse primeiro momento, que o colonialismo interno ocorre no Brasil não apenas pela via política, mas também cultural.

Sobre o colonialismo interno, no âmbito cultural, gostaria de pontuar que o mesmo desencadeia-se, no Brasil, por meio da criação de representações que homogêizam a diversidade cultural e étnica da Amazônia e, conseqüentemente, lançam-na para um lugar subalternidade. Essas diversas representações da região amazônica a que me refiro vão desde narrativas tecidas em livros, que atingem um modesto público, até produções imagéticas de filmes de ficção e documentários, os quais atingem o grande público, como discuti no tópico anterior.

A Amazônia é um espaço não apenas de densa floresta, mas um lugar de saberes, epistemologias, práticas artísticas, diversos idiomas, cosmologias, etc. Importante salientar que toda parte a diversidade da Amazônia é invisibilizada pelo fato de ter sofrido não apenas com o colonialismo histórico, mas com o colonialismo interno, que estabelece hierarquias étnicas, políticas, sociais e epistemológicas dentro do próprio território brasileiro.

A teoria do Pensamento abissal de Boaventura Sousa Santos (2010), apesar de se referir ao processo de colonização europeia nos continentes americano, africano e asiático, ainda assim, pode nos ajudar a refletir sobre o colonialismo interno em solo brasileiro. O pensamento abissal, estruturado na modernidade, estabeleceu distinções dicotômicas a partir de uma linha invisível que separa “de um lado da linha” e “do outro lado da linha”. A distinção entre os dois lados separados por essa linha é tamanha que “o outro lado da linha” desaparece enquanto realidade, torna-se inexistente, completamente invisibilizado, em outras palavras, “significa não existir sob qualquer forma de ser relevante ou compreensível” (SANTOS, B. 2010, p.23).

Tudo o que é produzido em nível de cultura, epistemologia, modos de ser e existir, “do outro lado da linha”, é alijado de uma forma radical, tornando-se inexistente. “De um lado da linha”, há ciência, produção de conhecimento legítimo, cultura, arte, civilização. “Do outro lado da linha”, há crenças, magias, opiniões, manifestações exóticas. De “um lado da linha”, há tecnologia e desenvolvimento; “do outro lado da linha”, há tradição e atraso. Destaca Boaventura de Sousa Santos que

A característica fundamental do pensamento abissal é a impossibilidade da co-presença dos dois lados da linha. Este lado da linha só prevalece na medida em que esgota o campo da realidade relevante. Para além dela, há apenas inexistências, invisibilidade e ausência não-dialética (SANTOS, B. 2010, p. 24).

Santos afirma que o pensamento abissal, essa linha invisível que segrega o mundo em humanos e sub-humanos, não cessou de operar, continua presente na atualidade. As cartografias metafóricas, traçadas pelo pensamento colonial, sobreviveram à cartografia literal, que separa o velho do novo mundo, assim, a injustiça social e econômica está intimamente ligada à injustiça cognitiva.

Em um âmbito nacional, observamos que o Sul e o Sudeste brasileiros representam “um lado da linha”, e o Norte e Nordeste brasileiros, “o outro lado da linha”. A equivocada concepção nacional, fruto de um processo de séculos de colonialismo interno, estabelece, em discursos e representações, que, de “um lado da linha”, há desenvolvimento, cultura, produção de conhecimento e História; e do “outro lado da linha”, há apenas pobreza, ignorância e um grande vazio epistêmico e cultural. A ideia de que a Amazônia é um território apenas de natureza, onde não há a intervenção do homem,

oblitera, consideravelmente, as populações diversas que nela existem, suas culturas e epistemologias e as torna apenas como um recurso a ser explorado pela colonialidade. O Brasil deixou de ser colônia de Portugal em 1822 e, desde então, iniciou-se um longo projeto de colonialismo interno, resultando, paulatinamente, na configuração deste pensamento que segrega e subjuga regiões.

#### **1.4- COLONIALIDADES ÉTNICO-RACIAIS**

##### **O eixo estrutural da colonialidade do poder: a raça**

A codificação das diferenças entre conquistadores e conquistados em uma ideia de raça compreende-se para estabelecer supostas diferenças de estrutura biológica que justificariam a subordinação, o domínio e o controle de uma raça sobre outras. Essa ideia foi assumida pelos conquistadores como o principal elemento constitutivo e fundante das relações de dominação que a conquista colonial desempenhava. A formação das relações sociais, no seio da colonialidade, produziu identidades sociais historicamente novas: índios, negros e mestiços (QUIJANO. A. 1992, p. 120). Entretanto, termos como “o espanhol” ou “o português” e, mais tarde, “o europeu”, que, anteriormente, indicavam apenas procedência geográfica, a partir do confronto com as novas identidades, adquiriram uma conotação racial (QUIJANO. A.1992, p. 120).

Na medida em que as relações sociais foram cada vez mais se configurando como relações de dominação, tais identidades foram associadas a hierarquias, lugares e papéis sociais. Afirma Aníbal Quijano: “em outros termos, raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população” (QUIJANO, A. 2014, p. 779). Na América, a ideia de raça estabeleceu-se como um modo de legitimar as relações de dominação impostas pela conquista colonial. Portanto, a elaboração teórica da ideia de raça naturalizava as relações de dominação e de violência entre europeus e não-europeus.

##### **Classificação social e colonialidade do poder**

O que principiou, na América, com as relações coloniais, acabou por ser globalmente imposto. A população mundial foi classificada em identidades raciais e dividida entre dominantes/ superiores europeus e dominados/inferiores não-europeus. As diferenças fenotípicas foram usadas como expressões externas das diferenças raciais. Em

um primeiro momento da classificação racial, o principal aspecto fenotípico era a cor da pele e a cor e a forma dos cabelos e dos olhos. Portanto, a cor da pele foi definida como marca racial mais significativa por ser mais explícita. A partir desta lógica, os dominadores/superiores europeus foram classificados como a raça branca e a todos os dominados/inferiores não-europeus foi dado o atributo de raças de cor.

É importante ressaltar que a escala de gradação entre a raça branca e as outras demais cores da pele foi assumida como uma gradação entre o superior e o inferior na classificação racial, destaca Quijano:

A racialização das relações de poder entre as novas identidades sociais e geoculturais foi o sustento e a referência legitimadora fundamental do carácter eurocentrado do padrão de poder, material e intersubjetivo. Ou seja, da sua colonialidade. Converteu-se, assim, no mais específico dos elementos do padrão mundial do poder capitalista eurocentrado e colonial/moderno e atravessou – invadindo - cada uma das áreas da existência social do padrão de poder mundial, eurocentrado, colonial/moderno. (QUIJANO, A. 2010, p. 106).

A construção do conceito de raça, segundo Aníbal Quijano, é um dos elementos mais específicos do padrão de poder capitalista eurocentrado e colonial/moderno. Portanto, a naturalização da categoria raça e de outras mais, tais como sexo e gênero, que ordenam as relações de poder impostas pelos colonizadores e ou dominadores tem se revelado um procedimento recorrente dentro do modelo capitalista colonial / moderno. Sobre a colonialidade do gênero e a sua intrínseca relação com a colonialidade do poder, iremos versar no próximo tópico.

## **1.5- COLONIALIDADES DE GÊNERO: A NECESSIDADE DA ABORDAGEM INTERSECCIONAL**

### **A voz do sujeito subalterno feminino**

Para iniciar este item, trago duas personagens femininas bem significativas, pois suas respectivas representações acabaram por aludir, sobremaneira, ao cruzamento dos debates feministas e pós-coloniais. A primeira é Bhaduri, jovem indiana, engajada na independência de seu país, que ainda permanecia colônia da Inglaterra. A segunda é Kuchuk Hanem, exímia dançarina e cortesã egípcia. A primeira foi uma mulher real, que

viveu no século XX, a segunda pode ter sido uma mulher que existiu de fato ou apenas uma personagem. Porém, Kuchuk, existindo enquanto materialidade ou não, o que conhecemos dela é a representação criada pelo escritor Gustave Flaubert.

Na obra de Gayatri Chakravorty Spivak, *Can the subaltern speak?* (1988), a autora nos traz a história de Bhaduri, jovem que, ao se suicidar, enquanto estava menstruada, reescreveu a tradição do ritual Sati da imolação das viúvas e, por meio da fisiologia do seu corpo, tentou dizer algo sobre si mesma e sobre o seu suicídio. No livro *Orientalism* (1978), de Edward W. Said, o mesmo evoca o escritor Flaubert e sua descrição da cortesã egípcia Kuchuk para trazer discussões em torno de quem tem o poder de falar e representar o outro.

O escritor Gustave Flaubert registra, em seus cadernos e correspondências, suas narrativas de viagem pelo dito “Oriente”, posteriormente, esses relatos foram publicados no livro intitulado *Voyages* e em parte de sua epistolografia (CARVALHO. 2014, p. 15). O escritor Edward Said retoma essas narrativas de Flaubert, suscitando pertinentes questões: Quem tem o poder de falar por si e pelo outro? Sobre essas questões, destaca Said:

Pouco se pode objectar, por exemplo, a que o encontro de Flaubert com uma cortesã egípcia tenha originado um paradigma da mulher oriental amplamente influente; ela nunca falava de si própria, nunca representava as suas emoções, presença ou história. *Ele* falava por ela e representava-a. Ele era estrangeiro, relativamente rico, homem e estes eram factores históricos de dominação que lhe permitiam não apenas possuir Kuchuk Hanem fisicamente, mas falar por ela e dizer aos seus leitores de que forma ela era tipicamente oriental (SAID, E. 2004, p.06).

É importante destacar que a citação acima é do livro *Orientalismo*, no qual o autor analisa como o poder discursivo, engendrado pelo colonialismo e pelo imperialismo, produziu representações em que, apesar da complexidade étnica e cultural de diversos países da Ásia e da África, a diversidade foi ignorada e agrupada de um modo monolítico e denominado como Oriente. Desse modo, podemos encontrar uma extensa produção discursiva que atribui ao dito Oriente características de exotismo, tradição vinculada ao atraso e à sensualidade. Said propõe, nessa obra, complicar e dismantelar representações

reduzidas construídas por um discurso eurocêntrico e imperialista que o autor denomina por *Orientalismo*.

Para Said, *Orientalismo* é um modo de relacionar-se com o Oriente que se baseia em um lugar muito peculiar de experiência do Ocidente. O Oriente é lugar onde se encontram as mais antigas colônias europeias, a construção mais eficaz da alteridade, “o adversário cultural e uma das imagens mais profundas e recorrentes do outro”. (SAID, E. 2004, p.01).

Para Deepika Bahri (2013), a obra de Edward Said nos mostra como determinadas narrativas sobre o Oriente e os povos colonizados de outras regiões, que são, em grande parte, fictícias, sem compatibilidade significativa com o real, podem criar a ideia de um lugar ou povo na mente dos leitores, fazendo com que as representações desses indivíduos sejam confundidas com a existência real dos mesmos. Portanto, podemos verificar que “aqueles que têm o poder de representar e descrever os outros, claramente controlam como esses outros serão vistos. O poder de representação como uma ferramenta ideológica tradicionalmente faz dele um espaço disputado” (BAHRI, D. 2013, p. 666).

### **Um poema para Bhaduri**

O sol

A cair

Tingiu

De alaranjado

O pequeno apartamento

Em que Bhaduri se enforcou

Eu posso ver

Suas mãos trabalhando

A tecer a força

Mas teria Bhaduri

O direito

De provocar

Seu derradeiro

Suspiro?

Apenas as viúvas solitárias

Poderiam imolar-se

Não as jovens sem esposo

Não em seus dias impuros

Reescritura subalterna

Daquele *Sati* sagrado

Bhaduri, não se lance

Para fora da vida

Aguarde ao menos

Que saiam todos

Espere ao menos

O ciclo

Romper

Para que não pensem

Mal de ti

Para que não falem

Mal de ti

Siga em busca

De uma corda

Forte

E do banco

Certo

Bhaduri, não é tão simples

Ceifar a própria vida

Meu pensamento atravessa

O Índico

E captura

O exato momento

Em que Bhaduri

Imolou-se

Na pira

Sem nenhum fogo

Peço

Pelo corpo

Despedaçado de Sati

Um incenso em chamas para Bhaduri

Uma paz alcançada para Bhaduri

Um espaço de voz para Bhaduri

Uma luta não armada para Bhaduri

Bhuvanewari Bhaduri, tia-avó da teórica Gayatri Spivak, foi uma jovem indiana que se suicidou em seu modesto apartamento em Calcutá. Ela tinha em torno de 16 ou 17 anos e estava engajada no movimento político pela independência da Índia, mais especificamente, com um grupo da luta armada. Bhaduri teria sido incumbida de uma dura tarefa, cometer um assassinato político. Angustiada entre um controverso sentimento de não desejar praticar a ação e, por outro lado, não querer frustrar a confiança que o grupo havia depositado nela, a jovem resolve cometer suicídio.

A história de Bhaduri foi contada por Gayatri Chakravorty Spivak no imprescindível texto *Can the subaltern speak?* (1988). O suicídio de Bhaduri comoveu e intrigou Spivak, pois se trata de um contexto inusitado, uma vez que a jovem aguardou a menstruação vir para poder se suicidar, pois não gostaria que pairasse nenhum mal entendido sobre o seu suicídio, em especial, que julgassem que ela havia se matado porque estaria grávida, e isso tivesse sido fruto de uma relação ilícita, visto que Bhaduri era uma jovem solteira.

Porém, mesmo que Bhaduri tenha, arditosamente, aguardado a menstruação irromper e, desse modo, tentado dizer algo em seu lugar subalterno de mulher colonial, não foi ouvida. Por mais que tenha tentado dizer que não estava se matando por causa de um amor ilegítimo, tampouco por causa de uma gravidez indesejada, como poderiam supor pelo fato dela ser uma mulher solteira. Outros seriam os motivos que a levaram ao suicídio, porém sua voz subalterna foi apagada e quando anos após o ocorrido as sobrinhas de Bhaduri são indagadas sobre os possíveis motivos do suicídio, as mesmas respondem: “foi um caso de amor ilícito”.

Gayatri Chakravorty Spivak lança a pergunta que dá título ao seu livro: Pode a subalterna falar? E responde, destacando que, quando trazemos para a discussão sobre a voz do subalterno o atravessamento de gênero, de raça e de classe, a questão fica ainda mais problemática. “A questão da mulher parece ser a mais problemática nesse contexto. Evidentemente, se você é pobre, negra e mulher, está envolvida de três maneiras”

(SPIVAK. G. 2010, p. 110). Importante salientar que a teórica estabelece um olhar interseccional para a questão do subalterno, visto que traz a dimensão de gênero para a discussão sobre o processo de invisibilização e apagamento da voz subalterna, expondo que essa obliteração ainda é mais profunda quando se trata do sujeito subalterno feminino.

É importante destacar que, para Spivak, o sujeito subalterno feminino tem voz, ainda que, em muitos contextos, não consiga falar. O ponto central da discussão é que o processo da comunicação não se completa, visto que o subalterno pode falar, mas não há espaço de escuta para o mesmo no contexto pós-colonial, ainda profundamente desigual e atravessado por colonialidades de raça, de classe e de gênero, que lançam indivíduos para a condição de invisibilidade.

A autora Deepika Bahri inicia seu artigo *Feminismo e/no Pós-colonialismo* (2013) retomando a história de Bhaduri e reitera a afirmação de Spivak de que a mulher subalterna, sujeito historicamente emudecido, estaria, inevitavelmente, fadada a ser mal interpretada ou mal representada. Para a autora, a teórica indiana levanta algumas discussões fundamentais para os feminismos Pós-coloniais. Questões em torno de quem tem a legitimidade para emitir discursos? Quem pode falar e quem está fadado apenas a ouvir? Quem tem o poder de representar a si e aos outros? São perguntas essenciais para esse nicho dos feminismos e, igualmente, para esta tese. Destaca Bahri:

A teoria feminista e a teoria Pós-colonial se ocupam de temas semelhantes de representação, voz, marginalidade e da relação entre política e literatura. Visto que os dois projetos empregam perspectivas multidisciplinares, ambos estão atentos, pelo menos em princípio, ao contexto histórico e às coordenadas geopolíticas do tema em discussão (BAHRI, D. 2013. p, 662).

Desse modo, as discussões feministas não podem ignorar as urgências epistemológicas suscitadas pelos Estudos Pós-coloniais e, tampouco, esses estudos podem ignorar a perspectiva do gênero de suas análises. As simbólicas figuras de Kuchuk Hanem e Bhuvanewari Bhaduri nos mostram que o atravessamento entre gênero e colonialidade propiciaram um contexto de dupla obliteração, de dupla invisibilidade, de duplo silenciamento. A ausência de um espaço de fala para a mulher colonial, e a violenta obliteração que a destituiu, inclusive do direito de falar e de representar a si mesma, é uma importante questão dos Feminismos Pós-coloniais e uma contundente crítica destes feminismos ao feminismo hegemônico.

Nessa perspectiva de denúncia e de crítica aos feminismos hegemônicos, a autora Chandra Tapalde Mohanty publica, em 1984, um importante texto intitulado *Under Western eyes: Feminist scholarship and colonial discourses*. Nesta obra, Mohanty denuncia o modo como alguns escritos feministas colonizam, de forma discursiva, as heterogeneidades materiais e históricas da vida das mulheres do “terceiro mundo”, representando-as como um composto singular. Interessante ressaltar que, para Mohanty, a colonização implica uma relação de dominação estrutural e supressão, muitas vezes violenta, da diversidade dos sujeitos em questão. E a colonização não ocorre apenas em contextos políticos e econômicos, mas, sobretudo, discursivos (MOHANTY. C. 2008, p. 03).

Desse modo, a construção das representações das mulheres do “terceiro mundo” seria como mulheres analfabetas, ignorantes, pobres, sem educação e oprimidas por suas respectivas tradições (MOHANTY.C. 2008, p. 05). A mulher do “terceiro mundo” aparece sempre, nas representações ocidentais, como vítima de sua tradição. Mohanty destaca o contraste no modo como as feministas do “primeiro mundo” irão se autorrepresentar, a mulher ocidental seria liberta, educada, moderna, em controle do seu próprio corpo e sexualidade, enquanto a representação da outra, a mulher do “terceiro mundo”, seria o oposto, aprisionada, submissa e ignorante (MOHANTY C. 2008, p. 05). Assim, a homogeneidade discursiva que concebe a categoria “mulher” de uma forma monolítica não é capaz de abarcar a diversidade de vivências e existências das mulheres reais da vida cotidiana. Afirma Mohanty:

Las mujeres están constituídas como mujeres a través de una complicada interacción entre clase, cultura, religión y otras instituciones y marcos de referencia. No son “mujeres” - un grupo coherente - simplemente en función de un sistema económico o una política particular. El reduccionismo de semejantes comparaciones transculturales resulta en la colonización de los elementos específicos de la existencia cotidiana y de las complejidades de los intereses políticos que representan y mobilizan a las mujeres de distintas culturas y clases sociales (MOHANTY, C. 2008, p.11).

As mulheres estão constituídas como um grupo heterogêneo, através de uma complicada interpelação entre classe, cultura, religião, e outras instituições e marcos de

referência. Não são mulheres um grupo coerente. Portanto, mulheres jamais podem ser vistas como uma categoria monolítica.

### **A colonialidade do gênero em Maria Lugones**

É importante termos em conta que a colonialidade não se apoia apenas na diferença da raça, mas também na de gênero. Por esse motivo, é interessante trazemos a discussão de Maria Lugones. No texto *Colonialidade e gênero* (2008), a autora afirma que o conceito de colonialidade de Aníbal Quijano não se refere somente à classificação racial, mas revela-se como um conceito de maior amplitude, já que se trata de um dos eixos de poder do sistema mundo. Portanto, a colonialidade do poder permeia todo o controle do sexo, da autoridade coletiva, do trabalho, da subjetividade/intersubjetividade e da produção do conhecimento. Lugones afirma que é necessário entrelaçar os fios da análise para compreendermos, com mais precisão, o sistema de gênero moderno/colonial, e percebermos que o dimorfismo biológico, a heterossexualidade e o patriarcado são apenas características do lado claro/visível desse sistema.

É a partir da fusão do colonialismo e da colonialidade com as necessidades capitalistas que se solidifica a dominação de grupos sociais sob uma hegemonia eurocentrada. É nesse contexto que a raça e o gênero surgem como ficções da colonialidade do poder. Afirma Lugones: “A raça não é nem mais mítica, nem mais fictícia que o gênero - ambos são ficções poderosas” (LUGONES, M. 2008, p.94).

A autora aponta para a necessidade de compreendermos as disputas históricas sobre o controle do sexo, do trabalho, da autoridade coletiva e da intersubjetividade como processos de longa duração, engendrados no colonialismo, mas que se perpetuam até nossa contemporaneidade. Logo, na dinâmica do modelo capitalista eurocentrado e global, essas disputas não estão dissociadas, ao contrário, todas essas tentativas de controle estão em relação umas com as outras e todas com a colonialidade.

O dimorfismo, considerado por Lugones como o lado visível do sistema colonial do gênero, é uma importante construção discursiva para estabelecer e justificar hierarquias entre homens e mulheres. O dimorfismo compreende que a organização social deveria ser ditada e orientada pela natureza, com isso, a divisão do trabalho e dos espaços da vida pública e privada eram designados conforme o sexo do indivíduo. É importante destacar o interesse de estabelecer diferenças anatômicas e fisiológicas entre o sexo

masculino e feminino, quando essas diferenças se tornaram politicamente importantes (LAQUER. 2001, p. 150). Portanto, no dimorfismo, a sociedade se organiza a partir das diferenças entre homens e mulheres, sendo os papéis sociais designados conforme o sexo.

Se, para Lugones, o dimorfismo tem sido uma outra característica do lado claro/visível do sistema de gênero moderno/colonial, e serve como uma justificativa de dominação e exploração capitalista global eurocentrada, porém o lado obscuro/oculto não foi necessariamente entendido em termos dimórficos. Por exemplo, a intersexualidade não é aceita dentro do sistema binário dos sexos, mas muitas sociedades pré-coloniais a reconheciam. O que a autora nos traz de novo, em sua abordagem, é mostrar que a colonialidade do poder e o sistema colonial/moderno de sexo/gênero foram construídos mutuamente. Afirma Lugones:

Entender o lugar do gênero em sociedades pré-colombianas nos faz mudar o eixo de compreensão da importância e da magnitude do gênero na desintegração das relações comunais e igualitárias, do pensamento ritual, da autoridade e do processo coletivo de tomada de decisões e da economia. É dizer, por um lado, da consideração do gênero como imposição colonial - a colonialidade do gênero em sentido complexo - afeta profundamente o estudo das sociedades pré-colombianas, questionando o uso do conceito de gênero como parte da organização social (LUGONES, M. 2008, p. 93).

Lugones examina sociedades pré-coloniais americanas e africanas para mostrar que foi a colonização que introduziu a diferença de gênero na maioria dessas comunidades e embasa sua afirmação nas pesquisas de Oyeronké Oyewúmi e Paula Gunn Allen. A teórica Paula Gunn Allen, no que diz respeito às sociedades dos nativos americanos, destaca que eles reconheciam a homossexualidade e o 3º sexo/gênero, destacando que as diferenças de gênero não se pautavam na biologia. A exemplo, os índios Yuma tinham uma tradição de designação do gênero por meio dos sonhos, se uma mulher sonhava com armas, transformava-se em macho para todo o tipo de papel social na tribo.

Por sua vez, a pensadora Oyeronké Oyewúmi afirma que, para a sociedade Iorubá, o poder social não estava vinculado a um gênero específico, e as mulheres desempenhavam papéis de poder, participando das decisões importantes da comunidade. Portanto, a exclusão das mulheres, na recém-criada esfera pública colonial, foi uma prática que se infiltrou com a colonização. Porém, a introdução do sistema de gênero

ocidental foi aceito pelos machos iorubás, de modo que, para as mulheres, a colonização foi um processo duplo de inferiorização, pois ocorreu em uma relação de subordinação racial e de gênero.

Maria Lugones também cita as sociedades ginecráticas: essas acreditavam que a força primeira do universo era uma força feminina, e essa mitologia autorizava as mulheres a desempenharem todas as atividades. Contudo, substituir a pluralidade ginecrática por um ser supremo masculino cristão foi crucial para submeter os povos e, com isso, a inferiorização das mulheres indígenas está intimamente ligada à dominação e à transformação da vida das sociedades pelo colonialismo.

É importante problematizar o lugar do gênero nalgumas sociedades pré-coloniais, como um importante passo para mudarmos a compreensão sobre a importância e a magnitude da colonialidade de gênero nas desintegrações das relações comunitárias dessas sociedades. Portanto, o sistema de gênero foi constitutivo da colonialidade do poder, assim como a colonialidade do poder foi constitutiva do sistema de gênero, de um modo análogo e cruzado com a diferença e a hierarquia raciais. As subalternizações de raça e de gênero, que compõem o padrão de poder mundial, são o esteio da colonialidade. Essas vias de opressão se estabelecem porque o projeto patriarcal não se desenvolveu sozinho, mas aliado ao colonialismo e ao capitalismo.

O sistema moderno/colonial criou duas ficções, a de raça e a de gênero, com o intuito de estabelecer grupos sociais hierarquizados. Quando o colonialismo e a colonialidade se fundem com as necessidades do capitalismo, torna-se necessário dividir a humanidade em grupos raciais e de gênero. Porém é necessário destacar que estas novas identidades, construídas e instauradas nos territórios coloniais, já trazem intrínsecas a si a dimensão hierárquica. Do mesmo modo que os brancos estavam no topo da hierarquia racial, os homens estavam no topo da hierarquia sexual. Portanto, assim, a raça foi uma ficção criada para subalternizar corpos, epistemologias e vivências. E o grupo racial ao qual o indivíduo pertence corresponde a um papel social específico na economia política colonial e capitalista. A ideia de sexo e de gênero também está pautada em uma relação colonial de subjugação, no qual o masculino detém os espaços de poder e de controle sobre os corpos, e o feminino, o de subserviência e de inferioridade.

Se a raça e o gênero foram as duas grandes ficções que o processo de colonização engendrou nos territórios coloniais, é necessário cruzar as duas vias de gênero e de raça

para compreender que não podemos analisá-las de modo dissociado, pois ainda que a dimensão de gênero possa segregar a humanidade em dois grupos, homens e mulheres, a raça faz com as experiências de uma mulher branca sejam, consideravelmente, diferentes das de uma mulher negra, assim como o lugar social destinado ao homem branco seja consideravelmente diferente do de um homem negro. Pela necessidade de uma análise que cruze as diversas vias de opressão para uma compreensão mais ampla do processo de violência e obliteração provocado pela colonialidade, traremos um importante conceito desenvolvido no âmbito dos feminismos negros estado-unidenses, a discussão sobre a “interseccionalidade”.

## **A INTERSECCIONALIDADE**

O conceito de interseccionalidade foi desenvolvido pela advogada estado-unidense Kimberlé Crenshaw (2002/2, p. 03) e aborda como um mesmo corpo pode ser atravessado por diversas opressões, tais como a de gênero, de raça, de classe. A relação entre vários sistemas de subordinação tem sido descrita de muitos modos, como discriminação composta, dupla ou tripla discriminação, cargas múltiplas e já havia sido abordada por outras pensadoras no âmbito dos Feminismos negros estado-unidenses, tais como Angela Davis e Audre Lorde. Por sua vez, a interseccionalidade aborda o modo como o racismo, o patriarcado, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios geram desigualdades na vida das mulheres, sobretudo nas mulheres racializadas e de classes sociais mais pobres.

Crenshaw (2002/2) defende que as experiências discriminatórias sofridas por mulheres negras e não-brancas não podem ser analisadas separadamente nas respectivas categorias de discriminação racial ou discriminação de gênero. A autora aponta a necessidade de incluir as questões raciais nos debates de gênero e as questões de gênero nos debates raciais, para que a discriminação de gênero, que afeta as mulheres negras e não-brancas, seja considerada como mais uma opressão que se soma. Destaca Crenshaw que

Uma das razões pelas quais a interseccionalidade constitui um desafio é que, francamente, ela aborda diferenças dentro da diferença. (...) Da mesma forma, quando mulheres negras sofrem discriminações de gênero, iguais às sofridas pelas mulheres dominantes, devem ser protegidas, assim quando experimentam discriminações raciais que as brancas frequentemente não

experimentam. Esse é o desafio da interseccionalidade (CRENSHAW, K. 2002/2, p. 03).

A autora aponta que um dos motivos que faz com que as opressões interseccionais sejam invisibilizadas é o fato do racismo e do sexismo serem compreendidos como categorias distintas, e a partir desta lógica, compreende-se que, quando se trata de racismo, a vítima tenha sido um homem negro, e quando se fala em sexismo, a vítima tenha sido uma mulher branca. Porém, como destaca Kimberlé Crenshaw: “a interseccionalidade sugere que, na verdade, nem sempre lidamos com grupos distintos de pessoas e sim com grupos sobrepostos” (CRENSHAW, K. 2002/2, p. 4). Porém, a concepção tradicional sobre a discriminação trabalha no sentido de excluir essas sobreposições.

### **A metáfora da interseccionalidade**

CRENSHAW (2002/2, p.06) propõe uma metáfora para que haja uma melhor compreensão do conceito de interseccionalidade. Imaginemos vários eixos viários ou ruas que se prolongam em diferentes direções, Norte-Sul, Leste-Oeste, e que se cruzam umas com as outras. Cada via seria um eixo de discriminação, e o cruzamento entre elas seria a localização da pessoa sujeita a subordinações múltiplas, reciprocamente potenciadas (do inglês “intersection”, cruzamento viário).

Os eixos seriam os sulcos profundos criados, ao longo de séculos, por políticas e práticas baseadas na raça e no gênero. A parte ativa é o contemporâneo, aquilo que passa por esses sulcos e efetivamente afeta os que estão na intersecção. Se uma pessoa estiver no meio de uma intersecção, ela poderá prever que ocorrerão colisões nessa intersecção e que provavelmente estará no meio dessas colisões (CRENSHAW, K. 2002/02, p. 06).

Crenshaw afirma que há duas dimensões quando se trata de discriminação: a primeira pode ser concebida como a discriminação contra grupos específicos, como por exemplo, discriminação racial sofrida por um homem negro. O segundo tipo é a discriminação mista ou composta, trata-se de subordinações diversas e acumuladas sofridas pela mesma pessoa. Porém, uma das dificuldades para a compreensão interseccional é que, mesmo dentro dos movimentos antirracistas e feministas, o racismo

e o sexismo são vistos como problemas exclusivos. Tal concepção deixa as mulheres que sofrem subordinações interseccionadas, sem proteção, inclusive da lei.

Importante salientar duas questões sobre a interseccionalidade. A primeira é que no que tange à interseccionalidade entre raça e gênero, não são apenas as mulheres negras as afetadas, mas todas as mulheres que trazem, em seu fenótipo, características físicas (como a cor da pele, o tipo de cabelo, o formato dos olhos, entre outras) que as situam em um grupo étnico-racial não-branco, como por exemplo, mulheres indígenas, mulheres afro-indígenas, entre outras.

É relevante pontuar que uma mulher pode estar no seu país de origem, pertencer à raça da maioria dos indivíduos daquele lugar, porém pode fazer parte de um grupo étnico ou casta que sofre subordinação por parte de outros grupos. Crenshaw (2002/1, p.08) cita as mulheres indianas pertencentes à casta Dalit, as quais, por serem mulheres e estarem localizadas socialmente em um grupo considerado impuro e, conseqüentemente, oprimido, acabam por sofrer mais estupro do que mulheres de outras castas e homens da casta Dalit. Todavia, a violência sexual está relacionada tanto com o gênero quanto com a casta.

A interseccionalidade entre raça e gênero se dá não apenas por causa do grupo étnico em que essa mulher se encontra, mas também pode ocorrer por causa de sua origem. Desse modo, mulheres latinas, asiáticas, africanas também podem estar suscetíveis de sofrer violências ou discriminações interseccionais se estiverem residindo em outros países, sobretudo no Norte global. Podem sofrer xenofobia, por conta de sua origem geográfica, racismo por possuírem um fenótipo não-branco e sexismo por serem mulheres. Destaca a autora: “estão posicionadas em um espaço onde o racismo ou a xenofobia, a classe e o gênero se encontram. Por consequência, estão sujeitas a ser atingidas pelo intenso fluxo de tráfego em todas essas vias” (CRENSHAW K., 2002/1, p. 177).

A segunda questão a ser salientada é que as sobreposições de opressões são inúmeras, e não podem ser limitadas apenas no que tange às categorias de gênero e de raça, mas também subordinações provocadas por preconceitos de classe social, homofobia, transfobia, entre outras. Todavia, uma mulher transexual, por exemplo, encontra-se no cruzamento de inúmeras vias e pode sofrer colisões por tráfegos advindos de várias vias: da via racial, da via de sexista, da via transfóbica.

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras (CRENSHAW, K. 2002/1, p. 177).

Se os diversos eixos de poder, a saber, o gênero, a raça, a classe, a orientação sexual, a identidade de gênero, entre outros, constituem as avenidas que estruturam os sítios sociais, econômicos e políticos e que uma única pessoa pode sofrer o impacto do trânsito advindo de diversas vias, é importante destacar, nas discussões de gênero e de raça, que pessoas agrupadas sob a categoria “mulher” não vivenciam a subordinação sexista do mesmo modo, assim como homens e mulheres, reunidos sob a categoria “negro”, não vivenciam o racismo de forma igual. Aspectos como classe, orientação sexual, identidade de gênero, nacionalidade, entre outras identidades fazem com que a experiência de cada ser social seja distinta e, conseqüentemente, quanto mais opressões sobrepostas esse indivíduo sofre, mais necessidade de apoio e amparo dos direitos humanos irá necessitar. Afirma a autora que

Menos provável que a vulnerabilidade interseccional seja identificada onde a análise dominante está estruturada com uma investigação categórica (ou de cima para baixo) sobre como as discriminações colorem nosso mundo social (CRENSHAW, K. 2002/2, p. 09).

Contudo, analisar as categorias raça, gênero, classe social separadas e dissociadas, acaba por invisibilizar vivências e demandas de pessoas que enfrentam discriminações e violências interseccionais. Desse modo, “uma gama de violações de direitos humanos fica obscurecida quando não se consideram as vulnerabilidades interseccionais de mulheres marginalizadas e, ocasionalmente, também de homens marginalizados” (CRENSHAW, K. 2002/1, p. 178).

## **1.6- ENCERRANDO A CENA I: PERCORRENDO AS VIAS DE ACESSO ÀS COLONIALIDADES**

Neste primeiro capítulo, verso sobre as diversas formas de colonialidade, a territorial, marcada pelo colonialismo interno, a racial, e a de gênero. Esses conceitos são necessários para que possamos compreender como os processos de subalternização podem ocorrer pela via da raça, do gênero, do território e da classe e como tais processos levam à invisibilização de determinados grupos e pessoas. Esse capítulo é importante, pois pretendemos discutir, nesta tese, as obliterações de artistas e obras que ocorrem dentro da História do teatro brasileiro.

Poderia ter escolhido falar unicamente da invisibilidade do negro, indígena e afro-indígena na História do Teatro brasileiro. Mas, desse modo, consequentemente, ignoraria os atravessamentos de gênero que fazem com que a situação dos homens negros, na História do Teatro, seja bem diferente da das mulheres negras, por exemplo. Visto que, ainda que haja racismo a alijar nomes e por esse motivo poucos artistas negros aparecem na História canônica do Teatro, homens negros ainda são citados. Nomes como De Chocolat, Grande Otelo e Abdias Nascimento aparecem nas narrativas, diferentemente da severa invisibilização sofrida pelas mulheres negras.

Poderia, também, usar a categoria mulher de modo monolítico e, consequentemente, ignorar todas as heterogeneidades de raça, localização geográfica, classe, entre outros que atravessam, contundentemente, esse grupo tão heterogêneo. Então, estabelecer a mulher branca como representativa de todo um contingente heterogêneo e investigar sobre a escassa referência de artistas mulheres nas Artes Cênicas. Mas seria uma análise incompleta, visto que os trânsitos que permitem as artistas brancas, europeias ou sudestinas a aparecerem, ainda que em pequeno número, nessas narrativas canônicas, é bem diferente da violenta supressão sofrida por mulheres negras e ameríndias.

Poderia ter escolhido falar somente das obliterações do colonialismo interno e sobre como a Amazônia é apagada das narrativas históricas, porém, observar que homens brancos amazônidas, ainda que sejam poucos, aparecem nas narrativas canônicas não daria conta de pontuar a total invisibilização que mulheres não-brancas amazônidas sofrem. Em outras palavras, se abordasse apenas uma via dessas obliterações, ficaria incompleto e correria o risco de criar grupos de modo monolítico: negros, amazônidas e

mulheres. Por esse motivo, a abordagem interseccional das obliterações presentes na História hegemônica do teatro brasileiro permite um sobrevoo mais alto, permite observar como as invisibilidades se entrelaçam, gerando situações de total anulação de artistas e de suas obras.

Não pretendo, aqui, criar hierarquias entre as vias de opressão de raça, de região geográfica e de gênero, sabendo, também, que há várias outras vias de opressão que poderíamos também destacar, porém, por delimitação do tema e pertinência, escolhi as três vias referidas. Estabelecidas as discussões em torno das três vias de colonialidade elencadas nesta tese e da importância do olhar interseccional para a compreensão de como essas três vias se interceptam, partirei para o próximo capítulo, no qual discutirei como as colonialidades de território, de raça e de gênero engendram o paradigma da História do Teatro brasileiro.

## CENA II

### A TRÍADE COLONIAL DO PARADIGMA DA HISTÓRIA DO TEATRO BRASILEIRO

#### 2.0- ANTES DE ENTRAR EM CENA: A QUE VEIO ESSE TAL PARADIGMA?

Neste capítulo, pretendo fazer uma análise crítica da História do Teatro brasileiro, destacando os autores Henrique Marinho (1904), J. Galante de Sousa (1960), Décio de Almeida Prado (1999) e João Roberto Faria (2013). É importante salientar que o objetivo não é versar exaustivamente sobre a obra de cada um deles, o que excederia o espaço deste trabalho. O foco é fazer uma análise panorâmica de algumas principais obras canônicas da História do Teatro brasileiro, de modo a verificar como as mesmas, sobretudo as escritas na segunda metade do século XX, engendram colonialidades territoriais, raciais e de gênero, apontando para uma percepção estética das artes cênicas determinada por este recorte e que o reproduz. A percepção destas colonialidades, presentes nos discursos dos autores, é necessária para compreendermos como o paradigma que norteia a História do Teatro brasileiro ainda está calcado nessa tríade colonial.

No item 2.1- *O disparo poético para a cena: Memórias da Belle Époque*. Iniciarei, novamente, com uma memória, neste caso, com uma fotografia de família em forma de narrativa escrita, na qual apontarei como a *Belle Époque* tropical, vivenciada na Amazônia do final do século XIX e início do século XX, atravessa a História da minha família, ainda que vista de baixo, pelas classes subalternas, das quais meu bisavô e minha bisavó faziam parte.

No item 2.2- *O nascedouro da História do Teatro brasileiro: a empreitada de erguer um estado-nação*, versarei sobre o contexto político do Brasil no século XIX, momento esse em que a História do Teatro brasileiro surge. Destacaremos que, nesse século, havia um projeto de circunscrever aspectos históricos e culturais do recém-criado estado-nação brasileiro, com o intuito de sedimentar uma História e uma identidade nacional.

No item 2.3- *História do Teatro brasileiro na primeira metade do século XX: Henrique Marinho e J. Galante de Sousa*, farei um sobrevoo pelos trabalhos dos primeiros

autores da História do Teatro no Brasil e observarei como as colonialidades começam a se instaurar na construção do paradigma desta disciplina.

No item 2.4- *História do Teatro brasileiro na segunda metade do século XX: Décio de Almeida Prado e Tânia Brandão*, irei versar sobre os autores mencionados e como os mesmos solidificaram uma História do Teatro centralizadora, que privilegia, sobremaneira, as narrativas localizadas no Rio de Janeiro.

No item 2.5- *História Brasileira no século XXI: a empreitada coletiva*, irei abordar o projeto de João Roberto Faria, ao propor uma História do Teatro brasileira escrita por várias mãos, em que vários autores escrevem capítulos de uma obra organizada por Faria e composta de dois volumes. Porém, irei analisar se o projeto consegue realmente quebrar o paradigma colonial ou se ainda o repete em alguns aspectos.

Neste penúltimo item, intitulado 2.6- *A tríade colonial: o paradigma da História do Teatro brasileiro*, irei versar sobre o conceito de paradigma, percorrendo as discussões do filósofo Tomas Kuhn. Após isso, pretendo pontuar como A História do Teatro Brasileiro ainda traz, em seu cerne, a colonialidade a se expressar em três principais vias: a racista, a androcêntrica e a centralizadora. Privilegia apenas um Teatro produzido por artistas homens, brancos, do sudeste brasileiro, e subalterniza produções de artistas não-brancos, de artistas mulheres e de práticas cênicas desenvolvidas em outras zonas territoriais para além do Sudeste brasileiro.

E, por fim, no item 2.7- *Saindo de cena: para pensar o paradigma*, trarei algumas reflexões acerca da disciplina História do Teatro brasileiro, sobre o contexto em a mesma surgiu, seu paradigma colonial que levou à invisibilização da encenadora Maria Sylvia Nunes.

## **2.1- O DISPARO POÉTICO PARA A CENA: MEMÓRIAS DA BELLE ÉPOQUE**

“Paris na América” é o nome de uma loja de tecidos que existe até a atualidade em Belém do Pará. Hoje em dia, ela é apenas um comércio em um prédio antigo, mas, na época áurea do ciclo da borracha<sup>14</sup>, era um suntuoso estabelecimento que comercializava

---

<sup>14</sup> O ciclo da borracha foi uma época em que a Amazônia tinha o monopólio da venda da borracha, e isso trouxe à região mudanças econômicas e sociais. Dissertaremos mais sobre esse período histórico denominado como Belle Époque nos tópicos seguintes.

tecidos importados da Europa e vendidos a altos preços para os barões e para as baronesas da borracha. A elite da borracha tinha tanto dinheiro, que, “reza a lenda”, mandava lavar suas roupas sujas em Paris.

“Paris na América” também era o modo como Belém era chamada na *Belle Époque* tropical, onde o padrão de civilização e modernização era a capital francesa, e a cidade de Belém se inspirava nesse modelo. Belém, na periferia dessa modernidade, mas, recentemente próspera pela comercialização do látex, mirava-se nos costumes, vestimenta e arquitetura parisienses, de modo que a cidade, nesse período, tornou-se uma mimese de Paris.

Foi no início do século XX, que ali aportou um imigrante português, e como era comum aos imigrantes portugueses, na Amazônia, Hermano foi trabalhar no comércio, na loja de tecidos “Paris na América”, no próspero período da *Belle Époque*. Nessa mesma loja, trabalhava Júlia, e como era comum às mulheres afrodescendentes da época, trabalhava como cozinheira. Hermano e Júlia, ele empregado da loja, e ela doméstica da família dona da loja se apaixonaram, foram morar juntos, tiveram seis filhos e só depois casaram-se. Ela saiu do trabalho como cozinheira para se dedicar aos cuidados do lar que havia construído com Hermano, aos cuidados com os filhos que havia tido com Hermano.

Hermano continuou trabalhando na loja “Paris na América” até se aposentar. Divisão do trabalho por gênero: ele trazia o dinheiro, ela cuidava da família. Desde que se conheceram, viveram toda a vida juntos. Hermano morreu em 1963, no mês de julho, Julia, três meses depois. Foram enterrados um ao lado do outro no cemitério Santa Isabel. Meu bisavô e minha bisavó deixaram, nos álbuns de família, uma fotopintura em que estavam idosos, um ao lado do outro e, em torno desse registro, narrativas do amor entre um imigrante português e uma negra amazônida em tempos de *Belle Époque*.

Essa lembrança de *Belle Époque* que perpassa as narrativas da minha família, foram trazidas nessas memórias poéticas para iniciarmos uma reflexão sobre essa época áurea da borracha em que circulava muito dinheiro na capital paraense, foram construídos grandes monumentos, a cidade se modernizou. Nas Artes Cênicas, a construção do suntuoso Teatro da Paz, marcava um profícuo período de produção de teatro e ópera para as elites. Por acontecer em Belém grandes espetáculos teatrais, inúmeras companhias europeias atracavam na cidade, pois faziam pequenas fortunas com seus espetáculos, por justamente Belém, nesse período, ter um grande contingente de espetáculos voltados para a elite, esse é o único período em que a cidade é citada dentro da História canônica do

teatro brasileiro. Todo o restante da produção cênica dessa cidade, ao longo dos séculos, é invisibilizada dessa História.

## **2.2- O NASCEDOURO DA HISTÓRIA DO TEATRO BRASILEIRO: A EMPREITADA DE ERGUER UM ESTADO-NAÇÃO**

### **História oficial e Estado-nação**

A História do Teatro brasileiro surge no final do século XIX, ainda como apêndice da História da Literatura brasileira, pois se consolida, como disciplina autônoma, apenas no princípio do século XX. Como nenhuma produção intelectual é isolada das questões de seu tempo, é importante versar sobre o contexto do surgimento desta disciplina e como a mesma estava atrelada a um projeto maior de construção de narrativas oficiais para dar unidade e incentivar o sentimento patriótico do recém-criado estado brasileiro.

O século XIX foi um período politicamente conturbado e repleto de significativas mudanças, sendo as mais contundentes: a vinda da família real para o Brasil em 1808, a transição de colônia para reino em 1815, a independência do Brasil em 1822, a abolição da escravatura em 1888 e, por fim, a queda do sistema monárquico e a implementação da república em 1889. A empreitada dos intelectuais que endossavam as instituições acadêmicas e científicas no século XIX era elaborar narrativas que dessem homogeneidade para a História e cultura do Brasil, a fim de criar uma possível identidade que agrupasse a diversa população que neste território residia.

### **O mito do Estado-nação e suas implicações étnicas**

O Brasil não foi o único país que passou por um processo de anulação das diferenças culturais e étnicas em prol da construção monolítica do estado-nação, mas a maior parte das nações constituíram-se a partir de diferentes culturas, que só foram unificadas paulatinamente por meio de um longo processo de conquista e de subordinação violenta. Além do mais, todas as nações são sempre compostas por grupos heterogêneos, seja no que tange às diferentes classes sociais, grupos étnicos, de gênero e de sexualidade. Portanto, a homogeneidade, cantada pelo estado-nação, é falsa, pois é impossível de ser atingida devido à diversidade de classe, de gênero, de raça, de sexualidade e de cultura presentes em qualquer país (HALL. 2006, p. 59). Sobre a questão da identidade monolítica cantada pelo estado-nação, Stuart Hall destaca:

Não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional. Mas seria a identidade nacional uma identidade unificadora desse tipo, uma identidade que anula e subordina a diferença? (HALL, S. 2006, p. 59).

No caso específico do Brasil, a diversidade étnico-racial e cultural foi constatada imediatamente, não apenas pelo que se convencionou dizer sobre as três matrizes étnicas e culturais presentes no país: o indígena, o negro e o branco, mas, sobretudo, pela diversidade incomensurável que havia em cada uma dessas denominações, e pelo processo intenso de miscigenação.

Em finais do século XIX, o Brasil era apontado como um caso único e singular de miscigenação racial. Um “festival de cores” (Aimard, 1888) na opinião de certos viajantes europeus, uma “sociedade de raças cruzadas” (Romero, 1890) na visão de vários intelectuais nacionais; de fato, era como uma nação multiétnica que o país era recorrentemente representado (SCHWARCZ, L. 2016, p.31).

A perspectiva racial de que o Brasil foi composto por apenas três matrizes acaba por homogeneizar a diversidade considerável que havia de nações indígenas, com diversos idiomas, culturas e até mesmo fenótipos distintos. Igualmente, a diversidade de africanos advindos de muitas regiões desse continente, por meio do processo de tráfico e escravização. E, também, o branco, visto que, apesar de a primeira leva de imigração europeia para o Brasil, ter sido, em sua grande maioria, portuguesa, no período de colonização e também posteriormente, mesmo os europeus advindos eram diversos, de diferentes países, classes, fenótipos, regiões e culturas. Pois como bem frisei acima ao referir Stuart Hall, nenhuma nação é composta pela homogeneidade, mas ao contrário, pela heterogeneidade.

A diversidade étnico-racial da população brasileira incomodava sobremaneira as elites dominantes, os intelectuais e figuras de poder que pretendiam, a todo custo, construir um estado-nação unificado. E mais do que a diversidade, a quantidade de uma população não-branca que sobressaía em número à população branca. Segundo Thomas Skidmore (2012, p.31), o Brasil se constituiu sob a égide do dilema de ser mestiço, e a

figura do mestiço, para muitos autores do século XIX, era encarada como uma degeneração racial e moral.

Se o paradigma do racismo científico, que categorizava e hierarquizava as raças estava vigente no pensamento dos “homens da ciência” daquele período, salve algumas exceções<sup>15</sup>, era necessário construir teorias que apontassem os perigos da miscigenação, assim como desenvolver pesquisas para melhor compreender as três raças presentes na população (Ver imagem III).

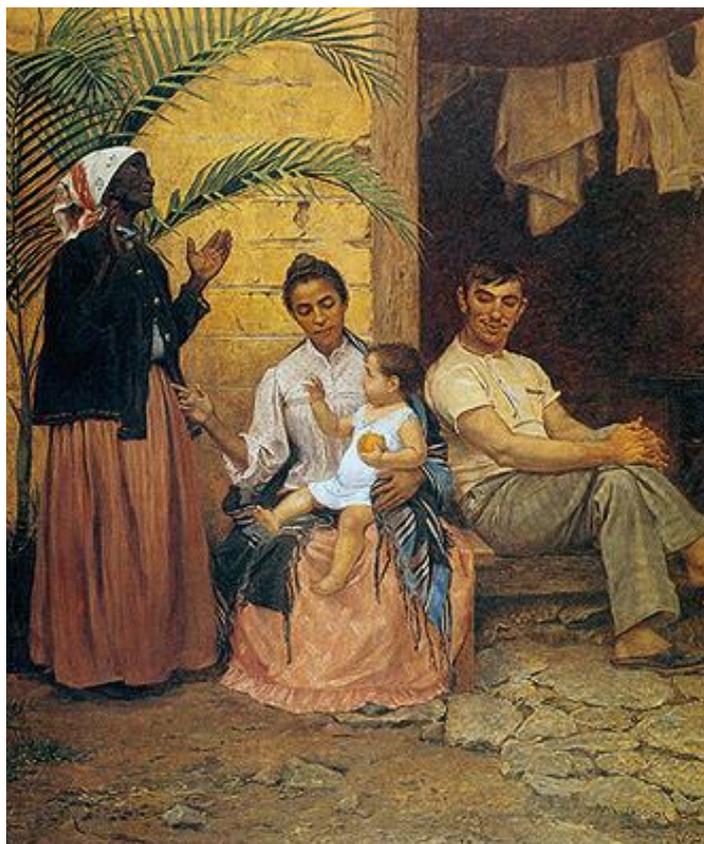


Imagem III: Título da obra: A Redenção de Cam. Técnica: óleo sobre tela. Ano: 1895. Artista: Modesto Brocos e Gómez. Enciclopédia Itaú Cultural. Acesso em 12/ 10/ 2018. Site: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3281/a-redencao-de-cam>

---

<sup>15</sup> Skidmore (2012, p.54) elucida que em meio a grande maioria dos intelectuais brasileiros do final do século XIX e início do Século XX que corroboravam com as teorias do racismo científico havia algumas exceções. O autor destaca, por exemplo, Manuel do Bonfim (1868-1932), médico e sociólogo que discordava da perspectiva hierárquica entre as raças, e defendia o processo de mestiçagem do povo brasileiro como algo benéfico, por conta de suas concepções antirracistas, esse pensador se envolveu em inúmeras polêmicas com Silvio Romero, que propagava (como mencionado anteriormente e melhor desenvolvido nos parágrafos seguintes) o racismo científico e a concepção de que a miscigenação provocava a degeneração moral e racial do povo brasileiro. Outra exceção a regra foi Alberto Torres (1865-1900), político, jornalista e bacharel em direito que ratificava a importância da miscigenação para o Brasil.

## O projeto de branqueamento racial e epistêmico

Na imagem III, podemos observar a pintura de Modesto Brocos e Gómez, intitulada *A redenção de Cam*. Essa pintura expressa o ideal de “branqueamento” que foi defendido e fomentado pelo racismo científico do XIX. Nesta obra, podemos observar quatro personagens, de três diferentes gerações: uma mulher negra idosa de tez retinta, uma jovem mulher negra de tez menos retinta, um jovem homem branco, provavelmente, imigrante Europeu e uma criança branca. Existe um parentesco que interliga as personagens, a mulher à esquerda é a mais velha integrante da família e, por isso, subtende-se que é avó da criança e mãe da jovem que carrega o filho no colo. Sentado mais ao fundo, com ar garboso, está o pai da criança.

A imagem traz-nos uma mensagem facilmente perceptível, pois observamos três gerações de uma mesma família, na qual, por meio de um processo de miscigenação, houve uma modificação racial dos indivíduos em questão. A mulher idosa, a que tudo indica, avó da criança, ergue as mãos para os céus, em movimento de agradecimento pela pele da criança ser de cor branca. Essa obra codifica, de modo preciso, o projeto racista de “branqueamento” no Brasil.

Brocos y Gómez pintou o quadro em 1895, menos de dez anos depois de assinada a chamada Lei Áurea (1888), que aboliu a escravidão no Brasil. A *Redenção de Cam* é usualmente interpretada como expressando o ideal do “branqueamento”: a velha negra agradece por sua filha, mulata clara (portanto, já parcialmente “branqueada”), ter se casado com um migrante branco e gerado uma criança de tez branca (MAIO, M. e SANTOS, R. 2004, p. 62).

A obra *A redenção de Cam* foi usada no I Congresso Mundial das Raças, pelo médico e antropólogo físico João Baptista Lacerda, no ano de 1911. Lacerda, cientista renomado, esteve presente no congresso, sediado em Londres, como representante do governo brasileiro. O argumento central desse médico, em trabalho defendido no congresso, era que o Brasil estava no caminho do “branqueamento”. Por meio da mestiçagem de brancos com outras raças, a cada geração, como no quadro *A redenção de Cam*, a população brasileira ficaria mais branca. Segundo ele, após cem anos, no início do século XXI, já não haveria negros no Brasil (MAIO, M. e SANTOS, R. 2004, p. 60).

Como vimos acima, o paradigma racial foi uma das principais questões com as quais se preocuparam os autores do século XIX, momento histórico em que surgiram as

primeiras historiografias da Literatura e da dramaturgia. Portanto, é importante salientar que o projeto de “branqueamento” não era apenas fenotípico, mas, sobretudo, cultural e epistêmico, visto que o objetivo não apenas era deixar a população brasileira mais branca em seu fenótipo, mas também gerar um apagamento massivo das referências culturais e epistemológicas negras e ameríndias na História do Brasil. Essa perspectiva norteou o nascedouro da História da literatura brasileira, sobretudo com o autor Silvio Romero e, conseqüentemente, norteou a História do Teatro brasileiro no século XX.

No final do século XIX, com o término da monarquia e o princípio da república, era ainda mais urgente a necessidade de erguer o Brasil enquanto estado-nação soberano e com uma unidade cultural que agrupasse sua diversa população em torno de uma identidade nacional o qual era guiado por parâmetros eurocêtricos. Visto que os intelectuais e homens do poder acreditavam, em sua maioria, que para o Brasil ser uma nação desenvolvida, era importante seguir o padrão racial e cultural dos Europeus, tendo em conta que os povos negros e ameríndios eram concebidos como inferiores e desprovidos de conhecimento, de arte e de civilização (MAIO, M. e SANTOS, R. 2004, p. 61). A Europa era o padrão que o Brasil deveria seguir, desse modo, podemos salientar que o projeto de branqueamento não foi apenas racial, mas artístico e epistemológico, suprimindo e desconsiderando toda a produção cultural e epistemológica dos povos negros e ameríndios e tomando, como norma, apenas a produção europeia.

Como a História do Teatro brasileiro teve o seu nascedouro no século XIX, sobretudo com o autor Silvio Romero, o primeiro autor a escrever uma grande obra de História da Literatura brasileira e a História do Teatro. Romero era um dos principais intelectuais que defendiam o branqueamento da população brasileira, o paradigma que norteou e, tardiamente, ainda norteia a História do Teatro brasileiro é de cunho eurocêntrico, o qual denominamos por paradigma colonial, visto que reproduz as principais ideias engendradas com o processo colonial. Gostaria de refletir sobre como esse modelo eurocêntrico interferiu na construção de nossas identidades, cultura e História latino-americana, a partir do conceito de “Espelho eurocêntrico” de Aníbal Quijano (2014, p.129).

## **O espelho eurocêntrico**

Para Aníbal Quijano, o eurocentrismo é um espelho distorcido, no qual nós, latino-americanos, olhamo-nos constantemente, mas, uma vez que é distorcido, esse espelho eurocêntrico sempre fornece imagens alteradas de quem não é europeu. Destaca Aníbal Quijano que

Aplicada de maneira específica à experiência histórica latino-americana, a perspectiva eurocêntrica de conhecimento opera como um espelho que distorce o que reflete. Quer dizer, a imagem que encontramos nesse espelho não é de toda quimérica, já que possuímos tantos e tão importantes traços históricos europeus em tantos aspectos, materiais e intersubjetivos. Mas, ao mesmo tempo, somos tão profundamente distintos. Daí que quando olhamos nosso espelho eurocêntrico, a imagem que vemos seja necessariamente parcial e distorcida. (QUIJANO, A. 2005, p. 129/130).

Segundo a citação acima, a imagem que esse espelho eurocêntrico fornece não é totalmente distorcida, visto que o processo de colonização, ainda que de modo hierárquico e violento, imprimiu em nós, gerações posteriores, nascidas nesse território latino-americano, significativas referências do mundo europeu e eurocêntrico. Porém, essa perspectiva não nos define por inteiro, pois oblitera, consideravelmente, outros aspectos, culturais e subjetivos, advindos dos conhecimentos e de cosmovisões ameríndias e africanas que transcendem o mundo eurocentrado.

Podemos utilizar a metáfora do espelho eurocêntrico para refletir acerca da História hegemônica do Teatro brasileiro, visto que essa História foi contada sob a égide do eurocentrismo. Portanto, ressaltou apenas a contribuição do homem branco, seja ele brasileiro ou europeu, destacando os aspectos culturais advindos do continente europeu. Consequentemente, obliterou a contribuição de índios, negros, mestiços, mulheres. Do mesmo modo, alijou de suas narrativas as produções cênicas das regiões Amazônicas, visto que tal região é cultural e etnicamente relacionada ao índio. Sobre essa questão, discutirei mais adiante. Porém, sobre a construção desse paradigma eurocêntrico, versarei com maior profundidade nos próximos tópicos.

## **O nascimento da História do Teatro no Brasil**

Os autores J. Guinsburg e Rosângela Patriota (2012, p.19) afirmam que as origens da disciplina História do Teatro brasileiro remontam às crônicas dos viajantes, cujo objetivo era registrar ritos e apresentações, em sua maioria, religiosos. Porém, os escritores do século XVI, XVII e XVIII, que versaram sobre esses acontecimentos cênicos, sobretudo vinculados à igreja e às escolas jesuíticas, não desenvolveram, nessas narrativas, inteligibilidade histórica à sucessão de fatos decorrentes da produção artística e dramática. Ressaltam Guinsburg e Patriota:

No entanto, acerca da escrita da História do Teatro brasileiro, deve-se recordar que ela surgiu, inicialmente, de forma não sistematizada, em meio a relatos de viajantes e ou investigadores, que visavam a registrar ritos e representações, em sua maioria, religiosas. Posteriormente, em meio às movimentações em prol de práticas nacionalistas, a dramaturgia passou a ser vista como um ramo da literatura e, com isso, a literatura dramática tornou-se um capítulo da história da literatura do Brasil (GUINSBURG, J. e PATRIOTA, R. 2012, p. 19).

Foi apenas no final do século XIX, em meio às movimentações nacionalistas de se construir narrativas que embasassem uma unidade nacional, que a dramaturgia passou a ser vista como um ramo da literatura. Foram os críticos e literatos da segunda metade do século XIX e do início do século XX os primeiros autores que se voltaram para o objetivo de construir narrativas históricas das experiências cênicas no Brasil de modo sistematizado. Sobre a questão, destacam Guinsburg e Patriota que

A literatura dramática, tendo em vista esses pressupostos, passou a desempenhar papel capital na tarefa de construir as bases culturais do Brasil, pois, à semelhança da cultura francesa, os brasileiros deveriam reconhecer na atividade artística não somente o entretenimento, mas também a pilastra essencial para a constituição da cidadania e da civilização (Guinsburg, J. e PATRIOTA, R.. 2012, p. 29).

Porém, é necessário definir o que se convencionou denominar como História do Teatro brasileiro. Esse campo teórico, dentro das Artes Cênicas, debruça-se sobre as manifestações teatrais não só com o interesse de entendê-las ou interpretá-las, mas, sobretudo, de dar inteligibilidade às mesmas por intermédio de uma narrativa que ordena

os fatos ao longo dos séculos e, com isso, estabelece uma temporalidade. Como já disse acima, a História do Teatro brasileiro surgiu como uma subárea da Literatura nacional. Por esse motivo, a narrativa historiográfica privilegiava o texto dramático, de modo que os autores posteriores se depararam sempre com essa problemática: a sobreposição da dramaturgia perante os outros aspectos da vida cênica (atores, encenação, figurino, cenário etc.). Porém, é necessário indagar o motivo que levou a História do Teatro brasileiro a ser calcada na dramaturgia.

Para Guinsburg e Patriota (2012, p.32), a literatura dramática passou a desempenhar um papel fundamental no projeto de construir as bases culturais do Brasil. Esses ideais eram norteados pelo romantismo francês, no qual a arte era concebida não apenas como mero entretenimento, mas, sobretudo, como pilastra essencial para a construção da civilização. Desse modo, a História do Teatro brasileiro e o estado-nação brasileiro seguem os mesmos parâmetros europeus de civilização e cultura. Destacam os autores que

Apesar da importância desse debate e de seus desdobramentos na História do Teatro no Brasil, nesse momento, interessa-nos enfatizar a forma pela qual a ideia de civilização tornou-se imprescindível a qualquer reflexão que se voltasse para a prática teatral (GUINSBURG, J. e PATRIOTA, R. 2012, p. 31).

A história do Teatro brasileiro é fundada no propósito de contribuir para um processo “civilizatório” da jovem nação brasileira. É importante salientar que, a partir de um ângulo eurocêntrico instaurado pelo processo de colonização, era considerado que apenas a cultura europeia tinha civilização e, conseqüentemente, a partir deste prisma, os povos ameríndios e os povos africanos não possuíam civilização, apenas “barbárie”. Portanto, se a jovem nação brasileira pretendia construir uma civilização, então só poderia ser conforme aos parâmetros europeus. A História do Teatro no Brasil foi concebida e erguida em meio aos ideais racistas, androcêntricos e colonizadores, disseminados por grande parcela da intelectualidade brasileira do final do século XIX, tais ideais fundaram o paradigma desta disciplina.

Desde o início do século XX, até o presente momento, houve muita produção bibliográfica dentro da História do Teatro brasileiro. Por esse motivo, é necessário justificar a escolha de cinco autores, visto que há uma significativa quantidade de autores dessa área. A delimitação é necessária para qualquer pesquisa, portanto, o meu primeiro

critério foi identificar os autores desta disciplina, que produziram obras com o intuito de narrar a História do teatro no Brasil, desde o século XVI até o século XX ou XXI. Muitos autores se debruçam sobre apenas um período histórico, mas há aqueles que escreveram compêndios de toda a história do teatro, e sobre quatro deles pretendo versar.

A segunda delimitação estabelecida foi histórica, elenco então dois autores da primeira metade do século XX, dois autores da segunda metade do século XX e século XXI. Dos autores da primeira metade do século XX, elencamos Henrique Marinho e J. Galante de Sousa. O autor Henrique Marinho entra neste capítulo, pois foi o primeiro que escreveu uma obra voltada para historiografar o teatro no Brasil, por esse motivo, ele é bem relevante para compreendermos como o seu livro influenciou aspectos do paradigma da História do Teatro. O historiador J. Galante de Sousa escreveu um trabalho de dois tomos, com muito referencial documental e que apresentou análises diferenciais e muito significativas para o campo, como versaremos mais a frente.

Da segunda metade do século XX e século XXI, escolhemos Décio de Almeida Prado e João Roberto Faria, pois ambos aparecem constantemente nas ementas dos cursos superiores em teatro das universidades brasileiras<sup>16</sup>. Como a academia, nas relações de poder e conhecimento estabelecidas no âmbito social, tem a legitimidade de estabelecer o cânone de uma determinada área, então, conseqüentemente, esses autores passam a ser referências canônicas para a área. Há uma última autora, Tânia Brandão, porém, sobre ela é necessário um adendo. Diferente dos autores mencionados anteriormente, Brandão não escreveu um compêndio sobre a História do Teatro, mas em sua construção discursiva é muito presente o estabelecimento de hierarquias territoriais, corroborada também pelos outros autores, portanto, abordarei o seu trabalho para melhor compreendermos como o paradigma desse campo de estudo ainda se estabelece calcado na mesma diferenciação hierárquica.

### **2.3- HISTÓRIA DO TEATRO BRASILEIRO NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX: HENRIQUE MARINHO E J. GALANTE DE SOUSA**

---

<sup>16</sup> Nos baseamos nas ementas das disciplinas de História do Teatro Brasileiro, dos cursos superiores em Teatro (Licenciatura e Bacharelado), de universidades das cinco regiões do país. Foram consultadas as ementas das seguintes instituições: Do Norte, a Universidade Federal do Amapá, do Nordeste, a Universidade Federal da Bahia, do Centro-Oeste, a Universidade de Brasília, do Sudeste a Universidade de São João Del Rei, e do Sul, a Universidade de Santa Catarina.

## **Primeiro autor da História do Teatro brasileiro: Henrique Marinho**

No ano de 1904, foi publicada a primeira obra intitulada de História do Teatro, pois, como disse acima, anteriormente, a História do Teatro vinha apenas como um apêndice da História da Literatura. O primeiro livro voltado para narrar especificamente a História do Teatro teve a autoria de Henrique Marinho. O autor era crítico teatral e literário, jornalista e escrevia artigos sobre o teatro e a cultura nos periódicos *A cidade do Rio*<sup>17</sup> e *O Commercio*<sup>18</sup>. Seu livro, intitulado *O Theatro Brasileiro: alguns apontamentos para a sua história*, foi constituído, em grande parte, por textos que o autor havia escrito para os jornais.

Henrique Marinho escrevia sobre o teatro brasileiro a partir de duas frentes, a de crítico teatral, tecendo análises das peças que estreavam no Rio de Janeiro, mas também estabelecia um trabalho historiográfico, dissertando sobre biografias de dramaturgos e de atores. Marinho, ao contrário de Sílvio Romero, não abordou apenas a dramaturgia em sua obra, mas trouxe os outros aspectos da vida cênica. É possível que, pelo fato de os livros de Literatura brasileira privilegiarem a dramaturgia, Henrique Marinho, ao escrever sua História do Teatro brasileiro, deu pouca importância a esse aspecto, concentrando-se mais na História dos teatros enquanto monumentos físicos, nas companhias de Teatro e nas apresentações cênicas nos espaços de poder, sobretudo igreja e corte.

Nesta primeira obra da História do Teatro brasileiro, o próprio Sílvio Romero, autor então canônico da Literatura, escreve o prefácio, tecendo, nele, uma crítica à própria obra que está prefaciando, na qual destaca a seguinte questão:

O que se deve é estudar com afinco a história de Theatro no Brasil. O Sr. Henrique Marinho, no trabalho que ora publica, procura adiantar nossa historiografia por este lado. Infelizmente, ele atende mais à história dos edifícios destinados às representações cênicas, e às companhias que nele funcionam do que à história da produção literária do gênero dramático (ROMERO, S. 1904, p. 04).

---

<sup>17</sup> A cidade do Rio foi um jornal vespertino, geralmente, de quatro páginas, lançado no Rio de Janeiro em 1887 pelo abolicionista José Carlos do Patrocínio, abordava questões políticas e sociais pertinentes à época (Cidade do Rio. Acessado em 20/11/2018. Site: <https://bndigital.bn.gov.br/artigos/cidade-do-rio/>).

<sup>18</sup> O Commercio foi um jornal que circulou no Rio de Janeiro de 1827 a 2016, surgiu com o intuito de trazer para o grande público notícias de cunho econômico (Jornal do comércio. Acessado em 20/11/2018. Site: <https://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/jornal-do-comercio>).

Segundo Romero, no prefácio do livro de Marinho, a dramaturgia não é a parte mais enfatizada da História da literatura brasileira, ao contrário, é necessário tecer, ainda, uma verdadeira história da dramaturgia no Brasil. Por esse motivo, Romero, homem da literatura que era, elucidou que Henrique Marinho deveria ter se debruçado sobre a escrita da história da dramaturgia e não dos monumentos e das companhias teatrais. Pois, devido à sua proficiência, a dramaturgia brasileira ainda carecia de uma historiografia cuidadosa, que desse conta do seu percurso até o início do século XX.

O livro de Henrique Marinho é dividido em cinco curtos capítulos. No capítulo I, intitulado O Teatro colonial, o autor aborda o teatro jesuítico no período da colonização, atribuindo ao *Auto da pregação universal*, apresentado em 1555, o marco que inaugura o Teatro no Brasil. Interessante que o autor, em vez de designar esse teatro como jesuítico, o denomina por “Teatro dos índios” (1904, p.11). Destaca Marinho:

Percorrendo velhas crônicas, vimos que o teatro dos índios, em S. Lourenço, armava-se de improviso, geralmente no terreiro da igreja; ao lado havia o camarote ou pavilhão dos padres da Companhia, adornado de folhagens e painéis religiosos, de símbolos sagrados e estofos magníficos (MARINHO, H. 1904, p.11).

As fontes documentais deste primeiro capítulo, como o próprio texto acima refere, são as crônicas de viagem e o texto teatral, sobretudo as narrativas do jesuíta Simão de Vasconcellos<sup>19</sup> e as dramaturgias de José de Anchieta<sup>20</sup>. Marinho afirma que o teatro foi introduzido, no Brasil, com o intuito de se tornar um recurso da catequese, tornando mais agradável o processo de evangelização dos indígenas. Portanto, o teatro é introduzido no Brasil, segundo o autor, por meio da religião católica e com um objetivo específico: o de catequisar com maior eficiência (MARINHO. H. 1904, p.11).

No capítulo II, “O Teatro no 1º império”, apesar deste período histórico iniciar em 1822, Marinho estabelece sua narrativa apenas em 1824, com o drama sacro *A vida do Santo Hermenegildo*, espetáculo que constituiu a solenidade de juramento da constituição do império por Dom Pedro I, no Teatro Real S. João. Nesta mesma noite, um

---

<sup>19</sup> Simão de Vasconcellos foi jesuíta e educador no século XVII. Nasceu em Portugal no ano de 1657, e ainda criança mudou-se para o Brasil com a família. Aos dezenove anos, ingressa na Companhia de Jesus e dedica a sua vida à educação jesuítica.

<sup>20</sup> José de Anchieta nasceu no ano de 1534 na Espanha, mas viveu parte de sua vida em Portugal e posteriormente, no Brasil. Anchieta foi jesuíta, dramaturgo, poeta e educador.

incêndio destruiu o teatro. Para que a cidade do Rio de Janeiro não ficasse sem uma sala de espetáculos, foi preparada, então, em um salão à frente do teatro incendiado, uma pequena sala de espetáculos com 174 lugares. Sobre este teatro improvisado, destaca Marinho que

Antes, porém, de terminar essa reedificação, o coronel Fernando José de Almeida preparou no salão principal um teatrinho com 24 camarotes em duas ordens e 150 cadeiras, que três meses depois estava pronto. O primeiro espetáculo realizou-se a 1º de Dezembro de 1824, com a ópera de Rossini *O Engano feliz*, para comemorar o aniversário da sagração e coroação de D. Pedro I (MARINHO, H. 1904, p. 50).

Apenas em 1930, o antigo Teatro Real foi reconstruído e inaugurado, passando a se chamar Teatro João Caetano. Marinho se debruça neste capítulo mais para narrar eventos ocorridos nos teatros do Rio de Janeiro, sobretudo versando sobre espetáculos apresentados para as elites e que tinham o apoio financeiro da monarquia, desse modo, não discute a dramaturgia nacional emergente, sobretudo a representada por Martins Penna. Marinho apenas faz uma breve referência a Penna<sup>21</sup>, denominando-o de “O Molière brasileiro” (MARINHO, H. 1904, p.87).

No capítulo III, “O Teatro no 2º império”, Marinho narra os períodos históricos de 1831 a 1889. Neste capítulo, o autor versa sobre vários teatros que foram inaugurados no século XIX, na cidade do Rio de Janeiro, tais como o de S. Januário e O Teatro Constitucional fluminense. Porém, Marinho também fala sobre algumas companhias teatrais brasileiras, tais como a de João Caetano (voltaremos a falar deste artista mais a frente) e europeias, tais como a Companhia de Adolfo Ribelle.

No capítulo IV, “O Teatro na república”, o autor aborda o período histórico do final do século XIX. Ele considera esse momento crítico. Para Marinho, o teatro brasileiro começa o seu declínio com a república, pois os incentivos ao teatro começam a ficar escassos. Afirma o autor que

Com os artistas que possuímos podemos formar companhias iguais, senão melhores, às estrangeiras que nos visitam. Temos artistas como Ferreira de Souza, Eugenio Magalhães, Flavio Wandeck, (...). E temos para todos os gêneros, desde trágico ao cômico. Dramaturgos e comediógrafos não nos faltam os bons. Animado inteligentemente o teatro teria casas de espetáculos,

---

<sup>21</sup> Voltaremos a falar sobre Martins Penna no tópico seguinte.

autores, atores e até críticos. O abandono em que jaz é que determinou a apatia que está atrofiando. (...) E o congresso não cogita sequer em ir em auxílio do teatro (MARINHO, H. 1904, p.94).

Como podemos observar acima, Henrique Marinho pontua que o declínio do teatro no Brasil desencadeou-se a partir do final do século XIX, não por conta da escassez de bons artistas, mas pela falta de incentivo do governo, na recém-criada república. Na narrativa do autor, é bem nítida a defesa da monarquia e o ataque à república, ao menos no que tange ao que o autor considera por incentivo à arte teatral. Em seu livro, Marinho pondera que a monarquia apoiava e incentivava o teatro, porém isso não ocorre na república. A afinidade política de Marinho à monarquia direcionou-o a fazer tais afirmativas que elogiavam a produção do teatro do período do 1º e 2º impérios, e atacava, contundentemente, o teatro produzido na república.

No último capítulo, o capítulo V- “Decadência teatral”, o autor narra o teatro do seu período, que o mesmo considera de mau gosto. Por teatro de mau gosto, o autor define aqueles espetáculos que se apropriavam de fórmulas fáceis para obter público, sem se preocupar com a complexidade e beleza dos espetáculos. Marinho expõe, como fórmulas fáceis desse teatro, a exposição excessiva e proposital dos corpos das atrizes. Henrique Marinho encerra seu livro com uma crítica ao então governo republicano. Destaca Marinho:

E porque não se voltar à proteção do Theatro, que é o melhor divertimento e, quiçá, um auxiliar poderoso para a educação do povo? Será a República menos amante das Artes que a Monarquia? Deixará ela, com a sua indiferença, que desapareça o Theatro brasileiro? (MARINHO, H. 1904, p. 171).

O autor defende que é necessário o estado apoiar e subsidiar o Teatro, do contrário, o mesmo fenece, pois se for depender apenas do gosto do público, os bons espetáculos irão desaparecer. Marinho elucida a decadência do Teatro nesse princípio do século XX e culpabiliza o público. Segundo o autor, a plateia não busca assistir a grandes obras, que segundo ele, seriam os grandes clássicos universais do teatro, tais como Sófocles, Eurípedes, William Shakespeare, Johann Wolfgang Von Goethe, entre outros, que segundo o autor, contribuía para a sua formação estética e intelectual, mas, ao contrário, o público em geral busca apenas diversão e apelo sexual proporcionado pela semi-nudez

das atrizes. Sem dúvidas, Henrique Marinho encerra a sua obra com um olhar pessimista sobre o Teatro brasileiro, apontando a falta de apoio por parte do Estado e a degradação do gosto do espectador, críticas tecidas no início do século XX, mas que ainda são pertinentes na nossa contemporaneidade.

É importante destacar que a minha proposta, ao trazer esse autor não é versar exaustivamente sobre a quantidade de eventos históricos que ele traz em seu livro, mas compreender o modo como a sua narrativa se estrutura. Portanto, observamos que, na História do Teatro de Henrique Marinho, a linha narrativa escolhida pelo autor é a sucessão de acontecimentos políticos, do Brasil colônia ao Brasil república. O autor estabelece a sua narrativa a partir dos acontecimentos teatrais que giram em torno do poder de cada época. Importante salientar que, em 1763, o estado do Rio de Janeiro passa a ser a sede do poder nacional e capital do país. Portanto, de 1763 a 1960 (ano em que Brasília é inaugurada e se torna capital), o centro político do Brasil é o Rio de Janeiro. Ora, se a História do Teatro brasileiro inicia com a obra de Henrique Marinho e tal obra estabelece uma linha narrativa de fatos teatrais relacionados ao poder político de cada época, conseqüentemente, as narrativas dessa História irão privilegiar as produções cênicas do Rio de Janeiro, preterindo o teatro produzido em outros espaços brasileiros.

Como a capital do Brasil era o Rio de Janeiro e, conseqüentemente, o poder político e econômico estava centralizado nesse estado, havia uma grande visibilidade da produção cultural feita nesse local, de modo que se criou um discurso colonizador de que o Rio de Janeiro não era apenas a capital política, mas cultural do Brasil (BRANDÃO. 2011, p. 05). Assim como a História oficial do Brasil é centralizadora ao fincar sua narrativa apenas no Rio de Janeiro (SCHWARCZ. 2019, p. 14), também a História do teatro brasileiro põe em foco o teatro produzido no Rio de Janeiro e denomina, hegemonicamente, essa produção como representativa de todo um país. Essa concepção de que o Rio de Janeiro é a capital cultural do país se estabelece no cânone da História do Teatro brasileiro e vai nortear a pesquisa e a escrita de vários outros autores, tais como Décio de Almeida Prado e Tânia Brandão, como veremos mais à frente.

Essa primeira obra da História do Teatro brasileiro já traz em seu cerne os parâmetros de obra teatral que deveria entrar no cânone historiográfico. Marinho privilegia em suas narrativas a produção teatral vinculada ao poder estatal e aos grupos dominantes, apenas o teatro feito para ser consumido pelas elites entrou nessa primeira obra do teatro brasileiro. Sobretudo, um teatro nos parâmetros eurocêntricos, com

dramaturgos europeus, e encenado nos teatros luxuosos. É completamente alijado dessa primeira narrativa, por exemplo, o teatro popular, produzido pelas classes subalternas nos diversos espaços da vida pública, fora dos luxuosos teatros construídos e mantidos pela corte portuguesa. A primeira obra que destina integralmente a discutir o teatro brasileiro, instaura com ela o paradigma elitista, colonial e racista que irá se reproduzir por séculos (e ainda ouvimos seus ecos na atualidade) na historiografia brasileira.

## **J. Galante Sousa**

O autor J. Galante de Sousa nasceu na cidade do Rio de Janeiro, no início do século XX, em 1913, foi escritor, jornalista e pesquisador do teatro e da literatura brasileira. Sua importante contribuição para a historiografia do teatro ocorreu com a obra intitulada *O Teatro no Brasil* (1960), é composta por dois tomos. No tomo I, Galante estrutura sua narrativa em dois períodos que observamos ser pautados em marcos políticos, pois o primeiro período vai do Brasil colônia até o princípio do Brasil império. O segundo, do princípio do Brasil império, passando pela república e chegando até meados do século XX.

De modo pormenorizado, a obra de Sousa estabelece no primeiro: Teatro jesuítico (séc. XVI), declínio do Teatro jesuítico (XVII), o Teatro regular (século XVIII) que inclui as casas de ópera e companhias dramáticas e cômicas, transição para o estabelecimento do Teatro nacional (1808-1838), que ocorreu no processo de transição política, quando dois marcos importantes modificaram as relações políticas no Brasil: em 1808, a vinda da família real e o estabelecimento da corte portuguesa no Brasil e, em 1822, a independência do Brasil.

O segundo período que vai de 1838 até meados do século XX é estruturado por: Romantismo (1838-1855), o Realismo (1855-) e o Teatro contemporâneo. Com essa estrutura pautada nos acontecimentos políticos brasileiros, remete à obra de Marinho, que estabeleceu sua narrativa do Teatro com esses parâmetros, mas Sousa traz um diferencial. O autor também estabelece marcos estéticos, mudanças de perspectivas artísticas, ideias e escolas nas Artes cênicas.

O tomo II, denominado pelo autor como *Subsídios para uma bibliografia do Teatro no Brasil*, é formado por um extenso volume com preciosos dados biográficos de

atores, atrizes, dramaturgos, produtores teatrais, críticos, dentre outros artistas da vida cênica. Destaca J. Galante de Sousa:

Subsídios é bem a denominação que cabe às notas biobibliográficas reunidas nas páginas que seguem. Não se trata, portanto, de um dicionário biobibliográfico na extensão do termo, mas de alguns elementos que possam servir para uma futura obra desse gênero. Se algum mérito possui esta segunda parte do trabalho, é o de reunir e ordenar dados biobibliográficos de forma a tornar fácil a consulta (SOUSA, J. G. 1960. p, 03).

O objetivo de J. Galante, no tomo II, é reunir e ordenar dados biográficos de artistas que nasceram no Brasil ou no exterior e tiveram destaque no cenário teatral brasileiro. Porém, o autor não pretende tecer críticas às obras desses artistas, mas trazer ao leitor uma breve biografia deles. Das 582 páginas que compõem o segundo volume de *O Teatro no Brasil*, há diversos nomes femininos citados, falando em números, são aproximadamente 110 atrizes e 33 dramaturgas, escritoras e críticas de Teatro citadas na obra. Observamos que, dentre as atrizes citadas, encontramos, sobretudo, artistas europeias e brasileiras de famílias abastadas. As dramaturgas são majoritariamente brasileiras, residentes no Sudeste. É interessante destacar que a obra de J. Galante Sousa (1960), ainda que privilegie os nomes dos artistas masculinos, não oblitera de todo os nomes femininos de sua narrativa. Em sua obra, a cidade do Rio de Janeiro ainda é o foco das narrativas, porém o autor cita, ainda que brevemente, o Teatro produzido em outros estados brasileiros.

No primeiro tomo de sua obra, sob o título de Teatro regional, o autor cita os estados de Alagoas, Amazonas, Bahia, Ceará, Distrito Federal, Espírito Santo, Goiás, Maranhão, Mato Grosso, Minas Gerais, Pará, Paraíba, Paraná, Pernambuco, Piauí, Rio de Janeiro, Rio Grande do Norte, Rio Grande do Sul, São Paulo e Sergipe, contemplando assim as cinco regiões brasileiras, porém faz apenas um sobrevoo sobre o teatro desses lugares, sem se aprofundar. J. Galante, além de buscar abarcar a maioria dos estados brasileiros, ainda que de modo superficial, também tenta contemplar vários âmbitos da vida cênica, abordando, em suas narrativas, as companhias cênicas, os teatros, os atores, as atrizes, os dramaturgos e as dramaturgas e os produtores, porém, esse trabalho mais minucioso da produção teatral, o autor dedica apenas à produção cênica do Rio de Janeiro, sobretudo aquela feita nos grandes teatros para as elites .

Para João Roberto Faria, em seu texto *Por uma Nova História do Teatro Brasileiro* (2013), o autor J. Galante de Sousa é um marco na Historiografia do Teatro, pois o mesmo conseguiu conciliar uma profunda pesquisa historiográfica e bibliográfica com pertinentes análises dos itinerários históricos narrados por ele. Destaca Faria:

Pode-se dizer que Galante é o primeiro estudioso do nosso teatro que soube sistematizar o trabalho de pesquisa e refletir sobre sua trajetória, desde Anchieta até o final dos anos 1950, referindo-se tanto nos aspectos dramáticos como aos cênicos. Grande pesquisador, escreveu uma obra notável (FARIA, J. 2012, p.18).

Para Faria, o autor J. Galante de Sousa comete apenas um erro: a superficialidade de suas críticas às obras dramáticas. Porém, isso não compromete de modo algum o mérito de Galante, não apenas pela extensão e profundidade da pesquisa, observadas nos dois tomos que compõem a obra, mas também por discutir as divisões feitas anteriormente por Silvio Romero e Henrique Marinho, aprimorando as sugestões e propondo uma outra estrutura mais coerente.

Sobre os autores da primeira metade do século XX, nas obras precursoras do Teatro brasileiro de Marinho (1904) e de Sousa (1960)<sup>22</sup>, a narrativa prioriza o teatro produzido na cidade do Rio de Janeiro. Porém, mesmo que haja esse desequilíbrio entre as constantes narrativas do Teatro carioca e as esporádicas citações do teatro produzido no Norte e no Nordeste, é importante destacar que J. Galante de Sousa ainda esboçou a preocupação de incluir, mesmo que em pequena proporção, o teatro feito em outras regiões. De todos os autores aqui mencionados, Sousa foi o único a constatar que a História do teatro brasileiro havia se preocupado, sobremaneira, com a História do teatro no Rio de Janeiro e era necessário expandir essa narrativa, abordando o teatro produzido em outras cidades. Destaca Sousa que

Outro pormenor. A história da arte dramática, no Brasil, não pode ser feita exclusivamente à base da história do teatro no Rio de Janeiro. Não pretendemos dizer, com isso, que se vá cogitar do teatro provinciano em todas as suas minúcias, coisa que só caberia em trabalhos especiais. É preciso não esquecer, porém, que, se há épocas em que só o teatro da capital tem interesse para o historiador, outras há em que a arte dramática nos estados

---

<sup>22</sup> Destacamos J. Galante de Sousa como um autor da primeira metade do século XX, ainda que sua obra tenha sido lançada em 1960, pois o mesmo a escreve no decorrer dos anos 1950, e sua narrativa versa sobre o século XVI e o princípio do século XX, não chegando na segunda metade do século XX.

oferece real importância para o estudo do todo. Em vista disso, fizemos o possível para que o conteúdo deste trabalho justificasse o título (SOUSA, J. G. 1960, p. 06).

J. Galante de Sousa é o único autor a discordar dessa narrativa hegemônica que se volta apenas ao teatro no Rio de Janeiro e o denomina de História do Teatro no Brasil. Como observamos no texto acima, Sousa pretende fazer jus ao nome de sua obra e realmente trazer para o foco da narrativa o teatro produzido em todas as regiões brasileiras. Porém, como observamos em Henrique Marinho e também nos autores seguintes, não há mais a preocupação de narrar o Teatro produzido no Norte e no Nordeste, ainda que de forma breve, ao contrário, essas narrativas se firmam apenas no eixo Rio-São Paulo e obliteram, propositalmente, o Teatro de outras regiões.

## **2.4- HISTÓRIA DO TEATRO BRASILEIRO DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX: DÉCIO DE ALMEIDA PRADO E TÂNIA BRANDÃO**

### **Breve biografia do autor**

Décio de Almeida Prado nasceu na cidade de São Paulo, no ano de 1917, e faleceu na mesma cidade em 2000. Prado foi professor, crítico de teatro e pesquisador da História do Teatro brasileiro. Formou-se em Direito no ano de 1941, pela Universidade de São Paulo, e trabalhou como crítico teatral de 1946 a 1968, no jornal O Estado de São Paulo, escrevendo sobre os espetáculos. No ano de 1966, ingressa como docente da Universidade de São Paulo no departamento de Letras. A partir do final da década de 1960, inicia uma pesquisa histórica sobre um ator do século XIX, João Caetano e, desde então, passa a produzir importantes obras sobre o teatro brasileiro (Décio de Almeida Prado. Acesso em 05/12/2018. Site: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3751/decio-de-almeida-prado>)

No livro *História concisa do Teatro brasileiro* (1999), Décio de Almeida Prado pretende, de forma sucinta, desenvolver narrativas que contemplem do teatro jesuítico até o início do século XX. Décio estabelece a seguinte divisão histórica dos acontecimentos relevantes do Teatro brasileiro, obedecendo uma ordem cronológica que se desenrola do século XVI ao XX. Inicia com o período colonial, e prossegue com o advento do romantismo, o nascimento da comédia, o drama histórico nacional, o realismo

no teatro, os três gêneros do teatro musicado, a evolução da comédia, a burleta e o Teatro no Rio de Janeiro. Apesar deste autor dedicar um capítulo específico para falar do teatro no Rio de Janeiro, toda a narrativa do livro, que se intitula História do Teatro brasileiro, versa, em sua grande maioria, sobre a História do teatro no Rio de Janeiro.

No capítulo 1, intitulado *O período colonial*, o autor inicia suas narrativas com o século XVI, no teatro jesuítico. “O teatro brasileiro nasceu à sombra da religião católica” (PRADO, D. 1999, p.19). Prado estabelece que foi a partir do processo de colonização que o teatro foi introduzido no Brasil, sem trazer nenhum questionamento sobre possíveis atividades cênicas que poderiam existir em contexto pré-cabralino. A concepção monolítica do teatro, como uma expressão artística que é composta por texto e cenas subsequentes (lineares ou não), é a única concepção de teatro, concepção esta pautada em um olhar eurocêntrico. Nos autores da História do Teatro brasileiro, aqui mencionados, não há uma problematização sobre a possibilidade da linguagem cênica ser uma expressão mais ampla, mais diversa e que possa contemplar formas cênicas para além do modelo eurocêntrico, por esse motivo, os historiadores obliteram qualquer possibilidade de expressão cênica em contexto pré-cabralino<sup>23</sup>, estabelecendo o início das atividades cênicas apenas após a colonização.

No primeiro capítulo, Décio versa sobre as produções dramatúrgicas do padre jesuíta José de Anchieta, destacando que os espetáculos aconteciam de modo itinerante, em estruturas semelhantes às procissões (1999, p.20). Porém, no século XVII, houve um marco para a dramaturgia nacional, visto que o autor brasileiro Manuel Botelho de Oliveira publica o texto *A música do parnaso* (1705). Ainda que a publicação tenha acontecido por uma editora portuguesa, visto que, no contexto histórico, era proibido ter editoras no Brasil colônia, ainda assim, segundo Prado, foi a primeira vez que um autor brasileiro publica um texto dramatúrgico (p.24). Ao longo do século XVIII, aconteceu a disseminação das casas de ópera, modificando o cenário teatral da colônia e desencadeando um processo de profissionalização dos atores e dos técnicos. Prado encerra o capítulo destacando: “Recapitulando e sintetizando, para terminar estes três séculos de domínio português, diríamos que o teatro brasileiro oscilou, sem jamais se

---

<sup>23</sup> Com exceção de J. Galante de Sousa, que afirma a possibilidade ter existido teatro em contexto pré-cabralino, mas não desenvolve o tema.

equilibrar, entre três sustentáculos: o ouro, o governo e a igreja” (PRADO, D.. 1999, p.27).

No capítulo 2, *O advento do romantismo*, o autor versa sobre o teatro do século XIX. A vinda da família real portuguesa para o Brasil e sua devida instalação na cidade do Rio de Janeiro são considerados marcos políticos que vão ter importantes implicações na vida cênica do país. Destaca Prado: “Se em algum lugar pulsou com certa regularidade o coração do teatro brasileiro terá sido certamente ali. (...) O Rio, nessa altura, já devia ser um centro artístico de relativa importância” (PRADO, D. 1999, p.32). No ano de 1813, na cidade do Rio de Janeiro, por determinação de D. João VI, é inaugurado o Real Teatro de São João, com o intuito de estabelecer, na cidade, uma casa de espetáculos que pudesse comportar obras de grande porte (PRADO. D. 1999, p.36).

No início do século XIX, observa-se, no cenário teatral brasileiro, um grande fluxo de artistas europeus e de companhias europeias, mas também o fortalecimento do teatro nacional com a companhia de João Caetano. É necessário ressaltar que a companhia teatral de João Caetano é considerada, por Prado, como um grupo que contribuiu, sobremaneira, no fortalecimento do teatro nacional, visto que tinha uma produção regular de peças e encenou, de modo precursor, dramaturgos brasileiros. No ano de 1838, a companhia de João Caetano estreou as peças *Antônio José*, de José Gonçalves de Magalhães e *O juiz de paz da roça*, de Martins Pena. Os espetáculos foram um marco histórico, visto que foram a primeira tragédia e a primeira comédia brasileiras, escritas e encenadas por artistas locais.

A construção e a legitimação do discurso que confere ao Rio de Janeiro o lugar de centro da atividade teatral brasileira são novamente trazidas por Prado. Desse modo, a partir deste capítulo, a grande parte das narrativas versam sobre essa cidade, ainda que houvesse atividade teatral em outras cidades. Irei, ao longo deste tópico, trazer alguns trechos de Prado legitimando uma História centralizada no Rio de Janeiro.

No capítulo 3, *O nascimento da comédia*, Prado analisa os textos do escritor brasileiro Martins Pena<sup>24</sup>. Este dramaturgo é considerado como um importante nome do teatro nacional, pois o mesmo abordava, em seus textos, temáticas relativas ao Brasil do século XIX. As tramas se passavam, sobretudo, na cidade do Rio, e as histórias eram

---

<sup>24</sup> Martins Pena nasceu na cidade do Rio de Janeiro no ano de 1815, foi diplomata e dramaturgo brasileiro. Morreu na cidade de Lisboa, em Portugal, no ano de 1848. (ref.)

tecidas no estilo das comédias de costumes. Pena inspirava-se na vida cotidiana, ora nas situações que aconteciam nas famílias abastadas, ora nas figuras do povo, sobretudo aquelas que transitavam pelas ruas do Rio de Janeiro. As personagens e histórias de sua trama inspiravam-se na vida real, nas tensões familiares, como por exemplo, em *O Noviço* (1853), onde a rica viúva Florência pretende colocar seu sobrinho Carlos em um seminário e a filha Emília em um convento, porém nenhum dos dois jovens têm inclinações para a vida religiosa, criando assim um problema na família. A questão se agrava, pois, Florência está em um segundo casamento, e contraiu matrimônio com Ambrosio, mal caráter e manipulador, que está apenas interessado na rica herança da esposa.

Por trazer tipos e narrativas comuns da vida carioca do século XIX, essas peças obtinham uma rápida identificação da plateia e, conseqüentemente, eram sucesso de público. Neste capítulo, surge, novamente, o discurso que concebe o Rio como centro nacional. Destaca Prado: “No centro da vida nacional, está o Rio de Janeiro, isto é, a corte” (PRADO, D. 1999, p.57).

No capítulo 4, *O drama histórico nacional*, o autor continua em uma incursão pela dramaturgia brasileira do século XIX, porém, agora, abordando um movimento denominado por drama histórico. Este gênero dramatúrgico é caracterizado por trazer para o texto teatral fatos históricos ocorridos no Brasil, com o intuito de levar ao público a História do jovem país, promovendo, na plateia, o sentimento de um orgulho nacionalista. O texto *O jesuíta* (1861), de José de Alencar, traz, por exemplo o processo de catequese das populações ameríndias como centro da narrativa. Outra peça, *Sangue Limpo* (1863), de Paulo Eiró, conta sobre a proclamação da independência. Para Décio de Almeida, esses dramas históricos foram fadados a uma “triste sina”, a de não terem sido encenados no Rio de Janeiro, mas em outras cidades “longe” do centro. Destaca o autor:

Estes dramas históricos, cujos autores incluíam o maior romancista, Alencar, e um dos maiores poetas do período, Castro Alves, tiveram, na prática, a mesma melancólica sina das peças de Gonçalves Dias e de Álvares de Azevedo: nunca chegaram ao palco da maneira como desejavam. Só foram encenadas, na melhor das hipóteses, em cidades distantes do centro teatral, que era o Rio de Janeiro, por conjuntos amadores ou semiprofissionais (PRADO, D. 1999, p.73).

Para Prado, o fato de as dramaturgias não terem sido encenadas no que o autor considera como o centro teatral da época, lançaria as mesmas ao fosso do fracasso. Uma vez mais o autor engendra a hierarquia de que apenas o que é produzido no Rio de Janeiro possui relevância e, conseqüentemente, toda a produção teatral feita em outros espaços é considerada amadora e irrelevante. Esse discurso permeia toda a narrativa do livro de Prado, obliterando o teatro produzido em outros territórios geográficos e justificando tal obliteração.

No capítulo 5, *O realismo no Teatro*, Prado versa, ainda, sobre o teatro no século XIX, mas se debruça sobre a obra teatral de José de Alencar, pois o considera o maior expoente do gênero realista na dramaturgia brasileira. Segundo o autor, o realismo, no teatro do Brasil, “encaminhando-se já para a peça de tese, devia não apenas retratar a realidade cotidiana, mas julgá-la, aprovar ou desaprovar o que estaria acontecendo na camada culta e consciente da sociedade” (PRADO, D. 1999, p.80).

No capítulo 6, *Os três gêneros do teatro musicado*, Prado aborda a opereta, a revista e a mágica como importantes expressões do século XIX, pois fizeram grande sucesso nesse século. A opereta é uma ramificação do teatro musicado, etimologicamente significa pequena ópera. É um estilo de ópera mais leve, com estrutura musical mais flexível, na qual os diálogos são mais recitados do que cantados, embora seja característica da opereta intercalar canto e fala (PRADO. D. 1999, p. 101). A revista também é definida como uma outra ramificação do teatro musicado e tem por características produzir espetáculos ligeiros, intercalando prosa e verso, música e dança, que se passa por meio de inúmeros quadros, fatos que são inspirados na atualidade. Utilizam linguagem jocosa, com o intuito de fornecer crítica e diversão ao público (PRADO. D. 1999, p.102.). E, por fim, a mágica também compõe o teatro musicado, utilizava-se, em grande parte, de personagens sobrenaturais, como fadas, sereias, gnomos e demônios. Sem compromisso com a verossimilhança, eram histórias fantásticas, que, geralmente, traziam efeitos e truques extraordinários para o palco (PRADO. D. 1999, p.102).

No capítulo 7, *A evolução da comédia*, Prado retorna para uma análise da dramaturgia, abordando a obra de Martins Pena, maior expoente da comédia do século XIX. No capítulo 8, penúltimo capítulo, *A passagem do século: a burleta* é definida como uma peça cômica, entremeadada de canções e números de dança, mesclando elementos da

opereta, da revista e da comédia de costumes. Podemos nos perguntar o motivo de Prado optar, nesses capítulos, por falar do teatro cômico e musicado, mas o motivo é o fato dos dois gêneros aparecem com maior frequência nos palcos do Rio de Janeiro, que obtinham maior sucesso de público e conseguiam temporadas mais longas e regulares. Então, como o próprio autor afirma, sua narrativa irá versar sobretudo no que ele considera como centro cultural do Brasil, no século XIX, e segundo o mesmo, era a cidade do Rio de Janeiro (p.127)

No último capítulo, intitulado *O teatro no Rio de Janeiro*, o autor aborda as salas de espetáculo presentes na cidade e as produções cênicas do princípio do século XX. Os teatros Lírico e São Pedro de Alcântara eram os maiores da cidade e comportavam até 1300 espectadores, os espetáculos que ficavam em cartaz nesse espaço, eram, em especial, grandes óperas. Porém, também havia teatros menores, como por exemplo, o Apolo e o Carlos Gomes, os mesmos tinham elencos fixos e se dedicavam, em especial, ao teatro de revista.

Décio de Almeida Prado, apesar de denominar seu livro de História do Teatro brasileiro, não se propõe, de fato, a estabelecer uma narrativa que contemple a produção teatral das regiões Norte, Nordeste, Centro-Oeste, Sudeste e Sul. Em apenas um único parágrafo, o autor retira o foco de sua narrativa no Rio de Janeiro e faz um brevíssimo passeio pela produção teatral do século XIX em outros estados. Destaca Prado que

Longe do Rio, poucas localidades conseguiram manter em funcionamento constante o seu ou os seus teatros, e essas mesmas com extrema dificuldade. Entre as exceções contavam-se, no Sul, Porto Alegre, que recebia, além de brasileiros, espetáculos vindos de Buenos Aires e Montevideú, com destaque para zarzuelas espanholas; no Centro, São Paulo, beneficiado com a proximidade com a Corte (ou, depois da proclamação da república, com a Capital Federal); no Nordeste, Recife, que centralizava o movimento artístico das províncias circunvizinhas; no Norte, Belém, principalmente no auge do comércio da borracha, entre 1890 e 1910 (PRADO, D. 1999, p.144).

Prado destaca, em uma única breve passagem, a produção teatral de uma cidade amazônica, referindo-se à Belle Époque, ao ciclo da Borracha. Porém, é necessário compreender o que foi esse período para percebermos o motivo de ser citado, ainda que brevemente, em uma obra hegemônica do Teatro Brasileiro.

A Amazônia, no século XIX e início do século XX, detinha o monopólio comercial do látex, pois a árvore responsável pela extração da borracha era nativa do solo amazônico e não se adaptava em nenhuma outra região. Portanto, o período aproximado entre 1870 e 1920, foi uma época sem igual para as cidades de Belém e Manaus, os centros da economia da borracha. Sobre o crescimento populacional e econômico de Belém, no período da Belle Époque, destaca CASTRO (2010) que

Entre 1860 e 1920, a população de Belém cresceu cerca de 1.200%. De cerca de 18 mil habitantes no final da guerra civil de 1835, passou a contar com um número em torno de 180 mil em 1912. Um crescimento intenso, baseado, principalmente, na imigração portuguesa e nordestina, mas que contou também com fluxos imigratórios espanhóis, franceses e italianos, além de fluxos do interior paraense. A renda interna da Amazônia cresceu, nesse período, em torno de 2.800%. A renda per capita da região, que em 1910 fora calculada 323 dólares, para decair, na década seguinte, a 74 dólares, tendo sido superior, na última década do século XIX, aos valores estimados para diversas cidades da América Latina (CASTRO, F. 2010, p.16).

Porém, o monopólio que a Amazônia matinha sobre a produção mundial do látex não durou para sempre. Companhias e firmas internacionais passaram a financiar pesquisas e a desenvolver técnicas do cultivo da árvore *Habea brasiliensis L.* em outras regiões do mundo, em especial, nas colônias britânicas na Ásia, onde as pesquisas tiveram êxito, e a maior produtora de Látex acabou por se tornar a Malásia. Consequentemente, a produção do látex na Ásia começou a prosperar, “em 1919, a borracha oriental alcançou 90% do mercado mundial, desbancando, definitivamente, a concorrência da produção amazônica” (CASTRO, F. 2010, p. 17).

Apesar do ciclo da Borracha não ter cumprido meio século, marcando seu declínio e com ele o da Belle Époque dos trópicos logo no início do século XX, as mudanças sociais, tecnológicas e artísticas em Belém e Manaus ocorreram consideravelmente. Ainda nos dias atuais, andando por Belém e Manaus, podemos ver parte dos monumentos erguidos na Belle Époque, como por exemplo, o Teatro da Paz (ver imagem IV e V) na capital paraense e o Teatro do Amazonas em Manaus (ver imagem V). Não há dúvidas de que esses dois imponentes edifícios, criados para receber as mais diversas companhias nacionais e internacionais, são os principais símbolos do fortalecimento das Artes Cênicas, conforme os padrões europeus, durante a Belle Époque.



Imagem IV: Fachada do Teatro da Paz em Belém-Pará-Brasil. Fonte: theatrodapaz.com.br, acessado em 20 de agosto de 2018.



Imagem V: Foto da sala de espetáculos do Teatro paz. Fonte: theatrodapaz.com.br, acessado em 20 de agosto de 2018.

O historiador Vicente Salles, em seu livro *Épocas do Teatro no Grão-Pará*, afirma que a demanda da borracha possibilitou a expansão das atividades artísticas. Destaca SALLES ao falar do período áureo da borracha concomitante com o da primeira república<sup>25</sup>:

---

<sup>25</sup> O período da primeira república vai de 1889 até 1930.

A fisionomia social, econômica, política se modificam. Belém moderniza-se. Marcam ou documentam essas transformações, e o otimismo desse período, a série de álbuns de propaganda do Estado, ricamente impressos na Europa, ou aqui mesmo pelas moderníssimas litografias e gráficas-editoras instaladas entre nós. As artes, de modo geral, e em todos os setores, vivem momento de esplendor. Tomam grande impulso, amparadas por condições políticas e econômicas muito vantajosas (SALLES, V. 1994, p.131).

A partir dessa melhor compreensão do que foi o período da Belle Époque na Amazônia, podemos entender os motivos que levam os primeiros autores, que historiografaram o Teatro brasileiro, a citarem Belém e Manaus no cenário teatral do século XIX. Visto que, se as primeiras narrativas privilegiam as manifestações cênicas atreladas ao poder religioso, político e econômico e, do mesmo modo, priorizavam um Teatro pautado em parâmetros europeus, seja na sua forma, seja na presença de artistas europeus, então a produção teatral na Amazônia da Belle Époque contemplava esses quesitos. Contemplava, pois, a época áurea da borracha, a qual movimentou muito capital nas cidades de Belém e de Manaus, e a produção cênica era intensa e pautada nos parâmetros europeus, acabando por ser citada nessas primeiras obras de História de Teatro.

Observamos, nos autores Henrique Marinho e Décio de Almeida Prado, a ideia de que há um centro da produção cênica brasileira em decorrência de se ter estabelecido um centro político na cidade do Rio de Janeiro. Essa ideia legitima a obliteração do teatro produzido em outras regiões do país, que, conseqüentemente, são alijados dessas narrativas históricas.

### **Tânia Brandão<sup>26</sup>**

No artigo *Ora direis ouvir estrelas: historiografia e história do teatro brasileiro*, do ano de 2011, Brandão reforça a ideia de que o Rio de Janeiro é o centro teatral brasileiro. Destaca a autora que

O Rio de Janeiro constituiu-se como corte e como tal arrebatou a atenção do país, instaurando uma modalidade de poder cultural que persiste até hoje, ainda que, no final dos anos quarenta, a cidade de São Paulo tenha

---

<sup>26</sup> Tânia Brandão nasceu em 1952 na cidade do Rio de Janeiro, é historiadora, crítica e professora de História do Teatro brasileiro na UNIRIO.

se tornado o centro de produção teatral do país. Apesar da capital cultural do país continuar sendo ainda hoje o Rio de Janeiro, o teatro moderno brasileiro é, em sua densidade maior, paulista. O resto do país, mesmo que conte com alguns centros dinâmicos dedicados ao teatro, ainda se mantém sob um ritmo amador, comandado pelo eixo Rio-São Paulo, a Meca procurada por todos os que anseiam obter projeção nacional. Nenhum outro ponto do território consegue, até o momento, falar de teatro para o país (BRANDÃO, T. 2001, p. 5 -6).

Todo o discurso, quando melhor apurado, revela o lugar de fala, a posição do orador. Seguindo esta perspectiva, podemos lançar mais uma pergunta: de que lugar essa autora fala para afirmar que o Rio de Janeiro é o centro cultural de um país tão extenso e diverso como o Brasil? É óbvia a disposição hierárquica que Tânia Brandão estabelece entre o Teatro produzido no eixo Rio-São Paulo, e o Teatro produzido no restante do Brasil. A dicotomia entre o amador e o profissional justifica, segundo a historiadora, o motivo da hierarquia (BRANDÃO. T. 2001, p 07.). Falar do Teatro brasileiro, utilizando parâmetros que embasam hierarquias, e estabelecer centros e periferias da cultura e do Teatro, revelam o cerne de um olhar colonial que guia até a atualidade a disciplina História do Teatro Brasileiro.

Na História canônica do Teatro brasileiro, sobretudo aquela escrita em meados do século XX, a invisibilização da produção teatral do Norte e do Nordeste não é a única constatada, a obliteração segue em direção à produção teatral de mulheres, sobretudo as não-brancas, assim como os trabalhos cênicos da população negra e afro-indígena. Desse modo, encontro grandes números de referências a artistas homens, sobretudo brancos e do Sudeste brasileiro. Quando eu falo Sudeste, leia-se, sem especial, Rio de Janeiro-São Paulo.

## **2.5- HISTÓRIA DO TEATRO BRASILEIRO NO SÉCULO XXI: A EMPREITADA COLETIVA**

A editora Perspectiva, no ano de 2012, lançou, em dois volumes, o livro *História do Teatro Brasileiro*, organizado por João Roberto Faria. O diferencial desses livros é que foram escritos por diversos investigadores da área, cada autor ficou responsável por um ou mais capítulos. A proposta do organizador dessa obra é escrever uma História com

muitas mãos, em outras palavras, o que nos livros anteriores era trabalho de um só pesquisador, passa a ser uma empreitada coletiva.

O pesquisador Faria (2012) expõe a necessidade de uma nova História, esse é o objetivo principal do livro, propor uma mudança de paradigma, destaca o autor: “daí a ideia de se fazer uma nova História do Teatro brasileiro com a colaboração de vários especialistas, somando as contribuições do passado com a volumosa produção crítica do presente” (FARIA, J. 2012, p.20). João Roberto Faria atribui a proposta metodológica de escrever a História do Teatro de modo coletivo ao crítico e também historiador Sábado Magaldi. Em *Panorama do Teatro Brasileiro*, Magaldi (2004, p. 289) afirma que há muitos nichos de pesquisa quando se trata do Teatro, visto que há muitos aspectos da vida cênica, tais como a encenação, a dramaturgia, as relações com as demais artes e com a realidade social do país, o trabalho do ator, a cenografia, o figurino, a iluminação, a presença da crítica, a recepção do público, entre outros. Por causa da diversidade de questões a serem abordadas na escrita historiográfica do Teatro, essa não pode ser tarefa de apenas um pesquisador.

É importante salientar que, nas últimas décadas, houve um considerável crescimento de cursos de Graduação e de Pós-graduação em Artes Cênicas nas universidades brasileiras, assim como um notável número de investigadores brasileiros da área a cursar mestrados e doutorados em instituições estrangeiras, com isso, há um maior número de pesquisadores especializados em diversas subáreas das Artes Cênicas. Portanto, há quem se dedique ao trabalho do ator, à dramaturgia, à encenação, à crítica, à recepção do público, entre outros.

A partir desse quadro acadêmico em que existem inúmeros pesquisadores se dedicando nas mais diversas temáticas, Faria (2012) afirma que é possível executar a construção de uma nova História do Teatro brasileiro que contemple todos os nichos da vida teatral. Portanto, segundo o autor, essa mudança iria ampliar, sobremaneira, o conhecimento sobre o Teatro brasileiro, inclusive sobre o Teatro feito fora do eixo Rio-São Paulo. Destaca João Roberto Faria que

A consequência disso tudo é que ampliamos muito o conhecimento sobre o nosso teatro, tanto o do passado, quanto o do presente, tanto o feito no eixo Rio-São Paulo como o feito nas mais diversas regiões do país, o que nos dá condições de escrever uma nova história do teatro brasileiro, nos moldes daquela que vislumbrava Sábado Magaldi (FARIA, J. 2013, p. 19).

Apesar de Faria (2012) elucidar, em sua fala, que essa nova História do Teatro brasileira irá ampliar nosso conhecimento sobre o Teatro não apenas do eixo Rio-São Paulo, mas do restante do Brasil, observamos, ao longo da obra organizada pelo autor, a predominância considerável de pesquisadores que fizeram sua formação e atuam em instituições de ensino superior do Sul e do Sudeste do Brasil. Não há nenhum pesquisador do Norte do Brasil, tampouco da Amazônia brasileira. Não há nenhum texto que aborde o Teatro amazônida.

A obra História do Teatro brasileiro é formada por dois volumes: o primeiro, intitulado “Das origens ao Teatro profissional da primeira metade do século XX” e o segundo volume, “Do modernismo às tendências contemporâneas”. É óbvio que não podemos descartar o quanto essa obra modifica a perspectiva do processo de construção da História do Teatro, de um prisma centralizador, do qual apenas um autor seria responsável por escrever a História de um país tão extenso e diverso, para uma ótica mais coletiva da construção dessa História, a partir da reunião de diversos pesquisadores.

Como é elucidado por Faria (2013), a necessidade dessa História do Teatro brasileiro ser escrita por muitas mãos é devida, por um lado, às diversas searas da vida cênica e, por outro lado, devido à extensão continental do Brasil. O que observo é que a obra cumpre seu propósito no que tange à escrita de uma História do Teatro que contemple as diversas áreas da vida cênica e não apenas a dramaturgia, na obra, isso foi contemplado, pois há diversos textos versando sobre a encenação, os atores. Porém, mesmo essa obra ainda se volta, em grande maioria, para narrar sobre a História do Teatro centralizadas no eixo Rio-São Paulo. Desse modo, a obra *História do Teatro brasileiro* rompe a hegemonia da dramaturgia, mas não consegue romper com a hegemonia de uma narrativa centralizadora.

Podemos constatar que a obra acima mencionada não rompe com uma narrativa hegemônica de muitos modos, primeiro, o livro é escrito por vários pesquisadores, cada um desses autores é responsável por um capítulo, porém, a maioria considerável dos autores reside e atua em instituições do Sudeste e do Sul. Sendo que há inúmeros programas de Pós-graduação em Artes nas regiões Nordeste, Norte e Centro-oeste, portanto há vários pesquisadores da História do Teatro dessas regiões que nem sequer

foram convidados ou foram mencionados<sup>27</sup>. Outra questão é que as narrativas também continuam versando sobre um teatro feito no eixo Rio- São Paulo e obliterando produções de outros estados.

## **2.6- A TRÍADE COLONIAL: O PARADIGMA DA HISTÓRIA DO TEATRO BRASILEIRO**

### **O conceito de paradigma em Thomas Kuhn**

Para que possamos (o leitor e eu) aprofundar a discussão sobre um paradigma colonial que norteie a História do teatro no Brasil, é necessário discutirmos sobre o conceito de paradigma e suas implicações na concepção de ciência do filósofo Thomas Kuhn. Nas obras *The structure of scientific revolutions* (1962) e *The essential tension* (1977), Kuhn afirma que o paradigma é um conjunto de crenças e de valores que norteiam a pesquisa científica, tal como uma bússola. Porém, este conceito está intimamente ligado à ideia de ciência normal, visto que não é possível, segundo Thomas Kuhn, o desenvolvimento de uma ciência normal sem uma bússola para guiar a pesquisa científica, e este norte é o paradigma. Portanto, ciência normal e paradigma se entrelaçam, mas é necessária uma definição mais precisa acerca desses conceitos.

Para Kuhn (1982, p. 30), antes da comunidade científica estabelecer um paradigma e, com isso, estabelecer o contexto científico, existe um momento pré-paradigmático. Nesse momento, há disputa entre ideias defendidas por escolas divergentes, este período se define por ser destituído da noção de progresso ou acúmulo de conhecimento, visto que é um ambiente não-científico. Portanto, cada escola pesquisa temas distintos, pois não há unidade de propósitos, a coleta de dados é feita ao acaso, pois não há um paradigma que ilumine e norteie a investigação empírica. A rota para a ciência normal caminha do período pré-paradigmático rumo à efetivação de um paradigma que ocorre por persuasão, a escola que conseguir o maior número de adeptos, gerando um consenso, é engendrada como o novo paradigma. Porém, o mesmo se desenha como uma possibilidade de sucesso, pois não é algo fechado, e quando se estabelece, ainda não é bem-sucedido.

Thomas Kuhn reconhece dois sentidos diferentes para o termo paradigma. O primeiro se refere a uma constelação de crenças, de valores, de técnicas que irão nortear

---

<sup>27</sup> Vicente Salles (In memoriam), Denis Bezerra (UFPA), Karine Jansen (UFPA), Valéria Frota Andrade (UFPA) entre outros, apenas para citar alguns pesquisadores do estado do Pará.

a pesquisa do cientista, partilhadas pelos membros de uma dada comunidade. “No seu uso estabelecido, um paradigma é um modelo ou padrão aceitos” (KUHN, T. 1982, p.35). Este primeiro sentido se destaca como sociológico, pois o cientista da ciência normal é comprometido com o paradigma, suas crenças e valores antecedem a própria teoria, há um comprometimento ferrenho por parte do pesquisador, que, dentro da universidade, é encaminhado para ser iniciado no paradigma. Destaca Kuhn que

No livro, o termo paradigma aparece em proximidade estreita, tanto física como lógica, da frase ‘comunidade científica’. Um paradigma é o que os membros de uma comunidade científica, e só eles, partilham. Reciprocamente, é a respectiva posse de um paradigma comum que constitui uma comunidade científica, formada, por sua vez, por um grupo de homens diferentes noutros aspectos (KUHN, T. 2009, p. 337).

O segundo sentido denota um âmbito mais específico do termo, “as soluções concretas de quebra-cabeças”, um modelo ou exemplo no qual a resolução de problemas se desenvolve de modo padronizado. Nesta acepção, o paradigma é um modo padronizado de solucionar problemas, o cientista é treinado com base em um padrão, mas não se trata de reproduzi-lo, mas sim de aplicá-lo. Segundo Thomas Kuhn (2009), embora o termo paradigma apareça em seu livro *A estrutura das revoluções científicas*, inúmeras vezes e trazendo muitos usos diferentes, que vão desde um grupo definido de crenças e de preconceitos até um processo específico para a realização científica, as definições podem mudar, mas só existem dois sentidos para o conceito de paradigma. O primeiro como conjunto de valores, e o segundo como um modo comum de resolução de problemas científicos.

### **Anomalia e crise do paradigma**

A anomalia surge em momentos de crise, quando o paradigma não consegue solucionar problemas contundentes, designados como extraordinários. Porém, um paradigma só é posto em dúvida, quando existe outro para substituí-lo. A crise é um pré-requisito para a revolução. Thomas Kuhn define a revolução científica como: “aqueles episódios de desenvolvimento não-cumulativo, nos quais um paradigma mais antigo é total ou parcialmente substituído por um novo, incompatível com o anterior” (KUHN, T. 1982, p. 109).

O autor faz uma analogia entre as revoluções científicas e as revoluções políticas, ambas ocorrem em âmbito público e necessitam da discussão no seio da comunidade em que ocorre a crise. Assim, encontramos pontos em comum entre as revoluções científicas e as revoluções políticas, pois as revoluções políticas têm sua origem em um sentimento dissonante em relação ao regime político posto, as instituições passam a desagradar aos indivíduos e produzir um dissenso entre eles, pois parte das opiniões defendem a velha constelação constitucional, e a outra, dissonante, pretende estabelecer uma nova sociedade (KUHN. 1982, p.78).

De modo semelhante, acontecem as revoluções científicas, que se iniciam em pequenos grupos, mas, como ondas sonoras, propagam a sensação de descontentamento com o paradigma, que não consegue mais explorar, de forma exemplar, um aspecto específico da natureza. O sentimento de funcionamento defeituoso dá-se tanto no âmbito político, quanto no científico em momentos de crise. Emerge, nesse contexto, a competição entre possibilidades de escolhas, sejam elas de cunho científico ou político, Thomas Kuhn explicita: “Tal como a escolha entre duas instituições políticas em competição, a escolha entre paradigmas em competição demonstra ser uma escolha entre modos incompatíveis de vida comunitária” (KUHN, T. 1982, p. 80). Assim como os regimes políticos, que se diferem entre si, os paradigmas também são incomensuráveis, não há comunicabilidade entre eles, são duas formas distintas de ver o mundo.

### **O paradigma da História do Teatro brasileiro**

Como vimos nos parágrafos anteriores, a História do Teatro brasileiro surgiu no final do século XIX, nesse contexto pré-paradigmático, as narrativas sobre o teatro ainda eram apêndices dos compêndios de História da literatura brasileira, ainda não estava definido um conjunto de crenças e de valores a nortear a pesquisa científica desta área. Com o livro de Henrique Marinho, em 1904, uma obra específica para versar sobre os feitos cênicos, inicia-se o processo de instauração de um paradigma. Na obra de Marinho, encontramos um conjunto de valores e de crenças que se assentaram como o paradigma norteador da História do Teatro brasileiro. Das concepções que formam esse paradigma, destaco três: centralizar as narrativas no eixo Rio-São Paulo, considerar apenas a produção cênica das elites brancas (e seu modelo de teatro eurocêntrico) e privilegiar artistas homens e suas produções.

A disciplina História do Teatro Brasileiro surge, como vimos nos tópicos acima, em um contexto quando as grandes narrativas oficiais sobre o Brasil estavam sendo construídas. A antropóloga e historiadora Lilia Moritz Schwarcz, no livro *Sobre o autoritarismo brasileiro* (2019), ao fazer uma genealogia das relações hierárquicas e autoritárias no Brasil, tece reflexões acerca da História oficial brasileira e dos mitos de cordialidade e tolerância entre as diferenças de raça, de classe e de gênero no país. Para a autora, é necessário desnaturalizar a História oficial por meio de uma análise crítica, pois essa historiografia não foi construída de modo neutro, mas, ao contrário, profundamente tendencioso, na qual alguns fatos são ressaltados e outros escamoteados com o intuito de reforçar a ideia de que o processo colonial e escravocrata se justificaram para construir uma nação forte, mestiça e, sobretudo, harmônica para com a diversidade. Destaca Schwarcz que

Tratava-se de inventar uma nova história do e para o Brasil. Foi dado, então, um pontapé inicial, e fundamental, para a disciplina que chamaríamos, anos mais tarde, e com grande naturalidade, de “História do Brasil”, como se as narrativas nela contidas houvessem nascido prontas ou sido resultado de um ato exclusivo de vontade ou do assim chamado destino. Sabemos, porém, que na imensa maioria das vezes ocorre justamente o oposto: momentos inaugurais procuram destacar uma dada narrativa temporal em detrimento de outras, criar uma verdadeira batalha retórica - inventando rituais de memória e qualificando seus próprios modelos autênticos (e os demais de falsos) -, elevar alguns eventos e obliterar outros, endossar certas interpretações e desautorizar o resto (SCHWARCZ, L. 2019, p. 13-14).

A autora destaca que, em 1822, a independência política do Brasil não trouxe muitas mudanças em termos institucionais, visto que o império foi regido por um monarca português, mas consolidou um objetivo novo, construir e legitimar uma nova nação. Era necessário, portanto, criar uma História oficial do Brasil. Por esse motivo, uma das primeiras instituições fundadas nessa ocasião foi o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, no ano de 1838, sediado no Rio de Janeiro. O objetivo do estabelecimento era construir uma História do Brasil que elevasse o passado, ainda que o mesmo houvesse sido pautado no genocídio de etnias ameríndias e na violência da imigração forçada dos povos africanos (SCHWARCZ, L. 2019, p. 13).

O Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, em seus primórdios, buscou criar uma história única sobre o Brasil, legitimada como oficial, e que fosse “europeia em seu

argumento, imperial na justificativa e centralizadora em torno dos eventos que ocorreram no Rio de Janeiro” (SCHWARCZ, L. 2019, p.14). Do mesmo modo como a História oficial do Brasil se baseou nos parâmetros eurocêntricos e centralizadores, a História do Teatro brasileiro também se estabeleceu sob a égide deste mesmo paradigma colonial, androcêntrico e racista.

A tese genuína que este trabalho traz é que existe uma tríade colonial pautada na colonialidade do poder, no colonialismo interno e na colonialidade de gênero que constitui o paradigma da História hegemônica do Teatro brasileiro. Portanto, essa História do Teatro brasileiro traz, em suas narrativas, aspectos androcêntricos, pois privilegiam os feitos e as falas masculinas. Racistas, pois legitimam apenas um Teatro feito por brancos, sobretudo brancos europeus ou descendentes de europeus. E centralizador, pois considera apenas a produção do Sul e do Sudeste. Então, essa tríade, composta pelo androcentrismo, pelo racismo e pelo colonialismo interno norteia ainda grande parte da produção de conhecimento da História do Teatro brasileiro. Iremos versar sobre cada uma dessas vias de subalternização de raça, de gênero e de território que constituem a tríade colonial do paradigma da História do teatro brasileiro.

### **A primeira via: o colonialismo interno**

A região Norte é a maior das cinco regiões do país, com uma área geográfica superior à Índia e pouco menor do que a União Europeia. Totalizando uma zona de aproximadamente 3.853.676,948 Km<sup>2</sup>, cobrindo 45,25% do território nacional (segundo dados do IBGE), e que iniciou suas atividades cênicas por volta do século XVII, segundo afirma o historiador Vicente Salles (1994, p. 03), é obliterada nas narrativas da História do Teatro brasileiro, sobretudo nos autores que destacamos nos parágrafos anteriores, Henrique Marinho, J. Galante de Sousa, Décio de Almeida Prado e Tânia Brandão. É necessário destacar que ainda há escassas referências ao Teatro produzido no século XIX, pois, nesse período, circulava grande capital na região com a Belle Époque tropical.

A única rápida menção ao teatro produzido no Norte do Brasil, entre os autores Marinho (1904), Sousa (1960)<sup>28</sup> e Prado (1999) se refere ao contexto histórico da Belle Époque, também conhecida como Belle Époque tropical ou Era dourada. Apesar das superficiais narrativas ao teatro na Amazônia brasileira, no período da Belle Époque, não

---

<sup>28</sup> Destacamos J. Galante de Sousa como um autor da primeira metade do século XX, ainda que sua obra tenha sido lançada em 1960, pois o mesmo escreve sua obra no decorrer dos anos 1950 e sua narrativa versa sobre o século XVI e o princípio do século XX, não chegando na segunda metade do século XX.

há mais referências ao teatro desta região em outros momentos históricos. Sobretudo, no século XX, quando o Teatro paraense contribui, sobremaneira, para a modernização do teatro nacional, este teatro permanece invisibilizado e não apenas encontramos uma grande lacuna, mas justificativas que legitimam tal obliteração. Denis Bezerra, pesquisador paraense, também enfatiza a mesma questão alegando que

É interessante perceber que na construção de uma história do teatro brasileiro proposta por Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado, não há espaço para o Norte brasileiro, porque há o desconhecimento e muitas vezes a desvalorização de uma arte feita fora do eixo Centro-Sul do país (BEZERRA, D. 2013, p. 26).

Há teatro na Amazônia Brasileira? Essa indagação pode surgir de qualquer leitor que se debruce sobre uma obra de História do Teatro Brasileiro, pois, nestes grandes manuais, não há referência à produção do Norte do país. A questão lançada acima, na verdade, é uma provocação, pois, segundo dados históricos, como citamos acima, há produção teatral na capital paraense desde o século XVII, segundo o historiador Vicente Salles, que pauta o início das atividades cênicas com o teatro jesuítico (1994, p.03). Portanto, desde o século XVII até o século XXI, uma infinidade de grupos de teatro e de espetáculos passou pelas ruas e teatros do estado do Pará.

Há registros e investigações que comprovam a existência de Teatro no estado do Pará desde o século XVI até os dias atuais (1994, p.03). Então, podemos reformular a pergunta da seguinte maneira: por que o Teatro das mulheres, dos não-brancos, dos nortistas e dos nordestinos e, sobretudo, o Teatro feito por mulheres, não-brancas da Amazônia e do Nordeste é alijado dos livros de História do Teatro brasileiro? Ressalto que, sobre esse teatro de grupos subalternos, sobre esse teatro contra-hegemônico feito por mulheres, negros, ameríndios, afro-indígenas e nortistas, dissertarei nos três capítulos seguintes.

O binarismo amador-profissional, supostamente, justificaria a obliteração em relação ao Teatro feito em diversas regiões do Brasil, porém o que pretendo revelar é que esse argumento apenas escamoteia um paradigma colonial que ainda está assente em hierarquias étnico-raciais e subjugação de regiões brasileiras onde há predominância de não-brancos, como é o caso do Norte do Brasil, completamente ignorado das narrativas hegemônicas. A ausência de referências ao Teatro produzido na Amazônia brasileira

configura a própria representação de subalternidade, pois, nesta ausência, inscreve-se o menosprezo, a subordinação e a relação hierárquica de um Teatro que é considerado tão inferior e/ou primitivo, que carece de relevância a ponto de ser mencionado nesta História hegemônica do Teatro brasileiro.

### **Obliteração racial**

Se o projeto oficial, presente em documentos e em produções intelectuais do século XIX, era branquear a população brasileira por meio da miscigenação, é importante ressaltar que não era apenas branquear os traços fenotípicos da população, mas, sobretudo, a branquear a cultura e as narrativas históricas desse país. Ou seja, obliterar, paulatinamente, a presença de negros e de indígenas das narrativas históricas, da produção cultural e da epistemológica do país.

Na História canônica do Brasil, na História da Literatura, na História do Teatro, na História do pensamento científico, encontramos, em maioria esmagadora, homens brancos, poucas mulheres brancas, um número ainda menor de homens negros e a inexistência de mulheres negras nessas narrativas. Por esse motivo, a minha abordagem visa ser interseccional, pois apenas as discussões de raça ou de gênero compreendidas de modo separado não nos permitem uma análise mais precisa das lacunas presentes na História hegemônica. A pesquisadora Evani Tavares de Lima destaca que as produções cênicas feitas por artistas negros, índios e miscigenados não constam no cânone da História do Teatro brasileiro.

(...) Podemos dizer que os jesuítas fizeram nascer um teatro que, no “plano ideal” seria o brasileiro: um teatro que comporta em sua forma e fala as três principais matrizes formadoras do Brasil nação: indígena, branca e negra. Esse “plano ideal”, ou seja, essa ideia, primeira, de explorar referenciais das nossas três matrizes raciais, como uma maneira de se realizar um teatro que fale a todos os elementos desse triângulo, ainda está por ser, satisfatoriamente, atingido pelo nosso teatro. O que se pode observar, até então, na história do teatro brasileiro é que os referenciais negros e indígenas foram tratados, ou com menosprezo, ou através de uma reinterpretação sob uma ótica branco-europeia (LIMA, E. 2015, p .96).

Como podemos ler na citação acima, Lima (2015), elucidando que a referência ao Teatro feito por negros e indígenas é escassa dentro da História do Teatro Brasileiro,

questiona dizendo que, em um plano ideal, o Teatro brasileiro deveria exprimir, sobremaneira, a produção artística das três matrizes étnicas que formaram o Brasil, a indígena, a branca e a negra, porém isto não ocorre e são apenas privilegiadas as atividades cênicas feitas pelos brancos.

### **Obliteração de gênero**

A partir da constatação de que as mulheres são invisibilizadas nas narrativas canônicas do Teatro brasileiro, Luiza Barreto Leite, em 1965, publica *A mulher no teatro brasileiro*. A obra propõe fazer um panorama das artistas mulheres que, segundo a autora, contribuíram para o desenvolvimento e para a evolução do Teatro nacional. Luiza Leite constrói uma narrativa sobre a presença feminina na História do Teatro brasileiro, desde o século XVI até meados do século XX, e após esse sobrevoo mais geral, a autora estabelece breves biografias de artistas brasileiras e suas principais obras. O trabalho de Luiza Leite é muito importante para compreendermos a forte presença das mulheres no Teatro nacional, sobretudo porque versa sobre atrizes, diretoras, dramaturgas, humoristas de todas as regiões do país, artistas negras, brancas e afro-indígenas<sup>29</sup>.

Uma outra obra publicada posteriormente, com o intuito de destacar a presença feminina, foi *A mulher e o Teatro brasileiro do século XX*, organizada por Ana Lúcia Andrade e Ana Maria Edelweiss e publicada em 2008. O livro reúne textos de pesquisadoras e pesquisadores e cada capítulo contempla a vida e a obra de atrizes, de encenadoras e de dramaturgas do século XX. O livro versa sobre as seguintes artistas: Bibi Ferreira, Cacilda Becker, Dercy Gonçalves, Dulcina de Moraes, Eva Vilma, Fernanda Montenegro, Maria Della Costa, Marília Pêra, Tônia Carrero, Bárbara Heliadora, Julia Lopes, Maria Clara Machado, Maria Jacintha, Lúcia Coelho, Maria Helena Kuhner, Bia Lessa, Consuelo de Castro e Leilah Assunção. O trabalho tem seu mérito por buscar destacar a importante contribuição das mulheres para o Teatro brasileiro, tantas vezes obliterada e posta à sombra masculina, assim como por reunir excelentes textos sobre as artistas. Porém, observamos que entre as artistas não há nenhuma representante do Norte e do Nordeste, tampouco há artistas negras, ameríndias ou Afro-indígenas.

---

<sup>29</sup> Nos próximos capítulos voltaremos a falar sobre a obra de Luiza Barreto Leite, e traremos alguns exemplos, mencionados por ela, de um teatro feito por mulheres nortistas e mulheres negras.

A obra *A mulher e o Teatro do século XX* versa apenas sobre artistas brancas e, majoritariamente, do eixo Rio- São Paulo, perpetuando a hegemonia branca e sudestina. E uma vez mais não apenas oblitera artistas de outras regiões, mas justifica tal contexto, como é exposto logo na apresentação da obra.

Os dados oferecidos devem contribuir para a constituição de um quadro de destacadas artistas nas diferentes áreas de atuação do fazer teatral, selecionadas, sobretudo, em função do poder inaugurador de suas ações, realizadas nos locais em que obrigatoriamente se criam os modelos urbanos de atuação e projeção de nomes de artistas para o resto do Brasil. Ainda que esse recorte padeça dos males do lugar-comum, isto é, privilegie o eixo Rio de Janeiro-São Paulo (muito embora algumas das personalidades que aqui apareceram tenham nascido em outros estados, a circulação de seus trabalhos vinculava-se, sobretudo, a esse eixo), seu objetivo é estabelecer e definir o espaço em que grandes figuras femininas se destacam e criaram história na cena profissional de maior efervescência no Brasil (CARVALHO. A. DAMASCENO. L. ANDRADE. A. 2008, p .24).

No trecho destacado acima, os autores reconhecem que as narrativas privilegiam as artistas do eixo Rio-São Paulo, porém, justificam essa escolha, ressaltando que foram essas artistas que fizeram coisas com relevo suficiente para entrar na História, mas não basta ter sido algo de importante, mas que a fizeram nas duas cidades que são a referência de Teatro para o país.

A diversidade étnica e geográfica, encontrada na obra de Luiza Barreto Leite, não é vista na obra de Andrade e Edelweiss (2008), que, apesar de ser mais recente, circunscreve apenas um pequeno grupo de artistas brancas do Sudeste brasileiro. Em contraponto com essa fala destacada acima, que estabelece hierarquias, gostaríamos de trazer a fala de Leite: “procurarei localizar em nosso panorama teatral as personalidades femininas que nos auxiliaram a evoluir, dando forma àquilo que somos hoje, pois, bem ou mal, já somos alguma coisa” (LEITE, L.. 1965, p. 09). Luiza Leite não pretende versar apenas sobre artistas do Sudeste, mas, ao contrário, destacar as que foram importantes para o nosso Teatro, pois se o Teatro é brasileiro, é coerente que abranja artistas de todas as regiões.

### **A necessidade da abordagem interseccional**

Pontuo, uma vez mais, como o discurso de que o eixo Rio de Janeiro-São Paulo é o centro teatral do Brasil é perigoso e acaba por engendrar hierarquias até mesmo em uma obra que pretendia versar sobre a presença feminina. Mesmo dentro da obra *A mulher e o Teatro brasileiro do século XX*, que pretendia retirar da invisibilidade a participação feminina, há, em seu cerne, hierarquias e nos mostra como as obliterações dentro da História do Teatro brasileiro devem ser observadas de modo interseccional, pois o apagamento das mulheres, nessa história, não é a única via, há também a via do território e a via da raça. De modo que uma mulher branca sudestina sofre bem menos invisibilização do que uma mulher negra nordestina, por isso, destaco a importância de uma análise interseccional. No capítulo V, voltarei a discutir os processos de invisibilização no teatro brasileiro sob uma perspectiva interseccional, pois analisaremos um caso limite, onde a primeira montagem de *Morte e Vida Severina* foi obliterada das narrativas canônicas.

## **2.7- ENCERRANDO A CENA II: PARA PENSAR O PARADIGMA**

Conferi, ao longo deste capítulo, que, durante o século XIX e no princípio do século XXI, em meio às significativas mudanças políticas, a construção de uma identidade nacional e o forjamento de narrativas oficiais eram o projeto em voga no Brasil. Se a identidade nacional pretendia ser monolítica, pautada sobretudo na raça e na cultura branca, por sua vez, as narrativas históricas neutralizavam e legitimavam a violência colonial e as disparidades de raça, de gênero e de classe. Foi nesse contexto de branqueamento epistêmico e racial, e de prolongamento das diversas colonialidades de gênero, de raça e de território, que a disciplina História do Teatro brasileiro surgiu.

O contexto mencionado acima possibilitou que a construção do paradigma dessa disciplina fosse pautado nos parâmetros eurocêntricos e coloniais, formando, assim, uma tríade colonial. Esse paradigma resultou na construção de narrativas androcêntricas, racistas e centralizadoras da História do Teatro. Portanto, enquanto as produções cênicas de homens brancos do eixo Rio-São Paulo foram eleitas como oficiais e representativas do teatro de todo um país, por sua vez, o teatro feito por negras e negros, ameríndios e afro-indígenas do Norte e do Nordeste foi, constantemente, subalternizado e lançado para a obliteração. Gostaria de ressaltar que, sem dúvidas, é de grande importância para o itinerário desta tese versar com maior profundidade sobre esse teatro que foi

subalternizado pela historiografia, visto que, até agora apenas o mencionei. Portanto, irei falar sobre esse teatro produzido por grupos subalternizados nos capítulos III, IV e V.

A minha proposta, nesta tese, é fazer uma análise interseccional para a compreensão de como esse paradigma colonial invisibilizou de seu cânone inúmeras artistas, sobretudo aquelas advindas de espaços de raça e de territórios de subalternidade. Mas, para a melhor compreensão de como esse paradigma colonial opera em um processo de invisibilização e de subalternização de artistas e de produções teatrais, é necessário trazer o que denomino por “caso limite”. Falaremos sobre a encenadora amazônida Maria Sylvia Nunes e sua atuação precursora na direção do espetáculo *Morte e Vida Severina* para revelar como um importante evento da História do teatro pode ser invisibilizado por consequência de uma narrativa androcêntrica, racista e centralizadora.

Porém, antes de versar sobre quem foi Maria Sylvia Nunes, as obliterações sofridas e os motivos de sua produção cênica ter contribuído para o processo de modernização das artes cênicas no Brasil, é necessário percorrermos, ainda mais, um capítulo. É necessário, porque ainda precisamos compreender, com mais afinco, como o Teatro e a colonialidade estão entrelaçados no Brasil. Partirei para o próximo capítulo, que pretende versar sobre como o teatro foi usado como um dispositivo de poder da colonização, com o intuito de engendrar e naturalizar hierarquias raciais. Mas também destacarei como, ao longo dos séculos, esse mesmo dispositivo da colonização passa a ser um contra-dispositivo, pois o teatro foi ressignificado por grupos subalternos e utilizado como um meio de ampliação de voz e de reivindicação de direitos civis.

## CENA III

### TEATRO E COLONIZAÇÃO: DISPOSITIVOS DE PODER E INSURGÊNCIAS CULTURAIS

#### 3.0- ANTES DE ENTRAR EM CENA: O DISPOSITIVO E O CONTRA-DISPOSITIVO

Neste capítulo, discutirei as profundas relações entre colonialidade e teatro, presentes desde o teatro jesuítico no Brasil até o século XIX, e como as narrativas históricas foram escritas a partir do prisma do colonizador e não do colonizado. Pontuarei que o Teatro foi um importante dispositivo da colonização e, conseqüentemente, auxiliou a instaurar e a justificar hierarquias entre brancos, negros e indígenas. Porém, também abordarei como essa linguagem artística, ao longo dos séculos, foi sendo ressignificada e apropriada por grupos subalternos para, estrategicamente, desconstruir hierarquias e violências que, outrora, o Teatro ajudou a engendrar.

Como nos capítulos anteriores, iniciarei com uma memória afetiva e no item 3.1- *O disparo poético para a cena: o muro erguido entre nós*, emerge uma lembrança de infância para nos fazer refletir sobre o modo como as representações que recebemos sobre as populações ameríndias<sup>30</sup> foram construídas a partir de uma perspectiva colonial. E como tais representações, nas quais os próprios ameríndios não tiveram o direito de se representar a si próprios, perpetuam-se e se solidificam nas mentalidades gerações após gerações.

---

<sup>30</sup> Utilizo, nesta tese, as seguintes nomenclaturas: ameríndios, índios e indígenas. Como a palavra índio ou indígena foi uma nova identidade forjada no processo colonial, cunhada pelo colonizador em uma estrutura hierárquica, quando tal palavra trazia em si uma considerável carga pejorativa, fez-se necessário pensar em outras denominações, destituídas o máximo possível de aspectos pejorativos. Com esse intuito, surge a palavra ameríndio, que tem o propósito de se referir a grupos étnicos que viviam nas américas em contexto pré-colonial e que continuaram a existir, mesmo em situações adversas, na colonização e após a mesma. Sempre que estiver dissertando sobre reflexões engendradas pela autora desta tese, iremos utilizar a denominação ameríndio. Porém, quando estiver referindo o pensamento de autores, sobretudo àqueles que falam sobre as populações ameríndias de modo pejorativo, utilizarei a palavra índio ou indígena, para ressaltar a colonialidade e o racismo presentes no discurso do respectivo autor que está sendo citado. Ressalto que estou de acordo com o pensamento do pesquisador e escritor indígena brasileiro Daniel Munduruku, o mesmo afirma que, na terminologia índio, há uma forte carga de preconceito instaurado pela colonialidade e que, portanto, este termo não é representativo dos povos originários da américas, visto que, intrínseco a ele, estão uma série de estereótipos que retiram a humanidade e solapam a diversidade existente entre esses povos. Desse modo, o escritor opta por se autodenominar como indígena, que significa nativo ou natural da terra (MUNDURUKU D. 2019).

No item 3.2- *Teatro e catequese: narrativas canônicas sobre o Teatro jesuítico no Brasil*, pretendo investigar como alguns autores contaram a origem do Teatro no Brasil, e como essas narrativas justificaram o processo de colonização, pois o Teatro era concebido como uma ação civilizatória. Irei refletir sobre o fato dessas narrativas carregarem perspectivas coloniais e eurocêntricas, que, conseqüentemente, invisibilizam a possibilidade de populações ameríndias terem desenvolvido práticas cênicas em contexto pré-cabralino, assim como apagam o protagonismo ameríndio no Teatro colonial do século XVI.

No item 3.3- *O Teatro como dispositivo da colonização*, objetivo circunscrever com qual conceito de dispositivo trabalho e estabelecer os motivos pelos quais considero que o Teatro foi um importante dispositivo da colonização. Nos dois itens subseqüentes, irei mostrar o dispositivo em pleno exercício. Em 3.4- *Dispositivo em ação I: representações do indígena na dramaturgia jesuítica do século XVI*, abordarei como o Teatro e a dramaturgia jesuítica foram um dispositivo que auxiliou na instauração das hierarquias raciais e culturais, assim como contribuiu para o epistemicídio provocado pela colonização.

No item 3.5- *Dispositivo em ação II: representações do negro na dramaturgia brasileira do século XIX*, analisarei como o Teatro desse período justificava o racismo e a segregação social dos negros por meio das representações pejorativas e estereotipadas dos afro-brasileiros. Nos itens 3.6 e 3.8, pretendo mostrar que o dispositivo teatral foi subvertido e como o mesmo passa a se tornar um importante espaço para promulgar vozes subalternas e desestabilizar hierarquias. No item 3.6- *Subvertendo o dispositivo I: O Teatro indígena contemporâneo*, irei trazer a crítica decolonial que o escritor ameríndio de origem tapuia Kaká Werá Jecupé faz ao Teatro jesuítico e como o mesmo se apropria deste dispositivo e subverte sua lógica, ressignificando o Teatro. O mesmo dispositivo, que antes era usado para apagar memórias e religiosidades indígenas, agora é um importante meio de preservação e de perpetuação das culturas ameríndias.

No tópico 3.7- *A Etnocenologia: um novo olhar sobre as práticas cênicas*, irei versar sobre um novo campo de estudo que surgiu em 1995, em um centro interdisciplinar entre a França e o Brasil. Essa nova seara da pesquisa, em Artes cênicas, é denominada Etnocenologia e tem por objetivo o estudo das manifestações espetaculares humanas, ampliando as possibilidades de investigação em Artes Cênicas para além da categoria teatro. No item 3.8- *Subvertendo o dispositivo II: O Teatro negro no Brasil*, mostrarei

como os trabalhos da Companhia Negra de revistas e o do Teatro Experimental do Negro subverteram o Teatro como um dispositivo racista e desenvolveram uma proposta que visava questionar o racismo vigente, valorizar a cultura afro-brasileira e pleitear direitos sociais e políticos para a população negra do país. No item 3.9- *Encerrando a cena III: dos laços entre teatro e colonialidade*, tecerei minhas últimas considerações sobre este capítulo, pontuando algumas questões discutidas ao longo do capítulo.

### **3.1 -O DISPARO POÉTICO PARA A CENA: O MURO ERGUIDO ENTRE NÓS**

Nos meus primeiros anos de vida, morei com a minha família numa pequena casa de barro, localizada em um bairro periférico na cidade de Belém do Pará. Meus pais formavam um jovem casal, ambos filhos de famílias de classe baixa, mas, por meio do acesso ao ensino superior, paulatinamente, tiveram ascensão social. Apesar de nossa casa ser pequena e pouco confortável, ainda que nada nos faltasse em nível de alimentação e de afeto, tínhamos um privilégio, o de ter um quintal grande com árvores frutíferas atrás de nossa casa. Nosso quintal terminava onde começava um muro que separa o terreno da minha família da casa da família vizinha. Remeto a esta breve história para iniciar uma reflexão sobre as representações que eu recebi na minha infância sobre os povos ameríndios.

Atrás do muro que cerceava nosso quintal, vez por outra, aparecia um rapaz que subia no muro com o intuito de olhar para o nosso quintal. Ele nada falava, apenas nos observava. Esse rapaz sofria de algum tipo de transtorno psíquico, não sei ao certo qual, porém ele era profundamente estigmatizado pela vizinhança e, sobretudo, pela minha família.

O rapaz tinha um fenótipo indígena, pele azeitonada, cabelos longos e negros, olhos pequenos e longos, lábios carnudos. Por seu comportamento arredio, estranho aos olhos das pessoas, e por conta do seu fenótipo, chamavam-no de “índio”. Ele, nosso vizinho estigmatizado, o “índio”, era esse ser estranho, totalmente alheio e indiferente a mim e a todos. Ele, o outro, o índio, tinha um comportamento ininteligível, fala incompreensível, deveríamos ter cuidado com ele, pois sempre sua figura era ameaçadora e simbolizava perigo. Minha mãe dizia: “- saiam do quintal quando o Índio aparecer!” E toda a vez que eu estava brincando com meu irmão no quintal e começava a ver o “Índio” emergindo por detrás do muro, eu saía correndo, puxando meu irmão pelo braço, para dentro de nossa casa, pois a simples presença dele me amedrontava.

Apesar da maioria dos indivíduos que habitavam aquelas redondezas, inclusive eu, possuírem, em seus traços físicos, características indígenas, ninguém se identificava com essa matriz, nem no âmbito físico, nem no âmbito cultural, menos ainda no epistemológico. Porém, aspectos da culinária, da língua, de religiosidade, dos métodos de cura física e espiritual e outros aspectos indígenas, presentes em nossa cultura amazônica, eram por nós ignorados. Mas, apesar da matriz indígena estar fortemente presente como parte constituinte de nosso fenótipo e de nossa cultura, ao contrário de reconhecermos e valorizarmos, a única referência que fazíamos à matriz indígena era por meio de um apelido, modo pejorativo de denominar alguém e que, conseqüentemente, reforçava o estigma do rapaz.

A imagem daquele homem surgindo por detrás dos tijolos, apenas o seu rosto aparecia, nunca vi o restante do seu corpo, nem tampouco saberia dizer que vestes usava, mas aquela imagem do homem intitulado “índio” era fatalmente corroborada com as representações que eu recebia sobre o indígena na escola. Índio - aquele que anda nu, alimenta-se de peixe e de frutas, caça e planta, é nômade, mora em casas de palha, denominadas como “ocas”, não fala o português e, quando fala, comete erros linguísticos, selvagens, assemelha-se aos animais. Porém, quando falavam algo de positivo a seu respeito, diziam que amavam e viviam em comunhão com a natureza, mas ainda estavam em um estágio precário de civilização e cultura, consideravelmente inferior aos europeus.

As representações que eu recebia sobre os índios, na escola, homogeneizavam e apagavam, como é característico do discurso de cunho colonial, toda a complexidade das diversas etnias indígenas que habitavam e habitam o Brasil. Eram todas solapadas e reunidas sob o título que já traz intrínseco a si a inferioridade, a do índio. Esse primeiro disparo poético visa a iniciar, mais especificamente, uma discussão sobre como as matrizes indígenas e africanas foram e são subjugadas em detrimento da matriz europeia e sobre como o racismo e o projeto de branqueamento da população brasileira se perpetua até a atualidade.

### **3.2- TEATRO E CATEQUESE: NARRATIVAS CANÔNICAS SOBRE O TEATRO JESUÍTICO NO BRASIL**

Segundo os autores Henrique Marinho (1904), Múcio da Paixão (1936), Décio de Almeida Prado (2012) e Sábato Magaldi (2004), o Teatro foi introduzido no Brasil no século XVI por meio da catequese dos padres jesuítas. Segundo esses autores, com respectivas variações em suas narrativas, o Teatro foi um meio que os jesuítas encontraram para catequisar e transmitir os códigos morais cristãos, a língua portuguesa e outros aspectos da cultura europeia de um modo mais didático e, conseqüentemente, mais eficiente.

O autor Henrique Marinho intitula o que seria o primeiro momento das Artes Cênicas em terras brasileiras de Teatro dos índios, diferentemente dos outros autores, que o denominam de Teatro jesuítico. Destaca Marinho: “O Theatro dos índios foi ali inaugurado com o mais vivo esplendor, sendo numerosos e variadíssimos os autos que o missionário escrevera para celebrar os dias festivos da religião” (MARINHO, H. 1904, p.11). O autor baseia sua narrativa na dramaturgia de José de Anchieta e na crônica de viagem de Simão de Vasconcellos. Os espetáculos aconteciam nas mediações das igrejas, o teatro era um tablado, onde, em torno, cresciam plantas das mais diversas espécies, duas cortinas vermelhas funcionavam como boca de cena (MARINHO H. 1904, p.?).

Para Múcio da Paixão (1936), os jesuítas apenas delinearam o esboço de um Teatro no Brasil, pois, como havia um caráter utilitário de converter os “índios” ao catolicismo e à cultura portuguesa, o autor considera que o Teatro, em seu sentido plenamente artístico, apenas se estabeleceu, no território brasileiro, a partir do século XVIII, com os artistas nascidos nesse país ou vindos da Europa. Para Paixão, os indígenas que ele denomina como “selvagens”, não teriam condições intelectuais para desenvolver as artes dramáticas. Destaca o autor que

Nos trabalhos da catechese, que custaram muito menos do que andaram eles a apregoar para encarecer o seu serviço, julgaram os jesuítas acertado empregar a fórmula teatral, lançando mão das suas grosseiras representações cênicas, para por meio delas melhor impressionarem o ânimo infantil dos selvagens, e disciplinarem a desordem moral dos povoadores, entre os quais se encontravam gente da pior espécie e catadura. Só com Thomé de Sousa tinham vindo para mais de 400 degenerados (PAIXÃO, M. 1936, p.34).

Segundo Múcio da Paixão, as “raças infecundas”, “os selvagens”, modo pejorativo como o mesmo se refere às populações ameríndias que habitavam o território brasileiro, não haviam chegado ao nível de evolução cultural para desenvolverem as artes dramáticas. Fora necessário o Teatro jesuítico, mesmo que, segundo o autor, fosse demasiado precário e utilitário para disseminar as primeiras sementes do Teatro.

Segundo Décio de Almeida Prado (1999), o Teatro brasileiro nasceu à sombra da igreja católica. O autor atribuiu a introdução das Artes Cênicas, no Brasil, ao padre José de Anchieta. Destaca Prado: “Em versos de ritmos popular, não tinha em vista a arte teatral. Servia-se desta, sem se importar muito com a sua natureza, pra compor o que se poderia qualificar de sermões dramatizados” (PRADO, D. 1999, p.19). As peças eram escritas em três línguas, o espanhol, o português e o tupi, língua da maioria das tribos da costa brasileira. O enredo dos textos dramáticos de Anchieta girava em torno da celebração de um santo, geralmente, o padroeiro da aldeia. As personagens que compunham a trama eram homens, figuras alegóricas como o temor e o amor de deus, santos, anjos e demônios.

Segundo Décio de Almeida Prado, era evocado todo um imaginário cristão, à maneira do Teatro medieval. Porém, a única diferença era que os demônios e toda a personificação do mal eram “os chefes indígenas adversários dos jesuítas nas lutas locais contra os huguenotes franceses” (PRADO, D. 1999, p. 20). As representações incluíam dança e canto e participavam os indígenas, sobretudo os mais jovens. Os espetáculos, em alguns momentos, assumiam um caráter itinerante, seguindo o formato de uma procissão.

Sábato Magaldi (2004) corrobora com a ideia de que o teatro jesuítico, utilizado como instrumento de catequese, foi a primeira manifestação cênica no Brasil. O texto *O auto da pregação universal* (1570) é tido como a primeira dramaturgia e, provavelmente, foi encenado a primeira vez sob a coordenação do padre Serafim Leite, no período de 1567 a 1570. Sobre Anchieta, destaca Sábato Magaldi: “o jovem evangelizador, cognominado, pela tarefa admirável de cristianização dos silvícolas, o ‘Apóstolo do Brasil’, tinha pendores literários diversos” (MAGALDI, S. 2004, p. 16). Segundo Magaldi, os vários autos eram diferentes em sua forma e resultado cênico, porém, tinham em comum o mesmo fim: levar a fé e os mandamentos religiosos à plateia por um meio ameno e agradável, diferente dos secos sermões. Sobre o Teatro jesuítico, afirma Magaldi que

Todo universo religioso, presente na dramaturgia medieval, se estampa nas oito obras mais caracteristicamente teatrais conservadas do canarinho. A hagiografia fornece matéria para vários textos. A intervenção de Nossa Senhora, como nos milagres, permite o desfecho feliz de uma trama. O paganismo anterior da vida dos silvícolas, com seus costumes condenáveis, é estigmatizado à luz do bem e da moral cristãos (MAGALDI, S. 2004, p. 45).

Podemos observar, no trecho acima, que o autor Sábato Magaldi considera o teatro jesuítico como um meio de higienização moral dos indígenas. Segundo ele, os “silvícolas” praticavam o paganismo e, por esse motivo, eram moralmente condenáveis, portanto, foi a igreja católica, com o auxílio do teatro, que pôde propagar os valores cristãos e evangelizar aqueles que vivem em pecado. O argumento de Magaldi é profundamente enraizado nos valores coloniais, pois uma das principais justificativas do colonialismo era, ao lado da igreja católica, converter os ameríndios e retirá-los da condição de paganismo e de pecado e desencadear um processo civilizatório entre aqueles povos que viviam na barbárie. Portanto, podemos observar como esse discurso colonial permaneceu ao longo dos séculos, repetido nas igrejas, nas escolas, nas universidades e assimilado e reproduzido sem nenhuma reflexão e análise crítica.

### **Duas ideias, dois grupos de autores**

Destacamos dois autores da História do Teatro brasileiro do princípio do século XX, Henrique Marinho e Múcio da Paixão. E dois autores que produziram suas obras após a metade do século XX, Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi. Em Henrique Marinho, não há referências às populações ameríndias como “selvagens” e, apesar do autor denominar esse primeiro momento do Teatro como “Teatro dos índios”, expõe que, a despeito da maciça participação da população ameríndia nos autos, a obra fora desempenhada pelos jesuítas, conferindo à participação ameríndia certa passividade, como “tábulas rasas” moldadas conforme os interesses e as ordens da catequização e da colonização.

Em Múcio da Paixão, a perspectiva era que não havia cultura, tampouco civilização no contexto pré-cabralino, e que as populações que ali viviam não passavam de selvagens, raças inferiores que não conseguiam estabelecer uma organização social, vivendo na mais profunda barbárie, assim como incapazes de produzir a cultura, tal como era concebida nos moldes europeus. Desse modo, a colonização foi um processo positivo

que trouxe para o território brasileiro a civilização e, para implementar esse projeto, o primeiro veículo foi o Teatro.

Com o segundo grupo de autores, Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado, observamos que, apesar de ambos também se referirem às populações indígenas como figuras passivas, moldadas conforme os interesses da catequese, e em nenhum momento atribuírem protagonismos e contribuições ao Teatro brasileiro, Magaldi e Prado se referem aos povos originários de modo distinto. Magaldi, com um discurso claramente religioso e etnocêntrico, denomina as populações ameríndias de “silvícolas”, os que habitam nas selvas, os moradores primitivos de um país.

Os autores citados acima compõem parte considerável do cânone da História do Teatro brasileiro. Embora haja nuances em suas narrativas e, em alguns posicionamentos, todos eles têm um modo muito semelhante de narrar o que seria a origem do teatro no Brasil, ou melhor, começar a contar essa história a partir da chegada dos colonizadores. Os referidos autores constroem essa história a partir de documentos oficiais, a partir das crônicas, das literaturas de viagens e dos registros dos europeus. Destaca Prado que

Os jesuítas, tendo ou não consciência disso, valendo-se da fé ou da má-fé, raciocinavam aqui menos enquanto homens de religião do que enquanto europeus convencidos de sua esmagadora superioridade, seja em armas materiais, seja em armas intelectuais. Entre a América neolítica e a Europa do décimo sexto século da Era Cristã não se achava com facilidade - e continua não se achando - o ponto ideal de convergência (PRADO, D. 2012, p. 29).

Portanto, falar sobre o Teatro feito no Brasil no século XVI é, sobretudo, construir uma História a partir de uma voz, a voz hegemônica. É necessário, portanto, discutir que o Teatro surgiu como uma estratégia de dominação e de persuasão, voltada para as populações ameríndias, com o intuito de convertê-las ao catolicismo. Podemos afirmar que o próprio Teatro no Brasil é engendrado no contexto colonial e é usado em prol do projeto colonial.

As diversas colonialidades que aparecem na História hegemônica do Teatro brasileiro são fundadas na ideia de situar a origem das práticas cênicas no processo fulcral da colonização, a catequese dos nativos, sem nem sequer questionar se havia práticas espetaculares no contexto pré-cabralino. A anulação das experiências vividas pelos povos

ameríndios, iniciando a narrativa da nossa história apenas com o princípio da colonização, funda uma historiografia que reitera premissas coloniais.

Ora, as cartas e as crônicas dos viajantes europeus do século XVI e XVII, ainda que trouxessem o prisma do colonizador, quando narram o contato com os habitantes do território, posteriormente denominado Brasil, ressaltam a presença de instrumentos e danças praticadas pelos povos ameríndios. Podemos citar, por exemplo, a carta de Pero Vaz de Caminha (1500). Nela, o autor afirma que os povos originários tocavam e dançavam, inclusive, nos primeiros contatos entre os portugueses e os indígenas, a dança foi um meio de interação entre alguns deles. Do mesmo modo, o cronista espanhol Frei Carvajal, descrevendo sobre a expedição de Orellana (1542), aponta para o fato de que os integrantes da expedição reconheciam se havia populações próximas por meio da escuta do ruído de tambores (PIZARRO. 2012, p.42).

Refletir se poderia haver Teatro em contexto pré-cabralino lança-nos radicalmente para um lugar de questionamento sobre o conceito de Teatro. O que poderia ou não ser considerado como Teatro? Ou ainda, não seria demasiado etnocêntrico denominar as práticas ameríndias como Teatro ou Dança? Mas a questão central, neste momento, é a falta de indagação das práticas espetaculares anteriores à colonização, o que, conseqüentemente, oblitera o protagonismo ameríndio nas práticas cênicas. A escolha, também ideológica, de fincar o marco da origem do Teatro brasileiro no teatro jesuíta, é um posicionamento eurocêntrico que muito revela sobre o paradigma desta disciplina.

### **3.3- O TEATRO COMO DISPOSITIVO DA COLONIZAÇÃO**

#### **Definição do dispositivo**

Precisamos definir, conceitualmente, o que é um dispositivo. Sei que o termo foi desenvolvido, de modo precursor, pelo filósofo Michael Foucault (2011, p.95), porém trabalharei com a definição de Giorgio Agamben (2005, p.05). Não é meu objetivo aqui discutir sobre quais pontos se tangenciam e se afastam do conceito de dispositivo para Foucault e Agamben. O meu propósito aqui é buscar uma definição de tal conceito para podermos compreender como o Teatro se tornou um dispositivo do colonialismo e da colonialidade. Sobre o conceito de dispositivo, define Agamben:

Chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar,

interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc, cuja conexão com o poder é em um certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não - a linguagem mesma, que é talvez o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata - provavelmente sem dar-se conta das consequências que se seguiriam - teve a inconsciência de se deixar capturar (AGAMBEN, G. 2005, p. 05).

O dispositivo é um conjunto heterogêneo que pode incluir instâncias linguísticas e não linguísticas, discursos, instituições, filosofias, artes, instituições diversas, dentre outras. O dispositivo conecta essas instâncias que podem parecer díspares em uma rede de elementos que dialogam com o intuito de controlar e persuadir um determinado grupo social. Porém, o dispositivo tem uma função estratégica muito bem delimitada, que sempre se inscreve em uma relação de poder (AGAMBEN, G. 2005, p. 06).

Entende-se o conceito de dispositivo como uma série de práticas e de mecanismos linguísticos, jurídicos, técnicos, militares, que têm um objetivo que deve ser atingido urgentemente. Em outras palavras, o dispositivo sempre tem um propósito. Desse modo, o dispositivo é, geralmente, utilizado no âmbito das relações de poder pela força hegemônica que pretende persuadir, manipular ou controlar.

O Teatro surgiu no contexto da colonização das populações ameríndias e foi usado como um importante dispositivo de poder para controlar corpos, estabelecer e justificar hierarquias raciais e culturais. O Teatro, como dispositivo, foi utilizado pelas forças hegemônicas em muitos contextos no processo colonial e em sua extensão com a colonialidade.

No século XVI e XVII, o Teatro jesuítico foi um estratégico dispositivo de poder para catequizar, controlar e persuadir os povos ameríndios a abandonarem suas práticas religiosas, culturais e as suas epistemologias. No século XVIII e XIX, o dispositivo voltou-se para o negro, nas representações do mesmo como essencialmente inferior, para justificar a escravidão e o racismo.

Porém, é importante destacar que, ao longo desse capítulo, iremos pontuar dois aspectos do Teatro: quando ele se torna hegemônico, mas também quando se torna contra-hegemônico. Como já dissemos acima, o Teatro foi utilizado como um dispositivo para a colonização e colonialidade, com o intuito de estabelecer e solidificar hierarquias, mas também o Teatro foi ressignificado enquanto um potente instrumento artístico e político para subverter e desestabilizar os discursos hegemônicos.

### **3.4- DISPOSITIVO EM AÇÃO I: REPRESENTAÇÕES DOS INDÍGENAS NA DRAMATURGIA JESUÍTICA DO SÉCULO XVI**

O autor Décio de Almeida Prado, dentre os nomes canônicos da História do Teatro no Brasil, foi um dos escritores que mais se debruçou sobre o Teatro do século XVI. No livro *Teatro de Anchieta a Alencar* (1993), o autor traz uma pertinente questão sobre o nascimento do Teatro brasileiro. Segundo Prado (1993), apenas podemos afirmar que as Artes Cênicas no Brasil iniciaram com os jesuítas se antes definirmos qual a nossa concepção de Teatro. Destaca o autor que

Se por teatro entendermos espetáculos amadores isolados, de fins religiosos ou comemorativos, o seu aparecimento coincide com a formação da própria nacionalidade, tendo surgido com a catequese das tribos indígenas feita pelos missionários da recém-fundada Companhia de Jesus. Se, no entanto, para conferir ao conceito a sua plena expressão, exigirmos que haja uma certa continuidade de palco, com escritores, atores e público relativamente estáveis, então o teatro só terá nascido alguns anos após a independência, na terceira década do século XIX (PRADO, D. 1993, p. 15).

Independentemente dessa indagação, os diversos autores, como elucidamos acima, estabelecem o Teatro jesuítico como o marco inicial da História. Porém, o que Décio questiona, na citação acima, é que, segundo o autor, o Teatro jesuítico não apresentava regularidade em suas apresentações, atores e formação de plateia. Apenas no século XIX, surgiram companhias teatrais propriamente ditas, como, por exemplo, a de João Caetano, que apresentou maior regularidade no que tange ao número de espetáculos apresentados, tempo de atividade da companhia e presença de público (PRADO. D. 1999, p. 38). Em relação aos dramaturgos, para Prado (1993, p.24) (1999, p.55), é apenas no

século XIX que surge uma dramaturgia nacional, com autores brasileiros abordando temáticas relativas à sociedade da época.

Para o autor Décio de Almeida Prado, as duas principais fontes históricas sobre o Teatro Jesuítico são as obras dramaturgicas de José de Anchieta e os testemunhos de Fernão Cardim, jesuíta português (PRADO. D. 2012, p.25). Ainda que surjam outros nomes de jesuítas quando o tema é levantado, tais como o padre Manuel Nóbrega, o primeiro provincial do Brasil ou ainda Luís Figueira, autor de uma das primeiras gramáticas da língua tupi, Anchieta e Cardim são as principais referências de Prado para sua narrativa do teatro jesuítico.

Chegaram até os nossos tempos oitos textos atribuído a José de Anchieta, dentre eles, analisarei mais à frente o *Auto de São Lourenço (1587)*<sup>31</sup>. Apesar das referências serem escassas, acredita-se que, ao longo do século XVI, foram encenadas, pelo teatro jesuítico no Brasil, cerca de vinte e cinco peças, dessas, as que chegaram ao século XXI, em maior número, são atribuídas ao padre José Anchieta (PRADO. D. 2015, p.24). Isso acaba por tornar o jesuíta referido como o grande representante do teatro do século XVI, pois ele escreveu textos em forma de autos religiosos para serem utilizados como instrumento didático e persuasivo na catequese dos indígenas.

O Padre Fernão Cardim redigiu uma carta endereçada a Lisboa, no ano de 1585, narrando a viagem de inspeção que vinha fazendo há, aproximadamente, dois anos na província Brasil, ocupando o cargo de secretário do padre visitador Cristóvão Gouveia (PRADO. D. 2015, p. 25). Cardim integrava uma comitiva que percorreu várias cidades do Brasil colônia e, por onde passava, era recebido com festividade, música e teatro. Nos escritos de Cardim sobre essas festividades, está a principal fonte histórica das encenações do período (PRADO. D. 1993, p.18).

O autor Décio de Almeida Prado é um dos que observa a necessidade de não apenas se basear no texto dramático para a construção de uma historiografia do teatro, mas também dos outros aspectos que constituem o Teatro. Desse modo, o autor utiliza não apenas a dramaturgia, mas também documentos históricos que possam revelar detalhes sobre os espetáculos teatrais no século XVI.

---

<sup>31</sup> Não há um consenso da data em que *O Auto de São Lourenço* foi escrito, mas utilizaremos, nesta tese, a data de 1587, ano em que o texto foi encenado pela primeira vez (NAVARRO. 2006, p.19).

A partir dos escritos de Cardim, Prado (1993, p.17) conclui que o teatro jesuítico era concebido como uma festa religiosa maior, na qual o teatro é apenas uma parte, que se deslocava, de modo itinerante, por diversos pontos da cidade. O elenco era formado por alunos das escolas de “ler e escrever” da Companhia de Jesus ou ainda dos colégios de humanidades. Os protagonistas desses autos seriam os filhos dos portugueses e indígenas também. Como o objetivo dos jesuítas era direcionar seu discurso, sobretudo, para os indígenas, também agregavam os mesmos nas representações dos autos. Por esse motivo, os textos eram escritos em vários idiomas, em especial, em português, espanhol e tupi, tronco linguístico que agrupava a maior parte dos idiomas indígenas falados pelas tribos que mantinham relações com os colonizadores do Sul da Europa. As encenações também agrupavam a música, com diversos instrumentos indígenas de sopro e de percussão, e dança. Destaca Prado que

A coerência e a homogeneidade não construíam como se percebe traços distintos dos espetáculos jesuíticos, se é que desse modo os podemos considerar. Começava-se ao mar, com o simulacro de uma batalha naval. Transpunha-se, já em terra, o martírio do santo, a homenagem às suas relíquias, o sermão do dia e chegava-se, como fecho que modernamente chamaríamos de divertimento, à ingênua exibição coreográfica dos indiozinhos nus. Tudo encadeado, impulsionado pelo ritmo da procissão, ora estático, ora dinâmico, com o público na dupla condição de participante e espectador (PRADO, D.. 1993, p. 21).

### ***O auto da Festa de São Lourenço (1587)***

Um dos autos mais conhecidos de José de Anchieta é intitulado *O auto de São Lourenço*. As personagens que compõem a trama são: Guaixará e Aimberê, conhecidos chefes tamoios, mas que, nesse auto, são representados como dois diabos interessados em corromper as tribos, os imperadores romanos Décio e Valeriano, os santos São Sebastião e São Lourenço, mártires cristãos que tentam salvar as tribos dos ardilosos demônios e dos seus ajudantes, um anjo, e as figuras simbólicas, tais como o amor e o temor de deus.

No enredo deste auto, podemos observar a construção simbólica de dicotomias, tais como bem e mal, certo e errado, primitivo e evoluído. Os demônios Guaixará e Aimberê são a representação do mal, agindo para que as tribos permaneçam no pecado. Nesse auto, práticas como beber Caium, embriagar-se, adornar-se com penas, dançar e

fornicar são consideradas pecaminosas. Para Prado (2012, p.25), as personagens de *O auto de São Lourenço* podem ser divididas em dois grupos, os amigos e os inimigos da Igreja. Como podemos observar na fala de Guaixará:

32. Quem será que é como eu?

Eu, aquele em que se deve

[acreditar,

Eu, o diabão assado,

O que tem nome Guaixará

O que é afamado por aí.

37. Minha lei é muito bela;

Não quero que os homens a lancem

[fora,

Não quero que os homens a façam

[cessar.

42. Coisa muito boa é uma grande

[bebedeira,

Ficar vomitando cauim.

Isso é que deve ser bem amado,

Isso realmente! Afirmamos

Que isso é que deve ser festejado.

(...)

52. A dança é que é boa,

Enfeitar-se, pintar-se de vermelho,

Untar as penas, tingir-se de urucu

[as pernas,

Pintar-se de preto, fumar,

Ficar fazendo feitiços...

(ANCHIETA, J. 2006, p. 09).

Segundo Alfredo Bosi (1992), os jesuítas, em especial Anchieta, tinham como objetivo transmitir e, por que não dizer, impor os preceitos católicos para as populações indígenas, porém era necessário adentrar em seu imaginário, utilizando-se da língua Tupi e de analogias entre o universo espiritual cristão e o indígena. O autor exemplifica, a partir de uma conhecida dicotomia cristã, bem e mal, deus e diabo. Como Tupã, deus do panteão tupi, forte e poderoso a se comunicar com os seres da Terra por meio de trovões, seria Deus. O reino de Deus era denominado pelos jesuítas como Tupãretama, terra de Tupã. Por sua vez, Anhangá, espírito errante e traiçoeiro era o diabo cristão. Destaca Alfredo Bosi: “A nova representação do sagrado assim produzida já não era nem a teologia cristã, nem a crença Tupi, mas uma terceira esfera simbólica, uma espécie de mitologia paralela que só a situação colonial tornara possível” (BOSI, A. 1992, p.65).

Apesar do autor afirmar que a fusão das mitologias cristã e tupi acabou por criar uma terceira, na qual encontramos aspectos de ambas, a disposição hierárquica, instaurada na relação entre jesuítas e ameríndios, estava sempre presente, portanto não ocorreu de modo pacífico, tampouco igualitário. E, conseqüentemente, houve a sobreposição de uma religião e de uma cultura sobre a outra, sobretudo quando se fala de alguns rituais indígenas, concebidos como bárbaros e demoníacos.

Para Alfredo Bosi (1992, p. 120), no *Auto da festa de São Lourenço*, Guaixará, personagem fictício, não por acaso, tem o nome de um conhecido chefe tamoio que liderou revoltas contra os portugueses sediados em São Sebastião do Rio de Janeiro, no ano de 1566 e, em São Lourenço, em 1567. Representar esse líder tamoio como um diabo que pretende corromper a tribo era, sobretudo, uma estratégia ao mostrar aqueles que se rebelam contra o processo de colonização como seres malignos. Segundo Bosi, os jesuítas encontraram um método eficaz na catequese dos indígenas, a manipulação das mentalidades por meio de medo e do horror. Esses dois já eram presentes no imaginário indígena relativo aos malignos espíritos da floresta, tal como Anhangá (BOSI, A. 1992, p. 119).

### 3.5- DISPOSITIVO EM AÇÃO II: REPRESENTAÇÕES DO NEGRO NA DRAMATURGIA BRASILEIRA DO SÉCULO XIX

Nas obras *O negro como arlequim: teatro & discriminação* (1982), de Flora Sussekind e *A personagem negra no Teatro Brasileiro* (1982), de Miriam Garcia Mendes, a questão central circunda em torno das representações do negro na dramaturgia do século XIX. As autoras apontam que, na literatura dramática brasileira, há um número restrito de personagens negras, cuja atuação não se restrinja a um eterno abrir e fechar de portas e receber ordens de seus senhores. Destaca Sussekind: “O que se vai procurar aqui é, fundamentalmente, examinar como aqueles que, no Brasil, detêm os meios de produção econômica e simbólica, têm representado ficcionalmente uma parcela daqueles que dominam: os negros” (SUSSEKIND, F. 1982, p. 18). Portanto, a dificuldade que o negro tem encontrado em se converter como sujeito na dramaturgia brasileira é apenas um reflexo das restrições políticas e sociais que o negro sofre na sociedade do país.

Segundo Douxami (1998), artistas negros estavam presentes, em grande número, nos espetáculos teatrais do período colonial, momento em que essa linguagem artística era marginalizada. Porém, a partir do século XIX, quando o Teatro saiu da condição de arte marginalizada, os atores negros foram substituídos por atores brancos e quando havia personagens de cor, eram interpretados por atores brancos com maquiagens que os deixassem com a tez mais escura, recurso denominado posteriormente como *Blackface*. Destaca a autora: “Sem espaço nos palcos tradicionais e na sociedade pós-abolicionista, o negro teve que se organizar para poder aparecer, tanto como ator de teatro quanto como ator social e político” (DOUXAMI, C. 1998, p. 316).

As dramaturgias brasileiras, assim como as dramaturgias importadas da Europa ao longo do século XIX e XX, não traziam, em sua trama, uma quantidade considerável de personagens negras ou, quando traziam, eram sempre estereotipadas. Afirma Douxami:

Quando o negro aparecia sem ser estereotipado, era, em geral, o instrumento utilizado pelo autor para realizar uma crítica à sociedade brasileira. Este era o caso dos autores abolicionistas que colocavam a personagem negra como símbolo dentro da questão política, sem se preocupar com suas dimensões psicológicas e emocionais (DOUXAMI, C. 1998, p. 317).

No livro *A personagem negra no teatro brasileiro* (1982), de Miriam Garcia Mendes, encontramos discussão semelhante, pois, apesar de personagens negros aparecerem na dramaturgia brasileira, mesmo sendo em quantidade consideravelmente menor em relação a personagens brancos, eles, geralmente, desempenhavam papéis coadjuvantes, reiterando estereótipos sociais, tais como o “neguinho”, “a mulata sensual”, “a velha escrava” (MENDES. M. 1982, p. 23). Sobre a primeira personagem mencionada, “o neguinho” era, geralmente, carregado de traços cômicos, uma criança e/ou adolescente negro que estava sempre desempenhando tarefas ordenadas por brancos e, quando acabava por desempenhá-la mal, sofria, imediatamente, represálias, geralmente, coagido por algum tipo de castigo, violência física ou verbal. Toda essa violência contra personagens negros era naturalizada por meio de um tom cômico.

Em outras palavras, sendo negros puros os primeiros escravos vindos para o Brasil, logo a sua cor começou a indicar também a condição social e, por extensão, num raciocínio simplista, bastava o indivíduo ser escravo para ser visto como negro, ainda que a cor de sua pele não fosse muito escura. (...) O fato de ser negro e escravo, portanto, condições racial e social por si mesmas degradantes, colocava o indivíduo em situação de extrema inferioridade dentro de uma sociedade branca, na qual, certamente, não lhe seria fácil tornar-se um objeto estético, segundo os padrões convencionais, ele não deveria chamar a atenção do artista sobre a sua humilde pessoa (MENDES, M. 1982, p. 20).

A autora Miriam Garcia Mendes, elucida que, no século XIX, o tema da escravidão se torna recorrente. Nesse contexto, negro e escravo eram duas representações intimamente vinculadas. Desse modo, a cor da pele da personagem estabelecia o seu papel de privilégio ou subalternidade na trama. Personagens brancos, sempre desempenhando o protagonismo das ações, ocupando o lugar dos senhores, patrões, e os negros eram lançados para os espaços de subalternidade.

Mendes (1982) versa sobre vários dramaturgos brasileiros do século XIX e XX, dentre os quais gostaríamos de destacar José de Alencar, devido à repercussão de suas obras e por este autor ser um dos escritores do cânone literário brasileiro. Na dramaturgia *O demônio familiar* (1857), Alencar nos traz dois personagens negros de grande relevância para a trama. A incursão desse autor pelo teatro foi breve, pois o mesmo

escreveu peças dos 28 aos 32 anos, após esse período, concentra sua produção em romances, gênero este que consagrou o autor.

Na peça *O demônio familiar* (1857), a trama gira em torno de Pedro e da família de quem era escravo, composta por uma mulher viúva, seu primogênito Eduardo, que, na estrutura patriarcal, assume o lugar do pai no comando da casa, a irmã Carlota e o caçula Jorge. Pedro é um jovem escravo doméstico, não há indicação de sua idade, mas presume-se que ele é adolescente, pois os outros personagens o denominam como “moleque”. Ele é representado como um indivíduo ardiloso, que manipula as pessoas em benefício próprio, a fim de satisfazer sua ambição de ser cocheiro de uma bela carruagem (MENDES. M. 1982, p. 42).

Ao longo do texto, Pedro mente, manipula e dissimula para conseguir seus objetivos, provocando inúmeros problemas na família para a qual trabalha. O demônio familiar, que dá título à peça, é o próprio personagem Pedro. Quando a peça foi encenada, em meados do século XIX, o tema da abolição da escravatura estava em voga como uma discussão polêmica. Alguns críticos da época consideram o texto de Alencar abolicionista, visto que a mensagem central da obra é sobre os malefícios de se ter um escravo doméstico convivendo com a família. O próprio autor José de Alencar, em resposta a um crítico, afirma que o objetivo de sua peça não era promover ideais abolicionistas, mas mostrar os perigos que uma convivência doméstica com um escravo pode causar. Destaca o autor de *O demônio familiar*:

O intuito de *O demônio familiar* o sr. Joaquim Nabuco nem pode longe o suspeitou. O autor quis mostrar os inconvenientes da domesticidade escrava, a qual, por isso mesmo que é geral e hereditária, entrava mais em nossa intimidade, insinuava-se insensivelmente no próprio seio da família, cujos pensamentos surpreendia, a ponto de não haver para eles segredos (ALENCAR, J. Apud MENDES, M. 1982, p. 47).

Portanto, podemos observar que o intuito da peça não era a denúncia social da escravidão e combate à mesma, pelo menos não no que ela representa no plano social, político e mesmo econômico. O problema da escravidão, certamente, existe nela, não da problemática em si, pois o autor quis mostrar os inconvenientes da domesticidade escrava, encarada do ponto de vista do senhor, enfatizando como um escravo pode ser pernicioso e se aproveitar da intimidade que tem com os seus senhores para manipulá-los e, conseqüentemente, fazer o mal para as famílias (MENDES. M. 1982, p. 48).

### **3.6-SUBVERTENDO O DISPOSITIVO I: O TEATRO INDÍGENA CONTEMPORÂNEO**

#### **Como fazer de um dispositivo de dominação um meio para insurgências: crítica decolonial de Kaká Werá**

O teatro contra-hegemônico, em uma definição introdutória, se articula como a manifestação cênica de grupos subalternos, que tem por objetivo levar suas vozes para o centro da narrativa teatral, desestabilizando as hierarquias impostas pela colonialidade e revelando saberes, histórias e práticas culturais que estavam obliteradas pelo teatro hegemônico. Nesta tese, iremos falar desse teatro contra-hegemônico no século XX, porém, não é foco de nossa investigação dissertar ou mesmo questionar se essas formas de insurgências teatrais estariam presentes em outros séculos no Brasil.

Para trazermos exemplos desse Teatro contra-hegemônico no século XX, iremos versar sobre os trabalhos de Kaká Werá, no centro cultural dos Guarani, no qual o Teatro é um meio pelo qual os mais velhos passam aos mais novos saberes sobre as epistemologias, mitologias e cultura desta etnia indígena. Para iniciar, consideramos importante situar o leitor sobre quem é Kaká Werá Jecupé, mas faremos isso com as palavras do próprio autor:

Não nasci Guarani, tornei-me. Minha família veio de um clã Tapuia de autoestima cultural destruída e valores fragmentados. Nasci em São Paulo, na borda das últimas matas da zona sul, ao lado da aldeia Guarani. Meus pais queriam que eu sobrevivesse, naquela altura isso significava comer a cultura “branca” correndo o risco de sacrificar a “vermelha”. O tempo e a Mãe Terra me nomearam Guarani - fiquei sendo Werá Jecupé - por meio do cacique Guyrá Pepó da aldeia Morro da saudade, quando trabalhava em um projeto de resgate cultural Guarani do professor Karaí Mirim e do cacique Guyrá Pepó (JECUPÉ, K. 2001, p. 13).

Kaká Werá (figura VII) é professor na Universidade da Paz (UNIPAZ), instituição de ensino que tem sede em Brasília, capital federal brasileira e núcleos em vários estados do país. Pesquisador, escritor e conferencista, viaja pelo Brasil e exterior, ministrando palestras sobre suas vivências com o povo Guarani, suas epistemologias, cosmogonias, saberes e práticas dessa etnia. Assim como propõe questionamentos decoloniais que pretendem desconstruir estereótipos sobre as populações indígenas, em especial sobre os

Guaranis, e propõe questionar a História hegemônica do nosso país, por meio de narrativas concebidas a partir da ótica ameríndia. (JECUPÉ. K. 2001, p.13)

Para Kaká Werá Jacupé, se contarmos sobre a origem do Teatro no Brasil a partir de uma ótica ameríndia, o Teatro apresenta-se como uma ferramenta de extermínio de culturas. Porém, como a História nos foi contada a partir de outro ponto de vista, o Teatro jesuítico nunca é revelado desse modo. Como já dissemos acima, o Teatro nos foi contado a partir da versão colonial, a qual é vista como uma semente da civilização a ser plantada em uma terra de bárbaros. Sobre o Teatro como um projeto de implementar uma civilização no território colonizado, Guinsburg e Patriota destacam que

A literatura dramática, tendo em vista esses pressupostos, passou a desempenhar papel capital na tarefa de construir as bases culturais do Brasil, pois, à semelhança da cultura francesa, os brasileiros deveriam reconhecer, na atividade artística, não somente o entretenimento, mas também a pilastra essencial para a constituição da cidadania e da civilização (GUINSBURG, J. e Patriota, R. 2012, p. 29).

A proposta de Kaká Werá Jacupé, em relação ao Teatro, revela-se em duas instâncias: a primeira, a de contar a História do Teatro jesuítico no Brasil a partir de uma outra ótica, a indígena. E a segunda proposta, a qual nós vamos discutir mais à frente, é subverter o intuito inicial do teatro, que era a catequese, e o epistemicídio ameríndio, para ter o Teatro como um meio de resistência cultural e propagação dos saberes, epistemologias, mitologias das etnias indígenas que ainda existem no Brasil.



Imagem VI: Kaká Werá Jacupé sendo entrevistado pela revista TRIP. Acesso em 20/11/2018. Site: <https://revistatrip.uol.com.br/trip-fm/kaka-wera>

Importante salientar que, quando falamos ótica ameríndia, em momento algum, pretendemos homogeneizar tal perspectiva, em especial porque a palavra ameríndio, apesar de tentar dissipar os estereótipos, também acaba por suprimir toda uma diversidade de línguas, de etnias, de epistemologias, de cosmologias e de modos de organização social bem diferentes, desse modo, seus prismas e narrativas também serão diversos. Porém, ao agruparmos todas essas etnias debaixo desse termo ameríndios, também reiteramos uma afirmação identitária para com as populações ameríndias, apesar de diversas terem sofrido extermínio e epistemicídio com o processo de colonização.

A palestra intitulada *Teatro e resistência: revitalizando raízes* foi ministrada por Kaká Werá no dia 19 de setembro de 2013, como parte do evento promovido pelo Centro Internacional de Teatro - ECUM<sup>32</sup>. Nessa palestra, Kaká destaca que o Teatro jesuítico foi utilizado como um meio de incutir, nas populações que já ali residiam, a cosmovisão cristã e eurocêntrica. O palestrante cita, por exemplo, que, nas dramaturgias do padre Anchieta, podemos observar que os demônios sempre são relacionados às lideranças indígenas que eram resistentes ao processo de colonização portuguesa, assim como

---

<sup>32</sup> O Centro Internacional de Teatro Ecum (CIT-Ecum) é uma instituição artístico-pedagógica criada em 2011. Duas são as principais vertentes de trabalho desta instituição, o Ecum Fórum (Encontro Mundial das Artes Cênicas) e Ecum – Centro Internacional de Pesquisa sobre a Formação em Artes Cênicas. As ações do CIT-Ecum são resultado dos diálogos artísticos e pedagógicos propiciadas por essas duas vertentes do projeto.

práticas sociais e culturais de algumas culturas indígenas eram relacionadas, nos autos, ao pecado, ao mal e à perdição, como vimos no tópico anterior deste capítulo.

Kaká Werá afirma que, nas escolas, não é contada a História de como o Teatro foi uma ferramenta perversa e que cumpriu sua tarefa, pois, com o passar dos séculos, a imagem dos povos indígenas<sup>33</sup> foi distorcida e estigmatizada, porque, apesar do Teatro ser uma obra efêmera, no sentido de que é uma obra de arte que dura o tempo de sua exibição e depois termina, os registros escritos sobre os espetáculos, assim como as dramaturgias que se preservaram ao longo do tempo se tornaram importantes formas de representação negativa e deturpada das culturas indígenas e da figura indígena.

Porém, Werá aponta para a possibilidade de transformar o Teatro de uma ferramenta de extermínio das culturas indígenas numa ferramenta de resistência e num potente meio de criar representações, a fim de desconstruir as ideias distorcidas da cultura indígena reiteradas no passado por essa mesma linguagem artística. Werá nos conta que os anciãos guaranis, com o intuito de transmitir para os mais jovens os códigos do pensamento indígena, criaram um centro de cultura guarani, localizado na própria aldeia. E, nesse centro, uma das atividades desempenhadas era o Teatro, mas, agora, o intuito seria “descatequizar”, promover uma valorização dos saberes daquele povo, transmitir epistemologias, mitologias e memórias daquela tribo.

### **3.7- A ETNOCENOLOGIA: UM NOVO OLHAR SOBRE AS PRÁTICAS CÊNICAS**

Etimologicamente, a palavra Teatro vem do ver grego *theastai*, que significa ver, contemplar, olhar. Inicialmente, designava o local onde aconteciam os espetáculos e, depois, passou a denominar uma linguagem artística específica. Como já afirmei no capítulo anterior, o conceito de teatro foi concebido dentro do contexto europeu e, como tal conceito chegou ao Brasil por meio do processo de colonização, como um dispositivo da catequese, o Teatro passou a ter uma configuração eurocêntrica, categoria seletista, na qual apenas cabiam algumas manifestações cênicas calcadas nos parâmetros europeus.

Se o Teatro é um conceito utilizado apenas para designar expressões cênicas, em que, primeiramente, a dramaturgia era o centro da obra, então, conseqüentemente, passou

---

<sup>33</sup> Kaká Werá, geralmente, refere-se às populações ameríndias utilizando os nomes de suas respectivas etnias, como por exemplo, os guaranis, os tapuias, entre outros. Porém, em alguns momentos, sobretudo quando o mesmo está se referindo às representações coloniais destes povos, o autor utiliza a denominação índio e indígena.

a ser um conceito estreito para observar as diversas manifestações espetaculares dos continentes americanos, asiáticos e africanos. É importante destacar que, ao longo do século XX, houve uma contundente crítica desse modelo de teatro calcado no texto e no desencadear linear de uma narrativa. Autores como Antonin Artaud (2006, p. 75), Jerzy Grotowski (1976, p.14), mesmo em contexto europeu, teceram pertinentes críticas a essa ideia tradicional de teatro. Porém, o que observamos é que, na historiografia do teatro brasileiro, essa concepção tradicional de teatro, sobretudo do teatro produzidos pelas elites brancas, europeias ou brasileiras, ainda permanece (Guinsburg e Patriota. 2012, p. 25).

Como a categoria Teatro não consegue mais abarcar as diversas manifestações cênicas presenciadas em território brasileiro, sobretudo aquelas de origem na cultura afro-brasileira e ameríndia, surgiu, dentro das Artes Cênicas, uma nova disciplina intitulada Etnocenologia. O intuito da mesma era expandir os horizontes para além da abordagem eurocentrada e poder contemplar e analisar as expressões cênicas diversas, nos mais diferentes espaços (aldeias, vilas, ruas, igrejas, locais sagrados etc.), contemplando a maior diversidade étnica e social possível. O marco do nascimento da disciplina foi no ano de 1995, com o texto *Etnocenologia- um manifesto*, do pesquisador marroquino, radicado na França, Jean-Marie Pradier (SANTOS. 2012, p. 41).

Na empreitada de construir esse novo campo epistemológico, estiveram engajados, além de Pradier, Armindo Bião, pesquisador brasileiro, e Chérif Khaznadar, pesquisador, poeta e artista que nasceu na Síria, mas vive na França há muitos anos. A Etnocenologia surgiu entre a França e o Brasil e tinha por objetivo ser uma nova disciplina que analisaria os fenômenos espetaculares. Esse novo campo propôs lançar um olhar diferenciado às práticas e aos comportamentos espetaculares humanamente organizados, buscando evitar os preconceitos e hábitos eurocentrados de pesquisa. A proposta era clara, mas se a disciplina conseguiu alcançar seu objetivo ao longo desses anos de existência, é uma outra questão que não é nosso objetivo adentrar. Sobre o surgimento da disciplina, destaca Daniela Amoroso que

A Etnocenologia tem como marco de fundação o Manifesto da Etnocenologia, escrito pelo Centro Nacional de Etnocenologia, em 17 de fevereiro de 1995, na França. O manifesto foi resultado da parceria entre a *Maison des Cultures du Monde*, cujo presidente, na época, era o sociólogo Jean Duvignaud, da Unesco, sob coordenação de Chérif Khaznadar e do Laboratório Interdisciplinar de Práticas Espetaculares da Paris8-Saint Denis,

coordenado pelo professor Jean-Marie Pradier. Ela tem no Brasil o maior centro de pesquisa fora da Europa, o Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade (GIPECIT), coordenado pelo professor Armindo Bião, fundado em 1994, sendo responsável pela organização de três colóquios internacionais de etnocenologia no Brasil (1997, 2007 e 2009) (AMOROSO, D. 2010, p. 01).

Segundo Armindo Bião (1996), a Etnocenologia provém das disciplinas com o prefixo “Etno”, tais como etnobotânica, etnolinguística e etnomusicologia e tem, por objetivo, ocupar-se dos diferentes aspectos (linguísticos, musicais etc.) do patrimônio real e do patrimônio imaginário de uma determinada etnia. Portanto, a Etnocenologia é definida como o “estudo dos comportamentos humanos espetacularmente organizados” (PRADIER. J.. 1995, p.25). Como espetacular, compreende-se tudo aquilo que é feito pela ação humana de modo intencional e, conseqüentemente, oferece a possibilidade de contemplação para o expectador que a assiste. Portanto, um desfile de escola de samba, uma procissão de um santo, um ritual religioso ou ainda um espetáculo teatral pode ser objeto de análise da Etnocenologia.

Para os criadores da Etnocenologia, o movimento humano de desempenhar alguma atividade para a contemplação de uma plateia é um profícuo campo de pesquisa científica. Pradier afirma que “Existem tantas práticas espetaculares no mundo que se pode razoavelmente supor que o espetacular, tanto quanto a língua e talvez a religião, sejam traços específicos da espécie humana” (PRADIER. J. 1999, p.28). Porém, é necessário compreendermos o que a etnocenologia entende por espetacular. Para Pradier, espetacular é “Uma forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar. Uma forma distinta das ações banais do cotidiano” (PRADIER. J. 1999, p. 24). Podemos, então, compreender o conceito de espetacular como sendo opositor ao de prosaico, trivial, automático. Para ter espetacularidade, é necessário que seja uma ação extraordinária, que não seja meramente utilitária, mas seja intencionalmente feita para ser contemplada pelo outro.

É importante destacar que a palavra Etnocenologia, assim como teatro, também origina de palavras gregas. Este neologismo, que intitula a disciplina, é a união de três termos gregos “Skénos”, “Etnos” e “Logia”. Sobre a apropriação desses termos para a criação da palavra Etnocenologia, Pradier afirma:

A metáfora engendrada pelo substantivo feminino gerou a palavra masculina *σκηνος* (*skénos*): o corpo humano enquanto alma, alojada temporariamente. De qualquer maneira, o ‘tabernáculo da alma’, o habitat *ψυχη* (*psikhê*), o ‘corpo e o 2 espírito’. Esse sentido aparece com os pré-socráticos. A raiz gerou, da mesma maneira, a *skhnwma* (*skénoma*), que significa também o corpo humano. Quanto aos mímicos, malabaristas e acrobatas, mulheres ou homens, eles se apresentariam no momento das festas dentro das barracas *σκηνωματα* (*skénomata*), equivalentes aos nossos teatros mambembes. *Εθνος* (*ethnos*) destaca a extrema diversidade das práticas e seu valor para além de toda referência a um modelo dominante [...] Para o que se refere ao termo ‘logia’ – *Λογια* (*logia*) -, as sombras da compreensão se apagam em uma de suas acepções comuns que implica a ideia de estudo, de descrição, de discurso, de arte e de ciência (PRADIER, J. 1996, p. 14 -15).

É importante destacar que, apesar da Etnocenologia propor uma abordagem inovadora dentro das Artes Cênicas, criando um novo campo que comporta a análise de inúmeras expressões da espetacularidade humana, para além da concepção estreita de Teatro, o seu referencial teórico e metodológico ainda é profundamente eurocentrado, pautado na Filosofia, na Antropologia e na Etnologia. Mas não pretendemos, com essa afirmação, deslegitimar este campo teórico, pois a Etnocenologia foi de fundamental importância para que as pesquisas, na área das Artes Cênicas no Brasil, pudessem versar sobre manifestações da cultura afro-brasileira, ameríndia e afro-ameríndia, assim como abrisse espaço para a investigação de temas relacionados ao teatro popular e a outras manifestações das classes subalternas.

O respeito à multiplicidade étnica e à valorização de expressões culturais significativas para as comunidades mais diversas garantiu à Etnocenologia um espaço de importância e de protagonismo nas pesquisas cênicas brasileiras. Mas o que é necessário ressaltar é que as reflexões sobre as ações espetaculares das atividades humanas que transcendem o conceito de teatro, ainda precisam ecoar nas discussões da História do Teatro brasileiro.

### **3.8- SUBVERTENDO O DISPOSITIVO II: O TEATRO NEGRO NO BRASIL**

Segundo Maria Lucia Leal (2008, P.01), houve uma tentativa de obliterar o indivíduo negro como ator social na História do Brasil, assim como na História do Teatro, promovendo uma total ausência do negro nas Artes Cênicas até meados do século XX. Destaca a autora que

No texto dramático isso se dava pela pouca construção de personagens negras ou, quando de sua existência, somente personagens estereotipadas, que reiteravam os preconceitos sociais; no texto cênico, através do blackface, ou seja, essas personagens negras eram representadas por atores brancos pintados. Prática comum nos Estados Unidos do século XIX, no Brasil, há inúmeros exemplos de encenações da primeira metade do século XX que pintavam seus atores de preto (LEAL, M.. 2008, p.01).

Importante destacar que, por Teatro negro, compreende-se um panorama de manifestações espetaculares negro-mestiças, originadas na Diáspora, que lança mão do repertório cultural e estético de matriz africana, como meio de expressão, de recuperação, de resistência e de afirmação da cultura negra. Performance negra, teatro de presença negra, teatro engajado negro.

Por sua vez, a autora Douxami (1998) destaca que a definição de Teatro negro não é homogênea, pois há diversos aspectos que o caracterizam. Sobre essa questão, afirma: “Pode-se entender por teatro negro um teatro que fale, na sua dramaturgia, da situação do negro; como também pode ser entendido apenas em função da presença do ator negro em cena, ou, ainda, pelo simples fato de o diretor ser negro” (DOUXAMI, C. 1998, p. 362).

Porém, quando se fala de Teatro negro no Brasil, apesar de não ser de modo homogêneo, há sempre algumas questões que surgem, a construção de uma identidade Afro-brasileira, pautada em reflexões e críticas de como ocorrem na atualidade e no processo histórico do país, as relações étnico-raciais. Do mesmo modo, como há uma forte presença de música, da dança, da religiosidade, enfim, de elementos artísticos, culturais e espirituais atribuídos à contribuição africana no Brasil.

#### **Companhia negra de revistas**

Para alguns autores, o grupo precursor do Teatro negro, no Brasil, foi o grupo TEN- Teatro Experimental do Negro, de que falaremos mais adiante. Porém, a partir do importante trabalho de Orlando Barros<sup>34</sup>, podemos constatar que, nas primeiras décadas do século XX, houve um grupo denominado por Companhia negra de revistas, que subverteu a ordem até então estabelecida. No contexto teatral do início do século XX, quando o branco tinha o poder de representar a si mesmo e aos negros, a Companhia negra de revistas apropriou-se desse mecanismo de representação, e artistas negros passaram a construir representações sobre si próprios e sobre seu grupo racial (BARROS. O. 2005, p 15).

A formação dessa companhia de revista tinha, por objetivo, em primeiro lugar, trazer artistas negros para a cena, já que as poucas personagens negras eram geralmente feitas por atores brancos pintados com tinta preta (*blackface*), e dar protagonismo às personagens negras, trazendo para a cena discussões relacionadas às questões raciais. Destaca Barros, dissertando sobre a referida companhia que

Sendo tão significativa esta experiência artística, não fosse igualmente por tantos outros aspectos relativos às manifestações de preconceito ou ao combate destas e, ainda, pelas conexões culturais inerentes, causa espécie que a memória da companhia Negra se apagasse quase completamente, sendo raramente evocada ou mencionada, e quando tem sido, não sem informações exatas (BARROS, O. 2005, p. 15).

A Companhia Negra de Revistas iniciou suas atividades em 31 de Julho de 1926 e, para Barros (2005, p. 14), esse evento foi precursor de um Teatro negro no Brasil. O grupo trazia, em sua proposta, a estrutura cênica do teatro de revista, espetáculo ligeiro, misto de prosa e verso, que acontece por meio de inúmeros quadros (GUINSBURG, FARIA E LIMA. 2006, p. 270). No âmbito de proposta de encenação, a Companhia Negra de Revistas manteve a estrutura do teatro ligeiro, porém a grande inovação dessa companhia foi ter um elenco formado por atores negros, valorizando esses artistas e trazendo o corpo negro para o âmbito da apreciação estética, mas não dentro dos massificados estereótipos que se restringiam a observar o corpo negro como potencialmente perigoso, hipersexualizado ou essencialmente subalterno.

---

<sup>34</sup> Orlando Barros é um historiador brasileiro, Doutor em História pela USP -Universidade de São Paulo e professor UERJ- Universidade Estadual do Rio de Janeiro, desde 1965.

Havia um crescente movimento de companhias formadas por atores negros em vários lugares do mundo, sobretudo em alguns países da Europa e no continente Americano. Podemos exemplificar a ascensão do teatro negro mundo afora com o espetáculo *Revue Nègre*, que teve grande repercussão e sucesso de público, como grande estrela desse elenco estaria Josephine Baker. Destaca Barros: “A valorização universal do artista negro permitiu também, aos poucos, o aparecimento de artistas negros ou mulatos de talento que foram ganhando papéis de destaque” (BARROS, O. 2005, p.15).

A companhia negra de revistas foi o primeiro grupo formado por negros, de que se tem registro, a trazer para a cena questões étnico-raciais, assim como incorporar ao teatro de revista referências da cultura afro-brasileira. A companhia foi pensada e capitaneada pelo artista De Chocolat, mas composta por expressivos atores e atrizes, como Rosa Negra e Grande Otelo, nesse contexto, ainda era criança e, por esse motivo, adotou o nome de Pequeno Otelo (CABRAL. 2007, p. 33).



Imagem VII: Elenco da Companhia Negra de Revistas em sua primeira formação, no ano de 1926. Fonte: Barros, Orlando de. 2005, p. 161.

### **Teatro experimental do negro**

Ao observarmos que as personagens negras, na dramaturgia brasileira do século XIX e XX, eram representadas de modo estigmatizado e caricato, é importante ressaltar que todas estavam em uma situação de subalternidade, e em se tratando de Teatro, sempre desempenhavam papéis coadjuvantes. No que tange à presença do ator negro na cena brasileira, destaca Abdias Nascimento, precursor do Teatro Experimental do Negro:

Por que um branco brochado de negro? Pela inexistência de um intérprete dessa raça? Entretanto, lembrava que, em meu país, onde mais de vinte milhões de negros somavam a quase metade de sua população de sessenta milhões de habitantes, na época, jamais assistira a um espetáculo cujo papel principal tivesse sido representado por um artista da minha cor. Não seria, então, o Brasil, uma verdadeira democracia racial? Minhas indagações avançaram mais longe: na minha pátria, tão orgulhosa de haver resolvido exemplarmente a convivência entre pretos e brancos, deveria ser normal a presença do negro em cena, não só em papéis secundários e grotescos, conforme acontecia, mas encarnando qualquer personagem – Hamlet ou Antígona – desde que possuísse o talento requerido (NASCIMENTO, A. 2004, p. 209).

Incomodado com essa constatação, Abdias de Nascimento, em meados do século XX, mais especificamente no ano de 1944, capitaneou um grupo de artistas, intelectuais e pessoas de diversas classes sociais e profissões, com o intuito de criar um grupo de Teatro que pudesse afirmar a presença de atores negros na cena e construir espetáculos que pudessem desconstruir os estereótipos até então corroborados pelas montagens cênicas e, em especial, onde os negros pudessem construir narrativas e representações sobre sua construção identitária, racismo, exclusão e valorização do corpo negro e da cultura afro-brasileira. Dessa empreitada, nasceu, na cidade do Rio de Janeiro, o TEN-Teatro Experimental do Negro. O TEN os habilitou a enxergar criticamente os espaços destinados aos negros no contexto nacional. Abdias Nascimento destaca alguns nomes que com ele formaram o Teatro Experimental do Negro.

O advogado Aguinaldo de Oliveira Camargo, companheiro e amigo desde o Congresso Afro-Campineiro que realizamos juntos em 1938; o pintor Wilson Tibério, há tempos radicado na Europa; Teodorico dos Santos e José Herbel. A estes cinco, juntaram-se, logo depois, Sebastião Rodrigues Alves, militante negro; Arinda Serafim, Ruth de Souza, Marina Gonçalves, empregadas domésticas; o jovem e valoroso Claudiano Filho; Oscar Araújo, José da Silva, Antonieta, Antônio Barbosa, Natalino Dionísio, e tantos outros (NASCIMENTO, A. 2004, p. 211).

Com uma proposta precursora de um teatro contra-hegemônico, o grupo tinha, como objetivo, desconstruir estereótipos tão reiterados pelo teatro brasileiro, por meio da

criação de uma dramaturgia própria, desenvolvida pelos próprios integrantes dos grupos, que pudessem propiciar, aos personagens negros, protagonismo e representações mais complexas, que fugissem dos simplórios personagens até então entabulados pela dramaturgia brasileira do século XIX e do século XX. Abdias de Nascimento, em uma entrevista, ressaltou os propósitos que norteavam o TEN:

Ao criar o Teatro Experimental do Negro, queríamos afirmar e transformar valores que vinham da África através de representações cênicas, de ordem política. Para mim, a política é totalmente implicada em qualquer atividade cultural. E as atividades políticas, também, não são independentes da cultura e da arte, não se pode separar um do outro (NASCIMENTO, A. APUD DOUXAMI, C. 1998, p. 323).

Era interesse, também do TEN, que o ator negro pudesse estar presente nos palcos, que seu talento e beleza fossem valorizados, que as questões étnico-raciais pudessem ser abordadas a partir do ponto de vista do próprio negro e que os espetáculos provocassem deleite dos sentidos por trazerem significativos elementos da cultura afro-brasileira, tais como a religiosidade, as danças, e narrativas mitológicas. Porém, também suscitavam incômodo, por levarem aos palcos questões sociais contundentes, tais como o racismo, a segregação, marginalização, violência, entre outros, em um país que preferia acreditar na democracia racial brasileira e não refletir sobre tais questões. O referido grupo, além de ter uma proposta cênica, também tinha um considerável engajamento social, desempenhando projetos de alfabetização, profissionalização de seu elenco, como destaca Douxami que

Muitos atores do TEN tinham baixo nível de escolaridade e exerciam atividades pouco valorizadas no mercado de trabalho, tais como motoristas, empregadas, pedreiros. O TEN lhes ofereceu uma formação teatral e cursos de alfabetização. Graças a essa política, criou-se uma companhia com mais de 50 atores, que atuou, muitas vezes, em formação reduzida, desde 1945 até o final dos anos 60 (DOUXAMI, C. 1998, p. 318).

Ancorando a História da companhia em datas, O Teatro Experimental do Negro fez sua estreia, enquanto companhia, no ano de 1944, com o espetáculo *Palmares*, da dramaturga Stella Leonardos, o qual se apresentou, pela primeira vez, em dezembro de 1944, no Teatro do Estudante, no Rio de Janeiro. O grupo se manteve ativo ao longo de

24 anos, encerrando suas atividades em 1968, quando a situação política do país, em meio à ditadura militar, era de censura e de perseguição de artistas que desenvolviam obras contendo críticas sociais, por esse motivo, Abdias do Nascimento, e o TEN acabaram por fechar as portas. Porém, é importante salientar que, enquanto companhia de Teatro, o grupo esteve ativo até o ano de 1952, data de sua última montagem cênica, mas, como o grupo desenvolvia outros projetos sociais e culturais, como destacamos acima, manteve-se ativo até 1968, desenvolvendo projetos dessa natureza.



Imagem VIII: Grupo TEN-Teatro Experimental do Negro, Rio de Janeiro, 1947. Acesso em 05/12/2019. Site: <http://www.palmares.gov.br/?p=40416>

### **3.9- ENCERRANDO A CENA III: DOS LAÇOS ENTRE TEATRO E COLONIALIDADE**

Neste capítulo, compreendemos que o Teatro, no Brasil, possui profundos laços com a colonialidade, pois foi engendrado como um dispositivo da colonização. Esse dispositivo não foi só utilizado para catequizar as populações ameríndias, como também para tornar seus corpos dóceis para o controle europeu. Pontuamos, neste capítulo, dois momentos em que o teatro foi utilizado como um dispositivo do colonialismo e da

colonialidade, para estabelecer e/ou corroborar com hierarquias raciais e sociais. No primeiro momento, o teatro foi utilizado como dispositivo na catequese das populações ameríndias e, em um segundo momento, o teatro colaborou com a propagação dos ideais racistas que legitimavam o processo de subalternização dos negros na sociedade brasileira do século XIX.

É interessante observar como o Teatro tem o poder de ser ressignificado pelos grupos que dele se apropriam. Desse modo, destacamos, também, dois momentos em que o Teatro no Brasil é apropriado por grupos subalternizados pela colonialidade como um importante meio de propagação das vozes obliteradas pela hegemonia. O Teatro ameríndio, desenvolvido pelo centro cultural dos guaranis, subverteu, e o que antes era um dispositivo para provocar um processo de epistemicídio das culturas dos povos originários, após a apropriação, no final do século XX, deste meio de produção artística pelos guaranis, este grupo passou a utilizar o teatro para passar às novas gerações a mitologia e a epistemologia desta cultura.

O segundo momento em que pontuamos a subversão do dispositivo para um contra-dispositivo, foi no surgimento do teatro negro no Brasil, no início do século XX, com a Companhia Negra de Revistas. O Teatro, que foi utilizado ao longo dos séculos como um dispositivo da colonialidade do poder para auxiliar a engendrar e legitimar discursos racistas, é apropriado por artistas afro-brasileiros para questionar e implodir essas mesmas hierarquias raciais que outrora o teatro ajudou a instaurar na sociedade brasileira.

**PARTE II**

**RECONSTRUINDO A HISTORIOGRAFIA A PARTIR DAS MARGENS:  
NORTE TEATRO ESCOLA DO PARÁ E A MODERNIZAÇÃO DO TEATRO  
BRASILEIRO**

## Saudosismo

Eu, você, nós dois  
Já temos um passado, meu amor  
Um violão guardado  
Aquele flor  
E outras mumunhas mais  
Eu, você, João  
Girando na vitrola sem parar  
E o mundo dissonante que nós dois  
Tentamos inventar tentamos inventar  
Tentamos inventar tentamos

A felicidade a felicidade  
A felicidade a felicidade

(...)

Sim, você, nós dois  
Já temos um passado, meu amor  
A bossa, a fossa, a nossa grande dor  
Como dois quadradões

Lobo, lobo, bobo

Eu, você, João  
Girando na vitrola sem parar  
E eu fico comovido de lembrar  
O tempo e o som

Ah, como era bom  
Mas chega de saudade a realidade  
É que aprendemos com João  
Pra sempre a ser desafinados  
Ser desafinados, ser desafinados, ser

Chega de saudade, chega de saudade, chega de saudade

Caetano Veloso e Emanuel Viana (1969)

## CENA IV

### A REPÚBLICA DA ESTRELLA: NORTE TEATRO ESCOLA DO PARÁ

#### 4.0- ANTES DE ENTRAR EM CENA: O TEMPO E O SOM

Vibrando na mesma estação da música “Saudosismo”, de Caetano Veloso e Emanuel Viana, também ficamos comovidos de lembrar o tempo e o som. Não há como falar das atividades do Norte Teatro Escola do Pará, sem tentar trazer ao menos um sopro da atmosfera do Brasil dos anos 1950. Por isso, iniciamos o capítulo com uma letra que faz forte alusão a este período, ao movimento da Bossa Nova<sup>35</sup>, aos afetos tecidos nesse momento histórico, em meio aos ventos de progresso econômico e de renovação da música e do teatro brasileiro.

O Brasil dos anos 1950 passava por profundas transformações políticas e culturais. No ano de 1956, Juscelino Kubitschek tornou-se presidente com a promessa de modernizar o país. O esforço de desenvolvimento, de renovação na estrutura física e cultural vinha ao encontro das propostas de modernização do teatro brasileiro, assim como do projeto educativo apresentadas pelo Teatro do Estudante. Por esse motivo, o movimento de Paschoal Carlos Magno, encenador, produtor e agitador cultural, teve considerável apoio do governo Kubitschek.

Foi no cenário de modernização arquitetônica, política e artística que os integrantes do Norte Teatro Escola do Pará produziram Arte e afetos. “Eu, você, nós dois, já temos um passado, meu amor...”, diz a música. E, no mesmo movimento afetivo de saudosismo, Paraguassú Éleres, presenteou, alguns anos atrás, Maria Sylvia e Benedito Nunes com uma fotografia. Paraguassú era ator do Norte Teatro Escola do Pará, “o homem memória” que ainda possui um bom acervo de fotografias e reportagens sobre o grupo. Ele pega uma foto deste acervo, faz uma cópia, coloca-a em um porta-retrato e

---

<sup>35</sup> A Bossa Nova foi um gênero musical surgido nos anos 1950 e concebido, em especial, por João Gilberto, Tom Jobim e Vinicius de Moraes. A busca por uma renovação da música brasileira, por meio da fusão entre o intrínseco e o extrínseco. O intrínseco representado pelo Samba, e o extrínseco representado pelo Jazz. A Bossa Nova buscava propor um novo jeito de cantar, um modo intimista e suave, em contraposição à forte potência vocal, modo expansivo de cantar dos artistas do rádio. Esse novo gênero musical brasileiro, que teve e ainda tem expressão internacional, ficou, fortemente, relacionado ao contexto histórico e político do Brasil dos anos 1950 (SCHWARCZ L. e STARLING ????. 2015, p. 421.).

escreve uma dedicatória dizendo: “Nós, que nos amávamos tanto”<sup>36</sup>. A fotografia traz o tempo, o som e o afeto daqueles idos de 1950, memória zelosa, presente para lembrar aqueles tempos de Norte Teatro Escola do Pará.

É pelo reverberar dessas palavras que pretendo escrever as narrativas do grupo Norte Teatro Escola, construindo uma História não apenas calcada em periódicos e entrevistas, mas, sobretudo, nos afetos despertados pela memória de Maria Sylvia Nunes e Paraguassú Éleres, que me concederam entrevistas. Iniciarei com o item 4.1- *O disparo poético para a cena: quem são os Vaz na fila do pão?*, com duas memórias afetivas em que Maria Sylvia e Benedito Nunes surgem como protagonistas. Seguirei para o item 4.2- *Narrativas do afeto: retratos de Maria Sylvia Nunes*, em que trarei aspectos relevantes da biografia de Maria Sylvia, Benedito Nunes e Angelita Silva, a tríade artístico-pedagógica do grupo Norte Teatro Escola do Pará.

No item 4.3- *O Teatro do Estudante na Amazônia brasileira*, irei traçar um breve histórico sobre este grupo que antecedeu o Norte Teatro Escola do Pará e que permitiu a implementação do projeto de Paschoal Magno na Amazônia paraense. O T.E.P. foi o primeiro grupo teatral em que Maria Sylvia Nunes esteve presente, foi por meio dele que a mesma entrou em contato com o movimento do Teatro do Estudante, os processos criativos e a relação entre Arte e Pedagogia. No item 4.4- *A república da Estrela: o grupo Norte Teatro Escola do Pará*, dissertarei sobre o nascedouro do grupo, suas atividades e propostas de cunho pedagógico. No item 4.5- *Norte Teatro Escola do Pará e a cena experimental*, falarei sobre os quatro festivais do estudante, dos quais o grupo participou, sobre os espetáculos, a repercussão das montagens do grupo, os prêmios arrebatados, e a figura da Maria Sylvia como uma das encenadoras de destaque desses festivais.

No item 4.6- *S.T.U.P.- Serviço de Teatro da Universidade do Pará:-STUP a primeira escola de teatro da Amazônia*, irei versar sobre como do N.T.E.P. foi o nascedouro da primeira escola de Teatro da Amazônia brasileira. Maria Sylvia e Benedito Nunes constataram a necessidade de uma Escola de Teatro para uma formação teórica e prática mais consistente aos atores e das atrizes paraenses. O casal, então, engajou-se na busca de parcerias para que o projeto da primeira escola de teatro da Amazônia se tornasse realidade. E finalizaremos o capítulo com item 4.7- *Saindo de cena: O que ficou do Norte*

---

<sup>36</sup> A dedicatória faz referência ao filme italiano *Nós que nos amávamos tanto* (1974), de Ettore Scola.

*Teatro Escola?*, nesse item, iremos tecer considerações sobre o capítulo VI e preparar algumas questões para o último capítulo.

#### **4.1- O DISPARO POÉTICO PARA A CENA: QUEM SÃO OS VAZ NA FILA DO PÃO?**

Em uma noite de novembro de 2009, eu entrei atônita no relançamento da terceira edição do livro *O dorso do tigre*, livro de Benedito Nunes. Benedito e Maria Sylvia Nunes estavam sentados um ao lado do outro, em frente a uma mesa comprida. Ele autografava os livros, ela o acompanhava. Dois idosos, com mais de 80 anos, ainda firmes, conversando, autografando, confraternizando. Por um momento, olhei o casal em perfeita harmonia e pensei que a Filosofia e o Teatro poderiam conviver com amor e cumplicidade. Almejava isso, pois, naquele momento, eu estava concluindo um curso superior em Filosofia e havia terminado um curso técnico de formação de atores. Era eu que estudava Filosofia e Teatro, dos gregos aos contemporâneos, e atuava em espetáculos, dos gregos aos contemporâneos. De repente, ver Maria Sylvia e Benedito Nunes me encheu de esperança na possível parceria entre Teatro e Filosofia, parceria que eu estava aos poucos estabelecendo em meu projeto existencial.

Alguns anos se passaram, e numa manhã de fevereiro de 2011, entrei sozinha na igreja onde ocorria o velório. Não costumo muito ir a esses espaços, minha religiosidade perpassa por outros lugares sagrados, tampouco frequento velórios em igrejas suntuosas. Meus mortos todos foram velados em lugares simples, pequenas capelas, humildes santuários. Mas aquele ritual fúnebre era de um homem muito importante, não apenas para a cidade de Belém, mas para todo o país. O velório, no qual entrei sozinha, era o de Benedito Nunes.

Por ser um reconhecido intelectual, seu corpo foi velado em uma das igrejas mais bonitas da cidade, a igreja de Santo Alexandre que começou a ser erguida no século XVII pelos jesuítas e, em meados do século XX, foi tombada como patrimônio histórico.

Recebi a notícia da morte de Benedito Nunes, carinhosamente conhecido como Bené, na tarde do dia anterior ao velório. Eu havia há pouco concluído o curso de Filosofia na Universidade Federal do Pará e acabei desenvolvendo uma amizade com minha orientadora. Foi ela que me telefonou e deu a notícia da morte do Bené. - Iracy, infelizmente ele faleceu. Falou de um modo grave ao telefone.

A igreja de Santo Alexandre estava repleta de gente. Alguns em profundo silêncio, outros conversando alto quando reencontravam amigos, outros cochichavam, poucos choravam. Evasões emotivas não poderiam ser públicas por parte de intelectuais e gente de poder, mas eu não. Naquele momento, era jovem, recém-sáida da graduação, por esse despreendimento, permiti-me chorar. Chorei, porque sabia da grande perda que era a morte do Bené, chorei por sororidade à dor de Maria Sylvia. Chorei profundamente, ainda bem que encontrei um ombro amigo. Mariléia, uma amiga atriz, que também havia estudado Filosofia. Ela chorava de soluçar e, nos intervalos entre as ondas de choro, ela dizia: - há pessoas que não deveriam morrer nunca, há pessoas que não deveriam nunca...

No dia do velório de Bené, eu fiz questão de entrar sozinha, sozinha para enfrentar, com força e pesar, essa grande perda, que era a morte de Benedito. Sozinha, para apertar, com firmeza, a mão de Maria Sylvia Nunes. E foi assim, intensa e arrebatadora que aquelas presenças entraram na minha cabeça. Maria Sylvia Nunes e seu luto evidente, suas roupas negras, seus olhos inchados, e a atmosfera triste que a envolvia, tristeza de quem perdeu um companheiro de toda a vida. E Benedito Nunes, que, em vida, era um homem de estatura pequena, mas que, com a morte, parecia ainda menor. Menor, como parecem os pássaros que alçam voos.

No Brasil, temos uma seguinte expressão: “Quem é fulano na fila do pão?”, essa frase é usada para se referir a alguém com desprezo, afirmando que aquela pessoa não tem importância. E o que tem a ver o título desse tópico “Quem são os Vaz na fila do pão?”, com essas duas memórias sobre Benedito Nunes e Maria Sylvia? Para começar a explicar, tenho de dizer o que representa um sobrenome na ainda provinciana cidade de Belém do Pará. É óbvio que esse culto aos sobrenomes das famílias que representavam as elites locais é algo que ocorre não apenas nessa cidade, pois o elitismo e a segregação social e cultural que um sobrenome, propositalmente, pode provocar, é algo recorrente em muitos lugares. Porém, falo de Belém, porque essa é a minha cidade e o lugar de onde surgem essas narrativas.

Como dissemos acima, Belém do Pará é uma cidade que ainda dá uma importância muito grande aos sobrenomes das famílias, que, em um passado próximo, foram muito abastadas ou que ainda desfrutam dessa condição. A questão é que um sobrenome também se configura como um passaporte, a garantir trânsitos e acessos a espaços privilegiados de poder e de visibilidade. Como a ascensão social por meio do acesso à educação é um processo recente no Brasil, e até mais da metade do século XX, eram

apenas os filhos das elites que adentravam as universidades e os espaços de produção de conhecimento, portanto, as elites intelectuais eram também elites econômicas na cidade de Belém.

A minha família, tanto paterna, quanto materna, vem das classes subalternas. Apenas em meados dos anos 1980, pessoas da minha família começaram, paulatinamente, a entrar em uma universidade. Então, meu sobrenome não chega nem perto do hall das elites econômicas e intelectuais da cidade de Belém. Ora, então, eu vim de uma família pobre, que, apenas na geração dos meus pais, começou a ter acesso ao ensino superior e obteve uma pequena ascensão social por meio da educação, mas, ainda assim, isso não me abre portas para estar natural e espontaneamente com bons trânsitos entre as elites nativas. Como iremos discutir, nas memórias poéticas do próximo capítulo, Maria Sylvia e Benedito Nunes faziam parte da elite nativa e, conseqüentemente, eu e minha família nunca nem sequer chegamos perto dos chás e saraus feitos por eles. Mas o que quero dizer com isso? Que todo o meu contato com Maria Sylvia e Benedito foi à distância, havia um muro social que nos separava e, para mim, eles eram entidades que eu só poderia ver de muito longe.

Narrei dois momentos em que estive no mesmo espaço que eles, mas, em ambos os momentos, apenas os cumprimentei formalmente e de modo distante. Porém, tanto Maria Sylvia, quanto Benedito foram importantes referências intelectuais e artísticas para a minha formação. Também é importante dizer que eles contribuíram, sobremaneira, para a educação na cidade, pois ambos estiveram engajados na criação de cursos na Universidade Federal do Pará, como veremos ao longo desse capítulo. Ademais, é interessante que uma pesquisadora, advinda das classes subalternas, possa escrever sobre a história das elites intelectuais, sobretudo utilizando epistemologias que descolonizam e desestabilizam as hierarquias de classe, de gênero e de raça.

Antes de versarmos sobre o grupo Norte Teatro Escola do Pará, é necessário circunscrever a classe social, da qual seus membros advinham, e também, as escolas estéticas que eles se filiavam. Apesar de estarmos discutindo, nesta tese, a exclusão de um teatro produzido por grupos subalternos desse cânone historiográfico do teatro brasileiro, porém, é importante destacar que o grupo Norte Teatro Escola do Pará não era ao todo formado por subalternos. O N.T.E.P. era um grupo heterogêneo, havia integrantes em condições sociais de vulnerabilidade, mas também havia pessoas que pertenciam às elites locais (falaremos novamente sobre essa questão no outro capítulo), portanto, reunia

jovens estudantes de várias classes sociais, ainda que a sua maioria fosse de famílias de classe média.

Destacamos que pelos motivos elencados acima esses motivos, os integrantes do N.T.E.P., sobretudo Maria Sylvia, Angelita Silva e Benedito Nunes, já usufruíam de visibilidade local, e podiam expressar suas vozes e serem ouvidos, condição impensável para a categoria do subalterno. Mesmo que não possamos encaixar esses intelectuais e artistas na categoria de subalterno, porém, podemos afirmar que o grupo enfrentou um processo de subalternização, por conta de serem originários e residentes da Amazônia paraense, em um contexto onde o colonialismo interno gerava hierarquias entre Sudeste/Sul e Norte/Nordeste.

Outra questão é, o grupo Norte Teatro Escola do Pará, como era próprio de muitos intelectuais e artistas paraenses de meados do século XX, tinha uma formação eurocentrada (BEZERRA. D. 2007, p.213). Naquele contexto, os referenciais bibliográficos e estético eram pautados na Europa, o que explica o fato do grupo N.T.E.P. ter encenado, majoritariamente, autores europeus, porém seria simplório taxá-los de eurocêntricos<sup>37</sup>. É importante destacar que, apesar de Maria Sylvia Nunes, Angelita Silva e Benedito Nunes terem um referencial eurocentrado, também propuseram a montagem de textos fora do cânone europeu, dramaturgias de vanguarda, como discutiremos mais à frente. O Norte Teatro Escola do Pará também por afinidade ao movimento Modernista de 1922, trouxe para o seu referencial e para o próprio grupo, autores brasileiros que versavam, sobretudo, das questões sociais, econômicas e culturais do Brasil, como por exemplo, João Cabral de Melo Neto.

## **4.2- NARRATIVAS DO AFETO: RETRATOS DA MEMÓRIA DE MARIA SYLVIA**

### **Memórias da infância**

Maria Sylvia Ferreira da Silva Nunes nasceu na cidade de Belém em 07 de janeiro de 1930, filha da professora primária Raimunda Ferreira da Silva e do desembargador e jornalista Cursino Loureiro da Silva. A mãe de Maria Sylvia, Raimunda, escrevia artigos sobre educação nas revistas do colégio Progresso Paraense, local onde lecionava, e um

---

<sup>37</sup> Concebemos aqui os termos eurocentrado e eurocêntrico de modos distintos. Por referencial eurocentrado, entendemos como um conjunto de bibliografias de autores europeus, e por referencial eurocêntrico, compreendemos como uma concepção hierárquica que concebe apenas as bibliografias europeias como legítimas, desconsiderando a produção epistemológica de outros continentes.

dos temas que versava nos artigos era a educação por meio da Arte<sup>38</sup>. Raimunda Silva era uma ávida leitora, possuía, em sua biblioteca, diversos livros de educação, em especial, livros do teórico Jean Piaget. A professora sentia enorme gosto em ensinar, ao casar-se, parou de trabalhar fora de casa e passou a ocupar-se dos trabalhos com a família, porém nunca parou de ensinar, alfabetizando as filhas e as pessoas que eram contratadas pela família para desempenhar serviços domésticos<sup>39</sup>.

O pai de Maria Sylvia, Cursino Loureiro, era desembargador. Tornou-se Bacharel em Direito no ano de 1916, pela Faculdade de Direito do Pará. Ingressou no ministério público como promotor da comarca do Xingu, no estado do Pará, no ano de 1917 e, no ano seguinte, foi juiz substituto da comarca de Igarapé-Mirim, também no estado do Pará. Mas foi apenas em 1930 que se tornou desembargador no Tribunal de Justiça do Estado do Pará. Foi por duas vezes presidente do Tribunal Eleitoral do Pará (1945-1945 e 1952-1954). Paralelo a suas atividades jurídicas, exercia o ofício de jornalista, escrevendo para periódicos da cidade de Belém, pelas suas atividades jurídicas e jornalísticas, tornou-se membro da Academia Paraense de Letras, ocupando a cadeira nº 35.

Cursino e Raimunda tiveram quatro filhas, Angelita, Célia, Celina e a caçula, Maria Sylvia. Raimunda alfabetizou as quatro filhas, e Maria Sylvia aprendeu a ler aos quatro anos de idade. Quando Maria Sylvia ingressou no ensino formal, já sabia ler e escrever e, por já ter assimilado os conteúdos das séries iniciais, as professoras do colégio a transferiram para uma série mais avançada. Aos 10 anos, já tinha lido grandes autores da literatura brasileira e mundial, tais como Machado de Assis e Fiódor Dostoiévski. Sua infância e adolescência foram em meio aos livros, na extensa biblioteca da família. O hábito da leitura era incentivado e ensinado pelos próprios pais. Sobre a formação intelectual e artística de Maria Sylvia ter suas bases na própria família, destaca o historiador Denis Bezerra que

A sua experiência com a literatura e o teatro não se dava apenas no espaço escolar, mas no ambiente familiar, pois sua irmã mais velha, Angelita Silva, contribuía com o TEP, liderado por Margarida Schivazappa. Seu pai, além de atuar na magistratura, trabalhou no jornalismo, na Folha do Norte, e na literatura, como poeta, função que o levou a ocupar uma cadeira na Academia Paraense de Letras. Dessa maneira, pode-se perceber que Maria Sylvia Nunes teve uma educação marcada pelo contato, desde

---

<sup>38</sup> Entrevista com Maria Sylvia Nunes em 12 de junho de 2017.

<sup>39</sup> Entrevista com Maria Sylvia Nunes em 12 de junho de 2017.

cedo, com a literatura e as artes, fatores importantes em sua formação, e depois quando assume a liderança do NTEP. Por isso, destacar as condições sociais dos integrantes do NTEP torna-se fundamental, para se analisar as posições sociais que eles ocupavam na sociedade de sua época (BEZERRA, D. . 2016, p.277).

Maria Sylvia contou, em entrevista concedida a mim, em 12 de junho de 2017, que, desde muito cedo, tinha o desejo de aprender a ler, em especial, por um motivo. Quando a mãe fazia as quatro filhas dormir, lia Monteiro Lobato para as meninas, *As reinações de Narizinho* embalavam o sono das irmãs, mas como Maria Sylvia era a caçula, acabava dormindo primeiro e não ouvia a história até o fim. No outro dia, a mãe começava a ler a história do ponto em que havia parado, e Maria Sylvia sempre perdia uma parte da história.

Como a minha mãe era professora primária, tinha o hábito de ler histórias para a gente, em especial, quando íamos dormir. Eu e minhas outras três irmãs ouvíamos a história até pegarmos no sono. Mamãe lia muito Monteiro Lobato, lembro bastante dela lendo *As reinações de narizinho*. Como eu era a caçula, acabava dormindo primeiro e sempre perdia uma parte da história. Eu quis aprender a ler logo, porque queria eu mesma ler as histórias, e assim saber qual era o seu desfecho, sem perder nenhuma parte (NUNES, M.. Entrevista concedida em 12 de junho de 2017).

Maria Sylvia cresceu em um lar repleto de livros, onde seus pais e irmãs tinham apreço pela palavra. Por esse motivo, recebeu estímulos desde muito pequena para uma próxima relação com a Literatura. O pai, Curcindo Silva, segundo a própria filha caçula, “era um homem espirituoso e bem-humorado”. Sempre incentivou as filhas a estudar e a ter uma formação profissional. Maria Sylvia contou, em entrevista, que, tanto ela, quanto suas irmãs tinham o hábito da leitura, em muitos momentos, ao chegar em casa, o pai deparava-se com as quatro filhas lendo, cada uma com um livro diferente.

Eu lia Machado de Assis e Dostoievski aos dez anos de idade. Eu e minhas irmãs líamos muita literatura brasileira e estrangeira. Uma vez, minha mãe, preocupada com o fato de nossas leituras não serem mais infanto-juvenis, perguntou ao meu pai: - Cursino, você acha que essa leitura é adequada para a idade delas? Então, meu pai respondeu: - Se elas conseguem entender, então já é adequado para elas (NUNES, M.. Entrevista concedida em 12 de junho de 2017).

A família Silva era, sem dúvida, genuína, tinha uma realidade diferenciada para o contexto da época, pois Cursino e Raimunda incentivavam as filhas a terem uma formação intelectual consistente, ingressarem no Ensino superior e ter uma profissão. Atitude não muito comum das famílias, pois, naqueles idos de 1930, 1940 e 1950, na cidade de Belém, e em muitas outras, a orientação para as mulheres era completamente voltada para o matrimônio. As moças das famílias aprendiam as prendas domésticas para se tornarem boas esposas. Portanto, o fato de Maria Sylvia não ter recebido uma educação sexista, contribuiu, sobremaneira, para que ela adentrasse o caminho das Artes e da Educação.

Maria Sylvia Nunes, desde criança, era uma expectadora assídua dos espetáculos teatrais, sejam aqueles desenvolvidos nas igrejas, onde encenavam as histórias dos santos, sejam aquelas companhias teatrais que vinham a Belém fazer temporadas. Sua primeira participação teatral foi em um Auto, onde a mesma desempenhou o papel do menino Jesus. A família tinha, por hábito, fazer leituras de poemas e de textos literários em geral, e Maria Sylvia e suas três irmãs gostavam de construir pequenas encenações e apresentá-las à família.

### **Formação educacional e parcerias de vida**

Maria Sylvia cursou a educação básica no colégio Moderno<sup>40</sup> e ingressou na Faculdade de Direito do Pará, no ano de 1949. Em 1952, tornou-se bacharel em Direito, porém, nunca exerceu a profissão. Lembramos que, em meados do século XX, na cidade de Belém, o curso de Direito era o único da área de Ciências Humanas, portanto, aqueles que tinham apreço pela Literatura, Filosofia e Artes e que desejavam ingressar no Ensino Superior para ampliar o seu conhecimento na área das humanidades, acabavam por cursar Direito. Foi no âmbito estudantil, entre o colégio Moderno e o curso de Direito, que Maria Sylvia estreitou os laços de afeto com aquele que seria seu companheiro por toda a vida, Benedito Nunes.

---

<sup>40</sup> O colégio Moderno foi uma instituição de ensino na cidade de Belém do Pará, fundada no ano de 1914, pelo casal de professores portugueses Clotilde Pereira e Adolfo Pereira. A escola contribuiu, sobremaneira, para a educação na cidade, sendo uma instituição que oferecia a educação básica, cursos técnicos e, posteriormente, cursos de nível superior (O colégio Moderno. Acesso em 05 de novembro de 2017. <http://colegiomoderno.com.br/institucional/historico/>).

O restante da formação primária e o ginásio foram feitos no Colégio Moderno, um dos mais tradicionais de Belém, entre 1941 e 1948. Foi quando Benedito conheceu Haroldo Maranhão e Maria Sylvia Ferreira da Silva Nunes (...). Benedito e Maria Sylvia também cursaram juntos a Faculdade de Direito, entre 1949 e 1952 (SANJAD, N.; SANJAD, A. 2011, p.349).

Maria Sylvia Nunes e Benedito Nunes casaram-se em 1952, logo após a conclusão do curso de Direito. Estabeleceram uma parceria intelectual e afetiva que durou quase 59 anos, sendo encerrada apenas após a morte de Benedito. A parceria afetiva, intelectual e artística do casal gerou muitos frutos, como por exemplo, o grupo Norte Teatro Escola do Pará, os espetáculos, os prêmios dos festivais e a própria criação da primeira escola de teatro da Amazônia. O desenvolvimento humano, por meio das Artes, da Filosofia e da Educação, era um projeto existencial compartilhado pelo casal.



Imagem IX: Maria Sylvia e Benedito Nunes na cidade do Rio de Janeiro, ano 1952. Fonte: CARNEIRO, Eva Diana Felix. Os espectadores: história, sociabilidade e cinema em Belém do Pará. 2016. P.146.

Como iremos falar nos próximos tópicos, Maria Sylvia fundou, junto com Benedito Nunes e Angelita Silva, o grupo Norte Teatro Escola do Pará, reinserindo a Amazônia paraense no movimento nacional do Teatro do Estudante. Desempenhou no

grupo a função de encenadora, dirigindo vários espetáculos de vanguarda, com montagens precursoras de textos nunca encenados no Brasil. Participou com o grupo Norte Teatro Escola do Pará de quatro Festivais nacionais do Estudante, arrebatando vários prêmios, inclusive o de melhor direção, em 1959, com a montagem de *Édipo Rei*.

Maria Sylvia tornou-se uma das maiores expressões na área da encenação nos festivais nacionais, diga-se de passagem que, a função de encenador, até os dias atuais, é geralmente vinculada ao masculino (apesar de no teatro nacional terem existido expressivos nomes femininos), quiçá na década de 1950, momento histórico em que Sylvia produziu artisticamente.

Como a repercussão dos grupos Norte Teatro Escola do Pará foi grande, a necessidade de se criar uma escola de teatro que pudesse formar atores e atrizes no Norte do Brasil, tornou-se premente, desse modo, Maria Sylvia e Benedito engajaram-se na criação da primeira escola de Teatro da Amazônia brasileira e posteriormente fundaram, o Serviço Universitário de Teatro, dentro da Universidade Federal do Pará. Nesta instituição, Maria Sylvia foi professora da cadeira de História do Teatro, História do Espetáculo e Teoria do Teatro ao longo de três décadas, contribuindo para a formação de inúmeros artistas da cidade. Nos próximos tópicos, iremos versar com maior profundidade sobre a produção cênica de Maria Sylvia e o Serviço de Teatro Universitário.

No ano de 2002, Maria Sylvia foi homenageada com uma sala de espetáculo que leva o seu nome. O Cineteatro Maria Sylvia Nunes é uma moderna construção, que compõe o complexo da Estação das Docas<sup>41</sup>(ver imagem), na cidade de Belém do Pará. O Teatro dispõe de, aproximadamente, 800 metros quadrados e tem a capacidade para 426 lugares (ver imagem). O Cine-teatro é destinado a espetáculos de música, teatro, recitais, convenções, congressos e simpósios, e também abriga a melhor sala de projeção cinematográfica da Amazônia.

---

<sup>41</sup> Estação das Docas é um complexo turístico e cultural que congrega gastronomia, cultura, moda e eventos nos 500 metros de orla fluvial do antigo porto de Belém. São 32 mil metros quadrados divididos em três armazéns e um terminal de passageiros. Estação das docas. Acessado em 05/12/2019. Site: <http://www.estacaodasdocas.com/>.



Imagem X: Complexo da Estação das Docas. Acesso em 05/12/2019. Site: <http://www.estacaodasdocas.com/>.



Imagem XI: Visão interna do Teatro Maria Sylvia Nunes. Acesso em 05/12/2019. Site: <http://www.estacaodasdocas.com/>.

No ano de 2019, Maria Sylvia foi condecorada com o título de Professora Emérita<sup>42</sup> da Universidade Federal do Pará, primeira professora da área de Artes a receber

---

<sup>42</sup> O título de professor emérito é conferido por uma entidade de ensino superior a seus professores já aposentados, que atingiram alto grau de projeção no exercício de sua atividade acadêmica. Este é o maior título concedido nas universidades brasileiras a professores aposentados que se destacaram em suas respectivas áreas e tiveram significativa contribuição para o seu campo de estudo e para a universidade.

o título. Em entrevista ao jornal O Liberal, em decorrência do recebimento do título, a encenadora declarou: “Fiquei muito agradecida e contente, principalmente, por saber que foi o primeiro título emérito da área das artes. Essa homenagem é não só para mim, mas para o conjunto de pessoas que trabalhou para fundar a Escola de Teatro e Dança da UFPA” (NUNES, M.. Entrevista concedida para o Jornal O Liberal, Belém, 18 de abril de 2019).

Enquanto estávamos finalizando a revisão da tese, Maria Sylvia Nunes faleceu, aos 90 anos, na madrugada do dia 05 de março de 2020, na cidade de Belém do Pará. Foi velada no Museu da UFPA, das 09:00 h às 15:00h do dia 05 de março. Maria Sylvia era uma pessoa muito querida na cidade, e sua morte comoveu amigos, alunos, professores e artistas, a mesma deixou um importante legado para a educação em artes e para a modernização do teatro brasileiro. Embora o seu trabalho de encenadora e professora de teatro tenha sido reconhecido pela comunidade artística e acadêmica do estado do Pará, porém, seu nome segue invisibilizado dentro da historiografia hegemônica do teatro brasileiro.



Imagem XII: Maria Sylvia Nunes na sala de sua residência, na mesma Casa da Estrella onde reside desde 1954. Foto tirada no dia 12 de Junho de 2017, em entrevista concedida à pesquisadora desta tese. Fonte: Arquivo da pesquisadora Iracy Vaz.

## Das parcerias de vida I: o companheiro Benedito

Benedito José Viana da Costa Nunes nasceu no dia 21 de novembro de 1929, na cidade de Belém do Pará, foi o companheiro de Maria Sylvia por 59 anos, até falecer, em 27 de fevereiro de 2011. Nos primeiros dois anos de casados, moraram com os pais de Maria Sylvia e, depois, foram residir com Angelita Silva, irmã mais velha de Maria Sylvia. Esta casa, onde residiu Maria Sylvia, Benedito e Angelita, ficou conhecida como a “República da Estrella”, pois era o local onde o grupo N.T.E.P. ensaiava e apresentava suas peças. Mesmo após o término do grupo, os residentes da casa continuavam a promover saraus e encontros entre os amigos. O projeto arquitetônico da casa foi concebido pela própria Angelita e por Ruy Meira<sup>43</sup>, ambos engenheiros (falaremos novamente desse projeto arquitetônico mais à frente).

Nessa casa, localizada na Travessa da Estrella, com traços modernistas, incluindo um belo painel de azulejos na fachada - desenhado por Angelita e executado por Ruy Meira, os três conviveram por décadas, até o falecimento de Angelita, em 1996, constituindo grande biblioteca e reunindo, com frequência, os amigos para rodadas de conversa, leitura, música, cinema e refinada mesa (SANJAD, A. SANJAD, N. 2011, p.349).

Na cidade de Belém, há uma prática estranha de se trocar os nomes das ruas, políticos dão entrada em pedidos dos mais esdrúxulos possíveis, em muitas situações, para agradar determinadas figuras de poder. Falo isso, porque, a rua em que se localiza a casa em que residiu Angelita, Benedito e Maria Sylvia, era denominada por Rua da Estrella ou Estrela, por isso a casa ficou conhecida como “República da Estrella”. Além da atmosfera poética que a palavra Estrela<sup>44</sup> traz, onde por décadas se produziu Literatura, Teatro e Filosofia, o nome da rua deu uma identidade à casa, e a famosa residência deu uma identidade maior à rua. Mas, na mudança indiscriminada de nomes, passou a ser

---

<sup>43</sup> Ruy Meira nasceu em Belém do Pará no ano de 1921, foi engenheiro e artista plástico premiado nacionalmente (MEIRA. ??? (inicial) 2008, p. 40).

<sup>44</sup> Apesar do nome Estrela nos remeter à poética imagem de pequenos diamantes cravados na abóbada celeste, a rua da Estrela fazia alusão à guerra do Paraguai, como várias outras ruas próximas, que se referem ao nome de batalhas, de personalidades e de territórios onde ocorreu a tal guerra. A palavra Estrela ou Estrella refere-se ao Porto da Estrela, por onde escoava a produção de uma fábrica de pólvora que abastecia as tropas aliadas dos países Brasil, Argentina e Uruguai contra o exército do Paraguai. Porém, a referência à guerra foi pulverizada, de modo que seus moradores nem sequer relacionam a guerra com o nome da rua. Então, a rua da Estrela nunca foi para a população da cidade uma alusão à guerra do Paraguai, mas uma referência aos pontos de luz nas noites escuras (A rua da Estrella. Acessado em 12/10/2019 Site: <https://fauufpa.org/2014/10/15/travessa-da-estrela-a-polemica-rua-do-marco-da-legua/>).

Travessa Mariz e Barros<sup>45</sup>. Tal mudança gerou profunda insatisfação dos seus moradores, que, resistentemente, continuaram chamando a rua de Estrella. No ano de 2011, com a morte de Benedito Nunes, a rua volta a se chamar Estrella, como uma homenagem ao filósofo, e em frente à casa, há uma placa com o nome da rua (ver imagem XIII).



Imagem XIII: Benedito Nunes em frente à casa da Estrella. Crédito da foto: Elsa Lima.  
Acessado em 16 de agosto de 2019. Acesso em 12/06/2019. Site:  
<http://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v6n2/a07v6n2.pdf>.

Benedito Nunes foi professor, crítico literário e premiado escritor<sup>46</sup>. Ocupou-se, por toda a vida, ao estudo e à escrita da Filosofia e da crítica literária. Foi um dos fundadores do curso de Filosofia da Universidade Federal do Pará, em 1973, lugar onde foi professor por quatro décadas. Ao lado de Maria Sylvia, também foi um dos fundadores do Serviço de Teatro Universitário (atual Escola de Teatro da Universidade Federal do Pará), no ano de 1962. Entre os anos de 1959 e 1960, Maria Sylvia Nunes ganhou uma viagem para Paris, fruto da premiação de melhor encenadora, no II Festival de Teatro do

---

<sup>45</sup> Antônio Carlos de Mariz e Barros (1835-1866) foi um militar que comandou excursões na guerra do Paraguai, sendo, fatalmente, ferido por uma bomba, faleceu em decorrência deste episódio A rua da Estrella. Acessado em 12/10/2019 Site: <https://fauufpa.org/2014/10/15/travessa-da-estrella-a-polemica-rua-do-marco-da-legua/>).

<sup>46</sup> Benedito Nunes ganhou importantes prêmios brasileiros. Ganhou duas vezes o prêmio Jabuti: em 1987 e 2010. O primeiro prêmio com a obra *Passagem para poético* (1986), na qual fez um genuíno ensaio sobre a obra de Martin Heidegger. O segundo, um livro de crítica literária denominado *A clave do poético* (2009). No ano de 2010, também foi contemplado com o prêmio Machado de Assis pelo conjunto da obra.

Estudante (iremos discorrer melhor sobre este fato nos itens seguintes). Benedito a acompanha e ficaram na capital da França por seis meses, frequentando cursos e palestras de Filosofia e assistindo espetáculos teatrais. Entre 1967 e 1969, Benedito Nunes e Maria Sylvia retornam a Paris, desta vez, para residir. Benedito cursou, neste período, a Pós-graduação na Universidade de Sorbonne.

O filósofo exerceu a docência, por mais de quarenta anos, na Universidade Federal do Pará, na cidade de Belém, e também proferiu seminários em universidades dos Estados Unidos, Canadá e França,<sup>47</sup> aposentando-se no ano de 1998, ano em que é contemplado com o título de Professor Emérito da Universidade Federal do Pará. Mesmo após a sua aposentadoria, continuou a ministrar oficinas e cursos em diversas instituições de ensino na cidade de Belém.

Bené, como era carinhosamente conhecido pelos amigos, contribuiu, para as atividades do grupo Norte Teatro Escola do Pará, sobretudo auxiliando os jovens estudantes a compreender a complexidade do texto literário. Benedito Nunes foi um significativo nome da Filosofia e da crítica literária no Brasil, tendo escrito mais de vinte livros sobre essas searas de estudo.

No ano de 2009 foi mais uma vez homenageado com a construção do Centro de Convenções Benedito Nunes, localizado no campus do Guamá, na Universidade Federal do Pará. O centro de convenções é um monumental espaço para eventos acadêmicos diversos, medindo aproximadamente 2.162, 82 m<sup>2</sup>, com capacidade para 1.000 pessoas (ver imagem XIV)

---

<sup>47</sup> Benedito Nunes proferiu seminários nas seguintes instituições fora do Brasil: Université de Haute-Bretagne-Rennes II (França), University of Texas at Austin (E.U.A.), Vanderbilt University (E.U.A.), University of Stanford (E.U.A.) e Université de Montréal (Canadá)



Imagem XIV- Fachada do Centro de Eventos Benedito Nunes. Fonte: <https://www.portal.ufpa.br/index.php/ultimas-noticias2/7664-ufpa-disponibiliza-diversos-espacos-para-realizacao-de-eventos-cientificos-politicos-e-culturais>

Benedito Nunes morreu em 27 de janeiro de 2011, em Belém do Pará, e foi velado na igreja de Santo Alexandre, onde estiveram presentes centenas de pessoas (SANJAD, A. SANJAD, N. 2011, p. 354).

### **Angelita Silva**

A amizade e a cumplicidade entre Maria Sylvia e sua irmã Angelita Silva se prolongou por toda a vida. Maria Sylvia era a filha caçula, Angelita, a filha mais velha. Angelita Silva era engenheira e intelectual, que participou, ativamente, do movimento teatral e literário de Belém nas décadas de 1930 a 1960. Como engenheira, fez história, quando, no ano de 1942, foi a segunda docente do sexo feminino a se matricular no curso superior da Escola de Engenharia do Pará. Os cursos de Engenharia, no Brasil, e, em especial na Amazônia, eram frequentados apenas por homens, foi apenas em 1940 que o curso recebeu uma aluna, Helena Chermont e, dois anos depois, Angelita Silva.

Certamente, algo nada épico como o grito do Ipiranga pintado por Pedro Américo aconteceu no dia 3 de fevereiro de 1940, em Belém. No entanto, naquele dia, uma ação individual, como a de dom Pedro, no quadro do pintor, pareceu mover a História: a ação discreta e singela de matrícula de uma aluna numa escola. Olhada, agora, com o distanciamento de 69 anos, aquela ação mostra, claramente, sua força na derrubada de uma barreira que, desde a fundação de Belém, em 1616, afastara as mulheres da História dos Construtores da Amazônia por 324 anos. Havia, sem dúvida, uma atitude de ousadia, na decisão daquela jovem de 18

anos de idade, chamada Helena Chermont Roffé de, naquele dia, matricular-se na Escola de Engenharia do Pará-EEP, mesmo que ela não pudesse dimensionar o alcance do seu ato. Nenhuma mulher havia entrado na já, então, longa História do Ensino de Engenharia na Amazônia. Nos anos de 1600 e 1700, apenas rapazes estudaram Engenharia nas chamadas Aulas Militares. Entre os estudantes da EEP, Helena foi a única mulher, durante dois anos. Só passou a ter cumplicidade feminina em 1942, quando uma outra jovem teve uma ousadia semelhante à dela. Chamava-se Angelita Ferreira da Silva. (...) Além de engenheira, Angelita tornou-se uma personalidade conhecida do movimento teatral paraense, como a própria Maria Sylvia, cujo nome foi dado ao teatro da Estação das Docas.

(História da participação feminina. Acesso em 20/12/2019. Site:[http://www.itec.ufpa.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=389:historia-da-participacao-feminina-nos-cursos-de-engenharia&catid=46:estaticos](http://www.itec.ufpa.br/index.php?option=com_content&view=article&id=389:historia-da-participacao-feminina-nos-cursos-de-engenharia&catid=46:estaticos)).

Angelita Silva foi uma importante figura para a história de Belém, pois, além de ser a segunda mulher a se formar no curso de engenharia, foi professora e intelectual que produziu textos sobre cultura e atuou nos dois principais grupos do Teatro do estudante em Belém, o TEP- Teatro do Estudante do Pará e o Norte Teatro Escola do Pará.



Imagem XII: Angelita Silva em foto apresentada na matrícula do curso de Engenharia Civil, no ano de 1942. Acesso em: 13/01/2019. Fonte: [http://www.itec.ufpa.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=389:historia-da-participacao-feminina-nos-cursos-de-engenharia&catid=46:estaticos](http://www.itec.ufpa.br/index.php?option=com_content&view=article&id=389:historia-da-participacao-feminina-nos-cursos-de-engenharia&catid=46:estaticos)

Maria Sylvia, na fase da adolescência, passou a acompanhar a irmã Angelita Silva, que participava de um grupo de teatro dirigido por Margarida Schivasappa, professora de música e encenadora. Vários ensaios do grupo ocorriam na própria casa da família Silva. Voltaremos a falar sobre o T.E.P., grupo acima referido, mais à frente. Os primeiros contatos com o Teatro, na vida de Maria Sylvia, sempre foram compartilhados com Angelita Silva. Seja na infância, quando as irmãs faziam peças teatrais para apresentar aos familiares, seja quando passou a acompanhar Angelita nos ensaios do grupo T.E.P.

### **4.3- O TEATRO DO ESTUDANTE NA AMAZÔNIA PARAENSE**

#### **Teatro do Estudante: um movimento nacional**

Não há como falar do protagonismo de Maria Sylvia Nunes no grupo Norte Teatro Escola do Pará, sem antes contextualizar o que foi o movimento nacional do Teatro do Estudante. Faremos essa imersão, para compreendemos como o grupo paraense fazia parte de um projeto nacional. O Teatro do Estudante do Brasil (T.E.B.) foi um movimento artístico-educacional liderado por Paschoal Carlos Magno. Paschoal Carlos Magno nasceu na cidade do Rio de Janeiro, em 1906, e faleceu na mesma cidade no ano de 1980. Foi diplomata, dramaturgo, ator, crítico teatral e literário. Não há como segregar as narrativas sobre o Teatro do Estudante e a vida de Paschoal, pois “a história do Teatro do Estudante do Brasil (TEB) confunde-se com a de seu mentor: Paschoal Carlos Magno (1906-1980). Verifica-se ao longo de sua trajetória uma simbiose criador/criatura” (FERNANDES, N. 2013, p.58).

O projeto do Teatro do Estudante consistia na formação de grupos teatrais amadores, constituídos por discentes de todo o país. O objetivo do projeto era que, por meio da leitura e montagem de obras da dramaturgia nacional e mundial, atores e plateia pudessem ter acesso a textos diversos, dos clássicos às vanguardas. O T.E.B pretendia contribuir com o desenvolvimento educacional, intelectual e estético da população brasileira, assim como, modernizar o teatro brasileiro, que na contramão da Literatura e da música, em meados do século XX, ainda não havia se renovado. Paschoal Magno acreditava que a democratização do acesso aos textos dramáticos por meio do teatro, causaria uma elevação cultural no país.

O TEB passou a figurar como movimento cultural, a partir da criação de grupos de teatro amador formados por estudantes, e/ou

vinculados a universidades ou agremiações estudantis, por todo o país. Isso possibilita enxergar a unicidade do Teatro do Estudante como um empreendimento de Paschoal Carlos Magno que se estende do fim da década de 30 até meados dos anos 70 e a sua finalidade: o progresso cultural do Brasil como Estado-Nação. É claro que esse objetivo do Teatro do Estudante sofre ao longo de todo o seu desenvolvimento. Porém, a associação entre juventude/classe estudantil, cultura nacional, teatro, arte e educação garantiu a Paschoal Carlos Magno não só a organicidade de seu projeto como também a possibilidade de muitas das atividades do Teatro do Estudante serem financiadas pelo Estado, através de subvenções ou então de custeio de suas dívidas a partir de dinheiro público (FONTANA, F.. 2010, p.46).

O Teatro do Estudante iniciou as suas atividades no ano de 1938, quando o grupo Teatro do Estudante do Brasil, capitaneado por Paschoal Magno, estreia na cidade do Rio de Janeiro, no teatro São Caetano, a peça “Romeu e Julieta”. Precisamos destacar o nome de Itália Fausta<sup>48</sup>, que assinou a direção e esteve na lida diária com os jovens estudantes na construção do espetáculo (ver imagem XVI).



Imagem XVI- Montagem do TEB, Romeu e Julieta. Fonte: <https://www.spescoladetatro.org.br/noticia/ponto-a-primeira-julieta-brasileira/>

---

<sup>48</sup> Fausta Polloni, cujo nome artístico era Itália Fausta, foi atriz e encenadora. Nasceu no ano de 1879, na cidade de São Paulo e faleceu na cidade do Rio de Janeiro no ano de 1951.

É importante salientar que, ao nomear o movimento de Teatro do Estudante, o intuito de Paschoal Magno era incluir todos os estudantes, da educação básica ao ensino superior. Sobre a questão, afirma o próprio Paschoal Magno:

Nunca pretendi que o movimento se chamasse “teatro universitário”, porque teatro não pertence a uma classe. O erro dos teatros universitários que vieram depois, é que nenhum deles era realmente de universitários, mas sim, abusavam do nome. Teatro do Estudante era, para mim, alguma coisa que abrangia estudantes de escolas superiores, secundárias, técnicas, normais e aceitava qualquer pessoa que quisesse fazer teatro e fosse menor de trinta anos. Eram todos estudantes... de teatro (MAGNO, P. apud FERNANDES, N. 2013, p. 58).

No princípio do projeto, Paschoal enviou cartas para destinatários diversos, do presidente Getúlio Vargas a empresários abastados, com o intuito de angariar recursos financeiros para o seu projeto, que até o momento era custeado pelo próprio artista. No ano de 1952, em sua própria residência, criou o Teatro Dulce, onde reunia, ensaiava e apresentava espetáculos com o seu grupo de Teatro do Estudante do Rio de Janeiro. No governo de Juscelino Kubitschek, Paschoal tornou-se agitador cultural oficial, encarregando-se de dinamizar a cultura e renovar o teatro brasileiro. Viajou o Brasil inteiro, fomentando e apoiando grupos de Teatro do Estudante. No ano de 1958, reúne grupos amadores de todo o Brasil na primeira versão do Festival de Teatro do Estudante. Sobre os festivais falaremos nos parágrafos seguintes. Em 1962, é nomeado secretário-geral do conselho de cultura.

Para a historiadora Fabiana Fontana (2010, p. 25), foram três as principais contribuições que o Teatro do Estudante deixou em favor da instauração da modernidade no teatro brasileiro, a saber: renovação no repertório dramático apresentado pelos conjuntos nacionais, o surgimento de uma nova classe de atores, e a inserção da figura do diretor no teatro brasileiro. Para o historiador Denis Bezerra (2016, p. 108), as práticas cênicas amadoras representavam uma oposição ao Teatro profissional vigente na década de 1940, pautado em parâmetros comerciais, para o qual a principal preocupação era agradar o público pagante.

Se por um lado, o objetivo do Teatro profissional das décadas de 1940 e 1950 estava na movimentação de capital para o pagamento de artistas e de gastos com os espetáculos, por sua vez, o Teatro amador priorizava a investigação da linguagem cênica,

sua capacidade experimental, criticando, desse modo, o viés comercial como único objetivo a ser atingido.

### **T.E.P- Teatro do Estudante do Pará**

O Teatro do Estudante do Pará (T.E.P.) surgiu em 1941 e reuniu jovens universitários, professores e intelectuais, capitaneados pela professora Margarida Schivazappa. O T.E.P não foi apenas um grupo de teatro, mas um movimento cênico de vanguarda na cidade de Belém, em consonância com um movimento nacional liderado por Paschoal Carlos Magno. Sobre o T.E.P., destaca o pesquisador Denis Bezerra que

Desenvolveu seus trabalhos interessados por novas formas teatrais, uma produção que levasse ao público paraense espetáculos, segundo seus líderes, de grande valor cultural, diferindo-se do teatro popular, caracterizado pelas formas apresentadas anteriormente. Nisso, promoveram a circulação do denominado “cânone”, composto por obras “clássicas”, oriundas da dramaturgia europeia, fato que indica um elemento importante para uma leitura da produção cultural na cidade. Suas ações revelam a preocupação desse determinado grupo social de renovar a cena teatral local, oferecendo, segundo eles, o que de melhor existia da dramaturgia mundial, símbolo de cultural universal e modernizante de meados do século XX. Tal ação pautou-se na busca pela orientação e aprimoramento do olhar, ou seja, de promover uma educação estética da sociedade, não se preocupando com o que o público pensava, mas interessada em formar um determinado público (BEZERRA, D. 2016, p.109).

No texto acima, podemos observar que o projeto do Teatro do Estudante do Pará era levar ao público grandes obras do cânone, engajar jovens estudantes na leitura e na encenação de dramaturgias e promover uma renovação cultural por meio do teatro. Esses objetivos estavam em consonância com o projeto de Paschoal Carlos Magno. É necessário versarmos sobre uma outra figura feminina de suma importância para o Teatro amazônica e porque não dizer brasileiro, figura essa que antecedeu Maria Sylvia Nunes, influenciando e contribuindo, sobremaneira, para a formação teatral e intelectual de Sylvia. Essa figura feminina, de suma importância para o teatro paraense, foi a professora, musicista e encenadora Margarida Schivazappa. A autora Luiza Barreto Leite, no livro *A mulher no Teatro Brasileiro*, destacando a notória participação de Maria Sylvia no II Festival do Estudante, destaca que o Teatro no Pará já era antecedido por outro nome feminino, o de Margarida Schivasappa (ver imagem XVII).

Na verdade, foi sob o signo do amor que nasceu o Teatro no Pará, pois a admirável e suave D. Margarida de sobrenome difícil, fundou-o com carinho e conservou-o com dedicação e sacrifício até que surgiu uma equipe, capaz de continuar seu trabalho de pioneira, levando-o avante com a vibração juvenil que já lhe faltava (LEITE, L. 1965, p.87).

Margarida Schivasappa nasceu na cidade de Belém do Pará, Brasil, no dia 10 de novembro de 1895, filha do comerciante italiano Henrique Schivasappa e da cantora soprano Carina da Costa Schivasappa. Margarida foi uma importante artista, pesquisadora e fomentadora cultural na cidade de Belém do Pará. Cantora, diretora de teatro, professora e folclorista. Desenvolveu seus estudos formais em duas instituições de música: no Instituto Carlos Gomes, em Belém e, alguns anos depois, diplomou-se, também, no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, no Rio de Janeiro. Margarida foi nomeada professora de canto coral da rede municipal de Belém, dando aulas em várias escolas da cidade. Seguiu o método de ensino de música desenvolvido pelo maestro Heitor Villa Lobos, o então denominado método de Canto Orfeônico (BEZERRA. D. 2016, p.137).



Imagem XVII- Margarida Schivazappa. Fonte: <http://antoniopantoja.blogspot.com/2010/01/margarida-schivazappa-primeira-dama-do.html>

A partir de 1921, vários estados brasileiros passaram a adotar o ensino da música como disciplina nas escolas públicas de ensino. A partir de 1930, o Canto Orfeônico torna-se principal ferramenta metodológica para a educação musical dos alunos. Schivasappa formou várias gerações de alunos, realizando apresentações públicas de corais em Belém do Pará com até 1500 vozes. No ano de 1939, exerceu o cargo de Superintendente de ensino, nomeada pelo então presidente Getúlio Vargas para gerir ações educacionais na Amazônia (BEZERRA. D. 2016, p.137).

Em 1941, fundou, em Belém do Pará, juntamente com outros artistas, o T.E.P- Teatro do Estudante do Pará. O grupo ancorava sua prática na montagem de espetáculos teatrais e no estudo de obras em clássicos da dramaturgia brasileira e estrangeira, mas também, em textos poucos conhecidos do público, como mostra o quadro abaixo que os textos montados pelo grupo.

Espectáculo	Autor	Ano
<i>Não te conheço mais</i>	Aldo De Benedetti	1941
<i>Divorciados</i>	Eurico Silva	1941
<i>Sinhá Moça chorou</i>	Ernani Fornari	1941
<i>O Leque de lady Windmere</i>	Oscar Wilde	1942
<i>Verdade de cada um</i>	Pirandello	1942
<i>Toque a serenata de Schubert</i>	Mário Couto	1942
<i>A Boneca Ressuscitada</i>	Mário Couto	1942
<i>Tristão</i>	Mário Couto (adaptação de uma obra de Thomas Man)	1948
<i>A comédia do coração</i>	Paulo Gonçalves	1948

<i>Cândida</i>	Bernard Shaw	1848
<i>Cobé</i>	Joaquim Manoel de Macedo	1948
<i>A importância de ser severo</i>	Oscar Wilde	1949
<i>Avarento</i>	Molière	1949
<i>A Moreninha</i>	Joaquim Manoel de Macedo (adaptação infantil)	1949

(BEZERRA. D. 2017, p.141)

O grupo onde Margarida Schivazappa desempenhava a função de encenadora, construiu vários espetáculos e permaneceu em atividade por quase uma década. É importante salientar que este grupo, dirigido por Schivazappa, fomentou, posteriormente, a criação de um outro grupo de teatro: o Norte Teatro Escola do Pará. Margarida também escreveu diversos textos sobre o folclore e a cultura na Amazônia, e veio a falecer no ano de 1968, na mesma cidade onde nasceu.

O T.E.P - Teatro do Estudante do Pará contou com a importante presença de Angelita Silva, que traduzia textos dramáticos, os quais, até o momento, não estavam disponíveis em português, participava dos ensaios, desempenhando o papel de assistente de direção. O grupo em questão teve um intenso trabalho por quase dez anos. Foi nesse espaço que Maria Sylvia Nunes entrou em contato com o funcionamento de um grupo de teatro, com o projeto nacional do Teatro do Estudante, seus processos criativos e vínculos afetivos. Como observamos acima, quando falamos do movimento do Teatro do Estudante na Amazônia paraense, dois nomes femininos despontam da encenação, Margarida Schivazappa, no T.E.P., e Maria Sylvia Nunes, no N.T.E.P. Sobre esta transição de encenadoras representativas do Teatro do Estudante em Belém, destaca Luiza Barreto Leite: “O Teatro no Pará mudou de nome e de direção, mas continua dirigido pelo amor e pelo desinteresse; isto é um exemplo a mais para o Brasil” (LEITE, L.. 1965, p.86).

#### **4.4-A REPÚBLICA DA ESTRELLA: O GRUPO NORTE TEATRO ESCOLA DO PARÁ**

Como destaquei acima, o movimento de renovação do Teatro brasileiro se deu por meio do Teatro amador; sobre o Teatro amador, Jacques Copeau destaca que

É preciso não se envergonhar de ser um amador. O ideal seria que, durante sua carreira, o artista, por maior que fosse, jamais cessasse de ser um amador, se atribuirmos a essa palavra toda a sua plenitude: AQUÊLE QUE AMA. Aquele que se entrega à sua arte não por ambição, vaidade ou cupidez, mas unicamente, por amor e que subordinado toda a sua pessoa a essa pura paixão, faz voto de: HUMILDADE, DE PACIÊNCIA E DE CORAGEM (COPEAU, J. 1952, p. 27).

Este texto de Copeau integra o primeiro número da revista Cadernos de Teatro, organizada por Maria Clara Machado, dramaturga, encenadora e professora, que esteve à frente do grupo amador O Tablado, no Rio de Janeiro. No texto acima, observamos que o autor define o amador como aquele que não tem um retorno monetário do seu trabalho e que executa a sua arte por profundo amor à mesma. Teatro amador não deve, em nenhum contexto, ser encarado de um modo pejorativo, como um Teatro desprovido de qualidade ou paupérrimo de técnicas, mas, ao contrário, como um Teatro desatrelado do objetivo de obter lucro e focado na experimentação das possibilidades cênicas.

A prática do Teatro amador assume vários aspectos: simples diversão, reflexão ou crescimento de uma comunidade, rememoração de outras culturas (espetáculos realizados por imigrantes nas línguas de origem, por seus descendentes ou estrangeiros), pregação ideológica e, por último, uma significação que foi de suma importância para o desenvolvimento do teatro brasileiro: assumir seriamente o compromisso de realizar montagens nem sempre viáveis para o teatro profissional (...) Nesse sentido, é o teatro amador uma das forças propulsoras da mudança e da atualização do panorama teatral (GUINSBURG, J. FARIA, J.. LIMA, M.. 2006, p. 23/24).

O fato do Teatro amador não estar em busca de um retorno financeiro permitiu que seu repertório pudesse ser mais livre, por exemplo, o grupo Norte Teatro Escola do

Pará, montou uma grande diversidade de textos, de clássicos a autores de vanguarda, e dramaturgos ainda pouco conhecidos no Brasil, tais como Eugène Ionesco e Fernando Arrabal. Explorar as potencialidades experimentais da linguagem cênica, seja no âmbito de novas propostas de encenação ou na montagem de textos literários diversos (e não apenas de dramaturgias), era um dos objetivos do Norte Teatro Escola do Pará. Portanto, modificar, renovar e refletir sobre o fazer teatral era o que movia os amadores daquele contexto.

O grupo Norte Teatro Escola do Pará surgiu no ano de 1957 e tinha por objetivo dar prosseguimento ao projeto do Teatro do Estudante na capital paraense<sup>49</sup>, visto que o grupo Teatro do Estudante do Pará havia se desfeito no ano de 1951 (BEZERRA, D. 2013, p.71). O N.T.E.P. iniciou suas atividades com leitura e debates de textos dramáticos e poéticos. No núcleo do grupo, estava Maria Sylvia Nunes, encenadora e grande articuladora para a criação do grupo. Em colaboração, estavam Benedito Nunes e Angelita Silva. No contexto, Benedito era professor de Filosofia na Educação básica, Angelita era professora de Engenharia e Maria Sylvia bacharel em Direito.

Para que esse grupo fosse caracterizado como Teatro de Estudantes, era necessário capitanear jovens da Educação básica e do Ensino Superior para agregar ao grupo. Desse modo, estudantes remanescentes do grupo T.E.P. e alunos e alunas de Angelita e Benedito se juntaram e, assim, surgiu o Norte Teatro Escola do Pará. As irmãs Maria Sylvia e Angelita Silva já tinham experiência com a dinâmica de funcionamento de um grupo de Teatro do estudante, pois ambas participaram do T.E.P., o que favoreceu a criação e o desenvolvimento do novo grupo. As reuniões do Norte Teatro Escola aconteciam na casa de Maria Sylvia e Angelita, carinhosamente chamada pelos amigos e integrantes do grupo como República da Estrella. Sobre o início dos encontros, destaca Paraguassú Éleres:

Um grupo de jovens intelectuais, capitaneados por Maria Sylvia Nunes, seu marido, o filósofo Benedito Nunes, e a irmã Angelita Silva, engenheira e professora universitária, iniciam programas de leituras de textos poéticos. (...) Os textos poéticos eram lidos e não recitados e um dos escolhidos foi o poema de João Cabral de Melo Neto, *Morte e Vida Severina*, que da leitura passou à

---

<sup>49</sup> Importante destacar que, no contexto das décadas de 1950 e 1960, havia inúmeros grupos de Teatro amador e que o Teatro do Estudante era apenas uma vertente do Teatro amador da época. Desse modo, todo o Teatro do Estudante pode ser concebido como Teatro amador, mas nem todo o teatro amador pode ser encaixado no Movimento do Teatro do Estudante. Visto que havia grupos de teatro popular, grupos de teatro das mais diversas origens, que se autodenominavam como amadores, mas que não compunham o movimento liderado por Paschoal Carlos Magno.

encenação. (...) O N.T.E.P. era constituído por um grupo de jovens sem formação acadêmica em teatro, mas tinha atuações equilibradas e o resultado é que mesmo considerando o caráter amador do grupo, aos poucos foi criando uma razoável plateia (ÉLERES, P.. 2008, p.17).

Paraguassú Éleres foi um dos integrantes do grupo, esteve presente em quase todas as montagens, ele se tornou o “homem memória” daqueles tempos do N.T.E.P. Guardou, com cuidado de colecionador, as fotos, os programas e as reportagens de jornal do grupo. Com esse material, somado a suas memórias, escreveu um livro intitulado *Teatro de Vanguarda: O Norte Teatro Escola do Pará e os Festivais de Teatro de Estudantes*, lançado no ano de 2008. O livro de Paraguassú é um importante registro das memórias do grupo N.T.E.P., permeado pelas narrativas do afeto. O autor era aluno de Angelita Silva e foi convidado por ela a participar das leituras. Imediatamente, Éleres engajou-se no grupo, participando da maioria dos espetáculos do grupo e esteve presente na primeira montagem de *Morte e Vida Severina*. Em entrevista concedida à pesquisadora desta tese, ele fala sobre a origem do NTEP:

A História do Norte Teatro Escola é curiosa do ponto de vista em que ele não nasceu para ser um grupo de Teatro, ele nasceu como um grupo de jovens que faziam leituras de textos poéticos. A pessoa ia pra lá (República da Estrella), lia o poeta, não declamava e interpretava o poema para a plateia (ÉLERES, P.. Entrevista concedida em 21 de janeiro de 2019).

Havia outros estudantes engajados no N.T.E.P. Para termos um panorama dos integrantes do grupo e quão diversa eram as áreas desses e dessas estudantes, destacaremos os nomes dos/as integrantes mais ativos no grupo, que estudavam, na época do N.T.E.P. e qual atuação profissional desempenharam posteriormente. Iniciamos pelo próprio Paraguassú Éleres: era estudante da Escola industrial de Belém<sup>50</sup>, cursando a

---

<sup>50</sup> A Escola Industrial de Belém era uma instituição de ensino pública que oferecia parte do Ensino básico, na época, denominado como Ensino Primário e também cursos de marcenaria, funilaria, alfaiataria, sapataria e ferraria. Na década de 1960, passa a oferecer a Educação Profissional de nível médio e cursos técnicos de edificações e estradas, passando a ser chamado de Escola Industrial Federal do Pará, quando foram criados os cursos de Agrimensura e Eletromecânica. Atualmente, esta instituição de ensino tem o nome de Instituto Federal do Pará (A Escola Industrial de Belém. Acessado em 04 de junho de 2018. site: <https://www.ifpa.edu.br/component/content/article?id=347> ).

Educação básica nesta instituição, era aluno de Angelita Silva e ingressou no grupo por intermédio da mesma (ÉLERES. 2008, p.14).

Outro integrante era Carlos Miranda, estudante de Direito, formou-se na área e mudou-se para a cidade do Rio de Janeiro, onde dirigiu o Serviço Nacional de Teatro. Ele foi um ator de destaque, conseguiu, por dois anos seguidos, no I e no II Festival do Estudante, o prêmio de melhor ator. Joaquim Francisco Machado, na época, era estudante da Educação Básica, atualmente, é professor de Literatura na Southern University, na cidade da Califórnia, nos Estados Unidos (ÉLERES. 2008, p.13).

Aita Altmann era estudante da Educação básica quando participou do N.T.E.P., depois, tornou-se médica e Artista Plástica. Manuel Wilson Penna era estudante de medicina e, na época, também desempenhava o trabalho de radialista. Na atualidade, é médico psiquiatra na cidade de Boston, nos Estados Unidos. Fernando Pena, irmão mais novo do integrante citado anteriormente, estudante de Engenharia na década de 1950, mas, no presente, é Doutor em física, professor e pesquisador. Silvia Mara Brasil, na época, era estudante de Direito, graduou-se e mudou-se para os Estados Unidos com o marido, militou contra a guerra do Vietname na década de 1960 (ÉLERES. 2008, p.13).

E mais ainda alguns dos estudantes que, na década de 1950 e 1960, integravam o grupo Norte Teatro Escola do Pará, são: Daniel Carvalho, estudante da Educação básica, trabalhava como rádio ator nas novelas de rádio do Pará, não obtivemos informações de profissão atual. Clarisse Corrêa Pinto era estudante de Direito, depois, formou-se na área. João de Jesus Paes Loureiro, estudante de Direito na época, hoje é Doutor em Literatura, professor da Universidade Federal do Pará, poeta e escritor, é um dos relevantes pensadores da cultura amazônica, tendo diversos livros e artigos sobre o assunto (ÉLERES. 2008, p.14).

### **Ação pedagógica do N.T.E.P.**

Não há como falar do N.T.E.P. sem destacar a dimensão pedagógica do grupo, visto que o próprio projeto nacional do Teatro do Estudante passava pela dimensão pedagógica, visando instruir e dar uma sólida formação intelectual e cultural por meio da Literatura e do Teatro. Podemos ver, claramente, essa questão em uma crônica de Paraguassú Éleres intitulada *Festa na república da estrela*, publicada no jornal *A província do Pará*, em que o mesmo ressalta como a sua participação no N.T.E.P. contribuiu, sobremaneira, para a sua própria formação.

A República da Estrella (na Travessa da Estrella, que um anônimo alguém não sei por que alcunhou com o nome de um anônimo Mariz e Barros) foi, para os que tiveram a sorte de frequentá-la, a fonte da sadia e sábia companhia. Bené, sua mulher Sylvia (professora e diretora da escola de Teatro), aglutinavam em torno de si um grupo de pessoas - não que necessariamente em torno deles orbitassem, mas por causa do inteligente ambiente, não só cultural e intelectual, mas sobretudo ético e cívico. Para mim, àquela altura curuminzão<sup>51</sup> de menos de vinte anos, era banal privar da companhia de pessoas que já eram ou que no futuro seriam referências culturais e intelectuais, estaduais e nacionais (no caso de Bené, internacional), e que sem dúvida nortearam parte da minha formação intelectual (ÉLERES, P. 2008, p.17).

Como já disse acima, o Teatro do Estudante, no Brasil, era um projeto estético e pedagógico, e o grupo N.T.E.P. não fugiu desse aspecto. Maria Sylvia Nunes, que era a encenadora do grupo, na altura, já estava formada em Direito, era poliglota e possuía uma formação intelectual considerável. A mesma escolhia os textos poéticos e dramaturgicos que seriam lidos pelo grupo, e após isso, o N.T.E.P. reunia-se não apenas para ler os textos, mas para compreendê-los e discuti-los sob a ótica literária e filosófica.

Em muitas reuniões do grupo, Benedito Nunes e Angelita Silva, ambos professores, endossavam o trabalho pedagógico ao lado de Maria Sylvia. Desse modo, havia uma tríade formada por Maria Sylvia, Benedito e Angelita, que orientava os jovens do grupo nas complexas leituras que faziam, auxiliando-os na leitura e ensinando sobre as melhores formas de interpretação e de compressão dos textos. Como já dissemos acima, a leitura dos textos literários foi a força motriz para a criação do grupo Norte Teatro Escola e, por esse motivo, nele, desempenhava um importante papel estético e pedagógico.

### **Maria Sylvia Nunes: encenadora-pedagoga**

Antes de falar do encenador-pedagogo, é importante definirmos o que compreendemos por encenação. Patrice Pavis, na obra *A encenação contemporânea* (2010), define o trabalho de encenação como:

---

<sup>51</sup> A palavra Curumim é de origem indígena, do tronco linguístico Tupi e significa criança. Na Amazônia, é utilizada para se referir àqueles de pouca idade, sejam crianças ou adolescentes.

A encenação é, assim, uma representação feita sob a perspectiva de um sistema de sentido, controlado por um encenador ou por um coletivo. É uma noção abstrata e teórica, não concreta e empírica. É a regulação do teatro para as necessidades do palco e do público. A encenação coloca o teatro em prática, porém de acordo com um sistema implícito de organização de sentido (PAVIS, P. 2018, p.03).

A concepção de encenação é recente, data, aproximadamente, da segunda metade do século XIX. Desse modo, a palavra encenador passa a ser concebida como o artista responsável pela organização do espetáculo e sua concepção cênica. Antes da figura do encenador surgir, havia o ensaiador ou, às vezes, o ator principal ficava encarregado de orientar os atores. Patrice Pavis, no livro *Dicionário de Teatro* (2013), destaca as principais funções do encenador. Em primeiro lugar, o encenador é aquele que compreende a visão do espetáculo em sua totalidade, pois a proposta de encenação deve atravessar cada elemento cênico, como por exemplo: figurino, cenário, iluminação, interpretação, sonoplastia, em um todo harmônico e direcionado por um pensamento unificador, pautado na proposta poética daquele espetáculo (PAVIS. P. 2013, p. 122).

A segunda função é a percepção do espaço, consiste em transpor a escritura dramática, o texto, para uma escritura cênica. Desse modo, o encenador projeta, no espaço físico, aquilo que o escritor concebeu no texto dramático. Por isso, a encenação é a transformação da literatura para o Teatro, por meio do ator e do espaço cênico. As falas da dramaturgia, quando a encenação é pautada em um texto dramático, são espalhadas e inseridas no espaço e no tempo cênico, para que sejam vistas e ouvidas (PAVIS. P. 2013, p. 123).

A terceira função assemelha-se à primeira e diz respeito à tarefa de conciliar os diversos trabalhos dos outros profissionais que compõem a construção do espetáculo. No Teatro, há vários criadores, como, por exemplo: o dramaturgo, o iluminador, o cenógrafo, os atores, entre outros. Cada um trabalha na sua seara e cria conforme a proposta do espetáculo, porém, é função do encenador reunir e coordenar as diferentes naturezas de trabalho para compor uma totalidade, na qual os diversos setores da vida cênica (iluminação, cenário, atuação, dramaturgia) dialoguem a partir de uma proposta estabelecida pela encenação (PAVIS, P. 2011, p. 123).

A quarta função corresponde ao trabalho de dar sentido à obra teatral, pois é a visão geral da encenação que traz o sentido do Teatro na sua totalidade. A encenação é uma interpretação do texto dramático, pois a mesma compreende, ao mesmo tempo, o ambiente onde se desenvolve a atuação, sua interpretação psicológica e gestual. A quinta função é a solução imaginária, em outras palavras, o relacionamento das duas ficções, a dramaturgica e a encenação. Porém, as duas obras são distintas, e a encenação pode trazer, em sua proposta, modos de deixar o texto dramático mais compreensível, clarear áreas do texto que estavam obtusas. Ou, ainda, a encenação pode intervir, modificar, borrar, complicar o texto dramaturgico. Destaca Pavis : “Na maior parte do tempo, a encenação é uma explicação de texto que organiza uma mediação entre o receptor original e o receptor contemporâneo” (PAVIS. P. 2011, p.124).

A sexta função é o discurso paródico, a encenação se mostra como uma possibilidade de visualização do subtexto, um discurso ao lado de uma leitura que se encontra apenas enquanto possibilidade no texto. Por esse motivo, a encenação tem essa dimensão paródica, pois a obra literária se desdobra na obra cênica. Desse modo, o texto e a encenação estão no entrechoque e no entrelaçamento das duas leituras, como uma paródia que não podíamos (a cena) separar do objeto parodiado (o texto) (PAVIS. P. 2013, p. 124).

A sétima função diz respeito à direção dos atores, orientar os atores quanto à partitura de gestos, à entonação do texto, ao ritmo e à intensidade do trabalho corporal e vocal do ator, que deve estar em consonância com o discurso da encenação. Faz-se a interligação da interpretação do ator a uma sequência, a uma cena, a um conjunto. Ressalta Pavis: “Uma direção assim supõe que os signos produzidos pelo ator sejam emitidos claramente, sem ‘ruídos’ nem interferências” (PAVIS. P. 2011, p. 124).

Poderíamos versar aqui sobre outras tantas possíveis funções de um encenador, mas a última função do encenador, destacada por Patrice Pavis, diz respeito às orientações que o encenador deve dar ao seu elenco. É importante destacar que a encenação não é um exercício autoritário do diretor para com o seu elenco, ditando gestos, modos de falar e interpretar e não permitindo que o ator seja também protagonista da construção cênica. Ao contrário, a função do diretor, como este olhar de quem está de fora, como um olhar duplo de quem observa e de quem cria, deve orientar os atores para que estes tenham o melhor desempenho, revelar e destacar potencialidades do elenco, “indicar não é ditar, é, antes, sugerir, informar, mostrar um caminho possível” (PAVIS, P. 2011, p.125).

É importante salientar que, no Brasil, o termo diretor ou diretora é o mais utilizado para se referir à função descrita acima. Sabemos que há discussões na seara teatral que buscam distinguir o termo diretor do de encenador, colocando o primeiro como uma prática mais impositiva e autoritária, e ao segundo, uma atitude que daria mais espaço para a construção criativa conjunta e democrática (GUINSBURG, J., FARIA, J., LIMA, M. 2006, p. 15), porém nesta tese não utilizarei os dois termos como antagônicos. Diretor e encenador neste trabalho serão utilizados como sinônimos, portanto, é encenador ou diretor aquele que é responsável pela montagem teatral do espetáculo, o artista que fica encarregado de orientar, coordenar e estimular atores e técnicos na concepção e na execução de um espetáculo.

### **O encenador-pedagogo**

A palavra Pedagogo vem do grego, da junção de duas palavras “Paidos”, que quer dizer criança e “Agoge”, que significa conduzir. Então, etimologicamente, Pedagogo quer dizer “aquele que conduz as crianças” (JAEGER. 1989, p.11). Quando destacamos, aqui, a palavra pedagogo, é no sentido daquele que tem preocupações didáticas para com um determinado grupo, quem tem intenção de ensinar e orientar pessoas em uma determinada atividade.

Sabemos que existe uma extensa bibliografia sobre a prática da encenação e o encenador, porém, gostaríamos de versar sobre a prática da encenação ou direção que tem um cunho pedagógico, por esse motivo, elencamos o autor Robson Carlos Haderchpek para discutir a questão. Em sua tese intitulada *A poética da direção teatral: o diretor-pedagogo e a arte de conduzir processos* (2009), discute a relação entre a função do encenador e sua dimensão pedagógica. Para o autor, muitos diretores teatrais conciliam a profissão de artista com a função de professor. Assim, em muitas de suas montagens artísticas, adotam princípios pedagógicos. Esse movimento é recorrente no Teatro contemporâneo, de modo que as duas atividades, a de encenador e a de professor estão tão atreladas, que não podemos mais dissociá-las. Destaca o autor que

É neste cruzamento que podemos nos perguntar se a própria arte já não traria em si seus ensinamentos e sua pedagogia. O ator tem a oportunidade de aprender sempre com cada novo trabalho realizado, e isso o alimenta, projetando-o para o futuro. O mesmo acontece com o diretor, que também deverá estudar e conhecer sua equipe, seus atores e o universo que os cerca, a fim de propor um trabalho e conduzir um processo. E, ao fazê-lo, estará também

assumindo a função de pedagogo (HADERCHPEK, R.. 2009, p.81).

O trabalho do encenador-pedagogo inicia muito antes dos ensaios, visto que, de um modo geral, nos processos pedagógicos, em que, no grupo teatral, o fim não é apenas cênico, mas didático, o diretor-pedagogo elege um texto para ser encenado, um texto que seja relevante para o contexto sociocultural do seu grupo, um texto que exprima questões pertinentes do seu tempo e valem a pena serem levadas ao palco. Ao escolher o texto, o diretor-pedagogo reflete sobre qual o melhor método para introduzir o estudo do texto ao grupo, se irá fazer, primeiramente, leituras da obra em questão com o grupo, se utilizará dinâmicas ou jogos, enfim, o trabalho deste profissional antecede os ensaios. Como é próprio deste binômio encenador-pedagogo, o mesmo escolhe um texto por percepção da qualidade literária da obra e de suas potencialidades enquanto possibilidade de ser tornar cena, todavia, também, preocupa-se com o aprendizado do grupo, qual o melhor modo de fazer o grupo interpretar, refletir e assimilar a obra em questão (HADERCHPEK. R. 2009, p.82.

Porém, é importante ressaltar que o diretor-pedagogo não pode conceber o processo artístico e educacional como uma via de mão única, em outras palavras, como um processo em que apenas ele ensine, estabeleça direcionamentos e fixe propostas. É necessária a compreensão dialógica da relação entre diretor e ator e igualmente da entre professor e aluno. Desse modo, o encenador-pedagogo deve se posicionar de modo acessível, em postura constante de quem deseja trocar e não simplesmente impor sua concepção ao grupo. Podemos afirmar que, entre encenadores-pedagogos e atores-alunos, deve existir uma relação de escambo artístico e intelectual, por mais que, na relação, os primeiros estejam ocupando o lugar de orientar e direcionar o grupo, mas esse processo deve ser por meio do diálogo franco e aberto, através do qual há fala, mas também há escuta. Sobre essa questão, destaca Haderchpek:

O diretor-pedagogo precisa estar atento a ele e aos outros para não correr o risco de se cegar. E isso não quer dizer que o diretor deve saber tudo sempre, e que um processo não possa gerar brigas e discussões, muito pelo contrário, para que o trabalho ocorra de forma orgânica, as divergências também precisam aparecer. Não estamos falando dos contos de fadas onde todos viveram felizes para sempre, estamos falando da realidade de uma profissão e de arte autêntica. Por isso, o diretor-pedagogo

deve estar disposto a se transformar juntamente com seus atores. Ele deve priorizar o processo de formação do aluno-ator, e isso às vezes o obriga a fazer escolhas que não são fáceis (HADERCHPEK, R. 2009, p.88).

O aspecto mais importante a ser ressaltado do encenador-pedagogo, ou como o autor denomina, do encenador-professor, é priorizar o processo de criação em detrimento do produto final, visto que o processo é o momento central da aprendizagem. Essa é uma diferença significativa entre o encenador convencional e o encenador-professor, enquanto o primeiro prioriza o resultado estético, o segundo prioriza o processo educacional-criativo.

A ideia de encenador-professor ou encenador-pedagogo se aplica a Maria Sylvia Nunes, visto que sua atividade artística também tinha, como objetivo, a dimensão pedagógica. Como já havíamos escrito acima, o projeto nacional do Teatro do Estudante guardava, em seu cerne, um objetivo educacional. O Teatro e o contato com a Literatura dramática ou poética eram potentes meios de desenvolvimento intelectual e estético das novas gerações, representadas pelos atores-estudantes, assim como do público em geral, independente da faixa etária, que entrasse em contato com os espetáculos.

Se tratando do Norte Teatro Escola do Pará, a dimensão pedagógica, na qual se empenhavam Maria Sylvia Nunes, Angelita Silva e Benedito Nunes era bem evidente. A concepção de que, por meio da arte, podemos expandir as consciências e engrandecer a percepção ética dos indivíduos norteava o grupo. O que gostaríamos de retificar, com isso, é que o grupo Norte Teatro Escola do Pará tinha um compromisso com a formação dos jovens estudantes, não apenas a formação intelectual, mas também ética, social e política, como iremos abordar adiante.

No grupo Norte Teatro Escola do Pará, o processo criativo iniciava com a escolha do texto, este poderia ser uma dramaturgia (a maioria dos textos escolhidos) ou um longo poema (como era o caso de *Morte e Vida Severina*). A partir do momento em que o texto era escolhido pela tríade Maria Sylvia, Benedito Nunes e Angelita Silva, ainda que a encenadora tomasse à frente desse processo, o texto era lido por todos.

O segundo momento do processo de criação do grupo era a leitura minuciosa e a compreensão aprofundada da obra. Os jovens se reuniam à volta de Maria Sylvia, por vezes, contavam com a presença de Benedito e de Angelita, liam o texto e eram induzidos

a interpretar passagens da obra. Desse modo, o processo estético e pedagógico se iniciava com a leitura dos textos, geralmente, era Maria Sylvia que orientava as leituras, em alguns momentos, explanavam sobre os respectivos autores e a obra, mas, sobretudo, estimulavam a capacidade de reflexão e a autonomia de pensamento dos jovens estudantes que participavam do grupo.

Segundo Paraguassú Éleres, em entrevista concedida, a diretora Maria Sylvia Nunes orientava que os atores não caíssem no erro de se voltar apenas para o seu personagem e suas falas, mas que tivessem uma compreensão total da obra. Maria Sylvia propôs uma metodologia de ensaio genuína para o grupo. A encenadora solicitava que o elenco assimilasse não apenas as falas do seu personagem, mas a obra inteira. A justificativa primeira da encenadora para o seu elenco era que, mesmo na ausência de algum ator, o elenco poderia ensaiar sem grandes problemas, pois ou outro ator daria a fala do personagem que faltou ou todo o elenco passaria mentalmente a fala do ausente. Como o Norte Teatro Escola era um grupo amador, e a maioria do elenco estudava e alguns trabalhavam também, grande parte dos atores tinham outras atividades para além do exercício teatral, o que fazia com que as faltas fossem constantes no grupo. Como a maior parte dos textos montados pelo Norte Teatro Escola não eram obras muito longas, era possível assim proceder.

Para Paraguassú, esse era o principal motivo que fazia com que Maria Sylvia induzisse seu elenco a decorar a obra inteira, porém, como o mesmo afirma em entrevista concedida, mesmo após 60 anos da primeira montagem de *Morte e Vida Severina*, ele ainda lembra o poema quase todo e, em suas aulas de Direito Agrário, recitava-o para os alunos. Destaca Paraguassú:

Vale observar que os membros do grupo tinham suas ocupações e por vezes ocorriam faltas aos ensaios. Maria Sylvia então fez com que decorássemos o texto completo. Assim, na falta de alguém, os presentes “diziam” mentalmente o trecho do colega ausente, resultando que os ensaios do grupo incompleto levavam quase o mesmo tempo, com diferença de minutos (ÉLERES, P.. Entrevista concedida em 21 de janeiro de 2019).

O quarto momento do processo criativo era a apresentação dos espetáculos: o grupo se apresentou em algumas cidades do estado do Pará, como Belém, Bragança e

Abaetetuba, mas as apresentações ocorreram, sobretudo, na cidade de Belém e nos festivais do estudante, em várias cidades brasileiras, dos quais falaremos mais à frente.

### A produção cênica do N.T.E.P.

<b>ANO</b>	<b>Espetáculo</b>	<b>Autor</b>
1957/1958	<i>Os Cegos</i>	Michel de Ghelderode
1958	<i>Morte e Vida Severina</i>	João Cabral de Melo Neto
1958	<i>O moço Bom e Obediente</i>	Betty Barr e G. Stevens
1959	<i>A lição de Botânica</i>	Machado de Assis
1959	<i>O Quase Ministro</i>	Machado de Assis
1959	<i>O Urso</i>	Anton Tchekhov
1959	<i>O Pedido de Casamento</i>	Anton Tchekhov
1959	<i>O Cisne</i>	Anton Tchekhov
1959	<i>Pluft, o Fantasminha</i>	Maria Clara Machado
1959	<i>Édipo Rei</i>	Sófocles
1959	<i>A Cantora Careca</i>	Èugene Ionesco
1960	<i>Pic-nic no Front</i>	Fernando Arrabal
1960	<i>Os Espectros</i>	Henrik Ibsen
1961	<i>O Namorador ou A Noite de São João</i>	Martins Penna
1962	<i>Biedermann e os Incendiários</i>	Max Frisch

Se observarmos o quadro acima, que mostra o ano e o espetáculo encenado pelo grupo, podemos constatar que o N.T.E.P. teve uma intensa produção, apesar dos seus cinco anos de existência. Foram 15 espetáculos ao todo, com dramaturgias nacionais e estrangeiras. É interessante observar que o grupo foi precursor ao montar textos que nunca haviam sido encenados em palco algum, como foi o caso de *Morte e Vida Severina*, ou, nunca haviam sido montados no Brasil, como *Bierdermann e os Incendiários*. Esse caráter inovador do Norte Teatro Escola ocorria, em primeiro lugar, por se tratar de um teatro amador. Esse teatro não tinha a preocupação em buscar as fórmulas prontas do teatro profissional e seus textos canônicos, pois o objetivo não era atrair grandes plateias e gerar lucro, mas experimentar as possibilidades da vida cênica.

Os espetáculos eram apresentados, em sua maioria, na cidade de Belém. Os locais que recebiam as apresentações, eram: a República da Estrella (casa de Maria Sylvia, Angelita e Benedito), o auditório da Sociedade Artística Internacional- S.A.I. (atual sede da Academia Paraense de Letras) e, de forma mais esporádica, alguns Cineteatros. Na década de 1950 (e ainda nos dias atuais), o acesso a espaços formais de teatro era caro. Fazer temporada em um teatro convencional é privilégio de poucos grupos teatrais. Como o Norte Teatro Escola era um grupo de Teatro amador, não havia patrocínio financeiro e tampouco sua proposta era gerar capital por meio da arte. Então, os locais mais acessíveis eram a própria casa de Maria Sylvia Nunes e pequenos auditórios. Desse modo, podemos afirmar que a República da Estrella foi um dos primeiros espaços alternativos de um grupo teatral na cidade de Belém.

Espaços alternativos de teatro<sup>52</sup> são uma prática comum na cidade de Belém até os dias atuais: como a maioria dos grupos existe sem nenhum tipo de patrocínio e subsídio, a apresentação dos espetáculos em teatros acaba ficando muito onerosa, visto que as pautas custam caro e, até o presente momento, não há políticas públicas de subsídio. É necessário fazer esse adendo para destacar como o Norte Teatro Escola também foi precursor de uma prática que tem contribuído para a sobrevivência de um teatro não comercial, seja em Belém, seja em muitas outras cidades do Brasil.

Então, o Norte Teatro Escola do Pará estreia suas atividades teatrais na própria República da Estrella, local onde também confraternizavam com os amigos, faziam leituras, saraus e ensaiavam os espetáculos. A República da Estrella tornou-se um espaço para além da moradia de seus residentes Maria Sylvia, Angelita Silva e Benedito Nunes, mas uma referência artística, intelectual e afetiva para a cidade de Belém. Podemos confirmar essa afirmação no texto de Paraguassú Éleres:

Por isso, quando intitulo estas notas mencionando festa na República da Estrella, em verdade cometo um pleonasma: ali, sempre era uma festa, sobretudo à época ativa do Norte Teatro

---

<sup>52</sup> No livro *Teatro ao alcance do tato* (2015), a encenadora e pesquisadora Wlad Lima disserta sobre sua prática cênica desenvolvida em porões da cidade de Belém. Os porões funcionam como espaços alternativos para a produção teatral paraense, sobretudo para aqueles grupos que desenvolvem propostas teatrais mais minimalistas ou ainda para aqueles que não tenham verba em seu orçamento para pagar uma pauta nos teatros da cidade. O livro nos mostra como a presença de espaços alternativos de teatro é uma prática frequente na cidade de Belém, uma estratégia de sobrevivência dos grupos que se mantêm, em sua maioria, sem nenhum tipo de patrocínio e um ato político de resistência, sendo um enfrentamento contundente da categoria teatral contra a falta de políticas públicas que subsidiem e fomentem as Artes Cênicas no estado (LIMA. W. 2015, p. 36)

Escola do Pará, que foi o marco mais concreto que saiu daquele grupo, e que está a merecer um resgate de memória pelo que representou na cultura do Pará (ÉLERES, P. 2008, p. 159).

No ano de 1958, o Norte Teatro Escola estreia com o espetáculo *Os Cegos*, do escritor belga Michel de Ghelderodes, com a direção de Maria Sylvia Nunes e, no elenco, Paraguassú Éleres, Carlos Miranda, Fernando Penna e Lóris Pereira. A peça, escrita em um ato, é concisa, porém de grande potencial estético e reflexivo. Conta história de três cegos peregrinos que estão se deslocando para a cidade de Roma, destaca a rubrica da dramaturgia: “Ouve-se um canto. Peregrinos aproximam-se, pela estrada. É bastante lento o canto, se bem que entoado por homens de boa saúde. Os peregrinos são cegos que avançam, tateando com um bastão e segurando-se um ao outro pela ponta do casaco” (GHELDERODES, M. 2003, p. 01).



Imagem XVIII: N.T.E.P. em *Os Cegos*, ano 1958. Na foto os atores (da direita para a esquerda) Carlos Miranda, Paraguassú Éleres e Fernando Penna. Fonte: acervo de Paraguassú Éleres.

A cegueira é uma potente metáfora para a compreensão de inúmeras questões de cunho filosófico. A tríade basilar do Norte Teatro Escola (Maria Sylvia, Benedito e Angelita) era profundamente imersa na leitura de textos filosóficos, sobretudo nos textos clássicos da Filosofia antiga. Desse modo, podemos observar como a metáfora da cegueira, do enxergar mal o que nos cerca, é uma metáfora utilizada, por exemplo, em Platão, no livro VII da *República*, com o mito da caverna. Os habitantes da caverna, que

enxergam muito mal, conseguem ver apenas as sombras do mundo real projetadas nas paredes da caverna. É necessário que um insurgente saia da caverna e se depare com a realidade das coisas, com a intensidade da luz solar, que, no princípio, ofusca e até mesmo cego por alguns minutos aquele que sai da caverna.

A cegueira, como metáfora, pode ser analisada a partir de um ponto de vista platônico, em que o ato de não enxergar simboliza o profundo desconhecimento da verdade encerrada nas ideias. A cegueira que corresponde à escuridão ou às sombras, é relacionada com a ignorância, e a plena visão e a claridade se vinculam ao conhecimento e à verdade. Desse modo, a escolha do texto *Os Cegos*, como texto de estreia do Norte Teatro Escola, é uma escolha estética e filosófica, de um texto literariamente muito bem escrito, com preciosos diálogos e belas imagens suscitadas que podem ser muito bem aproveitadas pela proposta de encenação e, somado a isto, um texto pertinente e de alta possibilidade reflexiva, que proporciona contundentes reflexões sobre a existência humana e suas ignorâncias. Lembro que o texto encerra com os cegos afundando em uma areia movediça e, conseqüentemente, morrendo. Sobre a montagem, destaca Maria Sylvia:

Então nós fizemos o Ghelderodes, um autor belga, que, naquele tempo, estava em grande alta. Nós fizemos uma peça curta dele chamada *Os Cegos*, e foi um sucesso. Os amigos da gente gostaram, então a gente ficou animado de fazer mais e aí começamos a fazer sempre peças de um ato, fizemos Tchekhov, fizemos um monte de coisa com um ato (NUNES, M. apud BEZERRA, JD.. 2016, p.320).

O ano de 1958 foi propulsor para que o Norte Teatro Escola pudesse se firmar como grupo dentro do movimento nacional do Teatro do Estudante. *Os Cegos* teve uma boa repercussão no meio cultural paraense e, enfim, o Teatro do Estudante, no estado do Pará, retomava suas atividades, visto que o grupo T.E.P. já havia encerrado suas atividades, deixando o Pará fora do movimento nacional de Paschoal Magno. É neste ano que o N.T.E.P. participa do I festival nacional do Teatro do Estudante com o espetáculo *Morte e Vida Severina*. Porém, como essa encenação precursora é o foco desta tese, irei tratar da mesma no próximo capítulo, com o intuito de me debruçarmelhor sobre ela.

O Norte Teatro Escola encerra o ano de 1958 com uma atividade teatral interessante, são três espetáculos apresentados pelos espaços da República da Estrella, do

Auditório da S.A.I. e da cidade de Recife, onde participou do I Festival do Estudante, arrebatando vários prêmios. O último espetáculo, encenado neste ano, foi o *Moço bom e obediente* (1951), dos autores Betty Barr e G. Stevens, que se inspiram em uma icônica história do teatro Nô japonês. O enredo é muito intrigante e metafórico, e inicia um rapaz que está atravessando um luto pela perda de seu pai resolve caminhar em silêncio, no caminho, acaba comprando um objeto que nunca havia visto. Trata-se de um espelho. Ao vislumbrar a própria imagem refletida no espelho, o rapaz julga que está vendo o seu próprio pai na juventude e acaba por passar muitas horas trancado em seu quarto contemplando a própria imagem, achando que está na companhia do pai. A reclusão do rapaz chama a atenção de sua esposa e, posteriormente, de todo o povoado.

O ano de 1959 foi, sem dúvida, o mais proífico, com uma produção intensa de oito espetáculos. Entre autores brasileiros, obras consagradas do cânone dramaturgico e uma obra até então pouco conhecida do público brasileiro na época, o Norte Teatro Escola se firma como um relevante grupo do Teatro do estudante. Os primeiros espetáculos desse ano são duas obras de Machado de Assis, *A lição de Botânica* (1906) e *O quase ministro* (1864), ambas dirigidas por Maria Sylvia Nunes. O N.T.E.P. também leva aos palcos outra dramaturgia brasileira, *Pluft, o fantasma minha camarada* (1955), da escritora, professora e também importante figura do teatro amador, Maria Clara Machado. Nesse momento, Maria Clara era uma jovem dramaturga, e seus textos ainda eram pouco montados no Brasil, diferente do contexto atual, onde a dramaturgia de Maria Clara Machado já se tornou canônica na dramaturgia nacional. Importante ressaltar que esse foi o único texto de teatro infanto-juvenil montado pelo grupo.

Do cânone estabelecido da dramaturgia universal, temos uma obra de Sófocles, *Édipo Rei*, encenada no II Festival do Estudante, na cidade de Santos. E mais três obras do dramaturgo russo Anton Tchekov, *O Urso* (1888), *O pedido de casamento* (1888-1889) e *O Cisne- estudo dramático em um ator* (1886-1887), todas apresentadas na cidade de Belém, no auditório da SAI. O texto *Édipo Rei* não foi escolhido pelo grupo, mas designado por Paschaol Magno, para que o N.T.E.P. encenasse essa tragédia grega no II Festival do Estudante.

As sete obras citadas acima foram dirigidas, unicamente, por Maria Sylvia Nunes, porém, ao ser agraciada com o prêmio de melhor encenadora no II Festival do Estudante com o espetáculo *Édipo Rei*, Sylvia ganha, como parte do prêmio, uma viagem para a França para assistir a espetáculos teatrais e frequentar cursos sobre teatro. Como teve de

se ausentar dos ensaios de *A Cantora Careca* (1950), de Eugène Ionesco, o integrante mais velho do grupo entre os estudantes, Wilson Pena (Penão), assume a direção.

Após a intensa e frenética produção de 1959, o grupo reduz o ritmo e, no ano de 1960, apresenta apenas dois espetáculos. *Pic-nic no Front*, obra pouquíssimo conhecida do público brasileiro por se tratar do movimento recém-criado, intitulado Teatro do absurdo. O texto de Arrabal é a segunda obra do Teatro do absurdo montada pelo grupo, pois *A Cantora Careca* foi trazida aos palcos no ano anterior. A montagem destes dois textos insere o Norte Teatro Escola em um movimento de renovação do teatro nacional por meio da montagem de espetáculos de vanguarda. Maria Sylvia ainda estava na França, por onde permaneceu por seis meses, por esse motivo, o espetáculo *Pic-nic no Front* foi dirigido por Wilson Pena e foi apresentada no III Festival de Teatro do Estudante na cidade de Brasília.



Imagem XIV- N.T.E.P. em *A cantora careca*, ano 1960. Fonte: acervo de Paraguassú Éleres.

O segundo espetáculo encenado pelo grupo N.T.E.P., no ano de 1960, foi *Os Espectros* (1881), do autor norueguês Henrik Ibsen, contou com a direção de Maria Sylvia Nunes e foi apresentado no Cineteatro Paramazon, na cidade de Belém do Pará. Nos dois

anos seguintes de atividade do grupo, em 1961 e 1962, o grupo apresentou apenas um espetáculo anual. No ano de 1961, não houve Festival do Estudante, portanto a apresentação do espetáculo *O Namorado* (1844-1845), texto de Martins Penna, ocorreu em Belém, no Cine Pálace Teatro e teve a direção de Maria Sylvia Nunes.

No ano de 1962, o Norte Teatro Escola do Pará encerra suas atividades com o espetáculo *Biedermann e os Incendiários* (1958), texto de Max Frisch, inédito no Brasil e traduzido do alemão para o português por Benedito Nunes. O espetáculo foi encenado no IV Festival do estudante, na cidade de Porto Alegre e dirigido por Maria Sylvia Nunes. Em 1962, encerra-se a trajetória do Norte Teatro Escola, mas inicia-se um outro importante episódio do Teatro, a criação da primeira escola de teatro da Amazônia brasileira, o Serviço de Teatro Universitário, que descreverei mais à frente.



Imagem XIV- N.T.E.P. em espetáculo *Lição de Botânica*, em 1959. Fonte: acervo de Paraguassú Éleres.



Imagem XVI- N.T.E.P. no espetáculo *O quase ministro*, ano de 1959. Fonte: Acervo de Paraguassú Éleres.

### **Os Festivais do Estudante**

A história do grupo Norte Teatro Escola está intimamente ligada aos festivais nacionais de Teatro do Estudante, que aconteceram nos anos de 1958, 1959, 1960 e 1962, 1969 e 1971. Das seis versões do Festival do Estudante, o grupo N.T.E.P. esteve ausente apenas dos dois últimos, visto que o grupo se desfez em 1962. Nas quatro versões do festival, o N.T.E.P. teve notória participação e foi por meio deles que o grupo teve repercussão nacional. Os Festivais do Teatro do Estudante foram idealizados e organizados por Paschoal Carlos Magno, esse evento era o auge do projeto de expansão nacional do movimento denominado por Teatro do Estudante. O intuito desses festivais era fomentar a criação de grupos, fortalecer os que já existiam e promover a circulação e o encontro de grupos de Teatro do Estudante de todas as regiões brasileiras (ÉLERES. P. 2008, p. 27).

No primeiro semestre de 1958, Paschoal Magno veio a Belém e ficou sabendo que havia um grupo de Teatro do Estudante que se encontrava assiduamente para ler textos e que já havia apresentado o espetáculo *Os Cegos* (1933), do autor Michel de Ghelderodes,

com excelente aceitação da plateia. O Norte Teatro Escola do Pará, então, é convidado por Paschoal Carlos Magno a participar do I Festival de Teatro de Estudantes do Brasil, que, a priori, realizar-se-ia na cidade do Rio de Janeiro.



Imagem XVII: Da esquerda para a direita, Paschoal Carlos Magno, Maria Sylvia Nunes e Benedito Nunes em Belém do Pará, no ano de 1958, na visita de Paschoal à cidade. Fonte: Acervo de Paraguassú Éleres.

No momento da visita de Paschoal Magno a Belém, o grupo estava lendo o texto *Morte e Vida Severina*, auto pernambucano, do livro de poesia *Dois águas* (1956), de João Cabral de Melo Neto. Maria Sylvia e Benedito Nunes expuseram a Paschoal a atividade do grupo naquele momento, fazendo com que o mesmo autorizasse que o grupo levasse a encenação inédita do texto para o festival. Conscientes de que iriam participar do festival, o grupo N.T.E.P. passa a ensaiar o espetáculo *Morte e Vida Severina* para apresentar no primeiro festival. Como o cerne desta tese versa sobre a primeira montagem de *Morte e Vida Severina* e sua conseqüente obliteração dentro da História hegemônica do teatro, irei dedicar um capítulo inteiro para versar sobre essa obra e sua apresentação no primeiro festival do estudante.

No ano seguinte, após o sucesso do grupo no primeiro festival, é feito o convite para que participem do II festival do estudante, que ocorreu em 1959, na cidade de Santos, em São Paulo. Havia um diferencial desse segundo festival, pois, no primeiro, os grupos escolheram deliberadamente os textos que iriam encenar, porém nesse, Paschoal Magno resolveu mudar essa dinâmica. A ideia de Paschoal era fazer um festival que contasse a

História do Teatro ocidental, e cada grupo encenaria um texto dramaturgicamente correspondente a um período histórico. Sendo assim, ao acompanhar os espetáculos do II Festival do Estudante, a plateia iria ver se desvelando sob seus olhos toda a História do teatro ocidental por meio dos espetáculos.

O Norte Teatro Escola ficou, então, responsável pela montagem de *Édipo Rei*, do tragediógrafo Sófocles. Enorme responsabilidade e desafio ficar encarregado de montar um texto clássico de tamanha importância para a história do teatro. Maria Sylvia Nunes aceitou o desafio de conduzir a encenação da peça, embora o grupo tenha atravessado dificuldades ao longo do processo criativo. Grupo novo ainda, com dois anos de tentativas e erros, sem ter uma experiência assegurada pela força da tradição e pelo hábito dos espetáculos teatrais, Norte Teatro, Escola no nome e na intenção, encontrou inúmeras dificuldades teóricas e técnicas para encenar *Édipo Rei*, de Sófocles, apresentado no II Festival Nacional de Teatros de Estudantes, em Santos. A escola de teatro que nos falta, e que dificilmente poderemos conseguir nos próximos dez anos, a cessação da vida teatral praticamente consumada desde 1953, o sono letárgico em que adormece o Teatro da Paz, majestoso, sobressaindo dentre as mangueiras da Praça da República - todas essas ausências, agravadas pela total pobreza do grupo, até então desestimulado pelos poderes públicos, pareciam tornar inexequível a encomenda de Paschoal Carlos Magno aos nossos amadores que, por sua própria vontade, jamais teriam ousado mexer com os séculos gloriosos da tragédia grega (NUNES, B. apud BEZERRA, D.. 2016, p.340/341).

Apesar das dificuldades enfrentadas pelo grupo, a montagem de *Édipo Rei*, no II Festival de Teatro do Estudante, teve uma excelente repercussão, e o grupo, mais uma vez, arrebatou alguns prêmios. Carlos Miranda levou o prêmio de melhor ator, e Maria Sylvia Nunes, o prêmio de melhor encenadora. O prêmio, patrocinado pelo governo francês, ofereceu a Maria Sylvia viagem e estadia em Paris para que a mesma pudesse assistir a espetáculos produzidos na capital francesa. Maria Sylvia Nunes passou, então, seis meses em Paris, assistindo a inúmeros espetáculos teatrais. Destaca Maria Sylvia: “A gente tinha passe livre para assistir a todos os espetáculos que quisesse, nós fomos assistir a tudo, todos os lugares...” (NUNES B. apud ÉLERES. P. 2008, p.175). Quando Maria Sylvia se refere a nós, é porque Benedito Nunes a acompanhou, enquanto ela frequentava os espetáculos, ele frequentava palestras de Filosofia.



Imagem XVIII: N.T.E.P. em Édipo Rei. II Festival de Estudantes do Brasil, Santos, S.P. 1959. Fonte: Acervo de Paraguassú Éleres.



Imagem XIX: N.T.E.P. em Édipo Rei. II Festival de Estudantes do Brasil, Santos, S.P. 1959. Fonte: Acervo de Paraguassú Éleres.

O III Festival do Estudante aconteceu na nova capital brasileira. A cidade de Brasília havia sido inaugurada em 21 de abril de 1960 (SCHWARCZ e STARLING. 2015, p. 428), projeto protagonizado pelo então presidente Juscelino Kubitschek. O Festival do estudante, organizado por Paschoal Magno e com o apoio e patrocínio do presidente, ocorreu de 13 a 21 de julho do mesmo ano de fundação da nova capital. O slogan do governo de Kubitschek era desenvolvimentista, desse modo, o político prometeu à população que, em 5 anos de seu governo, o Brasil iria se desenvolver em um ritmo tão acelerado que, ao final do mandato, o povo brasileiro sentiria que havia se passado 50 anos, devido à quantidade de obras e de projetos executados nesse tempo. Por isso, a frase “50 anos em 5” era o jargão desse governo (SCHWARCZ . e STARLING. 2015, p. 429).

Como afirmamos acima, os festivais do teatro do estudante tinham o incentivo federal, pois a proposta de desenvolvimento do presidente Juscelino não era apenas no âmbito material, com construções modernas de Oscar Niemeyer, mas também na seara cultural e educacional. Nesse sentido, o teatro, o contato com a literatura dramática brasileira e universal era um importante meio de desenvolvimento intelectual da população brasileira. Por esse motivo, Juscelino foi o presidente que mais incentivou o movimento do Teatro do Estudante em todo o Brasil.

Apesar de Brasília ter sido inaugurada em abril, e o festival ter acontecido em junho, ainda assim, as obras continuavam, pois alguns edifícios e monumentos ainda estavam em fase de finalização. Os integrantes do Norte Teatro Escola e os outros grupos que participaram do festival<sup>53</sup> foram testemunhas oculares da construção de Brasília. Como podemos observar no texto de Paraguassú Éleres:

A paisagem de Brasília era caótica e bem lembrava uma frase de que Juscelino Kubitschek fazia uso - “uma casa em construção parece uma casa em demolição” -, e foi assim que em meio a uma cidade empoeirada, com caminhões, tratores e motoniveladoras fazendo aterros e operários construindo meios-fio das calçadas (Éleres, P. 2008, p. 67).

---

<sup>53</sup> Teatro do Estudante do Maranhão, Teatro Adolescente de Recife, Teatro Universitário de Pernambuco, Teatro do Estudante da Paraíba, Grupo Teatral Universitário de Sergipe, Teatro Universitário de Alagoas, Teatro do Estudante do Paraná, Escola de Arte Dramática de São Paulo, Teatro Experimental de Belo Horizonte, Agremiação Goiana de Teatro, entre outros (ÉLERES. P. 2008, p. 65).

Então, em 1960, a capital do Brasil era transferida do Rio de Janeiro para Brasília. Se o Festival do Estudante era patrocinado pelo governo federal, neste ano, não poderia acontecer em outra cidade, senão na nova capital. Os festivais do estudante movimentavam centenas de jovens do Brasil inteiro, de Norte a Sul do país, revelando-se uma excelente oportunidade para que Juscelino Kubitschek apresentasse sua grande obra para a juventude da época. Desse modo, a abertura do III Festival do Estudante aconteceu no dia 12 de junho de 1960, às 22:00 horas, no próprio Palácio do Planalto, com a presença do presidente, do ministro da educação Pedro Paulo Penido e de Paschoal Magno (ÉLERES. P. 2008, p.67)

O Norte Teatro Escola levou, para o festival, sua montagem de *Pic-Nic no Front* (1960), do autor espanhol Fernando Arrabal. Esse foi o único espetáculo do grupo que não contou com a direção de Maria Sylvia Nunes, pois ela estava na França durante os ensaios do espetáculo e chegou ao Brasil apenas a tempo de participar do festival. O espetáculo, levado pelo Norte Teatro Escola ao festival do estudante, era pouco conhecido do público brasileiro. Em 1960, Fernando Arrabal era um jovem dramaturgo de 28 anos incompletos, na altura, já era conhecido em alguns países da Europa, sobretudo na França, onde residia, porém, praticamente, desconhecido no Brasil.



Imagem XX: Paraguassú Éleres ao lado de uma amiga do grupo de estudantes da Paraíba (não há informações sobre o nome da moça) posando em frente à catedral de Brasília, ainda em construção.

Fonte: Acervo Paraguassú Éleres.

O IV Festival do Estudante, no ano de 1962, foi o derradeiro festival em que o grupo participou. Em 1961, Juscelino encerra o seu mandato como presidente, naquele contexto histórico, não era permitida a reeleição. Como dissemos acima, Kubitschek era um grande apoiador do Teatro do Estudante e, com o término do seu mandato, o Teatro (importante meio de desenvolvimento educacional) deixou de ser prioridade. O presidente que assume em seguida, Jânio Quadros, iniciou um processo de cortes de verbas públicas para contingenciamento e, infelizmente, como parece ser tradição no Brasil que atravessou muitos governos, o primeiro corte feito é na área da Cultura e da Educação (ÉLERES. P. 2008, p. 75).

Pelo contingenciamento proposto por Jânio Quadros, no ano de 1961, não houve festival. E, no ano seguinte, houve a última edição do evento. O IV Festival do Estudante foi realizado de 13 a 20 de janeiro de 1962, na cidade de Porto Alegre. Segundo o jornal *Correio do Povo* (ÉLERES. P. 2008, p. 75), participaram cerca de 500 estudantes da Educação básica e do Ensino Técnico e superior do Brasil inteiro. Para compreendermos a extensão desses festivais e como eram representativos de todas as regiões brasileiras, destacaremos alguns grupos. Da região Norte, havia o Norte Teatro Escola e o Teatro do Estudante do Amazonas. Do Nordeste, o Teatro Universitário do Ceará, o Teatro do Estudante da Paraíba. Do Centro-Oeste, a Agremiação Goiana de Teatro. Do Sudeste, o Teatro dos Estudantes de Campinas, o Teatro do Grêmio Politécnico de São Paulo. E, por fim, do Sul do Brasil, havia o Teatro Universitário de Porto Alegre e o Teatro do Estudante do Paraná.

Nessa edição do festival, o Norte Teatro Escola do Pará encenou um texto inédito, sem tradução no Brasil. Benedito Nunes fez uma tradução original do alemão para o Português de *Biederman e os Incendiários* (1958), de Max Frish. Na quarta versão desse encontro nacional de teatro do estudante, o grupo Norte Teatro Escola e sua encenadora Maria Sylvia Nunes haviam se tornado um grupo com notoriedade dentro do teatro amador.

O grupo N.T.E.P. usufruía um papel de destaque nos festivais, com mostra uma reportagem do jornal *Correio do Povo*, periódico da cidade de Porto Alegre. Destaca a matéria:

O extremo Norte no extremo Sul: IV Festival de Teatro - Texto de Lara de Lemos, Maria Sylvia, de Belém do Pará, fala de Teatro.

Maria Sylvia é a diretora de um dos grupos mais cotados do Festival - o N.T.E.P. (Norte Teatro Escola do Pará). Quando se diz “diretora”, a palavra sugere uma importância física que não corresponde a Maria Sylvia. Miúda, morena, arredia e muito simpática, Maria Sylvia vai contando num jeito calmo, de como se tornou no que é. Seu gosto pelo teatro vem de longe, dos bancos escolares e seu primeiro papel foi o de Menino Jesus. (...) Dois festivais - quatro prêmios - seu primeiro sucesso foi a direção de *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, que obteve três prêmios (Melhor espetáculo, Melhor ator e Melhor Autor Nacional) no I Festival de Teatro de Estudantes. No II Festival, Maria Sylvia montou nada menos que *Édipo Rei*, conseguindo, desta vez, o prêmio França para melhor direção, o que significou seis meses de Europa (O extremo Norte no extremo Sul. Jornal Correio do Povo, 25 de janeiro de 1962. Porto Alegre).

Essa reportagem, além de mostrar que o grupo havia conquistado uma posição de destaque nos festivais do estudante, também revela o incômodo da imprensa (e provavelmente de vários outros) com o fato de Maria Sylvia, aquela jovem nortista, franzina e com traços indígenas ocupar um espaço de destaque como encenadora nos festivais. Para compreendermos os motivos que levam o jornalista a escrever que a palavra diretora sugere uma robustez física que não correspondia a Maria Sylvia, temos que compreender que a função de encenador, no teatro, era (e ainda, em muitos contextos é, apesar de grandes mulheres encenadoras ao longo da história) uma profissão vinculada ao masculino.

### **Encenação, função masculina**

A encenadora e teórica alemã erradicada nos Estados Unidos, Judith Malina (1926-2015), conta em seu livro *The Piscator Notebook* (2012), que a função de encenador era desempenhada apenas por homens, mesmo no teatro de vanguarda de meados do século XX. E quando uma mulher, ousava querer ocupar esse lugar, era desencorajada e sofria represálias, como a que sofreu ao expressar ao encenador alemão Erwin Piscator (1893-1966) o desejo em se matricular no curso de direção teatral. Destaca Malina:

Teimosa e extremamente ambiciosa como sempre, fui até o escritório dele pedir permissão para cursar as aulas de direção. Piscator olhou-me com frieza. Ele não tem grande consideração

pela capacidade de persistência das mulheres nas chamadas “profissões masculinas”. Implorei a ele, engolindo minha humilhação diante daquela opinião negativa sobre minhas qualidades, apenas por eu ser mulher, e, um tanto relutante, ele me permitiu fazer o curso de direção (MALINA, J. 2017, p.78).

A partir do texto acima, observamos que mesmo dentro de um teatro experimental e de vanguarda, que se propunha explorar outras potencialidade da cena, para além do convencional estipulado pelo teatro profissional, mesmo nesse contexto, as mulheres deveriam desempenhar outras funções no espetáculo (atrizes ou figurinistas), menos, a encenação. Em uma concepção mais clássica da encenação, acreditava-se que essa função requeria força de liderança, pulso firme para orientar atores técnicos, e até mesmo corrigi-los com veemência, se fosse necessário. As qualidades de liderança e força, eram vinculadas ao masculino, sobretudo, à performance da masculinidade. Por esse motivo, então, acreditava-se ser necessário alguém grande e corpulento com comando firme para desempenhar a função. Se, a ideia de diretor ou encenador, traz intrínseca a si a ideia de que deve ser alguém forte e fisicamente robusto a desempenhar tal função, quando Maria Sylvia Nunes, uma jovem mulher franzina, apresentava-se como encenadora do grupo Norte Teatro Escola, gerava estranhamento. Esse pensamento sexista ainda povoa o imaginário das pessoas até nos tempos atuais, muito mais o povoaria em meados do século XX, quando Maria Sylvia desempenhou seu trabalho artístico. A autora Luiza Barreto Leite, também destaca o fato da figura de Maria Sylvia não corresponder às expectativas que surgem quando pensamos na função de encenador. Afirma Leite:

Maria Sylvia é uma garota pequena, facilmente confundível com qualquer das inúmeras adolescentes miudinhas que se aglomeravam em Recife, acompanhando com interesse permanente o desenrolar do Festival de Teatro de Estudante (LEITE, Luiza . 1960, p.44).

É interessante observamos que o argumento para a inadequação, à primeira vista, entre Maria Sylvia e a função de encenador era o argumento da estrutura física. De qualquer modo, nos dois textos redigidos no contexto em que aconteceram os festivais, por autores diferentes, trazerem a mesma inquietação, quanto ao fato daquela jovem franzina ser encenadora de espetáculos de destaque nos festivais. Em muitas situações, o incômodo, de fundo sexista, acaba sendo expresso, se utilizando de outros argumentos.

Não se dizia, abertamente, mesmo nos contextos dos festivais, se esperava que a função de encenador fosse desempenhada por um homem, dizia-se que Maria Sylvia era franzina demais para se ocupar tal papel.

É interessante destacar, que mesmo com o sexismo presente no mundo teatral (mesmo em contexto experimental e amador), que lançava as mulheres para desempenhar a função de atriz e os homens para função de diretor e dramaturgo, algumas encenadoras firmaram seus nomes no cenário nacional. Nesse capítulo citamos algumas, Itália Fausta, Margarida Schivazappa, Maria Clara Machado e Maria Sylvia Nunes, mas há outras corajosas mulheres que enfrentaram o machismo e se colocaram em um espaço de domínio masculino.

#### **4.5- NORTE TEATRO ESCOLA DO PARÁ E O TEATRO EXPERIMENTAL**

Não há dúvidas, o teatro desenvolvido pelo Norte Teatro Escola do Pará era experimental por excelência. E por ser experimental, contribuiu para a modernização do teatro na Amazônia e por ter tido, por meio dos festivais, expressão nacional, deu seu contributo para a modernização do teatro brasileiro. Sobre essa questão, falarei no próximo capítulo, agora irei falar sobre a dimensão experimental do Norte Teatro Escola que possibilitou explorar as potencialidades da linguagem cênica e propor novos modos de fazer teatro. É necessário, primeiro, discutir o que é experimental no Teatro. O autor Patrice Pavis (2011) traz uma interessante discussão sobre o termo. Afirma Pavis:

O termo teatro experimental está em concorrência com teatro de vanguarda, teatro-laboratório, performance, teatro de pesquisa ou, simplesmente, teatro moderno; ele se opõe ao teatro tradicional, comercial e burguês que visa rentabilidade financeira e se baseia em receitas artísticas comprovadas, ou mesmo ao teatro de repertório clássico, que só mostra peças ou atores já consagrados. Mais que um gênero, ou um movimento histórico, é uma atitude dos artistas perante a tradição, a instituição e a exploração comercial (PAVIS, P. 2011, p. 388).

Pavis inicia dizendo que o teatro experimental está em concorrência com teatro de vanguarda, teatro-laboratório, teatro pesquisa ou teatro moderno, ou seja, vários conceitos que surgiram no século XX para denominar movimentos de grupos, artistas e coletivos que visavam um teatro *off* ao modelo comercial. Esse modelo comercial de teatro vinha com suas fórmulas prontas, seus textos tarimbados e muitas concessões feitas para

agradar o gosto burguês. Apesar das distinções entre os termos elencados acima, a busca por experimentar potencialidades outras da expressão cênica, de ter como meta a desconstrução de um modelo de teatro burguês e profissional, para alargar o teatro para outras possibilidades, faz com que todos esses teatros enumerados no início do texto, sejam de cunho experimental.

O grupo N.T.E.P. por ser um grupo que se alinhava com o teatro amador, compondo o movimento nacional do teatro do estudante, desenvolvia um trabalho de cunho experimental e portanto, trouxe grandes contribuições para a cena brasileira. Iremos elencar algumas práticas do grupo que revelam a produção teatral experimental. Se, por sua vez, experimentar pressupõe fazer tentativas, visando percorrer caminhos novos e investigar formas de fazer que ainda não existem, para isso, é necessário ousadia. É preciso explorar novas cenografias, acústicas e arquiteturas do espaço cênico, experienciar outras relações entre ator e plateia, para além daquela fria e distante relação, engendrada pela “quarta parede”, buscar textos fora do cânone, textos pouco ou nunca encenados e explorar as possibilidades da encenação. Destaca Pavis:

Experimentar pressupõe que a arte aceita fazer tentativas, até mesmo errar, visando à pesquisa do que ainda não existe ou a uma verdade oculta. Fazem-se tentativas na escolha de textos inéditos ou considerados difíceis, na interpretação dos atores, na situação da recepção do público. De uma noite para a outra, a ordem do espetáculo é submetida a variações; o tempo dos ensaios ou da teorização é muito mais longo que o da exploração comercial (PAVIS, P. 2011, p. 388).

No grupo Norte Teatro Escola do Pará, com a direção de Maria Sylvia Nunes, podemos observar todas essas características do teatro experimental, elencadas por Patrice Pavis. Modificações na arquitetura do espaço cênico, pesquisa da linguagem teatral, encenação de textos inéditos, montagens que promoviam relações diferentes entre ator e plateia, longos processos criativos, com metodologias diferenciadas, oposição ao repertório clássico, iniciativas de explorar as possibilidades do teatro transcendendo o modelo do teatro profissional e burguês. O caráter experimental do grupo N.T.E.P. e o trabalho de encenadora de Maria Sylvia contribuíram para a renovação da cena brasileira.

### **Modificações na arquitetura do espaço cênico**

O teatro profissional do início e meados do século XX utilizava a estrutura de palco italiano, em teatros de grande, médio ou pequeno porte, para apresentar seus espetáculos. Porém, alguns grupos do teatro do estudante e do teatro amador buscaram espaços alternativos para montar seus espetáculos. Pachcoal Carlos Magno, junto ao seu grupo, T.E.B., no Rio de Janeiro, utilizava a própria casa, que apenas posteriormente se tornou um teatro, para ensaiar e apresentar os espetáculos.

Nesse movimento de subversão do espaço cênico e na busca de novas possibilidades de arquitetura que pudessem comportar o acontecimento teatral, o grupo Norte Teatro Escola também buscou locais alternativos para apresentar seus espetáculos. Sobre essa dimensão de inovação proporcionada pelo teatro experimental, Pavis argumenta:

O termo experimental não tem particularmente um único tipo de arquitetura ou de cenografia: o teatro de arena, o teatro explodido não são mais sinônimos de modernidade; inversamente, é numa subversão ou numa supervalorização dos princípios do palco italiano que se efetuam as realizações mais marcantes. A conquista de espaços não previstos para o teatro) estádio, fábrica, transportes e praças públicas, apartamentos) acaba desorientando o público. O indispensável efeito de desestabilização do já adquirido chegou ao seu cúmulo: tudo é teatro, tudo não o é mais (PAVIS, P. 2011, p. 390).

Como observamos no texto acima, não há um tipo específico de arquitetura teatral que situe um espetáculo como genuinamente experimental ou moderno. Não é uma forma de arena ou semi-arena que estipula uma obra como inovadora, mas a disposição dos criadores em buscar novos espaços que a priori não estariam destinados arquitetonicamente a receber um espetáculo cênico. Desse modo, um hospital que foi criado com o objetivo de receber enfermos, torna-se um espaço para o acontecimento cênico, ou ainda, uma casa, que foi concebida para ser o lar de uma pessoa ou família, de repente, seu objetivo primordial é subvertido, e transformado em local de apresentação de espetáculos.

A encenadora Maria Sylvia Nunes utilizou a sala de sua casa como espaço para o acontecimento cênico. Uma casa, espaço do âmbito privado, tem por objetivo comportar móveis e pessoas e não ser um espaço para expor uma obra teatral, estritamente âmbito público. A morada de Maria Sylvia, também habitada por Benedito Nunes e Angelita,

como já dissemos acima, foi transformada em espaço de ensaios e apresentações de espetáculos. Desse modo, a casa de número 2735, na rua da Estrella, tornou-se a República da Estrella, primeiro espaço cênico experimental e alternativo da cidade de Belém.



Imagem XXI: Pré- estreia de *Morte e Vida Severina*, na sala da casa de Maria Sylvia Nunes. Na plateia estavam o diretor da Rádio PRC-5 Edgar Proença, ao seu lado, o poeta Bruno de Menezes, abaixo Maria de Lordes, professora e Lindanor Celina, escritora. No elenco, Carlos Miranda (à frente) e Fernando e Wilson Pena (atrás).

Como podemos observar na imagem, o registro do ensaio aberto de *Morte e Vida Severina*, realizado na sala da República da Estrella. Os sofás, cadeiras e móveis que antes compunham a sala, foram todos retirados e a sala vazia é posteriormente ocupada por cadeiras, público e atores. Na plateia estavam importantes pessoas vinculadas à cultura, na cidade de Belém, radialista, escritores, professores.

Outras apresentações de espetáculos e leituras dramáticas ocorreram na sala da casa de Maria Sylvia, e podemos questionar os motivos que levaram a mesma a utilizar a sua casa como lugar para o acontecimento cênico. Como já havíamos discutido acima, a visão experimental não é o único motivo para a utilização de espaços alternativos no teatro. Muitas vezes, a falta de teatros, o parco ou nenhum incentivo fomento financeiro, força os grupos a buscar outros espaços para apresentar seus espetáculos, porém, o que

ainda garante um traço inovador e experimental é o modo criativo como os grupos se apropriam da arquitetura desses lugares e o subvertem.

No caso do Norte Teatro Escola do Pará, por se tratar de um grupo de teatro amador, que não tinha apoio financeiro de nenhuma instituição e tampouco iria obter lucro com a sua obra teatral, então, a busca de espaços de baixo custo para a apresentação dos espetáculos era um movimento espontâneo. Não sucumbir frente às adversidades do teatro amador e propor soluções criativas na dificuldade e na escassez era um dos grandes méritos de Maria Sylvia e do grupo Norte Teatro Escola do Pará, por esse motivo, denominamos a modernidade instaurada pelo N.T.E.P. como uma “Modernidade Severina”.

Importante destacar que, por mais que Maria Sylvia Nunes tenha vindo de uma família próspera economicamente, mas não havia um subsídio financeiro familiar que arcasse com os custos dos seus espetáculos. Nesse período, Benedito, Maria Sylvia e Angelita ganhavam a vida por meio da docência, portanto, eles próprios não tinham condições de arcar com os altos custos que uma produção cênica pode ter, mais a temporada no teatro, tampouco em bancar uma cenografia dispendiosa. Todo o trabalho do grupo era colaborativo, todos os membros contribuíam como podiam na construção dos figurinos, cenários e iluminação.

Para compreendermos melhor como a encenadora Maria Sylvia Nunes utilizou o espaço da sua sala como um lugar cênico de algumas apresentações de *Morte e Vida Severina*, fizemos uma planta baixa da encenação. O quadrado maior que está em preto representa toda a amplitude da sala, os dois retângulos em azul, a área de encenação, onde ocorriam as cenas do espetáculo e o quadrado branco, onde a plateia ficava (ver imagem XXII).



Imagem XXII: planta baixa da encenação de *Morte e Vida Severina* na República da Estrella

Este modo geométrico de esboçar a proposta de encenação de Maria Sylvia, neste espaço alternativo, é para que possamos compreender como a adversidade de não se ter um espaço para apresentar, somado à falta de verba criaram uma condição Severina<sup>54</sup> que foi subvertida em um teatro experimental que modernizou o teatro paraense e contribuiu para a modernização do Teatro brasileiro. Iremos versar novamente sobre a montagem *Morte e Vida Severina* no próximo capítulo.

### **Encenação de textos inéditos ou pouco montados**

Como já havíamos mencionado nas páginas anteriores, o N.T.E.P. montou vários textos de vanguarda, tais como *Morte e Vida Severina*, *Pic Nic no Front*, *A cantora Careca*, *Biederman e os Incendiários*, entre outros. Alguns desses textos foram montados pela primeira vez no Brasil pelo grupo N.T.E.P., a montagem de textos de vanguarda e/ou fora do cânone é uma forte característica do Teatro experimental. Se o teatro profissional, de repertório clássico, mostrava, em sua maioria, peças de autores já consagrados, inseridos no cânone literário (PAVIS. P. 2011, p.388), por sua vez, o teatro experimental do Norte Teatro Escola do Pará levou aos espaços cênicos nacionais alguns autores completamente desconhecidos do público, como, por exemplo, Max Frisch, e outros nunca montados no teatro, como João Cabral de Melo Neto. Sobre essa questão, destaca Maria Sylvia Nunes:

É aquela história, assim, vamos fazer as coisas que o teatro profissional não faz, porque não tem público, porque não é rendoso. Então a gente fez Ghelderodes, fez Tchekhov, fez essas coisas que você não vê nem que se você for para o Rio de Janeiro nem São Paulo, fizemos Arrabal, a primeira vez fomos nós que fizemos, *Pic nic no front*, quer dizer, nós fazíamos. Ou a vanguarda, fizemos a *Cantora Careca*. Fizemos a vanguarda e o clássico. O que a gente queria era que os pontos bons do teatro fossem mostrados, porque esses pontos bons, essas coisas boas que transformam o mundo, sabe? Quer dizer, a nossa ideia era essa. Deu no que deu. (NUNES, M. apud BEZERRA, D. 2017, p.427).

---

<sup>54</sup> Severino além de ser nome próprio, também é utilizado como um adjetivo que significa difícil, duro, adverso. Falaremos mais sobre essas duas formas de empregar a palavra Severino no próximo capítulo.

No texto acima, Maria Sylvia destaca que, pelo fato de seu teatro ser de caráter amador, isso possibilitou mais liberdade, possibilitou caminhar pelo inusitado. Se observarmos os textos montados pelo N.T.E.P., percebemos que, em sua maioria, tais textos não seriam montados por um grupo de teatro profissional, comprometido com retorno financeiro. A primeira peça encenada pelo grupo foi no ano de 1957, *Os cegos*, do autor belga Michel Ghelderodes, era um texto de complexidade metafísica, como já observamos mais acima, e de um autor pouco conhecido do público, até mesmo nos dias atuais.

O segundo espetáculo do grupo foi a precursora montagem de *Morte e Vida Severina*, do autor brasileiro João Cabral de Melo Neto. O texto fazia parte do livro *Duas águas*, e não se configurava como dramaturgia, e por esse motivo, muitos encenadores não o montariam. Todavia, o grupo faz a primeira montagem do texto, no ano de 1958. O texto só foi recebeu uma nova montagem, quase 15 anos depois, pelo grupo TUCA. No próximo capítulo, a obra literária e teatral de *Morte e Vida Severina* será nosso foco.

Ainda no ano de 1958, o N.T.E.P. leva aos palcos o texto *O moço bom e obediente*, de Betty Barr e Gould Stevens, recém traduzido para o português, foi a segunda montagem feita do texto. A primeira, foi feita por Maria Clara Machado, em 1951, também com um grupo de teatro amador. Como vimos acima, esse texto é inspirado no Teatro Nô. Aproximações entre o teatro ocidental e o teatro oriental não eram muito comuns no teatro brasileiro de meados do século XX, portanto as duas montagens, de Maria Clara e de Maria Sylvia revelaram à plateia brasileira uma outra forma de teatro, diferente do modelo ocidental.

Dos textos mencionados por Maria Sylvia, *Pic Nic no front* de Fernando Arrabal e *A cantora careca* de Eugène Ionesco, eram duas obras do movimento denominado por Teatro do absurdo. Ambos os autores eram praticamente desconhecidos no Brasil, seus textos começaram a ser montados no país no final da década de 1950. O grupo N.T.E.P. foi um dos primeiros grupos a levar aos espaços cênicos as narrativas não lineares e diálogos surrealistas do teatro do absurdo.

No ano de 1962, o N.T.E.P. inovou mais uma vez, montando *Biederman e os incendiários*, do autor Max Frish, até então inédito no Brasil. O texto foi traduzido por Benedito Nunes e levado pelo Norte Teatro Escola do Pará aos palcos do IV festival do

estudante, gerando estranhamento da plateia, devido o texto ter sido considerado hermético.

A utilização de espaços cênicos alternativos, a montagens de textos de vanguarda, o exercício da cena como um meio para propor novas formas de fazer teatro, a desconstrução de algumas fórmulas prontas do teatro burguês, caracterizam a produção do Norte Teatro Escola do Pará como um teatro de experimental, desse modo, o grupo em questão contribuiu com o movimento de modernização do teatro brasileiro e mostram, de forma sólida, um valor estético e de inovação de grande relevância, bem como uma repercussão e um reconhecimento nacionais, cuja omissão nos panoramas de História do Teatro brasileiro suscita as interrogações colocadas neste trabalho.

#### **4.6- SERVIÇO DE TEATRO DA UNIVERSIDADE DO PARÁ-STUP: A PRIMEIRA ESCOLA DE TEATRO DA AMAZÔNIA**

No artigo *O Teatro Educação* (2012), de Ingrid Koudela e Arão Paranaguá de Santana, reconhece-se que a dimensão pedagógica do teatro do estudante no Brasil possibilitou, sobremaneira, a criação de cursos de teatro voltados para a formação de atores e de professores de Artes Cênicas. Isso fez com que o ensino do teatro, no Brasil, fortalecesse-se. Segundo os autores, nas décadas de 1940 e 1950, o teatro brasileiro era dominado por um modelo mercadológico de bilheteria, estabelecido pelo teatro profissional. Naquele contexto, o público era habituado a lotar os teatros para assistir ao desempenho do primeiro-ator que, geralmente, também era o dono da companhia. As primeiras tentativas de existência das escolas e dos conservatórios voltados para a formação em teatro obtiveram pouco sucesso, sobretudo porque a proposta de uma formação de elenco vinha de encontro à rígida estrutura em “que caracterizava a produção cênica - para os atores auxiliares não havia possibilidade de ascensão; ao contrário, o primeiro-ator jamais deixaria de ocupar o seu posto” (KOUDELA, I. e SANTANA, A. 2013, p. 169).

Se a rígida estrutura do teatro profissional não permitia uma flexibilidade no elenco, no qual os papéis de protagonismo pudessem ser interpretados por diversos atores, mas apenas ao primeiro-ator, se o repertório se tornava restrito, pois tinha de sempre repetir as fórmulas prontas de sucesso para atrair o público, então surge o teatro amador com uma proposta experimental e inovadora nas Artes Cênicas, instaurando o teatro

moderno no Brasil. Como vimos nos tópicos acima, o Teatro do Estudante representava uma grande parcela desse teatro amador, e pelo fato do mesmo ter uma dimensão pedagógica, acabou por contribuir, sobremaneira, para a criação de centros de formação profissional em teatro.

O advento da formação profissional coincide, portanto, com a emergência do moderno teatro brasileiro, tendo como protagonistas personagens ilustres que desenvolveram projetos artísticos associados a iniciativas pedagógicas informais que aos poucos foram se consolidando institucionalmente, a saber: (...) 6. Paschoal Carlos Magno e o Curso de Arte Dramática do Teatro Duse, voltado para a preparação de quadros para a prática cênica e, sobretudo, o Teatro do Estudante, cuja ideia disseminou-se Brasil afora. (...) 5. Maria Clara Machado e seu O Tablado, que, desde os anos de 1950, tem marcado a cena pedagógica e estética. (...) 11. O Teatro Escola do Pará, criado por Benedito Nunes e Maria Sylvia, que revelou João Cabral de Melo Neto como autor teatral e, atualmente, oferece o médio profissionalizante, constituindo-se, agora, numa das unidades da Universidade Estadual do Pará (KOUDELA, I. e SANTANA, A. 2013, p. 448).

No texto acima, observamos que os autores revelam a grande contribuição de iniciativas pedagógicas de grupos teatrais amadores e do estudante, como os de Paschoal Magno, Maria Clara Machado, Maria Sylvia Nunes e Benedito Nunes para a criação de centros de formação profissional em teatro. Interessante destacar que, além do movimento amador ter rompido com as velhas formas do teatro profissional das décadas de 1950, também fomentou, por meio de iniciativas estético-pedagógicas, a criação de escolas e de cursos de formação em Teatro.

Apesar do texto de Koudela (2013) mencionar e reconhecer a empreitada de Maria Sylvia e Benedito na criação da Escola de Teatro, porém, há algumas informações erradas. A primeira é que foi o grupo Norte Teatro Escola do Pará e não o Teatro do Estudante do Pará que foi criado pelo casal Nunes. Portanto, foi em decorrência do trabalho pedagógico desenvolvido no Norte Teatro Escola do Pará que surgiu o primeiro curso profissionalizante de teatro na Amazônia brasileira. O segundo erro é que a Escola de Teatro e Dança, instituição anteriormente referida, faz parte da Universidade Federal do Pará e não da Universidade Estadual do Pará. Porém, apesar dos erros, é relevante que os autores tenham inserido o trabalho do N.T.E.P. como um dos responsáveis pelo fortalecimento do ensino do teatro no Brasil.

Desde o final dos anos 1940, surgiu a necessidade e a urgência de se criar uma Escola de Teatro na cidade de Belém com o intuito de profissionalizar o teatro na Amazônia, formando atores e atrizes capacitados. Essa capacitação englobaria tanto o aspecto teórico da História e Teorias do Teatro, como o âmbito prático da preparação vocal e corporal dos atores. A professora e encenadora Margarida Schivazappa, que esteve à frente do Teatro do Estudante do Pará - TEP, pronunciou-se no I Congresso Brasileiro de Teatro. Destaca o historiador Denis Bezerra:

A construção de uma escola de teatro, no Pará, foi pauta em diversos movimentos dos grupos citados, como na participação do I Congresso Brasileiro de Teatro, realizado em 1951, na cidade do Rio de Janeiro, no qual a diretora do TEP, Margarida Schivazappa, (...), propôs a criação de uma escola de arte dramática em Belém, a qual não foi implantada, como desejara o movimento amador. No entanto, a possibilidade da criação dessa instituição de ensino, em Belém, cresceu com o movimento cultural promovido pelo NTEP (BEZERRA, D. 2016, p. 397).

Como observamos no texto acima, a criação de um espaço de ensino formal para o teatro em Belém já era uma reivindicação antiga, porém foi apenas após uma década que pôde ser tornar realidade. Segundo Bezerra (2017, p. 496), isso se explica pelo fato da produção teatral do Norte Teatro Escola do Pará ter tomado repercussão nacional, devido ao sucesso do grupo nos festivais do estudante organizados por Paschoal Magno, arrebatando importantes prêmios do festival e ganhando notoriedade nacional. Desse modo, a grande repercussão do trabalho do Norte Teatro Escola ajudou a sensibilizar o reitor da Universidade Federal do Pará, para que o mesmo apoiasse a criação de uma escola de teatro vinculada a esta instituição de ensino.

Em 06 de maio de 1962, consolidou-se o projeto da primeira escola de teatro na Amazônia. O S.T.U.P.- Serviço de Teatro da Universidade Federal do Pará iniciou suas atividades com um curso de iniciação teatral, desdobrando-se, depois, no Curso de Formação de ator. A estrutura administrativa desta escola de Teatro era: coordenação de Benedito Nunes, Direção dos cursos: Maria Sylvia Nunes, na assistência da direção: Antonio Fernando Pena e Escriurário: Luís Otávio Barata. Com exceção de Luís Otávio

Barata<sup>55</sup>, a maioria dos integrantes desta primeira administração haviam sido integrantes do N.T.E.P. (BEZERRA. D. 2017, p. 496).

O movimento do Teatro do Estudante propiciou, em muitas cidades brasileiras, a criação de novos cursos e escolas de teatro, como ocorreu em Belém. O curso de formação de ator, oferecido pelo S.T.U.P., tinha a seguinte estrutura curricular: Dicção I e II, Expressão Corporal I e II, Estética I e II, Interpretação I e II, Psicologia I e II, Teoria do Teatro I e II, História do Teatro I e II. Sobre a importância desta instituição, destaca Bezerra: “A Escola de Teatro vem desde a sua fundação desenvolvendo um papel importante na formação de artistas para a cidade de Belém, além de propiciar à sociedade o contato com muitas obras do cânone literário, e também resultados de novas experimentações” (BEZERRA, D. 2009, p. 88).

Em 1968, o S.T.U.P. expandiu seu trabalho, contemplando, também, a dança, pois, nesse ano, criou-se o Grupo Coreográfico, que impulsionou o ensino da dança na instituição. Porém, foi apenas na década de 1990 que o Curso Experimental de Formação de bailarinos é implementado. A instituição de ensino em Artes Cênicas não era mais exclusivamente apenas de teatro e, por esse motivo, teve de mudar sua nomenclatura, então de Serviço de Teatro Universitário do Pará, passa a se chamar ETDUFPA - Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará. No final dos anos 1990 e início dos anos 2000, surgiu a necessidade de expandir ainda mais a proposta de formação da escola, transformando os seus cursos livres em cursos técnicos.

Em 23 de setembro de 2003, foram aprovados na Universidade Federal do Pará os planos de curso técnico da ETDUFPA. Foram, então, criados o Curso Técnico de Formação de ator, Curso Técnico em Dança e o Curso Técnico em Cenografia. E, posteriormente, o Curso Técnico em figurino. São ofertadas 30 vagas anualmente para cada curso, e cada um tem a duração de dois anos, totalizando mais de 1.000 horas de carga horária (Cursos. Acesso em 15/ 08/ 2019. site: <https://etdufpa.wordpress.com/>). Os cursos têm, por objetivo, formar atores, bailarinos, cenógrafos e figurinistas de nível técnico, para atuarem no teatro, na dança, no cinema, em novelas, em empresas, em espaços não formais de educação, em O.N.GS, entre outros.

---

<sup>55</sup> Luís Otávio Barata estudou na Escola de Teatro, e foi ator, encenador e um dos fundadores do Grupo Cena Aberta na década de 1976 (BEZERRA. D. 2007, p.97).

No final dos anos 2000, a Escola de Teatro e Dança da UFPA passa a oferecer, também, licenciaturas em teatro e dança. Portanto, o curso de Licenciatura Plena em Teatro, recebe, anualmente, cerca de 40 alunos e tem uma carga horária total de 3.124 horas. Por sua vez, a Licenciatura plena em Dança também recebe o mesmo contingente de alunos, com 3.296 horas de Carga Horária. O objetivo desses cursos é formar professores de teatro e dança para atuarem nos espaços formais e não formais de educação (Cursos. Acessado em 12 de janeiro de 2020. <https://etdufpa.wordpress.com/>).

#### **4.7- SAINDO DE CENA: O QUE FICOU DA MEMÓRIA?**

A historiadora e antropóloga brasileira Lilia Moritz Schwarcz (2019) afirma que a “memória traz, invariavelmente, para o centro da análise uma dimensão subjetiva ao traduzir o passado na primeira pessoa e a ele devotar uma determinada lembrança: daquele que a produz (SCHWARCZ. L. 2019, p. 20). Este tópico foi escrito a partir de fonte híbrida, pesquisa bibliográfica e entrevistas. Porém, as entrevistas que fiz com Maria Sylvia Nunes e Paraguassú Éleres foram grande parte da matéria deste capítulo.

Bem, esse capítulo foi tecido por livros e memórias, por uma narrativa permeada pelo afeto, mas também pelo olhar crítico às nossas elites nativas. Ao longo deste capítulo, falamos sobre as atividades do Norte Teatro Escola do Pará e como esse grupo participou de um projeto nacional engendrado por Paschoal Magno, o Teatro do Estudante. O N.T.E.P., assim como o T.E.P, colocaram o teatro no Pará em diálogo com o teatro que estava efervescente em todo o Brasil, o teatro amador dos estudantes, de cunho experimental. Esse movimento foi imprescindível para que o teatro no Brasil se modernizasse, quebrasse os seus compromissos viciosos com o teatro profissional e pudesse questionar práticas e renovar seu repertório.

Agora que já nos familiarizamos com o grupo Norte Teatro Escola do Pará, os artistas e intelectuais que compunham o grupo, o projeto estético e pedagógico que deu ânimo para as atividades deste coletivo, precisamos nos aprofundar no espetáculo *Morte e Vida Severina*, produção de grande repercussão do grupo, por ter sido a primeira montagem deste texto. Para poder analisar “o caso limite de Maria Sylvia Nunes”, ausente dos livros canônicos de História do Teatro brasileiro, na minha perspectiva, devido a uma obliteração interseccional de gênero e território, preciso me debruçar sobre essa precursora montagem, seu processo criativo, sua repercussão e a consequente

invisibilização da mesma, provocada por um paradigma colonial do teatro brasileiro que oblitera ou enfatiza práticas cênicas conforme parâmetros androcêntricos, centralizadores e racistas.

## **CAPÍTULO V: O NORTE TEATRO ESCOLA DO PARÁ E A PRIMEIRA MONTAGEM DE *MORTE E VIDA SEVERINA***

### **5.0- ANTES DE ENTRAR EM CENA: O MODERNO TEATRO DO NORTE**

Neste derradeiro capítulo, versarei sobre a primeira montagem de *Morte e Vida Severina*, feita pelo grupo Norte Teatro Escola e dirigida por Maria Sylvia Nunes, no ano de 1958. Iniciaremos com o item 5.1- *O disparo poético para a cena: o nordeste que habita em mim*, versarei sobre o êxodo nordestino para a Amazônia e como esse fato histórico se entrelaça nas memórias dos meus antepassados. Neste tópico, iremos pensar o Nordeste brasileiro, temática tão recorrente na obra de João Cabral de Melo Neto, a partir das memórias poéticas familiares. No item 5.2- *O homem e sua pena: João Cabral de Melo Neto*, farei uma sucinta biografia do autor de *Morte e Vida Severina*, assim como versarei sobre o livro *Duas Águas*. Porém, irei me debruçar com mais afinco na narrativa de *Morte e Vida Severina* - o Auto de Natal pernambucano, visto que foi esse o texto da precursora montagem do Norte Teatro Escola do Pará.

No item 5.3- *Epistolografia entre o N.T.E.P. e João Cabral de Melo Neto*, trarei o conjunto de cartas trocadas entre os integrantes do N.T.E.P. e o escritor pernambucano. Essas cartas constituem um importante acervo sobre o processo criativo do espetáculo *Morte e Vida Severina* e as negociações feitas entre o grupo e o autor. No item 5.4- *A encenação de Morte e Vida Severina*, versarei sobre os aspectos cênicos que compuseram a obra teatral esta obra teatral, pois quando um espetáculo é o objeto de investigação, é necessário versar sobre os diversos aspectos que o constituem, para além da dramaturgia, portanto, é necessário analisar a encenação, cenário, iluminação, interpretação dos atores, entre outros. No item 5.5- *A primeira montagem de Morte e Vida Severina e a obliteração interseccional*, discutirei alguns motivos que levaram a primeira montagem de *Morte e Vida Severina* a ser obliterada dos livros canônicos de História do Teatro brasileiro. E por fim, no item 5.6- *Saindo de cena: a resistência para além da obliteração*, tecerei algumas reflexões suscitadas no decorrer da escrita deste capítulo.

### **5.1- O DISPARO POÉTICO PARA A CENA: O NORDESTE QUE HABITA EM MIM**

Maria Quitéria, mãe da minha avó materna, era nordestina do Ceará, região do Crato que faz divisa com o estado de Pernambuco (estado que é palco da história de *Morte e Vida Severina*). A cidade de minha bisavó não era tão castigada pela seca, como outras do Nordeste, mas também não havia tanta abundância de água como na Amazônia, desse jeito, persistia a dificuldade para plantar e colher. Com 14 anos, minha bisavó se casou e passou então a ocupar-se com as tarefas domésticas. Na década de 1930, Maria Quitéria era uma jovem mulher entrando na terceira década de vida, já havia dado à luz sete filhos e cuidava dos mesmos. Em um dos tantos dias de calor lancinante do Nordeste, seu marido sofreu um infarto e minha bisavó ficou viúva.

Na época estava acontecendo um intenso fluxo migratório do Nordeste para a Amazônia. A possibilidade de migrar para uma região onde a terra é úmida e a água nunca se ausenta se revelava uma oportunidade de trabalho com a lavoura. A mãe e alguns irmãos de Quitéria haviam migrado para o Norte e já estavam instalados na cidade de Santo Antônio do Tauá, no estado do Pará. Maria Quitéria decide também ir para a Amazônia, segura na mão dos seus sete filhos e migra. A viagem do Nordeste para o Norte era feita geralmente por um navio que percorria o litoral passando por vários estados até chegar no Pará.

Minha bisavó instalou-se em Santo Antônio do Tauá, cidade que fica a aproximadamente 61 km de distância da capital do estado, Belém do Pará. Por lá viveu toda a sua longa vida, trabalhou na lavoura, fazia bolos e doces para vender, conheceu Paulo Dantas, também outro nordestino que migrou para a Amazônia, trabalhador do campo, com ele se casou e teve mais três filhas, a caçula dos 10 filhos é a minha avó Alda.

*Morte e Vida Severina* é um texto basilar da literatura brasileira por abordar questões sociais tão urgentes para o país, como a fome no Nordeste, a morte pela violência naturalizada na sociedade ou pela doença de um corpo que padeceu com muitas privações, a luta pela terra e o êxodo rural como possibilidade derradeira de vida. Não há como falar nesse texto sem olhar para os meus antepassados nordestinos, também privados de terra, também castigados pela seca, também retirantes na busca de condições para uma existência digna.

## 5.2- O HOMEM E SUA PENA: JOÃO CABRAL DE MELO NETO

João Cabral de Melo Neto foi o autor de *Morte e Vida Severina*, auto natalino que compõe o livro *Duas Águas*. O escritor nasceu na cidade do Recife, no dia 6 de janeiro de 1920. Filho de Luís Antônio Cabral de Melo e de Carmen Carneiro Leão Cabral de Melo, João Cabral passou parte de sua infância nos engenhos da família nos municípios de São Lourenço da Mata e de Moreno no estado de Pernambuco. Aos dez anos, com a família de regresso ao Recife, capital do estado, João Cabral ingressou como estudante no Colégio de Ponte d'Uchoa, dos Irmãos Maristas, onde permanece até concluir o curso secundário.

Aos doze anos de idade mudou-se com a família para o Rio de Janeiro, mas a mudança definitiva só foi realizada em fins de 1942, ano em que publicara o seu primeiro livro de poemas - "Pedra do Sono". Na cidade do Rio, depois de ter sido funcionário do Departamento Administrativo do Serviço Público, inscreveu-se, em 1945, no concurso para a carreira de diplomata, tendo grande êxito. Daí por diante, enquadrado no Itamarati, atuou como diplomata brasileiro em diversos países. Em 1984 é designado para o posto de cônsul-geral na cidade do Porto (Portugal). Em 1987 volta a residir no Rio de Janeiro, e faleceu no dia 9 de outubro de 1999, na mesma cidade, aos 79 anos.

Importante destacar que a atividade literária acompanhou-o durante todos esses anos no exterior e no Brasil. Da obra poética de João Cabral pode-se mencionar os seguintes títulos: "Pedra do sono", 1942; "O engenheiro", 1945; "Duas águas", 1956, "O cão sem plumas", 1950; "O rio", 1954; "Quaderna", 1960; "Poemas escolhidos", 1963; "A educação pela pedra", 1966; "Morte e vida severina e outros poemas em voz alta", 1966; "Museu de tudo", 1975; "A escola das facas", 1980; "Agreste", 1985; "Auto do frade", 1986; "Crime na Calle Relator", 1987; "Sevilla andando", 1989. Em prosa, além do livro de pesquisa histórica já citado, João Cabral publicou "Juan Miró", 1952, e "Considerações sobre o poeta dormindo", 1941.

João Cabral recebeu inúmeros prêmios, resultado do reconhecimento de sua grandiosa obra poética, entre os quais - Prêmio José de Anchieta, de poesia, do IV Centenário de São Paulo (1954); Prêmio Olavo Bilac, da Academia Brasileira de Letras (1955); Prêmio de Poesia do Instituto Nacional do Livro; Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro; Prêmio Bienal Nestlé, pelo conjunto da Obra e Prêmio da União

Brasileira de Escritores, pelo livro "Crime na Calle Relator" (1988). No ano de 1969, ingressa para a Academia Brasileira de Letras ocupando a cadeira 37. Em 1990, João Cabral de Melo Neto é aposentado no posto de Embaixador.

### **Duas Águas**

A obra *Duas águas* foi publicada em 1956, é composta por uma coletânea de poemas já publicados ao longo dos anos 1940 e 1950, mas também de poemas inéditos, como é o caso do auto poético *Morte e Vida Severina*. O título *Duas Águas* já nos faz ter um olhar dual sobre a obra, o sumário que divide os poemas em I e II reforça a dualidade, como dois córregos que seguem lado a lado, mas que se distinguem por sua composição e curso. Como *Morte e Vida Severina* não é uma obra isolada, mas parte de um todo que é o livro *Duas Águas*, por esse motivo é necessário versar sobre esta obra, para que possamos compreender melhor o Auto de natal de João Cabral.

Se por antologia compreendemos como a reunião de um trabalho literário organizado a partir de um período, autor ou tema, então, *Duas Águas* também pode ser concebido como uma antologia, pois reúne obras escritas e publicadas nos anos de 1940 e 1950. A parte I é composta pelas seguintes obras: “Uma faca só Lâmina”, texto inédito. “Paisagens com figuras”, também inédito, “O cão sem plumas”, publicado em 1950, “Psicologia da Composição”, publicado em 1947 e “Pedra do sono”, publicada em 1942.

Como a parte I de *Duas águas* inicia com o texto “Uma faca só lâmina”, de 1955, observamos a temática da morte como tema transversal. O Nordeste representado nos versos de João Cabral traz a fome, a violência, as doenças, as adversidades que o povo enfrenta diariamente. Tal vida difícil, geralmente, leva à morte prematura. Por esse motivo, a morte é um tema que atravessa o livro inteiro, pois se são muitas as dificuldades que o povo enfrenta em vida, tais adversidades adquirem um enorme grau de sofrimento e privação em que, conseqüentemente, a morte se instaura. Porém, nesse primeiro texto que abre o livro, a morte é um tema transversal, pois a principal temática abordada em seus versos são os objetos que podem intencionalmente levar à morte, em especial a bala e a faca. Morte por arma branca, descrita em verso “de volta dessa faca/ de porte tão secreto que deve ser levada com o oculto esqueleto” (NETO, J. 1956, p. 23). Morte por arma de fogo, “Assim como uma bala enterrada no corpo/ fazendo mais espesso um dos lados do morto” (NETO, J. 1956, p. 23), também descrito em versos.

Em “Paisagens com figuras”, também inédita e escrita entre 1954 e 1955, o tema Pernambuco, estado em que o autor nasceu e passou sua infância e adolescência, surge em vários poemas. Os pregões turísticos, os canaviais, o rio Capibaribe, os cemitérios que compõem morbidamente a paisagem das cidades pernambucanas são suscitados por meio de uma narrativa poética repleta de imagens, como o próprio título nos alerta. Dos territórios narrados, Pernambuco e Espanha surgem por entre imagens e metáforas. Referências à cidade de Pernambuco, referências às cidades da Espanha. Poetas e artistas espanhóis como Joan Brossa e Joan Miró surgem nas estrofes, reforçando a ideia de que a literatura nordestina sofre considerável influência da cultura hispânica. João Cabral de Melo Neto suscita a atmosfera hispânica na obra “Paisagens com Figuras”, onde Espanha e Pernambuco se entrelaçam e se tornam uma só terra híbrida nas narrativas imaginárias do poeta. “Vale do Capibaribe/ por Santa Cruz, Toritama: cena para crônicas, para épicas castelhanas”. (NETO, J. 1956, p.37)

Em “O cão sem plumas”, terceira obra que compõe a parte I de *Dois Águas*, já era conhecida dos leitores, pois foi publicada pela primeira vez no ano de 1950. Neste texto, o rio Capibaribe surge como temática central. Capibaribe ou Caapiuar-y-be, vem da língua tupi e significa o rio das capivaras. As nações indígenas do tronco Tupi observavam o movimento contínuo de capivaras que iam beber água no rio. Este rio é extenso e atravessava várias cidades. O rio Capibaribe nasce na serra do Jacarará, no município do Brejo da Madre de Deus, na divisa dos estados de Pernambuco e Paraíba. Seu curso tem cerca de 250 quilômetros e sua bacia, aproximadamente, 5.880 quilômetros quadrados.

Devido a sua extensão, o rio Capibaribe possui cerca de 74 afluentes e banha 42 municípios pernambucanos, sendo os principais: Toritama, Santa Cruz do Capibaribe, Salgadinho, Limoeiro, Paudalho, São Lourenço da Mata e o Recife. Recife, capital do estado de Pernambuco é atravessada em muitos pontos pelo rio, de modo que a estrutura urbana da cidade se organizou a partir do rio. Portanto, é notório que o rio Capibaribe interfere consideravelmente na dinâmica espacial e social de Recife. Destaca João Cabral na primeira estrofe de “O cão sem plumas”:

A cidade é passada pelo rio  
como uma rua  
é passada por um cachorro;

uma fruta  
por uma espada  
(NETO, J. 1956, p. 63).

Em “O cão sem plumas” podemos observar aspectos surrealistas, pois imagens oníricas são constantes no texto. O discurso poético desta obra percorre diversos níveis descritivos, onde o geográfico, o humano e o social, se entrelaçam para mostrar a relevância do rio, para a cidade e para as pessoas. O rio Capibaribe também segue na obra *Duas águas* um curso específico, atravessando a maior parte das obras que compõem o livro, porém, se torna afluente mais forte nos capítulos; “O cão sem plumas”, “O rio” e em “Morte e Vida Severina”.

No texto “Psicologia da composição”, que ainda compõe a parte I de *Duas águas*, o caráter metalinguístico se revela com precisão. A maior parte dos poemas que compõem esta obra versam sobre a poesia e o fazer poético, sobre o minucioso ato de construir versos. Em “O Engenheiro”, temas diversos surgem e não há um tema específico, como nas obras anteriores. Então constatamos paisagens, objetos, estações, personagens e uma vez mais a metalinguagem, a poesia versando sobre a poesia.

Na “Pedra do sono”, publicada em 1942, o tema da memória se revela no texto em duas dimensões: como assunto filosófico, compreensão metafísica do tema ou memória como um conjunto de lembranças da vida do poeta. Imagens da infância do poeta no estado de Pernambuco surgem nos cenários de canaviais e praias.

Sob meus pés nasciam águas  
Que eu aprendi a navegar,  
Onde um perfil eu via  
Ao céu se abandonar  
E um grito de criança  
Imóvel no luar  
(NETO, J. 1956, p.155).

A parte I de *Duas Águas* encerra com “A pedra do sono”. Feito um sobrevoo por esses textos, podemos ingressar na parte II de *Duas águas*. Essa sessão do livro é

composta apenas por “Morte e Vida Severina”, “O rio” e “Os três mal-amados”. Versarei primeiro sobre as duas últimas, pois necessitamos de uma análise mais aprofundada de *Morte e Vida Severina*, texto utilizado na montagem de 1958 do grupo Norte Teatro Escola do Pará.

*O rio*, de 1953, é a única obra que já havia sido publicada dessa segunda parte. Há dois títulos nesta obra, *O rio e Relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife*. Este segundo título nos esclarece que o poeta não está a falar de qualquer rio, mas de um específico, o Capibaribe, este que é objeto de sua poética, tema recorrente. Porém, nesta obra, João Cabral versa sobre o itinerário geográfico que o rio faz, percorrendo várias cidades de Pernambuco até chegar em Recife, onde deságua no mar.

Nesta obra, a voz poética e o objeto de sua poética fundem-se em um só, no rio. Nessa narrativa, em primeira pessoa, o próprio rio Capibaribe fala sobre os seus itinerários. Cada estrofe transcorre sobre uma cidadezinha por onde o rio passa, percorrendo muitos lugares, da sua nascente até o seu encontro com o mar.

Como aceitara ir  
No meu destino de mar,  
Preferi essa estrada,  
Para lá chegar,  
Que dizem da ribeira  
E à costa vai dar,  
Que deste mar cinza  
Vai a um mar de mar  
(NETO, J. 1956, p. 226).

Em “Os Três mal amados”, obra que encerra *Duas águas*, uma temática até então pouco explorada nas duas partes surge aqui como tema central, o amor. A obra era até então inédita, mas fora escrita em 1943. Um poema de Carlos Drummond De Andrade, *Quadrilha*, é a epígrafe da obra.

João amava Teresa que amava Raimundo  
que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili,

que não amava ninguém.

João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento,  
Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia,  
Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes  
que não tinha entrado na história  
(ANDRADE, C. 2013, p.54).

O poema de Drummond entra como epígrafe no capítulo “Os três mal amados”, pois propõe falar do amor sob a ótica do seu desencontro. No poema de João Cabral, o desencontro entre o afeto das personagens, destinando-as a um funesto destino onde não há reciprocidade no amor é o cerne da narrativa. João, Raimundo e Joaquim são os três personagens que versam sobre o amor a partir de uma narrativa de desencontro. Cada um fala sobre o objeto do seu amor: João fala de Teresa, Raimundo fala de Maria e Joaquim não cita nome algum, apenas descreve o enorme arrebatamento que esse sentimento o causou. “O amor comeu minha paz e minha guerra. Meu dia e minha noite. Meu inverno e meu verão. Comeu meu silêncio, minhas dôres de cabeça, meu medo da morte” (NETO, J.. 1956, p.264). Em “Os três mal amados”, o amor surge como um fardo a ser carregado, como um agouro de nunca se alcançar o encontro com o ser amado.

### **O Poema *Morte e Vida Severina***

No ano de 1954, a encenadora e dramaturga Maria Clara Machado, que dirigia um grupo amador no Rio de Janeiro chamado O Tablado, encomenda um Auto de natal para João Cabral de Melo Neto. O escritor aceita o desafio e um ano depois entrega à encenadora o Auto em forma de poesia. Devido à sua estrutura, que tende mais para o gênero literário de poesia do que de dramaturgia, Maria Clara diz que é impossível levá-lo para a cena. Sobre a questão, destaca Paraguassú Éleres em entrevista concedida:

Esta peça (*Morte e Vida Severina*) foi escrita para a Maria Clara Machado que pediu para ele um auto de natal e ele escreveu o poema. Daí ela disse, não, não dá para encenar. Foi a Sylvia então que milagrosamente, milagrosa e maravilhosamente fez a primeira encenação (ÉLERES, P. Entrevista concedida em 21 de janeiro de 2019).

João Cabral guarda o texto e o torna público apenas em 1956, com a publicação de *Duas Águas*, intitulado o poema de *Morte e Vida Severina* - Auto de natal Pernambucano. Importante salientar que o autor, desde o título, já elucida que se trata de auto de natal, mas de um auto de natal contextualizado na realidade do nordeste brasileiro, com personagens e demandas típicas desta geografia. Não há Maria, nem José, nem Jesus, mas Severinos, carpideiras, coveiros e catadores do mangue. Mas porque ainda assim se trata de um Auto de natal? É um auto de natal, em primeiro lugar, porque há uma renovação da vida e a possibilidade de mudança e melhoria da existência humana se dá por meio do nascimento de uma criança. E toda a cada criança que nasce, renova as esperanças da humanidade inteira (ARENDR. 2007, p. 55).

A ideia dos dois rios que seguem seu fluxo juntos, ora se misturando, ora se afastando, é uma metáfora utilizada no título do livro *Duas Águas*. No entanto, podemos constatar o fluxo de águas híbridas, vindas de diferentes fontes e desaguando no Auto de natal *Morte e Vida Severina*. Dois rios, duas águas, dois gêneros literários, poesia e dramaturgia ou ainda, epopeia e Auto natalino, o que faz de *Morte e Vida Severina* um híbrido literário.

Em primeiro lugar, *Morte e Vida Severina* é meio poesia e meio dramaturgia, pois reúne elementos destes dois gêneros literários. Encontramos no texto a presença de rubricas descrevendo o contexto em que a ação se passa, a narrativa é dividida a cada momento em que entra ou sai um personagem, este é um importante recurso da dramaturgia, dividir a história por meio de cenas, demarcadas pela entrada ou saída de um personagem. E por fim, a presença dialógica, o travessão que indica a fala das personagens.

Encontra dois homens carregando um defunto numa rêde, aos gritos de : “Ó irmão das almas! Irmão das Almas! Não fui eu que matei não!”

-A quem estais carregando,

irmão das almas,

embrulhado nessa rêde?

dizei que eu saiba.

-A um defunto de nada,

irmão das almas,  
que há muitas horas viaja  
à sua morada  
(NETO, J. 1956, p.174).

Do gênero poesia, o autor traz períodos de frases curtos, o texto é escrito em versos que formam estrofes. Também observa-se a presença da melodia, sequência de notas que apresentam uma organização rítmica, dando um sentido musical, uma linha harmônica ao texto. Por exemplo, observamos a presença da rima, igualdade de sons na terminação das palavras, a exemplo “-Essa gente do sertão/ que desce do litoral sem razão/ fica a morrer no meio da lama/ comendo os siris que apanha” (NETO, J. 1956, p. 202). Sobre essa questão, afirma o filósofo, crítico literário e estudioso da obra de João Cabral, Benedito Nunes:

O texto (*Morte e Vida Severina*) foi buscar nos pastoris, além do suprimento de oralidade que o qualifica na “segunda água”, como poema para ser lido, uma perspectiva teatral que o destina à representação cênica. Tem ele marcante ambivalência de estrutura: *narrativo*, quanto ao encadeamento e ao caráter episódico das cenas que o compõem, e *dramático*, quanto ao caráter geral da ação que se desenrola nas cenas (NUNES, B. 2007, p. 61).

Benedito Nunes, no texto acima, destaca que, em *Morte e Vida Severina*, há dois componentes literários ambivalentes, o narrativo e o dramático. Por João Cabral ter escrito o poema a partir do pedido de Maria Clara Machado, propositalmente reuniu na obra os aspectos narrativos, pois tece sua trama por meio do desencadear de episódios que revelam o itinerário de Severino. Mas também foi necessário incluir o dramático, pois o texto seria encenado, então o autor constrói um poema também em cenas e diálogos.

A encenadora Maria Sylvia Nunes revela outra dimensão pela qual o poema *Morte e Vida Severina* pode ser analisado, a epopeica, pois Sylvia o destaca como um “Odisseia sertaneja”.

É muito gratificante poder compartilhar esse momento com vocês, gente do palco bem sabe que nem mesmo um monólogo se faz sozinho, pelo menos um iluminador também está lá. Então

quero citar o nome dos paraenses que merecidamente aqui ou em outra dimensão estarão recebendo também comigo este louvor, esta festa. O primeiro é João Cabral de Melo Neto que produziu esta joia, esta odisseia sertaneja, este clássico da língua portuguesa (NUNES, M.. Discurso de homenagem aos 60 anos de montagem de *Morte e Vida Severina*, I Seminário de Memórias Cênicas).

Importante salientar que o herói homérico vive e morre para encarnar um ideal, uma certa superioridade, mas essa virtude vem a ser expressa também, na vida comunitária da *pólis* (JAEGER. 1989, p. 44). Essa virtude-excelência encontra-se relacionada à noção de cumprimento do propósito ou da função à qual o indivíduo se destina. A figura do herói e sua jornada era tomada como paradigma para todos os seres humanos. A Epopeia homérica aproxima-se da obra *Morte e Vida Severina*, pois a poesia entendida com toda a sua potencialidade pedagógica, entrelaçando ética e estética, tem o compromisso de ensinar aos indivíduos preciosas lições sobre coragem e comprometimento com um ideal. Todos esses ensinamentos estão encarnados na figura do herói. Destaca Jaeger:

Mas só pode ser propriamente educativa uma poesia cujas raízes mergulhem nas camadas mais profundas do ser humano e na qual viva um *ethos*, um anseio espiritual, uma imagem do humano capaz de se tornar uma obrigação e um dever. A poesia grega nas suas formas mais elevadas não nos dá apenas um fragmento qualquer da realidade; ela nos dá um trecho da existência, escolhido e considerado em relação a um ideal determinado (JAEGER, W. 1989, p.44).

Em *Morte e Vida Severina*, o herói, Severino, está longe de encarnar a figura forte e robusta do guerreiro. A fome e as privações fazem de Severino um herói frágil, franzino. Porém, mesmo sem os atributos físicos do herói, Severino traz os atributos morais que convém a um guerreiro. A coragem, a obstinação e o ímpeto de enfrentar as adversidades, como bem podemos constatar nos heróis homéricos. A saga do indivíduo ao sair da sua terra natal e seguir rumo ao desconhecido é o primeiro passo do rito de passagem que o transforma em herói. As características do nosso herói sertanejo, ele próprio descreve no texto de abertura do auto:

Como então dizer quem fala  
ora a Vossas Senhorias?  
Vejamos: é o Severino  
da Maria do Zacarias,  
lá da Serra da Costela  
limites da Paraíba.  
(...)  
Somos muitos Severinos  
iguais em tudo na vida:  
na mesma cabeça grande  
que a custo é que se equilibra,  
no mesmo ventre crescido  
sobre as mesmas pernas finas  
e iguais também porque o sangue  
que usamos tem pouca tinta (NETO, J. 1956, p. 172).

Se, por um lado, a obra de Homero, *A Odisseia*, versa sobre a viagem de volta do herói à sua terra natal, Ítaca, por sua vez, Severino, em sua Odisseia sertaneja está em êxodo. Severino sai de sua terra natal, onde a seca castiga, rumo ao sonho de uma vida melhor no litoral. Se o desafio do herói Ulisses é retornar à sua terra natal, ilha profícua e próspera, por sua vez, o desafio de Severino é sair de sua terra natal em busca de um lugar melhor para sobreviver. Dois heróis em caminhos opostos, um que retorna à sua terra e o outro que migra. Porém, há algo comum, um longo caminho, com inúmeros percalços a enfrentar, desde seu ponto de saída até o seu objetivo de chegada.

É interessante refletir sobre essa categoria dramaturgica, denominada auto de natal ou auto pastoril, e o que a mesma representava para o cenário literário brasileiro em meados do século XX. Primeiro, é interessante salientar que, como tratamos no segundo capítulo, o teatro, tal como o era concebido na Europa, foi introduzido no Brasil por meio da catequese. Os temas religiosos cristãos eram o cerne do Teatro Jesuítico do século XVI, e a primeira dramaturgia escrita para ser encenada no Brasil colônia foi um Auto, intitulado *O Auto da pregação universal*, de José de Anchieta. Embora esse missionário e dramaturgo tenha nascido em 1534, nas Ilhas Canárias, território pertencente à Espanha,

porém, matriculou-se aos quatorze anos de idade, no recém-fundado Colégio das Artes, em Coimbra, Portugal.

No período em que Anchieta residiu em Coimbra, os Autos de Gil Vicente eram bastante encenados e tinham grande repercussão, conseqüentemente, influenciaram consideravelmente a escrita dramática de Anchieta. Sobre o tema, destaca Eduardo Navarro 2006:

Os cinco anos durante os quais Anchieta viveu em Coimbra foram, certamente, marcantes para a futura gestação de seus autos teatrais. Com efeito, naqueles anos, eram muito populares os autos de Gil Vicente, que se representavam frequentemente nessa tradicional cidade universitária e noutras cidades portuguesas (NAVARRO. E. 2006, p. 14).

Se concebemos os autos como “composições dramáticas de caráter religioso, moral ou burlesco” (GUINSBURG, FARIA e LIMA. 2006, p. 47), e constatamos que o primeiro texto dramático do Teatro Jesuítico no Brasil foi um auto religioso, então qual o sentido de João Cabral de Melo Neto<sup>56</sup>, declaradamente ateu, escrever um auto natalino? Como já disse no capítulo anterior, e falarei novamente mais adiante, a obra *Morte e Vida Severina* foi escrita por encomenda, a pedido de Maria Clara Machado. Porém, ainda que este auto de João Cabral tenha sido encomendado, ainda assim, o escritor se sentiu instigado e o escreveu. Porém, é necessário destacarmos que na segunda metade do século XX, ainda sob influência do movimento modernista, que buscou a valorização do referencial cultural brasileiro, a modalidade do auto reassume um lugar importante na dramaturgia nacional.

Para os autores J. Guinsburg, João R. Faria e Mariangela Alves de Lima (2006), a partir da década de 1950, no Brasil, a função do auto reaparece com um objetivo diferente daquele instaurado no século XVI. Os autos não são mais escritos com o intuito de catequizar e/ou instruir os espectadores sobre questões morais e teológicas do catolicismo, mas discutir e ensinar sobre a luta de classes e as desigualdades sociais brasileiras. Portanto, os autos na dramaturgia do século XX deixam de trazer em seu cerne

---

<sup>56</sup> João Cabral se declarou ateu por quase toda a sua vida. Nos últimos anos de vida, iniciou um processo de aproximação com o sagrado, iniciando algumas práticas católicas, acompanhado e estimulado por sua segunda esposa, a também escritora, Marly de Oliveira. No momento em que faleceu, estava de mãos dadas, rezando com Marly (Poeta João Cabral de Melo Neto é enterrado no Rio. Acesso em 24/12/2019 <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1110199906.htm>).

o intuito religioso e passam a trazer o político. Interessante destacar que não podemos criar uma dicotomia entre religião e política, visto que na América Latina, desde a segunda metade do século XX, começa a se configurar um segmento da igreja católica que entrelaçava religião e política, concebendo como uma das principais expressões da espiritualidade, o engajamento em questões sociais. Esse movimento vai ganhando força ao longo dos anos e no início da década de 1970, passa a ser denominado como Teologia da Libertação.

Mas, como dissemos nos parágrafos anteriores, João Cabral era, no momento em que escreve *Morte e Vida Severina*, um homem ateu. E para além desta declaração que dizia respeito à sua religiosidade, o autor também dizia que não gostava de música. Então, um poeta ateu e que não gostava de música escreve uma obra que evoca questões místicas em versos de grande musicalidade. João Cabral transcende os marcos de suas construções identitárias, suas escolhas que o formam enquanto subjetividade única, para produzir uma obra para além das suas rupturas com a música e com o sagrado.

Como um auto de natal escrito em meados do século XX, o cunho político de *Morte e Vida Severina* se revela como principal mote. Político, não no sentido partidário, de se filiar ao partido a ou b, ou ainda, de levantar a bandeira de um sistema econômico ou outro, mas político no sentido de trazer à polis, à cidade, questões urgentes daquele Nordeste brasileiro, populações inteiras vivendo sob condições desumanas, onde a fome, a enfermidade e o descaso do poder público impera sob um sol escaldante. As desigualdades que a sociedade de classes produz se revelam em *Morte e Vida Severina* em cada cena, em cada personagem, em cada paisagem. A narrativa de *Morte e Vida Severina* se dá em quadros sucessivos, em formas de monólogos ou diálogos, revelando paulatinamente o itinerário de um retirante. Ao longo dessa viagem, a personagem vai se deparando com paisagens e pessoas diversas, das paisagens mais áridas ao verde da região da mata, das pessoas mais receptivas, como mestre Capina, às mais hostis, como os coveiros.

*Morte e Vida Severina* inicia a narrativa com o nosso herói retirante, Severino, explicando ao leitor quem é e o que está prestes a fazer. Se a voz de tantos Severinos é ignorada pelo descaso do estado, João Cabral abre seu auto, trazendo em uma construção fictícia, a verdade da vida de tantos homens e mulheres do Nordeste brasileiro. A saga de Severino inicia com o título “O retirante explica ao leitor quem é e a que vai”. Cada episódio do auto traz como abertura um título que situa o leitor sobre a cena que se inicia.

Severino, o protagonista desta saga sertaneja, traz em seu nome a sua própria sina, pois Severino é uma palavra que funciona como nome próprio, mas também como adjetivo. Como nome próprio, segue abaixo:

O meu nome é Severino,  
Não tenho outro de pia.  
Como há muito Severinos  
(que é santo de romaria)  
Deram então de me chamar  
Severino de Maria. (NETO, J.. 1956, p.172)

Porém, nos versos subsequentes, a palavra Severino aparece como adjetivo que significa difícil, duro, árido.

E se somos Severinos  
iguais em tudo na vida,  
morremos de morte igual:  
mesma morte Severina.  
Que é morte de que se morre  
de velhice antes dos trinta,  
de emboscada antes dos vinte,  
de fome um pouco por dia (NETO, J.. 1956, p. 172).

O nome Severino é muito comum no Nordeste brasileiro, porém, Severino passa de substantivo próprio a comum. Os retirantes, os castigados pela seca, os que enfrentam adversidade climáticas e sociais são todos Severinos. Devido à existência comum de dificuldade e dor dos Severinos, a palavra então perde seu caráter substantivo para se tornar adjetivo. Portanto, na narrativa, Severino ora aparece como personagem, ora um adjetivo que significa aquele que tem a sua existência negada (NUNES. 2007, p. 34).

Na abertura do auto, primeiro monólogo de Severino, o leitor ou espectador, recebe relevantes informações sobre o protagonista e sobre do que se trata a obra. Severino informa sua cidade, traços físicos, filiação e condição social, é realmente uma

apresentação que situa a personagem em marcos de classe e região. O tom confessional, reforçado pela voz em primeira pessoa, revela logo no episódio 1, aspectos profundos da experiência de Severino. Porém, o que o personagem faz nesta abertura, não é apenas se apresentar, mas estabelecer com o receptor uma cumplicidade.

Mas, para que me conheçam  
melhor Vossas Senhorias  
e melhor possam seguir  
a história de minha vida,  
passo a ser o Severino  
que em vossa presença emigra (NETO, J. 1956, p.173).

Neste primeiro episódio, é selada a cumplicidade personagem e leitor/espectador, de modo que, passamos a ser testemunha ocular do itinerário de um retirante, presenciamos os caminhos que seus pés percorrem, as paisagens que seus olhos se deparam, as relações interpessoais que ele estabelece e sobretudo, as inúmeras emoções que fervilham dentro de Severino.

No episódio subsequente do auto, que iremos aqui denominar de episódio 2, Severino se depara com um cortejo fúnebre, onde dois homens carregam um defunto, dentro de uma rede, rumo ao cemitério de Toritama, para executar o enterro. Para chegar ao destino final do cortejo, é necessário percorrer um longo caminho que levará um dia inteiro. Interessante salientar que na parte I de *Duas águas*, na obra “Paisagens com figuras”, o cemitério de Toritama aparece em um poema que o descreve. Severino, então, segue o cortejo fúnebre e acompanha os dois homens que se chamam “irmão das almas”, pois a cidade de Toritama faz parte de seu caminho. Severino decide caminhar junto com eles, pois considera melhor seguir acompanhado de um cortejo fúnebre, do que seguir sozinho a longa caminhada rumo à cidade do Recife.

Severino segue indagando os irmãos das almas, sobre o que provocou a morte do homem e descobre que o defunto tinha seu nome e que morreu em uma emboscada. O que motivou o homicídio foi a disputa pela terra. O finado Severino possuía alguns poucos hectares, terra infecunda repleta de pedras, mas que, mesmo assim, seu dono cultivava palha. Alguém, cujo não fica claro no texto, mata o homem para poder expandir suas terras. Os irmãos da alma só falam que foi uma espingarda que lançou a bala, e não se

alongam mais, afinal, em um contexto onde a violência vigora, a única lei respeitada é a do silêncio. Ninguém fala quem matou, ninguém oferece maiores detalhes sobre o assassinato, pois pode acabar virando o próximo alvo.

Neste segundo episódio, podemos conferir uma questão de cunho social, as tensões sociais provocadas pela questão agrária no Brasil começam a ser abordadas. A disputa pela terra, onde grandes latifundiários, empresários, mineradores, madeireiros, se apropriam de terras alheias por meio da violência. São expropriados os hectares de pequenos lavradores, de reservas indígenas e quilombolas, por meio da grilagem e outras práticas ilícitas. A “grilagem”, prática muito comum no Brasil no século XX, consistia na falsificação de documentos para fraudar títulos de propriedade de terra.

No episódio 3, Severino percebe que o rio Capibaribe secou com o verão, por esse motivo, fica temeroso em se perder. O homem segue o rio, o rio segue o homem, o Capibaribe é companheiro e bússola de Severino, testemunha ocular de seu êxodo. Mais uma vez, o rio aparece também nas narrativas da segunda parte de *Duas Águas*. Se Severino segue o Capibaribe para não se perder, pois o trajeto até o litoral é longo e sinuoso, porém, não contava com o fato de que no verão, o rio seca em algumas paisagens. Porém, no momento em que o retirante se sente perdido sobre qual caminho seguir, já que o rio secou e os caminhos se bifurcaram, ouve então uma voz que canta ao longe, segue, portanto a música para ver quem canta e se essa pessoa pode ajudá-la a achar o caminho de Recife, visto que o seu guia secou.

No episódio 4, Severino aproxima-se da cantoria e percebe que se trata de um velório, onde os presentes cantavam ladainhas para “encomendar o corpo do morto”<sup>57</sup>. Mais uma vez se depara com a morte, e mais uma vez quem está sendo velado é um Severino. No momento em que os presentes cantam suas excelências para o morto, dois homens que estão do lado de fora do velório começam a parodiar as frases cantadas. Há um tom sarcástico e risível da condição difícil da vida dos lavradores. A ladainha diz: “Dize queavas cera/ capuz e cordão/ mais a virgem da Conceição” (NETO. J.. 1956, p.181). E os homens a parodiar respondem: “Dize queavas somente/ coisas de não: fome, sede, privação” (NETO. J. 1956, p.181).

---

<sup>57</sup> Em algumas regiões do Brasil, sobretudo no Norte e no Nordeste, existe uma prática que compõe o rito fúnebre, é a cantoria de ladainhas de santos nos velórios para que o morto possa fazer uma transição tranquila do mundo terreno para o pós-morte e os pecados praticados em vida sejam amenizados. A essa prática dá-se o nome “encomendar o corpo do morto”.

Assim como os lavradores conseguem retirar da terra infecunda o alimento, o humor também é extraído das situações mais adversas. A tradição cômica nordestina se expressa sobretudo pelos repentistas, poetas e músicos populares que, a partir de um mote, um tema ou situação, improvisam versos e melodias ressaltando a perspectiva cômica da vida. No episódio 5, dois homens aproximam-se do velório e passam a parodiar as rezas, trazendo uma intenção cômica, no contexto mais adverso. Como dois repentistas, eles criam respostas às frases ditas, tornando a dor risível e a paródia como um meio ferino de expressar a difícil condição social de quem vive e morre na seca nordestina.

No episódio 5, Severino cansado da longa viagem, decide interrompê-la para buscar trabalho nessa mesma localidade em que está. O retirante reflete sobre o caminho que percorreu até o momento e sobre o fato de só ter encontrado a morte. “Desde que estou retirando, só a morte vejo ativa. Só a morte deparei, às vezes até festiva”. (NETO. J. 1956, p. 183). Severino, que saiu em busca de encontrar a vida, sobretudo possibilidades mais dignas de existência, tem até o momento encontrado apenas ou a vida cada vez mais árida, ou mesmo a morte. Porém, para que o retirante prossiga, sobretudo para que permaneça vivo e não morra em decorrência da fome, vai em busca de um emprego indo ao encontro de uma mulher que parece remediada para pedir uma oportunidade de trabalho.

Severino aproxima-se de uma mulher que está na janela de sua casa. Nesse momento, o retirante apresenta-se mais uma vez, trazendo agora informações que no episódio 1 ele não havia dito. No diálogo estabelecido com a mulher, Severino diz que foi lavrador dos solos mais áridos e difíceis de cultivar, e por esse motivo, consegue trabalhar em qualquer terra. “Não há espécie de terra que eu não possa cultivar” (NETO. J. 1956, p. 185). A mulher, em resposta negativa, diz a Severino que aquela terra também é difícil e que não há nada naquele local para lavrar, portanto, as únicas profissões que naquela terra existem são fazeres ligados ao mercado da morte. Médico, coveiro ou rezadeira, ressalta a mulher: “Como aqui a morte é tanta/ só é possível trabalhar/ nessas profissões que fazem/ da morte ofício ou bazar” (NETO. J. 1956, p.189). Sem oportunidade de trabalho no lugar, Severino segue viagem, seu desânimo é visível, porém ainda assim o protagonista segue seu êxodo, mesmo que o cansaço e a fome já estejam pesando sobre o seu corpo.

No episódio 7, Severino chega até a Zona da Mata<sup>58</sup>, região de desenvolvimento econômico, com recursos hídricos e solo fértil. Ao chegar nesse território, o retirante que em seu processo de êxodo vem se deparando apenas com terras infecundas, miséria e morte se depara então com um outro Nordeste de abundância e beleza. A vida irrompendo das águas e da plantação verde encanta o retirante que pensa outra vez em interromper a viagem até o Recife e ficar por lá mesmo.

Bem me diziam que a terra  
se faz mais branda e macia  
quanto mais do litoral  
a viagem se aproxima. (...)  
Quem sabe se nesta terra não plantarei minha sina?  
Eu nunca receei terra  
-cavei terra toda a vida!  
(NETO. J. 1956, p. 190).

Severino avista um cemitério, até mesmo a paisagem que contorna esse lugar sombrio é bonita, fazendo com que o retirante se aproxime mais para poder contemplar melhor sua beleza. Ao chegar mais perto percebe que acontece ali um enterro. O episódio 8 então inicia com o sepultamento de um trabalhador rural, as pessoas ali presentes que se despedem do ente querido emitem suas opiniões sobre o itinerário de vida do homem agora morto. Nesse momento, a discussão sobre o problema agrário se torna outra vez o foco. Se no episódio 2, vimos a questão agrária surgir, por meio da apropriação ilegal da terra alheia, no episódio 7 observamos a má distribuição de terra, onde seletas famílias ostentam latifúndios, enquanto grande parte da população não desfruta nem mesmo de um hectare de terra.

-Esta cova em que estás,  
com palmos medida,  
é a conta menor

---

<sup>58</sup> A Zona da Mata do estado de Pernambuco é composta por quarenta e três municípios, ocupando uma área de 8.738 km<sup>2</sup>, correspondente a quase 9% do território estadual. É uma das Regiões de maior potencial econômico do Nordeste, pois é dotada de muitos recursos naturais disponíveis como água em abundância e solo fértil. Nessa Região concentra-se a monocultura canavieira, que, em uma área de aproximadamente 450 mil hectares, chegou a empregar em épocas de safra, mais de 200 mil pessoas.

que tiraste em vida.  
-É de bom tamanho,  
nem largo nem fundo.  
É a parte que te cabe  
deste latifúndio.  
-Não é cova grande,  
é cova medida.  
É a terra que querias  
ver dividida  
(NETO. J. 1956, p.192).

A relação de proximidade do homem com a terra, visto que este homem era também um lavrador, faz com que os versos desvelassem inúmeras metáforas sobre a relação entre a terra e o cadáver. A terra, neste momento, não é mais materialidade sólida, elemento de trabalho, lugar de onde se tira o sustento, ela agora é roupa que veste, casa que abriga, mulher que acolhe. E o corpo do homem não é mais carne, mas semente que fecunda e adubo que nutre a terra. Esse é o terceiro cenário fúnebre que Severino presencia, mas desta vez, não sabemos o nome do morto e nem o motivo de sua morte. As informações sobre o defunto são apenas duas: era um lavrador que não tinha terra, que trabalhava para outrem e que desejava que um dia houvesse uma divisão mais igualitária dos hectares.

Como vimos nos parágrafos anteriores, no contexto em que *Morte e Vida Severina* foi escrito, a escolha dramática pelo gênero auto era feita, sobretudo, como um meio de trazer questões de cunho político. Portanto, é no episódio 8 que uma das questões mais fortes desse texto surge, a necessidade de uma reforma agrária no Brasil. Infelizmente, até o presente momento, essa é uma questão que ainda não foi resolvida e ainda observamos um contexto em há vários hectares de terra improdutiva, sob o domínio de elites, enquanto inúmeros trabalhadores do campo necessitam de terra para lavar. João Cabral faz essa denúncia poética, em um momento histórico em que poucos tratavam sobre isso, sobretudo na literatura produzida pelos filhos das famílias abastadas, como era o caso de João Cabral.

O episódio 9 se revela ao público em forma de monólogo, onde o retirante, apressando o passo para chegar mais breve à cidade de Recife, reflete sobre a condição de vida das pessoas que tem encontrado no curso de sua viagem.

Mas não vejo diferença  
entre o agreste e a caatinga,  
e entre a caatinga e a mata  
a diferença é a mais mínima. (...)  
Pois nenhuma diferença  
existe no que é de vida  
e quer neste solo rico  
quer no de lá, de caliça,  
a vida arde sempre com  
a mesma chama mortíça  
(NETO. J.. 1956, p. 196-197).

A paisagem vai mudando, desde sua saída na Paraíba, onde a terra é seca e rachada, o sol lancinante queima tudo o que é vivo até chegar na zona da mata, onde a terra é úmida e a folhagem verde, porém a vida do povo continua severina, dura, difícil. A morte continua a revelar-se como única possibilidade no caminho de Severino.

No episódio 10, o retirante chega ao tão sonhado Recife, cidade que muito caminhou para chegar. Cansado, Severino escora-se em um muro branco e sem ser notado passa a ouvir a conversa de dois homens. O muro branco delimita um cemitério e os homens conversando são dois coveiros. Mais uma vez, a morte se desvela aos olhos e aos ouvidos do retirante. O diálogo que Severino ouve é dilacerante, pois os dois coveiros falam da quantidade de indigentes que eles têm de enterrar. Corpos e corpos de pessoas que não se sabe nem sequer o nome, mas que estima-se serem retirantes.

-Eu também, antigamente,  
fui do setor de indigentes.  
E uma coisa notei  
que entender jamais poderei.  
Essa gente do sertão

que desce do litoral sem razão  
fica a morrer no meio da lama  
comendo os siris que apanha. (...)  
-Não é viagem o que fazem  
através de montanhas, vargens.  
Aí está o seu erro:  
Vêm é seguindo seu próprio enterro  
(NETO. J. 1956, p.202-203).

A conversa entre os coveiros elucidada o tratamento que é dado ao corpo do morto, conforme a classe social a qual o mesmo pertencia. É franca a predileção dos dois coveiros por trabalhar no setor em que se enterram os corpos de gente rica e remediada, pois há gordas gorjetas ao final do trabalho. Assim como a geografia da cidade do Recife (e de muitas outras cidades) é organizada pela lógica do capital, no cemitério também está presente a dimensão de classe a segregar os homens até após a sua morte.

Os coveiros, em sua conversa, elucidam que, nos cemitérios, assim como na vida, há setores nesta última morada. Os banqueiros e usineiros que representam os mais abastados, são enterrados na avenida principal, destacando que neste setor há poucos enterros, devido ao pequeno número de gente com tanta posse. Há o setor, ou ainda parafraseando o próprio poema, o bairro de gente que se é não rica, mas é remediada, esses são os bancários, graduados comerciários ou pequenos boticários. Portanto, em movimento decrescente, dos que tem mais para os que tem menos posses, há o setor dos operários, e por fim, o setor dos indigentes, esses que como párias na mais baixa esfera da hierarquização social.

Se por um lado, no setor dos mais ricos, os enterros são escassos, no setor dos indigentes, ao contrário, chegam a todo o momento corpos para serem enterrados. Nesse último setor, nenhum coveiro quer ficar, pois há um grande número de defuntos, pouco pessoal para trabalhar e nenhuma gorjeta para ganhar. Os indigentes de que falam os coveiros é gente como Severino, que migra para o Recife em busca de uma vida melhor, mas só encontra a morte.

-E esse povo lá de cima,  
de Pernambuco, da Paraíba,

que vem buscar no Recife  
poder morrer de velhice  
encontra só, aqui chegando,  
cemitérios esperando.  
-Não é uma viagem o que fazem  
Através de montanhas, vargens.  
Aí está o seu erro:  
Vêm é seguindo seu enterro  
(NETO. J. 1956, p.203).

Severino segue um longo trajeto até chegar em Recife, caminhada por onde encontrou apenas a árida morte e nenhuma possibilidade de sobrevivência por meio do trabalho. O cansaço físico e emocional do retirante soma-se à hostil fala dos coveiros, gerando assim um profundo sentimento de fracasso, onde não parece mais haver outra possibilidade se não a morte. No episódio 11, Severino aproxima-se de um dos canais do rio, e nesse momento, o Capibaribe, que antes era o mapa a ser seguido para se chegar à uma vida próspera, se torna agora um meio pelo qual se dá um fim à vida.

E agora descubro que,  
esta viagem concluída,  
sem saber, desde o sertão,  
meu próprio enterro eu seguia.  
Só que devo ter chegado  
adiantado de uns dias.  
O enterro parou na porta:  
O morto ainda está com vida  
(NETO. J. 1956, p. 205).

Quando Severino está prestes a lançar-se para “fora da vida”, eis que surge um morador das redondezas, seu José, mestre Carpina. Esse homem é um dos habitantes daqueles casebres que existem entre o cais e o rio, homem pobre, mas que não passa fome, pois tem trabalho no manguê. O episódio 12 se desenvolve com a conversa do retirante

com seu José, também chamado como mestre Carpina, que tenta dissuadi-lo de tentar o suicídio. Carpina é também um retirante, e conta para Severino sobre a sua trajetória de dificuldades e luta como migrante na capital. É a primeira vez na narrativa que a vida começa a verdadeiramente surgir no horizonte de Severino, primeiro, pelas palavras incentivadoras de mestre Carpina e no episódio seguinte, pelo nascimento de uma criança.

No curto episódio 13, uma mulher aparece na porta de um casebre para anunciar o nascimento do filho de mestre Carpina: “Compadre José, compadre, que na relva estais deitado. Conversais e não sabeis que vosso filho é chegado?” (NETO. J.1956. p.210). Enquanto mestre Carpina dissuadia Severino de saltar para fora da vida, o filho de José “saltou para dentro da vida” (NETO. J. 1956. p. 210). No episódio seguinte, vizinhos, amigos e duas ciganas cantam louvores ao nascimento do menino.

-Todo o céu e a terra

lhe cantam louvor.

Foi por ele que a maré

Esta noite não baixou

(NETO. J. 1956, p. 211).

Nesse momento, a estrutura de um Auto de natal fica bem elucidada com o nascimento de uma criança, os louvores e os presentes ao recém-nascido. No episódio 15, ao invés de reis magos que chegam com presentes, são as pessoas comuns do povo, trabalhadores daquela região, que trazem, cada um com o que tem, oferendas para a criança. O pescador do mangue leva seus caranguejos recém apanhados, a mulher que amamenta leva seu leite, um vizinho leva jornal para cobrir a criança. Cada presente tem uma utilidade para saudar e resguardar a vida do nascido. O caranguejo é para que a mãe recém parida possa se fortalecer e que seu leite seja abundante, o leite de outra mulher é para selar o pacto de todos que por essas redondezas do mangue são irmãos “de leite, de lama, de ar” (NETO. J. 1956. p. 213), e por fim, o jornal é para que a criança desde cedo esteja coberto de palavras para que um dia estude e se torne doutor.

No episódio 16, o misticismo que surge naturalmente em um auto com a figura dos reis magos e da Estrela D'alva é substituído pela aparição de duas ciganas, que também vem de longe, do Egito, e fazem leituras da sorte futura do recém-nascido. Ambas em sua predição veem o menino com o rosto sujo de uma substância preta. Uma diz que

o menino, crescendo no mangue, não tardará também a pescar e catar caranguejos e siris, por isso seu rosto vai estar sujo de lama. A outra cigana apresenta diferente sina, diz que, no futuro, ele será operário e que o negro em seu rosto é da graxa das máquinas. E ambas endossam que com a força do trabalho ele acumulara dinheiro e poderá mudar-se da beira do Rio Capibaribe para uma casa melhor.

Os que entraram na casa de José mestre Carpina para ver a criança nascida, agora retornam para dizer aos que ainda não viram, as características do menino. Enfatizando a renovação da vida e um sol de novas esperanças a despontar no horizonte. Sobre o recém-nascido:

-E belo porque corrompe  
com sangue novo a anemia.

-Infecciona a miséria  
com vida nova e sadia.

-Com oásis o deserto.  
com ventos a calmaria.

(NETO. J. 1956, p.220)

Severino apenas assiste os episódios de louvor, oferendas e predições sobre o nascido, porém, após todos saírem, ficam apenas o retirante e Mestre Carpina, e desvela-se então o derradeiro episódio 18. José retoma a conversa com Severino, aquela que foi interrompida pela notícia do nascimento da criança. Na conversa em que Severino revelava que o melhor caminho seria antecipar a própria morte, enquanto mestre Carpina apenas ouvia, agora neste último momento, lhe dá a resposta.

-É difícil defender  
Só com palavras a vida  
(ainda mais quando a vida  
Esta que vê, severina).  
Mas se responder não pude  
à pergunta que fazia,  
ela, a vida, respondeu  
com sua presença viva.

E não há melhor resposta  
que o espetáculo da vida  
(NETO. J. 1956, p.221).

Mesmo quando é o nascimento de outra vida severina, ainda assim é uma afirmação positiva de que se devemos prosseguir nossas existências, mesmo em mundo um difícil e excludente. O filósofo Benedito Nunes, no ensaio *João Cabral de Melo Neto*, faz uma interessante análise de *Morte e Vida Severina*. Sem dúvidas, há inúmeros estudiosos e críticos da obra de João Cabral, mas a escolha que fiz por trazer as análises de Benedito Nunes não foi aleatória. Em primeiro, Benedito foi um dos primeiros autores a escrever um ensaio sobre a obra do poeta pernambucano, autor de *Duas águas*. Destaca Adalberto Müller:

Os textos de Benedito Nunes sobre João Cabral constituem cada um a seu modo, momentos decisivos na fortuna crítica do poeta pernambucano, ao passo que nos ajudam a compreender melhor a envergadura e a riqueza da obra do crítico paraense. O estudo monográfico de 1971 é um dos pilares das primeiras grandes leituras sistemáticas da obra de João Cabral. (MÜLLER, A. 2007, p. 09).

Outro motivo de trazer as discussões de Benedito é pelo fato de que o filósofo esteve presente nos ensaios e apresentações da primeira montagem *Morte e Vida Severina*, ao lado de Maria Sylvia Nunes e Angelita Silva. Benedito, então, décadas depois, publicou um pertinente ensaio sobre a obra *Duas Águas*, de João Cabral. Em sua análise do texto *Morte e Vida Severina*, elucida que o rio Capibaribe, nessa obra, torna-se agente narrativo, o rio é a testemunha ocular do êxodo de Severino.

Benedito Nunes destaca que *Morte e Vida Severina* resguarda em sua estrutura uma ambivalência entre o narrativo e o dramático. Narrativo, pois de encadeamento dos episódios que se sucedem, descrevendo os acontecimentos cena após cena, e dramático, quanto ao caráter geral da ação que se desenvolve no auto. É Severino que inicia o relato de sua própria história, cujo desenvolvimento revela-se em sucessivos episódios, precedidos de trechos narrativos que descrevem os acontecimentos de muitas formas, em monólogos, diálogos, lamentos e elogios.

Como já havíamos pontuado acima, o caráter ambivalente de *Morte e Vida Severina* também é elucidado por Benedito Nunes. A ambivalência se revela pela composição mista do drama que se faz presente em dois movimentos simétricos, na oposição entre morte e vida. Se, por um lado, a viagem de Severino até o Recife é pesada e sombria, pois o personagem encontra suscetivamente a morte, por outro lado, ao chegar no Recife, com o nascimento da criança, a vida desvela-se em toda a sua potência, tornando-se um Auto natalino alegre e leve, correspondendo à vida. Nos próximos tópicos iremos mostrar como esse caráter dual da obra *Morte e Vida Severina* é incorporada na encenação do texto por Maria Sylvia.

### **5.3- CARTAS ENTRE O NORTE TEATRO ESCOLA DO PARÁ E JOÃO CABRAL DE MELO NETO**

Existe um longo processo para que uma obra literária se transforme em obra teatral. Para além do processo criativo de construção de um espetáculo, há, em muitos casos, a negociação entre o grupo de teatro e o autor do texto do qual se pretende montar um espetáculo. Para que o grupo Norte Teatro Escola do Pará pudesse construir o espetáculo *Morte e Vida Severina* e participasse do I Festival de Teatro do Estudante, foi necessário um longo caminho de contato com o autor João Cabral de Melo Neto, a fim de se ter sua autorização para a montagem do texto. No final da década de 1950, o diplomata e autor de *Duas Águas* já gozava de certo respeito, ainda que, naquela altura, não fosse uma unanimidade enquanto escritor, tampouco conhecido do público em geral, mas já tinha alguma notoriedade dentro da seara literária.

O grupo Norte Teatro Escola, sobretudo Maria Sylvia Nunes, endereçou a João Cabral algumas cartas no intuito de pedir autorização do mesmo para a montagem precursora. Essa epistolografia está presente no acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, na cidade do Rio de Janeiro. Neste local há manuscritos, cartas, fotos e documentos diversos de vários escritores brasileiros<sup>59</sup>. É nesse arquivo que podemos encontrar uma interessante epistolografia entre o grupo Norte Teatro Escola do Pará e João Cabral de Melo Neto.

---

<sup>59</sup> A pesquisadora desta tese teve acesso às cartas que compõem essa epistolografia por meio do acervo do pesquisador Denis Bezerra, que foi até à Fundação Casa de Rui Barbosa e fotografou cada uma dessas cartas.

A primeira carta enviada para João Cabral foi escrita por Mario Faustino em 25 de fevereiro de 1958, contendo apenas uma página (ver imagem XXIII), utilizando a técnica gráfica de datilografia, porém contendo algumas palavras grafadas com caneta. O objetivo central da carta era convidar oficialmente João Cabral a contribuir com uma revista de Literatura e Arte, porém, Mario aproveita o ensejo para estabelecer a primeira ponte entre o grupo Norte Teatro Escola e o autor de *Morte e Vida Severina*. A proposta da revista era trazer textos de escritores brasileiros, mais ou menos conhecidos, versando sobre temas diversos relacionados às artes. A revista seria trimestral, em formato de livro, com aproximadamente 200 a 250 páginas e já na primeira edição contaria com autores de peso como Clarice Lispector e Guimarães Rosa.

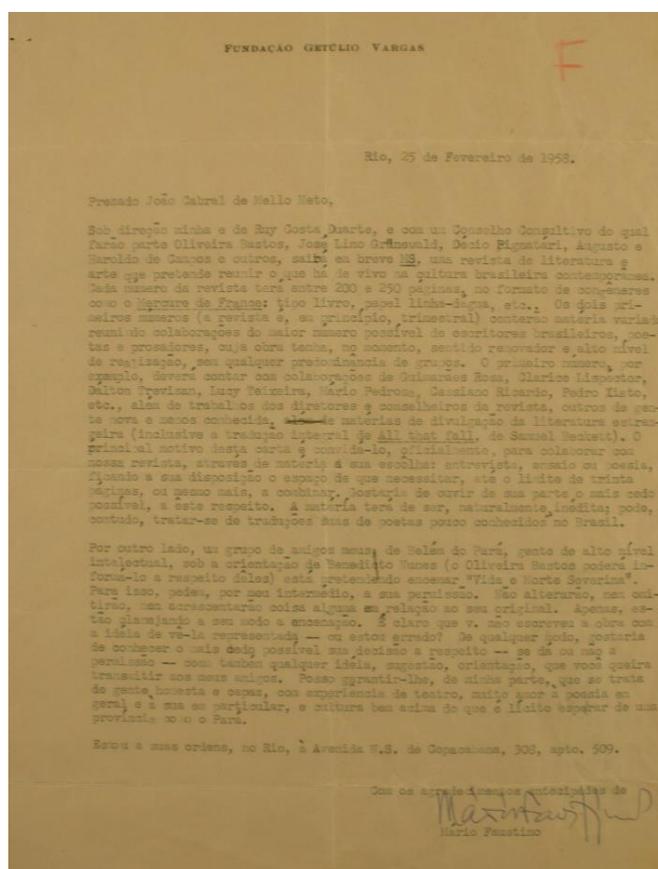


Imagem XXIII: Carta de Mario Faustino datada em 25 de fevereiro de 1958, endereçada a João Cabral de Melo Neto

Como dissemos acima, Mario Faustino diz na carta que o principal motivo de seu contato era convidar João Cabral para que o mesmo participasse da revista, porém, aproveitando a carta, havia mais um assunto que gostaria de tratar com o escritor. Faustino traz ao conhecimento de João Cabral informações sobre um jovem grupo de intelectuais,

amigos pessoais do próprio que desejavam encenar o texto *Morte e Vida Severina* e pediam autorização do autor. Diz a carta:

Por outro lado, um grupo de amigos meus, de Belém do Pará, gente de alto nível intelectual, sob a orientação de Benedito Nunes, (o Oliveira Bastos poderia informá-lo a respeito deles) está pretendendo encenar “Vida e Morte Severina” (sic). Para isso, pedem por meu intermédio a sua permissão. Não alterarão, nem omitirão, nem acrescentarão coisa alguma em relação ao seu original. Apenas, estão planejando a seu modo a encenação. É claro que V. não escreveu a obra com a ideia de vê-la representada- ou estou errado? De qualquer modo, gostaria de conhecer o mais cedo possível a sua decisão a respeito- se dá ou não a permissão- como também qualquer ideia, sugestão, orientação que você queira transmitir aos meus amigos. Posso garantir-lhe, da minha parte, que se trata de gente honesta e capaz, com experiência de teatro, muito amor à poesia em geral e à sua em particular, e cultura bem acima do que é lícito de esperar de uma província como o Pará. (FAUSTINO, M. Carta a João Cabral de Melo Neto. 25 de fevereiro de 1958, p. 01).

Mario Faustino, nesse contexto, desfrutava de grande trânsito no meio literário, apesar de jovem, seu trabalho jornalístico já havia recebido um dado reconhecimento. Por esse motivo, Maria Sylvia e Benedito Nunes pediram ao amigo Faustino para ser essa ponte a intermediar o primeiro contato entre o Norte Teatro Escola e João Cabral de Melo Neto. Interessante destacar, como podemos presenciar no excerto da carta, é colocada a questão se o autor ao escrever o texto *Morte e Vida Severina* o concebeu para o teatro ou exclusivamente para a vida literária. Segundo Paraguassú Éleres, como já mencionamos no parágrafo anterior, o texto foi concebido por João Cabral sob encomenda de Maria Clara Machado<sup>60</sup>. A proposta era que o autor escrevesse um auto de natal para ser encenado pelo grupo de Maria Clara, porém o texto não agradou a diretora, que respondeu que o mesmo seria impossível de ser encenado. Alguns anos depois, João Cabral publica o texto no livro *Dois águas*.

Entre a primeira e a segunda carta que compõe a epistolografia, houve um intervalo de quatro meses, uma passagem de tempo onde ocorreram alguns acontecimentos significativos que precisamos destacar. João Cabral autoriza a montagem

---

<sup>60</sup> Diretora, atriz, dramaturga e professora de teatro. Fundou e esteve a frente durante anos o Teatro Tablado na cidade do Rio de Janeiro, grupo de teatro amador que acabou por se transformar em uma escola de teatro.

de *Morte e Vida Severina*, o grupo Norte Teatro Escola faz a pré-estreia do espetáculo na República da Estrella e uma temporada no Auditório do SAI com sucesso de público. O grupo começa a ter uma boa repercussão e recebe o convite de Paschoal Magno para participar do I Festival de Teatro do Estudante. Desse modo, a segunda carta endereçada ao poeta tem por objetivo pedir autorização para que o grupo possa levar o espetáculo *Morte e Vida Severina* para o festival.

As próximas cartas que compõem a epistolografia entre o Norte Teatro Escola e João Cabral de Melo Neto foram escritas por Maria Sylvia Nunes, possuía 12 páginas e foi escrita com a técnica gráfica de datilografia, com algumas correções feitas com caneta. Maria Sylvia Nunes escreve essa segunda carta, como foi dito acima, para pedir outra autorização. Esta carta é um precioso documento, pois para ter essa segunda autorização de João Cabral, a jovem diretora descreve minuciosamente toda a sua proposta de encenação. O intuito de Maria Sylvia era que o escritor tomasse conhecimento do espetáculo e percebesse que sua obra literária, quando fosse levada à cena, não seria distorcida.

Pelo teatro se tratar de uma obra efêmera, que assim que completa seu ciclo de signos deixa de existir, a falta de um material, sobretudo nos idos dos anos 1950, que nos mostre como se desenvolveu a encenação é um problema quando precisamos pesquisar sobre uma obra teatral. Porém, no caso da primeira montagem de *Morte e Vida Severina*, temos essa carta que nos revela detalhes sobre a encenação. Porém, para além da proposta de encenação, Maria Sylvia também expõe as dificuldades do grupo, os motivos que a levaram a querer montar o texto e os receios por se tratar de uma obra poética de profunda beleza. Destaca Maria Sylvia na carta:

O nosso grupo é novo. Sua peça é a quarta que encenamos. Nasceu-nos a vontade de representá-la quando fazíamos um programa de leitura de poesias. Já vi, na certa, um espetáculo dêsse tipo. O intérprete, de pé, diante de uma estante de música, onde está aberto o texto, lê o poema, sem gesticulação, procurando unicamente servir o poema<sup>61</sup>, para revelá-lo à platéia, valorizando as palavras com tôda a sua carga de expressão e de significação. Depois de termos ouvido o trecho de *Morte e Vida Severina* incluído no programa de nosso primeiro recital de leitura – Irmãos das almas – ficou verrumando a idéia de representar o auto, que lemos, relemos, vivemos e amamos. A idéia fugia: tínhamos mêdo de estragar o texto e colocá-lo, em

---

<sup>61</sup> Expressão sublinhada por Maria Sílvia.

cena, abaixo da medida de nossa altíssima admiração. Mas voltava, sempre, insistente a idéia. Até que decidimos ousar. (NUNES, M. Carta endereçada a João Cabral de Melo Neto. 5 de junho de 1958, p. 01).

Esta longa carta revela uma encenadora, apesar de jovem, mas com muita propriedade e embasamento teórico. Maria Sylvia além de falar das ideias centrais que direcionam sua proposta na direção do espetáculo, ainda explana sobre o figurino, cenário e trabalho dos atores. Maria Sylvia se firma como uma encenadora de vanguarda, se engajando em um projeto ousado e experimental, a montagem de um texto poético inédito nos palcos e revela uma perspectiva muito própria da figura do encenador como aquele que concatena nas mais diversas searas da obra teatral, cenário, figurino, iluminação, sonoplastia, em apenas uma ideia de encenação. Nos próximos tópicos, quando formos discutir sobre a encenação de *Morte e Vida Severina*, voltaremos a falar sobre essa carta de modo mais detalhado.

A terceira carta da epistolografia aqui abordada é também escrita por Maria Sylvia Nunes. A carta do dia 14 de agosto de 1958 foi escrita à mão e possuía cinco páginas, nela Maria Sylvia expõe a João Cabral como foi a apresentação do espetáculo *Morte e Vida Severina* no I Festival do Estudantes, a repercussão e os prêmios arrebatados. Destaca Maria Sylvia:

Estou escrevendo para contar do Festival de Teatros de Estudantes, da apresentação de “Morte e Vida Severina” e dos amigos de Recife. Só agora, já no Rio, e que tenho animo para escrever. Trabalhamos tanto durante o Festival que estávamos exaustos. Então meu marido e eu viemos fazer “cura de repouso” no Rio. (NUNES, M.. Carta endereçada a João Cabral de Melo Neto. 14 de agosto de 1958, p. 01).

Pela primeira vez, o objetivo da carta não era um pedido de autorização, mas o compartilhamento do resultado do intenso trabalho do grupo com o espetáculo *Morte e Vida Severina*. A carta foi escrita à mão por Maria Sylvia com o objetivo de dividir com João Cabral o sucesso das duas apresentações no festival, o prêmio de melhor texto dado a *Morte e Vida Severina*, e a excelente crítica que tanto a obra literária, quanto a obra cênica tiveram no festival (ver imagem XXIII).

Rio - 14 - Agosto - 1958 Nunes

Prezado João Cabral de Melo

Estou escrevendo para contar do Festival de Teatros de Estudantes, da apresentação de "Morte e Vida Severina" e dos amigos de Recife. Só agora, já no Rio, é que tenho ânimo para escrever. Trabalhamos tanto durante o Festival que estávamos exaustos. Então meu marido e eu fomos fazer "cura de repouso" no Rio.

O Festival foi um encontro de amadores de todos os pontos do Brasil e um encontro muito proveitoso. Aí, do Norte, aprendemos muito com os grupos do Sul que dispõem de escolas, aparelhagem moderna e técnicos. A coisa mais animadora era ver o espírito de colaboração presente em todos os grupos. No nosso caso, por exemplo, a iluminação foi feita pelo diretor da Hebraica (grupo do Rio). A maquiagem da nossa peça foi obra de um rapaz do Pará (amigo de infância) que agora pertence ao Teatro Dusei do Rio. Nossos extras eram estudantes do Maranhão, Piauí, Ceará, Recife, Goiás e Estado do Rio. Os rapazes do Teatro Rural do Rio ajudaram também.

De Recife mesmo só vimos as pontes, o rio, Aluísio Magalhães, seu pai, Eivaldo, Tito e Miriam, Ariano e os Oliveira. O Festival ocupava todo o tempo. Tínhamos café às 7,30. Já às 8,30

Imagem XXIV: Carta de Maria Sylvia Nunes, datada em 14 de agosto de 1958, endereçada a João Cabral de Melo Neto.

A última carta que compõem esta epistolografia foi escrita por Benedito Nunes em 12 de maio de 1969, utilizando a técnica datilográfica, porém o objetivo da mesma não é pedir autorização para alguma montagem do grupo Norte Teatro Escola, mas uma autorização para que o filósofo possa escrever um ensaio literário sobre a obra de João Cabral. Porém, incluímos essa carta como parte integrante de um todo, pois no princípio do escrito, Benedito Nunes remete à montagem do grupo Norte Teatro Escola.

#### 5.4- A PRIMEIRA ENCENAÇÃO DE MORTE E VIDA SEVERINA

Para Jerzy Grotowski, no texto *O Diretor como espectador de profissão*, o autor destaca a importância do olhar do diretor como uma figura que observa. Visto que o ator não é espectador, não pode agir e observar seu trabalho ao mesmo tempo. O autor destaca que, em muitas formas do Teatro oriental, onde o ator age e ao mesmo tempo observa seu corpo em ação, ou ainda, se tratando de teatro ocidental, na Commedia dell'arte, onde ainda não havia a figura do encenador, e o ator tinha essa peculiaridade de fazer e ao

mesmo tempo observar o que fazia, mas no Teatro contemporâneo, é no fazer e no observar que reside a grande diferença entre o trabalho do ator e do diretor.

Grotowski define o diretor como um espectador que se profissionaliza na arte de observar o espetáculo e sobretudo desenvolve a habilidade de poder conduzir o olhar do espectador no decorrer das cenas. Desse modo, o autor define a figura do diretor como:

Aquele que tem a capacidade de guiar a atenção; a própria e também a dos outros espectadores que chegarão. (...) Tratava-se na realidade da capacidade de dispersar a atenção dos espectadores. Mas frequentemente o problema é guiar, concentrar a atenção do espectador (GROTOWSKI, J. 2010, p. 217).

O lugar do encenador como aquele que, a partir de uma proposta de construção de cena, conduz o olhar do espectador, é uma definição pertinente para esta pesquisa. O trabalho de encenadora de Maria Sylvia Nunes, no espetáculo *Morte e Vida Severina* é muito bem explicitado em uma carta que a mesma endereça à João Cabral, como já destacamos acima. Esta carta, que compõe parte da epistolografia trocada entre o grupo NTEP e o autor, revela ao leitor a proposta de encenação da primeira montagem de *Morte e Vida Severina*. Esta carta é um precioso documento, pois dada a efemeridade da obra teatral e os poucos recursos de gravação que o grupo tinha acesso, não saberíamos ao certo qual a proposta da encenação, mas graças a esta carta, temos acesso a detalhes do projeto de encenação.

Maria Sylvia inicia sua explanação na carta dizendo que duas ideias centrais conduziram sua proposta, o caráter cíclico do poema e a fusão do erudito com o popular. A dualidade presente no poema, lançando o espectador para lugares opostos, porém complementares em um movimento cíclico de morte e de vida, e em um movimento estético entre popular e erudito, levou Maria Sylvia a direcionar a encenação em um movimento constante de construção e ruptura.

Duas ideias básicas nos conduziram: o caráter cíclico do poema (morte e vida) e a fusão poética do erudito com o popular (a linguagem poética altamente elaborada na transparência de seus elementos originários, folclóricos e regionais). Essas duas ideias orientaram a nossa interpretação do texto, feita de acordo com o

seguinte princípio: obedecer a dois estilos de representação, o primeiro, grave, pesado, com o fim de obter-se um ritmo de monotonia funcional (a viagem do retirante, secura da paisagem, morte, hostilidade do meio, natural e social) acentuando, ao máximo, a tragédia do homem que retira, e o segundo estilo alegórico, como pastorinha<sup>62</sup> (nome local que se dá aos dramas natalinos) aproveitando desta o conteúdo popular: gestos estereotipados, exuberantes ênfase, entusiasmo, alegria ingênua, etc. (NUNES, M. Carta endereçada a João Cabral de Melo Neto, 14 de agosto de 1958, p. 01).

Conduzir o olhar do expectador para que o mesmo pudesse observar na encenação o caráter cíclico do poema era a proposta de Maria Sylvia. A execução dessa proposta se deu desde a construção dos personagens, passando pelo cenário, figurino e sonoplastia. No que tange à construção de personagens, a encenadora induziu seus atores a adotarem dois modos de interpretação, um mais bem impostado???, formal, no modo de um teatro erudito, sobretudo pautado no drama burguês e o outro baseado no teatro popular, sobretudo nas pastorinhas, onde os gestos extravagantes e a alegria da festividade permeiam o trabalho dos atores.

Na cenografia, a dimensão cíclica da existência humana também está presente. No cenário, não houve um tecido pintado de modo realista a ambientar as cenas, como era comum nos espetáculos brasileiros da época, mas a encenadora optou por compor a cenografia com objetos que aos poucos iriam transformando a cena. Se uma pintura chapada em um tecido fosse utilizada, fugiria da própria proposta de encenação de trazer a mutabilidade, portanto vinha ao encontro da ideia da diretora um cenário que pudesse ir se modificando, se alterando, conforme as mudanças da cena.

No princípio do espetáculo, um tecido de áspero brim do Nordeste, sem pintura alguma, apenas para dar amplitude para a cena e à sua frente, galhos secos, cactos e pedra, para ambientar a região árida, difícil e pouco receptiva do sertão da Paraíba, de onde Severino parte. No decorrer da encenação, conforme Severino vai avançando para Recife, os elementos vão sendo retirados, saem os cactos e os galhos, para que surjam os siris e caranguejos da região do mangue, as frutas e presentes que representam a fartura de uma região onde a água é abundante. A aspereza e pesar da morte representada pelos galhos

---

<sup>62</sup> Palavra sublinhada por Maria Sylvia.

secos e cactos, sendo substituída pelo colorido das frutas e dos presentes trazendo a alegria e a festividade da vida.

Na iluminação, apesar de Maria Sylvia expor em sua carta que havia uma escassez de equipamento na década de 1950, na cidade de Belém, ainda assim, a mesma consegue um suporte razoável para executar a iluminação do espetáculo. Foram utilizados faróis de automóvel mantidos por baterias, um spotlight, lanternas e lamparinas. A iluminação se tornava mais intensa, com forte luz amarela, para intensificar os cenários de seca, de penúria, de dificuldade, dando a sensação de extremo calor ao público. Nas cenas mais intimistas, nos monólogos de Severino, apenas um foco de luz, feito pelo spotlight ou por lanterna enfatizavam a atmosfera íntima dos desabafos da dura vida do retirante. Contudo, podemos observar que o cíclico também se apresenta na iluminação, trazendo a vida e a morte, por meio da intensidade da luz, separando o discurso no âmbito público, quando a luz se ampliava, iluminando todo o cenário e atores, e fala íntima, privada, na utilização de apenas um foco de luz.

A trilha sonora do espetáculo foi autoral, composta pelo maestro Waldemar Henrique<sup>63</sup> e executada ao vivo pelo violão, sanfona tocada por Lindanor Celina<sup>64</sup> e cantada por um coro de vozes composta pelo elenco. Sobre a concepção da sonoplastia por parte da encenadora, a mesma afirmou em carta a João Cabral:

Desde que começamos a ensaiar sentimos que precisávamos de música para sublinhar a ação: o motivo de Severino que o acompanhasse, que o trouxesse à cena, o leit-motif do retirante, da arribação, fosse um simples motivo folclórico, frase musical repetida ou com algum desenvolvimento, mínimo. Não nos aventuramos a fazer arranjos, deixamos a primeira parte sem música. Só na segunda, depois da anúncio, é que entra a sanfona, ao fundo, alegre. Se a primeira parte tiver música – pensamos – ela deverá ser composta especialmente, em ligação íntima com o texto. Precisávamos de um compositor familiarizado com o folclore do Nordeste. Lembramo-nos de Waldemar Henrique. (NUNES, M.. Carta endereçada a João Cabral de Melo Neto, 14 de agosto de 1958, p. 06).

---

<sup>63</sup> Waldemar Henrique da Costa Pereira, nasceu em Belém do Pará no ano de 1905 e faleceu no ano de 1995, na mesma cidade. Foi maestro, compositor, escritor e pianista, tendo produzido uma obra considerável.

<sup>64</sup> Lindanor Celina nasceu na cidade de Castanhal, no estado do Pará, em 1907 e faleceu em Paris, França, no ano de 2003. Foi escritora de romances e crônica e professora de francês.

O papel da música na encenação é induzir as mudanças cíclicas de vida e morte e direcionar a interpretação dos atores para o erudito ou o popular (ver imagem XI e XXII).



Imagem XXV<sup>65</sup>: N.T.E.P. em *Morte e Vida Severina*, ano 1958. Acervo de Paraguassú Éleres.



---

<sup>65</sup> Essa foto já foi apresentada no capítulo anterior, porém, novamente recorremos a esse registro para destacar uma questão importante para a tese. Para não causar ao leitor o trabalho de retornar às páginas anteriores, colocaremos novamente a imagem nesta página.

Imagem XXVI: N.T.E.P. em *Morte e Vida Severina*, ano 1958.

Nas duas fotografias acima podemos perceber o caráter cíclico da proposta de encenação. Na primeira foto podemos observar a cena de cortejo fúnebre, primeira circunstância em que Severino se depara ao iniciar sua caminhada migratória. Dois homens denominados irmãos das almas levam em uma rede o corpo do morto para ser enterrado no cemitério mais próximo. Esse é o momento em que o ciclo aponta para a morte, a expressão dos atores é pesada, a movimentação é contida e minimalista, o tempo da encenação lento.

A segunda imagem remete ao oposto, é a hora do nascimento do filho de mestre Carpina, momento em que os vizinhos levam presentes e as ciganas desvendam o futuro da criança. No galope cíclico da existência dos homens, essa é a ocasião em que a vida desponta com a toda a sua intensidade e capacidade de renovação. A atmosfera da cena é festiva, a expressão e movimentação dos atores é expansiva, o popular insurge no modo de interpretação dos atores e na constituição da cena trazendo alegria e expansividade.

## **O I Festival do Teatro do Estudante**

Entre abril e maio de 1958, o grande articulador do Teatro do Estudante esteve em Belém do Pará, tomou conhecimento que na cidade havia um grupo de jovens fazendo leituras de textos poéticos. O grupo denominado Norte Teatro Escola do Pará trazia em seu cerne a proposta do Teatro do Estudante, agrupando jovens que cursavam a educação básica, cursos técnicos e cursos superiores, sob a orientação de Maria Sylvia Nunes, Angelita Silva e Benedito Nunes. Desse modo, Paschoal Magno foi ao encontro dos integrantes do grupo, convidá-los para o I Festival de Teatro de Estudantes do Brasil.

O grupo NTEP estava fazendo a leitura do texto *Morte e Vida Severina*, desse modo, o convite de Paschoal Magno foi para que o grupo levasse ao festival a encenação deste texto de João Cabral de Melo Neto. De maio a julho de 1958, o grupo se empenhou na construção do espetáculo *Morte e Vida Severina*. A priori o festival iria se realizar no Rio de Janeiro, porém com o apoio da Universidade Federal de Pernambuco, o festival muda de cidade e passa então na cidade Recife. A mudança deixou o grupo Norte Teatro Escola preocupado, pois o autor João Cabral de Melo Neto era pernambucano e a história de *Morte e Vida Severina* se passa neste mesmo estado (ÉLERES. 2008, P.28).

O I Festival de Teatro de Estudantes ocorreu do dia 19 a 25 de junho de 1958 e reuniu aproximadamente 700 estudantes de dozes estados brasileiros. No dia 23 de junho, o grupo Norte Teatro Escola do Pará encenou pela primeira vez o auto de natal de João Cabral de Melo Neto, *Morte e Vida Severina*. A apresentação foi um grande sucesso, o grupo foi ovacionado pelos presentes. Sobre a repercussão do espetáculo, destaca Éleres:

A plateia aplaudiu, e a essa altura as notícias nos jornais eram lisonjeiras, até mesmo por causa do autor de *Morte e Vida Severina*, João Cabral de Melo Neto, muito respeitado pela comunidade intelectual do Recife, mas a gloriosa notícia foi a de que a Sociedade de Escritores de Pernambuco exigiu que a peça fosse encenada no Teatro Santa Isabel. ÉLERES, P. 2008, p. 38).

O grupo N.T.E.P. levou conquistou cinco prêmios neste festival: melhor ator, melhor autor, melhor direção, melhor música em cena, melhor cenário e melhor espetáculo do Norte.

### **Modernidade Severina**

O grupo Norte Teatro Escola do Pará, como vimos ao longo desses dois últimos capítulos, produziu um teatro de vanguarda, trabalhando na experimentação das possibilidades cênicas e dramáticas, endossando um movimento de modernização do teatro brasileiro. Porém, a modernidade executada por Maria Sylvia Nunes e por seu grupo, é denominada por nós, como uma Modernidade severina. É necessário lembrar por que modernidade severina? Porque era uma ação experimental que trilhava o caminho da modernização do teatro com muita dificuldade, pela falta de patrocínio e de incentivo financeiro de empresas privadas e governo.

Modernidade Severina, porque utilizava os poucos recursos materiais a que conseguiam ter acesso, primeiro, porque o dinheiro era do próprio bolso dos participantes e segundo, porque muitos materiais cênicos (iluminação, recursos para os cenários, maquiagens, entre outros) chegavam com dificuldade ou simplesmente não chegavam à cidade do Norte do país. É importante ressaltar que o único acesso à Amazônia brasileira, naqueles idos de 1950, era pela via aérea ou marítima. A transamazônica que foi construída com o intuito de ligar a Amazônia ao restante do país, só começou a ser construída no ano de 1969 e ainda nos anos 2020, conta com trechos de difícil acesso. Vamos lembrar que o Brasil é um país com dimensões continentais.

A dificuldade em produzir teatro de vanguarda na Amazônia brasileira não desmotivou, ou impossibilitou que o grupo Norte Teatro Escola do Pará o fizesse. E, mesmo enfrentando muitas dificuldades de muitas ordens, conseguiu desenvolver a sua modernidade severina, e dar a sua contribuição para a modernização do teatro nacional.

## **5.5- A ENCENADORA MARIA SYLVIA NUNES E A OBLITERAÇÃO INTERSECCIONAL**

### **Das contribuições do trabalho de Maria Sylvia Nunes para o teatro brasileiro**

A autora Nancy Fernandes, em seu texto intitulado *A modernização do teatro brasileiro (1938-1958)*, ressalta a importância do teatro amador para a renovação das Artes Cênicas no país. Afirma a autora: “O amadorismo, como forma de teatro alternativo, com preocupações artísticas e nada comerciais, surge nesse contexto e constrói as bases sobre as quais se edificará a nossa modernidade teatral” (FERNANDES, N. 2013, p. 57). Destacando um dos movimentos do teatro amador, Fernandes pontua o Teatro do estudante como uma das importantes empreitadas cênicas amadoras que contribuíram para a modernização do teatro brasileiro.

Como ponto no capítulo anterior, a historiadora Fabiana Fontana (2010, p.25), destacou que as três principais contribuições do teatro do estudante para a modernização do teatro brasileiro foram: a renovação do repertório dramático, o surgimento de uma nova classe de atores e a inserção e o fortalecimento da figura do encenador. Por sua vez, Ingrid Koudela (2013, p. 448), ressaltou a grande importância do teatro do estudante para o teatro educação no Brasil, visto que muitos cursos de formação profissional em Artes Cênicas e espaços institucionais para o ensino formal nessa área surgiram a partir da iniciativa de grupos do Teatro do estudante.

Observamos então, como destacam as autoras Fabiana Fontana, Ingrid Koudela e Nancy Fernandes, que o teatro do estudante foi de fundamental importância para que o teatro brasileiro se modernizasse e se tornasse também espaço pedagógico de ensino e pesquisa. Como acompanhamos, no decorrer dos dois últimos capítulos, o trabalho de Maria Sylvia Nunes, à frente do Norte Teatro Escola do Pará, apresenta todas as características, destacadas como grande contribuição do teatro do estudante.

Se, para FONTANA (2010, p.25), o teatro do estudante contribuiu com a renovação do repertório dramaturgico brasileiro, vimos, muito bem, como Maria Sylvia Nunes foi precursora ao montar textos inéditos, tais como *Morte e Vida Severina*, *Biederman e os incendiários* e ainda textos desconhecidos no Brasil, tais como *A cantora careca*. Sobre a contribuição para uma nova categoria de atores, Maria Sylvia Nunes ajudou a fundar a primeira escola de Teatro da Amazônia, denominada por Serviço de Teatro Universitário, espaço que deu uma formação consistente para os novos atores, renovando então toda uma categoria de atores e atrizes que se formavam nessa instituição e passavam a desempenhar essas funções cênicas no mercado de trabalho.

E por fim, o fortalecimento da figura do diretor ou encenador no teatro nacional, também foi uma contribuição visível, feita pelo Norte Teatro Escola do Pará. É importante lembrar que os festivais de teatro do estudante contavam com uma premiação específica para agradecer o encenador de maior destaque no festival, e que Maria Sylvia Nunes recebeu o prêmio de melhor encenadora no II Festival do Estudante, o que lhe rendeu uma viagem a França e acesso ilimitado para assistir espetáculos na capital francesa.

A encenação, como uma concepção abstrata e teórica, é um sistema implícito de organização de sentidos (PAVIS. P. 2018, p.03). O encenador regula as necessidades entre palco e plateia, orientando os artistas envolvidos no processo criativo para que as produções possam vir ao encontro da proposta de encenação e compor uma teia de signos teatrais que se relacionam entre si. A figura do encenador, como aquele que concatena as mais diversas searas da vida cênica foi uma função notoriamente exercida e desenvolvida por Maria Sylvia Nunes. A encenadora se destacou não apenas no espetáculo *Édipo rei*, pelo qual ganhou um prêmio, mas em todos os espetáculos em que assinou a direção.

A montagem de *Morte e Vida Severina* só foi apresentada, pois havia uma encenadora que analisou minuciosamente o texto de João Cabral, que compreendeu suas nuances poéticas, que propôs um espetáculo em que todos os signos teatrais expressavam a dualidade da condição humana, ao trazer em seu cerne a finitude e as contradições sociais do Nordeste brasileiro, muito bem apontadas na carta da encenadora endereçada a João Cabral. Portanto, o grupo Norte Teatro Escola do Pará, com o trabalho muito bem cerceado de Maria Sylvia Nunes como encenadora, também ajudou no processo de inserção da figura do encenador no teatro brasileiro.

Maria Sylvia Nunes também contribuiu, como destaca Ingrid Koudela (2013, p. 447), para a construção da primeira escola de teatro da Amazônia, endossando um projeto artístico-pedagógico em que o teatro do estudante ajudou a consolidar. Portanto, observamos que, a encenadora em questão, à frente do Norte Teatro Escola do Pará, executou todas as contribuições elencadas pelas autoras Fontana, Koudela e Fernandes, contribuindo consideravelmente, juntamente com o seu grupo Norte Teatro Escola do Pará para a modernização do teatro brasileiro. Porém, mesmo sendo comprovada a grande contribuição de Maria Sylvia, então quais os motivos que levam à sua invisibilidade dentro da História canônica do Teatro brasileiro? Essa tese pretende refletir, sob o ângulo dos Estudos Feministas, Estudos Pós-coloniais e decoloniais os motivos que levaram à obliteração dessa artista amazônica.

## **5.6- SAINDO DE CENA: PENSANDO O PROCESSO DE INVISIBILIZAÇÃO**

Iremos citar dois autores da História do Teatro brasileiro, que ao dissertar sobre o teatro brasileiro moderno, invisibilizaram completamente a contribuição de Maria Sylvia. São eles, Nancy Fernandes (2013, p.62) e Décio de Almeida Prado (2001, p.86). Como sabemos, o movimento capitaneado por Paschoal Carlos Magno, denominado Teatro do Estudante, agregou artistas jovens, maduros e estudantes para a construção de um novo teatro. Foi, em especial, nos festivais do Teatro do Estudante que os grupos do Brasil todo puderam se reunir para discutir os rumos do teatro amador no Brasil e fazer e assistir esse novo teatro. Fernandes destaca:

Entre 1852 e 1956, Paschoal Carlos Magno promoveu intensa atividade política e cultural, não abandonando, no entanto, seu trabalho à frente do TEB. Quiça como fruto dessa intensa atividade pública, em 1958 conseguiu iniciar uma das etapas mais instigantes e produtivas do seu trabalho: a fase dos festivais de teatro estudantil. (...) O I Festival Nacional de Teatro de Estudantes deu-se em Recife em 1958, com a participação de mil e quatrocentos estudantes e a revelação de João Cabral de Melo Neto como diretor e de Antônio Abujamra como diretor teatral à frente do Teatro Universitário do Rio Grande do Sul (FERNANDES, N. 2013, p. 62).

A autora reforça a importância do movimento de Paschoal Magno, que, mesmo com uma intensa agenda de trabalhos pelo país, não descuidou do seu grupo de teatro do

estudante, e ainda assim, percorreu várias cidades brasileiras, articulando um grande festival nacional. Fernandes também ressalta a relevância dos festivais do teatro do estudante e destaca que, na primeira edição do evento, João Cabral de Melo Neto foi revelado como autor de *Morte e Vida Severina*, porém, não dá os créditos a Maria Sylvia pela encenação, nem tampouco ao Norte Teatro Escola do Pará pela apresentação do auto pernambucano. Há uma total invisibilização do trabalho de Maria Sylvia, pois todos os festivais do estudante são mencionados pela autora, porém, em nenhum momento a mesma cita um grupo e uma encenadora amazônida que teve grande destaque, a autora cita apenas grupos e encenadores do Sudeste e Sul brasileiros.

Por sua vez, Décio de Almeida Prado (2001, p. 86), no livro *O Teatro brasileiro moderno*, ao se referir ao texto *Morte e Vida Severina*, elucida a ousadia estética da primeira montagem do auto pernambucano, porém, ele destaca como primeira montagem, um espetáculo feito pelo grupo (também de estudantes) TUCA, doze anos após a montagem de Maria Sylvia. Pontua o autor:

Morte e vida Severina (compreende-se agora a morte antecedendo à vida), escrita em 1954-1955, teve de esperar um decênio até receber a encenação que a consagraria, no Brasil e na França, ao ser apresentada no festival de Nancy. O nosso teatro precisou progredir muito, no sentido de quebra de convenções realistas, para que pudesse evidenciar a dramaticidade latente de um poema como este, em que predomina o coletivo, sem enredo e quase sem personagens (só dois, José e Severino, são nomeados pelo autor). Foi o que conseguiu compreender e realizar a belíssima, a forçosamente original- não havia modelos- encenação feita pelo TUCA, Teatro da Universidade Católica de São Paulo, sob a direção de Silnei Siqueira (PRADO, D. 2001, p.86).

Como já mencionamos nos capítulos anteriores, mas é pertinente mencionar novamente, o pesquisador Denis Bezerra (2013, p.26), em *Memórias cênicas: poéticas teatrais na cidade de Belém (1957-1990)*, comenta este mesmo trecho de Décio de Almeida Prado, destacando: “É interessante perceber que na construção de uma história do teatro brasileiro proposta por Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado, não há espaço para o Norte brasileiro, porque há o desconhecimento e muitas vezes a desvalorização de uma arte feita fora do eixo Centro-Sul do país” (BEZERRA, D. 2013, p. 26). Corroboro

com Denis Bezerra, parece que não há espaço para as produções amazônidas nessa História do Teatro brasileiro, sobretudo a de Décio de Almeida Prado e Nancy Fontana.

Para compreendermos os motivos que levaram à obliteração de Maria Sylvia Nunes dentro da historiografia do teatro brasileiro, precisamos retomar algumas discussões feitas nos capítulos I e II. Vimos nessas duas primeiras cenas que a História do Teatro brasileiro surgiu no final do século XIX e, nesse contexto, que consideramos pré-paradigmático, havia uma empreitada coletiva de intelectuais, políticos e das elites econômicas em solidificar a ideia de estado-nação brasileiro, construindo narrativas históricas das mais diversas searas da vida social (política, cultura, literatura, teatro, educação, entre outras) que pudessem endossar uma concepção genuína de História e cultura nacional. Observamos, também, que a construção dessas narrativas históricas e a tentativa de homogeneização da cultura brasileira partiram de um padrão eurocêntrico que privilegiava os feitos e as expressões culturais dos Europeus e/ou descendentes de europeus.

Como já ressaltamos, as primeiras tentativas de escrever narrativas históricas sobre o teatro, foi no final do século XIX, porém, essas narrativas eram apenas apêndices dos compêndios de História da literatura brasileira. Por esse motivo, chamamos esse contexto do final do século XX, como pré-paradigmático, momento em que ainda não estavam definidos o conjunto de crenças e de valores a nortear a pesquisa científica da História do Teatro. Com o livro de Henrique Marinho, em 1904, uma obra dedicada exclusivamente a narrar alguns acontecimentos teatrais, inicia-se o processo de instauração de um paradigma. Na obra de Marinho, encontramos um conjunto de valores e de crenças que se assentaram como o paradigma norteador da História do Teatro brasileiro. Das concepções que formam esse paradigma, destacamos três: centralizar as narrativas no eixo Rio-São Paulo, considerar apenas a produção cênica das elites brancas (e seu modelo de teatro eurocêntrico) e privilegiar artistas homens e suas produções.

Portanto, observamos que há uma tríade colonial que compõe o paradigma da História hegemônica do Teatro brasileiro. O mesmo é pautado em três expressões da colonialidade que tratamos no capítulo I, a saber, a colonialidade do poder, o colonialismo interno e a colonialidade de gênero. Portanto, essa História do Teatro brasileiro traz, em suas narrativas, aspectos androcêntricos, pois privilegiam as produções teatrais e dramáticas masculinas. Racistas, pois legitima apenas um teatro feito por brancos, sobretudo brancos europeus ou descendentes de europeus, que produziam um teatro para

as elites econômicas. E centralizador, pois considera apenas a produção do Sudeste, mais especificamente, do eixo Rio-São Paulo. Então, essa tríade, composta pela colonialidade do poder, do gênero e do colonialismo interno constitui o paradigma e norteia ainda grande parte da produção de conhecimento da História do Teatro brasileiro.

É necessária uma abordagem interseccional, conceito de suma importância desenvolvido nos meandros dos feminismos negros, que aponta para como as formas de opressão de gênero, raça, classe, sexualidade e outras mais se cruzam, permitindo que uma pessoa esteja mais ou menos subalternizada e colocada em invisibilidade. Portanto, sempre que falarmos sobre invisibilidade da mulher na História do Teatro, devemos manter um olhar interseccional, visto que uma mulher branca do Sudeste brasileiro sofre menos invisibilidade do que uma mulher negra do Norte brasileiro.

Com a perspectiva interseccional, observamos que o fato de Maria Sylvia Nunes não ser citada nem por Nancy Fernandes, nem por Décio de Almeida Prado deve ser analisado sob uma ótica de obliteração dupla. Se, como vimos acima, a História hegemônica do Teatro brasileiro tem um paradigma calcado na tríade colonial formada pelo colonialismo interno, colonialidade do poder e colonialidade de gênero, uma artista pode ser invisibilizada por duas ou mais vias de colonialidade. A abordagem interseccional nos auxilia a perceber que um artista pode ser mais ou menos invisibilizado por essa tríade paradigmática, conforme as formas de opressão de gênero, raça, classe e geografia que se somam. Se observamos essa tríade como três vias, percebemos que a via do colonialismo interno orienta as narrativas históricas a privilegiarem as produções cênicas do eixo Sul-Sudeste, pois considera esse nicho como um espaço de poder econômico e cultural, denominado como centro nacional e portanto, como relevante de entrar para essas narrativas.

A via da colonialidade do poder visa ressaltar apenas um teatro produzido por brancos, em especial, europeus ou descendentes. Sobretudo aqueles espetáculos feitos nos parâmetros eurocentrados (como discorreremos no capítulo III), e destinados ao consumo das elites econômicas de cada época. Na colonialidade do poder, raça e classe estão interligadas. E por fim, a colonialidade de gênero privilegia as produções cênicas de artistas homens, pois, em um olhar hierárquico entre os gêneros, concebe que o masculino desfruta de uma maior capacidade intelectual e estética para conceber e executar produções de maior relevância.

É importante destacar que, ao revelar aspectos do paradigma colonial do teatro brasileiro, que conseqüentemente levaram à invisibilização do trabalho de Maria Sylvia Nunes, não pretendemos esgotar a discussão, e pontuamos que, outros pesquisadores podem investigar e construir outras teses sobre os motivos dessa obliteração. Porém, a contribuição genuína dessa tese é a compreensão da tríade colonial que sustenta o paradigma da historiografia canônica do teatro. Essa tríade possibilitou a invisibilização da artista Maria Sylvia Nunes e suas contribuições para a modernização do teatro brasileiro.

Como vimos, Maria Sylvia é uma encenadora brasileira que produziu teatro na Amazônia, e também apresentou seu trabalho nacionalmente, por meio dos Festivais do estudante. Ora, se essa tríade colonial privilegia as narrativas sobre o teatro produzido por homens brancos do Sul/Sudeste brasileiro que produziam teatro para as elites, então, conseqüentemente, o trabalho de Maria Sylvia estava completamente à margem da produção cênica que essa historiografia hegemônica reconhece como digna de entrar para o cânone.

A encenadora amazônida produziu um teatro amador, dirigindo um grupo heterogêneo de teatro do estudante, composto por discentes advindos de várias classes sociais e de grande diversidade étnico-racial. Possibilitou a montagem de textos, em sua maioria, desconhecidos do público burguês, e que provavelmente provocaria grande desagrado por parte dessa plateia. Capitaneou, orientou e dirigiu atrizes e atores amadores em plena Amazônia paraense, bem distante do que a visão do colonialismo interno julga como centro. Maria Sylvia produziu um teatro nas margens, realizando uma modernidade que destacamos aqui como Severina.

Maria Sylvia é obliterada dessa história canônica, de modo explícito, por duas vias dessa colonialidade. A primeira, pela via do colonialismo interno, visto que Maria Sylvia era uma encenadora amazônida, que produzia seu teatro em meio a esses trópicos úmidos. A Amazônia é concebida pelo colonialismo interno como margem, periferia, e tudo mais de pejorativo que não estar no centro possa configurar.

No capítulo I discutimos sobre como o colonialismo interno no Brasil invisibiliza as vozes amazônidas, subestima e deslegitima as produções artísticas produzidas nesse lugar político e geográfico. Desse modo, um teatro produzido no Norte do país, em meio à Amazônia brasileira, vai sofrer conseqüentes processos de obliteração, portanto, essa é

a primeira via da colonialidade que configurou um cenário de apagamento da memória de Maria Sylvia dentro das narrativas nacionais.

A segunda via da colonialidade, a via do gênero, provocou um processo de dupla invisibilização de Maria Sylvia Nunes. A dimensão de gênero e de territorialidade, promovem uma dupla obliteração, assim como destaca a autora indiana Pós-colonial Gayatri Chakravorty SPIVAK, no artigolivro “Pode o subalterno falar?”: “Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, G. 2015, p. 67).

Maria Sylvia Nunes é obliterada por conta do gênero e do território em que reside, pelo marco identitário de ser mulher amazônida. Questões de raça são mais complexas de serem definidas. Em uma primeira leitura Maria Sylvia pode ser lida com uma mulher branca, em uma leitura mais atenta, uma mulher branca com fortes traços indígenas. No final da entrevista que Maria Sylvia me concedeu em Junho de 2017, indagada porque ela permanecia há mais de 60 anos com o mesmo corte de cabelo, ela respondeu: “Eu e minhas irmãs todas tínhamos essa cara marajoara, e esse foi o único corte que encontrei que me caiu bem”. Esse corte de cabelo arredondado, feito na cuia, como dizem alguns aqui na Amazônia, foi o que melhor se harmonizou, segundo ela própria, com os seus traços indígenas. Não pretendemos aqui afirmar que Maria Sylvia usa o corte de cabelo por algum tipo de militância às questões indígenas, não é esse o caso, apesar de que eu adoraria que fosse. Mas dizer que a sua territorialidade, seu gênero e seus traços fenotípicos a colocaram em espaços de subalternidades, subalternidades que se cruzam, que a fizeram ser alijada dessa história canônica.

A tríade colonial que orienta o paradigma da história hegemônica do teatro brasileiro provocou inúmeros processos de invisibilização da produção do Norte e Nordeste do Brasil, do teatro de não-brancos, sobretudo aquele teatro construído nas camadas populares, fora dos parâmetros eurocentrados. Essa tríade também alijou as narrativas de um produzido por mulheres, sobretudo por mulheres não-brancas, do Norte e Nordeste do país. Maria Sylvia Nunes, quando nos referimos às memórias de um teatro produzido na Amazônia brasileira, é um dos exemplos em que mais claramente podemos constatar esse processo de obliteração em consequência de um paradigma colonial, hierárquico e excludente.

Quando me refiro à tríade colonial de cunho androcêntrico, racista, androcêntrico que ainda forma o paradigma da História hegemônica do Teatro brasileiro e aponto a necessidade de descolonizar e modificar este paradigma, não quero com isso dizer que a toda a obra produzida ao longo do século XX, Henrique Marinho, J. Galante, Sabato Magaldi e Décio de Almeida Prado, para citar alguns, deva ser simplesmente descartada e completamente excluída de nossas bibliografias. Mas quero pontuar sobretudo que a historiografia do teatro brasileiro nunca pode ser concebida como a única História do teatro possível. É preciso estarmos atentos, e sobretudo alertarmos os nossos alunos a que lugar de fala pertenceram os respectivos escritores de cada uma dessas obras, quais foram suas experiências e engajamentos políticos e artísticos, enfim, retirar esses autores de uma perigosa e tão reiterada neutralidade. E revelar que essa é apenas uma História do teatro brasileiro possível, escrita a partir das experiências, engajamentos e lugares de fala de seus respectivos escritores. Pois as mãos que escreveram essa história tinham uma cor, tinham posicionamentos, crenças e preferências cênicas.

## FECHANDO AS CORTINAS: MAIS ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Não há como responder à questão sobre a obliteração de Maria Sylvia Nunes dentro da história canônica do teatro brasileiro, sem problematizar as relações entre conhecimento e poder, representações ou ausência de representações de grupos e pessoas. Para iniciar essa questão é importante dizer que ninguém é neutro. E a partir desse momento ressaltarei minha fala em primeira pessoa, portanto, nem eu, nem vocês como neutros. Todos nós falamos a partir de um lugar de fala e esse lugar diz muito sobre nossos interesses, convicções e estratégias. A ciência, o conhecimento, as narrativas históricas não são construídas de forma neutra. Sobre as estreitas relações entre poder e construção de conhecimento, o pensador palestino, Edward Said, tão caro aos Estudos Pós-coloniais e outros estudos mais destaca:

A ideia de que o conhecimento não é político; ou seja, é erudito, acadêmico, imparcial, para além de crenças doutrinárias redutoras e partidárias. Não há como objectar a esta ambição da teoria, mas na prática a realidade é muito mais problemática. Jamais pôde alguém inventar um método para separar o intelectual das circunstâncias da vida, do seu envolvimento (consciente ou inconsciente) numa determinada classe, conjunto de crenças, posição social ou de mera atividade enquanto membro da sociedade. (SAID, E. 2003, p. 11).

O interesse de Said nesta afirmação é questionar a ideia de que o verdadeiro conhecimento não é político. Acreditar em uma neutralidade política na construção do conhecimento é ocultar a organização das circunstâncias políticas que regem a produção do conhecimento.

Ora, então eu sou uma mulher cisgênero, atriz e professora de teatro na Amazônia paraense, leio algumas narrativas que se autodenominam como “História do Teatro brasileiro”, sobretudo as de Sábado Magaldi e Décio de Almeida Prado com o objetivo de buscar referências ao teatro produzido por mulheres amazônidas negras, brancas, indígenas e afro-indígenas. E o que encontro? Uma grande lacuna. Desse modo, pontuo, a obliteração da primeira montagem de *Morte e Vida Severina* encenada por Maria Sylvia no grupo Norte Teatro Escola é um dos casos limite para discutir a invisibilidade da mulher amazônida na História do Teatro brasileiro.

Não há referências às mulheres artistas amazônidas dentro da História canônica do Teatro brasileiro. Seria a ausência de referências a própria representação da subalternidade? A partir de um olhar hegemônico, o que deve entrar em uma narrativa canônica? Produções teatrais significativas e relevantes, logo se não há referências a artistas mulheres amazônidas conclui-se que as mesmas não produziram, ao longo de séculos, nada relevante a ponto de entrar nessas narrativas canônicas do teatro brasileiro. Portanto, a ausência de narrativas sobre as produções cênicas de artistas amazônidas é a própria representação da subalternidade.

Gostaríamos de lançar uma outra questão, se essas obras canônicas do Teatro brasileiro versam massivamente sobre o Teatro feito por homens brancos e sudestinos, então por que essas narrativas foram denominadas por História do Teatro brasileiro e não História do Teatro de homens brancos sudestinos? Pois encontramos Histórias do Teatro fincadas em territorialidades, como *Épocas do Teatro no Grão-Pará*, do historiador Vicente Salles, do ano de 1994. Ou que revelam claramente o gênero das artistas, tal como *A mulher no Teatro brasileiro*, de Luiza Barreto Leite, de 1965. Ou ainda a raça desses artistas, como *O Teatro negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba*, de Marcos Antônio Alexandre, do ano 2017.

Por que quando se fala de um Teatro feito por mulheres, dá-se o nome de *A mulher no teatro brasileiro*? Quando se fala sobre o Teatro da Amazônia paraense dá-se o nome *Épocas do Teatro no Grão Pará*? E ao falar do Teatro feito por negros, chama-se *Teatro negro*? Mas quando falamos de um Teatro produzido por homens brancos sudestinos intitulos de *O Teatro brasileiro*? Então quem fala em nome do Teatro no Brasil? Se o Teatro feito por mulheres, amazônidas, negros, afro-indígenas se inscrevem sob a égide de suas respectivas identidades, de gênero, raça e territorialidade, então por que apenas os homens brancos sudestinos parecem estar acima de todo e qualquer marco identitário?

Então quem fala em nome do Teatro brasileiro hegemônico tem uma cor, um gênero, uma localização geográfica, mas não diz, porque pretende demonstrar neutralidade, visto que apenas homens brancos podem ser neutros, como sempre nos colocou a Ciência e a Filosofia moderna. Todos os outros seres postos à marginalidade são marcados pela identidade e não podem falar de maneira neutra e por isso mesmo suas narrativas devem ser sempre particulares e nunca universais. Esse é o pensamento hegemônico corroborado ao longo dos séculos. Mas é necessário que todos se sexualizem, que todos se racializem e saiam dessa obscura zona da neutralidade que

tenta dissociar identidade, política e produção do conhecimento. Homens brancos também têm gênero e raça (RIBEIRO. 2017, p. 15).

Ora, se no momento em que lemos os autores canônicos da História do Teatro brasileiro, e percebemos que suas narrativas versam, em sua maioria, sobre o teatro produzido no eixo Rio- São Paulo, sobretudo feito por homens brancos, então, passamos a acreditar que apenas artistas desse lugar geográfico produzem um teatro relevante a ponto de entrar para essas narrativas canônicas. Quando nós, artistas amazônidas, ao lermos essa historiografia canônica, atravessamos uma espécie de morte, morte simbólica ao não encontrarmos referências ao teatro produzido nessa região, por mais relevante que ele seja. Para reforçarmos a importância das histórias, sejam elas em forma de representação na Literatura e nas artes, seja ela enquanto narrativa historiográfica, destacaremos as palavras de Chimamanda Ngozi Adichie:

As histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada. Eu gostaria de terminar com essa ideia: quando rejeitamos a história única, quando percebemos que nunca existe uma história única sobre lugar nenhum, reavemos uma espécie de paraíso (ADICHIE, C.N. 2019, p. 32/33).

A empreitada a qual nossa tese se destinou foi a de desconstruir uma história única, pautada na produção cênica de uma dada geografia, de um determinado gênero e de uma raça apenas. Em um país múltiplo como é o Brasil, como são todos os países (pois sabemos que a ideia de um estado-nação monolítico é um mito colonizador e racista), só é possível um equilíbrio de histórias (ADICHIE. 2019, p. 28) se essas narrativas forem diversas. Se essas narrativas se expandirem para todo o território nacional, para todas as expressões estéticas teatrais e espetaculares, para todas as classes, raças e gênero. Essa tese endossa uma empreitada de reconstrução dessa História do teatro brasileiro, como esse também é o movimento de vários outros pesquisadores.

Foram muitas as contribuições que essa pesquisa me proporcionou, para citar algumas gratas descobertas e construções intelectuais genuínas dessa tese, destaco, a compreensão de que os processos de subalternização podem ocorrer pela via da raça, do

gênero, do território e da classe e como tais processos levam à maior ou menor invisibilização de determinados grupos e pessoas. Portanto, não apenas as discussões decoloniais, mas a abordagem interseccional se revelou de modo imprescindível, pois eu poderia ter escolhido falar unicamente da invisibilidade do negro, indígena e afro-indígena na História do Teatro brasileiro, porém eu iria ignorar como as invisibilidades podem se somar, gerando condições de maior ou menor obliteração.

Apreendi, no decorrer desta pesquisa, que nenhum feminismo tem propriedade para utilizar a categoria mulher de modo monolítico e, conseqüentemente, ignorar todas as heterogeneidades de raça, localização geográfica, classe, entre outros que atravessam, contundentemente, esse grupo tão heterogêneo. Ao falarmos da invisibilidade da mulher na História da arte, de nenhum modo podemos compreender apenas a mulher branca como representativa de todo um contingente heterogêneo. Mas seria uma análise incompleta, visto que os trânsitos que permitem as artistas brancas, europeias ou sudestinas aparecerem, ainda que em pequeno número, nessas narrativas canônicas, é bem diferente da violenta supressão sofrida por mulheres negras e ameríndia.

Por esse motivo, ao propor uma abordagem interseccional das obliterações presentes na História hegemônica do teatro brasileiro nos permite um sobrevoo mais alto, permite-nos observar como as invisibilidades se entrelaçam, gerando situações de total anulação de artistas e de suas obras. Essa análise interseccional das obliterações na História do teatro brasileiro é uma das contribuições genuínas que nossa tese fornece ao campo de Artes Cênicas no Brasil, e acredito que essa compreensão também possa se expandir para outros contextos geográficos.

Foi de suma importância compreender em qual contexto nasce a historiografia do Teatro brasileiro, em meio a uma seara de branqueamento epistêmico e racial. No momento em que, em pleno o século XIX, mesmo com um Brasil república, as diversas colonialidades de gênero, de raça e de território se sedimentavam no processo de construção do estado-nação brasileiro. Esse foi o contexto da construção do paradigma da História do Teatro brasileiro que conseqüentemente, absorveu os parâmetros eurocêtricos e coloniais, formando, assim, uma tríade colonial.

Observar que há um paradigma que orienta a construção de narrativas androcêtricas, racistas e centralizadoras dentro da História do Teatro, foi bastante esclarecedor. Me fez compreender a falta de representatividade de produções cênicas de

amazônidas, mulheres negras, afro-indígenas, brancas, homens negros. Me fez compreender o porquê essa narrativa é assentada no teatro feito por homens brancos do eixo Rio-São Paulo. Compreender como a Historiografia do teatro brasileiro está profundamente entrelaçada com as diversas colonialidades, me permitiu olhar com mais clareza para a obliteração sofrida por Maria Sylvania Nunes.

Entender, também, como o teatro foi usado como um dispositivo de poder da colonização, com o intuito de engendrar e naturalizar hierarquias raciais, foi de grande relevância para o meu trabalho como professora e artista. Do mesmo modo, perceber como esse mesmo dispositivo da colonização foi apropriado por grupos subalternos, passa, do a funcionar como um contra-dispositivo. O teatro foi ressignificado e utilizado como um meio de ampliação de voz e de reivindicação de direitos civis para aquelas populações postas à margem.

Essas construções e desconstruções de compreensões acerca da historiografia canônica me dirigiram para uma abordagem mais assertiva sobre o “caso limite” de Maria Sylvania Nunes. Essa investigação me possibilitou conhecer melhor sobre a produção artística e pedagógica de Maria Sylvania, de modo que, hoje sou totalmente consciente de sua contribuição para o teatro brasileiro, e nos meus currículos, ao trabalhar História do teatro, seu nome está presente em minhas aulas

Compreendo que discutir as obliterações e silenciamentos que somos vítimas em uma relação de colonialismo interno, do Sudeste para com a Amazônia, só faz sentido se também refletirmos profundamente sobre as nossas posturas também colonizadoras e sobre as hierarquias que também criamos. Assim como é importante reconhecer, que o Sudeste brasileiro também é subalternizado em um contexto internacional, subjugado pelo Norte global nas relações imperialistas. Descolonizar a História do Teatro brasileiro é desestruturar suas colonialidades e hierarquias em todas as esferas, em todas as camadas, da colonialidade que se é vítima e da colonialidade que por ora também praticamos. Descolonizar é um processo profundo e não se dá de modo extrínseco, apenas apontado o que está fora de nós, como, por exemplo, o cânone que reconhecemos como obliterador e hierárquico, mas sobretudo descolonizar profundamente o nosso ser, nossos modos de olhar, de conhecer e se relacionar. Do contrário é mera retórica, do contrário é mera hipocrisia acadêmica.

A partir deste “caso limite”, onde um fato histórico é distorcido e a figura de uma artista tão importante como foi Maria Sylvia Nunes é alijada das narrativas por motivos de sua localização geográfica e gênero, constatamos a necessidade de emergir um novo paradigma dentro da disciplina de História do Teatro Brasileiro. Nesse sentido, citamos apenas um exemplo em que a disposição hierárquica engendrada por um paradigma calcado no colonialismo e na colonialidade do poder se manifesta de forma óbvia, alijando e obliterando a trajetória de artistas.

Para que a diferença étnica, estética, de gênero, classe, geográfica e cultural não seja mais encarada de forma hierárquica, mas sim como plena expressão da diversidade, é necessário surgir um novo paradigma para nortear a História do Teatro brasileiro. Para tanto, é fundamental que essa disciplina percorra um itinerário que transgrida o colonial e adentre a esfera do Decolonial. Nesse trajeto, a primeira verdade desconstruída seja a crença de que pesquisadores de apenas dois estados brasileiros, Rio de Janeiro e São Paulo, são suficientes para narrar a tão diversa e complexa História do Teatro Brasileiro.

É necessário emergir um novo paradigma da História do Teatro brasileiro, para que não haja mais um poder discursivo concentrado no eixo Rio-São Paulo; para que os espaços de fala se democratizem; para que possamos destruir a ideia de que há um Teatro do Centro e um Teatro das subalternizado; para que todos aqueles que fazem teatro e/ou história do teatro possam ser ouvidos; para que sejam valorizadas todas as expressões cênicas na sua gama de diversidade e, sobretudo, para que não se estabeleçam hierarquias e a diversidade possa co-existir de modo respeitoso.

Precisamos, então, de novas abordagens dentro da História do Teatro brasileiro para que não haja mais uma ideia cerrada de centro e periferia, afinal, quem tem o poder determinar onde começa um e termina o outro? A partir de qual perspectiva? Um novo paradigma precisa surgir para que a diversidade da cena teatral brasileira não seja encarada a partir de uma perspectiva que engendre a diferença como hierarquia.

Precisamos de um novo paradigma para que a mais ampla e diversificada realidade teatral brasileira se mostre e o teatro feito por brancos, por não-brancos, nas Universidades, nas comunidades, enfim, para que todas as formas de expressão cênica que dizem respeito e fazem sentido para uma dada comunidade possam ser respeitadas e levadas em consideração nas narrativas históricas do teatro. Com a complexidade e a diversidade do Brasil, faz-se necessário um paradigma que busque construir a História do Teatro Brasileiro em rede, onde vários pesquisadores possam falar e compor com essa diversidade de vozes um amplo panorama do Teatro brasileiro.

Acreditamos que o paradigma que guiou esta disciplina até então, pautado no colonialismo e na colonialidade do poder, está em declínio, pois já é notório que pesquisadores sempre do mesmo sítio não conseguem construir sozinhos uma História do Teatro Brasileiro, como podemos observar em algumas das recentes publicações de livros de História do Teatro Brasileiro como, por exemplo, a obra intitulada *História do Teatro Brasileiro* (2013), coordenada por João Roberto Faria, que é composta por diversos ensaios assinados por pesquisadores de muitos estados do Brasil, ainda que, como também é possível observarmos, a maioria dos colaboradores ainda sejam representantes do eixo Rio-São Paulo e haja ainda uma carência de vozes da Amazônia nessa edição.

Essa tese aponta para um novo horizonte que já vem se tornando possível, devido ao trabalho de muitos pesquisadores. Pois, se os artistas e as práticas teatrais são diversas, é necessário que História do Teatro Brasileira seja um espaço aberto para todas as vozes: negras, índias, pardas, brancas, amarelas, femininas, masculinas, em transição, homossexuais, heterossexuais, bissexuais, do Norte, Nordeste, Centro-Oeste, Sudeste, Sul do Brasil e todas mais que por ventura não nos referimos aqui.

## 1. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. (2009) *A coisa à volta do teu pescoço*. Portugal: Editora Dom Quixote. Tradução: Ana Saldanha.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. (2019) *O perigo de uma história única*. São Paulo: Editora Companhia das Letras. Tradução: Julia Romeu.

AGAMBEN, Giorgio. (2005) *O que é um dispositivo?* Periódicos UFSC: Revista Ilha de Santa Catarina, 2º semestre. Volume: 05. Páginas: 09 a 16. Tradução: Nilcéia Valdati.

ALENCAR, José de. (1857) *O demônio familiar*. Biblioteca virtual de Uberlândia. Site: <http://www.bdteatro.ufu.br/bitstream/123456789/754/1/TT00922.pdf>. Acesso em 23/04/2018.

ALEXANDRE, Marcos Antônio. (2017) *O Teatro negro em Perspectiva: Dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba*. Rio de Janeiro: Editora Malê.

AMOROSO, Daniela. (2010) *Etnocenologia: conceitos e métodos a partir de um estudo sobre o samba de roda do recôncavo baiano*. Anais ABRACE. VI Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. Páginas: 01 a 06.

ANCHIETA, Pe. José de. (2006) *Auto da festa de São Lourenço*. São Paulo: Martins Fontes.

ANDRADE, Ana Lúcia de Andrade. EDELWEISS, Ana Maria de B. Carvalho (Org.). (2008) *A mulher e o teatro brasileiro do século XX*. São Paulo, Brasil: Editora Hucitec.

ANDRADE, Carlos Drummond. (2013) *Alguma poesia*. São Paulo: Companhia das Letras.

ANDRADE, Oswald. (1928) *Manifesto antropofágico*. Site: [https://pib.socioambiental.org/files/manifesto\\_antropofago.pdf](https://pib.socioambiental.org/files/manifesto_antropofago.pdf). Acesso em 15/03/2019.

ANZALDÚA, Glória. (2000) *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo*. Revista Estudos Feministas. Volume 08. Páginas 229-236.

ARTAUD, Antonin. (2006) *O Teatro e seu duplo*. São Paulo: Editora Martins Fontes. Tradução: Teixeira Coelho.

ARENDT, Hannah. (2007) *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária. Tradução: Roberto Raposo.

- BAHRI, Deepika. (2013) *Feminismo e/no Pós-colonialismo*. Revista Estudos Feministas, Florianópolis. Volume 21. Páginas 659-687.
- BALLESTRIN, LUCIANA. (2013) *Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos, América Latina e o giro decolonial*. Revista brasileira de Ciência política. Volume 11. Páginas 89-17.
- BANERJEE, Ishita. (2010) *Historia, Historiografía y Estudios Subalternos*. Istor: Revista de História internacional. Volume 41. Páginas 99-118.
- BARROS, Orlando de. *Corações de chocolate: a história da companhia negra de revistas (1926-1927)*. (2005). Rio de Janeiro: Editora Livre expressão.
- BEBIANO, Adriana. (2014) *Gayatri Chakravorty Spivak: a teoria como prática de vida*. In Pensamento Crítico contemporâneo. Lisboa: Edições 70. Páginas 378-396.
- BRAIDOTTI, Rosi. (2004) *Feminismo, diferencia sexual y subjetividade nómade*. Barcelona, Espanha: Gedisa editorial. Tradução: Gabriela Ventureira.
- BEZERRA, José Denis de Oliveira. (2013) *Memórias cênicas: poéticas teatrais na cidade de Belém (1957-1990)*. Belém, Pará, Brasil: Editora IAP.
- BEZERRA, José Denis de Oliveira. (2014) *As sacerdotisas de Baco: memórias de mulheres no Teatro paraense*. In Anais do Congresso História de Vida, Gênero e Educação na Universidade Federal do Pará, Brasil. Páginas 23-31.
- BEZERRA, José Denis de Oliveira. (2016). *Vanguardismos e modernidades: cenas teatrais em Belém do Pará (1941-1968)*. Tese (Doutorado em História) –Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará.
- BIÃO, Armindo. (1996) *Estética Performática e Cotidiano*. In *Performance & Sociedade*. Brasília: TRANSE/UNB. Páginas 12-20.
- BOSI, Alfredo. (1992) *Dialética da colonização*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.
- BRANDÃO, Tânia. (2001) *Ora, direi ouvir estrelas: historiografia e história do teatro*. Revista Sala preta. Volume 01. Páginas 199-217.
- CABRAL, Sérgio. (2007) *Otelo: uma biografia*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- CAMINHA, Pero Vaz. (2017) *A carta do descobrimento: ao rei D. Manuel*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.

- CARNEIRO, Eva Diana Felix. (2016) *Os espectadores: história, sociabilidade e cinema em Belém do Pará*. Tese (Doutorado em História) –Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará.
- CARVALHO, Ana Maria. Damasceno, Leslie. Andrade, Ana Lúcia. (2008) *Ó abre alas! Marca feminina no Teatro brasileiro*. In *A mulher e o Teatro brasileiro do século XX*. São Paulo: Editora Hucitec.
- CARVALHO, Maria Elvira de. (2014) *Flaubert, Said e o orientalismo*. Revelt- revista virtual de letras. Volume 06. Páginas 20-37.
- CASANOVA, Pablo González. (1965) *La democracia en México*. México: Série popular, Editora Era S.A.
- CASANOVA, Pablo González. (2006) *El colonialismo interno*. In: *Sociología de explotación*. Buenos Aires, Argentina: Editora Clacso. Páginas 185-205.
- CASANOVA, Pablo González. (2007) *Colonialismo interno (uma redefinição)*. In *A teoria marxista hoje. Problemas e perspectivas*. Buenos Aires, Argentina: Editora Clacso. Páginas 431-458.
- CASTRO, FÁBIO FONSECA DE. (2010) *A cidade Sebastiana*. Belém: Edição do autor.
- CHAKRABARTY, Dipesh. (2007) *Una pequeña historia de los Estudios Subalternos*. Anales de desclasificación. Volume 11. Páginas 01-27. Tradução: Raúl Rodrigues Freire.
- CRENSHAW, Kimberlé. (2002/1) *Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao de gênero*. Revista Estudos Feministas, Volume 01. Universidade católica de Salvador. Páginas 01-10. Tradução de Matilde Ribeiro.
- CRENSHAW, Kimberlé. (2002/2) *A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero*. Cruzamento entre raça e gênero, painel I. Páginas 07-17. Tradução de Liane Schneider.
- COPOEAU, Jacques. 1952. *O amador*. Cadernos de Teatro. Volume 01. Rio de Janeiro: Edição Teatro O Tablado.
- DOUXAMI, Christine. (1998) *A Especificidade do Teatro Negro: Nem Religião, Nem Folclore, mas Teatro, Sim!* Cadernos do JIPE – CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade. Universidade Federal da

Bahia. Escola de Teatro, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Volume 01. Páginas 01-30.

ELÉRES, Paraguassú. (2008) *Teatro de Vanguarda: o Norte Teatro Escola do Pará e os Festivais de Teatro de Estudantes- Recife, Santos, Brasília, Porto Alegre (1958 a 1962)*. Belém: Editora Paka-Tatu.

ELÉRES, Paraguassú. (2011) *Benedito Nunes e a carta aos Coríntios*. Crônica para o programa radiofônico Planeta Pará. Belém, Pará.

FARIA, João Roberto. (2012) *História da Literatura, História do Teatro: questões epistemológicas*. História da Literatura: fundamentos conceituais. Rio de Janeiro: Makunaima. Páginas 93- 127.

FARIA, João Roberto (organização). (2013). *História do Teatro Brasileiro, Vol. 1*. São Paulo, Brasil: Perspectiva: Edições Sesc-SP.

FARIA, João Roberto (organização). (2013). *História do Teatro Brasileiro, Vol. 2*. São Paulo, Brasil: Perspectiva: Edições Sesc-SP.

FERNANDES, Nanci. 2013. *Os Grupos amadores*. In História do Teatro Brasileiro. São Paulo: Editora Perspectiva, FUNARTE.

FOUCAULT, Michel. (2011) *A História da sexualidade: a vontade de saber*. São Paulo: Editora Graal.

FONTANA, Fabiana Siqueira. (2010). *Shakespeare, Teatro Moderno e Movimento Amador- A experiência do Teatro do Estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno*. Revista Pitágoras 500. Volume 04. Páginas 44-62.

FONTANA, Josep. (2002) *Ranahit Guha y los "Subaltern Studies"* In *Las voces de la Historia y otros estudios subalternos*. Barcelona: Editora crítica.

GRAMSCI, António. (2012) *Gramsci: a cultura e os subalternos*. Lisboa: Edições Colibri. Tradução: Rita Ciotta Neves.

GROSGOUEL, Ramón. (2010) *Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global*. In *Epistemologias do sul*. Coimbra, Portugal: Almedina. Páginas: 405-440.

GROTOWSKI, Jerzy. (1976) *Em busca de um Teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. Tradução: Aldomar Conrado.

- GROTOWSKI, Jerzy. (2001) *O Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Edições Sesc SP, Editora Perspectiva. Tradução: Berenice Raulino.
- GUHA, Ranajit. (2002) *Las voces de la Historia y otros estudios subalternos*. Barcelona, Espanha: Editora crítica.
- GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. *Teatro Brasileiro: Ideias de uma História*. São Paulo, Brasil: Perspectiva: 2012.
- GUINSBURG, Jacó. FARIA, João Roberto. LIMA, Mariangela Alves. (2006) *Dicionário do Teatro brasileiro*. São Paulo, Brasil: Editora Perspectiva.
- HADERCHPEK, Robson Carlos. 2009. *A poética da direção teatral: o diretor-pedagogo e arte de conduzir processos*. Tese (Doutorado em Artes)- Programa de Pós-graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.
- HALL, Stuard. (2006) *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, Brasil: DP&A. Tradução: Guacira Louro Lopes e Tomaz Tadeus.
- HOMERO. 2003 *Odisséia*. Lisboa: Editora Cotovia. Tradução: Federico Lourenço.
- JAEGER, Werner. (1989) *Paidéia- A formação do homem grego*. São Paulo: Editora Martins Fontes. Tradução: Arthur M. Parreira.
- JECUPÉ, Kaká Werá. (2001) *Tupã Tenondé: a criação do universo, da terra e do homem segundo a tradição oral guarani*. Minas Gerais, Brasil. Editora Fundação Peirópolis.
- KUHN, Thomas S. (1982) *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Editora perspectiva. Tradução: Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira.
- KUHN, Thomas S. (1977) *A Tensão essencial*. Lisboa: Edições 1970. Tradução: Rui Pacheco
- KUNDERA, Milan. (1983) *A insustentável leveza do ser*. Rio de Janeiro- São Paulo: Editora Record.
- KOUDELA, Ingrid, SANTANA, Arão Paranaguá. *O Teatro Educação*. In *História do Teatro Brasileiro*. História do Teatro Brasileiro, Volume 02. São Paulo, Brasil: Perspectiva: Edições Sesc-SP.
- LAQUER, Thomas. (2001) *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

- LEAL, Maria Lúcia. (2008) *Tirando a máscara: a questão racial nas artes cênicas*. Anais ABRACE. V Congresso ABRACE. Páginas 01-04.
- LEITE, Luiza Barreto. (1965) *A mulher no teatro brasileiro*. Rio de Janeiro, Brasil: Edições Espetáculo.
- LIMA, Evani Tavares. (2015) *Por uma história negra do teatro brasileiro*. In Urdimento-Revista de estudos em Artes cênicas. Volume 01. Páginas 92-104.
- LUGONES, María. (2008) *Colonialidad y Género*. In Tabula Rasa. Colombia: Bogotá – Colombia. Volume 09. Páginas 73-101.
- MAIO, Marcos Chor e SANTOS, Ricardo Ventura. (2004) *Qual “retrato do Brasil?”: raça, biologia, identidades e política na era genômica*. Revista Mana. Volume 10. Páginas 61- 95.
- MAGALDI, Sábado. (2004) *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo, Brasil: Global.
- MAGNO, Paschoal Carlos apud FERNANDES, Nanci. 2013. *Os Grupos amadores*. In *História do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- MALINA, Judith. (2012) *Notas sobre Piscator: Teatro político e Arte inclusiva*. São Paulo: Edições SESC. Tradução: Ilion Troya.
- MARCOS, Plínio. (1984) *Navalha na carne*. São Paulo: Editora Parma.
- MARINHO, Henrique. (1904) *O Theatro brasileiro: alguns apontamentos para a sua história*. Rio de Janeiro, Brasil: H. Garnier, livreiro editor.
- MARTINS, Max. (2001) *Poemas reunidos*. Belém: Editora Universitária UFPA.
- MENDES, Miriam Garcia. (1982) *A personagem negra no teatro brasileiro*. São Paulo, Brasil: editora perspectiva.
- MIGNOLO, Walter D. (2010) *Desobediência epistêmica: A opção descolonial e o significado de identidade em política*. In Cadernos letras da UFF: Dossiê literatura, língua e identidade. Páginas 287-324.
- MOHANTY, Chandra T. (2008) *Bajo los ojos de occidente Academia Feminista y discurso colonial*. In *Descolonizando el feminismo: Teorías Y Prácticas desde de los Márgenes*. Tradução: María Vinos.
- NASCIMENTO, Abdias. (2004) *Teatro experimental do negro: trajetórias e reflexões*. Estudos avançados 18. Volume 50. Páginas 209-224.

- NAVARRO, Eduardo de Almeida. (2006) *Volume XIV- José de Anchieta*. In José de Anchieta- Teatro. São Paulo: Martins Fontes.
- NETO, João Cabral de Melo (1956) *Duas Águas*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio.
- NEVES, Rita Ciotta. (2010) *A Perspetiva Pós-colonial de Antonio Gramsci: os subalternos*. Revista Babilónia. Volume 08. Páginas 59-64.
- NEVES, Rita Ciotta. (2012) *Introdução*. In *Gramsci: a cultura e os subalternos*. Lisboa: Edições Colibri.
- NUNES, Benedito. (2009) *O dorso do tigre*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- NUNES, Benedito. (2007) *João Cabral: A máquina do poema*. Brasília: Editora UNB.
- NUNES, Maria Sylvia. Discurso de abertura do I Seminário de Memórias Cênicas das Amazônia. Belém: UFPA.
- PACHECO, Ana Cláudia. (2013) *Mulher negra: afetividade e solidão*. Salvador: EDUFBA.
- PAIXÃO, Múcio. *O Teatro no Brasil*. (1936) Rio de Janeiro, Brasil: Editora Brasília.
- PAVIS, Patrice. 2018. *A encenação contemporânea*. São Paulo: Editora Perspectiva. Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira.
- PAVIS, Patrice. (2011) *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva. Tradução Nanci Fernandes.
- PIZARRO, Ana. (2012) *Amazônia: as vozes do rio*. Belo Horizonte, Brasil: Editora UFMG. Tradução: Rômulo Monte Alto.
- PIZARRO, Ana. (2005) *Imaginário y discurso: la Amazonía*. Revista de crítica literaria latino-americana. Volume 31. Páginas: 59-74
- PENA, Martins. (2014) *O noviço*. São Paulo: Martin Claret.
- POPPER, Karl. (1989) *A Lógica da Pesquisa Científica*. São Paulo: Editora Cultrix. Tradução: Leonidas Hegenberg e Octanny Silveira da Mota.
- PRADIER, Jean-Marie. (1999) *Etnocenologia*. In: *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume.
- PRADIER, Jean- Marie. (1995) *Ethnoscénologie, manifeste*. Paris:Théâtre-Public.

- PRADO, Décio de Almeida. (1993) *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo, Brasil: Editora Perspectiva.
- PRADO, Décio de Almeida. (2012) As raízes do teatro brasileiro. In *História do Teatro Brasileiro, Vol. 1*. São Paulo, Brasil: Perspectiva: Edições Sesc-SP
- PRADO, Décio de Almeida (1999) *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo, Brasil: Editora Edusp.
- PRADO, Décio de Almeida. (2011) *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- QUIJANO, Aníbal. (1992) *Colonialidad y Modernidad/ racionalidade*. Perú Indígena. Volume 13. Páginas 11-20.
- QUIJANO, Aníbal. (2010) *Colonialidade do poder e classificação social*. In *Epistemologias do sul*. Coimbra, Portugal: Almedina. Páginas: 73-116.
- QUIJANO, Aníbal. (2014) Colonialidad del poder, Eurocentrismo y América Latina. In *Cuestiones y horizontes : de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO. Páginas 777-832
- RAMOS, Lázaro. (2017) *Na minha pele*. Rio de Janeiro, Brasil: Editora Objetiva.
- RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* (2017) Belo Horizonte, Brasil: Editora letramento.
- RICOEUR, Paul. (2000) *A metáfora viva*. São Paulo, Brasil: Editora Loyola. Tradução: Dion Davi Macedo.
- SAID, Edward W. (2004). *Orientalismos*. Lisboa, Portugal: Edições Cotovia. Tradução de Pedro Serra.
- SALLES, Vicente. (1994) *Épocas do Teatro no Grão- Pará, Tomo I*. Belém, Pará, Brasil: Editora UFPA.
- SALLES, Vicente. (1994) *Épocas do Teatro no Grão- Pará, Tomo II*. Belém, Pará, Brasil: Editora UFPA.
- SANJAD, Andréa. SANJAD, Nelson. (2011). *Prólogo: o pequeno pai do tempo*. Belém: Revista Emílio Goeldi, Ciências Humanas .Volume 06. Páginas 349-375.
- SANTOS, Adailton. (2012) *A Etnocologia e seu método*. Salvador: Editora EDUFBA

- SANTOS, Boaventura de Sousa. (2010) *Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes*. In *Epistemologias do Sul*. Coimbra, Portugal: Almedina. Páginas: 23-62.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. (2016) *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo, Brasil: Companhia das letras.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. (2019) *O autoritarismo no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz, STARLING, Heloisa M. (2015) *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SKIDMORE, Thomas E. (2012) *Preto no branco: raça e colonialidade no pensamento brasileiro*. São Paulo, Brasil: Companhia das letras.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. (2010). *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte, Brasil: Editora UFMG.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. (2015) *Crítica de la razón Poscolonia: hacia una historia del presente evanescente*. Madrid, Espanha: Editora Akal. Tradução: Marta Malo de Molina.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. (2013) *Los estudios sobre la subalternidad: una desconstrucción de la historiografía*. In *En otras palabras, em otros mundos*. Buenos Aires, Argentina. Barcelona, Espanha. México, México: Editora Paidós. Tradução: Alcira Bixio.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. (2008) *Otras Asias*. Madrid: Editora Akal. Tradução: Pablo Sánchez León.
- SOUSA, J. Galante. (1960) *O Teatro no Brasil: Tomo I*. Rio de Janeiro, Brasil: Ministério da Educação e Cultura. Instituto do livro.
- SOUSA, J. Galante. (1960) *O Teatro no Brasil: Tomo II*. Rio de Janeiro, Brasil: Ministério da Educação e Cultura. Instituto do livro.
- SUSSEKIND, Flora. (1982) *O negro como arlequim*. Rio de Janeiro, Brasil: Editora Achiamé.

## 2. CARTAS

FAUSTINO, Mario. (1958) Carta endereçada a João Cabral de Melo Neto. 25 de fevereiro de 1958. Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa. Coleção João Cabral de Melo Neto. Correspondência pessoal.

NUNES, Maria Sylvia. (1958) Carta endereçada a João Cabral de Melo Neto. 05 de junho de 1958. Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa. Coleção João Cabral de Melo Neto. Correspondência pessoal.

NUNES, Maria Sylvia. (1958) Carta endereçada a João Cabral de Melo Neto. 14 de agosto de 1958. Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa. Coleção João Cabral de Melo Neto. Correspondência pessoal.

NUNES, Benedito. (1969) Carta endereçada a João Cabral de Melo Neto. 12 de maio de 1969. Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa. Coleção João Cabral de Melo Neto. Correspondência pessoal.

### **3. ENTREVISTAS**

NUNES, Maria Sylvia. 12 DE JUNHO DE 2017. Belém do Pará.

Éleres, Paraguassú. 21 de janeiro de 2019. Belém do Pará.

#### **4. PERIÓDICOS**

*A dama das artes é homenageada.* Jornal O Liberal, Belém, 18 de abril de 2019.

*O extremo Norte no extremo Sul.* Jornal Correio do Povo, 25 de janeiro de 1962. Porto Alegre.

## 5. SITES

Canal CIT ECUM. Teatro e resistência: revitalizando raízes. <https://www.youtube.com/watch?v=hdTEVXjUFyA>. Acesso em: 14/12/2018.

Enciclopédia Itaú Cultural. <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3281/a-redencao-de-cam>. Acesso em: 12/10/2018.

Enciclopédia Itaú cultural. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3751/decio-de-almeida-prado>. Acesso em 10/12/2018

Escola de Teatro e Dança da UFPA. <https://etdufpa.wordpress.com>. Acesso em 15/ 08/ 2019

Estação das Docas. Site: <http://www.estacaodasdocas.com>. Acesso em 05/12/2019

FUNAI- Fundação Nacional do Índio. <http://funai.gov.br/index.php/indios-no-brasil/quem-sao>. Acesso em: 17/05/2018.

Fundação Cultural Palmares. Site: <http://www.palmares.gov.br/?p=40416>. Acesso em 05/12/2019.

IBGE- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. <https://www.ibge.gov.br>. Acesso em: 12/05/2018.

IBGE- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Censo <https://ww2.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/default.shtm>. Acesso em:17/05/2018.

Revista Trip Uol. <https://revistatrip.uol.com.br/trip-fm/kaka-wera>. Acesso em 20/11/2018.

SciELO. Site: <http://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v6n2/a07v6n2.pdf>. Acesso em 12/06/2019  
Universidade Federal do Pará. [http://www.itec.ufpa.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=389:historia-da-participacao-feminina-nos-cursos-de-engenharia&catid=46:estaticos](http://www.itec.ufpa.br/index.php?option=com_content&view=article&id=389:historia-da-participacao-feminina-nos-cursos-de-engenharia&catid=46:estaticos). Acesso em 20/12/2019.1

## **ANEXOS**

### **DOCUMENTOS DE ACERVOS**

ACERVO PARAGUASSÚ ÉLERES  
RECORTES DE JORNAL



JORNAL DO COMÉRCIO - Recife, julho, 1958 , 1º Festival de Teatro de Estudantes do Brasil ( da esq p/dir) : reporter, Paraguassú Éleres, Maria Sylvia Nunes, Wilson Penna (Peão, de pé), Fernando Penna (Penhinha), Waldemar Henrique, Maria Brígido, Carlos Miranda, Aita Altman, Benedito Nunes, Lindanor Celina, Loris Pereira.

Jornal Do Comércio. Pernambuco, Brasil. 1958.

FESTIVAL DO RECIFE - MÍSIRIO DE PERNAMBUCO  
12. Julho, 1958

PARAGUASSÚ ÉLERES  
ADVOGADO, OAB PA 3218  
MSc. EM DIREITO AGRÁRIO

## Espetáculos

### I FESTIVAL NACIONAL DE TEATROS DE ESTUDANTES

Está definitivamente acertado o ato inaugural do I Festival Nacional de Teatros de Estudantes a ter lugar no palco da Santa Isabel, no próximo dia 19 do corrente. Para presidir a cerimônia chegará ao Recife, naquele dia, às 13,30 o sr. Juscelino Kubitschek, presidente da República. A inauguração está marcada para às 14 horas. As delegações dos estudantes de todo o país começaram a chegar ao Recife a partir do dia 17 do corrente. Antes, no dia 15 deste mês, acompanhado do reitor da Universidade do Brasil, prof. Pedro Calmon chegará a esta capital o sr. Pascoal Carlos Magno, promotor do certame, para tratar das últimas demarques em torno da importante reunião artístico-cultural dos estudantes brasileiros. A propósito, foi cancelada a conferência que pronunciaria, hoje, na Biblioteca da Santa Isabel, o prof. Waldemar de Oliveira. A sua palestra ficou incorporada ao I Festival Nacional de Teatros de Estudantes e terá lugar no auditório da Faculdade de Filosofia do Recife (Colégio São José) à avenida Conde da Boa Vista em data a ser fixada posteriormente, inclusive com a projeção de "slides".

**NOTICIA DE HANNY HILDEN**

Escreve-nos a louríssima vedete Hanny Hilden informando que "a função de aro-moça é muito vantajosa, muito distinta, mas sempre à beira do abismo. Quando o avião cai não se salva ninguém". Por isso desistiu do intento e ingressou na Companhia de Colé Santana, no Teatro Jardim, em Copacabana. Está integrando a nova revista daquele conhecido cômico "Garotas em Hi-Fi", ao lado de Blanche Mur, Ernesto Teccerari e mais Lilian Fernandes, Rosemerie Sulquer, Gloria Ladany, Adolfo Machado e outros. Como todos se recordam Han-

### GALERIA



Ator Procópio Ferreira, atualmente em Lisboa, exibindo no Teatro de Variedades, o original de sua autoria, "Briga em Família".

pela troupe de dançarinos de Ceilão. Realizam-se, também, exposições de arte.

**CARTAZES DE HOJE**

Continuam em cartaz nas nossas principais casas de espetáculos hoje e amanhã, as seguintes representações: **Teatro Santa Isabel** — A comédia de Luigi Pirandello, em tradução de Menotti del Picchia, em 3 atos, direção de Hermilo Borba Filho, "Seis personagens à procura de autor", pelo elenco do Teatro de Amadores de Pernambuco, amanhã, o espetáculo será repetido às 15 e 30 horas. A sessão de hoje está marcada para às 20,30; **No Teatro Marrocos** — Últimas representações, hoje às 19 e 21,30 e amanhã no mesmo horário do original de André Roussin, "Monsieur Jacquett" em tradução de Elsie Lessa com o título de "A Cegonha se diverte", pela Companhia de Comédias e Revistas Valença Filho, com direção de Graca Melo; **No Parque 13 de Maio** com três sessões às 12, 17 e 21 horas os espetáculos dirigidos a cargo do Circo Garcia e na **Boite do Estabelecimento** a revista de Bolso "Mulheres" com direção de Paulo Ribeiro e direção de LETTE.

ny Hilden foi aquela garota fenomenal que deixou muita gente de boca aberta no teatrinho da Festa da Mocidade, com a Companhia de Revistas Walter d'Avila, em dezembro de 1956. Termina dizendo que logo que puder dará um "vão ao Recife, onde tem muitos amigos para matar também as muitas saudades".

**EVA TODOR, 200 REPRESENTAÇÕES**

No Teatro Serrador, amanhã, sairá do cartaz depois de 200 representações consecutivas "Timbira", com Eva Todor, no principal desempenho. O espetáculo continua a merecer as atenções do público carioca, com o mesmo interesse dos primeiros dias; mas no interesse maior de proporcionar ao público sempre novidades o empresário Luiz Iglesias vai apresentar em seu lugar "Em Garde" de Lili Hadvany em tradução de sua autoria que será o espetáculo que substituirá "Timbira" no palco do Teatro Serrador.

**AS NOVIDADES DE PARIS**

Informam da capital francesa que, em Dijon, realizou-se há dias o V Festival das "Noites de Borgonha" reunindo festas e concertos, representações teatrais e outras manifestações de arte cênica e música, em vários castelos e lugares históricos da Borgonha. Um espetáculo "som e luz" se vem realizando todas as noites e durará até 30 de setembro. O Festival propriamente dito começou a 3 do mês passado, em Vezelay, com a representação do "Processo de Jesus", seguindo-se outras em diversos lugares, especialmente Dijon, Beaune, Belvoir Brou, Saulieu, tanto da mesma peça como de outras, inclusive "Sonho de uma noite de verão", "Três Mosqueteiros", "Dom Quixote", "Le jeu de Robin et Marion" e espetáculos dados

ACERVO PARAGUASSÚ ÉLERES

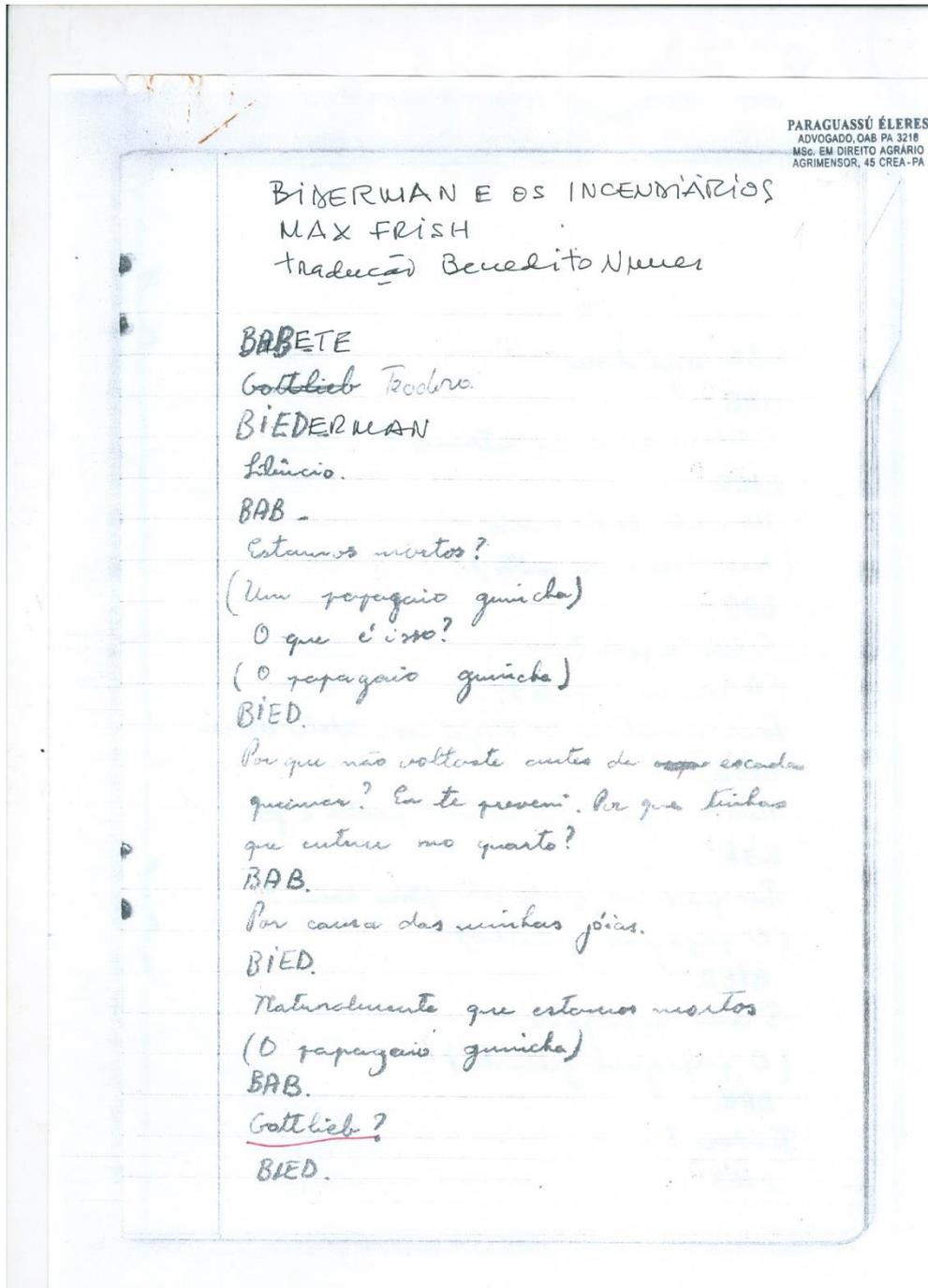
RECORTES DE JORNAL



Jornal Correio do Povo. Rio Grande do Sul, Brasil. 1962.

ACERVO PARAGUASSÚ ÉLERES

MANUSCRITOS



Manuscrito de Benedito Nunes, traduzindo do alemão para o português, a dramaturgia Biderman e os Incendiários de Max Frish.

ACERVO PARAGUASSÚ ÉLERES

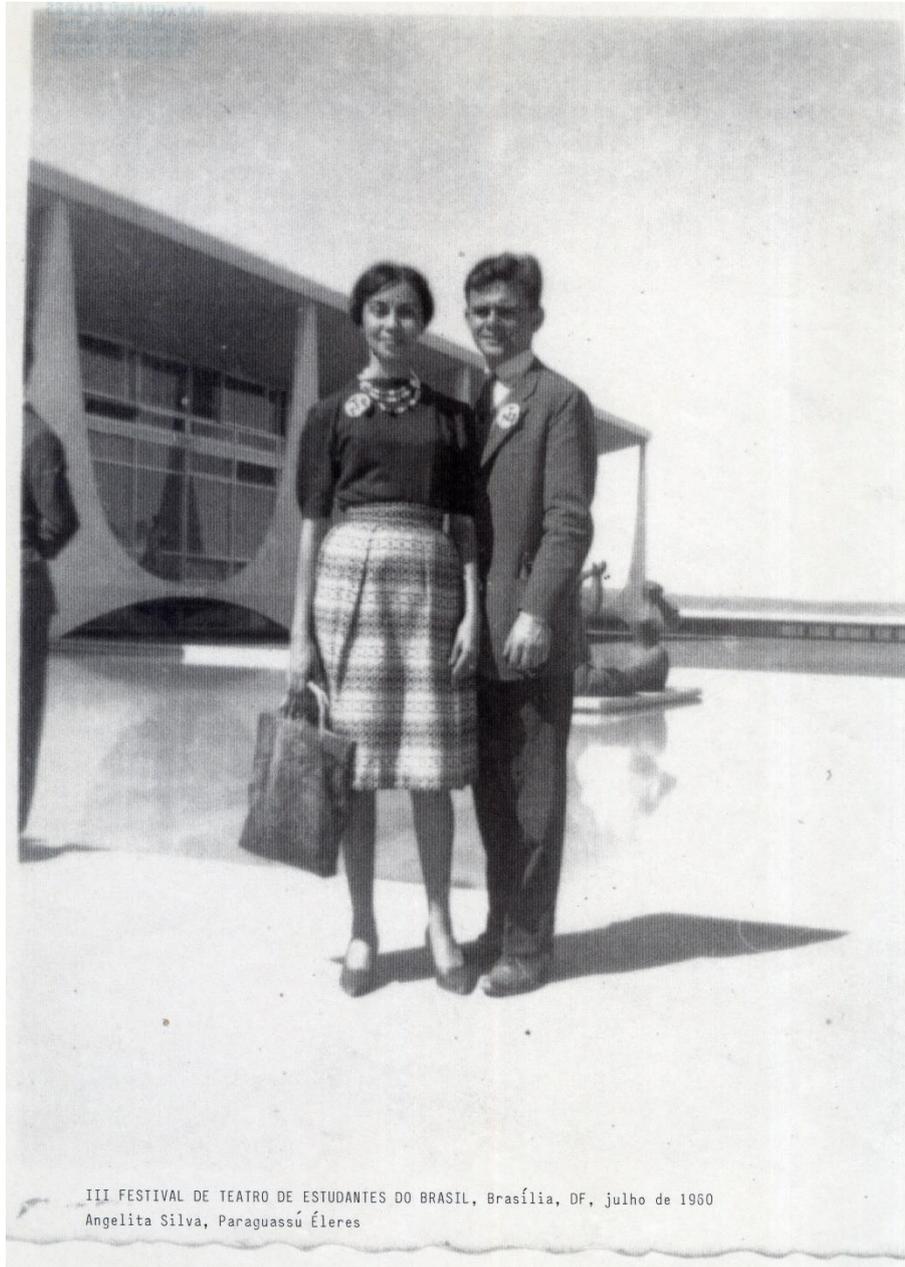
FOTOGRAFIAS DOS FESTIVAIS DO ESTUDANTE



Fotografia do grupo Norte Teatro Escola do Pará, na cidade de Recife, no I Festival de Teatro do Estudante. 1958.

ACERVO PARAGUASSÚ ÉLERES

FOTOGRAFIAS DOS FESTIVAIS DO ESTUDANTE



Angelita Silva e Paraguassú Éleres, em Brasília, no III Festival de Teatro do Estudante. 1960.

ACERVO PARAGUASSÚ ÉLERES

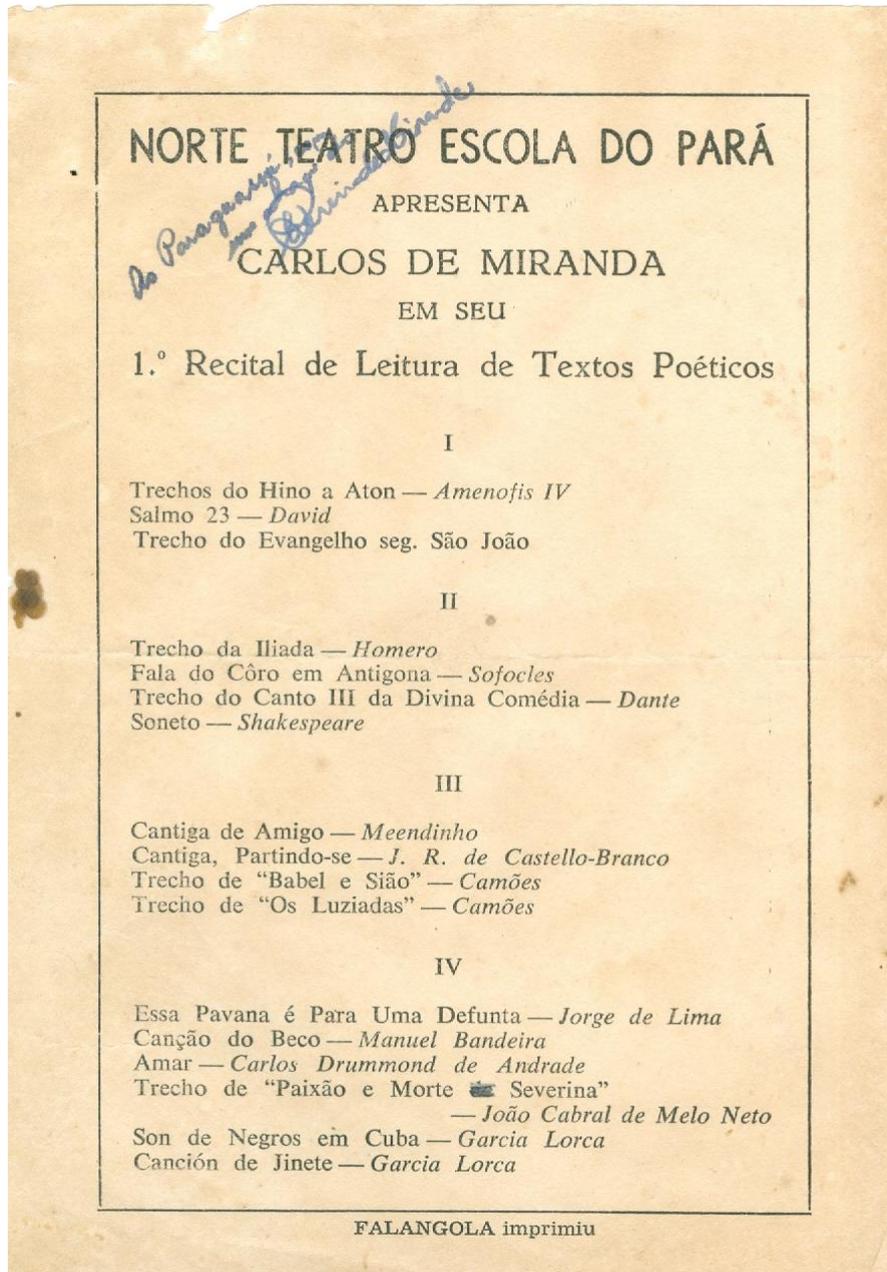
FOTOGRAFIAS DOS FESTIVAIS DO ESTUDANTE



Paraguassú Éleres e Maria Sylvia Nunes, em Porto Alegre, no IV Festival de Teatro do Estudante. 1962.

ACERVO PARAGUASSÚ ÉLERES

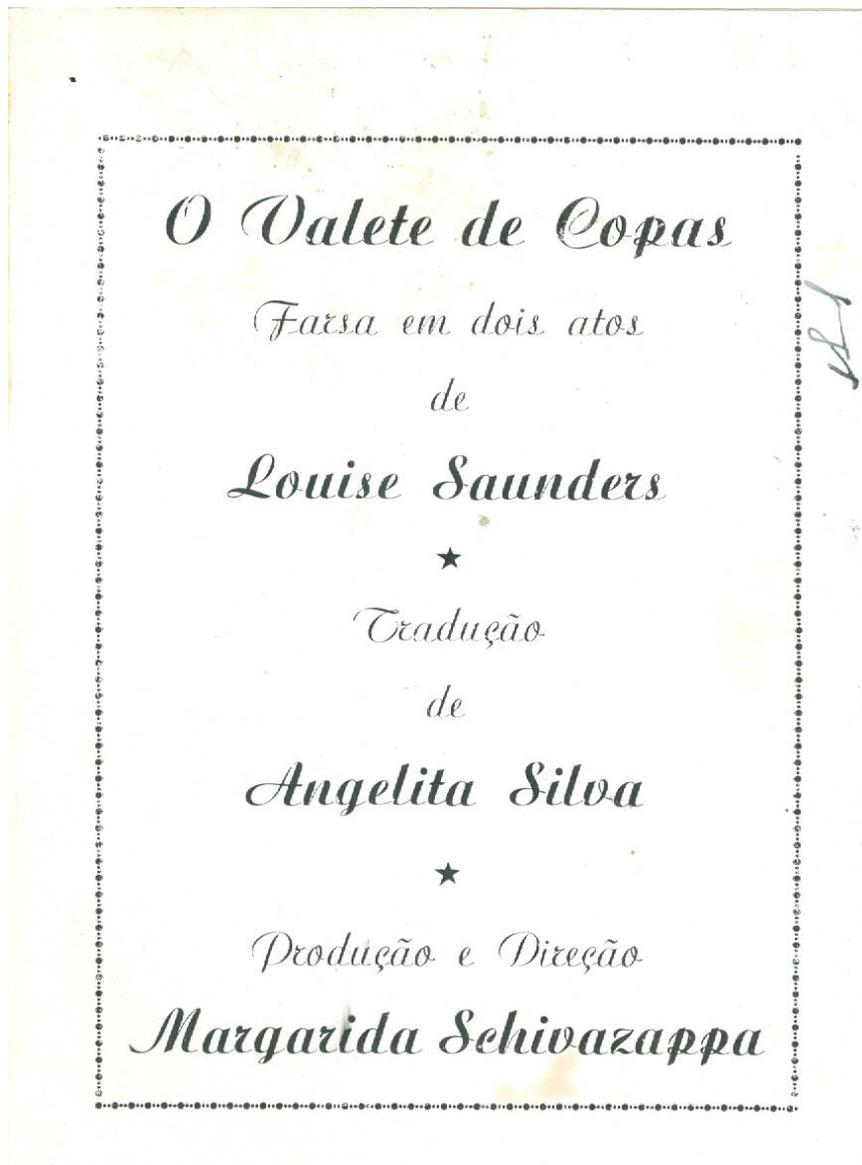
PROGRAMA DOS ESPETÁCULOS



Programa do recital de poesia promovido pelo grupo Norte Teatro Escola do Pará. 1958.

ACERVO PARAGUASSÚ ÉLERES

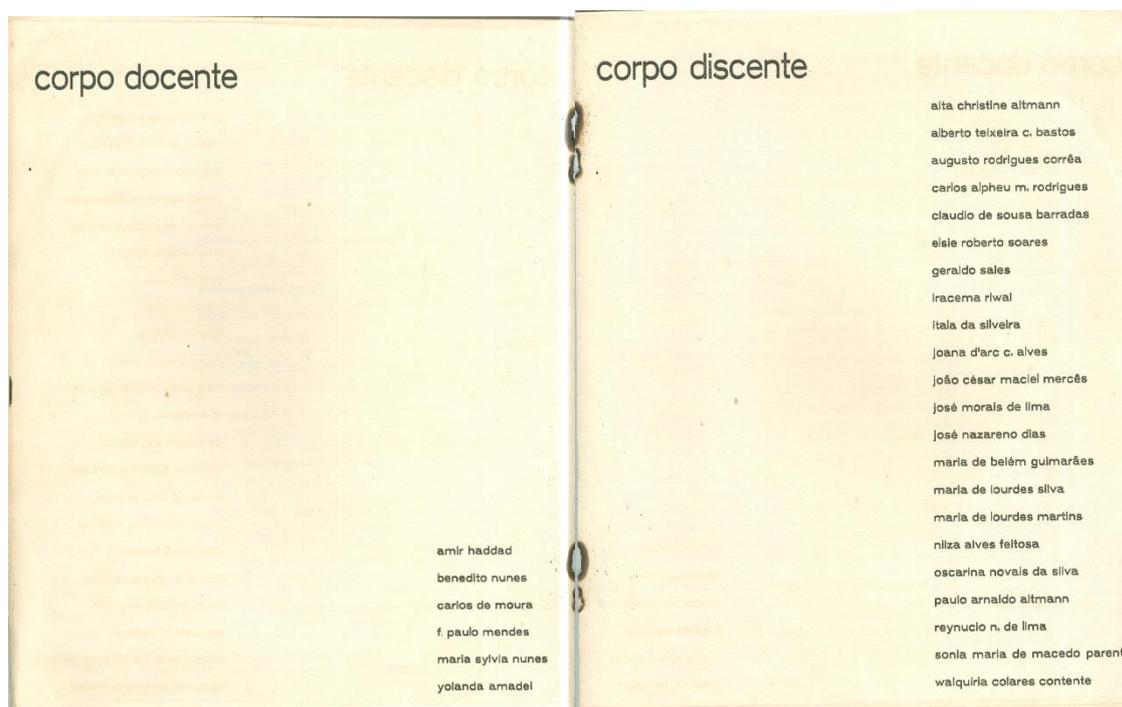
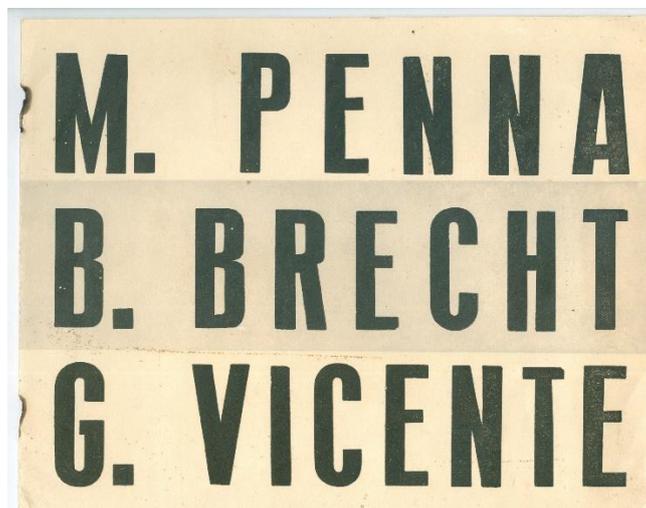
PROGRAMA DOS ESPETÁCULOS



Programa do espetáculo O valete de Copas do grupo Teatro do Estudante do Pará.

ACERVO PARAGUASSÚ ÉLERES

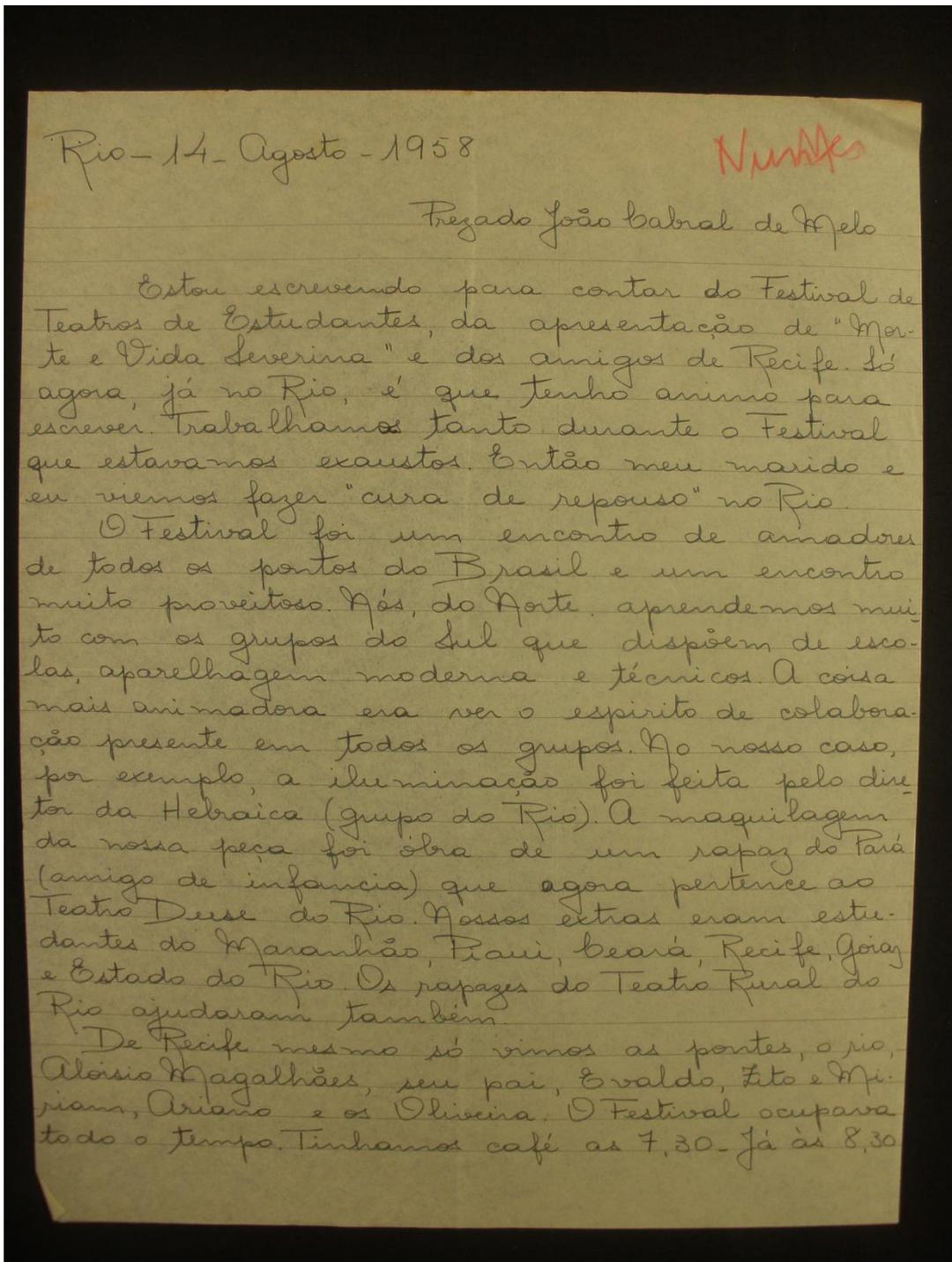
PROGRAMAS DOS ESPETÁCULOS



Programa dos espetáculos do Serviço de Teatro da Universidade Federal do Pará. Os espetáculos eram as provas públicas dos alunos do 1º ano do curso de ator. 1963.

Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa

Carta de Maria Sylvia Nunes



Primeira página da carta manuscrita por Maria Sylvia Nunes, endereçada a João Cabral de Melo Neto. 1958.