



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA DA UFPA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
CURSO LICENCIATURA EM TEATRO**

BENTO HENRIQUE OLIVEIRA DE SOUSA

**GRUPO GRUTA DE TEATRO: MEMÓRIAS E
MILITÂNCIAS NO TEATRO PARAENSE (1967-1981)**

**BELÉM
2019**

BENTO HENRIQUE OLIVEIRA DE SOUSA

**GRUPO GRUTA DE TEATRO: MEMÓRIAS E MILITÂNCIAS
NO TEATRO PARAENSE (1967-1981)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso Licenciatura em Teatro da Escola de Teatro e Dança do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como exigência para a obtenção do título de Licenciado em Teatro.

Orientador: Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra.

BELÉM
2019

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Biblioteca Universitária da Escola de Teatro e Dança da UFPA - Belém-PA**

S676g Sousa, Bento Henrique Oliveira de

Grupo Gruta de Teatro: memórias e militâncias no teatro paraense (1967-1981) / Bento Henrique Oliveira de Sousa -- 2019.

Orientador: Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra.

Monografia (Graduação) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Curso de Licenciatura em Teatro, Belém, 2019.

1. Teatro popular - Pará. 2. Cultura popular - Pará. 3. História oral. 4. Memória. I. Título.

CDD - 22. ed. 792.098115

Elaborado por Rosemarie de Almeida Costa – CRB-2/726



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO



ATA DE AFERIÇÃO DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos 09 dias do mês de julho do ano de dois mil e dezenove, às 15h (quinze horas), reuniu-se na Sala 13 (treze) desta ETDUFPA, a Banca Examinadora composta pelos professores: Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra (Orientador e Presidente), Prof.^a Dr.^a Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida (Avaliadora Interna) e Prof. Me. Gilberto dos Santos Martins (Avaliador Externo), para a avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso de autoria do aluno BENTO HENRIQUE OLIVEIRA DE SOUSA, intitulado: "GRUPO GRUTA DE TEATRO: MEMÓRIAS E MILITÂNCIAS NO TEATRO PARAENSE (1967-1981)".

Após a apreciação do trabalho escrito e da apresentação pública oral e expositiva, a banca promulga o seguinte resultado:

O trabalho foi APROVADO com conceito EXCELENTE
com as seguintes observações: presentes na folha de modificações.

e após constar, foi lavrada a presente Ata, que depois de lida e aprovada, foi assinada pelo presidente e demais membros da banca examinadora.

Belém, 09 de julho de 2019

Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra
Orientador e Presidente de Banca

Prof.ª Dr.ª Ivone Xavier de Amorim Almeida
Avaliadora Interna

Prof. Me. Gilberto dos Santos Martins
Avaliador Externo

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta monografia por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas neste trabalho, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura _____

Bento Henrique Oliveira de Sousa

Local e Data: _____

Dedico este trabalho a minha mãe Zaídia Sousa, minha avó Zulmira Sousa e minha madrinha Zoráia Sousa, mulheres que foram incríveis e que fizeram o possível e quase o impossível por mim, e ao meu irmão João Paulo. Meu primo Marcos Alexandre e meu avô Milton Faro, todos estes estarão em minhas memórias.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por me permitir concluir esta pesquisa.

Sou grato eternamente a Dona Zulmira Oliveira de Sousa, avó materna, quem sempre esteve torcendo por mim e a quem chamava de mãe.

Agradeço a minha mãe Zaidia Helena Oliveira de Sousa que esteve sempre comigo dando força e motivação quando mais precisei.

Agradeço imensamente aos meus amigos tanto da universidade quanto fora dela, entre eles: Alesson Sandro; Eloisa Santos; July Silva; Marcelo Hipólito ao Marcelo Farias e ao Cleandro Silva entre outros que me auxiliaram em Belém.

A Universidade Federal do Pará, essa instituição de ensino que produz arte e valoriza a mesma. E ao professor Denis Bezerra, que teve paciência e quem me deu muito suporte, sempre levantando questões sobre a pesquisa, um homem que pesquisa teatro e reconhece sua importância.

Muito obrigado!

RESUMO

O presente trabalho de conclusão de curso tem como objetivo registrar cronologicamente a história do Grupo Gruta de Teatro e se propõe a produzir uma análise sobre a sua trajetória artística e suas contribuições para a história do teatro produzida no Estado do Pará. Tendo como metodologia a História Oral que busca através das fontes orais a produção de documentos, bem como os estudos da Memória, acionando autores que produzem sobre o assunto tais como: Ferreira (2006); Bosi (2003); Freitas (2006) entre outros, e auxiliando com a Historiografia do teatro no Pará convoco Bezerra (2013); Salles (1994) e Jansen (2009) esses autores possuem valorosas contribuições para a historiografia do teatro paraense. O Gruta é um dos mais antigos grupos de teatro no estado. O Gruta é escola e continua produzindo teatro.

Palavras-chave: Grupo Gruta de Teatro. História Oral. Memória. Teatro Paraense.

ABSTRACT

This course conclusion paper aims to record chronologically the history of the Grotto Theater Group and aims to produce an analysis of its artistic trajectory and its contributions to the history of theater produced in the State of Pará. Oral that seeks through oral sources the production of documents, as well as studies of Memory, triggering authors who produce on the subject such as: Ferreira (2006); Bosi (2003); Freitas (2006) among others, and assisting with the Historiography of the Theater in Pará I call Bezerra (2013); Salles (1994) and Jansen (2009) these authors have valuable contributions to the historiography of Pará theater. The Grotto is one of the oldest theater groups still active in the state of Pará. The Grotto is a school and continues to produce theater.

Keywords: Cave. Oral history. Memory. Paraense Theater.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 01 – Mapa de Icoaraci	31
Imagem 02 – Gruta – A história	33
Imagem 03 – Revista Gruta, trinta anos de palco	34
Imagem 04 – A produção do Gruta de 1968 a 1998	48
Imagem 05 – Gruta Fora da Vila	50
Imagem 06 – Anotações GTA	51
Imagem 07 – Cronograma Barca da Cultura da Amazônia	52
Imagem 08 – Roteiro Rodoviário Espetáculos	53
Imagem 09 – A Bruxinha que era Boa	54
Imagem 10 – A Farsa do Advogado Pathelin	55
Imagem 11 – Cênicas e Cínicas	56
Imagem 12 – Caoscomcadicáfica	57
Imagem 13 – Folha Acontece	58
Imagem 14 – Cartaz A vida “É mesmo” assim	59
Imagem 15 – Hamlet Máquina	60
Imagem 16 – Gruta estreia “Tartufo” no WH	61
Imagem 17 – Auto da Índia	62
Imagem 18 – Mariano	63
Imagem 19 – A Farsa do Boi ou o Desejo de Catirina	64
Imagem 20 – Diário do Nordeste	65
Imagem 21 – Identidade amazônica no palco	66

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
.		
2	HISTÓRIA ORAL E MEMÓRIA COMO CAMPO TEÓRICO- METODOLÓGICO.....	13
.		
3	PRODUÇÃO HISTORIOGRÁFICA DO TEATRO PARAENSE.....	25
4	GRUPO GRUTA DE TEATRO.....	30
4.1	Os personagens: Henrique da Paz/Salustiano Vilhena.....	39
4.1.	Henrique da Paz.....	39
1		
4.1.	Salustiano Vilhena.....	43
2		
4.2	A produção teatral do Gruta. (1967- 1981).....	47
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	67
	REFERÊNCIAS.....	69
.		

1 INTRODUÇÃO

A produção do teatro no Pará está repleta de acontecimentos históricos que fazem com que seu percurso possibilite inúmeras leituras, tanto pelo viés artístico, característico da região, quanto por seu teor político. Dentro de uma investida de levantamento historiográfico, surge o projeto de pesquisa *Teatro em Belém: memórias, poéticas e militâncias (1964-1992)*, desenvolvido pelo grupo de pesquisa PERAU – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia, coordenado pelo Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra. Ele propõe a investigação do teatro produzido na região Norte, na segunda metade do século XX.

O presente Trabalho de Conclusão de Curso é resultado do desdobramento de um projeto de Iniciação Científica (PIBIC/UFPA) intitulado *Memórias e Militâncias do grupo de teatro GRUTA (1969-1985)*. Ele se propôs registrar, investigar e refletir a trajetória histórica e a produção artística desse grupo de teatro, que surge no distrito de Icoaraci em Belém do Pará, em diálogo com o contexto sociocultural e político nacional dos anos 1960, 70 e 80, sendo que o mesmo recorte temporal compreende a primeira fase do Grupo de Teatro Amador – GRUTA. Posteriormente, encerra temporariamente suas atividades.

Portanto, este trabalho é a segmentação da referida pesquisa e traça em ordem cronológica a história desse grupo de teatro paraense. Compreender os atravessamentos e influências no meio teatral, que fazem esse grupo enveredar por uma perspectiva do teatro, é imprescindível para que análises referentes à conjuntura social e política naquele período sejam efetuadas no presente.

Levando em consideração a discussão teórico-metodológica da Memória e da História Oral, propõe-se uma reflexão sobre formas de produção de documentos referentes a acontecimentos históricos, que vão além do documento impresso, possibilitando uma ampla capacidade de elaboração de documentos que valorizam a fonte oral na construção de uma história que dê conta, de um melhor modo, dos acontecimentos sociais e propor novas formas de produção de conhecimento. Sendo assim, autores dessa área do estudo, tais como: Bosi (2003), Ferreira (2006), Freitas (2006), serão utilizados na compreensão dos conceitos referentes à metodologia selecionada e que potencializam a importância dos estudos da Memória e da História Oral como meio de protagonizar os sujeitos que constroem a sociedade, e que são silenciados pelo tempo e pela própria sociedade.

Pensando na produção do teatro no Pará, dentro do recorte da pesquisa, que será a partir da segunda metade do século passado (1967-1981), pensar o modo de produção teatral desse grupo é imprescindível para a compreensão de seu desenvolvimento, a fim de analisar sua contribuição para o teatro paraense/brasileiro.

A historiografia do nosso teatro, que possui pouca produção, deve ser cada vez reanalisada, para que mais contribuições e novos estudos surjam, dando maior peso ao que já existe e, então, continuar construindo história da nossa cena paraense. Autores que são de extrema importância para esta pesquisa que estão relacionados à historiografia do teatro paraense são: Bezerra (2013) e Salles (1994), ambos estudam e pesquisam o teatro e como se dá a formação dessa arte que se constrói e se encaminha para um público que está de certa forma, presente. Mesmo partindo de perspectivas diferentes, suas considerações são o que fazem com que tenhamos contato com o que foi realizado e pensado.

Portanto, já possuindo as bases teórico-metodológicas da investigação, o que se tenta deixar explícito é a relação entre o objeto da pesquisa e o referencial teórico, mas tendo em mente que trabalhar com fontes orais possui uma atenção redobrada, delicadeza, e uma análise minuciosa para poder contribuir de modo simbólico com a nossa historiografia.

O Grupo Gruta de Teatro, também conhecido como Grupo de Teatro Amador – GRUTA é um grupo que surge, inicialmente, no ano de 1967 no distrito de Icoaraci, região metropolitana de Belém do Pará, formado, a priori, por Henrique da Paz, Salustiano Vilhena entre outros. Um dos princípios que constituem esse grupo é o fato de surgir em plena ditadura civil-militar, tendo em mente que a conjuntura política daquele momento fazia com que a classe teatral fosse obrigada a buscar artifícios que driblassem a censura, e poder através do teatro informar a comunidade dos acontecimentos que ocorriam naquela época eram um dos objetivos a serem alcançados.

A formação do Grupo de Teatro Amador – GRUTA fez com que despertasse em seus membros um desejo ávido por mudança, não apenas cultural, mas, principalmente, política e econômica, se levarmos em consideração o fato de que o distrito de Icoaraci era um local carente e com poucos recursos disponíveis ao público. Grande foi a contribuição desse grupo de teatro para a história teatral paraense, e por que não brasileira? Ter conhecimento de que a o modo de produção do GRUTA é singular e demonstra uma paixão pela arte dramática que deve sempre estar presente em qualquer grupo de teatro, faz com que ele se destaque e possua relevância para nossa Região Norte.

A produção de uma pesquisa acadêmica voltada para análise desse grupo significa mostrar sua importância para a comunidade acadêmica e não acadêmica, o valor que ele possui e suas contribuições para que o teatro paraense fosse o que é hoje devem tomar um lugar de destaque na historiografia do teatro no Pará.

2 HISTÓRIA ORAL E MEMÓRIA COMO CAMPO TEÓRICO-METODOLÓGICO

Para este primeiro momento de minha pesquisa de conclusão de curso, trago como aporte teórico-metodológico a História Oral. Percebo um grande potencial na História Oral como caminho metodológico, pois, nela, encontro subsídios que darão firmeza teórica para a pesquisa, principalmente, por optar por uma perspectiva historiográfica do teatro paraense que também constitui parte da história do teatro nacional brasileiro.

O primeiro contato com essa metodologia foi durante as atividades do Grupo de Pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia ETDUFPA/UFPA/CNPq, ligado ao projeto de pesquisa *Teatro em Belém: poéticas, memórias e militâncias (1964-1992)*, coordenado pelo professor Denis Bezerra. Tal pesquisa busca contribuir aos estudos sobre o teatro no Pará, e torna-se um desafio, principalmente para o pesquisador, pois, consultar fontes, acervos públicos e particulares, pesquisar periódicos é, sem sombra de dúvidas, um trabalho árduo e que demanda tempo.

Como parte do foco da pesquisa, trabalho com a voz testemunhal dos fazedores do teatro no Pará, a partir da segunda metade do século XX, dando ênfase ao Grupo de Teatro Amador – GRUTA. Um dos critérios que enfatizam a contribuição da presente pesquisa está no fato de que a HO (História Oral) contribui de modo bastante válido nesta investigação, apontando a importância da memória para a comunidade acadêmica e não acadêmica.

Abrindo essa parte de minha pesquisa, trago a conceituação de História Oral como bem cunhou Sonia Freitas (2006, p. 18): “História Oral é um método de pesquisa que utiliza a técnica da entrevista e outros procedimentos articulados entre, no registro de narrativas da experiência humana”. A busca em livros, artigos e, também, em acervos, além das fontes orais, produz conhecimento, que através da oralidade pode ser transmitido e difundido durante o passar do tempo, de geração para geração, permitindo a disseminação e compreensão de acontecimentos que marcaram os sujeitos, um lugar e/ou até mesmo um tempo, promovendo, assim, tanto a informação quanto a propagação dos saberes. Dessa maneira:

A história oral pode dar grande contribuição para o resgate da memória nacional, mostrando-se um método bastante promissor para a realização de pesquisa em diferentes áreas. É preciso preservar a memória física e espacial, como também descobrir e valorizar a memória do homem. A memória de um pode ser a memória de muitos, possibilitando a evidência dos fatos coletivos. (THOMPSON apud MATOS; SENNA, 2011, p. 96)¹.

1

Site: <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=http://www.repositorio.furg.br/bitstream/handle/1/3264/Hist%25C3%25B3ria%2520oral%2520como%2520fonte%2520-%2520problemas%2520e%2520m%25C3%25A9todos.pdf%3Fsequence%3D1&ved=2ahUKewin4MHl5fxjAhVGHrkGHRsLC34QFjABegQIBhAB&usg=AOvVaw3JbuFM1l2vC5tJpVjAuMNa>. Acesso em: 09/08/2019.

Percebe-se então que, ao se trabalhar com História Oral, no que diz respeito ao fato de trabalhar com a fala de indivíduos, a partir de suas experiências de vida, as narrativas fornecem conteúdo para a informação e transformação do próprio meio onde vivem. Dessa forma, criam possibilidades de redescobrir fatos ocultos ou omissos que somente puderam ser trazidos à realidade em um tempo posterior ao momento em que ocorriam.

As fontes da memória, falando da história oral, devem ser preservadas, assim como os espaços físicos que acumulam história de diversos períodos da existência humana, para que se tenha salvaguardado o modo de vida de determinado tempo. A fonte oral está longe de ser um objeto que possuirá vida eterna, contudo, deve-se ter noção de que, quanto maior for o fornecimento de informações que emergem da memória, maior será a contribuição dela para a posteridade, que se valerá do passado como sua identidade. Nesse contexto:

Os velhos, as mulheres, os negros, os trabalhadores manuais, camadas da população excluídas da história ensinada na escola, tomam a palavra. A história, que se apoia unicamente em documentos oficiais, não pode dar conta das paixões individuais que se escondem atrás dos episódios (BOSI, 2003, p. 15).

Trabalhar com a memória e história oral é bastante delicado, por se tratar de que só se é possível até o ponto onde a memória humana pode se recordar, mesmo que seja limitada fornece uma contribuição incalculável. Dessa forma, a História Oral:

Apenas pode ser empregada em pesquisas sobre temas *contemporâneos*, ocorridos em um passado não muito remoto, isto é, que a memória dos seres humanos alcance, para que se possam entrevistar pessoas que dele participaram, seja como atores, sejam como testemunhas. É claro que, com o passar do tempo às entrevistas assim produzidas poderão servir de fontes para pesquisas sobre temas não contemporâneos (ALBERTI apud MATOS; SENNA, 2011, p. 04).

Como vemos e como já se tem conhecimento, a memória humana é limitada ao tempo, e o tempo é quem dita o tamanho da memória, mas não é ele quem atribui valor a mesma. Continuando a História Oral:

Centra-se na memória humana e sua capacidade de rememorar o passado enquanto testemunha do vivido. Podemos entender a memória como presença do passado, como uma construção psíquica e intelectual de fragmentos representativos desse mesmo passado, nunca em sua totalidade, mas parciais em decorrência dos estímulos para sua seleção (MATOS; SENNA, 2011, p. 96).

A memória humana transforma-se com o passar do tempo, não somente pelo processo natural de envelhecimento, mas pelo fato de que os acontecimentos que ocorrem modificam o modo de viver do indivíduo deixando-o com traumas em decorrência das eventualidades, as

quais ele presencia. E isso reverbera tanto no modo de como a memória surge para o indivíduo, como no fato em que ela é revelada.

No caso das fontes orais, um fator que devemos atentar é se ocorrer de parte de sua narração não for bastante clara, deve-se levar sempre em consideração o fator tempo. Pode ocorrer de a memória falhar, ou até mesmo, após a entrevista, acontecimentos podem ser rememorados, e, talvez, seja necessária uma conversa informal posteriormente a entrevista cedida.

Os caminhos metodológicos influenciam o direcionamento da pesquisa com fontes orais, norteiam os passos do pesquisador, e colaboram para que exista a possibilidade de firmar a potencialidade da História Oral como recurso metodológico de pesquisa qualitativa. Permite novas perspectivas e mostra as contribuições das memórias de quem deixa que suas histórias emerjam e revelem fatos ocorridos.

Como procedimento metodológico, a história oral busca registrar – e, portanto, perpetuar – impressões vivências lembranças daqueles indivíduos que se dispõem a compartilhar sua memória com a coletividade e dessa forma permitir um conhecimento do vivido muito mais rico, dinâmico e colorido de situações que, de outra forma não conheceríamos (MATOS; SENNA, 2011, p. 96).

Entretanto, lidar com memória é bastante delicado, já que falamos de algo que é subjetivo, se levar em consideração as entrevistas que serão trabalhadas nos próximos capítulos, “portanto, a memória é sempre uma construção feita no presente a partir de vivências ocorrido no passado.” (MATOS; SENNA, 2011, p. 97), marcando de forma intensa o indivíduo e fazendo com que sua história possua interesse para que contribua com a construção histórica.

A forma de como a pesquisa a partir da HO se processa é, sem dúvida, de um modo em que se trabalha com sentimentos humanos, emoções e sensações, e que a fonte oral deixa à mostra, até mesmo sem se dar conta e a partir dessa percepção, notamos o quão suas vivências atravessam seu corpo, tanto de forma positiva quanto de forma negativa.

Mais que apenas fazer entrevistas deve-se assimilar que cada frase a partir do testemunho oral, deve ser compreendida, para que se tenha noção de como os fatos ocorriam em determinada época e local, a fim de poder ter uma concepção válida da sociedade como um todo.

Trabalhar com a metodologia da história oral abre o campo de discernimento da pesquisa valorativa, favorece o registro da memória da sociedade, e contribui na construção do conhecimento, que por sua vez, tende a ter um valor mais que acadêmico, solidificando

condutas de preservação do que o próprio indivíduo, ou mesmo o grupo, frutificou ao longo de sua existência.

Conceber uma pesquisa tendo como fonte metodológica a história oral é mais do que construir um mero trabalho de história, é poder doar um pouco de si para que os indivíduos que estiveram presentes diante dos acontecimentos que transformaram a sociedade de seu tempo possam ter algum reconhecimento, haja vista na maioria das vezes não são mencionados na chamada história oficial.

Compreendendo estes fatos o que nos resta é perceber que o uso da História Oral contribui, significativamente, no registro histórico da sociedade, dando destaque para aqueles que suas ações tinham a intenção de transformar o seu próprio meio. Quando se tem atitudes que visam modificações, em prol do coletivo, destaque deve ser dado para os que têm a capacidade de promover mudança. Nesse sentido, apontamos os estudos de Bezerra (2013) que trabalha com a história do teatro no Pará contribui com suas reflexões sobre memória e história oral, fornecendo aporte no estudo da metodologia aqui apresentada, principalmente no contexto das artes teatrais.

Tê-lo como um dos referenciais teóricos que embasam esta pesquisa, é sem dúvida algo especial, principalmente, por se tratar de um pesquisador em teatro, e que tem certa relação com o objeto de investigação, em desenvolvimento, e por orientar esta pesquisa. Então, pode-se dizer que se tem uma relação de paixão pelo teatro aqui.

Em sua dissertação de mestrado, posteriormente publicada em livro, intitulada *Memórias cênicas: poéticas teatrais na cidade de Belém (1957-1990)*, ele propõe um levantamento sobre a história do teatro paraense, dentro do recorte temporal referido, e que será mais bem abordado no próximo capítulo. No que está relacionado à metodologia da História Oral, ele traça importantes reflexões e fornece seus pensamentos para que outros pesquisadores, como é meu caso, possam ter um suporte teórico a mais.

Sobre a metodologia, fala sobre a utilidade que a mesma possui para a universidade e como a História Oral é um instrumento para a compreensão da sociedade. A partir desta perspectiva,

Percebe-se que a metodologia da História Oral possibilita analisar a construção histórica de uma comunidade, de uma sociedade, ou de um grupo, de forma mais ampla e com mais recursos para a interpretação das relações sociais, das produções artístico-culturais, além de estudar a história política, econômica vista por sujeitos, que nem sempre estiveram envolvidos na realização dos fatos, mas que apenas sofreram as suas consequências (BEZERRA, 2013, p. 48-49).

Podemos notar que Bezerra (2013) pretende afirmar a grandeza que a História Oral detém é mais do que apenas uma forma de se pesquisar, é entender como ocorre os diversos processos dentro da sociedade, e fazer uma reflexão de como o ser humano se relaciona com seu meio.

Portanto, a História Oral é importante para se construir uma pesquisa que visa compreender o processo de construção simbólica, das representações de uma sociedade, de um grupo ou mesmo de um indivíduo, no caso das biografias. É importante, também, na compreensão de um papel da memória, estabelecer uma discussão a cerca da sua função, além de dialoga-la com a história (Idem, 2013, p. 50).

Entender a promoção de novas contribuições para a História Oral já vem sendo discutido dentro do campo universitário há certo tempo, e mesmo com esse desejo de ampliação desse campo metodológico não devemos esquecer que há, ainda, muito a se fazer, principalmente sobre como ela se relaciona com seus novos objetos de investigação.

A memória, então, tem uma utilidade essencial, pois é ela que possui o papel de armazenar os costumes e as práticas culturais dos grupos dentro da coletividade e, também, reativar as atividades realizadas, promovendo uma reconstrução do que se tem por cultura. Existe algum grupo social ainda vivo que não possui memória? Acredito que não. Haja vista através da memória se descobre o mundo, se assimila os saberes existentes, e assim, pode haver alguma interpretação de futuro.

Dessa forma, vê-se que a memória é importante para que se quebre com a visão de que a história dá conta de manter vivas as tradições e os costumes. Além disso, a história se preocupa mais em criar signos-lugares para transferir a memória e não para revitalizá-la (Idem, 2013, p. 62).

A história, como um todo, em muitos momentos, procura refletir sobre os processos sociais, tudo que foi o processo evolutivo do ser humano sobre a terra, durante o passar do tempo. Ela, de certo modo dá, mas o que acontece, é que historiadores se preocupavam em apenas fazer o registro dos grandes feitos, dos vitoriosos ou de quem detinha o poder, fazendo com que a história das ditas “minorias” fique obscurecida por muito tempo.

Recentemente é que se pode ter uma melhor compreensão da história e da memória das sociedades e grupos que “vem de baixo”, sendo uma discussão contemporânea, mas surge com bastante força e que mostra um conteúdo bastante promissor para investigações dentro e fora das instituições de ensino superior. Propor pesquisas e estudos sobre as minorias é dar oportunidade de poder perceber que os subsídios para a reflexão do que existe na sociedade e que são oferecidos por elas, é o que de fato deve-se preservar. Agregam para si uma forma

particular de existir e, também, estão dentro da história geral, mas sem um determinado reconhecimento e que tende a ser o fator excludente de uma chamada história definitiva.

Mas será que existe uma história definitiva? Ela contém todos os eventos ocorridos na história da humanidade? E a mesma dá conta de algo com tamanha proporção? Sabe-se que é estudada a história dos pequenos grupos porque há indispensabilidade em mostrar como grupos sociais possuem divergências, mas cada coletividade tem sua feição particular de existir. Na busca de compreender o processo de surgimento da memória, um dado importante é o fato de que mesmo que a fonte da memória venha da oralidade, não significa que é menos válida que a documental escrita, muito pelo contrário. Se nos documentos impressos temos a possibilidade de duração quase que eterna, na memória teremos algo que é o sentimento, o caráter humano de compartilhamento de experiências que nos atravessam.

Podemos dizer que, no processo de recordação do passado, as consequências dessas lembranças provocam estados alterados de corpo de quem é entrevistado e isso, também, pode influenciar no direcionamento da pesquisa, desde uma simples pausa na fala ou até mesmo o choro que surge durante o depoimento, fazendo com que tenhamos empatia, não somente pelo conteúdo da pesquisa, mas, principalmente, pelas histórias de vida dos sujeitos.

Trazer a tona o passado para uma contribuição para a história, deixa de ser um simples gesto para se tornar uma ação de grande proporção, com um impacto bastante considerável para a comunidade em geral, beneficiando a acadêmica e não acadêmica. Tornar possível que novos meios de analisar o passado sejam desvendados e formar um pensamento distinto do que se conhece fomenta a necessidade de estudos para inteirar-se sobre o próprio passado. Tomemos noção que para poder se fazer trabalho com memórias um fator muito importante deve ser levado em consideração, memórias são fontes de conhecimento e sempre sofreram os efeitos do tempo, sendo submissa a quaisquer efeitos temporais, sendo o envelhecimento o mais comum. Uma boa memória ou uma memória recente tem um grande valor.

Promover a propagação da história, através dessa metodologia, faz com que todos os envolvidos, sejam eles os indivíduos que fornecem o conteúdo histórico, ou os que coletam esse material, seja também parte da história, e vão possuir um papel que é tão importante quanto o fato que ocorre. No que diz respeito às técnicas para a coleta de dados, temos a entrevista de áudio, que se mostra um promissor meio para a obtenção de informação que dá uma maior possibilidade de construção histórica e, também, fomenta a inserção dos indivíduos “marginalizados” a constituírem sua história e, concomitantemente, uma história mais ampla. Bezerra (2013) ressalta algumas peculiaridades e, também, alude o valor da entrevista para o trabalho com história oral:

As entrevistas de história oral são tidas como fontes para a compreensão do passado, ao lado de documentos escritos, imagens e outros tipos de registros. Faz parte de todo um conjunto de documentos de tipo biográfico, ao lado de memória e autobiografias, que permitem compreender como indivíduos experimentam e interpretam acontecimentos, situações e modos de vida de um grupo ou da sociedade em geral (BEZERRA, 2013, p. 47-48).

A partir de entrevistas, coletamos muito mais do que apenas uma informação em áudio de determinada ocorrência, captamos uma fonte que auxilia a análise do que ocorreu, o testemunho de uma pessoa que teve sua vida marcada por determinada eventualidade. Entender o ocorrido e seus estragos é o primeiro passo para que não ocorra ou se repita futuramente. Mesmo sabendo que o que já ocorreu não pode mais ser alterado, mas pode contribuir, porque a partir dos fatos ocorridos novos posicionamentos sejam tomados e é imprescindível para que os indivíduos promovam uma sociedade benfazeja.

Dessa forma, compreende-se que o trabalho com a metodologia de História Oral tem todo um conjunto de atividades anteriores e posteriores à gravação dos depoimentos. Exige, antes, a pesquisa e o levantamento de dados para a preparação do roteiro das entrevistas. Esse roteiro é feito a partir das indagações que movem a o trabalho e resultado de leituras e pesquisas sobre os temas das entrevistas, a vida do entrevistado, dados biográficos (Idem, 2013, p. 49).

Ferreira (1998) comenta sobre alguns aspectos referentes à História Oral, expõe como o universo dessa metodologia está envolto por uma práxis.

Em nosso entender, a história oral, como todas as metodologias, apenas estabelece e ordena procedimentos de trabalho – tais como os diversos tipos de entrevistas e as implicações de cada um deles para a pesquisa, as varias possibilidades de transcrição de depoimentos, suas vantagens e desvantagens, as diferentes maneiras de o historiador relacionar-se com seus entrevistados e as influencias disso sobre seu trabalho – funcionando como ponte entre teoria e prática (FERREIRA; AMADO, 2006, p. XVI).

Muito além de apenas dispor de mecanismos ou estratégias, a História Oral ampara a história dos que possuem uma contribuição para o que pretende ser legado à posteridade, sem fins egoístas, mas, sobretudo, formar uma nova sociedade que realce o compromisso com a memória. Através da oralidade boa parte das práticas das tradições de um povo é transmitida:

Abordar o fenômeno da oralidade é ver-se defronte e aproximar-se bastante de um aspecto central da vida dos seres humanos: o processo da comunicação, o desenvolvimento da linguagem, a criação de uma parte muito importante da cultura e da esfera simbólica humanas. [...] A história interessou-se pela “oralidade” na medida em que ela permite obter e desenvolver conhecimentos novos e fundamentar análises históricas com base na criação de fontes inéditas ou novas. (LOZANO, 2006, p. 15-16).

Constata-se que o fator de maior porte é dado à oralidade, em que sua função dentro da História Oral é o que torna essa metodologia possível e tateável para que nossas pesquisas possam seguir em frente. Com isso, formar novos meios para contribuir com essa metodologia nos faz perceber que ela está em constante processo de atualização de fatos. As fontes orais fornecem material para a construção histórica, e fazem uso da memória como principal meio: “a história oral ao se interessar pela oralidade, procura destacar e centrar sua análise na visão e *versão* que dimanam do interior e do mais profundo da experiência dos atores sociais” (LOZANO, 2006, p. 16). O autor continua suas reflexões:

A história oral poderia distinguir-se como um procedimento destinado à construção de novas fontes para a pesquisa histórica, com base nos depoimentos orais colhidos sistematizando em pesquisas específicas, sob métodos, problemas e pressupostos teóricos explícitos. Fazer história oral significa, portanto, produzir conhecimentos históricos, científicos, e não simples fazer um relato ordenado da vida e da experiência dos “outros” (Idem, p. 17).

O autor aponta a dimensão dessa metodologia que vai muito mais além do que apenas transcrever acontecimentos. Criar novos acervos, analisar materiais coletados, e refletir sobre o tempo atual é o que a torna tão valiosa para pesquisas mais direcionadas classes peculiares. Ainda que na prática disponhamos de meios tecnológicos para alcançar os objetivos da investigação.

A minha trajetória pela História Oral começa em 2017, quando o professor Denis Bezerra me oferece uma bolsa, do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica/PIBIC, para trabalhar a história do teatro paraense dialogando com os estudos da Memória, e logo em seguida aceito o convite. O primeiro encontro ocorre no dia 23 de agosto de 2017 na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará.

Durante os encontros iniciais o professor faz uma apresentação do projeto de pesquisa Teatro em Belém: memórias, poéticas e militâncias (1964-1992), desenvolvido pelo grupo de pesquisa PERAU – Memória, história e artes cênicas na Amazônia, bem como as linhas de pesquisas que são trabalhadas.

Ao longo das reuniões do grupo autores, pesquisadores e textos teóricos, referentes à História Oral e a Memória, nos foram apresentados na busca de nos familiarizar-nos com este campo do conhecimento, para que nossas pesquisas se aprimorassem e possibilitasse uma melhor investigação.

Pollak (1989), Bosi (2003), Freitas (2006) entre outros, são autores que possibilitam a compreensão desse caminho teórico-metodológico, e que ao longo de toda as minhas atividades

dentro do projeto busquei o contato. Cada um destes apresenta sua perspectiva no que é referendada à HO e à Memória, mas que sem dúvida eles dispõem de um cuidado sutil com esta área.

A minha pesquisa que, até então, que estava em andamento foi comunicada no IX SEMINÁRIO DE PESQUISA EM TEATRO, em 2017, com o tema “Teatro e Política: para onde eu aponto esta arma?” que ocorreu na Etdufpa. Nesta comunicação apresento minha pesquisa até o ponto em que estava logo após foi aberto um tempo para perguntas.

Pois bem, esta comunicação me possibilitou uma grande experiência e fez com que ficasse mais atento, desse momento em diante passo a desenvolver as leituras e dirijo mais cuidado aos direcionamentos dados desde esta primeira exposição da pesquisa. O trabalho nesta linha de pesquisa é árduo, tendo que haver bastante atenção e delicadeza.

As formas de obter as informações foram adquiridas através de pesquisa em acervo particular, que corresponde a maior parte do material visual, e entrevistas realizadas. Tais procedimentos constituem parte da História Oral, que trata de informações coletadas e as transformando em conhecimento acessível à comunidade em geral.

A segunda comunicação da pesquisa se deu no XXIX SEMINÁRIO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA UFPA, que ocorreu no Espaço de Ensino Mirante do Rio/UFPA, já no ano de 2018, apresenta as principais questões levantadas durante essa experiência, bem como as dificuldades e perspectivas. Neste momento já estando com a bolsa finalizada, parto para produção de um trabalho de conclusão de curso.

Durante esse período pude constatar na prática o valor que possui a História Oral e a importância da Memória para a sociedade, os grupos que possuem história devem ter um lugar de destaque para que suas experiências de vida possam ser tomadas para reflexão de como a sociedade de um modo geral está se desenvolvendo, e como a mesma trata seus indivíduos que a constituem.

Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas se opõe a “Memória oficial”, no caso a memória nacional [...] por outro lado, essas memórias subterrâneas que prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados (POLLAK, 1989, p. 02).

Uma autora que me chamou bastante atenção foi Ecléa Bosi (2003) que tem todo um cuidado com a Memória e tem trabalhos sobre os velhos e os trabalhadores, tendo em vista que, a autora dá um suporte para jovens pesquisadores, com dicas e direcionamentos que são de

grande relevância para investigação. Esse cuidado deve ser levado não como procedimentos rígidos, mas como conselhos para que torne a pesquisa mais prazerosa durante o seu processo.

Ainda sobre a memória, Bosi (2003, p. 73) ressalta sua grandeza para com a criação de diálogos entre períodos e diz que “a memória oral é fecunda quando exerce a função de intermediário cultural entre gerações.” Que dependendo de sua distância temporal atua como um mediador que agi em função do restauro de fatos acontecidos, levantando possibilidades de diálogos sobre a história, bem como reflexão do posicionamento da sociedade mediante dos eventos.

Um fato relacionado sobre os sujeitos de pesquisa, detentores de memória, e a sua relação direta com a reconstrução dos eventos, “quando se trata de história recente, feliz o pesquisador que se pode amparar em testemunhos vivos e reconstituir os comportamentos e sensibilidades de uma época!” Bosi (2003, p. 16-17). Os acontecimentos históricos tem na memória um lugar de descanso, sendo eles armazenados mesmo que involuntariamente, podendo ser evocados consciente ou inconscientemente, e pela oralidade serem transmitidos para o grupo. “A memória opera com grande liberdade escolhendo acontecimentos no espaço e no tempo, não arbitrariamente mas porque se relacionam através de índices comuns” (Idem, p. 31).

Durante uma entrevista “é importante respeitar os caminhos que os recordadores vão abrindo na sua evocação porque são o mapa afetivo da sua experiência e da experiência do seu grupo – no caso, até mesmo da sua cidade” (BOSI, 2003, p. 56). Esta fala é importante para compreendermos o ritmo que uma entrevista possui, claro que devemos sempre considerar que tipo de assunto será abordado, o entrevistado ou os entrevistados entre outros fatores para que não haja o risco de perda parcial, total ou algum tipo de comprometimento com a entrevista.

A relação testemunha-entrevistador às vezes pode prosseguir depois da entrevista. O entrevistador pode contactar de novo a testemunha para confrontar sua própria reflexão com o pensamento dela; pode dar-lhe a oportunidade de completar seu relato através de uma nova entrevista e mostrar-lhe o resultado do trabalho. Mas pode-se ter a decepção de só haver reproduzido parcialmente o depoimento. (TOURTIER-BONAZZI: in. FERREIRA; AMADO, 2006, p. 235).

Nas pesquisas de campo é sempre bom cultivar um bom relacionamento com o sujeito a ser entrevistado, para que se garanta uma ambientação harmônica e, então, tenha a possibilidade de que a entrevista se torne satisfatório para testemunha oral, claro que isso pode variar dependendo da pesquisa. Uma relação de respeito total e de igualdade deve ser fertilizada tendo em vista que tanto o entrevistador quanto entrevistado está em prol de um mesmo objetivo

que é salvaguardar a memória, mas que apenas estão assumindo papéis diferentes dentro desta tarefa.

De modo geral, deve-se dar prioridade a entrevistas com pessoas de certa idade. Mas, nesse caso, é preciso levar em conta o cansaço da testemunha, limitar o tempo das entrevistas e evitar perguntas excessivamente meticulosas do ponto de vista cronológico. Pode acontecer que, decepcionada por não poder responder, a testemunha se perturbe e interrompa ou abrevie a entrevista (Idem, 1998, p. 233).

De imediato, a memória deve ser preservada, eternizada, sendo a eterna fonte de conhecimento, principalmente, contra a ignorância. Por isso a necessidade da memória, “no momento em que as testemunhas oculares sabem que vão desaparecer breve, elas querem inscrever suas lembranças contra o esquecimento” (POLLAK, 1989, p. 04). Preservar a memória é o primeiro passo para não se cometer os mesmos erros futuramente. A partir da compreensão de sua teoria e tendo experiências práticas é que se pode perceber o quão está em evidência que quanto mais estivermos em contato com a História Oral é que teremos mais liberdade de uso, sem cair em possíveis armadilhas: “Aprende-se melhor a história oral experimentando-a, praticando-a sistemática e criticamente; mantendo disposição de voltar atrás reflexivamente sobre os passos percorridos, com a finalidade de melhorar cada vez mais o nosso desempenho” (LOZANO, 1998, p. 25).

Ao trabalhar com entrevistas, tanto entrevistando quanto transcrevendo, requer atenção. Durante a entrevista presenciar o depoente relatando suas vivências é um tanto que fervoroso, pois há um desejo pela reconstrução do passado, e é sem dúvida também uma vantagem, pois, ao realizar a transcrição é mais fácil de reconstruir as intenções da entrevista oral, se caso tiver apenas o áudio do depoimento é um pouco mais dificultoso, já que, ocorrem inúmeros pensamentos na busca da idealização de como ocorreu tal fato.

Como em meu caso, posso dizer que passei por essas duas experiências. A primeira foi que havia que transcrever o áudio da primeira entrevista, que foi realizada pelo professor Denis Bezerra com o Cleandro Silva, colega de turma e de grupo de pesquisa, como atividade de minha bolsa, e a entrevista foi realizada em um momento antes de ser o bolsista. Utilizarei apenas a segunda entrevista de Henrique da Paz, principalmente, para não ter que trabalhar com material repetitivo. A segunda foi por conta de contratemplos que impossibilitaram de acompanhá-lo durante a segunda entrevista cedida pelo senhor Henrique Silva da Paz.

A terceira entrevista que consegui realizar foi com Salustiano Vilhena, através de muitos contratemplos financeiros, e por questões de saúde, ele (Salustiano) havia desmarcado. Mas, finalmente, fizemos o professor Denis e eu. Foi uma experiência incrível, fomos recebidos

muito bem, e a entrevista tomou um rumo satisfatório e mesmo com o roteiro de entrevista em minhas mãos o professor Denis, por conta de sua bagagem em entrevistas, fez com que fosse bastante proveitosa à entrevista.

Por fim, ao transcrevê-la, fui me recordando dos momentos em que as perguntas foram sendo feitas, os comportamentos do entrevistado e como ele as respondia, tudo isso é uma forma de se relacionar melhor com o outro, ouvi-lo e dar uma oportunidade para que sua vida seja compartilhada.

3 PRODUÇÃO HISTORIOGRÁFICA DO TEATRO PARAENSE.

A produção historiográfica do teatro dispõe de estudos importantes, mas que ainda necessita de mais contribuições para que se compreenda melhor o fazer teatral em nossa Região. Em cena, entram dois pesquisadores que possuem grande relevância, no primeiro caso o protagonismo é do historiador Vicente Salles (1994), que traça um panorama do teatro paraense desde seu surgimento em nosso estado, produzindo um estudo de valor único.

O teatro foi introduzido no Pará, no séc. XVII, pouco depois de instalado o domínio português. Manifestou-se inicialmente nas escolas dos missionários e nos lares das famílias abastadas. Representações modestas, de um lado destinadas à conversão e educação do nativo, do outro ao lazer da sociedade de modelo europeu que, entre nós, cultivava os hábitos da metrópole (SALLES, 1994, p. 03).

Salles (1994) vai produzir uma historiografia que perpassa desde o teatro jesuítico/catequético, como ferramenta de conversão do nativo como fins do catolicismo e que vai movendo-se e se espalhando por toda a região. Posteriormente, como forma de lazer de famílias endinheiradas da época, Belém irá se tornar ponto de referencia de apresentações de grandes companhias nacionais e as provindas do exterior. Belém vai urbanizar-se em um nível acelerado, e um dos elementos se dá por conta da extração do leite das seringueiras da região, com o comércio desse látex a capital paraense passará por um período cunhado como *Belle Époque*, acarretando na construção do Teatro Nossa Senhora da Paz, também conhecido como Teatro da Paz.

E tomando a vez temos o pesquisador Denis Bezerra (2013), suas colaborações nos faz pensar o quão são valorosos os estudos sobre nossa história teatral, os eventos que ocorreram causando efeitos nos modos de se pensar e, similarmente, produzir teatro. Ao projetar uma historiografia do teatro paraense tendo como fato um recorte temporal.

Já em meados do século XX, o teatro vai ganhando outras dimensões. A partir da segunda metade do referido século, o teatro paraense vai ganhando destaque com a criação de grupos teatrais que vão pensar a cena sob diversas interpretações, que inclusive vão promover a circulação e montagem de obras de princípio europeu. Bezerra (2013, p. 75) alude que com relação com relação a um teatro mais intelectual: “destaque-se que tanto o Teatro dos Estudantes quanto o Norte Teatro Escola do Pará, doravante NTEP, fundamentavam-se na montagem e estudos de obras e de teóricos do cânone literário europeu e alguns clássicos da dramaturgia brasileira”. Ainda sobre esse tema, Jansen (2009) relata:

Salles acredita, com muita justiça, a produção do Norte Teatro escola a um novo tempo no teatro do Pará, o que para muitos representou o nascimento do teatro

moderno paraense. A cena emblemática da produção deste grupo diz respeito à primeira montagem de *Morte e Vida Severina* (1958) no Brasil, texto devidamente autorizado pelo autor João Cabral de Melo Neto. A encenação, considerada extremamente corajosa por não se pautar em um texto tradicionalmente dramático, foi assinada pela professora e diretora de teatro Maria Sylvia Nunes, e tomou importância e reconhecimento no Festival de Teatro do Recife, onde recebeu quatro premiações (JANSEN, 2009, p. 87).

As obras literárias provenientes da Europa são sem dúvida textos que possuem qualidade no que diz respeito à concepção, mas, em contrapartida, haverá movimentos que se preocuparão com a valorização da cena local. Bezerra (2013) relata que:

O teatro no Pará, a partir da década de 1950, do século XX, passou por grandes transformações, principalmente quando surge, no final da referida década, o grupo Norte Teatro Escola do Pará ((1957), fundado por um grupo de intelectuais que compunham uma geração que pensou as artes, com a finalidade de finalizá-la, a partir de influências, leituras e contato com a produção artístico-cultural brasileira e, fundamentalmente, com a tradição europeia. Ligado à concepção de civilizar o mundo, no caso, a sociedade paraense, por meio da modernização das artes cênicas, esse movimento proporcionou trabalhos importantes para a História do Teatro Brasileiro (BEZERRA, 2013, p. 71).

O teatro contemporâneo, no século XX, torna-se um ponto que os grupos agregam para si ganhando potência de cena, recursos, cenografia, figurino, maquiagem e o ator transformam-se. É um novo momento no teatro no Pará, pois, no teatro as possibilidades são infinitas, então, as expectativas de fazer do teatro uma arte para o povo e que acarretará no abastecimento cultural/intelectual da cidade passará a ser uma meta a se alcançar. Sobre o modo de constituição de pensar as artes cênicas, tendo já em mente a produção do teatro contemporâneo é sabido que, segundo Jansen (2009):

O termo teatro contemporâneo foi cunhado na tentativa de compreender a produção teatral realizada na segunda metade do século XX. Herança de um olhar que observa a arte em um movimento evolutivo e ligado às transformações sociais e culturais, o pensamento pressupõe necessariamente aperfeiçoamentos e avanços. Desta forma, a arte teatral acompanharia o acúmulo de conhecimento do homem e das sociedades através dos tempos e dos espaços. Os distintos movimentos artísticos teriam a obrigação de superar os paradigmas impostos pelos movimentos anteriores e apontar para as relações humanas e sociais que estariam por vir (JANSEN, 2009, p. 87).

A autora ainda vai complementar que:

O termo teatro contemporâneo também pode ser ligado a toda a produção teatral concebida a partir da segunda metade do século XX, em qualquer parte do mundo. Neste caso, é impossível não relacionar a produção tradicional da cena influenciada pelas informações que transitam pelo mundo através das novas tecnologias. Desta forma, a cena tradicional paraense formada principalmente pelo Teatro de Pássaros, o Cordão de Boi, as Pastorinhas e as Paixões de Cristo, legitimamente incluídas neste termo, transforma-se, misturam-se e dialogam com a nova realidade social de seus criadores. [...] Em Belém do Pará, o termo teatro contemporâneo esteve estreitamente

ligado a denominação teatro experimental. Neste sentido, relaciona-se a uma produção artística comprometida em buscar novas experiências com a linguagem cênica na ambição legítima por uma cena crítica e poética na relação com a cidade, sua política e seu homem (Idem, 2009, p. 88).

Todas essas formas de teatro de nossa região constituem um panorama do teatro realizado, principalmente, na região metropolitana de Belém, mas, que também estão presentes no interior de nosso estado.

Na Belém do século XX, após uma crise econômica que mudara os hábitos das elites locais, acostumadas a grandes espetáculos e apresentações de companhias estrangeiras, símbolo de riqueza e civilidade, os olhares segundo Salles (1994), voltaram-se para o teatro popular, o que o historiador classifica como as manifestações artístico-culturais ligadas ao calendário cristão (BEZERRA, 2013, p. 71).

De certa forma, o pássaro junino, as pastorinhas, as paixões no período pascal e o cordão de boi, tem uma influência no que está relacionado ao que se é feito, pois, são formatos que estão presente, especialmente, na periferia. Permitem que todas as camadas da sociedade possam ter um contato com o teatro. O teatro no Pará tem suas em suas características, e vindo por um lado positivo essa tradição do teatro popular e a montagem de obras naturais da Europa, esta possibilidade é um coeficiente que desde as primícias da segunda metade do século passado faz com que o teatro paraense forme seu ator e sua atriz com uma gama de indícios para sua criação dentro de cena.

É imprescindível que os grupos de nossa região escrevam suas histórias, que registrem suas trajetórias, para dispormos de material que auxiliem na compreensão e análise das gerações que fizeram e fazem teatro.

Algumas questões são importantes para a compreensão da forma como o termo foi edificado na cena do Pará. A luta por um teatro de livre expressão foi relevante, pois o país vivia sob o controle político militar e as artes sofriam com a tutela da censura. Produziu-se o termo *amador* para designar um teatro intelectual que se propunha a pensar sobre a sua produção e sobre uma sociedade mais democrática, contrapondo-se a ideia de profissional. Todavia, não nos termos compreendidos hoje como imperfeito ou mal-feito. Amador significava compromisso com a arte e a sociedade mesmo que acarretasse desagradar o público, ou um fracasso de bilheteria (JANSEN, 2009, p. 89).

Pois bem, Bezerra (2018, p. 02) diz que “artistas e intelectuais de esquerda promoveram nas décadas de 1960 e 70, reflexões e ações que buscavam discutir a construção da identidade de um povo, como lugar de luta contra a ditadura militar”. Essa preocupação em tornar o teatro uma recurso para que se pudessem abordar questões diversas, a meu ver, tornou-se tradição, buscando o prazer de estar em cena, de através o teatro abordar e discutir questões

sociais, políticas e porque não culturais? Sendo que até para a conquista de locais apropriados e editais a classe elaborava para tal fim.

Porém, esse período presenciou o surgimento de novos dramaturgos, como Nazareno Tourinho, que em 1961 publica sua primeira obra, *Nó de 4 pernas*. Ele seria na década seguinte um dos nomes mais importantes da dramaturgia local, produzindo dramas sobre temas histórico-sociais paraenses, amazônicos. Em 1968-9? Foi fundado o grupo Experiência, que no final dos anos 70 e durante os 80 protagonizará a cena regionalista. Em 1969, surge no distrito de Icoaraci, região metropolitana de Belém, o GRUTA (Grupo de Teatro Amador). Esses são alguns exemplos (BEZERRA, 2018, p. 04)².

Os grupos de teatro de Belém colecionam trabalhos e premiações em várias partes do território nacional, tendo como exemplo o Norte Teatro Escola o Pará, e até mesmo o Grupo de Teatro Amador – Gruta. Isso só reforça a qualidade e dedicação que nossos atores, atrizes, diretores, encenadores etc. possuem e transmitem. Como podemos perceber, o NTEP³ teve um papel de extrema importância, tendo em vista a criação da Escola de Teatro e Dança da UFPA, que há anos vem formando um número considerável de artistas e, também, arte educadores com as graduações em teatro e em dança.

Esse grupo de artistas e intelectuais traz outra ação importante para a região, que é a criação da Escola de Teatro da Universidade Federal do Pará, em 1963. Além de possibilitar e sistematizar a formação de atores e técnicos da cidade, trouxe diversos profissionais da cena nacional para esse projeto, possibilitando uma fecunda troca de experiências artísticas. A institucionalização da arte na Universidade Federal do Pará tem início pelo teatro (JANSEN, 2009, p. 88).

De fato, uma grande contribuição para a produção teatral que necessitava de tomar maiores proporções, um grande ganho para o teatro local que se estabeleceu na instituição de ensino superior e que vai promover a formação de profissionais na área das artes cênicas.

Em linhas gerais, o movimento do teatro amador e de estudante foi responsável pela articulação de saberes artísticos e políticas culturais, fundamentados no princípio da modernização do teatro brasileiro do século XX. Suas projeções e ações se espalharam pelo país, e criou diversas organizações regionais, fato que proporcionou a circulação de obras, artistas, e grupos, com a meta de articular um projeto de cultura para o país (BEZERRA, 2016, p. 02).

O que se coloca em evidência na história da prática cênica paraense, dando ênfase ao teatro, é o surgimento de movimentos concebidos para desmistificar e até quebrar a ideia de

2

Site: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/download/4068/4118&ved=2ahUKewiCqYel5fXjAhVslLkGHZEiArcQfjAFegQIARAB&usg=AOvVaw1V_Se44wPGZxmQkGV9BTEk. Acesso em: 09/08/2019.

³ Norte Teatro Escola do Pará.

que o teatro realizado fora, no exterior, é melhor. Os espetáculos teatrais que serão produzidos terão a assinatura no do nosso próprio teatro. Posteriormente, haverá uma tomada pelo regionalismo, mas não o regionalismo estereotipado, mas sim por questões da existência que habitam em nossa região Norte. O que vai fazer com que grupos se contaminem com a ideia de que o Pará, o Norte, a Amazônia fornece material com competência de se transfigurar em cena gerando potência cênica.

Com isso, para além dos padrões e regras estabelecidas pela burguesia dos séculos XIX e início do XX, os vanguardismos passaram a representar não apenas modelos estéticos a serem seguidos, mas revelaram intensas e complexas relações sociopolíticas, demarcadas pela presença da seletividade e propagação de determinados valores de comportamento, pensamento e produção de determinados grupos sociais (BEZERRA, 2016, p. 03).

A trajetória do teatro, da segunda parte do século XX, produzido em Belém do Pará tem uma gama de artistas preocupados em desenvolver sua prática, suas perspectivas objetivam a maestria de seu fazer, bem como o desejo de oferecer ao seu público, espetáculos com alto grau de qualidade e a transformação de sua sociedade.

4 GRUPO GRUTA DE TEATRO

Primeiramente, para que todos nós possamos nos situar, digo isso porque, antes desta pesquisa, nunca havia posto meus pés no Distrito de Icoaraci. Faz-se necessário conhecermos, mesmo que brevemente, a distribuição espacial de Icoaraci para que possamos compreender algumas das questões teatrais subsequentes.

O processo de constituição espacial e territorial de Icoaraci pode ser analisado tendo-se como corte histórico o período de fundação da cidade de Belém, e de consequente início da colonização lusitana na Amazônia, no limiar do século XVII; pois foi no contexto da fundação desta cidade que foram feitas incursões sobre o território hoje denominado de Icoaraci e foi iniciada a ocupação do mesmo por parte dos lusitanos. (COSTA, 2007, p. 58).

O Distrito de Icoaraci está em uma distância de cerca de dezoito quilômetros de Belém, essa compreensão geográfica faz pensarmos o porquê de esse grupo icoaraciense de teatro produzir seus trabalhos somente neste local. A carência tanto de recursos financeiros, quanto de transporte foram aspectos que levaram o Gruta a querer produzir teatro em Icoaraci, não somente isso, mas por querer dar para a população local uma contribuição a respeito sobre as questões sociais e políticas referendadas aquele período.

O distrito de Icoaraci sempre esteve a 18 quilômetros de Belém. Mas nem sempre isso significou estar perto. Na década de 60, vencer esses 18 km era uma tarefa bem mais escamosa. Naquele tempo, as escolhas de locomoção para a aprazível Vila Sorriso (como chamam carinhosamente o distrito até hoje) não eram lá grandes coisas. Poderia se tentar ir pela estrada de Val de Cães em um ônibus nada confiável, trazido a Belém para substituir os antigos e sufocantes ônibus em forma de Zeppelin, que trafegavam em Belém na década de 50 (e só existiam em Belém). Porém, a novidade não significava comodidade. Esses ônibus eram compostos por carrocerias de madeira encaixadas sobre chassis de caminhão, mantendo o motor do lado de fora. Não raro, os encaixes folgavam com o tempo, de modo que os passageiros viajavam chacoalhando como se estivessem em um liquidificador (BARROSO, 2017, p. 41).

Esses aspectos socioeconômicos são, contudo, reflexo de políticas de urbanização, “outra forma era embarcar no trem que saía do bairro de São Braz e percorria a estrada de ferro Belém-Bragança. Este trem pegava um ramal até Icoaraci – e que já dava seus últimos suspiros.” (BARROSO, 2017, p. 41). Ou seja, havia certo atraso em comparação com a capital Belém.



Fonte: Google Maps⁴.

Diversos fatores contribuíram para o desenvolvimento de uma dinâmica espacial particular em Icoaraci, entre eles destaca-se o relativo isolamento que este núcleo urbano possuía em relação à capital do Estado, da qual era territorialmente pertencente, visto que havia uma escassez de vias de circulação terrestre ente esses dois espaços. (COSTA, 2007, p. 60).

Como mencionado na seção anterior, o teatro desenvolvido no Pará foi se moldando de acordo com o passar do tempo. Devemos perceber que sua forma, mesmo não tendo tanta similaridade com o produzido nas demais regiões do nosso país, faz com que suas características regionais o tornem um fazer artístico admirável, e como veremos na próxima subseção que adquire admiração aonde quer que esteja.

O Grupo de Teatro Amador, inicialmente com a sigla GTA, é um grupo de teatro que surgem em Icoaraci. Por volta do ano de 1967, tendo como seus idealizadores: Salustiano Vilhena, Henrique Silva da Paz, sob a influência de Samuel Spener. Dentro dessa história de militâncias. Machado (2014) vai dizer que:

Saluzinho deveria ter seguido os passos paternos numa das mais tradicionais famílias de Icoaraci. Mas afrontou. Além de homossexual, ator de teatro. Laços indivisíveis, segundo o pensamento da época. “Eu escandalizava os puritanos na época. Meu pai era uma autoridade na cidade e eu agredia as pessoas com meu comportamento”, lembra Salustiano. Em 1967, Salustiano se junta a ideia de Henrique da Paz na criação do Gruta, um dos primeiros grupos de teatro de Belém (p. 162).

Sobre o ano de fundação do Gruta, temos uma coisa bastante curiosa, pois ele surge com suas práticas cênicas em 1967, entretanto, só será oficializado dois anos depois, ou seja, em 1969 é criada a ata de fundação do Grupo de Teatro Amador:

⁴ Site: <https://www.google.com/maps/place/Icoaraci,+Bel%C3%A9m+-+PA,+66645-001/@-1.2998726,-48.4958794,14z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x92a466a073e2dfeb:0xb06e0b45af71b7f7!8m2!3d-1.2998727!4d-48.4783698>. Acesso em 09/02/2019.

Ao passar dos anos, o então Grupo de Teatro Amador, passou a se chamar Grupo Gruta de Teatro, pois os seus integrantes observaram que o termo “amador”, para a imprensa local e para muitos desavisados, inspirava certo desleixo na construção de sua arte. Então decidiram suprimir o termo, colocando em ata o novo nome do Gruta. Mas jamais modificaram o seu significado, pois o Amador, no sentido daqueles que amam, está lá. Para sempre (BARROSO, 2017, p. 17).

Um grupo de teatro que surge na segunda metade do século XX. O Gruta em sua formação tem um pequeno conflito entre datas, mas que imediatamente é esclarecido, pelo próprio Henrique da Paz e, também, por Adriano Barroso em seu livro, mas de início é importante dissipar as inquietações sobre datas: “a certidão de nascimento do Gruta, Grupo de Teatro Amador, data de 16 de novembro de 1969. Assinaram a ata de criação: Presidente: Salustiano Manoel Moraes de Vilhena; Secretária: Lucirene Cardoso; Tesoureiro: Eusébio Ribeiro Cardoso” (BARROSO, 2017, p. 59). Veremos que esta data é a de registro do grupo, mas que de fato o Grupo de Teatro Amador vem realizando espetáculos há dois anos.

Mas já na ata de fundação do Gruta há uma imprecisão ou uma controvérsia ou, simplesmente, um erro de digitação. Existem duas datas. A que abre como fundação o ano de 1969 e fecha com assinatura, em 1967. Até mesmo o Diário Oficial da União registrou as duas datas. No resumo do estatuto está escrito que a reunião para a fundação foi realizada em 16 de novembro de 1967 e como ano da fundação aponta 16 de novembro de 1969. O Henrique e o Salustiano afirmam que a data correta é 69 e não lembram o porquê das duas datas. “é que o grupo foi montado em 1967, mas só foi registrado em 1969”, afirma Salustiano (Idem, p. 59).

E complementa:

Que os numerólogos não nos ouçam, mas datas à parte, o texto da ata é bem explícito no que diz respeito ao que aquele grupo se propõe. “Fins: o Grupo de Teatro Amador (GRUTA) tem como finalidade principal o estudo e o desenvolvimento das matérias referentes ao teatro”, e ainda faz uma projeção: “Duração do grupo: tempo indeterminado”. Realmente quem há de determinar a crença e a paixão do Gruta pelo tablado? (Idem, p. 59).

Imagem 02: Gruta – A história⁵.Fonte: Acervo pessoal de Henrique da Paz⁶.

Ainda podemos atentar a um detalhe, esse grupo de teatro surge em um período em que o nosso país estava imerso em uma conjuntura política que inviabilizava o teatro, havendo a censura. E lá estava o teatro buscando sempre novos meios de superar a repressão que ocorria na arte. Tempos difíceis para a classe teatral, que buscava resistir não perdendo o desejo de continuar com o teatro no Pará, mas, sobretudo, estando em uma luta constante todas as expressões artísticas sofreram com o regime militar, grande foi a luta por fazer arte nesse período. Tendo que se submeter aos valores e ideologias do regime, o teatro sempre foi um dos mais perseguidos, segundo Barroso (2017):

Como um grupo de jovens na longínqua (à época) Vila de Icoaraci se reuniu para protestar, para se colocar diante do mundo, para falar de suas dores, amores e desejos? Baseados em quê? Em quem? Numa época, e num Estado onde as informações demoravam a chegar (antes da internet, claro). Como aqueles jovens de Icoaraci reuniram informações para irem ao palco? Por que não montaram uma banda de rock? Por que não pintaram os muros? Por que o teatro foi a arte escolhida para colocar a boca no mundo? (BARROSO, 2017, p. 17).

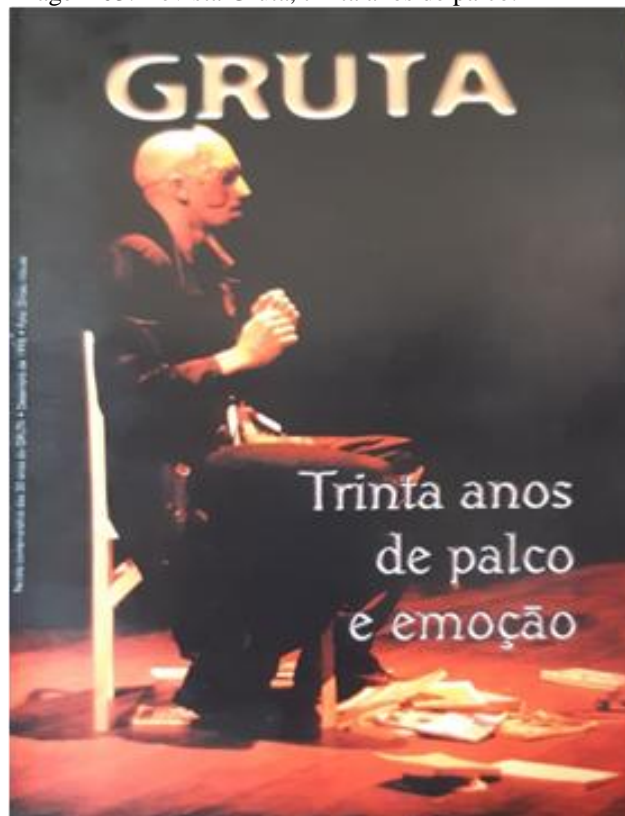
⁵ O material foi cedido pelo artista e digitalizado por Denis Bezerra e Odím Gabriel, como atividade do projeto de pesquisa *Teatro em Belém: poéticas, memórias e militâncias (1964-1992)*, ligado ao grupo de pesquisa PERAU, em 2019.

⁶ Idem.

Barroso (2017) pontua de forma precisa uma questão que é determinante, os poucos recursos tecnológicos disponíveis à época não foram capazes de impossibilitar com que o desejo de transformação que havia naqueles jovens fosse exterminado. Por que o teatro? O teatro por natureza já possui potencia política, a arte do teatro dispõe de capacidade para combater opressões, desigualdades, informar entre outros fatores.

Mas, como essa turma de jovens desenvolveu esse teatro? Sem a menor dúvida, eles usufruíam do desejo de transformação política e social, e isso foi o estopim para que acarretasse no que é conhecido hoje como um dos grupos de renome em nosso estado. E a partir desta perspectiva notamos que: “os espetáculos do Gruta sempre partiram da necessidade de dizer ao público algo importante” (BARROSO, 2017, p. 09). O que o teatro teria para oferecer? O que o destaca das demais artes? Certamente, um dos principais fatores é o ator.

Imagem 03: Revista Gruta, trinta anos de palco.



Fonte: Acervo pessoal de Henrique da paz.

Pretendo salientar, brevemente, que durante as pesquisas relacionadas ao GRUTA, faço buscas nas redes sociais do, então diretor do grupo, Henrique da Paz⁷, e em seus álbuns de fotografias há algumas que considero relevantes, pois, aparentarem ser bastante antigas, mas o

⁷ Henrique da Paz é Ator, diretor e um dos fundadores do Grupo de Teatro Amador – GRUTA.

que chama a atenção são os comentários de algumas pessoas. Constatamos, que pessoas que comentaram em suas fotos poderiam ter relação com o grupo daquela época.

Alguns nomes vão surgindo e ao longo do tempo a possibilidade de surgimento de novos acervos particulares para possíveis novas pesquisas aumenta, mas mesmo que exista essa possibilidade, há várias formas de construção desta pesquisa, então encontrar uma nova fonte apenas iria contribuir com a construção de uma nova fonte do conhecimento referente ao teatro paraense.

As redes sociais eram feitas ali, cara a cara. Se um espetáculo iria começar às 20hs, no Teatro Waldemar Henrique, era comum as pessoas chegarem até uma hora antes e ficarem ali na frente conversando, trocando ideias, paquerando, marcando noitadas para depois do espetáculo, discutindo arte, educação, cultura, ou apenas rindo da vida. (BARROSO, 2017, p. 11).

A dinâmica cultural da cidade também muda, antes, as pessoas tinham uma rotina que acompanhava uma noite de teatro, mas agora depois de um espetáculo as pessoas seguem rumo as suas casas, fato dado também a crescente violência em Belém. O que é uma pena, já que nesse período o fervor do teatro realizado aqui era acompanhado de outras atividades de lazer posteriores aos espetáculos. Desse modo, é uma pena que o estilo de vida de uma determinada época é perdida, ou que se deu lugar a um novo modo que não dá conta de uma necessidade de cultura de um lugar.

Para Henrique, os atores precisam que seus músculos todos também digam cada palavra. Como propõe (JERZY) Grotowski⁸, o som das palavras é a extensão do corpo. Por isso, o trabalho do Henrique é tão meticuloso. Quando os atores saem da mesa e vão à cena, todo o corpo já está gritando cada sílaba do texto (BARROSO, 2017, p. 23).

Esse tratamento com os atores é uma das particularidades desse diretor, que busca que o ator seja preciso, certo em seu processo de construção de personagem, sentindo suas emoções e deixando aflorar os resultados das experimentações. Seus inúmeros trabalhos fizeram com que o Gruta tivesse um grande diretor e botasse em prática seus conhecimentos da cena. Como diz BARROSO (2017):

⁸ **Jerzy Marian Grotowski** foi um diretor de teatro polaco e figura central no teatro do século, principalmente no teatro experimental ou de vanguarda. Seu trabalho mais conhecido em português é "Em Busca de um Teatro Pobre", onde postula um teatro praticamente sem vestimentas, baseado no trabalho psicofísico do ator. A melhor tradução de "teatro pobre" seria teatro santo ou teatro ritual. Nele Grotowski leva às últimas consequências as ações físicas elaboradas por Constantin Stanislavski, buscando um teatro mais ritualístico, para poucas pessoas. Um dos seus assistentes e responsável pela divulgação e publicação de seus trabalhos é o hoje famoso teatrólogo Eugenio Barba. Site: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Jerzy_Grotowski. Acesso em: 06/08/2019.

O Henrique rodou por muitos grupos de Belém e participou de espetáculos importantes que são marcos na história do teatro paraense: “Thesthai Teatrom”; “O Sapo Tarobequê”; “Dom Chicote Mula Manca”; “Angelim, o outro lado da cabanagem”; “O Beijo no Asfalto”; “Hamlet, um extrato de nós”. Realizados por grupos como, Experiência, Cena Aberta e Cuíra. Enfim, um ator/diretor que girou sob a batuta importante de diversos outros diretores com quem pôde trocar informações (p. 31).

Pode-se dizer que ele é completo, que em sua trajetória promoveu o teatro em suas atividades, fomentando a arte dramática que naquele período era complicada no ponto de vista político e social:

Mesmo em uma vila distante da capital paraense, que por sua vez estava distante do centro nervoso do país, os ecos dos acontecimentos de 1964 chegavam rápido para aqueles adolescentes que ainda agiam assustados, sem saber ao certo o que pensar, mas que haviam escolhido um lado da trama para acreditar. Eles iam ajudar na luta contra os militares (BARROSO, 2017, p. 43).

Esse grupo de jovens, que buscavam conhecer a realidade política nacional, tinha como ponto de partida o teatro, mas, então, como fazer teatro se eles tinham pouca ou nenhuma compreensão sobre a arte dramática, bem como de política? Barroso (2017) vai dizer o seguinte:

Aquele grupo de adolescentes que sentava toda noite na esquina da travessa Itaboraí com a Rua Siqueira Mendes, ou na praça da igreja Matriz, para bater papo, trocando ideias sobre os assuntos mais variados, ganhou tutores e, com eles, muitas informações, perigosas para a época (p. 44).

Entre encontros que ocorriam, os jovens foram ganhando conhecimento e se articulando, estrategicamente, a fim de, por conta própria, poder também dar suas contribuições para o Distrito de Icoaraci, e mudar a realidade que estavam submetidos. Uma dessas pessoas que foram mencionados na citação anterior é Samuel Spener, alguém crucial para o Gruta:

O mais importante deles se chamava Samuel Spener, que cuidava da politização do grupo. “A gente fazia coleta durante a semana para poder ir ao cinema em Belém, aos sábados. A gente só tinha dinheiro para o ônibus e para as entradas. Assistimos aos grandes mestres, (Federico) Fellini, (Pier Paolo) Pasolini... uns filmes de arte mesmo, bem complexos. Tiveram uns que assisti e não entendi porra nenhuma. Mas via ali beleza. Eram filmes belos, mas uma doideira que só fui entender anos depois quando fui ganhando mais conhecimento. Depois de ver os filmes, a gente voltava a Icoaraci para discutirmos. Eram bons tempos” (Idem, p. 44).

Barroso (2017) Continua:

Samuel Spener sempre foi uma figura emblemática para aquele grupo. Até hoje ninguém sabe ao certo o que aquele jovem intelectual estava fazendo em Icoaraci, nos idos dos anos 1960. Sabia-se apenas que ele era um manauara e fazia a faculdade de Sociologia, na Universidade Federal do Pará, onde participava do movimento

estudantil. Porém, o que aquele jovem trazia de bagagem cultural e de inquietação seria decisivo para os meninos que se reuniam na praça, e que gostavam de música, de cinema, de fazer serenata e, claro, de uma biritinhas vez ou outra, criarem um dos grupos de teatro mais combativos, de maior tradição e, também, um dos mais longevos do país (p. 44).

O lazer daquela turma de novatos era bastante precária, uma vez que o local onde viviam não dispunha de atrativos para seus jovens, a solução encontrada, até então, foi de recorrer à Belém. Pois lá encontravam atividades culturais para se nutrirem intelectualmente e poder discutir arte de um modo mais efetivo. Mesmo com poucos recursos financeiros, os jovens queriam fazer diferente, estavam convictos de que aquelas atitudes lhes eram prazerosa e somava ao seu desejo por arte. Embora essa carência de dinheiro dificultasse sua locomoção, essas idas à Belém foram bastante frutíferas.

Olha, até aquela época, nós fazíamos teatro porque gostávamos. Mas não tínhamos assim um compromisso sólido com essa história. Surgia a ideia “bora montar isso!”, “bora montar aquilo!”, “bora montar”, “bora montar” e a gente montava. Mas não tinha aquela preocupação de registrar, divulgar, de nada! Era só pelo prazer de montar (BARROSO, 2017, p. 65).

Nota-se que o termo “amador” realmente contamina toda a prática do Gruta. E o que o torna justamente um grupo de tradição na cidade é seu fazer que se dispusesse de pessoas de teatro que amam o fazer. Ainda nesta perspectiva, Barroso (2017) diz que:

“Era pelo tesão de fazer! mas quando a gente foi ganhando mais consciência dessa coisa do teatro, a gente começou a achar que tava contribuindo de alguma forma pro desenvolvimento da comunidade. Foi aí que a gente – ou pelo menos eu – começou a ter conhecimento de Boal⁹, Stanislavski¹⁰, Brecht¹¹. O contato com o Geraldo (Salles) também contribuiu”, descreve Henrique (p. 65).

⁹ **Augusto Boal** foi diretor de teatro, dramaturgo e ensaísta brasileiro, uma das grandes figuras do teatro contemporâneo internacional. Fundador do Teatro do Oprimido, que alia o teatro à ação social, suas técnicas e práticas difundiram-se pelo mundo, de maneira notável nas três últimas décadas do século XX, sendo largamente empregadas não só por aqueles que entendem o teatro como instrumento de emancipação política mas também nas áreas de educação, saúde mental e no sistema prisional. Site: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Augusto_Boal. Acesso em: 09/08/2019.

¹⁰ **Constantin Stanislavski** foi um ator, diretor, pedagogo e escritor russo de grande destaque entre os séculos XIX e XX. Stanislavski é mundialmente conhecido pelo seu "sistema" de atuação para atores e atrizes, onde reflete sobre as melhores técnicas de treinamento, preparação e sobre os procedimentos de ensaios. Embora pensadas para o teatro, suas proposituras cênicas são largamente utilizadas por artistas de cinema e televisão. Site: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Constantin_Staniislavski. Acesso em: 06/08/2019.

¹¹ **Eugen Bertholt Friedrich Brecht** foi um destacado dramaturgo, poeta e encenador alemão do século XX. Seus trabalhos artísticos e teóricos influenciaram profundamente o teatro contemporâneo, tornando-o mundialmente conhecido a partir das apresentações de sua companhia o Berliner Ensemble realizadas em Paris durante os anos 1954 e 1955. Site: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Bertolt_Brecht#/search. Acesso em: 06/08/2019.

Ao ter contato com os grandes teatrólogos do século XX, os espetáculos do Grupo de Teatro Amador tomaram uma nova dimensão. Cada uma dessas teorias do teatro trazem para a cena uma compreensão de se criar teatro. As possibilidades eram enormes, tendo em mente que o diretor Henrique da Paz se valia desses três autores, as concepções cênicas partiam de princípios sociais e políticos. E quanto mais se pensava, se discutia e se produzia teatro maior eram as chances do regime militar agir, se pararmos para pensar, a censura no teatro brasileiro é uma constante, e no teatro paraense não foi diferente. Haja vista o nosso teatro era perseguido, os diretores buscavam métodos para solucionar o problema da censura. Mesmo que estivessem em Icoaraci, um lugar distante de Belém, que também, se faz distante de todo o centro nervoso do país, o Gruta não passaria despercebido, como conta Barroso (2017):

Só que não podemos esquecer que estávamos sob o regime ditatorial e as asas da censura eram enormes. O Gruta não passaria impune pela transgressão de encenar um espetáculo sem permissão dos censores e aí, o bicho pegou. Sobretudo para o diretor Geraldo Salles: “No dia da estreia, alguém da classe teatral de Belém denunciou que a gente estava fazendo um espetáculo teatral sem a licença da censura federal. E meia hora antes do espetáculo começar, os censores foram lá e barraram todo mundo. Eu fiquei detido na Polícia Federal a noite toda, até o outro dia. Foi uma decepção porque a gente amava o espetáculo”, lembra Geraldo Salles (p. 70).

O referido espetáculo era “O Testamento do Cangaceiro”, de Francisco de Assis, sob a direção de Geraldo Salles, que resolveu aceitar um convite para dirigir um espetáculo do Gruta, mas que infelizmente ocorreu tal episódio. O grupo, que sempre se preocupou com seus espetáculos, continuou a fazer trabalhos preocupados com seu público, a sociedade. Fizeram do teatro uma arma de combate contra autoritarismos, com espetáculos peculiares, e, também, buscou um teatro que oferecesse prazer tanto para o próprio grupo quanto para o social.

4.1 Os personagens Henrique da Paz e Salustiano Vilhena.

Para este ponto da pesquisa, buscou-se trazer como fonte de referência alguém que tivesse uma carreira tão grande quanto a própria existência do Gruta. Então, nada melhor que chamar para compor esta parte da pesquisa do que os dois homens que estão desde o começo dessa trajetória. Henrique Silva da Paz e Salustiano Manoel Moraes de Vilhena. Dedicaremos, portanto, nesta subseção, apresentar, brevemente, dois personagens fundamentais para a

história do grupo GRUTA, aqueles que idealizaram e deram continuidade aos trabalhos do grupo durante esses 50 anos de sua existência.

4.1.1. Henrique da Paz.

Neste momento, darei vez para que o então diretor do Gruta tome a palavra e nos ceda um pouco de sua história, suas memórias, seu fazer artístico e seus pontos de vista sobre o teatro, que foi e o que é realizado em nosso estado, e as eventualidades que o cerca.

Meu nome é Henrique Silva da Paz, adotei como nome artístico Henrique da Paz, um nome não muito grande né? Uma homenagem ao Teatro da Paz e ao meu pai que é Justino da Paz também, que trabalhava no Teatro da Paz, trabalhou muitos anos lá. Eu nasci aqui em Belém, na Santa Casa, esse hospital tradicional daqui de Belém bem conhecido. Estudei aqui em Belém, nunca sai daqui de Belém, morava no Bairro de Canudos e minha primeira escola foi lá onde eu morava mesmo e depois eu fiz a parte do curso primário, que como era antigamente chamado, depois o secundário, iniciei o secundário já o ginásial, que já existia, mais tarde mudei pra Icoaraci, tinha 15 anos, então vivi até os quinze anos de idade e eu morei mesmo lá em Belém, na Vileta, que foi onde eu nasci, no bairro onde nasci. Depois lá pelos cinco ou sete anos de idade eu mudei pra Canudos e fiquei até meus quinze anos lá, e mudei exatamente no ano do golpe militar, a gente foi morar pra Icoaraci, passei a estudar no colégio Avertano Rocha, terminei meus estudos lá pelo colégio Avertano Rocha, fiz o secundário todo e o científico, como era chamado, fazia ciências biológicas, pensava em ser médico essas coisas todas, cheguei a fazer vestibular pra medicina, ainda bem que eu não passei, mas o meu lance mesmo era a arte¹².

É um homem feito de teatro, com um olhar sensível para a prática cênica que busca um trabalho de qualidade, de entrega, de técnica e com muito amor. Ele não mede esforços para que a construção do espetáculo seja satisfatória, e que possa ser dado de presente ao público. Fazendo do espetáculo uma oferta e essa oferenda é com o intuito de satisfazer o público visual e intelectualmente. Continua Henrique da Paz com seu relato:

A gente estava começando eu nem sabia de nada, quer dizer, sabia o que era teatro, porque meu pai trabalhava no teatro, já vivia isso mais ou menos, mas não tinha essas informações, e a partir daí a gente começou a buscar informações, era a grande época que a galera lia Grotowski [Jerzy] “Em Busca de Um Teatro Pobre”, o Stanislavski [Constantin], que até hoje me valho disso acho muito legal a metodologia dele e tal, o cara que escreveu o primeiro método pro ator pra teatro, e até hoje ainda acho interessante, todo mundo usa Stanislavski, tem gente que fala que não, mas acaba usando não tem jeito, e a gente começou a ler Boal (Augusto), a gente descobriu o Teatro do Oprimido que é outra coisa que eu adoro¹³.

Sobre Teoria do teatro, o diretor vai direto à fonte do teatro, que era um marco na própria história do teatro, cada um desses teóricos desenvolve suas pesquisas sobre a

¹² PAZ, Henrique Silva da. *Entrevista*. Realizada em sua residência por Denis Bezerra em 25/04/2018. Transcrição de Bento Henrique Oliveira Sousa.

¹³ Idem.

linguagem, a partir de uma necessidade que modificar as tendências teatrais vigentes, que tinham por princípio uma modificação para que a cena deixasse de ser apenas declamação “mecânica” de texto. Um minucioso olhar é aprimorado, que tem uma grande sensibilidade em notar os comportamentos do ator para que possa moldá-lo, para o personagem, que tem que ser preciso, direto e pontual no momento da cena. Segundo Barroso (2017):

Henrique é um diretor detalhista. Seu maior lema é a limpeza cênica. Não permite que o ator “suje” gestos ou ações. Gosta de contar a fábula cênica de maneira pontual. Objetiva. Seca. Como um bisturi a cortar o espectador com pequenas incisões. Henrique também é um artesão das palavras. Força o ator a sentir cada sílaba, a colorir cada palavra, sem desprezar nada. Sem desperdiçar uma única vírgula ou crase. Com ele o significado de cada palavra e o som devem ser sorvidos pelo ator, degustados até o fim, para serem presenteados ao público (p. 23).

Henrique da Paz nos mostra que em sua trajetória a arte possui uma força de proporções imensas, que vai contra os desejos da família, que era de tornar-se médico. Partindo deste ponto, vemos que já desde cedo cultivava um enorme apreço por arte, que irá se intensificar com o passar do tempo. Ele relata, em entrevista:

Mais tarde eu vim descobrir lá pelos meus dezoito anos que o que eu queria mesmo era a arte, já tinha mais ou menos essa tendência, essa liga com a arte, sempre gostei de arte, mas eu não percebia que o meu caminho era exatamente esse, e foi lá que eu parti de dezoito anos mais ou menos que eu descobri isso, eu comecei a fazer, inclusive minha primeira peça de teatro que eu participei foi com essa idade dezoito anos, lá em Icoaraci¹⁴.

Começa, então, a jornada de Henrique da Paz no universo do teatro paraense, provocando marcas que farão uma diferença neste fazer na região. Com o advento da ditadura civil-militar, os meios de produzir arte tornaram-se alvo dos olhares da censura. Mas fatores como este não o deixou cabisbaixo, pelo contrário, surgiu a necessidade de trazer à realidade as questões políticas que estavam presentes até o momento, como relata:

Eu nem pensava em fazer teatro ou coisa parecida, nem o grupo que a gente estava lá pensava. Como a gente tinha um trabalho ligado à igreja [...] que era um trabalho voltado pra aquela teoria da libertação que aconteceu, teologia da libertação¹⁵, que aconteceu naquela época nas igrejas por conta de uma resistência, exatamente a ditadura, que era uma igreja mais voltada pro povo, realmente pras coisas aqui e agora, e não aquelas coisas do espírito, de outro mundo. Então a gente realizava um trabalho social, digamos assim, e desenvolvíamos estudos pra nós mesmos estarmos a par dos acontecimentos. Então foi a partir dessas ações que a gente fazia, foram surgindo essas

¹⁴ Idem.

¹⁵ A **Teologia da Libertação** é uma corrente teológica cristã nascida na América Latina, depois do Concílio Vaticano II e da Conferência de Medellín, que parte da premissa de que o Evangelho exige a opção preferencial pelos pobres e especifica que a teologia, para concretar essa opção, deve usar também as ciências humanas e sociais. Site: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Teologia_da_liberta%C3%A7%C3%A3o. Acesso em: 09/08/2019.

coisas, então a gente fazia determinadas encenações dentro da igreja em épocas comemorativas dentro da liturgia da igreja, que a gente já fazia encenações, por exemplo: vigília de páscoa, a gente fazia a ceia pascal, a gente já encenava a ceia pascal com a participação do público, fazia encenações dentro da própria igreja, e a partir daí tinha esse nosso lado político porque, ninguém era religioso na verdade, os amigos e eu, a gente não tinha essa coisa do carola, do religioso mesmo, entendeu? A gente gostava do que a gente fazia dentro da igreja, então fundamos um coral, já com elementos modernos da música, com guitarra, com bateria e tal, e a gente cantava. Uma missa que a gente criou lá na paróquia de Icoaraci, chamado missa dos jovens, que acontecia aos sábados sete horas da noite, a gente cantava nessas missas. A gente ficou muito conhecido e era chamado pra essas igrejas daqui de Belém, pra cantar e tal, nas missas chamadas missas das juventude. E a partir daí a gente sentiu esse nosso lado político, também sempre acompanhou, esse nosso processo essas nossas ações, então a gente resolveu, com a ditadura a gente resolveu em sessenta e sete (1967) montar um espetáculo de teatro que seria um protesto somente, a gente tinha assim como objetivo, conscientizar a população, a comunidade, do que estava acontecendo, da gente reagir contra isso, porque até então às notícias chegavam muito pouco, havia censura direto na imprensa, então a gente não tinha muitos elementos ¹⁶.

Sem se dar conta de que o teatro já o entrelaçava, o amarrava em suas peculiaridades, formando em Henrique um exemplo de homem de teatro, que além de preocupar-se com estéticas do espetáculo vai refletir sobre a potência existente no teatro, como uma arma de conscientização e transformação social. Suas experiências adquiridas serão de grande valor para a busca da transformação do local através do teatro.

A gente era liderado por um cara chamado Samuel Spenner, que morava em Manaus e que agora mora em Macapá, até falei com ele um tempo desse que veio aqui em Belém e estive com ele. Ele foi o nosso mentor, digamos assim, que nos encaminhou pra esse tipo de coisa, mais tarde ele foi embora o grupo continuou, a gente formou um grupo de estudos e aí fizemos esse espetáculo assim mais com esse propósito não sabia que ia continuar fazer, e até achei muito bacana, descobri o teatro nesse momento, em sessenta e sete (1967), e aí algumas pessoas do grupo não quiseram mais continuar no grupo, ou seja, fazendo teatro ¹⁷.

É possível ver que todas as informações vão convergindo para o mesmo ponto, ou seja, é concisa tanto a entrevista quanto as demais fontes de informação. Henrique da Paz tem nos grandes experiências que compartilha com os demais integrantes que formam o grupo. Para Barroso (2017), Henrique da Paz era:

Um autodidata que aprendeu a fazer teatro fazendo, mas sem dúvidas teve os melhores companheiros que esta terra poderia dar. Desde Geraldo Salles até Luís Otávio Barata, passando por Salustiano Vilhena e Chegando em Cláudio Barradas, o Henrique alicerçou seu ofício sobre uma forte base (BARROSO, 2017, p. 31).

O autor afirma uma informação que podemos concordar. Henrique teve oportunidade de estar ao lado de pessoas que possuem um grande status na cena teatral belenense/brasileira,

¹⁶ Idem.

¹⁷ Idem.

cada qual com sua maneira de desenvolver teatro, mas que tem uma grande contribuição nesse fazer de nossa região. Continua Barroso (2017):

Henrique da Paz destaca-se com participação em grandes trabalhos, produções cênicas de renome em nosso estado, todos estes espetáculos acarretaram para ele um vasto conhecimento de cena, de palco, de ator, de teatro de uma forma mais ampla. Sua pegada com direção teatral é forte, faz que seus atores explorem bem as emoções e permite que crie um jogo de sentimento.

Com uma passagem por vários grupos de peso no estado, que fizeram história, o diretor do Gruta pôde também levar o resultado dessas vivências para seu próprio grupo, com finalidade de fomentar uma maior precisão da construção cênica. Uma trajetória invejável, com certeza Henrique da Paz é referência no teatro paraense. Henrique, quando participava de trabalhos, havia teor político, em outros grupos como o Cena Aberta, por exemplo. Sobre a experiência nesse grupo, ele menciona que:

O Cena Aberta era um grupo que puxava muito essas questões através do Luís Otávio, muito articulado, enfim, ele sempre incrementou esse lado político do fazer artístico, a gente ficava no Cena Aberta a gente ficava meio dividido entre essas ações políticas e o trabalho do teatro mesmo, um teatro que as vezes até eu questionava mesmo, “Pô a gente tá fazendo política ou tá fazendo teatro?”, mas estava tudo misturado não tinha jeito, ele sempre puxou as posturas do grupo, sempre foram assim, marcar ponto de tomar partido, enfim ¹⁸.

Sobre o teatro em Belém, Henrique da Paz fala, em linhas gerais, que na capital paraense:

Olha, o teatro de Belém, no meu ponto de vista, ele é cheio de curvas, curvas ascendentes, curvas descendentes, teve uma época que o teatro era lá em cima, efervescente, década de 1980, depois ele ficou ainda década de 1990, depois ele começou a decair e aí foi perdendo o pique, depois ele retoma. Hoje por exemplo, que já vem de certo tempo outra organização, desapareceram a maioria dos grupos, não existe mais, poucos resistiram como é o caso do Cuíra, do nosso grupo, do grupo Palha, que ocasionalmente monta espetáculos, enfim [...] Então, eu vejo assim, eu espero que haja uma curva ascendente pra melhorar essa situação porque, apesar de tudo, as pessoas nunca deixam de fazer teatro, eu nunca deixei de fazer teatro com todas as dificuldades, com todas as dificuldades ¹⁹.

O diretor de teatro aponta um problema que surgiu e que se tornou uma constante no teatro paraense. A dita efervescência que ocorreu em Belém já não existe. O que de fato acarretou nesse desaceleramento das produções teatrais de Belém? Se levarmos em consideração o fator político da época, entre as décadas de 1960 a 1980, produzir teatro não era

¹⁸ Idem.

¹⁹ Idem.

tarefa fácil devido à conjuntura política e a censura. Hoje não existe mais os cortes ou a submissão de textos a censores, isso sim deveria ser um ponto a mais para se fazer teatro, pois, não existiria mais empecilhos que evitassem a produção teatral de nossa região.

4.1.2 Salustiano Vilhena.

Salustiano Manoel Moraes de Vilhena, conhecido como Salustiano Vilhena, ou simplesmente Salu, um dos grandes nomes de teatro que surge no distrito de Icoaraci, amante de teatro. Salustiano tem um papel de extremo valor para nosso teatro, incluindo o próprio Gruta. Entra em cena falando sobre sua vida e seu teatro, as conquistas no campo do teatro que obtém o fornece material para construção de uma cena icoaraciense, atributos promissores dentro de um cenário regional.

Bem, eu nasci no ano de 1943, trinta de janeiro, nasci aqui mesmo na vila de Icoaraci, na época era Pinheiro. Na realidade Icoaraci, não sei se era considerado ainda, ou um distrito, mas era uma subprefeitura que tinha responsabilidade de manter esse bairro, essa subprefeitura, que era extremamente diminuto era pequeno, Icoaraci era muito pequeno, era, praticamente, daqui da Ponta Grossa até a Cigana. Icoaraci era considerado um lugar onde as pessoas vinham passar as férias, vinham veraneiar, tinha muita casa de veraneio aqui em Icoaraci, era considerado como interior. Eu nasci aqui em Icoaraci ²⁰.

Ainda relata Salustiano:

Bem, eu estudei aqui em Icoaraci, na realidade eu fui alfabetizado pela minha mãe, quando eu fui pra escola já sabia escrever. Não sei se você sabe, mas naquela época as mulheres, as senhoras eram preparadas pra casar, então, elas tinham que aprender tudo o que uma dona de casa poderia fazer, tem uma coisa interessante que eu lamento muito a minha mãe não ter conseguido, que ela queria ser violinista, e meu avô era português, e meu avô era muito rico, dizia assim pra ela que ela não precisava tocar violino, ela tinha que ser uma dona de casa, ela tinha que saber bordar, saber cozinhar, sabe, fazer todos aqueles afazeres necessário pra que mantesse a casa e pra atender o marido [...] uma grande mulher e uma grande personalidade também, gostava muito de arte que infelizmente não conseguiu concretizar o seu sonho ²¹.

Podemos visualizar que Salustiano Vilhena tem uma grande influência de sua mãe, que almejava ser violinista, que não pôde, infelizmente, materializar seu desejo. Mas ele viu que o desejo de sua mãe era grande e com grande admiração surge um ardor pela arte, como relata:

Eu acho que em função disso, acho que o DNA influenciou (risadas) daí eu ir buscar esse caminho, pra fazer arte. Eu fui educado, eu comecei a estudar no grupo escolar, aqui de Icoaraci, Coronel Sarmiento, era um prédio muito bonito, que hoje,

²⁰ VILHENA, Salustiano. *Entrevista*. Realizada em sua residência por Denis Bezerra e Bento Henrique, em 15/05/2019. Transcrição de Bento Henrique.

²¹ Idem.

infelizmente, derrubaram que acontece com muitas outras construções que não se preservam, depois, na terceira série, estudava no Colégio Nossa Senhora de Nazaré, e estudei lá até o meu ginásio, no Colégio Nossa Senhora de Nazaré, foi onde lá que conheci Geraldo Salles, foi meu colega de colégio de classe. E a partir de ver as coisas aquilo me deixou muito entusiasmado, é claro que eu já tinha essa, como é que eu posso dizer? Essa necessidade de me expressar através da arte, e vendo Geraldo e sendo meu amigo foi melhor ainda porque ele incutiu isso em mim também ²².

Salustiano Vilhena estudou, assim como Henrique da Paz, no colégio Avertano Rocha, em Icoaraci. Terminou seus estudos no Colégio Paes de Carvalho. Posteriormente, entrara na universidade e, sua família também queria que o mesmo se tornasse médico, profissão tradicional à época, como nos conta:

Na universidade foi o seguinte, eu levei vários anos pra entrar na universidade, por quê? Na verdade queriam que eu fosse médico, eu queria fazer alguma coisa relacionada à arte, e não sabia como [...] tentei fazer alguns cursos de vestibular pra arquitetura, não tive sucesso [...] eu trabalhava com decoração, eu trabalhava com pintura em vestidos, na época e também ganhei muito dinheiro fazendo essas coisas aqui em Icoaraci, eu era conhecido por fazer essas coisas [...] quando apareceu o curso de educação artística, bem eu vou fazer isso, é isso que eu vou fazer, aí eu fiz o vestibular, e o primeiro vestibular que eu fiz eu passei, entrei na universidade [...] em 1977 foi quando eu entrei na universidade e fui fazer educação artística e depois especialização ²³.

Até então, Icoaraci não dispunha de grupos de teatro. Havia uma carência enorme, um dos pontos que fizeram com que o Gruta ganhasse a cena local, justamente esse fator de escassez de grupos, não significa que não houvesse teatro no local, que como diz Salustiano, porque ocorria teatro na igreja, com montagens de índole catequética, e também os cordões de pássaros oriundos da capital Belém. Dada à falta de produção de teatro em Icoaraci, aparece o então o Grupo de Teatro Amador, com a sigla GTA, sobre isso, Salustiano vai dizer que:

Aqui em Icoaraci nós não tínhamos grupo de teatro, em Icoaraci, passou a existir grupo de teatro a partir do momento quando eu criei o Gruta, na realidade o Gruta surgiu, como eu estou dizendo pra você, por uma necessidade que sentimos de ver que nossos adolescentes precisavam de alguma coisa pra se segurar, pra fazer, então foi muito mais com essa ideia, que nós fundamos o grupo, pra que nós pudéssemos até mesmo dar pra vila uma outra ideia, tá entendendo? De teatro [...] na década de setenta foi uma efervescência de teatro em Belém, apesar do golpe, de termos vivido no período do golpe, mas fervia teatro, tá entendendo? Uma efervescência muito grande, quer dizer, não só de teatro é claro, mas foi uma efervescência muito grande, se fez muita coisa ²⁴.

Salustiano continua sua narrativa e fala sobre os primeiros trabalhos teatrais do grupo:

²² Idem.

²³ Idem.

²⁴ Idem.

Bem, na realidade isso foi em 1967, quando nós com o Samuel fizemos um grupo de teatro, aliás, nós não fez o grupo de teatro, nós reunimos as pessoas, - ah, vamos fazer um espetáculo. O Samuel com essas ideias revolucionárias queria realmente balançar o coreto. Aí pegamos o texto do Liberdade, Liberdade, do Millôr Fernandes, tem o Arena Conta Zumbi, do Gianfrancesco Guarnieri e pegamos aspectos do show da Nara Leão, do Show Opinião da Nara Leão ²⁵.

Sobre a formação intelectual, com relação ao teatro, Salustiano relata que não frequentou os cursos da escola de teatro, mas que sempre estiveram em um contato direto com a prática:

Tanto eu, o Henrique não temos essa formação acadêmica da escola de teatro, mas é aquele tipo de coisa, estudamos, ficamos a vida toda estudando teatro, íamos pro Rio de Janeiro, eu lembro que fomos pro Rio de Janeiro, fizemos curso com Boal essa gente todinha, sempre estivemos nos atualizando ²⁶.

Nota-se que eles buscavam sempre estar a par dos acontecimentos, das tendências teatrais, como afirmado acima. Também mencionado anteriormente, o Teatro do Oprimido é presente nas pesquisas do Henrique e do Salustiano. Ter estado com o diretor de teatro Augusto Boal promoveu aos integrantes do Gruta um olhar mais político para a arte dramática. Segundo Boal (2009, p. 11): “todo teatro é necessariamente político, porque política são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas”. Salustiano ainda coloca seu posicionamento sobre a relação teatro e política:

Bem, a minha opinião é que eu parto do princípio que o teatro já é político, tá entendendo? então, ele já é político a partir do momento que ele coloca pra pensar e discutir, no teatro quando você associa teatro a qualquer bandeira partidária aí eu descordo, eu não acredito nisso ²⁷.

Ao ser questionado sobre a produção teatral, durante o período da ditadura civil-militar, Salustiano Vilhena revela o seguinte:

Olha, eu acho que de certa forma, a produção teatral foi extremamente importante, até mesmo para essa historiografia do teatro paraense, porque é lá que você vai, de uma certa forma, buscar elementos pra enriquecer a história do teatro, tá entendendo? A história do teatro. Pra frente, temos coisas como aquele grupo que é da Maria Sylvia, a menina lá, como é o nome dela? A Schivazappa, que começou com um coisa, como se diz? Muito particular, não é? Não tinha uma abrangência total, não tinha uma abrangência maior. Então, a partir da década de sessenta o teatro começa a se reestruturar, começa sacanear uma nova forma e na década de setenta é que ele começa a fervilhar, é que começam a aparecer os inúmeros grupos de teatro ²⁸.

²⁵ Idem.

²⁶ Idem.

²⁷ Idem.

²⁸ Idem.

E como já foi explanado sobre a efervescência das produções artísticas dramáticas, é constatado que esse período de políticas duras contribuiu para que ocorresse esse entusiasmo da classe teatral para que a produtividade cênica fosse efetiva. Com a relação à identidade que marca o nosso teatro paraense, dentro de um contexto cultural, ele expõe seu ponto de vista relacionado ao assunto:

Eu tenho a impressão que sim, tá entendendo? Até pela forma de como os atores conseguem, como é que eu posso te dizer? Eles conseguem se comportar diante da cena que é completamente diferente de uma cena de São Paulo, Rio de Janeiro, tanto é que, quando eles chegam lá eles desbancam às vezes muita gente, desbancam muita gente, isso eu acho interessante, porque essa identidade ela é criada através do esforço que cada um tem para construção de seu personagem que é diferente de muitos diretores que nós tivemos experiência do sul, o Aderbal Filho, quer dizer, um trabalho completamente diferente. Geraldo Salles é um dos grandes diretores que nós temos aqui em Belém, infelizmente, ele não tá fazendo mais coisas como poderia fazer, mas pra mim é um dos grandes diretores o Geraldo ²⁹.

4.2 A produção teatral do Gruta (1967-1981).

A produção realizada durante meio século é sem nenhuma dúvida algo a se orgulhar, é o resultado de uma entrega que tem sido a marca de um dos grupos mais antigos, em atividade, de nosso estado paraense. O Gruta é uma escola que faz um teatro que busca qualidade, de uma delicadeza absurda, e com muito amor. Desempenham, desde o final da década de 1960, espetáculos que inclui em seu repertório teatro para adultos e para crianças, buscando uma diversificação de seu público. É um teatro de pessoas que não tem preferência de idade, mas que sempre buscou abranger um público de diversas idades, levando as artes do espetáculo para as pessoas. Segundo Salustiano Vilhena, em entrevista:

Nós fizemos muito Maria Clara Machado, nós, também, partíamos também da premissa que tínhamos que fazer teatro pra criança que hoje eu não vejo mais, eu não

²⁹ Idem.

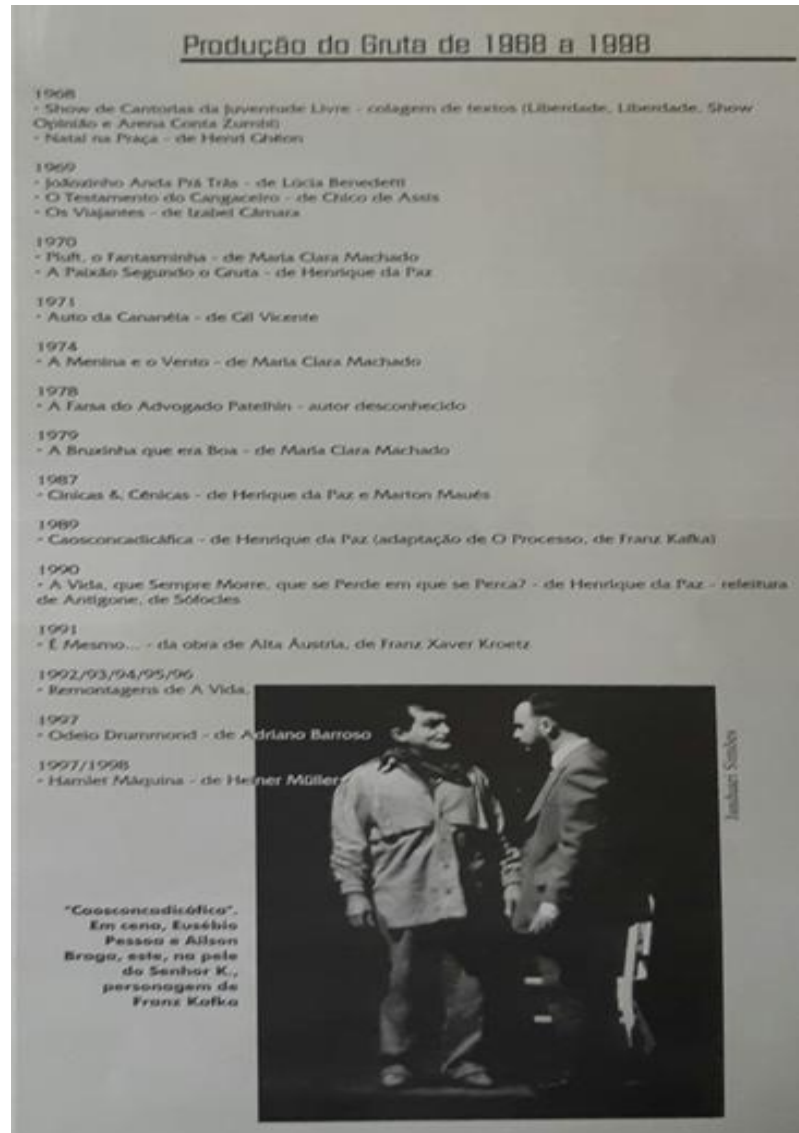
vejo mais teatro pra criança, apareceram os contadores de história, maravilhoso, tudo bem, ótimo, mas de repente, parece que o pessoal começou a deixar na mão dos contadores de história essa responsabilidade. Eu vejo que há a necessidade de se fazer teatro pra criança³⁰.

E jovens de diversas idades, com o intuito de auxiliar o público, fazendo-o pensar, olhar o trabalho cênico por outra óptica, e pondo em pauta questões da realidade do lugar, não se restringindo ao Distrito de Icoaraci, mas a nível nacional. Esse grupo de teatro de Icoaraci pautou-se na luta por pessoas que são consideradas como pessoas que necessitavam desse teatro. A produção teatral do grupo é bastante apreciável, singularmente, por grande parte de sua produtividade cênica se passar em tempos de crise política, podemos constatar isso na tabela e produção do Gruta que, em sua primeira fase, como classificamos nessa pesquisa de acordo com o recorte de tempo definido, em que o Grupo de Teatro Amador tem uma considerável realização de espetáculos.

Desde os seus primeiros trabalhos, Gruta vem ganhando espaço tanto regional, quanto nacionalmente, já que realizou apresentações e participou de eventos e festivais de teatro promovidos em vários estados do Brasil. Isso só se deu por conta do esforço e dedicação dos participantes, que se entregavam pelas causas do Gruta e para promovê-lo.

Imagem 04: Produção do Gruta de 1968 a 1998.

³⁰ VILHENA, Salustiano. Entrevista. Icoaraci, 2019. Realizada em sua residência por Denis Bezerra e Bento Henrique.



Fonte: Acervo pessoal de Henrique da Paz.

O ano era 1967. As reuniões do grupo de adolescentes esquentavam cada vez mais. A atuação de Samuel dava conta do que estava acontecendo, sobre tudo no Rio de Janeiro e São Paulo, e ainda no interior do Pará, com a guerrilha do Araguaia. Isso deixava os meninos inquietos. Como a atuação da igreja católica era intensa na Vila, Samuel apresentou à turma a Teologia da Libertação, que foi um choque ao grupo. (BARROSO, 2017, p. 41).

Neste momento, os jovens que já possuíam uma carga de informações com relação à política, entre outros assuntos de importância à época, decidiram montar um trabalho que irá ser o ponto de partida para o Gruta. O nome do trabalho é “Show de Cantorias da Juventude Livre”, mas grande parte desses primeiros trabalhos o Henrique da Paz não possui em seu acervo, justamente, por conta dos adolescentes não disporem de tecnologia para o devido registro. Sobre este primeiro trabalho, Barroso (2017) completa:

Então, no início do segundo semestre de 1967, os revolucionários juvenis estavam imbuídos em montar o seu primeiro espetáculo: o “Show de Cantorias da Juventude

Livre”, uma colagem de textos dos principais espetáculos nacionais à época: “Arena Conta Zumbi”, “Show Opinião” e o “Liberdade, Liberdade” (p. 53).

Mas, “como os textos chegavam tão rapidamente a Icoaraci? Por intermédio do Samuel. Sempre viajando, e de olho em tudo o que pudesse ajudar o grupo de jovens a transgredirem aquela realidade” (BARROSO, 2017, p. 53-54). Tudo era articulado para que pudessem prosseguir fazendo teatro.

TABELA 01: A Produção Teatral do Gruta.

Ano da montagem	Trabalhos do Gruta	Autor da Obra
1967	Show de cantorias da juventude livre.	Colagens de textos – Millôr Fernandes e Flávio Rangel
1968	Natal na Praça.	Salú fara o autor na entrevista (Henri Ghéon)
1969	Joãozinho anda pra trás.	Lúcia Benedetti
1971	O auto da Cananéia.	Gil Vicente
1973	O testamento do cangaceiro.	Francisco de Assis
1973	Os Viajantes.	Izabel Câmara
1973	PLUFT, o fantasminha.	Maria Clara Machado
1974	A menina e o vento.	Maria Clara Machado
1975	A Paixão segundo o Gruta.	Colagens de textos
1978	A farsa do advogado Pathelin.	Autor Anônimo
1979	A bruxinha que era boa.	Maria Clara Machado
1987	Cínicas e Cênicas.	Henrique da Paz e Marton Maués
1989	Caoscomcadicáfica	Henrique da Paz – adaptação de O Processo de Frans Kafka
1991	A vida, que sempre morre, que se perde em que se perca?	Henrique da Paz – releitura de Antígona, de Sófocles
1991	É mesmo.	Adaptação de Alta Austria de Franz Xavier Kroetz
1996	Odeio Drumond.	Adriano Barroso – colagem de textos de poemas
1997	A vida, que sempre morre, que se perde em que se perca?	Remontagem
1997	Hamlet Máquina.	Heiner Muller
1999	É mesmo.	Remontagem
2000	O Tartufo.	Molière
2000	O auto da Índia.	Gil Vicente
2001	Mariano	Paulo Faria
2004	Ele não sabia que seu dia era hoje.	Adriano Barroso
2004	A farsa do boi ou o desejo de Catirina.	Adriano Barroso
2004	Duas vezes Brecht.	Bertold Brecht – adaptação de Quanto Custa o Ferro? E Dansen
2006	A peleja dos soca-socas João Cupu e Zé Bacu.	Ailson Braga
2017	A Casa do Rio.	Adriano Barroso.
2019	A vida, que sempre morre, que se perde em que se perca?	Remontagem

Como já dito, grande parte da produção do Gruta não dispõe de registro, principalmente, pelo fato de não se possuir à época aparelhos de registro fotográfico para a criação de acervos que viessem ser utilizados, posteriormente. Uma parte dos registros foram cedidos pelo Henrique da Paz.

Imagem 05: Gruta fora da Vila. A Província do Pará, 1971.



Fonte: Site do Minc Norte ³¹.

Em 1971, o espetáculo escolhido foi o "Auto da Cananéia", de Gil Vicente. A fórmula para montar o espetáculo foi a mesma. Salustiano dirigia e fazia os cenários, e a forma de divulgação também. Cartaz feito à mão e cavalete na praça matriz e muitos panfletos. Nessa época os irmãos do Henrique já estavam envolvidos com o Gruta, Regina Silva da Paz, a Gina, ajudava no que podia na divulgação e ficava na bilheteria também. Apesar do espetáculo ser de graça, o Gruta queria ter a noção de sua audiência. Carlos Alberto Silvada Paz, o Uá, também ajudava na divulgação, assim como o tonho, Antônio Carlos Silva da Paz. E era assim, com a família toda envolvida que o Gruta seguia. Do lado de Salustiano, a irmã, Regina Vilhena, e sua mãe ajudavam na confecção do figurino. (BARROSO, 2017, p. 65).

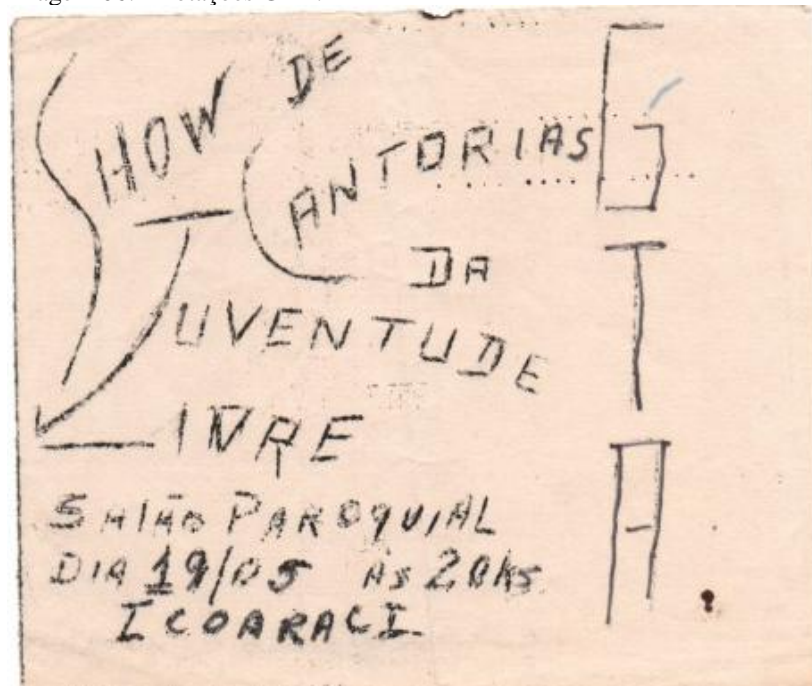
As peças que o Gruta montou constituem, também, parte da história do teatro no Pará, assim como os demais grupos teatrais à época que estiveram presentes, atuantes, em momentos

³¹https://www.google.com/url?sa=i&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiwjRCC4aXiAhVXK7kGHVu5Aa0QjRx6BAgBEAU&url=https%3A%2F%2Fregionalnorte.wixsite.com%2Fminc%2Fcinquenta-vezes-teatro&psig=AOvVaw0nS710w4jjcs_Rn2y6ZasW&ust=1558292212418553. Acesso em: 18/05/2019.

conturbados de nossa política brasileira. A imagem acima é um dos registros encontrados na internet, o grupo que sai de Icoaraci para apresentar na SAI³².

O “Show de Cantorias da Juventude Livre” foi recebido pelo público sem muito entusiasmo. Diferente dos espetáculos originais que serviram de base para a colagem dos garotos, com grande repercussão em São Paulo. Na pequena Vila de Icoaraci o público achou que eles não passavam de adolescentes brincando de teatro. Até porque a maioria do público era composta de familiares do grupo de atores. (Idem, 2017, p. 54).

Imagem 06: Anotações GTA.



Fonte: Acervo pessoal Henrique da Paz.

Com poucos recursos o Gruta fazia sua produção teatral. A divulgação era feita através de cartazes e panfletos eram elaborados à mão, e esse meio de comunicação era efetivo, pois garantia que o Grupo de Teatro Amador garantisse seu público e assim podendo realizar seus espetáculos. Podemos ratificar essa informação ao visualizar a imagem acima, em que todo o material comunicativo é produzido manualmente.

Claro que não podemos deixar de notar que para à época, com a grande produção teatral realizada em nosso estado, muito se sabe, mas os registros, as anotações desses grupos podem ainda existir ou não, se cada grupo praticasse o exercício de guardar as escriturações de suas atividades, com certeza poderíamos contar com um conjunto de materiais e informações bem mais vasto.

Desde que o Gruta produz teatro, espetáculos infantis deram ao grupo possibilidade se formar uma produção mais ampla. Preocupados com seu público acriancado o Gruta recorre à

³² Sociedade Artística Internacional.

O público reconhecia o amadurecimento do Grupo, em “Pluft...”, o Gruta ousou ainda mais nas soluções cênicas e os atores mostravam mais domínio sobre o Palco. A escolha de um espetáculo infantil agradou em cheio a pequena Vila. Em 1974, o grupo repetiu a dose com Maria Clara Machado e montou “A Menina e o Vento”, também aclamado pelo público de Icoaraci. (BARROSO, 2017, p. 72-73).

Imagem 09: A Bruxinha Que Era Boa.



Fonte: Acervo pessoal de Henrique da Paz.

E jovens de diversas idades, com o intuito de auxiliar o público fazendo-o pensar, olhar o trabalho cênico por outra óptica, e pondo em pauta questões da realidade do lugar, não se restringindo ao Distrito de Icoaraci, mas a nível nacional. Esse grupo icoaraciense de teatro vai se pautar na luta por pessoas que são consideradas como pessoas que necessitavam desse teatro.

O Grupo de Teatro Amador, teve um, importante papel na história do teatro no estado. O Gruta desenvolveu uma pegada teatral que mais do que apresentar uma peça, desenvolveu seus trabalhos que tinham uma pegada pedagógica, isso é muito importante, se levarmos em consideração que o teatro realizado pelo grupo de teatro é experimental.

Imagem 10: A Farsa do Advogado Pathelin.



Fonte: Acervo pessoal de Henrique da Paz.

Nem sempre o gruta esteve sob os comandos de Henrique da Paz, já que havia um coletivo de atores preocupados com as atividades cênicas do Gruta. Como em determinado momento Henrique passa a morar em Belém “o Gruta continuou sem ele, montando espetáculos como ‘A Farsa do Advogado Pathelin’ e a ‘Bruxinha que era boa’.”, (BARROSO, 2017, p. 74), e isso representa o desejo ávido por continuar na ativa.

O Gruta já passou por um certo período desativado, mas não seria por muito tempo. Com a mudança de Henrique pra Belém e outros fatores, o Grupo de Teatro Amador encerra suas atividades, por volta do início da década de 1980. Desde o momento em que o Gruta ressurgir, vai ressurgir, também, novos olhares para essa arte. Com uma nova formação, o Grupo de Teatro Amador vai trazer à cena o “Cínicas e Cênicas”. O espetáculo surge da necessidade de apresentarem-se, e para adquirirem uma pauta no Teatro Waldemar Henrique, rapidamente foram construindo um trabalho.

Na hora inventei um nome para o espetáculo: ‘Cínicas e Cênicas’, pelo nosso cinismo, nossa sacanagem. Ganhamos a pauta e começamos a nos reunir. Bora fazer um espetáculo com as coisas que a gente gosta: tirinhas em histórias em quadrinhos,

poesias, umas colagens, frases de Artaud... E a gente ia pegando essas coisas e ia conversando, conversando, inventando cena. (BARROSO, 2017, p. 89).

Imagem 11: Cênicas e Cínicas.



Fonte: Acervo pessoal de Henrique da Paz.

“Cínicas e Cênicas” entra em cena, cinicamente e também cenicamente cínica, o que não quer dizer muito, e sim pouco, para muito o que representa para o Gruta/Grupo de Teatro Amador de Icoaraci, que por algum tempo ficou com as atividades paradas e agora retorna, em grande estilo³⁴.

Então o Grupo de teatro Amador – Gruta muda de lugar, passando a residir em Belém, após uma conversa entre Salustiano e Henrique para que o grupo pudesse estar atuante na capital paraense. Desde este momento o Gruta tem estado em nova localização, não mais no Distrito de Icoaraci.

Então se inicia a segunda fase do Gruta. Com pouco tempo para ensaiar, o elenco foi se formando com convites a amigos: Márcio Flexa, Ailson Braga, Wilson Costa (retornando ao grupo), Eusébio Pessoa, Ilma Bentes, Cláudia Melo, Marton, e, apresentando, Monalisa da Paz. (BARROSO, 2017, p. 92).

Imagem 12: Caoscomcadicáfica.

³⁴ Texto retirado da matéria do Jornal Diário do Pará, publicado em 27 de novembro de 1987.



Fonte: Acervo pessoal de Henrique da Paz.

Para o final dessa década agitada de 80, o Gruta, agora com força total, decide aportar em (Franz) Kafka, um dos autores prediletos do Henrique da Paz. E aí vem um dos espetáculos mais emblemáticos do Gruta: o “Caoscomcadicáfica”, e que, sem medo de ser exagerado, significou um novo passo na dramaturgia local. O público e a crítica vibraram com o que viram em cena. [...] O ano é 1989, num palco expressionista os atores, com interpretações límpidas e cirúrgicas, perguntavam ao público: qual o meu crime? Baseado no romance “O Processo”, de Franz Kafka, o texto, em linhas gerais, conta a história de um homem detido e processado sem que seja acusado de qualquer crime. Na adaptação de Henrique da Paz isso ganhava cores bem mais fortes. O gruta partia para um caminho sem volta: o teatro essencial. (Idem, 2017, p. 99).

As questões intrínsecas desse “essencial” partem para contaminar o teatro, pondo em questão o homem e sua existência. É uma teatro de importância que quer fazer o homem ver e pensar o homem, não por um ponto de superioridade de gênero, mas de um modo macro, em que se possa refletir universalmente.

Como dito, o Gruta passou por diversos estados brasileiros, fazendo com que o teatro realizados no Pará tomasse proporções a nível nacional, podemos observar esta afirmação nesta matéria do jornal Folha Acontece, onde fala que projeto faz com que grupos de vários estados participem de um evento de teatro.

Imagem 13: Folha Acontece.

TEATRO Mostra começa hoje, no Sesc Pompéia, com o objetivo de traçar um panorama da produção brasileira

Projeto traz companhias de todo o país

Veja a programação

Hoje	9/7	Grupo Politéia (PB)
19h - "La Mínima Companhia de Ballet"	18h - "O Clá Destino"	Teatro
Grupo La Mínima (SP)	19h	
Rua Central	Deck Solanum	
	20h - "Romeu e Isolda"	
Amanhã	21h - "Se Meu Ponto G Falasse"	
21h - "Se Meu Ponto G Falasse"	Ca. Alencar de Laura (RJ)	
Ca. Lúcia de Repertório (RS)	Choperia	
Choperia	21h - "Sobrados e Macambuz"	
	Ca. de Teatro Seraphim (PE)	
	Teatro	
8/7		
19h - "A Vida, Que Sempre Morre, Que se Perde e Que se Perca?"	10/7	Gruta (SP)
Grupo de Teatro Gruta (SP)	18h - "Us Juakes e os Magafis"	
Rua Central	Teatro Popular Unidos e Olho Vivo (SP)	
	Rua Central	
	21h - "Auto de Lavínia ou Além"	
	Grupo Madri de Teatro (PE)	
	Teatro	

ANA PAULA RAGAZZI
free-lance para a Folha

De hoje a domingo, o paulista tem a oportunidade de conhecer produções teatrais de várias regiões brasileiras. Piauí, Rio Grande do Sul, Paraná, Pará e Bahia são alguns dos Estados que participam da 28ª Mostra Brasileira de Teatro de Grupo, no Sesc Pompéia.

O projeto, uma parceria da Cooperativa Paulista de Teatro com o Sesc, tem o objetivo de mostrar a força de companhias espalhadas pelo país.

"A importância do evento está na possibilidade de trazer experiências com grupos de outras partes do Brasil", diz Marçio Meireles, diretor do Banco de Teatro Olodum e da Companhia Teatro dos Novos.

Os dois grupos baianos, ligados ao teatro Via Velha, de Salvador, encenam o evento no domingo com "Sonho de uma Noite de Verão", de William Shakespeare. Meireles e o Teatro dos Novos também participam hoje de leitura dramática na Folha (veja a página 45).

O Grupo de Teatro Gruta, de Belém do Pará, se apresenta pela primeira vez em São Paulo, com a peça "A Vida, Que Sempre Morre, Que se Perde, Que se Perca". Adriano Barroso, presidente do Gruta, dá as expectativas: "Daremos que as pessoas vejam, critiquem e nos dêem um referencial, para sabermos se estamos no rumo certo".

Os ganhadores do Prêmio B. Starcas, que já passaram por São Paulo, Rio de Janeiro e Buenos Aires com seu teatro de rua, também estão presentes para mostrar "O Clá Destino", na sexta-feira. "Durante os ensaios, tivemos medo de que o público não compreendesse o espetáculo. A peça é surrealista", afirma Marcelo Restori, diretor e ator da montagem.

Além dos espetáculos, estão agendadas oficinas e debates com profissionais de teatro. Hoje, na abertura do evento, também no Sesc Pompéia, acontece o Encontro Histórico dos Grupos das Décadas de 70/80, com as participações de Cacá Rosset (Osmontinco), Hamilton Vaz Pereira (Astrubal Teófilo e Trombador), Eduardo Telenito (Tapi e Paulo Betti (Pessoal do Victor).

Fonte: Acervo Pessoal de Henrique da Paz.

Este espetáculo é o que tem maior longevidade no Grupo. A primeira montagem data de 1990, escrita e dirigida por Henrique, recebeu três remontagens. Bateu a marca de 300 apresentações e já foi assistido por mais de duas mil pessoas. Sabem o que é isso, para uma cidade como Belém? Para uma cidade que sai ano e entra ano, seguimos conversando sobre formação de plateia? Muita coisa! O espetáculo ainda está no repertório do grupo e todos os que estão realizando atualmente ou que já passaram por ele tem um carinho todo especial pela montagem. (BARROSO, 2017, p. 111).

Recentemente, o Gruta fez uma apresentação do espetáculo "A Vida que sempre morre, que se perde em que se perca?" no Waldemar Henrique, e eu pude ver como os espetáculo acontece, é incrível como o grupo tem uma precisão de movimentos e uma grande presença de palco.

Fiquei encantado com texto, é um verdadeiro show, os atores com uma gama de gestos bem desenhados, e estes movimentos vão se construindo em palco, o público atento. O texto é lindo, o tempo todo com uma pegada bastante política para pensarmos sobre nossa sociedade, não só paraense, mas, principalmente nacional.

Lembro das leituras dos textos nos ensaios, da valorização da palavra, da precisão sempre buscada pelo diretor Henrique da Paz na construção das cenas de uma vontade de falar de temas universais. Lembro da cena enxuta, com poucos recursos cênicos. O ator e o texto (ideia) no centro da criação. (Idem, 2017, p. 111).

O exemplo de seu desejo de informar o público sobre questões políticas através do teatro, esse espetáculo é um perfeito exemplo. Barroso (2017) vai dizer que o período em que houve a eleição presidencial em que Fernando Collor ganhou e vendo que seu governo causaria um enorme detrimento nacional, o gruta deveria agir.

O Gruta precisava se posicionar, de uma forma não panfletária, para criticar a situação política que se vivia naquela época [...] Henrique colou no texto original intertextos

que incluía “Maquiavel, “a Declaração dos Direitos Humanos” e texto do “Henry Miller”. O nome da peça é uma tradução literal do grego de uma fala de Antígone. (BARROSO, 2017, p. 112).

Captamos na citação anterior que o Grupo de Teatro Amador não estava para brincadeiras. Que seu teatro era compromissado, dilacerante, cabal, e ainda é. Buscava transpor as barreiras imaginárias da quarta parede para afetar seu público, em vez de, criar trabalhos para encantar a plateia de modo mágico, é com a potência existente no teatro que o grupo firma seu posicionamento político-ideológico na busca por uma sociedade mais justa e afável.

Imagem 14: Cartaz A Vida “É mesmo” assim.



Fonte:

Acervo pessoal de Henrique da Paz.

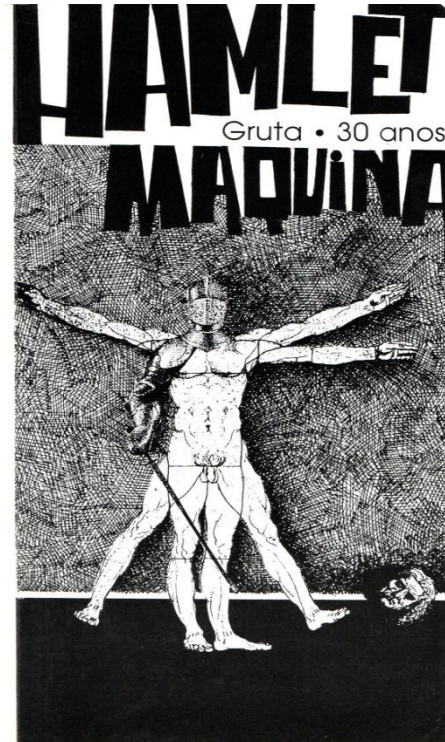
“É Mesmo” também entra na lista de espetáculos que tem mais de uma remontagem, vejo que o grupo possui uma gama de espetáculos que poderiam ser, novamente, remontados. Todos tem uma grande pegada que deixa bem visível o auto nível em que o Gruta está, não deixa a desejar em nenhum aspecto, mas que sempre deve-se olhar de forma crítica para o seu fazer afim de promover uma reflexão sobre o que está acontecendo com relação ao próprio fazer. questões sobre o Gruta, o teatro no Pará, cultura etc. devem ser sempre levantadas.

Foi um espetáculo que surgiu a partir de um edital da Casa de Estudos Germânicos, que em 1991 estava disposta a divulgar a dramaturgia alemã. Henrique bateu o olho em “Alta Áustria”, de Franz Xavier Kroetz, e apresentou para a instituição, que logo bancou a montagem. Na adaptação do Gruta o se chamou “É Mesmo”, por conta da fala recorrente da conformada personagem feminina Anni. (BARROSO, 2017, p. 123).

Na matéria jornalística consta o seguinte texto “O Gruta opta quase sempre em trabalhar com textos que abordem os problemas e relações humanas”. O Gruta é mesmo assim. Determinado em analisar as afinidades humanas, não para criar métodos de estudos sobre, mas, principalmente, fazer com que todos pensem e ajam de modo mais efetivo.

Imagem 15: Hamlet Máquina.

Patrocínio • FUNARTE



Fonte: Acervo pessoal de Henrique da Paz.

Em 1998, o gruta faria 30 anos e o Henrique queria fazer um espetáculo ‘porrada’ para comemorar. Ele estava estudando “A Metamorfose” de Kafka, mas de repente apareceu com um texto de Heiner Müller nas mãos, era o “Hamlet Machine”. Quando lemos a primeira vez o texto original, caímos pra trás. Era um socão no estômago. Era porrada, pau puro. Sequer conseguíamos imaginar como colocaríamos aquele espetáculo no palco. (BARROSO, 2017, p. 117).

O espetáculo “Hamlet Máquina” não escapou das mãos de Henrique Silva da Paz e teve um toque na dramaturgia original. É com esse feitiço que fazia grande parte de seus trabalhos. Os textos tinham que falar, mas para além do que continha o texto, falar sobre as realidades, sobre os lugares, os diferentes modos de existir.

Essa maneira de construir um espetáculo é uma forma de trazer aquele espaço e aquele tempo, que estão contidos nas palavras, para os nossos próprios espaços e tempos. Criando uma ponte, uma ligação entre universos que vão estar em laço. A peça terá algumas remontagens, significando que sua plateia foi seduzida pelo resultado cênico.

O cenário consistia em três estruturas de jornal colado, como se fosse um imenso papel machê, sustentada por varas; e uma pintura usando falsa perspectiva, misturando um

Imagem 17: Auto da Índia.



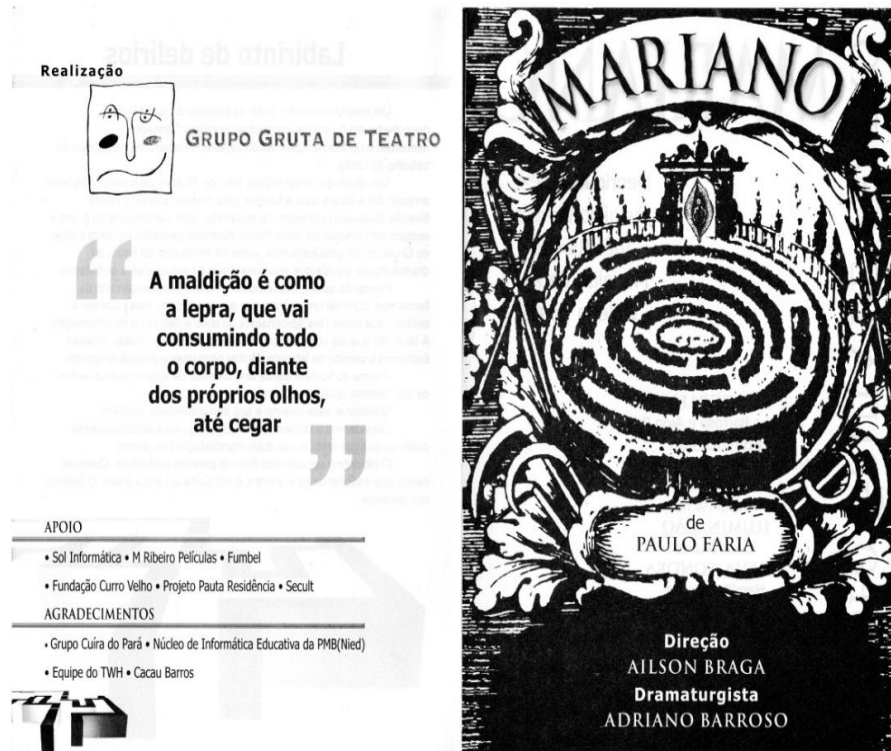
Fonte: Acervo pessoal de Henrique da Paz.

Então surge o “Auto da Índia”, de Gil Vicente. Mas o Adriano ainda menciona o fato de haver problemas com relação à falta de atores e a carência de espaço para ensaio, a proposta que surgira para solucionar o problema seria de realizar o espetáculo somente com o eixo do Grupo. “Assim, montamos um elenco com a Waléria Costa, Ailson Braga e Sérgio Carvalho. A Monalisa ficou com a incumbência de trabalhar o corpo dos atores e o Henrique veio auxiliar na direção, assumindo também os figurinos.” (Idem, 2017, p. 127).

Com um grupo pequeno e com a proposta de fazer um espetáculo que coubesse em qualquer lugar, conseguimos uma pequena sala na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, para a montagem do espetáculo. Fiz uma espécie de tradução da peça, que apresentava um português muito castiço e dei uma apertuguesada e até uma regionalizada e fomos à cena. (Idem, 2017, p. 127).

O espetáculo “Mariano” pelo que li trás para a cena um destemor sem igual, primeiramente, por se tratar de amantes em cena, mas o que é incrível é que os personagens são Henrique da Paz e Monalisa da Paz. “O espetáculo trazia algumas particularidades que deu o que falar entre nosso público cativo. Monalisa e Henrique eram amantes, parece bobo e, realmente, é, mas todos queriam ver como pai e filha se comportariam em uma proposta (para eles) ousada”. (Idem, 2017, p. 137).

Imagem 18: Mariano.



Fonte: Acervo pessoal de Henrique da Paz.

A cultura popular também é abordada pelo Gruta, a exemplo temos o espetáculo “A Farsa do Boi ou o Desejo de Catirina”. É por esse espetáculo que temos a constatação que o grupo de teatro é amador da cultura popular.

Sempre fui um entusiasta da cultura Amazônica. Em determinado momento da minha vida eu decidi estudar os rituais dramatizados do Pará. Naquela época, eu viajava muito pelo interior, colhendo histórias, lendas, mitos e causos. Sempre me intrigou e sempre me interessou também como as comunidades se reúnem para um bem comum, a cultura popular. (BARROSO, 2017, p. 161).

E vai complementar:

O drama da paixão do boi é uma memória afetiva muito forte em mim, quando criança, nas ruas de Canudos, ia assistir aos bois. Ia ver também os Pássaros Juninos no (que pena) extinto Teatro São Cristóvão, aliás, no ano que estamos contando também, 2001, ganhei uma bolsa do Instituto de Artes do Pará, para escrever e montar um Pássaro Junino e o fim com o grupo “In Bust, teatro com bonecos”. Assim nasceu: “A Peleja da Princesa Mariana e seu Pássaro garça Dourada contra a terrível rainha Valéria de Marambaia e a Feiticeira do Mal”. [...] No embalo do “Pássaro” e de meus estudos, escrevi o espetáculo pelo qual tenho mais paixão e orgulho do Gruta ter montado: “A Farsa do Boi ou o Desejo de Catirina”, texto que tem rodado o mundo. Já foi montado em Cuba, na França e em cinco cidades do Brasil. (Idem, 2017, p. 161).



Fonte: Acervo pessoal de Henrique da Paz.

Henrique Silva da Paz tem uma enorme admiração por Eugen Bertolt Friedrich Brecht, ou simplesmente, Brecht, que foi um grande dramaturgo alemão. O teatro de Brecht é altamente político, principalmente, por se tratar de uma cena que procura tirar o público da inercia que o espetáculo teatral o causa. Combater essa letargia também foi algo que o grupo investia, o teatro tem uma mensagem a ser transmitida, e espera-se que os espectadores a recebam.

A dramaturgia seria a união de “Quanto Custa o Ferro” e “Dansen” ambos brechtianos. Com a elaboração desta nova atividade os integrantes do grupo te teatro puderam contar com algo que lhes era prazeroso, trabalhar a partir do teatrólogo alemão.

Estreantes cá pelo Ceará, os veteranos do Grupo Gruta, de Belém do Pará, apresentam hoje, no Theatro José de Alencar, o espetáculo “Duas vezes Brecht”. Em cena, uma colagem de dois textos do autor alemão escritos em 1939. A montagem desmonta a demarcação histórica das peças, categoricamente, preocupadas com o avanço do nazismo na Europa, e se propõe a discutir a banalização da violência³⁵.

Imagem 20: Diário do Nordeste.

³⁵ Texto retirado da matéria do Jornal Diário do Nordeste publicado em 23 de Abril de 2004.

DIÁRIO DO NORDESTE

SEXTA-FEIRA

Cadernos

Fortaleza, Ceará, 23 de abril de 2004

Uma reflexão sobre a recente produção cultural nordestina e sobre as experiências de Duda Rocha no Dia Internacional do Livro

Por que encenar Brecht?

Diversão inquietante

Estreantes ex pelo Ceará, os retratados do Grupo Gruta, de Belém do Pará, apresentam hoje, no Teatro José de Alencar, o espetáculo "Duas vezes Brecht". Em um, uma coleção de dois textos do autor alemão escritos em 1939. A montagem denuncia a demagogia histórica da direita, categoricamente provocada com o avanço do nazismo na Europa, e se propõe a discutir a banalização da violência

Miguel Lima

"Dansen" e "Quanto custa o ferro?", duas obras pouco conhecidas do autor Bertolt Brecht (1898 - 1956) foram montadas em um novo espetáculo, com cenário, luzes e uma produção pelo Grupo Gruta, de Belém do Pará, desde setembro último. Depois de passar por Minas Gerais, Arapá e São Paulo, chegou a Belém do Pará a convite do trabalho dramático que, há 35 anos, realiza um conjunto de peças com temática social, em grande parte de modo a explorar as potencialidades dos atores em cena.

Nesse mês, o teatro Gruta, com direção de Adriano Barroso, tem em cartaz o espetáculo "Duas vezes Brecht", um projeto que vem sendo desenvolvido há alguns meses. No elenco, Henrique da Paz, um dos fundadores do Gruta, já distante ano de 1969, e Alison Braga, que integra a companhia desde 1987. Ambos de longa data, a data desta vida são seus personagens que compõem as montagens de "Duas vezes Brecht".

A montagem estreia na Companhia de Cultura Alencar, um espaço de Belém do Pará, em parceria com o Teatro de Cultura Alencar, da Universidade Federal do Ceará.

"Os autores alemães estão sempre em nossa mente porque fornecem um material interessante de ser explorado em nossa linha de pesquisa", afirma Henrique da Paz. Adriano Barroso, no caso de Brecht, tem ainda a possibilidade de trabalhar com questões que podem ser universalizadas.

"Henrique da Paz e Alison Braga", no teatro "Duas vezes Brecht", se referem ao autor alemão de modo a fazer uma adaptação para o cenário brasileiro, em um momento de crise econômica, social e política. O espetáculo tem como preocupação de Brecht com a situação política que sempre dá

questões o modo como a sociedade contemporânea se comporta diante da violência. "É importante como tudo acontece estar banalizado. Ver algo acontecer ao lado, procurando alguma coisa para dizer, não importa como se justificou. A gente quer que se reconheça a violência", afirma Adriano Barroso. Com "Duas vezes Brecht" a intenção do Grupo Gruta é fazer com que o público brasileiro seja capaz de:

"Sem dúvida, a peça dá uma visão mais abrangente do que é ser cidadão. Brecht faz isso muito bem com a sua obra. Ele faz com que não pareça ser a sociedade que nós vivemos. Ele nos dá uma perspectiva um teatro que não se propõe a conscientizar (ver box ao lado). Não trabalhamos procurando um equilíbrio desses dois aspectos", completa Henrique da Paz. O Gruta brinca com essa proposta do teatro brechtiano e explora, nesse mês recente, montagens do grupo, a técnica do clown.

Claro de comédia, diante da seriedade de uma realidade social, há um certo distanciamento, um certo humor. É um jogo de palavras, um jogo de ideias, um jogo de subjetivo pessoal da companhia. Com essa proposta, "Duas vezes Brecht" se aproxima de um dos princípios do teatro proposto pelo alemão: "Não trabalhamos o interesse de que o público se propague e identifique com os valores que são. Na montagem, o mundo do teatro foi quebrado, tudo é novo, tudo é diferente, como se fosse um mundo novo", explica Adriano Barroso. Na peça, a Gruta explora alguns princípios da montagem brechtiana: "mas não de outras. São, sem dúvida, desta origem para uma boa discussão. Sendo assim, o diretor apresenta a discussão por Brecht, por Brecht, com a plasticidade, logo após a apresentação de vídeos, com o fundamento do teatro épico, com base na obra de Bertolt Brecht. A programação tem entrada franca. Vale conferir."

SERVIÇO O Grupo Gruta apresenta hoje, logo mais às 20h, no Teatro José de Alencar, o espetáculo "Duas vezes Brecht". A programação tem entrada franca. Informações: 426 9091.

Fonte: Acervo pessoal de Henrique da Paz.

Mais uma vez a Casa de Estudos Germânicos se aliou ao Gruta (2003). Dessa vez a encomenda era para trabalhar com Brecht, logo com o autor que mais gostávamos. Foi um deleite. Nos debruçamos sobre a obra de Brecht como ninguém, lemos muitas peças, e optamos por trabalhar com dois textos inacabados de Brecht: "Quanto custa o Ferro?" e "Dansen", dando-lhe o nome de "Duas vezes Brecht". (BARROSO, 2017, p. 147).

Para encerrar esta última seção, farei um breve comentário sobre o próximo espetáculo. "A Casa do Rio" foi o primeiro espetáculo que assisti que o Gruta produziu, realizado no Teatro Universitário Cláudio Barradas, é um trabalho incrível, três mulheres em cena, em um constante diálogo, vários são os elementos que chamam a atenção. Os adereços cenário, figurino, tudo, tem uma estética que nos faz pensar.

Durante os espetáculo, fazem chover no palco, claro que em uma área já preparada para que possa ocorrer a chuva. Mas a forma de como esse recurso é pensado deixa o público apreensivo, marcando a passagem de cada personagem.

O Gruta estreia hoje o espetáculo "A Casa do Rio", que marca os 50 anos de história do grupo teatral paraense. Fundado em 1967, por um grupo de estudantes secundaristas do distrito de Icoaraci que buscava se expressar através das artes cênicas, o Gruta colecionou espetáculos, passou a atuar em Belém e conquistou o público encenando diferentes temáticas, como infantil, clássicos da literatura e o regionalismo. "A Casa do Rio" é a 38ª peça do grupo, escrita por Adriano Barroso e

dirigida por Henrique da Paz e estrelada por Astrea Lucena, Monalisa da Paz e Waléria Costa, narra a história de mulheres que passam por transformações³⁶.

Imagem 21: Identidade amazônica no palco.

BELEM, QUINTA-FEIRA, 12 DE OUTUBRO DE 2017 magazineoliberal@gmail.com ■ TEL: 3216-1126

MAGAZINE
■ SHOW ■ CULTURA ■ GENTE

Villa Mix agita Belém
Parceiros fazem fila para adquirir ingressos do festival de música, que terá Alok. Página 3.

Armação em Pega Pega
Malagueta vai incriminar namorada de Júlio no roubo do Carioca Palace. Página 5.

OLIBERAL

Identidade amazônica no palco

Grupo Gruta de teatro comemora 50 anos de trajetória com o espetáculo "A Casa do Rio" e o lançamento de um livro

ENIZE VIDIGAL
Da Redação

O Grupo Gruta estreia hoje o espetáculo "A casa do rio", que marca os 50 anos de história do grupo teatral paraense fundado em 1967 por um grupo de estudantes secundaristas do distrito de Icoaraci que buscava se expressar através das artes cênicas. O Gruta colecionou espetáculos, passou a atuar em Belém e conquistou o público executando diferentes temáticas, como infantil, clássicos da literatura e o regionalismo. "A Casa do Rio" é a 38ª peça do grupo, escrita por Adriano Barroso, dirigida por Henrique da Paz e estrelada por Astrea Lucena, Monalisa da Paz e Waléria Costa, narra a história de mulheres que passam por transformações. O espetáculo fica em cartaz até o próximo domingo, 15, na Casa Cuira.

O ator e dramaturgo Adriano Barroso, que assistiu vários espetáculos ao longo de meio século de existência do Gruta, apresenta em "A casa do rio" um relato representativo da vida amazônica. Bebendo na fonte mítica e de realismo fantástico próprios da região, o espetáculo mergulha na vida de três mulheres que vivem presas há anos na mesma casa sobre o rio. Sabendo que é o dia do encantamento, as três terão que mergulhar no passado para revisar dores, amores, pais e sabedores ancestrais a fim de buscar a coragem e a transformação necessárias para se libertarem. "O espetáculo fala do momento da transcendência dessas mulheres. A gente fala de memórias e o público tende a se identificar com cada uma delas. Está sendo maravilhoso encenar com o Gruta", conta Astrea.

Nada mais representativo para o aniversário do Gruta do que o diretor Henrique da Paz, um dos fundadores do grupo de teatro, que dirigiu vários espetáculos, além de ter sido ator e autor de adaptações, comandar a linha dramaturgica da peça. "O espetáculo tem características regionais e fala de mudança. São três mulheres que moram numa casa na beira do rio. Elas esperam um acontecimento que vai transformar a vida delas, numa espécie de encantamento em que elas vão passar para uma outra dimensão. O espetáculo tem o viés de empoderamento e libertação da mulher", conta Henrique. A iluminação é assinada por Sônia Lopes e João Rente; os cenários pelo diretor de arte Boris Knez e o arquiteto Aldo Paz; figurino de Jefferson Cecim; e Germana Chali e Mariana Paz Barroso são as responsáveis pelos cabelos e maquiagens.

TRAJETÓRIA

A história do Gruta se confunde com a história da resistência estudantil à ditadura militar e à própria história das artes cênicas no Pará. Em 1967, um grupo de estudantes de Icoaraci montou o espetáculo "Show de cantorias e juventude livre", a partir de uma colagem dos textos "Liberdade, Liberdade", de Millôr Fernandes, "Show Opinião" e "Arena Conta Zumbá", de Gianfrancesco Guarniere. O Gruta enfrentou a censura quando policiais federais interditaram o espetáculo "O testamento do cangaceiro", de Francisco de Assis, dirigido por Geraldo Sales, minutos antes dos atores entrarem em cena.

Até 1973, o grupo produziu um repertório eclético, apresentando textos de conteúdo político e de protesto, teatro medieval e infantis: "Natal na praça" (1968), de Henri Ghéon; "Joãozinho anda pra trás" (1968), de Lúcia Benedetti; "Auto da Cananã" (1971), de Gil Vicente; "O testamento do cangaceiro" (1973), de Francisco de Assis; "Os viajantes" (1973), de Izabel Câmara; "Pluft, o fantasminha" (1973); "A menina e o vento" (1974); "A bruxinha que era boa" (1974), de Maria Clara Machado; "A paixão segundo o Gruta" (1975), de Henrique da Paz; e "A farsa do advogado Patibelin" (1978), de autor anônimo.

Após essa intensa fase, o Gruta ficou sem produzir por oito anos, sendo reativado em 1987, quando passou a atuar em Belém. Nessa nova fase, o grupo busca a qualidade na produção teatral, constituindo um elenco-básico fixo e participando ativamente do movimento teatral da cidade. Época em que encenou "Cínicas e cênicas" (1987) de Henrique da Paz as obras de "O Processo", de Franz Kafka, e "Antígona", de Sófocles, respectivamente; "É mesmo..." (1991), adaptação de Alta Austria, de Franz Xaver Kroetz; "Odeio Drummond" (1996), adaptação de textos poéticos, por Adriano Barroso; "Auto da Índia" (2000), de Gil Vicente; "Mariano" (2001), de Paulo Faria; e "Duas vezes Brecht", adaptação de Barroso as obras "Damsen" e "Quanto custa o ferro", de Bertolt Brecht.

Depois de montar espetáculos como "O Tartufo", de Molière, e "Hamlet Machine", de Heiner Müller, o grupo entra numa nova fase voltada para a temática regional e começa a produzir espetáculos que falam do povo paraense e seus valores culturais, como no caso de "Ele não sabe que o seu dia é hoje" (2000), inspirado na obra do maestro paraense Waldemar Henrique, e "A farsa do boi ou o desejo de Catarina" (2004), do folclore popular do Boi Bumbá, ambos de autoria de Adriano Barroso; além de "A peleja dos soca-socas João Cupu e Zé Bacu" (2006), de Allison Braga, que inspirou-se nos famosos bonecos de mirim do Cirio de Nazaré. Em 2011, entra em cartaz a montagem de "Aldeotas", de Gero Camilo.

Essa história é contada no livro "Ato - Paixão segundo o Gruta", de Adriano Barroso, que foi lançado em maio deste ano e que terá exemplares à venda no Cuira, nas notas do espetáculo "A casa do rio".

Serviço:
Espectáculo teatral "A casa do rio", do grupo Gruta de Teatro
→ Data: de hoje a sábado, 14, às 20 horas, e no domingo, 15, às 19 horas
→ Local: Casa Cuira (Rua Dr. Maícher, 287, entre Tv. Pedro Albuquerque e Joaquim Távora, Cidade Velha)
Ingressos antecipados pelo telefone (91) 98163-0775 e na bilheteria do teatro.



Fonte: Acervo pessoal de Henrique da Paz.

³⁶ Texto retirado da matéria do Jornal O Liberal, publicado em 12 de outubro de 2017.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Grupo Gruta de Teatro, também conhecido como Grupo de Teatro Amador – Gruta tem sua oficialização em 1969, mas que desde a época de 1967 já montava espetáculos no Distrito de Icoaraci. Conta com fundadores dois grandes nomes do teatro paraense: Henrique Silva da Paz e Salustiano Manoel Moraes de Vilhena, sob influências de Samuel Spener, um jovem que foi responsável pela formação política do grupo de adolescentes que estavam começando no mundo do teatro, a partir de uma necessidade de se produzir teatro e combater a conjuntura política referente ao período.

O Gruta surge em um momento em que o quadro nacional da política é duro em relação ao teatro, assim como as demais artes. Com o intuito de oferecer ao distrito teatro para o lazer de seu povo, bem como um teatro que visa questionar as ações que eram e são tomadas em sociedade e informar a comunidade dos acontecimentos que ocorriam.

Tendo como suporte teórico as teorias teatrais de Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski, Augusto Boal e Bertold Brecht os participantes do Gruta desenvolvem seus espetáculos com uma pegada política que faz a cena paraense ganhar dimensões outras. Com trabalhos bastante relevantes que montam desde obras de autores nacionais como Maria Clara Machado como estrangeiras de Brecht, grandes autores foram encenados.

Claro que não deixaram de criar suas próprias dramaturgias, fazendo colagens de vários textos de diversos autores, que foram também grandes sucessos, tendo como protagonistas Henrique da Paz e, posteriormente, Adriano Barroso. Mostrando a capacidade da classe teatral de Belém de criar teatro. Ao longo de sua trajetória no teatro paraense o Gruta montou diversos espetáculos teatrais, fazendo adaptações das obras originais, trazendo para a realidade local.

Esta pesquisa que é um desdobramento de uma pesquisa de Iniciação Científica visa contribuir para com a historiografia do teatro no Pará, traça um panorama cronológico da trajetória do Grupo Gruta de Teatro, tendo como recorte temporal (1967-1981) com os estudos da memória, que formam a identidade de um povo, de uma sociedade e de uma nação, e tendo como metodologia a História Oral, me valendo de autores como Pollak (1989), Freitas (2006) Bosi (2003), que auxilia na busca da construção histórica através de fontes orais, que se vale de procedimentos técnicos para a coleta de material para a pesquisa, com o intuito de produção de documentos a partir de fontes orais.

E para o auxílio com relação à Historiografia do Teatro no Pará, me valho de Bezerra (2013), Jansen (2009) e Salles (1994) que buscaram compreender como é o teatro no Estado do

Pará por uma perspectiva histórica, que sem dúvida é de grande contribuição. Mas ainda há muito que percorrer e o que investigar tanto em Belém quanto em nosso estado, sendo um solo fértil para a produção historiográfica do teatro.

A historiografia do teatro paraense é um trabalho árduo que requer disponibilidade, atenção, delicadeza e diagnóstico. A historiografia do teatro no Pará ainda carece de mais estudos e investigações a fim de se compreender o que foi o fazer teatral em nossa região, pois estamos falando, também, de nossa identidade cultural.

O Grupo como vários outros do período, sofreram os efeitos da tesoura e do carimbo comandados pela censura da época, mas isso não foi suficiente para acabar com o amor pela arte dramática daquele grupo de jovens que buscavam um público diversificado, e viam no teatro essa possibilidade de mudança. Uma mudança no posicionamento político.

Essa politização do Grupo se dá, principalmente, por conta das influências tanto por conta dos outros diretores de teatro como Boal e Luís Otávio Barata quanto pelas teorias provindas do Teatro Épico e Teatro do Oprimido que contribuíram para a base de uma formação paradigmática, não deixando de lado a busca por qualidade de seus trabalhos montados.

A história do Grupo Gruta de Teatro tem a simplicidade, o amor que os membros afirmam, tem em sua produção cênica o resultado de todo um desejo ávido de produzir, de fazer teatro no distrito de Icoaraci, e que aos poucos vai ganhando proporções a níveis nacionais, ganhando premiações com apresentações de espetáculos em festivais que ocorreram em vários estados brasileiros. Dando visibilidade ao teatro de nosso estado paraense.

Um grupo de teatro que tem uma longa caminhada percorrida no teatro, que desde o início de sua história não deixou com que a falta de equipamentos e de recursos financeiros fossem obstáculos que impedissem suas apresentações teatrais. Fizeram da falta de material apropriado motivação para impulsionar seus ideais.

Contudo, tanto produzir teatro quanto o historiografar se faz necessário para que deixemos nossa contribuição para as próximas gerações para que possam compreender o teatro em nossa região, os acontecimentos e as atividades que eram desenvolvidas pela classe teatral.

O Grupo de Teatro Amador – Gruta é como afirma Adriano Barroso um grupo que não possui tempo determinado de validade ou expectativa de vida e o que sustenta essa afirmação é justamente por se tratar de um dos grupos mais antigos de Belém que ainda está na ativa montando espetáculos. Que traz para a cena teatral paraense montagens de valor único assim como o próprio valor do mesmo.

REFERÊNCIAS

BARROSO, Adriano. **Ato**: paixão segundo o Gruta. Belém: FUNARTE, 2017.

BEZERRA, José Denis de Oliveira. **Memórias Cênicas**: Poéticas Teatrais na Cidade de Belém: memorialística. Belém: IAP, 2013.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas**. 9º ed – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

BOSI, Ecléa. **O Tempo Vivo da Memória**: Ensaios de Psicologia Social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

COSTA, Léa Maria Gomes da. **Icoaraci**: formação socioespacial, tentativas de afirmação e de emancipação territorial. Disponível em:

https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=http://ppgeo.propesp.ufpa.br/ARQUIVOS/dissertacoes/2005/Lea%2520Maria%2520Costa.pdf&ved=2ahUKewi52unzwPHjAhXfGbkGHQICCuQQFjAAegQIARAB&usg=AOvVaw1W8_LlhspaO3KSAKII7KtO .

Acesso em: 09/02/2019.

FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org.). **Usos e abusos da História Oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

FREITAS, Sônia. **História Oral**: Possibilidades e Procedimentos. 2. Ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

MACHADO, Ismael. **Golpe, contragolpes e guerrilhas**: o Pará e a ditadura militar: livro-reportagem. Belém: IAP, 2014.

MATOS, Júlia Silveira; SENNA, Adriana Kivansk. **História Oral Como Fonte**: problemas e métodos. Disponível em:

<https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=http://www.repositorio.furg.br/bitstream/handle/1/3264/Hist%25C3%25B3ria%2520oral%2520como%2520fonte%2520-%2520problemas%2520e%2520m%25C3%25A9todos.pdf%3Fsequence%3D1&ved=2ahUKewiS242nhJXjAhXvKLkGHU5fAOIQFjABegQIBBAB&usg=AOvVaw3JbuFM112vC5tJpVjAuMNa>. Acesso em: 16/12/2018.

LOZANO, Jorge Eduardo Aceves. Prática e estilos de pesquisa na história oral contemporânea. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org.). **Usos e abusos da História Oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

POLLAK, Michel. Memória, Esquecimento, Silêncio; tradução Dora Rocha Flaksman. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral**; tradução Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1998.

SALLES, Vicente. **Épocas do Teatro no Grão-Pará ou Apresentação do Teatro de Época**. Belém: UFPA, 1994.

JANSEN, Karine. Teatro Contemporâneo no Pará: Conceitos, Memórias e Histórias. **Revista Ensaio Geral**, Belém, v. 1, n. 2, jul./dez. 2009.

TOURTIER-BONAZZI, Chantal de. Arquivos: propostas metodológicas. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org.). **Usos e abusos da História Oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.