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

ELIAN CASTOR MÁGNO

MEMÓRIAS DA ENCENAÇÃO PARAENSE: UMA ANÁLISE DOS ESPETÁCULOS *NOSSA CIDADE* (1979) E *O PAPAGAIO* (1980) ENCENADOS POR CLÁUDIO BARRADAS

BELÉM-PA
2026

ELIAN CASTOR MÁGNO

MEMÓRIAS DA ENCENAÇÃO PARAENSE: UMA ANÁLISE DOS ESPETÁCULOS *NOSSA CIDADE* (1979) E *O PAPAGAIO* (1980) ENCENADOS POR CLÁUDIO BARRADAS

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado como requisito parcial para obtenção de grau de Licenciatura em Teatro, pela Universidade Federal do Pará.

Orientador(a): Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra

BELÉM-PA

2026

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Biblioteca Universitária da ETDUFPA-Belém-PA

M198m

Mágno, Elian Castor

Memórias da encenação paraense: uma análise dos espetáculos *Nossa Cidade* (1979) e *O Papagaio* (1980) encenados por Cláudio Barradas / Elian Castor Mágno. 2026.

82 f.

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

Trabalho de Curso (Graduação) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Curso de Licenciatura em Teatro, Belém, 2026.

1. Teatro - Pará. 2. Espetáculo de teatro. 3. Barradas, Claudio. I. Título.

CDD - 23. 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

Ao sétimo dia do mês de julho de dois mil e vinte e seis, às dezesseis horas, reuniu-se na Sala 14 da ETDUFPA, a Banca Examinadora composta pelos docentes: Prof. Dr. José Denis de Oliveira de Bezerra (Orientador e Presidente), Prof.ª Dr.ª Ana Karine Jansen de Amorim (Examinadora) e Prof.ª Dr.ª Valéria Frota de Andrade (Examinadora) para a avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) do Curso de Licenciatura em Teatro da UFPA, do graduando ELIAN CASTOR MAGNO, matrícula 202111240003, intitulado: "MEMÓRIAS DA ENCENAÇÃO PARAENSE: UMA ANÁLISE DOS ESPETÁCULOS *NOSSA CIDADE* E *O PAPAGAIO* ENCENADOS POR CLÁUDIO BARRADAS NA DÉCADA DE 1970 E 1980".

O trabalho apresentado foi Aprovado com o conceito Excelente. E, após constar, foi lavrada a presente ata que, depois de lida e aprovada, será assinada pela presidente e pelos demais membros da banca examinadora.

Belém, 07 de julho de 2026.

Dr. José Denis de Oliveira de Bezerra
Orientadora e Presidente

Prof.ª Dr.ª Ana Karine Jansen de Amorim
Examinadora

Prof.ª Dr.ª Valéria Frota de Andrade
Examinadora

À memória de minha avó, Maria José de Carvalho Pires, que, embora não soubesse ler e nem escrever palavras, ensinou-me, por meio de seu carinho, a ler o mundo com muito amor, sabedoria e generosidade.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha família, aos meus pais, minha mãe Elianaia Castor, por ter sido a minha primeira inspiração no ato da docência e ao meu pai, Enaldo Mendes, por ter me introduzido, na infância, às tintas e pincéis, antes mesmo que eu soubesse o que era ser artista.

À minha irmã, Elayne Castor, em todas as vezes que indagou e se mostrou cheia de curiosidade por este trabalho, ela que é o meu maior amor e suporte afetivo, o principal motivo pelo qual eu nunca desisto, em virtude do nosso laço que transcende a conexão sanguínea. Nerinha, você é a melhor irmã do mundo!

Ao meu amor e companheiro, Yuri Freitas, que com carinho e zelo me acompanhou de perto em todo esse processo e cuidou de mim, me dizendo a todo momento que eu conseguiria chegar até aqui, não só isso, como também sempre me ajudou a compreender a Arte e o Teatro como ciência. Vidinha, eu cheguei aqui e parte disso é graças a sua lealdade ao nosso amor, estando presente e segurando na minha mão quando nada ao meu redor parecia fazer sentido.

A todos os meus amigos e colegas de curso que somaram de alguma forma, com dúvidas, sugestões e apoio. Principalmente, aqueles que foram as minhas duplinhas nesses cinco anos de curso e com toda certeza estarão para sempre no meu coração: Kamilla Pavão – na reta final –, pelas criativas trocas nos trabalhos acadêmicos, me ouvindo atentamente em todos os meus surtos com a pesquisa científica no campo das Artes Cênicas; Larissa Sousa – no início –, pela lealdade, ela, o meu primeiro abraço dentro da instituição, minha primeira amizade de turma que ultrapassou os portões da Universidade; Wellington Maciel – no meio – por todos os momentos em que me trouxe leveza, companheirismo e boas risadas com a sua presença, embarcando em todas as minhas ideias.

A todos os meus amigos e familiares externos à graduação, que estiveram comigo, direta ou indiretamente neste processo. Com gratidão, à minha tia Benedita Dantas, em todas as vezes que facilitou a minha rotina e cuidou de mim, e, minha prima Samara Madland, por me incentivar e sempre me levar aos teatros e SESCs da vida.

Agradeço especialmente, aos meus melhores amigos, Cássio Nunes, Denise Pires e Livia Xavier, pelas inúmeras vezes em que o meu coração apertou e as

dificuldades da vida apareceram, eles estiveram lá cumprindo o papel que define uma amizade, tornando a vida pessoal mais leve, para que nem sempre pudesse interferir de maneira brusca na vida acadêmica. Vocês são os melhores amigos que alguém pode ter.

Aos meus professores, por todas as suas valiosas lições: Adriana Cruz, encarando a sala de aula sempre com um sorriso no rosto; Alana Lima, ao dizer que o Teatro pode ser ensinado brincando; Denis Bezerra, meu orientador neste trabalho, por confiar em minhas mãos esta pesquisa, sendo a ponte para que eu conhecesse o universo de Cláudio Barradas; Inês Ribeiro, com toda a sua disciplina e dedicação pelo Ensino do Teatro na Educação Básica; Ivone Xavier, por sempre me fazer lembrar o lado disruptivo e criativo da Pesquisa em Arte; Karine Jansen, com a gentileza e sensibilidade no campo dos estudos em Performance; Marton Maués, em todos os risos dados na Palhaçaria; Paulo Santana, por me ensinar a genialidade por trás da encenação; Sol Sousa, ainda no início da graduação, por ter sido a minha luz introdutória no universo científico em Artes, lá atrás, ainda com a Etnocenologia, e mais tarde, me apresentando a este projeto. Sol, eu te agradeço, por ultrapassar os limites da relação docente e ter sido a minha família fora da sala de aula no momento em que eu mais precisei de uma; Valéria Andrade, com o encanto de todas as suas aulas, fazendo eu me apaixonar pelo ensino da História do Teatro.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), por meio do Programa de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC-CNPq), por financiar parte desta pesquisa, promovendo a inserção da Arte e do Teatro no espaço científico e o Grupo de Pesquisa Perau (CNPq), por todos os debates, as reflexões e discussões em torno da memória nas Artes da Cena.

Ao Emanuel Franco e Wlad Lima, pela confiança e disponibilidade em me concederem relatos tão preciosos que serviram como base para a compreensão e interpretação dos resultados finais desta pesquisa, ampliando ainda mais as reflexões em torno das encenações de Cláudio Barradas.

Por fim, e mais importante, ao Cláudio Barradas *(In Memoriam)*, que ainda em vida, me permitiu conhecê-lo e em apenas uma visita me ensinou lições preciosas sobre o ofício teatral, não somente, como deixou de exemplo toda a sua dedicação ao Teatro Paraense com tudo o que construiu ao longo da sua vida por meio das suas encenações. Cláudio, você é eterno!

O Teatro é como a vida, você não sabe onde vai, nem o que acontece. Ninguém escolhe ser artista, nós somos escolhidos. Eu fui escolhido — não sei por quem — para o Teatro ser a minha vida.

Cláudio Barradas.

RESUMO

Este trabalho tem como finalidade apresentar o processo de encenação de duas obras encenadas por Cláudio Barradas, um importante encenador paraense de grande destaque na segunda metade do século XX no estado do Pará. As duas obras selecionadas foram *Nossa Cidade* (1978) e *O Papagaio* (1980), ambas produzidas pela passagem do encenador enquanto esteve como professor, na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA), no Curso de Formação em Ator. A pesquisa justifica-se pela necessidade de investigar a vasta produção teatral de Cláudio Barradas enquanto encenador-professor da ETDUFPA durante a década de 1970, onde esteve à frente da montagem de importantes obras teatrais e teve participação primordial na formação de outros encenadores paraenses. De modo geral, com este estudo objetivou-se analisar a encenação de espetáculos produzidos por Cláudio Barradas e a sua contribuição para a história do teatro paraense. O processo metodológico utilizado é caracterizado como documental. Para isso, foram utilizados materiais presentes na Hemeroteca da Biblioteca Pública Arthur Vianna, no acervo da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará e na Coleção Cláudio Barradas, localizada no Centro de Memória da Amazônia da UFPA, ligado ao projeto *Acervo das Memórias Cênicas na Amazônia*, coordenado pelo Grupo de Pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia. A pesquisa também se fundamenta na Memória e História Oral proposta por Bezerra (2013) e nas Poéticas do Teatro de Grupo organizadas por Andrade (2020), articulando discussões sobre encenação, memória e teatralidade amazônica a partir de autores do campo teatral e dos estudos da memória social. Esta é apenas uma partícula do universo de produções presentes na trajetória de Cláudio Barradas, aqui é possível perceber que ele está entre os responsáveis por conduzir grande parte daquilo que se conhece como teatro paraense.

Palavras-chave: Cláudio Barradas; Encenação Paraense; *Nossa Cidade; O Papagaio*; Teatro Paraense.

ABSTRACT

This study aims to present the staging process of two plays directed by Cláudio Barradas, a prominent director from Pará who played a significant role in the state's theater scene during the second half of the 20th century. The two selected works are *Nossa Cidade* (1978) and *O Papagaio* (1980), both produced during his tenure as a professor in the Actor Training Program at the Federal University of Pará's School of Theater and Dance (ETDUFPA). The research is justified by the need to investigate Cláudio Barradas's extensive theatrical output as an ETDUFPA professor during the 1970s, a period when he spearheaded major productions and played a pivotal role in training other directors from Pará. Overall, this study sought to analyze the staging of productions directed by Cláudio Barradas and his contribution to the history of theater in Pará. The methodological approach is documentary in nature. To this end, the study utilized materials from the Newspaper Archive Hemeroteca at the Arthur Vianna Public Library, the ETDUFPA archives, and the Cláudio Barradas Collection—housed at UFPA's Amazon Memory Center Centro de Memória da Amazônia and linked to the "Scenic Memories in the Amazon Collection" project coordinated by the Perau Research Group Memory, History, and Performing Arts in the Amazon. The research is also grounded in the concepts of Memory and Oral History proposed by Bezerra (2013) and the "Poetics of Group Theater" framework organized by Andrade (2020), linking discussions on staging, memory, and Amazonian theatricality through authors from the fields of theater and social memory studies. This study represents just a small fraction of Cláudio Barradas's body of work, yet it reveals him as a key figure in shaping much of what is known as theater in Pará.

Keywords: Cláudio Barradas; Pará Staging; Our City; The Parrot; Pará Theater.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Cláudio Barradas (2019). 17
Figura 2 – Cláudio Barradas e Zê Charone em Abraço (2020). 22
Figura 3 – Vestido de Noiva de Nelson Rodrigues (1943). 27
Figura 4 – Encenação de O Rei da Vela (1967). 28
Figura 5 – Norte Teatro Escola do Pará no 1º Festival de Estudante em Recife (1958). 30
Figura 6 – Matéria anunciando estréia do Grupo GRUTA (1971). 31
Figura 7 – Cartaz do espetáculo Genet e o Palhaço de Deus (1987). 32
Figura 8 – Elenco de Ver de Ver-o-Peso (2022). 34
Figura 9 – Jurupari, a guerra dos sexos (1980). 35
Figura 14 – Matéria pontuando a Censura (1979). 37
Figura 15 – Abertura dramaturgia original de Our Town (1973). 38
Figura 16 – Matéria Nossa Cidade (1979). 40
Figura 10 – Capa da dramaturgia O Papagaio (1980). 43
Figura 11 – Página número 3 da dramaturgia (1980). 44
Figura 12 – Texto alternativo na página número 59 (1980). 46
Figura 13 – Wlad Lima como Coronel Laudemiro (1980). 47

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **12**

1. CLÁUDIO BARRADAS **17**

2. CENA E MEMÓRIA **23**

2.1. Encenação Moderna **24**

2.2. Encenação Brasileira **26**

2.3. Encenação Paraense **28**

3. ENCENAÇÕES DE CLÁUDIO BARRADAS **36**

3.1. Nossa Cidade **36**

3.2. O Papagaio **43**

CONSIDERAÇÕES FINAIS **50**

REFERÊNCIAS **52**

APÊNDICE A - Entrevistas **56**

ANEXOS **77**

INTRODUÇÃO

A pesquisa documental é uma ferramenta frequentemente utilizada para a compreensão de processos históricos, o qual utiliza documentos como fonte primária para gerar uma análise mais aprofundada sobre determinados temas e pesquisas (Gil, 2008). O pesquisador busca compreender a maneira como os fatos se depõem a partir da documentação, de qual maneira eles situam-se ou foram construídos em outros momentos da história, promovendo reflexões de caráter histórico, social e cultural dentro do espaço científico (Ricoeur, 2007).

Dentre os variados tipos de documentos, destacam-se os jornais em veículos de imprensa por reunir datas, locais e relatos sobre fatos atrelados a produções culturais, uma vez que os materiais permitem a consulta prévia e mais aprofundada sobre conteúdos específicos, onde podem ser consultadas informações mais detalhadas a respeito do que já foi produzido (Capelato, 1988). Tais dados podem contribuir para a criação de outros materiais que podem preencher lacunas, não só na pesquisa científica, como também na história cultural de determinadas localidades (Capelato, 1988).

No teatro, a pesquisa documental reflete sua importância para análise de fatores culturais sobre períodos da história teatral, em que os materiais podem proporcionar percepções a respeito da produção e organização dos espetáculos, permitindo evidenciar poéticas teatrais trazidas aos palcos e promover reflexões sobre como estes valores podem estar relacionados ao período em que as obras ou indivíduos por trás das produções estão situados (Bezerra, 2018). A investigação documental no teatro não explora somente fatos artísticos e teatrais, mas também fatores políticos da sociedade (Bezerra, 2018).

Não se pode deixar de considerar os aspectos das memórias descritas e relatadas em documentos e que têm o teatro como ofício, além de somarem para com a construção da identidade cultural de uma nação, devido as memórias contribuírem para se entender o próprio presente, mediante análises subjetivas e inerentes à cultura das localidades, onde os fazedores dessa cultura realizam suas produções teatrais (Nora, 1993).

As memórias do teatro produzido em Belém do Pará são muitas e comumente se relacionam em um ponto central de produção teatral universitária, presente na

Escola de Teatro de Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA). A instituição foi fundada em 1963 e está em atividade desde então e tem como base nas suas formações instrumentalizar os ofícios atrelados às artes da cena, além de já ter apresentado para os palcos da capital paraense grandes nomes do teatro paraense.

A partir do ano de 1969, recebeu em suas portas como docente o professor e encenador Cláudio de Sousa Barradas, no curso de Formação em Ator, onde ele esteve à frente da antiga cadeira/disciplina de Interpretação, permanecendo no cargo até 1992, quando chegou a se aposentar da ETDUFPA, deixando um legado dentro da história das artes da cena produzidas na Universidade Federal do Pará (Teixeira, 2015). Uma figura célebre dentro das memórias em teatro, não somente na metade do século XX, como ainda na contemporaneidade, responsável pela formação de grandes profissionais em teatro (Teixeira, 2015).

O teatro no Pará atualmente tem suas bases cênicas muito bem solidificadas e estabelecidas, embora, claro, ainda seja uma realidade a escassez de recursos financeiros e governamentais para a produção teatral nos tablados paraenses, se forem comparados ao restante do Brasil, como aponta Ramos (2025). De acordo com Bezerra (2013), a solidez citada na verdade se refere a uma estética de encenação que conta e encena narrativas da Amazônia brasileira, por quem a vive e sente na pele, encenadores que a construíram e ainda constroem a cena teatral, estas encenações e as formas como são produzidas hoje podem ser reconhecidas como referências para o restante do Brasil.

A encenação paraense nem sempre foi reconhecida como uma referência para o teatro brasileiro, pois caso as obras nacionais sobre teatralidade forem consultadas, pouco se verá ou nada terá citado sobre o que foi produzido por encenadores paraenses, estes, por sua vez, estiveram sempre à margem e pouco documentados no que se conhece sobre o teatro paraense (Bezerra, 2013). A década de 1970, período histórico onde esta pesquisa busca situar-se, está entre as mais produtivas, resultando em encenações que vão de dramaturgias nacionais, até as internacionais, em que algumas até percorreram o Brasil, evidenciando a força da estética de um teatro produzido no Norte do país (Teixeira, 2015).

A pesquisa que resulta neste Trabalho de Conclusão de Curso partiu da necessidade de investigar a vasta produção teatral de Cláudio Barradas enquanto encenador-professor na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará

(ETDUFPA) durante a década de 1970. Nesse momento, observamos a forte presença do artista à frente da montagem de importantes espetáculos teatrais, hoje referências históricas, e teve participação primordial na formação de outros encenadores que até hoje produzem teatro no Brasil. Por este motivo, faz-se necessário investigar a maneira como estes conhecimentos foram repassados e como até hoje eles refletem em uma encenação contemporânea nortista.

A investigação é resultado de três planos de trabalho, desenvolvidos no âmbito do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) da UFPA, ligados ao projeto de pesquisa *Artes Cênicas: memórias, histórias em interfaces culturais na Amazônia* do grupo de Pesquisa Perau, sob a orientação do professor José Denis de Oliveira Bezerra. São eles: *Coleção Cláudio Barradas: memórias do teatro no Pará* (PIBIC, 2023); *Cláudio Barradas: memória e visualidade cênica no teatro paraense da década de 1970* (PIBIC, 2024); *Memórias da visualidade cênica paraense: uma análise dos processos poéticos dos espetáculos dirigidos por Cláudio Barradas na década de 1970* (PIBIC, 2025).

Nossas investigações fundamentam-se na pretensão em contribuir para o campo não somente das artes cênicas, mas também para fatores históricos e culturais do estado do Pará e, principalmente, para o Norte da Amazônia brasileira. Com isso, evidencia-se a importância e genialidade de um homem que dedicou a maior parte de sua vida à manutenção do ofício teatral, criando não somente estéticas, mas as mantendo vivas até a atualidade, mesmo depois de sua partida.

Os caminhos metodológicos adotados para a realização da pesquisa, caracterizada como documental (Bacellar, 2010), descritiva e exploratória, de abordagem qualitativa. A investigação busca compreender a influência de Cláudio Barradas nos processos de formação e criação teatral na Amazônia, a partir da análise de documentos históricos e culturais produzidos entre as décadas de 1970 e 1980, junto também à oralidade de quem participou dos seus processos criativos.

Para isso, foram utilizados materiais presentes na Hemeroteca da Biblioteca Pública Arthur Vianna, no acervo da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará e na Coleção Cláudio Barradas, localizada no Centro de Memória da Amazônia da UFPA. A pesquisa fundamenta-se na Memória e História Oral proposta por Denis Bezerra (2013) e nas Poéticas do Teatro de Grupo organizadas por Valéria Andrade (2020), articulando discussões sobre encenação, memória e teatralidade amazônica a partir de autores do campo teatral e dos estudos da memória social.

Complementar à isso, foram entrevistadas duas pessoas que estiveram nos processos criativos das obras, Emanuel Franco[1] e Wlad Lima[2].

Esta monografia está dividida em quatro partes. Na primeira parte, de maneira introdutória, busca falar sobre a figura do encenador Cláudio de Souza Barradas, colocando em evidência parte de sua trajetória nas artes da cena e sua passagem como professor pela Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA). A segunda parte, versa sobre conceitos de encenação e como isso pode ser visto no estado e no país, continuando como primeiro plano Cláudio Barradas, onde também é tratado um panorama sobre o contexto político da década de 1970 e como o teatro sofreu repressões e se manteve resistindo durante o período ditatorial brasileiro. Com isso, faz-se um compilado de alguns grupos teatrais paraense oriundos da ETDUFPA e as suas contribuições, enfatizando como a instituição situava-se no combate deste período sombrio da história. O terceiro momento deste trabalho vai tratar sobre algumas produções teatrais da década de 1970 encenadas por Cláudio Barradas, entre elas: *Nossa Cidade* (1978) e *O Papagaio* (1980).

De modo geral, objetivou-se analisar a encenação de espetáculos produzidos por Cláudio Barradas e a sua contribuição para a história do teatro paraense. Com isso, especificamente foram investigados dois processos criativos presentes nos espetáculos dirigidos por Cláudio Barradas nas décadas de 1970 e em Belém do Pará, analisando os processos poéticos dos espetáculos na relação entre o texto

[1] Com farta expertise na área artística, inclusive, em curadoria, o artista visual paraense Emanuel Franco, 73 anos, é um entusiasta de espaços para que artistas exponham seus trabalhos ao público, prezando sempre por essa relação entre o artista e o público espectador. Ele possui uma trajetória marcante no cenário artístico do Pará e atualmente está à frente do Museu de Arte Sacra, sediado na Igreja de Santo Alexandre, no bairro histórico da Cidade Velha. Desde os anos 1990, Emanuel atua como curador de exposições. Entretanto, o começo da vida artística dele começou de fato na década de 1970: "Quando, inclusive, aluno de Arquitetura, que eu me formei em Arquitetura, mas, na realidade, fazia paralelamente produção artística, meus desenhos e pinturas, enfim". Fonte: O Liberal (2026). Disponível em: https://www.oliberal.com/arte-par%C3%A1/fotografa-walda-marques-e-artista-visual-emanuel-franco-ousadia-que-se-conecta-com-o-arte-para-1.1130375#:~:text=Arquiteto%20da%20arte&text=Sorte%20das%20artes%20do%20Par%C3%A1,atua%20como%20curador%20de%20exposi%C3%A7%C3%B5es.. Acesso em: 21 jul 2026.

[2] Wlad Lima, é uma mulher essencialmente de Teatro, inegavelmente referência como atriz, diretora, dramaturga, artista-pesquisadora. Pode-se afirmar que ela fez escola, devido a tantos atores, atrizes, artistas formados em suas aulas, desde os cursos técnicos à Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. Uma vida dedicada ao Teatro. Ela transita pelos mais variados temas da área, sempre foi ativista, no sentido de questionar, propor, fazer diferença. É uma das fundadoras do Grupo Cuíra, em atividade há quatro décadas no Teatro Paraense. Nesse grupo, tem participação ativa, seja como atriz ou diretora de espetáculos. Fonte: Portal de Dramaturgia (2026). Disponível em: https://www.portaldedramaturgia.com/profile/wlad-lima. Acesso em: 21 jul de 2026.

dramático e as visualidades (cenografia e figurino), realizando uma investigação sobre o teatro paraense, em uma perspectiva histórica.

Este é um trabalho de pesquisa oriundo de Iniciação Científica, inserido nas atividades do Grupo de Pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia-UFPA/CNPq, na linha de pesquisa História e Historiografia das Artes Cênicas na Amazônia, ligado ao projeto de pesquisa Artes Cênicas: memórias, histórias em interfaces culturais na Amazônia, a qual tem seu desenvolvimento no plano de trabalho intitulado “Cláudio Barradas: memória e visualidade cênica no teatro paraense da década de 1970”, onde busca fazer a manutenção e resgatar narrativas de fontes orais e documentais das obras realizadas por Cláudio Barradas. A pesquisa se junta aos demais trabalhos de iniciação científica desenvolvidos pelo grupo de pesquisa sobre as produções cênicas na Amazônia paraense no século XX e XXI, a partir do diálogo entre os estudos das artes da cena com os da memória.

1. CLÁUDIO BARRADAS[3]

[3] Todos os fatos e as narrativas discorridos neste capítulo estão disponíveis em entrevistas dadas por Cláudio Barradas à Bezerra (2021; 2023) e Teixeira (2015), onde Barradas narra cenas de sua trajetória teatral. Ademais, compreende-se a vida do encenador como um universo a ser pesquisado, contendo uma amplitude imensurável de sua produção teatral. Portanto, de maneira resumida foram

De acordo com o material (Bezerra, 2021; 2023) produzido por Denis Bezerra, Cláudio de Souza Barradas nasceu em 4 de janeiro de 1930, no bairro do Umarizal, na cidade de Belém do Pará. Sendo filho de Manoel Júlio Barradas, um imigrante português, e Ignez de Souza Barradas, que era nordestina e piauiense. Barradas teve uma infância humilde, regada de dificuldades e sonhos, tinha como objetivo ser um grande ator, sonhava que um dia faria do palco seu lar, e isso, mais tarde, tornou-se um fato. Atualmente, ele está entre uma das figuras artísticas teatrais mais célebres do Pará.

Figura 1 – Cláudio Barradas (2019).



Fonte: Cultura Rede de Comunicação (2015).[4]

A vida de Barradas é marcada por uma multiplicidade de atuações, esteve intensamente nos palcos como ator, diretor e encenador. Trabalhou como radialista, participando da direção de radionovelas na Rádio Marajoara. Dedicou-se à literatura como escritor de *Contículos*[5] (Barradas, 2022), com minicontos, poesias e textos teatrais. Exerceu o jornalismo através da escrita de críticas teatrais na imprensa local. Aposentou-se como docente pela Universidade Federal do Pará (UFPA) e pela antiga Escola Técnica Federal em 1992. Após a aposentadoria, retomou uma missão de

selecionados apenas alguns aspectos de sua produção, aqueles considerados relevantes para o objetivo da pesquisa.

[4] Disponível em: https://youtu.be/nvsXkUJfM0s?si=hfMTadaF2irTphty. Acesso em: 10 jun. 2026.

[5] É o primeiro livro de Cláudio Barradas, com escritos poéticos que giram em torno de temas do cotidiano.

juventude e ordenou-se padre, atuando na Arquidiocese de Belém, sem nunca abandonar completamente o Teatro.

Bezerra (2021; 2023) informa que o contato de Barradas com as artes ocorreu muito cedo. O bairro do Umarizal, onde cresceu, era um celeiro de atividades artísticas populares, como Pássaros Juninos, bois, pastorinhas e blocos de carnaval. Sua iniciação como ator aconteceu no Externato Misto Santa Luzia, escola onde cursou o primário. A instituição costumava improvisar palcos nos corredores ao final do ano para apresentações teatrais. Em uma de suas primeiras atuações, interpretou um dos sete lápis de cor, dizendo o texto: *"eu, o roxo, tenho a cor das violetas*".

Sua formação como espectador foi fortemente influenciada por uma senhora para quem sua mãe trabalhava, Margarida Costa de Carvalho (conhecida como Dona Florzinha), que tocava piano no antigo Cinema Moderno.[6] Ela e seu companheiro, gerente do Cinema Moderno, levavam o jovem Barradas frequentemente aos cafés-concertos e ao cinema. Essa vivência fez com que sua principal influência dramática viesse das telas do cinema, moldando sua forma de pensar a dramaturgia, costumava acompanhar as nuances da tela com vislumbre, com isso, tentava fundir as duas artes teatro e cinema, alegando isso como possibilidade, tentando mostrar que embora elas aconteçam em ambientes distintos, uma se dá na tela (cinema) a outra no palco (teatro) elas poderiam caminhar juntas, exercendo aproximação.

Na juventude, Barradas ingressou no Seminário Metropolitano Nossa Senhora da Conceição[7] aos 13 anos, saindo aos 20. Lá, sua paixão pelo teatro foi alimentada pelos padres salesianos, que utilizavam a linguagem cênica como ferramenta pedagógica. Como possuía uma voz marcante na época, seu primeiro grande trabalho teatral no seminário foi uma opereta chamada "Marcos, o Pescador". Posteriormente, cursou Letras Clássicas na recém-fundada Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras do Colégio Souza Franco.[8]

Embora toda a disciplina com os palcos, Cláudio Barradas esteve longe de ter sido um aluno exemplar, pois dividia seu tempo com o rádio. Ele conta uma

[6] "O Cine Moderno, inaugurado em 1937 pelo grupo Cardoso & Lopes, foi um dos marcos da cinematografia em Belém. Localizado em frente à antiga Praça Justo Chermont, hoje Praça Santuário de Nazaré, o cinema ocupava um espaço que atualmente serve de estacionamento para a Arquidiocese e, durante a quadra nazarena, abriga o Arraial de Nazaré" (Bezerra, 2023, p. 118).

[7] "O Seminário era organizado pela Igreja de Santo Alexandre, localizada em Belém do Pará" (Bezerra, 2023, p. 117).

[8] "O Colégio é uma das instituições públicas mais tradicionais de Belém, localizado na Avenida Almirante Barroso, no bairro do Marco, em Belém do Pará" (Bezerra, 2023, p. 118).

anedota em que, sem ter estudado para uma prova de literatura latina, ausentou-se rapidamente da sala tentando colar os conteúdos. Sem sucesso na busca por respostas, decidiu escrever a prova sem citar datas, nomes ou locais específicos. O professor elogiou sua prova classificando-a como original, pois os demais alunos haviam tentado copiar um conto.

A entrada no mundo do rádio aconteceu por acaso, quando encontrou Edgar Proença[9] no aeroporto do Rio de Janeiro. Proença o convidou para dirigir novelas na Rádio Clube do Pará. Barradas considerava o rádio uma das escolas fundamentais para o ofício do ator, pois ela exige que o espectador crie ativamente o personagem, o cenário e as ações através da expressão vocal, ao contrário do espectador passivo do teatro.

Barradas, mesmo dando ainda seus primeiros passos na cena teatral, tinha repulsa pelo comodismo, cenas que eram marcadas pela monotonia ou falta de criatividade o deixavam inquieto, pois, para ele, o teatro é o lugar do risco da experimentação e exercício da criatividade. Para ele, um teatro de verdade é aquele como um precipício em que o artista se joga sem saber se lá embaixo haverá um piso confortável o esperando, ou uma camada de solo rígida para o despedaçar.

Assim era Cláudio Barradas, não se preocupava nos dilemas que o teatro poderia causar, nem sequer parava para olhar as dificuldades, preferia encarar de frente e fazer da cena seu principal ofício. Um homem, como ele, que acreditava no teatro como artifício de provocação, lugar onde não viria ser somente fonte de entretenimento, mas de formação crítica e pensamento político social.

Na década de 1940, já em sua juventude, quando ele começava a entrar em ascensão no teatro escreveu sua primeira peça *O Trovador de Deus*, em que fez questão de fazê-la sem unidade temporal e espacial, escreveu algo em que ele julgava inovador para o teatro. A peça foi criticada à época, não foi bem recepcionada, na percepção de Angelita Silva,[10] uma professora de teatro, que naquele período disse que pelo fato de o espetáculo não possuir unidade temporal, logo, cabia no cinema e não no teatro. Mas para Barradas, ele considerou que aquilo não era nada

[9] “Edgar de Campos Proença (1892-1973), foi um dos pioneiros do jornalismo e do rádio na Amazônia. Ele é amplamente reconhecido por transmitir o primeiro jogo de futebol fora do eixo Rio-São Paulo e pela fundação do Paysandu Sport Club” (Bezerra, 2023, p. 119).

[10] “Angelita Ferreira da Silva foi uma mulher de teatro envolvida com o movimento de teatro amador de Belém, por meio do grupo Teatro do Estudante do Pará, juntamente com Margarida Schivazappa, na década de 1940; e o Norte Teatro Escola do Pará na década de 1950 e início de 60” (Bezerra, 2023, p. 119).

mais que um pensamento limitante: “O que ela chamou de defeito era um avanço. Eu era avançado em termos de teatro, mas como eu vivia no cu do mundo que era Belém, o que era avanço passava como erro” (Barradas *in* Teixeira, 2015, p. 31).

Cláudio Barradas foi um homem de teatro que em meios existenciais de crises políticas ou financeiras acreditou que o teatro era um lugar político, de força, e que poderia ser também propício ao de sociabilidade. Esteve diante da cena por muitos anos, ao lado de outras grandes figuras de teatro, somando forças para construir o ato cênico paraense. Na década de 1970, a sua voz é pertinente quando se fala de teatro no Estado do Pará e na região amazônica. Exerceu grande parte de sua vida ao ofício do fazer teatral, junto à Escola de Teatro e Dança da UFPA, onde desenvolveu grande parte de seus trabalhos destinados à docência, não só lá, como em outros grupos teatrais da cidade de Belém, transitando entre atividades como professor, diretor, dramaturgo, ator e até mesmo a colaborar na criação de grupos.

Durante o período civil militar brasileiro, em meio a tantas censuras, Cláudio Barradas continuou produzindo teatro, certo de que a sua produção serviria no combate de opressão e descaso pela liberdade política, pois acreditava que o teatro poderia ser uma arma para combate a censura e o plano político sombrio instaurado durante aqueles anos. Barradas pensava o teatro como uma arma de ação, com munição não só para quem o fazia, mas também para quem o apreciava e acreditava que uma época de insanidade política iria ser vencida.

Quando se busca fazer relação entre presente e passado é importante constatar um fato, um tanto comum, de que alguns dos artistas presentes na atualidade, estes que iniciaram no teatro ou presenciaram o período da década de 1960 a 1980, passaram pelas mãos de Cláudio Barradas, tendo a oportunidade de estar junto ou aprendendo com ele no ato teatral. Ele quem, dentro da antiga Escola de Teatro, atual Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA).

Em suas atividades como professor, Barradas fez do teatro o seu lar e se tornou o mestre de muitos artistas paraenses que passaram por suas mãos e ensinamentos. Na instituição, ele trabalhou como professor de teatro, no curso de Formação em Ator[11] assumindo a cadeira de Interpretação[12].

[11] Criado em 1963, o curso passou por algumas modificações e atualmente é o Curso de Nível Médio em Teatro, com ênfase na formação de atores e atrizes.
[12] Uma das disciplinas do Curso de Formação em Ator.

Em sua passagem como professor realizou grandes produções oriundas dos processos de formação dentro da escola, entre elas *Vereda da Salvação* (1970), *O Coronel de Macambira* (1972), *A Incelença* (1974), *Cobra Norato* (1975), *Nossa Cidade* (1978), *O Papagaio* (1980), dentre outros que estão catalogados nos serviços documentais de Belém. Estes espetáculos apresentaram encenadores para o universo teatral, que não abandonaram as artes da cena e seguiram repassando o legado de Barradas para processos teatrais presentes até hoje nas artes da cena.

Todavia, sempre demonstrou uma visão extremamente crítica em torno de seus ensinamentos. Apesar de ser chamado por muitos de "ícone" ou "mestre", Barradas, humildemente rejeitava tais rótulos. Ele costumava se definir como "um aprendiz de teatro". Para ele, o estudo e a busca pela arte eram contínuos, declarando que o teatro não se aprende apenas decorando regras, mas reinventando o que é necessário para a cena.

Quando se fala da memória do teatro no estado do Pará, não tem como se distanciar da figura de Cláudio Barradas, pois ele esteve entre quem por muito tempo conduziu e somou forças para que o teatro paraense ganhasse vitalidade e pudesse se erguer. Não há como não dizer que em meio a tantos homens e mulheres de teatro, ele foi um dos que contribuíram para que a cena teatral continuasse pulsando. Não há como falar do teatro paraense sem que seja mencionado Cláudio Barradas, da mesma forma que não existe a possibilidade de mencionar Cláudio Barradas, sem que deixemos de falar do teatro paraense.

Ao final de sua trajetória, Cláudio Barradas esteve ausente de suas atividades teatrais, subindo aos palcos pela última vez em 25 de outubro de 2020, durante a pandemia, sem plateia, ao lado de sua colega de cena Zê Charone[13] no espetáculo *Abraço,* do Grupo Cuíra de Teatro. Entretanto, mesmo afastado, seguiu sendo brilhantemente rememorado e apreciado nas artes da cena paraense, por seus colegas ou estudos teatrais.

[13] Começou a carreira no teatro em 1981. É atriz e produtora, integrando parte do grupo de Teatro Cuíra. Atualmente, além de atuar e produzir, a atriz administra o Teatro Cuíra, que fica em Belém-PA. Zê teve sua primeira experiência na televisão, em duas participações especiais de novelas da Rede Globo. A primeira foi em *Amor Eterno Amor* e a outra em *Cheias de Charme*. Fonte: Rede Globo (2012): Disponível em: https://redeglobo.globo.com/pa/tvliberal/noticia/2012/07/atriz-paraense-fala-sobre-suas-participacoes-em-novelas.html. Acesso em: 22 jul de 2026.

Figura 2 – Cláudio Barradas e Zê Charone em *Abraço* (2020).



Fonte: Ascom/SECULT (2020).[14]

Com a sua partida, aos 95 anos, no ano de 2025, tornou-se indispensável dar seguimento à preservação de sua memória na história das artes da cena, tendo em vista que sua vida e obra ainda é pouco documentada, principalmente nos espaços acadêmicos, lugar onde ele esteve fortemente presente, formando artistas que mais tarde, também se tornaram docentes e produtores das artes cênicas.

2. CENA E MEMÓRIA

Ao se falar dos problemas que circundam as artes da cena na contemporaneidade depara-se com um que ocasionalmente pode ser um dos mais graves, que é a perda da memória, ou como ela vai se perdendo ao longo do tempo, por falta de um trabalho de preservação e cuidado (Bezerra, 2018). Conforme os anos

[14] Disponível em: https://secult.pa.gov.br/noticia/270/claudio-barradas-sobe-ao-palco-do-da-paz-para-interpretar-o-abraco. Acesso em: 10 jun. 2026.

vão se passando, o ato cênico sempre avança, enxergando o futuro, mas por vezes esquecendo que também precisa-se recordar o passado, uma vez que a memória é, ou pelo menos deveria ser, o alicerce para que o universo cênico continue vibrando, a fim de mantê-lo eterno (Bezerra, 2018). De acordo com Andrade (2020, p. 36):

> “Após o breve instante consumado ao vivo e na presença de atores e espectadores, o teatro só permanece como memória. A permanência dos grupos constitui uma tradição que também sofre mutações e alterações de rumo, marcada pelas renovações promovidas a cada geração” (Andrade, 2020, p. 36).

Com as pesquisas que surgem a partir da memória não é possível somente recordar certas obras, mas há possibilidade de reviver o acontecimento como se estivesse nele (pela primeira vez ou novamente), mesmo estando em um tempo presente (Nora, 1993). Na memória pode ser acessado aquilo que há de bonito, prazeroso e também o lado ignóbil de uma narrativa, pessoa ou lugar, ela acompanha por onde quer que transite e talvez este seja o privilégio, acessá-la através da mente, do corpo, de trajetórias e passos dados na vida (Nora, 1993).

Assim, quando se ouve determinada narrativa, não se pode perder de vista que aquilo que está sendo descrito, pode e deve ser considerado como material de pesquisa, ainda que sejam minúsculos fragmentos, pois memória dá manutenção à vida, é acompanhada por grupos vivos e, por isso, ela está em sempre descoberta e construção, aberta aos diálogos da lembrança e do que pode ser esquecido, indiferentemente de suas deformações, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações, a memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente (Nora, 1993).

A memória, quando se trata dos estudos artísticos, pode ser uma principal aliada no processo de criação. Com o suporte dela se pode criar, produzir e entender melhor aquilo que se deseja expressar através de uma construção cênica, pois o passado constrói o alicerce para a compreensão do presente, onde pode ser possível avançar com soberania em direção ao futuro (Bezerra, 2023). É sempre de grande valia discutir com base nos estudos de memória a sua importância para ambientes acadêmicos, comunitários e sociais, articulando que este campo é que tem a responsabilidade em agenciar não somente processos poéticos, como também históricos (Bezerra, 2023).

Os estudos em memória têm como principal fio condutor os relatos e fontes de quem já vivenciou, ou esteve diante de determinado acontecimento. Aquilo que se

extrai destes relatos passa a ser, então, um rico material para a manutenção da vida e obra de determinados artistas (Bezerra, 2013).

A memória é quem acompanha, dá suporte para que se consiga manter vivas as tradições, lembranças e caminhos já trilhados por quem veio antes e se dedicou a construir o que se conhece no presente (Meneses, 1999). No campo de trabalho da memória, é possível acessar pontos de vistas de quem presenciou os acontecimentos passados, tais acontecimentos são importantes serem preservados para que não sejam esquecidos e no futuro possam ser contemplados por gerações futuras (Meneses, 1999).

No contexto atual em que a memória das artes cênicas é por vezes negligenciada, é importante demonstrar preocupação e cuidado com trabalhos antepassados, que serviram de condução para que hoje também se pudesse estar pisando nos tablados da cena contemporânea. Se hoje os pisos teatrais da cena estão erguidos é porque antes de gerações presentes vieram pessoas que o pavimentaram (Lopes, 2024).

2.1. Encenação Moderna

Ao final do século XIX, o teatro recebeu inúmeras revoluções conceituais, estando entre elas uma que permeou o teatro moderno e até hoje segue sendo amplamente utilizada em teorias teatrais, que é o conceito de “encenação” (Pavis, 2008). Antes disso, pode considerar-se que, de acordo com Roubine (1998), o teatro era centralizado na figura do dramaturgo ou atores, cada um em ofícios restritos onde pouco se atravessava um ao outro de maneira colaborativa. Como aponta Pavis (2008), a ideia do encenador em sua síntese pode ser considerada na figura daquele que organiza e reflete o espetáculo em sua esfera poética completa, agindo em todas as noções que circundam o ato cênico e em como tais esferas podem se interligar uma à outra.

Entre os nomes fundamentais os quais em seus trabalhos aplicaram ideias que contribuíram para a consolidação de tal conceito, estão Antoine (2001), pensando a encenação como um ato realista; Stanislavski (2013), discutindo métodos e relações entre a personagem e as emoções psicofísicas; Appia (1962), buscando contribuições cenográficas e visuais para a consolidação de novas estéticas no palco e Craig (1963), defendendo a figura do diretor como comando central da condução cênica.

Todas essas teorias, cada qual em sua particularidade, com o passar do tempo tornaram-se únicas dentro da funcionalidade do espetáculo. Percebe-se na contemporaneidade que uma não se distancia da outra, não são caminhos paralelos, ao contrário, podem ser uníssonos (Lehmann, 2007).

Nesse sentido, a encenação acabou se tornando uma linguagem própria, não resultando apenas em uma restrição do texto dramático. Entretanto, é preciso situar-se que embora não se tivesse a compreensão consolidada da conceitualidade não é que ela já não pudesse existir aplicações da mesma (Guinsburg, 2001). Em termos ocidentais, na Grécia Antiga, já se atribuía-se da utilização de mascaramento e figurinos simbólicos, autores como Sófocles e Eurípedes formularam cenas de maneira integrada, mesmo sem a figura do encenador que se tem atualmente (Berthold, 2011). Já no teatro oriental, pode-se perceber o extremo rigor gestual, ritmo e musicalidade para a construção cênica. O corpo e outros elementos podem ser compreendidos como linguagem e não somente o texto dramático (Bonfitto, 2002).

Portanto, a encenação, em termos mundiais, pode ser compreendida como a evolução da maneira como o teatro organiza o espaço, o corpo, o tempo e a visualidade da cena (Roubine, 1998). Embora a figura do encenador moderno surja apenas no final do século XIX, a preocupação com a composição cênica atravessa diversas culturas e períodos históricos. Hoje, a encenação é entendida como uma linguagem artística autônoma, responsável por articular todos os elementos do espetáculo teatral (Vertchenko, 2025).

2.2. Encenação Brasileira

No Brasil, a encenação brasileira se desenvolve principalmente a partir do século XX, quando o Brasil começa a passar por modernizações estéticas e conceituais, tendo em vista o pós-Semana de Arte Moderna de 1922 (Magaldi, 2004). Antes disso, como em outros lugares do mundo, o que predominava ainda era a figura do ator e texto dramático, pela forte influência do teatro europeu (Prado, 1999).

Ao final do século XIX e início do século XX, o teatro brasileiro era marcado pelas companhias de teatro de revista e melodramas, tendo como seus condutores empresários ou profissionais amadores de teatro (Veneziano, 1991). Com a modernização teatral, nas décadas de 1940 e 1950, começam a surgir grupos interessados em revolucionar a estética teatral no Brasil. Entre os marcos teatrais

estão o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em São Paulo, no ano de 1948, que trouxe cenografias modernas e novas preocupações com o princípio estético de suas montagens (Guzik, 1986).

Entre os diretores ligados a esse processo estão Ziembinski[15] e a montagem de *Vestido de Noiva*, em 1943, de Nelson Rodrigues. Tal montagem é constantemente utilizada como uma referência da encenação moderna brasileira, pois o espetáculo inovou por apresentar uma unidade temporal fragmentada, múltiplos planos cênicos e forte integração entre o cenário, personagens e texto dramático, sendo considerada um rompimento com o naturalismo que vinha sido promovido até então, ocasionando em uma encenação com foco em outras linguagens do espetáculo (Faria, 2023).

Figura 3 – *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues (1943).



Fonte: Carlos Moskovics (1943).[16]

Entre as décadas de 1960 e 1970, a encenação brasileira começa a dialogar com o estado político em que o Brasil se situava naquele momento, resultando no destaque do Teatro de Arena e Teatro Oficina, ambos focados em estéticas de combate à repressão do pensamento (Mostaço, 1982). O Teatro de Arena, ligado a

[15] Zbigniew Marian Ziembinski (1908–1978) foi um diretor e ator polonês naturalizado brasileiro, considerado o “pai do teatro moderno brasileiro”.

[16] Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/183716-vestido-de-noiva. Acesso em: 10 jun. 2026.

Augusto Boal[17] e Gianfrancesco Guarnieri[18], buscava um teatro popular, em uma linguagem pedagógica de conscientização das crises políticas, com isso destacando os temas nacionais, gerando uma aproximação entre público e encenação (Starling, 2008). Em paralelo ao Arena, acontecia o Teatro Oficina, com encenações dirigidas por José Celso Martinez[19], com foco extremo no experimentalismo, rompendo com toda a tradição teatral, gerando atuações ritualísticas e experimentadas no corpo, como pode-se perceber na primeira montagem de *O Rei da Vela*, de Oswald Andrade, uma revolução para o teatro brasileiro misturando política, carnaval e estética tropicalista (Patriota, 2003).

Figura 4 – Encenação de *O Rei da Vela* (1967).



Fonte: Acervo Teatro Oficina (1967).[20]

A encenação brasileira é marcada por diálogos políticos e sociais, uma vez que ganhou força em um período sombrio da história do Brasil e um de seus maiores pontos de construção é o teatro experimental, onde criam-se encenações coletivas,

[17] Augusto Boal (1931–2009) foi um diretor de teatro, dramaturgo e ativista político brasileiro. Fundador do Teatro do Oprimido, transformou a prática teatral em ferramenta de conscientização e mudança social, influenciando gerações de artistas, educadores e movimentos comunitários em todo o mundo.

[18] Gianfrancesco Guarnieri (1934–2006) foi um dramaturgo, ator, diretor, compositor e cronista ítalo-brasileiro. Figura central do teatro de resistência no Brasil, destacou-se por unir arte e engajamento político, explorando as contradições sociais e humanas em obras marcantes da dramaturgia nacional. Seu legado segue influente no teatro, no cinema e na televisão.

[19] José Celso Martinez Corrêa (1937–2023), conhecido como Zé Celso, foi um diretor teatral, dramaturgo e ator brasileiro. Fundador do histórico Teatro Oficina Uzyna Uzona, tornou-se símbolo de um teatro experimental, político e libertário que marcou a cultura brasileira desde os anos 1960.

[20] Disponível em: https://memoriasdaditadura.org.br/fotografia/encenacao-de-o-rei-da-vela-no-teatro-oficina-em-1967/. Acesso em: 10 jun. 2026.

no qual se misturam aspectos populares e eruditos, não se opondo a nenhum e mantendo firme a brasilidade como premissa inicial, tendo o corpo como via de manifestação poética e criativa, com ritmos e hibridismos culturais da nação (Fernandes, 2000).

2.3. Encenação Paraense

A encenação paraense está caracterizada pela forte presença de elementos culturais e poéticos da região amazônica, formando uma identidade que não só produz artisticamente com o intuito de entreter determinados públicos, mas pensa socialmente, tendo suas encenações refletidas em perspectivas políticas (Bezerra, 2021). A cena teatral no Pará dialoga fortemente com os ritmos, musicalidades, expressões, visualidades e narrativas do seu próprio povo que vive e sente na pele o que é estar no Norte do país (Bezerra, 2021).

Ainda no período colonial, no século XIX, a capital paraense passa pelo seu apogeu econômico, em avanços proporcionados pelo ciclo da borracha, com isso, recebendo forte influência europeia na sociedade da época. Isso, consequentemente, refletiu no desenvolvimento das operetas e teatros de revista daquele período, proporcionando certa integração econômica, social e cultural (Salles, 1994). Em 1878, inaugura-se o Theatro da Paz, palco de grandes artistas, que naquela altura era bastante utilizado de maneira erudita, apenas para o uso da elite paraense, focado em apresentações líricas e dramáticas influenciadas pelo eixo europeu. No entanto, com a chegada do edifício, há, portanto, certa oficialização institucional do Teatro no Estado do Pará (Salles, 1994).

Nas primeiras décadas do século XX, as encenações ainda estão marcadas pela influência europeia, com as companhias da França e Portugal, ao mesmo tempo em que cresciam aos arredores grupos de teatro amador e principalmente, os Pássaros Juninos, que surgiam pela necessidade de popularizar o teatro feito na região, visando a democratização do acesso à cena (Salles, 1994). Com a chegada dos Pássaros, começa-se pensar um teatro que tem parte do jogo cênico focado na brincadeira (Charone, 2009).

Ainda no século XX, a partir da década de 1940, começa o surgimento do Norte Teatro Escola com grupos que foram essenciais para o Teatro no Pará, nesse período surgem experiências ligadas à formação artística e pela primeira vez

movimentos de profissionalização começam a integrar a faixa nortista paraense (Bezerra, 2016). As produções desta época ainda se concentram em serem nacionais e europeias, no entanto, começa a se questionar também a identidade amazônica e como ela poderia estar em cena (Bezerra, 2016).

Figura 5 – Norte Teatro Escola do Pará no 1º Festival de Estudante em Recife (1958).



1958 – *Morte e Vida Severina* (João Cabral de Melo Neto) – I Festival de Teatro de Estudantes do Brasil – Recife. Dir. p/esq.: Lóris Pereira, Lindanor Celina, Benedito Nunes, Aita Altmann, Carlos Miranda, Maria Brígido, Waldemar Henrique, Fernando Penna, Wilson Penna, Maria Sylvia, Paraguassú Éleres e o repórter do *Diário de Pernambuco*. (Esta fotografia está no Teatro *Maria Sylvia Nunes*, na Estação das Docas, em Belém)

Fonte: Paraguassú Éleres, Teatro de Vanguarda (2008).

Na década de 1960 o teatro brasileiro começa a sentir os impactos da repressão do governo militar ditatorial da época, sendo um período no qual a classe teatral estaria coagida a ceder às pressões governamentais e políticas da história. Nesse contexto, em 1967, surge o grupo GRUTA, oriundo de Icoaraci[21] na sua formação inicial composto por Henrique da Paz[22] e Salustiano Vilhena[23], ambos

[21] Icoaraci, também conhecida como Vila Sorriso, é um dos oito distritos administrativos do município de Belém, no estado do Pará, localizado a cerca de 20 km do centro da capital

[22] Henrique da Paz começou a fazer teatro em 1967 com um grupo de jovens de Icoaraci e não parou mais. Foi fundador do grupo de teatro Gruta, um dos mais antigos do Pará, há 53 anos. Ele também atuou no cinema, como no filme "Órfãos do Eldorado" ao lado de Dira Paes e Daniel Oliveira, e em óperas, como "Viúva Alegre" e "La Serva Padrona". Contracenou e dirigiu grandes nomes da dramaturgia regional, como Geraldo Sales, Zê Charone, Cláudio Barradas, Luiz Otávio Barata e Zélia Amador de Deus. Fonte: O Liberal. Disponível em: https://www.oliberal.com/cultura/morre-henrique-da-paz-ator-diretor-e-dramaturgo-paraense-aos-72-anos-1.414499#google_vignette. Acesso em: 21 jul de 2026.

[23] Salustiano Vilhena, é fundador do Gruta de Teatro, o grupo de maior longevidade da capital paraense, criado em 1967 é um ator, diretor e figurinista do Teatro Paraense. Graduado em Artes Plásticas pela UFPA, professor da SEDUC – Secretaria de Estado da Educação. Ator, figurinista e diretor. É também fundador e diretor da Má Cia. de Teatro, fundada em 2005, junto a Evanildo Mercês e Carlos Henrique Gonçalves, que naquele mesmo ano montou a primeira versão da peça "Luz nas

grandes homens de teatro (Barroso, 2017). O grupo, assim como demais colegas de grupalidade que passaram pelo período sombrio, tiveram como premissa de encenação o combate ao regime opressor brasileiro (Barroso, 2017).

Figura 6 – Matéria anunciando estréia do Grupo GRUTA (1971).



GRUTA FORA DA VILA

O GRUTA (Grupo de Teatro Amador) vem de Icoaraci com tôda fôrça e estréia hoje na SAI, às 20,30. É um grupo fundado em 1968 e que nunca fêz apresentações fora da Vila. A peça é o "Auto da Cananéia" de Gil Vicente e o pessoal pretende construir um teatro em Icoaraci. O nome já foi escolhido, "Barracão", o terreno já existe, mas ainda falta o dinheiro. Que êles pretendem arranjar com a apresentação de hoje e com mais algumas a programar. (Pág. 4)

Fonte: Jornal A Província do Pará (1979), Acervo da Biblioteca Arthur Viana.

Ao que se pensa como modelo do conceito de encenação, é possível ver a figura do encenador mais presente a partir das décadas de 1960, com a chegada de novos grupos e principalmente com as produções encenadas por Cláudio Barradas, que foi um dos grandes nomes responsáveis pela formação de novos encenadores, estes, por sua vez, foram também seus contemporâneos (Andrade, 2020). Nomes como Geraldo Salles, Henrique da Paz, Luís Otávio Barata, Zélia Amador de Deus, Margaret Refkalefsky, Paulo Santana e Wlad Lima, foram e até hoje seguem sendo referências da produção teatral no Pará, pensando a cena de maneira integrada e como uma ferramenta política de reinvenção e leitura de mundo (Andrade, 2020).

Estes encenadores e seus respectivos grupos sempre pensaram a cena como um ato político, protestando as mazelas do período e questionando modelos de opressão e repressão de corpos. Vide o Grupo Cena Aberta, organizado em 1976,

Trevas", de Bertolt Brecht, sob a direção de Salustiano, que também atuou na peça. Em 2026, foi homenageado na Mostra de Espetáculos Nilza Maria no Theatro da Paz.

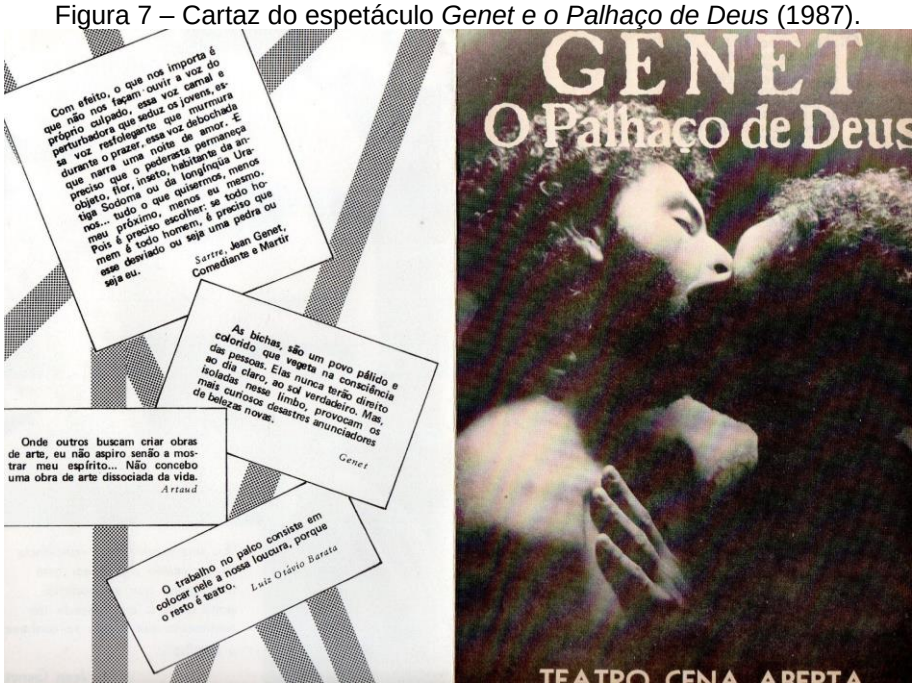
em sua gênese por Luís Otávio Barata[24], Margaret Refkalefsky[25] e Zélia Amador de Deus[26], que prezou sempre por uma estética visceral, discutindo no palco questões de gênero, religião, desejo e sexualidade, algo que na altura da metade do século XX era pouco tratado em cima dos palcos paraenses (Nunes, 2019), como foi tratado em *Genet e o Palhaço de Deus* (1987).

[24] Foi um grande encenador paraense, até hoje reverenciado como entre os mais geniais. No ano de 1963, chegou a frequentar o Serviço de Teatro da UFPA, na posição de escriturário e depois como aluno ouvinte da turma de Teatro. Já fora do estado do Pará, em 1966, se formou em Cenografia, na Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo. Ele é comumentemente conhecido e associado à Trilogia do Grupo Cena Aberta, conhecida como a Trilogia da Paixão, que reuniu três espetáculos, são eles: *Genet, O Palhaço de Deus* (1987), *Posição pela Carne* (1989) e *Em Nome do Amor* (1990). Luis Otávio morre em São Paulo no ano de 2006, deixando um grande legado para a Encenação Paraense (MIRANDA, 2010).

[25] Nascida em Boa Vista Roraima, aos 16 anos, veio morar em Belém-PA. Cursou a Escola de Teatro – Curso de Formação de Ator, paralelo ao Curso de Serviço Social, ambos na UFPA. Trabalhou na Secretaria de Educação no setor de currículo/teatro, o que levou a participar de um curso de Educação Artística na Escolinha de Arte do Brasil, dirigida por Augusto Rodrigues, no Rio de Janeiro. Trabalhou na Pró-Reitoria de Extensão da UFPA e em seguida na coordenação do Núcleo de Arte onde entre os vários projetos implantados um deles foi o Teatro Universitário Cláudio Barradas, o Auto do Círio com Zélia Amador e Amir Haddad e o Projeto Ribalta que produziu dois DVDs de Memória da Dança - Eni Corrêa e Memória do Teatro com Cláudio Barradas Em seguida realizou seu Mestrado em Arte Dramática sobre o Pássaro Junino (2000) e no Doutorado o tema foi O Corpo Feminino no desfile da Sapucaí (2008). Fonte: Mapa Cultural (2026). Disponível em: https://mapacultural.pa.gov.br/agente/13408/#info. Acesso em: 21 jul de 2026.

[26] Uma das maiores ativistas e intelectuais negras do Brasil. Sua trajetória de vida pessoal, militante e acadêmica, a tornou um dos firmes alicerces sobre os quais a UFPA está assentada. Teve o seu título de Professora Emérita da UFPA outorgado pelo Conselho Superior de Ensino e Pesquisa, em sessão realizada em novembro de 2019. Na UFPA, por meio de eleição, Zélia exerceu os cargos de vice-reitora (1993-1997) e diretora do Centro de Letras e Artes (1989 a 1993). Atuou também como coordenadora do Núcleo de Arte, hoje Instituto de Ciências da Arte (1997 a 2001), e, atualmente, é superintendente da Superintendência de Políticas Afirmativas e Diversidade (Diverse), sendo, reconhecidamente, uma das principais protagonistas da luta pela implantação da política de ações afirmativas na UFPA, que estabeleceram um sistema de reserva de vagas nos processos seletivos para pretos, pardos e indígenas. Por sua atuação na peça O Coronel de Macambira, um auto inspirado no bumba-meu-boi, de Joaquim Cardozo, foi premiada como melhor atriz do Festival Nacional de Teatro de Estudantes, em Goiânia. Nos Anos de Chumbo, da Ditadura Militar, Zélia e um grupo de atores recém-formados na Escola de Teatro fundaram o Cena Aberta, que se tornaria um dos principais grupos de teatro de Belém dos anos 1970-1980, com peças engajadas que procuravam refletir sobre a condição de exploração do homem, por isso a censura da Ditadura estava sempre vigilante. Fonte: Portal UFPA. Disponível em: https://ufpa.br/meninas-e-mulheres-na-ciencia-zelia-amador-de-deus-e-a-luta-por-uma-universidade-mais-inclusiva/. Acesso em: 21 jul de 2026.

Figura 7 – Cartaz do espetáculo *Genet e o Palhaço de Deus* (1987).



Fonte: Acervo Cena Aberta (1987).[27]

Entre as décadas de 1970 e 1980, o teatro experimental ganha força na criação de espetáculos. Foi um período no qual artistas e encenadores começaram a criar espetáculos com o propósito de comunicar da estética de encenação paraense, uma estética que dificilmente obedece às regras rígidas exigidas pelo teatro clássico, faz ao contrário, mistura o clássico e o regional, os tornando um só e mostrando ao restante do país novas possibilidades de se produzir teatralidade a partir e com a Amazônia (Bezerra, 2019).

É o caso do Grupo Experiência, orquestrado por Geraldo Salles[28], que em 1981, coloca em atividade o espetáculo *Ver de Ver-o-Peso*, em montagens presentes até a atualidade, provando a resistência do grupo em fazer teatro na região norte do país (Pereira, 2004). O espetáculo tem não somente uma estética identitária, como

[27] Disponível em: https://mapacultural.pa.gov.br/agente/676298/#info. Acesso em: 21 jul. 2026.

[28] Geraldo Salles está entre os artistas de teatro com maior tempo nos palcos de Belém e o seu Grupo Experiência é o mais longevo. Chegou a trabalhar no Rio de Janeiro, onde atuou em “Tempestade”, de William Shakespeare, sob a direção de Tite de Lemos, e “O Chão dos Penitentes”, no qual contracenou com José Wilker em início de carreira. Ele recebeu menção honrosa como Melhor Ator no I Festival Latino-Americano de Teatro, na Colômbia, em 1967, com a peça “A pena é a lei”, de Suassuna. Também foi reconhecido como Melhor Ator no I Festival Goiano de Teatro, de 1968. Ele foi premiado duas vezes como Melhor Diretor no Festival Nacional de Teatro, na Paraíba e no Rio de Janeiro, pelod espetáculos “Quem te fez saber que estavas nu?” e“Don Chicote Mula Manca e seu fiel companheiro Zé Chupança”, nos Anos 80; e também na XVII Mostra Estadual de Teatro, em Belém, em 2001, por “ZAMA– Uma Aquarela Amazônica”. Fonte: O Liberal (2021). Disponível em: https://www.oliberal.com/cultura/ator-e-diretor-geraldo-salles-completa-80-anos-1.422033. Acesso em: 21 jul 2026.

pensa politicamente a sociedade paraense através do humor, colocando em cena de modo satírico as violências e formas de sobrevivência tidos por quem atua na maior feira a céu aberto da América Latina (Pereira, 2004).

Figura 8 – Elenco de *Ver de Ver-o-Peso* (2022).



Fonte: Acervo Agência Pará (2022).[29]

Ao chegar na década de 1980, tem-se outro marco, a formação do Grupo Palha, este surgido da parceria entre Paulo Santana[30] e Wlad Lima, ambos que receberam formação direta das mãos de Cláudio Barradas, formando um grupo pensado para dialogar a cena de modo disruptivo, rasgando a encenação e os palcos, colocando em evidência estéticas políticas da Amazônia, tendo seu espetáculo inicial

[29] Disponível em: https://agenciapara.com.br/galeria/15067/verde-ver-o-peso-grupo-experiencia-na-25-feir-do-livro. Acesso em: 10 jun. 2026.

[30] Doutor em Artes (Programa de Pós-Graduação em Artes PPGARTES - Universidade Federal do Pará - 2023), Mestre em Artes (Programa de Pós-Graduação em Artes - Universidade Federal do Pará - 2015), Graduação em Tecnologia em Criação e Produção Publicitário (Instituto de Acesso à Educação Superior, IAES, Brasil 2007). É docente em regime de dedicação exclusiva no Ensino Básico, Técnico e Tecnológico (EBTT), da Escola de Teatro e Dança da UFPA - ETDUFPA. É docente e coordenador do Curso de Licenciatura em Teatro PARFOR/UFPA (Portaria nº 019/2018). É colaborador do Grupo de Pesquisa Memória da Dramaturgia Amazônida: construção do acervo dramatúrgico (PPGArtes/UFPA/CNPq). Coordenador do Projeto de Extensão: Dramáticas - Leitura de Poesia e Drama Contemporâneo (Portaria nº 58/2024 ICA (11.31). Desenvolveu sua pesquisa de doutorado na investigação do processo de territorialização, (des)territorialização e (re)territorialização do movimento teatral contemporâneo de Belém do Pará, a partir da conexão e trânsito periferia-centro-periferia de artistas e grupos (1980 a 2000). A reflexão crítica sobre espaço-tempo e o movimento teatral na cidade de Belém *o teatro precisa do teatro?*, pelo viés da geografia. É produtor, ator, cantor, encenador teatral, dramaturgo, cenógrafo, figurinista (DRT: N 006700/86), fundador do grupo de teatro Palha (06/09/1980).

Jurupari, a Guerra dos Sexos, desde então o Palha, vem pensando seus espetáculos em uma encenação visceral, com o intuito de inquietar o espectador (Furtado, 2013).

Figura 9 – *Jurupari, a guerra dos sexos* (1980).



Fonte: Acervo Grupo Palha (1980).[31]

Na contemporaneidade, todos estes grupos permanecem ativos, criando, recriando e repensando a organicidade de seus espetáculos e discursos sociopolíticos, continuando a ter nos seus modelos de encenação a presença conceitual ligada ao fazer experimental, principalmente fortalecendo suas encenações com características da Amazônia Nortista (Andrade, 2020).

Uma das características mais evidentes no teatro paraense, entre estes grupos e encenadores, são os modos como eles se entrelaçam e acabam estando presentes uns nos outros, seja pelos atores repetidos em montagens entre um grupo e outro ou até mesmo pelos próprios encenadores que transitam na criação de outros projetos, formações ou atividades dos grupos teatrais em Belém (Andrade, 2020). Todos estes grupos e encenadores reunidos pela base de amizade, carinho e afeto, entendendo sempre que o teatro se constrói em coletivo, dando as mãos e contribuições precisas, estas que se interligam durante as atividades e construções poéticas da encenação (Andrade, 2020).

[31] Disponível em: https://www.grupodeteatropalha.com.br/portif%C3%B3lio. Acesso em: 10 jun. 2026.

3. ENCENAÇÕES DE CLÁUDIO BARRADAS

As encenações no Pará realizadas a partir da metade do século XX estão ligadas a um teatro que reivindicava e tinha como parte de seu propósito ser experimental, não que na atualidade ou em outros tempos tenha sido diferente, mas neste momento os encenadores estavam muito mais instigados a fugir dos moldes italianos propagados como uma verdade unânime da encenação. É dessa forma que esta seção busca evidenciar aspectos de encenação de um dos maiores e mais importantes encenadores da História do Teatro no Pará: Cláudio Barradas.

Para tal, serão apresentadas *Nossa Cidade* e *O Papagaio*, obras que fazem parte de um conjunto de espetáculos produzidos por Cláudio Barradas em sua passagem pela Escola de Teatro e Dança da UFPA, com recorte temporal na década de 1970. Estas encenações foram resultados do Curso de Formação em Ator à época.[32] Portanto, esta seção visa apresentar os principais fatos e relatos em torno do processo de construção, focando em aspectos da relação de Cláudio e a sua forma experimental de produzir espetáculos dentro da universidade.

3.1. Nossa Cidade[33]

A década de 1970 para a Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará foi marcada por descaso e falta de recursos financeiros, segundo aqueles que estiveram presentes em montagens ocorridas neste período é comum relatarem as dificuldades, não só financeiras, como também a carência de pessoas dentro da instituição. Wlad Lima afirma:

> "É porque eu peguei o período de decadência na Escola. O primeiro período… 60 é o período alto, a Escola explode em dinheiro, paga tudo, manda buscar cenógrafo, manda buscar professor de voz, manda buscar não

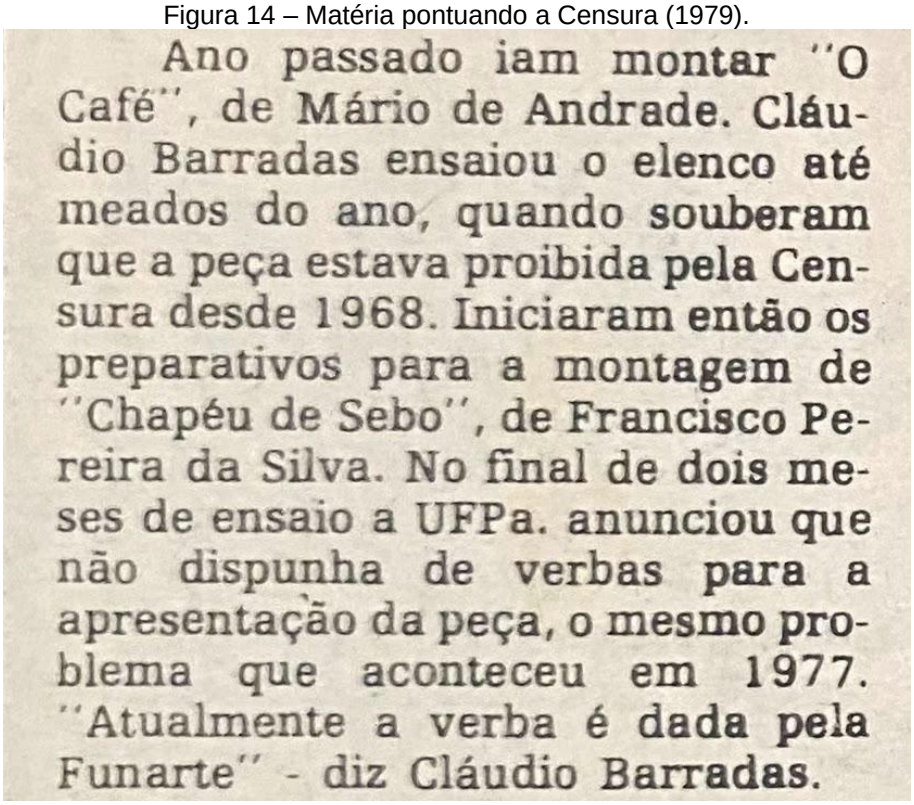
[32] Tradicionalmente conhecidas como Prática de Montagem, os espetáculos são apresentados sempre no final do ano letivo. No passado, o curso durava três anos, então eram produzidos três espetáculos. Atualmente, com o nome oficial de *Criação do Espetáculo*, são apresentados dois espetáculos, um do primeiro e um do segundo ano do Curso de Nível Médio em Teatro, nome atual do antigo curso de Formação de Ator.

[33] Os relatos dispostos nesta seção por Lima (2025) estão disponíveis na seção de Anexos, com as respectivas entrevistas transcritas. Assim como, na próxima seção os relatos dados por Franco (2025) e novamente por Lima (2025) também estão disponíveis nos Anexos.

> sei o que, 60 todinho. Quando entra em 70, a Escola é quase apagada" (Lima, 2025).

Outro aspecto, que não se pode deixar passar, eram as repressões sofridas em uma fase política sombria pela qual o Brasil passava naquele momento. Embora a Escola de Teatro como afirma Andrade (2020) não tenha estado em debates diretos com o regime militar, ainda assim sofreu repressões e para a História Oral, este período de repressão foi responsável pelo silenciamento de vários grupos e pessoas envolvidas com o teatro em Belém, mas também impulsionou o surgimento de outros (Bezerra, 2013).

Figura 14 – Matéria pontuando a Censura (1979).



Ano passado iam montar "O Café", de Mário de Andrade. Cláudio Barradas ensaiou o elenco até meados do ano, quando souberam que a peça estava proibida pela Censura desde 1968. Iniciaram então os preparativos para a montagem de "Chapéu de Sebo", de Francisco Pereira da Silva. No final de dois meses de ensaio a UFPa. anunciou que não dispunha de verbas para a apresentação da peça, o mesmo problema que aconteceu em 1977. "Atualmente a verba é dada pela Funarte" - diz Cláudio Barradas.

Fonte: Jornal A Província do Pará (1979), Acervo da Biblioteca Arthur Viana.

Era um período onde também imperava certo preconceito entre os próprios fazedores de artes em Belém. Na cidade, era comum pensarem que aquilo que era produzido dentro da instituição não teria o nível elevado em comparação às montagens de outros grupos teatrais[34] que rodavam pela cidade. Sobre isso Wlad diz:

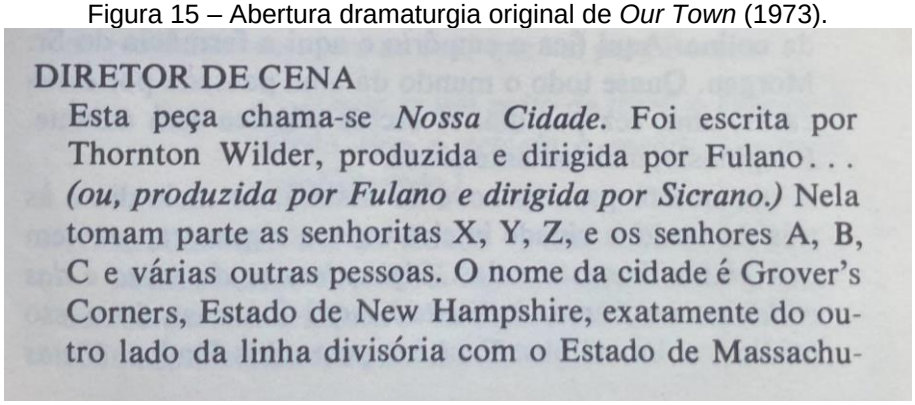
> "Quando eu cheguei na categoria que eu falava da Escola, as pessoas da categoria até diziam: "aquilo não presta". Diziam: "é daquela Escola, não serve pra nada". E pra mim servia muito, porque tinha me transformado. Eles diziam: "mas que absurdo isso", sabe?" (Lima, 2025).

[34] Grupos como GRUTA e Grupo Experiência.

O Curso Livre de Formação de Atores era um curso que na época visava dar arcabouço não só prático, como teórico para a formação de novos atores. Era pensado para profissionalizar o teatro em Belém do Pará, com o intuito de gerar formação certificada e reconhecida por uma unidade de ensino federal, nesse caso a Universidade Federal do Pará (UFPA). Todos os anos eram feitas montagens a partir do segundo semestre, as quais eram realizadas com fins avaliativos para as turmas. Os espetáculos eram abertos à cidade de Belém, realizados geralmente no Teatro Experimental Waldemar Henrique.

O espetáculo *Nossa Cidade* foi encenado por Cláudio Barradas, em 1979, é uma versão adaptada de "*Our Town*", peça originalmente escrita em 1938, por Thornton Niven Wilder, um dramaturgo e romancista norte-americano. Possui três atos, sendo o Ato I: A vida cotidiana, o Ato II: Amor e casamento e o Ato III: Morte e Eternidade. O espetáculo aborda a ficção metateatral, na qual o diretor é o personagem central e desencadeia interações entre público e palco. É uma dramaturgia que explora reflexões sobre o cotidiano, tentando trazer ao público a valorização da vida dos mais preciosos momentos que ela proporciona.

Figura 15 – Abertura dramaturgia original de *Our Town* (1973).



DIRETOR DE CENA

Esta peça chama-se *Nossa Cidade.* Foi escrita por Thornton Wilder, produzida e dirigida por Fulano... *(ou, produzida por Fulano e dirigida por Sicrano.)* Nela tomam parte as senhoritas X, Y, Z, e os senhores A, B, C e várias outras pessoas. O nome da cidade é Grover's Corners, Estado de New Hampshire, exatamente do outro lado da linha divisória com o Estado de Massachu-

Fonte: Abril Cultural - Teatro Vivo (1973, p. 9).

O texto original conta com uma quantidade numerosa de personagens, sendo divididos em núcleos principais e secundários. Este aspecto facilitou a montagem da peça, não precisando de bruscas adaptações, pois o texto seria encenado por uma turma numerosa com mais de 20 discentes. Sendo assim, a divisão de personagens conseguiu ser bem distribuída.

Para tal, Barradas, com sua influência no teatro pela capital, convidava atores homens de outros grupos de teatro. Por isso, é comum, ao analisar a ficha técnica dos espetáculos produzidos pela Escola de Teatro da UFPA neste período, que as

mulheres estejam fortemente presentes no elenco. É importante frisar que este é o primeiro espetáculo de Wlad Lima, na Escola de Teatro. Desde então, ela não abandonou o teatro feito na universidade, se mantendo na instituição até a sua aposentadoria, se tornando um grande nome na difusão de pesquisa e encenação teatral no estado do Pará, muito disso graças à sua formação conduzida por Cláudio Barradas. Wlad descreve parte de sua atuação neste seu primeiro espetáculo:

> “Eu me lembro que eu entrava no final do primeiro ato. Eu passava o primeiro ato. E eram montagens longas. Então, 45 minutos assim, onde todo mundo entrou. Eu era a única mulher que estava lá fora. Eu queria ter um infarto. E tudo muito tempestuoso. Tudo muito impulso. Nada, realmente, atuação não evoluída. Atuação selvagem. Sabe? Da minha parte” (Lima, 2025).

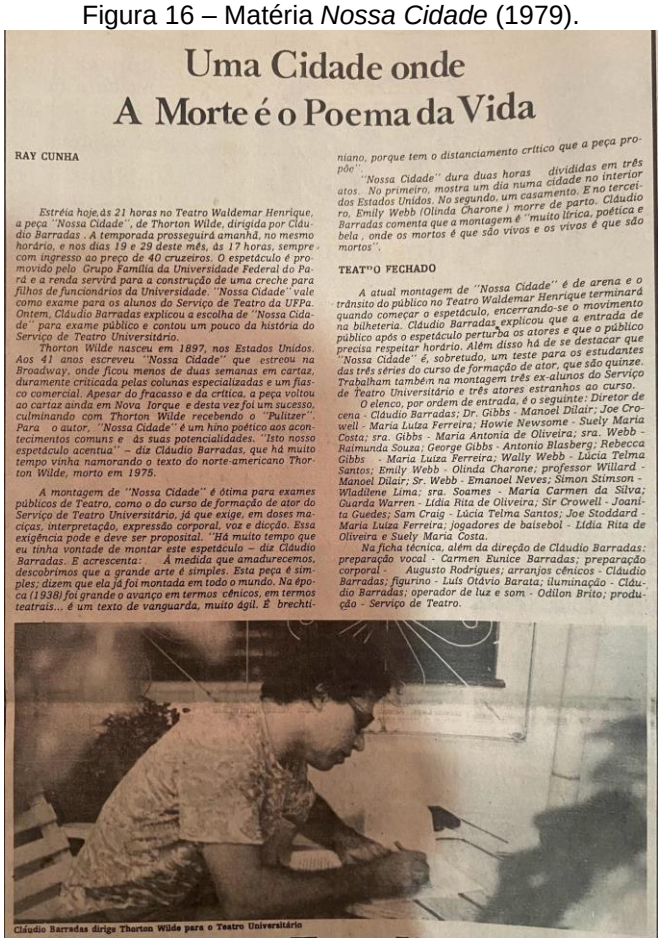
No elenco estavam os seguintes atores, junto a seus respectivos personagens:

Doutor Gibbs - Manoel Dilair;
Joe Cromwell - Maria Luiza Ferreira;
Howie Newsome - Suely Maria Costa;
Senhora Gibbs - Maria Antonia de Oliveira;
Senhora Webb - Raimunda Souza;
George Gibbs - Antonio Blasberg;
Rebecca Gibbs - Maria Luiza Ferreira;
Wally Webb - Lucia Telma Santos;
Emily Webb - Olinda Charone;
Professor Willard - Manoel Dilair;
Senhor Webb - Emanoel Neves;
Simon Stimson - Wlad Lima;
Senhora Soames - Maria Carmen da Silva;
Guarda Warren - Lídia Rita de Oliveira;
Sir Crowell - Joanita Guedes;
Sam Craig - Lucia Telma Santos;
Joe Stoddoard - Maria Luiza Ferreira;
Jogadores de baisebol - Lídia Rita de Oliveira e Suely Maria Costa

Cláudio, em suas montagens, tinha como principal característica o experimentalismo, por isso tinha certa preferência pelo Teatro Waldemar Henrique, tentando explorar ao máximo tudo o que ele poderia oferecer para a construção cênica. É possível enxergar nas suas encenações uma capacidade de reinventar e criar a partir do que se tem em mãos. Foi um homem que não deixou de criar pela ausência dos recursos, pelo contrário, construiu poéticas através da ausência. Essas obras conseguiram atravessar as cortinas do tempo e chegar até a atualidade, se tornando referências para o fazer teatral, como relata Wlad Lima:

> “Ele trabalhou desse jeito porque ele não tinha dinheiro, mas ele encontrava o fio poético, sabe? Se eu não tenho dinheiro mas vai ter um fio poético vai ter uma liga, vai ter uma composição, como a gente chama, vai ter um plano de composição real ali, sabe? No final, tu não tu não tinhas como dizer assim: “isso aqui foi meio improvisado”, não dá, não foi improvisado, se tornava a coisa sabe? É substancializar a coisa, sabe? Mas levou um tempo pra eu entender também não foi imediato eu só achava que ele resolvia ali mas quando tu pegas o histórico dele” (Lima, 2025).

Figura 16 – Matéria *Nossa Cidade* (1979).



Uma Cidade onde
A Morte é o Poema da Vida

RAY CUNHA

Estréia hoje, às 21 horas no Teatro Waldemar Henrique, a peça "Nossa Cidade", de Thorton Wilde, dirigida por Cláudio Barradas. A temporada prosseguirá amanhã, no mesmo horário, e nos dias 19 e 29 deste mês, às 17 horas, sempre com ingresso ao preço de 40 cruzeiros. O espetáculo é promovido pelo Grupo Família da Universidade Federal do Pará e a renda servirá para a construção de uma creche para filhos de funcionários da Universidade. "Nossa Cidade" vale como exame para os alunos do Serviço de Teatro da UFPa. Ontem, Cláudio Barradas explicou a escolha de "Nossa Cidade" para exame público e contou um pouco da história do Serviço de Teatro Universitário.

Thorton Wilde nasceu em 1897, nos Estados Unidos. Aos 41 anos escreveu "Nossa Cidade" que estreou na Broadway, onde ficou menos de duas semanas em cartaz, duramente criticada pelas colunas especializadas e um fiasco comercial. Apesar do fracasso e da crítica, a peça voltou ao cartaz ainda em Nova Iorque e desta vez foi um sucesso, culminando com Thorton Wilde recebendo o "Pulitzer". Para o autor, "Nossa Cidade" é um hino poético aos acontecimentos comuns e às suas potencialidades. "Isto nosso espetáculo acentua" – diz Cláudio Barradas, que há muito tempo vinha namorando o texto do norte-americano Thorton Wilde, morto em 1975.

A montagem de "Nossa Cidade" é ótima para exames públicos de Teatro, como o do curso de formação de ator do Serviço de Teatro Universitário, já que exige, em doses maciças, interpretação, expressão corporal, voz e dicção. Essa exigência pode e deve ser proposital. "Há muito tempo que eu tinha vontade de montar este espetáculo – diz Cláudio Barradas. E acrescenta: A medida que amadurecemos, descobrimos que a grande arte é simples. Esta peça é simples; dizem que ela já foi montada em todo o mundo. Na época (1938) foi grande o avanço em termos cênicos, em termos teatrais... é um texto de vanguarda, muito ágil. É brechtiniano, porque tem o distanciamento crítico que a peça propõe".

"Nossa Cidade" dura duas horas divididas em três atos. No primeiro, mostra um dia numa cidade no interior dos Estados Unidos. No segundo, um casamento. E no terceiro, Emily Webb (Olinda Charone) morre de parto. Cláudio Barradas comenta que a montagem é "muito lírica, poética e bela, onde os mortos é que são vivos e os vivos é que são mortos".

TEAT"O FECHADO

A atual montagem de "Nossa Cidade" é de arena e o trânsito do público no Teatro Waldemar Henrique terminará quando começar o espetáculo, encerrando-se o movimento na bilheteria. Cláudio Barradas explicou que a entrada de público após o espetáculo perturba os atores e que o público precisa respeitar horário. Além disso há de se destacar que "Nossa Cidade" é, sobretudo, um teste para os estudantes das três séries do curso de formação de ator, que são quinze. Trabalham também na montagem três ex-alunos do Serviço de Teatro Universitário e três atores estranhos ao curso.

O elenco, por ordem de entrada, é o seguinte: Diretor de cena - Cláudio Barradas; Dr. Gibbs - Manoel Dilair; Joe Crocwell - Maria Luiza Ferreira; Howie Newsome - Suely Maria Costa; sra. Gibbs - Maria Antonia de Oliveira; sra. Webb - Raimunda Souza; George Gibbs - Antonio Blasberg; Rebecca Gibbs - Maria Luiza Ferreira; Wally Webb - Lúcia Telma Santos; Emily Webb - Olinda Charone; professor Willard - Manoel Dilair; Sr. Webb - Emanoel Neves; Simon Stimson - Wladilene Lima; sra. Soames - Maria Carmen da Silva; Guarda Warren - Lídia Rita de Oliveira; Sir Crowell - Joanita Guedes; Sam Craig - Lúcia Telma Santos; Joe Stoddard - Maria Luiza Ferreira; jogadores de baiseboi - Lídia Rita de Oliveira e Suely Maria Costa.

Na ficha técnica, além da direção de Cláudio Barradas: preparação vocal - Carmen Eunice Barradas; preparação corporal - Augusto Rodrigues; arranjos cênicos - Cláudio Barradas; figurino - Luís Otávio Barata; iluminação - Cláudio Barradas; operador de luz e som - Odilon Brito; produção - Serviço de Teatro.

Cláudio Barradas dirige Thorton Wilde para o Teatro Universitário

Fonte: Jornal A Província do Pará (1979), Acervo da Biblioteca Arthur Viana.

Como encenador, Cláudio Barradas se colocava no processo por completo, acompanhando todas as nuances e experimentações cênicas, desde a feitura ou adaptação de um texto, passando pelas mãos de quem iria interpretar, até chegar na sua execução em cima do palco. Sua encenação mantinha uma postura em afirmar que o teatro experimental tem a função de fugir do convencional, foi feito para ser usado com ousadia, para que o encenador ganhe novas possibilidades e a encenação não seja morna, mas criativa. A atriz Wlad Lima conta a sua percepção a respeito desse experimentalismo de Cláudio Barradas:

> “Porque em Belém, em 79, abre o Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique. O Cláudio fazia parte de uma comunidade que pediu esse tipo de teatro. Então, ele queria o experimentalismo. 80 foi uma década de muita experimentação. O Cláudio estava lá, tu tá me entendendo? Assim como ele não ficou em nenhum momento defasado, eu acho que até o fim da produção dele, ele não foi o homem que ficou, sabe?” (Lima, 2025).

Dentro da História Oral (Bezerra, 2013), nota-se que as décadas de 1970 e 1980 com uma força na criação de espetáculos a partir do Teatro Experimental refletido nos grupos teatrais. Esse caráter experimental em uma territorialidade que, no âmbito das políticas públicas, marca os coletivos teatrais por um longo período de ausência de apoio à produção (Andrade, 2020).

Como já mencionado, a Escola de Teatro da UFPA atravessava crises financeiras. Pela falta de verbas e incentivos econômicos para a produção das artes cênicas, era preciso encontrar maneiras para que espetáculos fossem erguidos, uma das soluções encontradas por Cláudio era uma cenografia com poucos elementos cênicos e a criação a partir daquilo que lembrasse ou fizesse alusão ao que precisava ser dito em cena, começando pela escolha da dimensão do palco, que não era o palco italiano convencional. Aqui, o encenador optou em escolher um palco de arena, onde o ator pudesse contracenar em diversas atmosferas, conversando com o público em outras dimensões, não apenas de frente, mas pelas laterais. Este cenário é descrito da seguinte forma por Wlad:

> *Nossa Cid*ade era muito básico. Era corpo de ator, cadeiras do Waldemar Henrique. Aquelas cadeiras de couro. Cadeiras de couro, a cidade. Porque no final tu descobria que todos estavam mortos. Era sempre uma receita velha. Todos estavam mortos. Era uma lembrança de morte. Então, as cadeiras na verdade representavam as sepulturas, mas você não via. Era sempre assim. Estão num comício. Uma reunião da cidade, comunitária. Estão na igreja. Estão no cemitério. Levava um tempo. Tinha essa coisa mágica (Lima, 2025).

Na ótica das Poéticas de Afeto no Teatro de Grupo, os processos de criação ao se depararem com a ausência de recursos técnicos podem usar isso à sua própria reinvenção, gerando novos caminhos de encenação (Andrade, 2020). Os aspectos visuais deste espetáculo eram simples, mas ainda assim, engenhosos, com um aspecto cenográfico no qual nada deveria ser colocado em cena sem que houvesse uma função. Por mais simples que fosse o objeto, ainda assim, ele deveria estar comunicando algo para quem o acompanhasse.

O elenco deveria ter relação com o que carregaria em cena, nada deveria ser em vão. Pensando nesse posicionamento, é mister considerar o seu olhar apurado para a encenação, já que ele não se considerava um cenógrafo propriamente dito, mas em suas encenações exercia um olhar aguçado e preciso para tratar a visualidade da cena.

Em uma delimitação de palco arena, no Teatro Experimental Waldemar Henrique, *Nossa Cidade* ganhava sua visualidade por meio de cadeiras distribuídas em fileiras, uma atrás da outra. Essas cadeiras, durante todos os atos, recebiam interações de todos do elenco, seja pelo texto ou até mesmo pelas execuções de movimentos nos corpos dos atuantes. Ao final do terceiro ato, Morte e Eternidade, essas cadeiras eram reveladas como sendo os túmulos de um cemitério, e a plateia era convocada a também ser parte deste cemitério. Ao final do espetáculo Wlad Lima descreve essa relação entre espaço físico e encenação:

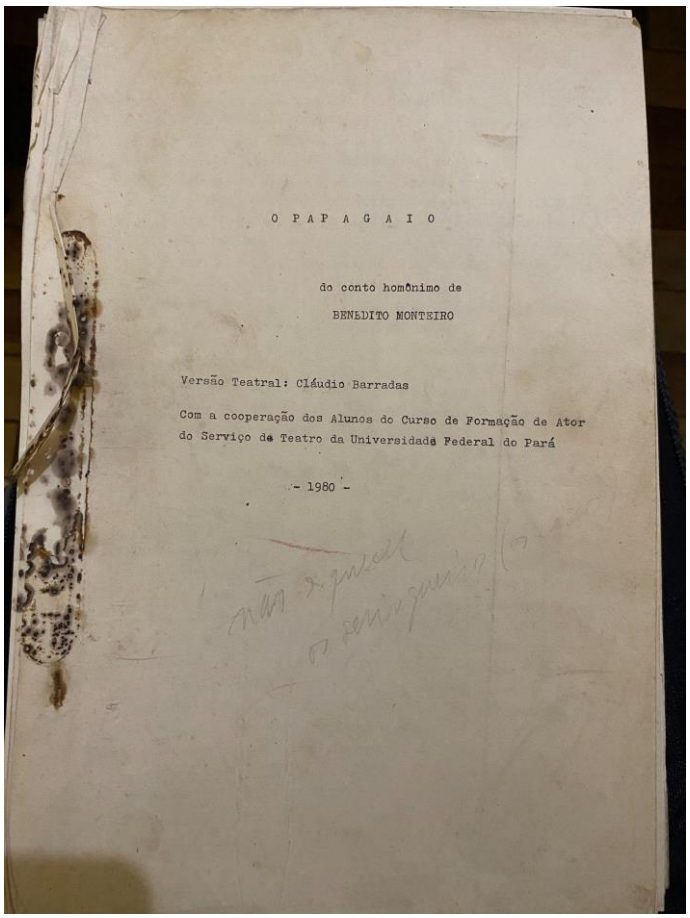
> “E aí o espetáculo ia passando e no final tu dizia, claro! Tava aí na tua cara o tempo todo que eles estavam mortos. E isso é o cenógrafo Cláudio Barradas. Porque como ele não tinha ninguém ele era um encenador que pensava o espaço físico” (Lima, 2025).

Tratava-se, portanto, de uma cenografia muito precisa, uma vez que as cadeiras não eram decoradas com uma decoração que remetesse a lápides de sepulturas, eram apenas cadeiras em sua mais completa funcionalidade. Mas com o decorrer do texto e dos jogos de cena propostos, vai se criando uma atmosfera que leva a plateia a acreditar que aquelas cadeiras estariam para representar de maneira simbólica um cemitério. Tudo isso graças a uma encenação que pensava o olhar do público e buscava entender como os indivíduos na plateia poderiam interpretar o que fosse disponibilizado no palco.

3.2. O Papagaio

O processo de construção do espetáculo iniciou-se em 1980, quando Cláudio Barradas estava como professor da disciplina de Interpretação,[35] na qual o processo de preparação para o elenco começava sempre no primeiro semestre de cada ano. Após as férias, ocasionalmente no segundo semestre, começava o período de ensaios, vindo mais tarde a ser resultado e conclusão do curso,

Figura 10 – Capa da dramaturgia *O Papagaio* (1980).



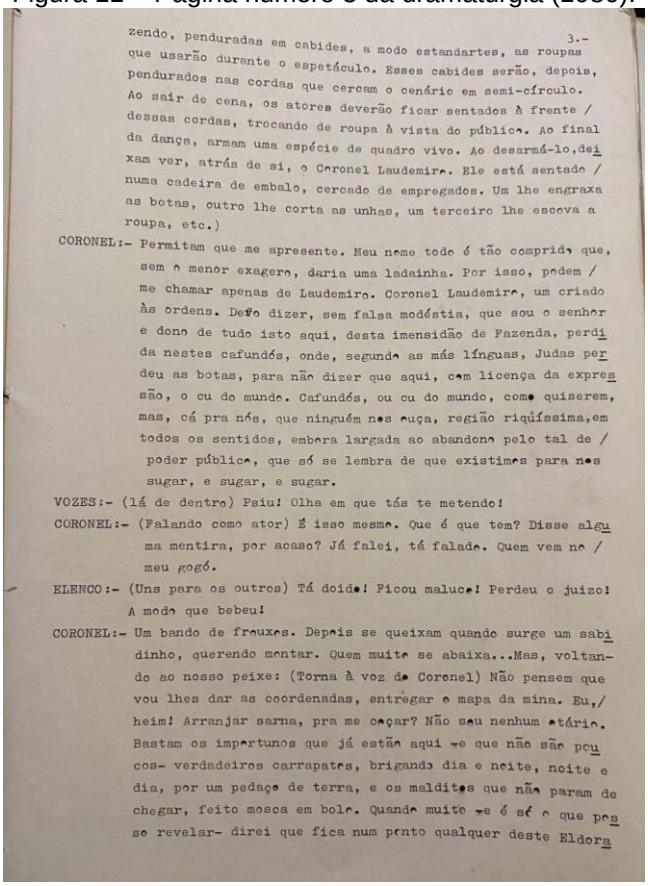
Fonte: *Coleção Cláudio Barradas*, Acervo de Memória das Artes Cênicas na Amazônia. Grupo de Pesquisa Perau/Centro de Memória da Amazônia (2023).

A peça contava com elenco numeroso, contava com aproximadamente com mais de 20 atores, todos espalhados em personagens simultâneos, às vezes trocando de personagem e adquirindo figuração para somar em cenas de outros colegas. Entre os principais estavam: PAPAGAIO, CORONEL LAUDEMIRO e NEGO-TINTA. Segundo o texto, eram os que detinham a maioria das falas, o restante do elenco era dividido em personagens menores, alguns com vocação voltada a trazer comicidade

[35] Disciplina ofertada no curso de Formação em Ator, na ETDUFPA, em 1978. Hoje a disciplina se chama Técnicas de Atuação, do Curso de Nível Médio de Teatro.

para o espetáculo, como é comum em cenas de pequenos diálogos. Outra característica fortemente presente no texto são os grandes coros dados em grupo pelo elenco.

Figura 11 – Página número 3 da dramaturgia (1980).



3.-

zendo, penduradas em cabides, a modo estandartes, as roupas que usarão durante o espetáculo. Esses cabides serão, depois, pendurados nas cordas que cercam o cenário em semi-círculo. Ao sair de cena, os atores deverão ficar sentados à frente / dessas cordas, trocando de roupa à vista do público. Ao final da dança, armam uma espécie de quadro vivo. Ao desarmá-lo, deixam ver, atrás de si, o Coronel Laudemiro. Ele está sentado / numa cadeira de embalo, cercado de empregados. Um lhe engraxa as botas, outro lhe corta as unhas, um terceiro lhe escova a roupa, etc.)

CORONEL:- Permitam que me apresente. Meu nome todo é tão comprido que, sem o menor exagero, daria uma ladainha. Por isso, podem / me chamar apenas de Laudemiro. Coronel Laudemiro, um criado às ordens. Devo dizer, sem falsa modéstia, que sou o senhor e dono de tudo isto aqui, desta imensidão de Fazenda, perdida nestes cafundós, onde, segundo as más línguas, Judas perdeu as botas, para não dizer que aqui, com licença da expressão, o cu do mundo. Cafundós, ou cu do mundo, como quiserem, mas, cá pra nós, que ninguém nos ouça, região riquíssima, em todos os sentidos, embora largada ao abandono pelo tal de / poder pública, que só se lembra de que existimos para nos sugar, e sugar, e sugar.

VOZES:- (lá de dentro) Psiu! Olha em que tás te metendo!

CORONEL:- (Falando como ator) É isso mesmo. Que é que tem? Disse alguma mentira, por acaso? Já falei, tá falado. Quem vem no / meu gogó.

ELENCO:- (Uns para os outros) Tá doido! Ficou maluco! Perdeu o juizo! A modo que bebeu!

CORONEL:- Um bando de frouxos. Depois se queixam quando surge um sabidinho, querendo montar. Quem muito se abaixa...Mas, voltando ao nosso peixe: (Torna à voz do Coronel) Não pensem que vou lhes dar as coordenadas, entregar o mapa da mina. Eu,/ heim! Arranjar sarna, pra me coçar? Não sou nenhum otário. Bastam os importunos que já estão aqui -e que não são poucos- verdadeiros carrapatos, brigando dia e noite, noite e dia, por um pedaço de terra, e os malditos que não param de chegar, feito mosca em bolo. Quando muito -e é só o que posso revelar- direi que fica num ponto qualquer deste Eldora

Fonte: Acervo de Memória das Artes Cênicas na Amazônia do Grupo de Pesquisa Perau (2023).

No caso do conto do Papagaio, na versão conto homônimo de Benedicto Monteiro, a narrativa conta apenas com os três personagens principais: Coronel Laudemiro, Nego-Tinta e o Papagaio. Quando passa para as mãos de Barradas, são criados outros personagens, pensados para dar foco e visibilidade para todo o elenco. Portanto, era preciso um conjunto de outras histórias entrelaçadas entre si, pois, para ele, até a voz do narrador era fundamental para a cena.

A atriz Wlad Lima relata que no período em que estavam dentro da Escola de Teatro era difícil encontrar atores do gênero masculino, alguns eram convidados a participar, uma vez que grande parte das turmas eram formadas por mulheres. Sendo assim, as atrizes quase sempre eram incumbidas de interpretar papéis masculinos, como foi o caso dela, que assumiu o papel do Coronel Laudemiro, que era o vilão da peça. Sobre este fato a atriz conta:

> “Naquele momento que a gente estava vivendo a Escola de Teatro, tinha uma evasão enorme. Mas tinha uma evasão enorme dos homens. Por uma série de coisas, não sei. Hoje eu penso se os homens evadiram também porque eles eram chamados de ‘viados’, sabe? Eu fico pensando assim, porque tinham poucos homens. Então, era uma turma de muitas mulheres, muitas mulheres. A turma era um absurdo de mulheres. As mulheres ficavam” (Lima, 2025).

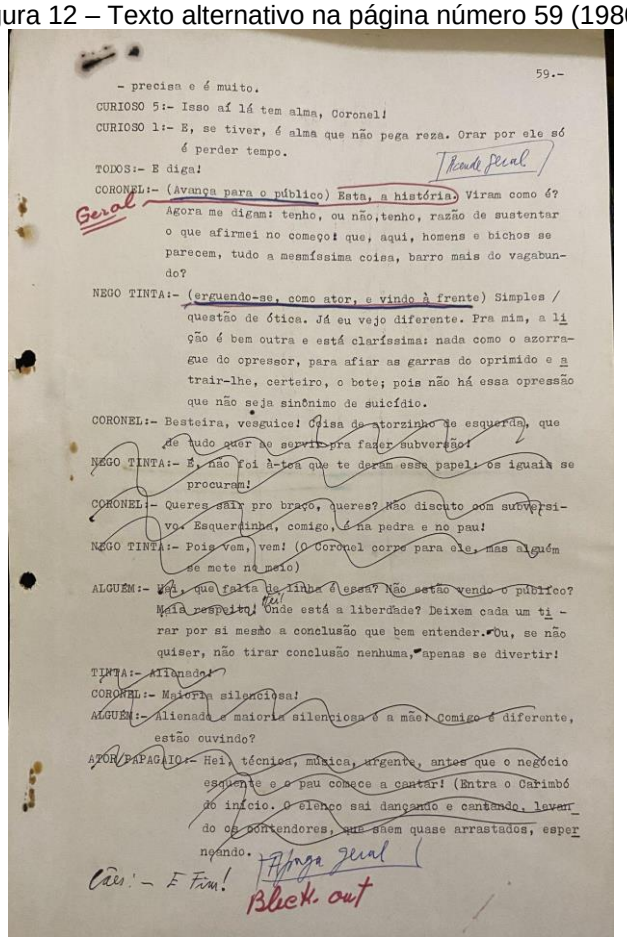
É possível perceber que o conto que originou a adaptação já tem um forte apelo à identidade amazônica, afinal, Benedicto na maioria dos seus contos já traz esta perspectiva de valorização às lendas, mitos e tradições da Amazônia nortista. Este regionalismo é um mosaico de elementos diversos, reunindo múltiplas manifestações culturais, compartilhando identidade de espírito, sentimentos e costumes (Bezerra, 2013). Com Barradas não foi diferente, o intuito da peça traz as lendas, fazendo com que a Matinta Pereira ganhe vida na cena e seja contada através do Nego-Tinta. O texto é que vai disponibilizar a legibilidade ao espectador, transmitindo uma visão única e pessoal, o palco aceita qualquer coisa que o tome. Logo, é um espaço onde o público está ávido por se reconhecer nele (Bezerra, 2021).

A trama da peça se passa em um período reacionário, cujo governo manipulava o que iria para a cena, tempos em que havia censura política, sendo difícil em alguns casos ocorrerem discursos de apelo político contrário ao governo, ainda que fossem subentendidos. Como afirma Emanoel Franco (2025):

> “A gente passou, eu te confesso, que essa época da ditadura militar foi muito difícil, porque as peças não eram criadas se não tivessem esse aval. Eu me lembro que vinha alguém da Polícia Federal acompanhar, para liberar a peça. Foi uma época extremamente difícil. Eu convivi com essa época. Você não expor determinada coisa, você ter o cuidado de participar de determinadas coisas, de escrever determinadas coisas. Difícil” (Franco, 2025).

Na primeira versão do texto, a peça terminaria com o elenco xingando alguém por ser de uma ideologia talvez comunista, como se fosse em tom de deboche. A personagem/pessoa que xingaria serviria como uma ilustração do governo oprimindo a classe artística. No entanto, este trecho foi retirado em uma terceira versão datilografada, considerando que não acrescentaria à obra e para não correr o risco de minutos de cena comprometerem o espetáculo inteiro.

Figura 12 – Texto alternativo na página número 59 (1980).



59.-

- precisa e é muito.

CURIOSO 5:- Isso aí lá tem alma, Coronel!

CURIOSO 1:- E, se tiver, é alma que não pega reza. Orar por ele só é perder tempo.

TODOS:- E diga!

CORONEL:- (Avança para o público) Esta, a história. Viram como é? Agora me digam: tenho, ou não, tenho, razão de sustentar o que afirmei no começo: que, aqui, homens e bichos se parecem, tudo a mesmíssima coisa, barro mais do vagabundo?

NEGO TINTA:- (erguendo-se, como ator, e vindo à frente) Simples / questão de ótica. Já eu vejo diferente. Pra mim, a lição é bem outra e está claríssima: nada como o azorrague do opressor, para afiar as garras do oprimido e atrair-lhe, certeiro, o bote; pois não há essa opressão que não seja sinônimo de suicídio.

CORONEL:- Besteira, vesguice! Coisa de atorzinho de esquerda, que de tudo quer se servir pra fazer subversão!

NEGO TINTA:- É, não foi à-toa que te deram esse papel: os iguais se procuram!

CORONEL:- Queres sair pro braço, queres? Não discuto com subversivo. Esquerdinha, comigo, é na pedra e no pau!

NEGO TINTA:- Pois vem, vem! (O Coronel corre para ele, mas alguém se mete no meio)

ALGUÉM:- Pá, que falta de linha é essa? Não estão vendo o público? Mais respeito! Onde está a liberdade? Deixem cada um tirar por si mesmo a conclusão que bem entender. Ou, se não quiser, não tirar conclusão nenhuma, apenas se divertir!

TINTA:- Alienado!

CORONEL:- Maioria silenciosa!

ALGUÉM:- Alienado e maioria silenciosa é a mãe! Comigo é diferente, estão ouvindo?

ATOR/PAPAGAIO:- Hei, técnico, música, urgente, antes que o negócio esquente e o pau comece a cantar! (Entra o Carimbó de início. O elenco sai dançando e cantando, levando os contendores, que saem quase arrastados, esperneando.

Cães! - E Fim! Black. out

Fonte: Acervo de Memória das Artes Cênicas na Amazônia do Grupo de Pesquisa Perau (2023).

Atualmente, em encenações paraenses enxerga-se uma onda de ações criativas e performativas voltadas para a ancestralidade, lendas e culturas do Norte. Nesta peça, que foi realizada há mais de 30 anos, o texto organizado por Cláudio Barradas já semeia a tentativa de colocar em evidência as manifestações culturais oriundas da Amazônia, em uma tentativa de propagar uma linguagem propriamente dita como paraense, espalhando em suas criações vários signos e discursos da Amazônia Paraense Brasileira. Como afirma Andrade (2020, p. 111):

> “uma territorialidade que gera um universo mítico, povoado por seres encantados, tão próprio do imaginário do caboclo ribeirinho, propiciando um material de infinitas leituras e múltiplas potências para a criação de trabalhos artísticos, mais especificamente, de um espetáculo de teatro” (Andrade, 2020, p. 111).

Na cenografia, quem ficou responsável pelas criações foi Emanuel Franco, com o apoio de Barradas, criando e pensando com o cenógrafo. Segundo Emanuel, o cenário era simples, o que ele chama de “palco nu”, que seria o cenário sem muitos

elementos, o que prova mais uma vez o aspecto visionário de Barradas e Emanuel e seus companheiros de cena, criando uma cenografia que fugia dos aspectos realistas e contava com projeções de desenhos feitos por Emanoel. A partir do processo de criação Emanuel diz que:

> “Não foi um trabalho árduo, porque eu gostava muito de desenhar, então eu tive facilidade. E a partir do momento que tu está entrosado com o conteúdo da peça, quer dizer, que está habilitado com tudo, um desenho saiu, na maior facilidade possível. Eu quero um rosto, você vai desenhar um rosto. Eu quero um perfil de árvore, eu vou desenhar um perfil de árvore. Eu quero imagem de cachorro. Então, isso tudo... Agora, não foi uma quantidade... Não, não foi” (Franco, 2025).

Estes desenhos eram projetados no palco através de um retroprojetor. Os desenhos eram feitos a partir do contexto visual da peça, as matas, os bares, a casa do coronel Laudemiro e alguns desenhos de silhuetas de pessoas. Ainda sobre detalhes sobre a construção do cenário Franco relata o seguinte:

> “Eu me lembro que eram recortes de papel preto. Eu recortava o rosto. E o papel transparente para projetar no retroprojetor. Não sei se era retroprojetor ou se não era. Retroprojetor de slide. Era uma coisa assim. Sim, era o retroprojetor. Era o retroprojetor. O retroprojetor. Para eu ter, digamos assim, lá na fotografia, para eu ter uma imagem de fundo, com os personagens e as imagens” (Franco, 2025).

Figura 13 – Wlad Lima como Coronel Laudemiro (1980).



Fonte: Miguel Chikaoka (2023, p. 95).[36]

[36] Disponível em: https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/view/15709. Acesso em: 10 jun. 2026.

A visualidade do espetáculo também estava focada nos atores, ou seja, no figurino e no que eles iriam usar para caracterizar seus respectivos personagens. Os atores que interpretavam os cães entravam em cena com o corpo nu, usando apenas o que seria uma espécie de “tapa-sexo”, junto a uma máscara que recriava o rosto de animais, como se fossem bicos, fazendo um paralelo entre um aspecto visual realista e surrealista, na qual poderia ser interpretado com outros signos e formas. Sobre o uso do corpo dos atores em cena Wlad conta a ambiência de uma das suas cenas:

> “A outra coisa que me chama a atenção é que praticamente toda a ambiência do espaço era feita com os corpos dos atores. Por exemplo, como é que você fazia a representação da grande casa? Eu acho que tu já viste essa imagem. Eu tô sentada, um bando de mulher limpando, agradando aquele homem, né? Que era um coronel, né? Comia todas as mulheres, era o dono das mulheres. E atrás uma projeção de retroprojetor. Bem minimalista assim, né? Bem cortado. Isso pra mim é uma característica. Tudo que a gente fazia no palco era com os corpos dos atores. Entendeu? Os atores representavam árvores, representavam ambiência” (Lima, 2025).

Estes eram também um dos aspectos nas montagens de Barradas, ele gostava de experimentar novos modelos de criação, já que ele assume que suas práticas eram voltadas para um teatro experimental, nas quais ele ousa errar e acertar e o que viesse serviria de exemplo para os próximos que viessem a criar também. Sob a ótica das Poéticas de Afeto no Teatro de Grupo, os processos de criação ao se depararem com a ausência de recursos técnicos podem usar isso à sua própria reinvenção, gerando novos caminhos de encenação (Andrade, 2020). Para a História Oral (Bezerra, 2013), estes fatos são importantes 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.

Para Urssi (2006) a cenografia é responsável por grande parte do espetáculo, através dela é possível dar vida ao imaginário, possibilitando compreender ainda mais a dramaturgia e todo jogo de cena. Os elementos que compõem a visualidade da cena estão muito longe de apenas serem decorativos, eles exercem a função de materializar a realidade, ainda que possa ser de maneira subjetiva, sendo o cenário um elemento que carrega a responsabilidade no ato espetacular de fazer o público sentir parte daquela ambientação, ajudando a cena se tornar mais clara e compreensiva (Urssi, 2006).

Os elementos visuais da cena ganham força nas mãos do espectador, ele também consegue participar do espetáculo interpretando os elementos visuais à sua maneira (Urssi, 2006). No caso de *O Papagaio* pode-se gerar novos códigos, percepções e reflexões, tudo isso proporcionado nas mãos e olhares de quem presencia o ato cênico.

Com o texto, Cláudio Barradas em suas encenações tinha a característica, em costumar pegar os textos de outros autores, contos, poemas ou até mesmo canções e ia adaptando para o teatro, estendendo o horizonte criativo e ampliando as interações, criando novos personagens, transformando o universo da literatura em realidade a partir da cena. É uma importante característica dele como encenador, já que ele permitia uma ligação entre literatura e teatro, transformando a linguagem literária em ação cênica. No *O Papagaio* e essa junção com a literatura, Emanuel Franco diz:

> “Essa adaptação do Cláudio Barradas veio reforçar, digamos assim, toda essa dualidade em literatura, teatro, que é importante. Entendeu? Então, o texto todo, a maneira como foi colocado nos diálogos junto daquele texto homônimo, daquele conto homônimo de um livro. Então isso é fundamental” (Franco, 2025).

As montagens de Cláudio Barradas têm forte presença de regionalismo, como em *Cobra Norato* (1975) e *O Papagaio* (1978), obras que trazem personagens com características de indivíduos nortistas que vivem e são da Amazônia, para evidenciar a estética paraense do que era produzido no Norte do país. Este regionalismo é um mosaico de elementos diversos que compõem a totalidade nacional, reunindo múltiplas manifestações culturais que coexistem sob uma mesma unidade, compartilhando identidade de espírito, sentimentos, idioma, costumes e crenças religiosas (Bezerra, 2013).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho parte de um importante procedimento voltado para quem se dedica à memória cultural de uma sociedade: o cuidado com os arquivos e memórias orais. Além disso, aqui o trabalho analisado dedicou-se ao processo inicial de organização de parte do acervo do artista Cláudio Barradas. Nessa etapa, a pesquisa apresentou parte de fragmentos descritivos de duas obras *Nossa Cidade* e *O Papagaio*. Nesse sentido, as reflexões foram organizadas ao contexto das décadas de 1970 a partir de espetáculos dirigidos pelo professor-encenador Cláudio Barradas junto à Escola de Teatro e Dança da UFPA.

Esta é apenas uma partícula do universo de produções presentes na trajetória de Cláudio Barradas, ainda que de maneira minuciosa foi possível perceber que ele é responsável junto a outros grupos teatrais por conduzir grande parte daquilo que se conhece como teatro paraense, ocorrido na segunda metade do século XX. Sua dedicação às Artes Cênicas até hoje é lembrada por aqueles que tiveram a oportunidade de estar ao seu lado.

No caso de *Nossa Cidade* e *O Papagaio* suas encenações conseguem ser precisas e diretas, sem muitos elementos, mas nem por isso elas deixam de alcançar magnitude, se tornando uma rica fonte para os estudos contemporâneos ligados aos campos teatrais, como os da encenação. Apesar de *Nossa Cidade* tratar de uma referência norte-americana, Cláudio, com sua genialidade, deixou sua marca e fez com que a obra se ambientasse para uma atmosfera amazônica, deixando assumir uma proposição territorial distinta, conduzindo a uma roupagem única e que pode se considerar ainda mais criativa, dada sua genialidade para pensar uma adaptação teatral.

O contato com as obras enriqueceu o fluxo da pesquisa, visto que reforça a historicidade a partir da memória documental, possibilitando uma imersão na pesquisa através dos escritos e criações deste homem de teatro. A partir destes estudos, é possível notar que os anos de 1979 e 1980 foram de grande importância para o teatro paraense. Cláudio Barradas, sendo defensor deste movimento experimental da cena. Sua presença no teatro paraense foi essencial para que o teatro continuasse erguido e formando artistas.

Em síntese, durante o percurso de pesquisa analisou-se que não se pode deixar que estas memórias se percam, elas precisam ser mantidas de alguma forma para que estudos futuros possam consultar que no teatro paraense existiu uma figura célebre que esteve nas trincheiras dos palcos, o enriquecendo de alguma forma. É importante manter vivo e revisitar através da memória e dos estudos teatrais aquilo que já passou. Nesse sentido, o estudo das encenações de Cláudio Barradas proporcionou uma oportunidade valiosa de explorar e compreender as memórias das artes teatrais na nossa sociedade paraense.

Os textos e encenações podem servir justamente para que se possa olhar para o passado de forma crítica, notando as produções que antecederam o presente e colocando sobre elas reflexões, problematizando de maneira aguçada, comparando com o que há no presente e quais debates sobre encenação estão sendo produzidos na atualidade. A tentativa é resgatar a memória destas obras, trazendo-as em evidência para gerar reflexões no tempo presente, revisitando-as e, quem sabe, recriando-as.

Para finalizar o debate, é esperado que não somente as obras, mas as narrativas sobre esse universo de Cláudio Barradas e de suas encenações consigam sensibilizar e gerar ainda mais impacto, tendo o intuito de conduzir mais estudos por meio de sua memória e daquilo que foi produzido nas suas mãos dentro das artes cênicas. Cláudio Barradas não foi apenas um homem de teatro, com tanta dedicação e amor pelas artes da cena, ele acaba se tornando praticamente uma entidade a ser sacralizada nos palcos das memórias teatrais.

Portanto, os planos de trabalho realizados no PIBIC 2023-2026 proporcionaram o trabalho sobre as memórias das teatralidades paraenses, por meio da atuação de Cláudio Barradas, como encenador-docente da ETDUFPA. Este grande mestre das artes amazônicas ensinou muito sobre os fazeres e contextos sociopolíticos em que o Teatro Paraense se insere. Em 30 de junho de 2025 ele faleceu, mas deixou um intenso legado por meio de seus fazeres e saberes artísticos.

Evoé, Cláudio Barradas!

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Valéria Frota de. **POÉTICAS DO AFETO NO TEATRO DE GRUPO:** Trânsitos e alianças entre os criadores no teatro de Belém do Pará (1976 – 2016). Tese (Doutorado em Artes), Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

ANTOINE, André. **O Théâtre Libre**. Tradução e organização de Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2001.

APPIA, Adolphe. **A obra de arte viva**. Lisboa: Arcádia, 1962.

BACELLAR, Carlos. Fontes Documentais. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2010.

BARRADAS, Cláudio de Souza. **Contículos**. Denis Bezerra (org.). Mezanino Editorial: Belém, 2022.

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

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BEZERRA, José Denis de Oliveira. **Memórias cênicas:** poéticas teatrais na cidade de Belém (1957-1990). Belém: IAP, 2013.

BEZERRA, José Denis de Oliveira. **Vanguardismos e Modernidades:** cenas teatrais em Belém do Pará (1941-1968). Tese (Doutorado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.

BEZERRA, José Denis de Oliveira. A escrita histórica do teatro: reflexões sobre o fazer historiográfico. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v.3, n.33, p. 378–388, 2018. Disponível em: https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103332018378. Acesso em: 5 jun. 2026.

BEZERRA, José Denis de Oliveira. Teatro em Belém do Pará nas décadas de 1970 e 80: **Grupo Experiência e o Regionalismo/Nacionalismo**. 30° Simpósio Nacional de História - história e o futuro da educação no Brasil, Recife. Anais. Recife: Associação Nacional de História – ANPUH-Brasil, 2019. Disponível em: https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1568649876_ARQUIVO_denisbezerra.pdf. Acesso em: 5 jun. 2026.

BEZERRA, José Denis de Oliveira. **Cláudio Barradas:** Memórias Teatrais. Memorial apresentado à Reitoria da Universidade Federal do Pará para a concessão do título de Professor Emérito da instituição a Cláudio de Souza Barradas. Belém: Grupo de Pesquisa Perau, 2021 (não publicado).

BEZERRA, José Denis de Oliveira. CLÁUDIO BARRADAS: memórias de um homem das artes. **Revista Arteriais**, Belém, v.9, n.15, p. 104-122, 2023. Disponível em: https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/view/15710. Acesso em: 10 jun. 2026.

BEZERRA, José Denis de Oliveira. **CLÁUDIO BARRADAS:** Memórias de um Professor Emérito de Teatro. Anais 32° Simpósio Nacional de História - ANPUH Nacional. Maranhão, 2023. Disponível em: https://www.snh2023.anpuh.org/anais/trabalhos/lista. Acesso em: 10 jun. 2026.

BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor:** as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. **Imprensa e História do Brasil**. 1. ed. São Paulo: Contexto, 1988.

CHARONE, Olinda Margareth. **Pássaros de vôo longo:** o processo de encenação do Teatro dos Pássaros em Belém do Pará. Salvador. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

CHIKAOKA, Miguel. Ensaio Fotográfico. **Revista Arteriais**, Belém, v.9, n.15, p. 91-103, 2023. Disponível em: https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/view/15709. Acesso em: 15 jun. 2026.

CRAIG, Edward Gordon. **Da arte do teatro**. Lisboa: Arcádia, 1963.

FARIA, João Roberto. Nelson Rodrigues e o debate sobre a modernização teatral no Brasil. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 29, n. 38, p. 19–36, 2023. Disponível em: https://revistas.usp.br/ls/article/view/222615. Acesso em: 26 mai. 2026.

FERNANDES, Sílvia. **Grupos teatrais – anos 70**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2000.

FURTADO, Paulo Santana. **Grupo de Teatro Palha:** trajetória e identidade teatral. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2013.

GIL, Antonio Carlos. **Como Elaborar Projetos de Pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GUINSBURG, Jacó. **Da cena em cena:** ensaios de teatro. São Paulo: Perspectiva, 2001.

GUZIK, Alberto. **TBC:** crônica de um sonho. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LOPES, Caroline Cantanhede. Preserve a memória das artes cênicas: projetos e políticas para a memória das artes cênicas no Brasil (1974-1990). **Acervo**, Rio de Janeiro, v.37, n.1, p. 1–35, 2024. Disponível em: https://revistaacervo.an.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/1987. Acesso em: 5 jun. 2026.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. 5. ed. São Paulo: Global, 2004.

MIRANDA, Michele Campos de. **Performance da plenitude e performance da ausência:** vida/obra de Luís Otávio Barata na cena de Belém. Dissertação. Programa de Pós-Graduação do Centro de Letras e Artes – CLA/ UNIRIO. Rio de Janeiro, 2010.

MOSTAÇO, Edélcio. **Teatro e política:** Arena, Oficina e Opinião. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História: **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, São Paulo, v.10, 1993.

PATRIOTA, Rosangela. A cena tropicalista no Teatro Oficina de São Paulo. **História e Outras Linguagens**, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 135-163. Disponível em: https://www.scielo.br/j/his/a/R6W8pQWQKNj5sxXwf8wBcwR/?lang=pt. Acesso em: 26 mai. 2026.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEREIRA, Suzane Cláudia Gomes. **Tradição e contemporaneidade na cena amazônica:** o espetáculo Ver de Ver-o-Peso do Grupo Experiência. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro:** 1570-1908. São Paulo: Edusp, 1999.

RAMOS, Yasmin Almeida. **Maiandeua:** a memória subalternizada das amazonidades na dramaturgia de Levi Hall de Moura. Dissertação (Mestrado em Letras), Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2021.

RICOEUR, Paul. **A memória, a História, o Esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral:** 1880-1980. Tradução de Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

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

STANISLAVSKI, Konstantin. **A preparação do ator.** Tradução de Pontes de Paula Lima. 37. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

STARLING, Heloisa Maria Murgel. **O Teatro de Arena na arena do Brasil**. Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

TEIXEIRA, Homerval Ribeiro. **Cláudio Barradas:** Tempo e Teatro. Belém: Edição do Autor, 2015.

VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil:** dramaturgia e convenções. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.

VERTCHENKO, Henrique Brener. Teatro brasileiro moderno: tradições interpretativas e vetores de difusão conceitual. **Sala Preta**, São Paulo, Brasil, v. 24, n. 2, p. 72–96, 2025. Disponível em: https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/234831. Acesso em: 26 mai. 2026.

APÊNDICE A - Entrevistas

(Os trechos destacados em negrito são respectivos ao pesquisador/entrevistador)

Entrevista com Emanuel Franco[37]



Emanuel Franco, 2025. Fotografia de Elian Mágno.

Me diga seu nome, sua idade, de onde você veio. Me conte um pouco sobre a sua trajetória.

Meu nome completo é Emanuel José Franco Ferreira. Quer dizer, no Pará é Emanuel, agora pra fora, Emanoel. Eu tenho 72 anos. Nasci em 23 do 12 de 52. Em Belém. E, atualmente, eu... Quer dizer, atualmente, a nível profissional, eu atuo na área das artes visuais. Sendo, além da produção em artes visuais, né…Também na área da curadoria, que eu faço a curadoria de exposições já há bastante tempo. Então, são essas duas atuações atuais, entendeu? Apesar, digamos assim, de eu ser formado em arquitetura, também comece em 1979. E, nesse período também, acho que em 1978, eu fiz dois anos na Escola de Teatro da Universidade Federal do Pará. Então, quer dizer, foi uma experiência de teatro, apesar de eu ter tido antes outras experiências, mas na escola, nesses dois anos, assim, foi muito marcante. Assim, o pessoal do Cláudio Barradas, a Carmem Eunice Barradas, o Augusto

[37] Realizada no dia 12 de fevereiro de 2025, na residência de Emanuel Franco, localizada na Travessa Chaco, 712 – Pedreira, Belém, Pará. Informa-se que o entrevistado autorizou o uso da imagem e entrevista nesta pesquisa.

Rodrigues, né? Uma parte de... Era a expressão corporal na época, né? Walter Bandeira na dicção. Foi muito importante para mim esse período.

Na área de visualidade, quais eram os professores naquela época? Existiam categorias, professores específicos?

Artes, na área de arquitetura?

Não, na área de teatro mesmo.

Bem, na área de teatro, porque, na realidade, a gente tinha... Não lembro o que seria de cenografia, se teria. Era misturada, no caso. É, porque, às vezes, naquela época, o teatro tinha uns profissionais muito marcantes, onde a gente, apesar de fazer teatro, a gente tinha uma relação com essas pessoas, tipo Luís Otávio Barata. Está entendendo? Eu fiz grupo Cena Aberta, fiz duas montagens de Cena Aberta, como ator. Então, isso tudo te dava uma experiência também na área da visualidade. Então, quando eu comecei realmente a fazer teatro, eu era muito novo. Foi no Grêmio Cultural Recreativo Santa Terezinha, no bairro do Jurunas, da Igrejas de Santa Terezinha. Então, tinha um grupo de teatro lá. E eu comecei, efetivamente, a fazer teatro lá. Então, eu fiz a primeira... Eu era muito novo. Dentro da igreja, uma montagem, que era ”O Caolho dos Cegos”, eu fazendo o cego. E, assim, eu tinha convivência com esses profissionais, o Neder Charone, na área, e o teatro das artes visuais também. Então, existia esse paralelismo entre você fazer teatro. Como é um teatro amador, você era, digamos assim... Como se diz? Você tinha, digamos assim, a participação nas montagens de vários segmentos.

Não tinha só uma função.

Então você era ator, você era cenógrafo, você era figurinista, tudo aquilo. Até bilheteiro, na hora. Agora tá a bilheteria, corre, vai começar a peça. Então, a gente tinha várias funções de teatro que deram essa experiência, iluminador… Então, esse teatro amador, na época, te dava esses fundamentos. Então, por isso que enveredei, naquela época, entre essas duas vertentes, artes visuais e teatro.

Falando sobre essa tua formação artística, um pouco sobre as influências e a tua entrada na área teatral e visual. Como é que se deu essa tua inserção?

Ah, muito bom isso! A televisão chegou naquela época, nos anos 60, era garoto ainda, já tinha umas telenovelas, uma coisa assim, uns programas no domingo, que eram umas peças, e eu era doido por isso, de ver aqueles teatros, na televisão, na TV Marajoara, na TV Guajará. Então, eu, com base nisso, porque as montagens tinham um lado muito também da questão histórica da televisão, eram de peças, realmente, dentro de um caráter grego, romano, essas coisas. Então, eu morava na Pariquis, nos altos, tinha uma escada, mais larga, claro, que essa, que nós temos aí, e eu fazia as montagens. Eu vestia com as roupas da minha mãe, da minha avó, fazia o cego, chamava os vizinhos, os garotos, e eu encenava aquilo. É engraçado como tinha muito preconceito na época, dizia, olha, o Emanuel vai ser uma bichinha... Eu me produzia como a personagem, não era o personagem, era a personagem. Era um caráter personagem grego, romano.

Quais as tuas impressões acerca do termo cenografia?

Você tinha o seguinte, as coisas eram feitas sem recursos. Sem recursos, porque eram montagens que tinham uma, digamos assim, muito a desejar nível financeiro. Então, você fazia cenografia conforme a disponibilidade mesmo que teria. Então, se tivesse alguma

montagem que teria uma mesa, você, por exemplo, levava a mesa de casa, o guarda-roupa, porque não tinha dinheiro para você adquirir os elementos cenográficos. E eu me lembro que era uma fase em que as montagens eram feitas muito por projeção no fundo. Então, as imagens eram projetadas, você ficava com um personagem, numa mata, numa floresta, e projetava aquela coisa atrás para poder situar o que você estaria naquilo. Então, estou falando muito ali do nosso Estado, era muito precário financeiramente as cenografias, eram muita projeção, como figurino também. Até iluminação, de você levar a luz de casa e você improvisar refletores com latas de leite ninho. Então, era um teatro amador em que você lidava, ao mesmo tempo, muito espaço para a criação. No sentido de você ter, de você passar para o público aquela cena e aquele ambiente que você trabalha, por exemplo. Então, você vê que, por exemplo, "O Papagaio", na Escola de Teatro foram projeções na tela.
Em outras peças também, o palco era muito longo. A maior parte do palco era muito mais por iluminação. Mais ou menos.

O que você julga essencial no cenário de um espetáculo?

O cenário não pode roubar a cena, eu acho. O cenário tem que ser uma informativa do que, por exemplo, o conteúdo sugere. Então, eu já vi espetáculos, às vezes, que a cenografia parecia um carro alegórico, imenso, que eu achei que podia ser mais sintético. O ator, o texto, tem que ser valorizado. O conteúdo tem que ser valorizado. E, às vezes, a cenografia roubava muito o espetáculo. Eu acho que a cenografia era um elemento dentro do teatro que faz parte, integrante, você está me entendendo, de todos os outros elementos.

Sim, tem que estar em equilíbrio.

Em equilíbrio.

Eu compreendo. Vamos falar um pouco da Escola de Teatro e Dança? Eu quero te perguntar como era que funcionava o processo de criação dentro da Escola de Teatro? Como eram as aulas?

Eu me lembro que, basicamente, a gente tinha, eu acho que repetitivamente, cinco matérias. Por exemplo, Estética do Teatro. Essa parte histórica do teatro que a gente estudava a gente tinha Expressão Corporal, uma aula de Expressão Corporal, Dicção e Interpretação. E a Interpretação já era muito pautada por um texto que ia se apresentar. Apesar das aulas do dia a dia, digamos assim, a pessoa tentava repassar informações e você ter, digamos assim, meios de interpretação. A Escola de Teatro também me dava uma montagem anual onde você estudava aquele personagem desde o início até chegar no contexto repetitivamente básico daquele personagem. Foi muito importante. O Cláudio explorava muito isso nas aulas dele e também quando estava ensaiando as peças.

Na Escola de Teatro havia carência de atores homens, grande parte das turmas eram formadas por mulheres. Portanto, alguns homens do elenco foram convidados a participar, como você chegou até "O Papagaio"? Já fazia parte da turma ou foi convidado?

Já fazia parte da turma. É interessante que... Quando comecei a ingressar na Escola de Teatro repetitivamente, o Cláudio Barradas me conheceu, passou a ser meu professor direto. Eu percebi uma determinada admiração do Cláudio por mim, como ator. E aí, quando surgiu a proposta do Papagaio, tinham dois personagens principais, que eram o Nego Tinta e o Coronel. E o Papagaio era um trecho. E o Cláudio disse, não, tu vais fazer o Nego Tinta. Olha, veja bem, eu com 1,60m de altura de tamanho, novinho, fazendo o Nego Tinta, que, se você for ver, uma pessoa enorme, que ela tinha, digamos assim, como sua defesa de três cães. O Nego Tinta tinha três cachorros enormes que você via em cena, eu controlando

aqueles cães, aqueles três atores, me puxando. E aí, como é que eu ia fazer? Eu ia expressar o Nego Tinta dessa maneira pequenininho.

E aí, o Cláudio disse, não, vamos usar uma máscara, então vai usar uma máscara, uma semi máscara. Então eu usava aquela máscara como sendo a expressão do Nego Tinta. E aí, os cães foram substituídos por três atores que eram do Grupo Experiência. E lá em Campina Grande, os cães eram o Zecão enorme, o Paulão, e o Eusébio, o finado Eusébio, os dois, o Zecão e o Eusébio, já faleceram. E, por exemplo, eles puxavam, de uma maneira tal de cena, que às vezes é até sacanagem, mas, enfim, eu lidava com aqueles três cães enormes em cena. Então, o Cláudio Barradas me deu esse papel, não sei assim, achando… tanto é que lá fora saiu no resultado do Ator Revelação, que dizer o Melhor Ator, não me lembro, no prêmio que eu ganhei nesse festival.

Falando sobre esse personagem, alguma dificuldade ou facilidade na atuação dele?

Olha, eu... Eu tive, evidentemente, uma orientação muito grande do Cláudio. Agora, eu sempre fui uma pessoa que gostei muito de ler. Gosto de ler. Esse personagem, profundamente, como é que o Benedicto Monteiro tinha definido esse personagem, eu pude, realmente, encarar essa tipologia totalmente diferente de mim. E aí eu tive, digamos assim, esse acompanhamento e eu era muito entregue. Não tinha horário, saía tarde da noite, não tinha sábado e domingo para ensaiar. E, às vezes, ficava eu e Cláudio Barradas sozinhos no Waldemar Henrique, ensaiando a cena e tudo. E aí o personagem surgiu dessa maneira. Agora, a voz, eu acho que era a voz do Nego. Uma coisa que eu acho que criei naquela hora. E a Wlad também me ajudou muito, porque a Wlad contracenava comigo. A Wlad era quem me mandava. Então eu era o empregado da Wlad. Mais ou menos isso.

Existem alguns lugares que falam que O Papagaio é de 1978, mas há uma fotografia que diz ser de 1981. Você saberia dizer em que ano ela foi produzida ou apresentada?

É isso que eu estou te dizendo. A gente começou o ensaio em 78.

Você acha que é de 78? Ela é de 78, no caso?

Eu acho que é de 78. Eu tenho algumas fotos da montagem que eu vou te mandar.

No texto, tinha algum trecho que você não gostava, por serem extensos ou difíceis de compreender?

Eu acho que todos para mim tinham uma relevância, porque as cenas como eu contracenava com a Wlad, como eu contracenava com os cães, como eu contracenava com todos do elenco, porque tinha até criança no elenco. Tinha pessoas, tinha crianças pequenas no elenco. E aí, eu acho que as minhas cenas todas foram legais.

A peça ou algum outro elemento dela tinham alguma função política?
A única coisa que eu posso te dizer era uma questão de quanto o personagem de outro personagem ser Coronel talvez alguma coisa ditatorial, ditador, de posição...

Que é algo muito forte nas peças do Cláudio nesse período da década de 70, do combate ao regime ditatorial.

Exatamente, combate ao regime ditatorial, que era também o soldado. A gente passou, eu te confesso, que essa época da ditadura militar foi muito difícil, porque as peças não eram criadas se não tivessem esse aval. Eu me lembro que vinha alguém da Polícia Federal acompanhar, para liberar a peça. Foi uma época extremamente difícil. Eu convivi com essa

época. Você não expor determinada coisa, você ter o cuidado de participar de determinadas coisas, de escrever determinadas coisas. Difícil.

Há alguma lembrança marcante em torno do processo de criação?

Há, sim. Essa acho muito legal. De teatro, isso?

Pode ser em torno do elenco, dos ensaios, das aulas, qualquer coisa que seja a respeito, que seja uma memória, talvez, emotiva, uma lembrança gostosa desse período. Com um colega, não sei.

Eu vou te falar de uma maneira geral, não só da participação da Escola de Teatro, mas da participação de outras coisas que eu participava. Era uma coisa que me deixou com muita saudade, o convívio com os atores. A gente era muito irmão, a gente era muito participativo. Tem coisas assim, cena que a gente lembra que é engraçado, um personagem que eu fiz, que ele estava em cena, lá no livro, ele era um animal com rabo, e na hora que ele tem cena, ele puxou o rabo, ele fez um rabo em cena. A gente lembra essas coisas, poder representar aquilo. Então, e também esse convívio de você acabar o ensaio, de você ficar tomando uma no Parque do Parque, sendo aberto ali, é tudo perto. Enfim, a propriedade, o namoro, essas coisas assim, acho que isso tudo deixou muita saudade, muita participação da tua história como artista.

Agora a gente vai falar um pouco sobre a visualidade do Papagaio. Como era o cenário da peça? Não era um teatro realista, com objetos ali simulando a história?

Todo o Papagaio era em pé. A única coisa que tinha de algo assim era... Não me lembro. As cordas que eu puxava, os canos, assim, que cada um tinha, segurava, assim. Como é que chama quando tu é um cachorro?

Coleira.

Coleira. Então era a coleira. A única coisa cenográfica que eu me lembro eram projeções.

E quais técnicas você aplicou para a construção desse cenário?

Eu me lembro que eram recortes de papel preto. Eu recortava o rosto. E o papel transparente para projetar no retroprojetor. Não sei se era retroprojetor ou se não era. Retroprojetor de slide. Era uma coisa assim. Sim, era o retroprojetor. Era o retroprojetor. O retroprojetor. Para eu ter, digamos assim, lá na fotografia, para eu ter uma imagem de fundo, com os personagens e as imagens.

E quem era o responsável por ficar manipulando essas imagens?

Tinha, por exemplo, no caso, na escola de teatro, a gente tinha profissionais. Você está me entendendo? Que eram profissionais que atuavam dentro dessa área, da universidade. Eu acredito que, na hora do Cláudio Barradas na produção, tinha alguém que iria manipular esse cenário.

Havia uma equipe técnica própria da escola de teatro.

Exatamente.
Na cenografia, era só você ou tinha mais alguém lhe acompanhando?

Não, era só eu que fiz. Eu que fiz.

Tinha orientação do Cláudio Barradas?

Não, tinha aprovação. Ele dizia assim: olha Emanuel, eu quero que você faça isso, pa-pa-pá. Aí a gente projetava, e ele aprovava como diretor, o retroprojetor. Eu vou tentar procurar, porque eu estou achando, se está uma outra pasta, alguma linha, alguma coisa, que apareça em uma projeção, mas eu vou ver para te mandar.

Fazer a cenografia deste espetáculo foi um trabalho árduo? Quais as dificuldades ou facilidades que você e a equipe tiveram?

Não foi um trabalho árduo, porque eu gostava muito de desenhar, então eu tive facilidade. E a partir do momento que tu está entrosado com o conteúdo da peça, quer dizer, que está habilitado com tudo, um desenho saiu, na maior facilidade possível. Eu quero um rosto, você vai desenhar um rosto. Eu quero um perfil de árvore, eu vou desenhar um perfil de árvore. Eu quero imagem de cachorro. Então, isso tudo... Agora, não foi uma quantidade... Não, não foi.

Uma quantidade do que tu falas?

De desenhos, muito pouco, porque aquele rosto apareceu quando tava o Nego-Tinta, quando eu estava repetindo.

Você havia mencionado que o elenco usava máscaras…

Só eu.

Considerando que é um item pensado como parte do figurino do espetáculo, você também participou da construção visual do figurino do espetáculo?

Não. Tinha figurinista também, na Escola. E também, quando você fazia parte de um conjunto, o próprio diretor já dava uma orientação de como seria aquele figurino. Como seria uma roupa de um Coronel de fazenda. Como seria a apresentação de um Papagaio. Ela viria de verde, sim, ou não sei o quê. Quer dizer, com isso tudo ia surgindo dentro do contexto da própria peça.

Como seria para você, hoje em dia, a montagem do Papagaio? O que você manteria ou mudaria?

Olha, eu, para ser sincero, eu manteria, apesar das tecnologias, quer dizer, você teria umas novas projeções, porque hoje o recurso é maior, está novo, do que em 70. Mas eu acho que eu permaneceria com projeções cenográficas, não teria nenhuma coisa física no palco. Porque, primeiro, que não dava. Não tinha como expressar determinadas coisas. Então, acho que eu manteria, porque isso facilitou muito, porque qualquer palco que você chegava era só a projeção. Então, no Waldemar Henrique, a gente fez o Teatro da Paz, a gente fez no Margarida. Não, o Margarida não, era em Campina Grande. Então, foi uma projeção mesmo.

Quais reflexões a peça ou o texto trouxeram para você?

Bem, a reflexão, em relação… Eu não vou dizer uma coisa assim muito importante de você atuando, participando de uma montagem teatral vindo de uma literatura, vindo da produção, digamos assim, vindo de um autor literário que eu sempre considerei muito, sempre li o Benedicto Monteiro. Entendeu? E aí, de repente, essa adaptação do Cláudio Barradas veio reforçar, digamos assim, toda essa dualidade em literatura, teatro, que é importante. Entendeu? Então, o texto todo, a maneira como foi colocado nos diálogos junto daquele texto homônimo, daquele conto homônimo de um livro. Então isso é fundamental.

Você voltaria aos palcos novamente caso fosse convidado?

Sim. É... Tem horas que me dá uma vontade louca, digamos assim, eu quero voltar a fazer Escola.

A Escola de Teatro, você fala?

Quer dizer, eu estou na ativa, de repente, eu queria... A Escola de Teatro me faria muito bem, está me entendendo? Sempre me fez. O teatro sempre me fez muito bem. É... E aí, uma coisa que eu preciso que percebas é que a gente está nessa entrevista. Eu tive, na época, em 2020, eu passei por um processo muito grave da Covid, né? O oxigênio não fiquei bem. Mas o Covid veio e uma das sequelas foi atingir o meu dentário. Impressionante. Eu acho que já estava enfraquecida pelo tempo. Uma dessas viagens de estrada a prótese saiu, caiu, e eu estava justamente no dentista para fazer justamente a nova. Então, isso tudo dificulta a dicção. Mas a vontade de voltar aos palcos é muito grande.

Você mencionou o Benedicto Monteiro falando dessa dualidade entre literatura e teatro. E falando nele, sabendo que ele era o autor original do texto, do Papagaio, do conto, eu queria saber se em algum momento ele participou do processo de criação ou até mesmo esteve presente em alguma das apresentações?

Eu acho que eu vi o Benedito assistindo a montagem. Porque ele era uma pessoa muito atenta ao teatro. Quer dizer, era uma pessoa muito ligada também para a tradição cultural. E eu lembro que acho que nos foi na primeira estreia, acho que no teatro. O Cláudio devia ter tido diálogos com ele.

Falando no Cláudio, ele é um homem muito rígido com o ensino do teatro. Ele mesmo diz que o palco para ele é um lugar sagrado e que deve ser respeitado. Como era o trabalho ao dele levando em conta essa sacralização do palco?

Ele explorava o máximo que ele podia. É isso que eu estou lhe dizendo. E ao mesmo tempo, como eu gostava da coisa, ele achava que eu estava me sentindo bem. E aí haja ensaio, tinha vezes que a gente saía mais de meia-noite daquele Waldemar Henrique, daquele palco ensaiando, eu e ele. A Wlad também sabe disso. E ele... Não, duas horas de sábado, ele falava. Porque não tinha domingo. Então, na realidade, ele é um homem que está vivo. Ainda vive no teatro com maior intensidade. Agora, é claro. Aquela coisa dele de explorar, de sugar mesmo a palavra para que realmente saía aquilo que ele está querendo. E aí tudo bem. Sempre que, depois que eu larguei o teatro e a gente se encontrou algumas vezes, com o teatro, com atores, então, na realidade, ele sempre me dava um incentivo para que eu seguisse a carreira do teatro.

Falando do texto, da peça, você tinha algum desejo ou chegou a pegar outro personagem que não fosse o Nego Tinta? Você foi cotado para interpretar outro?

Não, foi o Nego Tinta. Desde o início. Inclusive, ele quando descobriu que o Nego Tinta, tu vai fazer o Nego Tinta, imagina, não sei o que ele via assim. Porque tinha outros atores lá.

Sim, era um elenco bem numeroso, inclusive.

É, tinha outros atores homens assim, do mesmo tipo que eu. Então tinha gente mais forte.

Como era de estar, inclusive, com esses colegas de cena? Por se tratar de uma turma muito grande.

Ah, tá. Digamos assim, havia um respeito muito grande, muito bom. Quer dizer, a gente... esse elenco do Papagaio, ele era um elenco muito eficaz, era um elenco muito entregue, eram alunos da Escola de Teatro. A Escola de Teatro, que estava todo o tempo lá, Olinda Charone, a Olinda, maravilhosa, também participou. Sônia Galva, que fazia uma das crianças.

Já estamos nos aproximando do fim. Eu queria que você respondesse o que é para você ser um Cenógrafo?

Ser um cenógrafo, digamos assim, é você estruturar ou você criar um ambiente que possa, que seja, digamos assim, participativo desse contexto. Então você tem que ter um limite de onde você vai atingir qualquer cenografia. Você não pode ser tipo de pessoa… tinha um professor meu que dizia na escola, assim como você põe, você tira. Então, de repente, você não pode extrapolar. Você tem que ter um limite, tem que ser limitado para fazer uma cenografia. E aí, a cenografia tem uma coisa muito legal. O cenógrafo tem que conviver com a montagem o tempo todo, com o processo interpretativo. Ele não pode só pegar o texto e dizer, vou fazer uma cenografia. Ele tem que ser observador também. Ele tem que ver a sua interpretação para saber qual poltrona você pode sentar. Porque o seu personagem todo o tempo vai se concentrar em uma poltrona. Mas ele tem que ver qual é o texto dele, qual é a interpretação, que poltrona, para entender que esse personagem é um cara raivoso, que precisa, um cara simples, que precisa de uma cadeira normal. Então, isso tudo, ele precisa acompanhar todo esse contexto de conteúdo. A cenografia é muito forte nisso. Como iluminação também.

Eu queria saber que mensagem você deixa para a geração atual e para as gerações futuras que virão sobre o teatro?

Quem tem esse apego e quem tem esse instinto, o que nasce com isso, não deixe de fazer teatro. Faça um teatro. Se você realmente tem essa habilidade com isso. Procure, se esforce. Faça. Não ache que não vai dar certo. Não. Então, eu acho que vocês devem seguir realmente essa trajetória. Com certeza.

Eu queria que você definisse essa peça em três palavras.

Eu acho que três palavras seriam: um tempo, uma época, um local de ação. Muito voltado para a realidade amazônica. Não sei se eu te respondi.
Respondeu sim.

Entrevista Com Wlad Lima[38]

[38] Realizada no dia 18 de agosto de 2025, no Espaço Clínica do Sensível, localizado na Travessa Rui Barbosa, 1360 - Nazaré, bairro, Belém, Pará. Informamos que a entrevistada autorizou o uso da imagem e entrevista em nossas pesquisas.



Wlad Lima, 2025. Fotografia de Elian Mágno.

Como anda a tua pesquisa? Tu vai pegar quantas obras?

Tem muitas obras.

É muita, eu acho que é muita coisa pra um... é um TCC?

Sim.

Ah, é muita coisa, eu acho que se tu pegar um ou dois espetáculos já é muito.

Sim. Aí eu tô caminhando pra esse lado, assim, de tentar saber como é que funcionava esse processo criativo, né, dos que trabalharam com ele, das pessoas que estiveram com ele, pra tentar colocar esses relatos. Porque também não tem muitas fotos, tem isso dessas montagens, às vezes o que a gente encontra são fotos dos atores e tudo mais, mas a visualidade, essa cenografia, às vezes a gente não consegue…

Tu chegaste a ouvir falar de um espetáculo que ele fez, eu acho que era o Café, que é só feito com cadeira?

Não.

Ele fez no Waldemar Henrique.

O que eu tenho, que até então eu tô usando como base para a pesquisa, é esse livro aqui do Homerval. É uma coletânea de entrevistas com o Barradas.

Aham.

E aí ele descreve muitas peças, fala sobre muitas peças e tudo mais. Aí algumas tem as descrições dos cenários.

E quais são as peças que tu tem mais material?

Até agora foi "O Papagaio" que eu consegui mais material, que eu consegui conversar com grande parte do elenco. As outras eu não consegui tanto porque eu não conseguia entrar em contato com as pessoas que participaram dos espetáculos.

Eu fiquei pensando, eu não sei se as pessoas te chamaram atenção, já que tu tá falando de visualidade.
Sim. Uma das coisas que me chama atenção nessa montagem que a gente fez...
Na época não me atentei tanto, mas hoje eu fiquei pensando, pra me organizar pra ti, né, tem alguns aspectos que são possíveis. Por exemplo, a Escola de Teatro naquele momento, na década, início da década de 80, final de 70, início de 80, 1980, eu entro na escola um ano antes. A gente monta "Nossa Cidade". Naquela época, a única pessoa que era diretor das montagens da escola era o Cláudio Barradas. Não é parecido com o que é hoje, que muita gente dirige, né?

Parecido, tu falas em que sentido?

Não, hoje muitos professores são diretores. E lá naquela época, não, a pessoa que dirigiu os espetáculos da ETDUFPA no Curso de Ator, era o Cláudio Barradas. Então, ele produziu muito lá dentro da Escola de Teatro. Então, em 79, ele montou, que eu já fiz, que eu peguei, né, "Nossa Cidade", que é um clássico, e no ano seguinte, "O Papagaio". Sabe o que é que me chama atenção no Papagaio? Naquele momento que a gente estava vivendo a Escola de Teatro, tinha uma evasão enorme. Mas tinha uma evasão enorme dos homens. Por uma série de coisas, não sei. Hoje eu penso se os homens evadiram também porque eles eram chamados de viados, sabe? Eu fico pensando assim, porque tinham poucos homens. Então, era uma turma de muitas mulheres, muitas mulheres. A turma era um absurdo de mulheres. As mulheres ficavam. É engraçado porque elas ficavam e elas faziam o curso todo, mas poucas entravam na categoria teatral propriamente dita. Para você ter uma ideia, foram dois grandes, no primeiro e segundo ano, foram dois grandes espetáculos. Aquelas poucas mulheres que ficaram no teatro, acho que só eu e Olinda ficamos no teatro. De, sei lá, 26 mulheres, duas apenas ficaram. Então, acontecia isso. É só um panorama sócio-contexto, né? Como nós éramos só mulheres, o Cláudio tinha que convidar atores homens da cidade. Só no Papagaio, eu acho que os quatro homens que faziam os cães do Coronel, os cães do Coronel Laudemiro, que era o meu personagem, eram feitos com corpos masculinos. Todos atores convidados, cada um mais gaiato que o outro, né? Na verdade, eu vou usar essa expressão porque a gente usava mesmo, na época era assim que a gente falava. Não tinha esse pudor todo. Eram as doidas do teatro que faziam os cães. E sacaneavam muito porque os corpos quase nus, né? Então, elas aprontavam, fazendo os cães. A outra coisa é que a maioria de nós, mulheres, fazíamos papéis masculinos. Os três espetáculos que eu fiz na escola, eu fiz papel masculino. Tinha a ver com o meu traço, claro, sapatona, mas tinha a ver com não ter homens na turma. Ter pouquíssimos homens. Então, era muito comum nós mulheres, porque o Cláudio também, ele não tinha problema nenhum com isso. Ele dizia, não tem papel pra você, né?
Com o Cláudio, por exemplo, no terceiro ano, eu fiz um menino e o Cláudio dizia, uma mulher gorda, enorme, não tem problema fazer um menino. E foi um dos papéis mais lindos da minha vida. Porque realmente as pessoas ficavam assim comigo. Eu acho que foi só nesse terceiro trabalho da escola que eu ganhei uma autonomia maior de atuação.
A outra coisa que me chama a atenção é que praticamente toda a ambiência do espaço era feita com os corpos dos atores. Por exemplo, como é que você fazia a representação da

grande casa? Eu acho que tu já viste essa imagem. Eu tô sentada, um bando de mulher limpando, agradando aquele homem, né? Que era um coronel, né? Comia todas as mulheres, era o dono das mulheres. E atrás uma projeção de retroprojetor. Bem minimalista assim, né? Bem cortado. Isso pra mim é uma característica. Tudo que a gente fazia no palco era com os corpos dos atores. Entendeu? Os atores representavam árvores, representavam ambiência. Então, "por que essa visualidade, Wlad"? Acho que o Cláudio Barradas sofreu uma coisa que até hoje nós sofremos, até um pouco mais, né? Hoje eu acho que tem o recurso X para a montagem da Escola. É um recurso absurdo, mas tem. Naquele momento a gente nunca sabia se tinha dinheiro. Normalmente não tinha. Então tudo era coletado pelos atores. Quer dizer, a gente corria atrás pro nosso figurino. E o Cláudio, nesse miserê, nessa precariedade, acabou, como o Brasil inteiro, construindo uma poética nessa linha da falta. Então, como é que eu preencho esse espaço? Eu projeto. Um retroprojetor, que é usado em sala de aula, que a escola tinha vários, uma laminazinha transparente, eu fazia aquele cenário mágico. Projetava isso e com um elenco grande, muitas mulheres, trocando de roupa, eu tinha a ambiência da cidade, do interior, sabe? Eu acho que isso era bacana. Palco sempre limpo, né? Palco sempre na madeira, pra representar aquela terra. Poucos objetos, na verdade, porque de objeto eu me lembro muito bem da cadeira desse coronel. Mas não me lembro de outro. Me lembro de um puleirozinho, uma estrutura mínima, que era a Marie Noely que fazia o Papagaio. E tinha a atriz, a versão atriz, e tinha o papagaio também, na hora de destroçar o papagaio, matar, perseguir o papagaio. Sempre essa coisa do animal, que também é uma coisa interessante nesse tipo de dramaturgia, do animal como um companheiro do herói, do aventureiro, o animal, que tem uma troca pra marcar bem esse lugar da Amazônia. Então era representado pelo papagaio, nesse sentido, né? Todo o verde da floresta era representado na presença desse animal. Agora, como tu tens muito desse espetáculo, eu acho que tu podias ir por esse caminho.

Mas teve um espetáculo, eu não sei se foi o ano seguinte, porque eu deixo a escola em 81, eu e a Olinda deixamos a escola, a gente já estava vivendo juntos, deixamos a escola, fomos fazer Experiência com todas aquelas montagens que viajavam o Brasil inteiro, e levamos seis anos pra voltar pra Escola pra gente terminar o nosso curso. Na época eram três anos. Só voltamos pra Escola de Teatro em 86. E quando voltamos, não existia turma de terceiro ano. Na verdade, existia eu, Olinda, e um rapaz que também estava voltando, vou ver se eu consigo lembrar o nome dele, que ele não terminou o curso. Eu encontro com ele até hoje, ele diz: "porra, devia ter terminado, devia ter feito o meu teatro".

No espetáculo de montagem do terceiro ano, eram três personagens, estava eu, Olinda, ele já tinha saído, e quem fazia como ator era um dos professores da escola, o Marlúcio, que era um grande ator.

Nesse processo, tanto fora quanto dentro da Escola de Teatro, tu estiveste em algum espetáculo como cenógrafa, ou trabalhando a visualidade com ele, com o Barradas em algum espetáculo?

Tinha uma coisa que o Barradas perguntava as coisas muito para a gente, e a gente já entendia tudo. Nesse tudo, iam se definindo alguns critérios poéticos, por exemplo, são roupas de uma população muito pobre, com exceção do Coronel. Todo mundo catava isso, se chegava a um filão poético, da condução do figurino, dos objetos, e todo mundo corria atrás. No último espetáculo da Escola, que se chamava Alfredinho, era problemas educacionais, na verdade, porque ele foi baseado numa crônica, problemas educacionais, que era a história de um menino péssimo que aprontava com a mãe, e a mãe fazia todas as vontades, e a diretora da escola tentava negociar com ele. Isso fez tanto sucesso entre a categoria teatral, a gente fez na rua, porque a gente já não tinha dinheiro, e toda aquela visualidade, todos os objetos que eu manipulava, eu fui atrás. A roupa, o violãozinho, o chapeuzinho, tudo que fazia, a gente corria atrás, porque não tinha ninguém pensando nisso, porque não existia na escola. Lembra que é um ano, é um período em que a Escola só tem um único curso, Curso Livre de Formação de Ator, só. Paralelo a isso, existia o Luís Otávio, que oferecia de vez em quando curso de cenografia. Eu fui aluna do Luís Otávio em

cenografia, mas isso era um curso livre, de vez em quando, dependendo do humor do Luís Otávio, mas era um dos grandes cenógrafos dessa cidade.
Então, a gente organizava, a gente não tinha essa figura que hoje a escola tem, uma turma inteira, com os orientadores, não, não existia isso, porque eles vão se formar, eles são técnicos naquele campo, não, nada disso.
É porque eu peguei o período de decadência na Escola. O primeiro período…
60 é o período alto, a Escola explode em dinheiro, paga tudo, manda buscar cenógrafo, manda buscar professor de voz, manda buscar não sei o que, 60 todinho.
Quando entra em 70, a Escola é quase apagada.

Isso se dá também por conta do período político da década de 70?

É, período político e investimento da Universidade. Aquele primeiro investimento que nós tivemos na década de 60, a arte entrando, nós fomos dos primeiros a entrar na universidade, no teatro. A arte entrando na universidade, aquilo foi desaparecendo, porque trocou o reitor, o reitor saiu, aquele primeiro reitor grande, o reitor da Universidade. A escola foi criada logo depois da universidade, então tem muitos anos. Aí teve um momento que ela ficou esquecida, ela virou penduricalho de extensão, uma coisinha muito esquecida. Isso só foi acontecer uma renovação, porque na década de 90, aí já foi a minha geração, a minha, do Miguel Santa Brígida, da Karine, Olinda, Marton Maués, essa geração que tu ainda conheceste que entrou na Escola, aí a gente tomou mesmo como uma guerra. Aí a gente
saía batendo na porta, gritando, fazendo greve, fazendo tudo. Aí a Escola deu uma guinada, mas ela passou a década de 70 e 80 praticamente esquecida.
Eu e Olinda nos formamos em 86. Em 87 a gente entra como professoras voluntárias. É uma loucura pensar que tu és professor voluntário da Universidade, isso nem existe. Hoje pra você ser um professor voluntário não é um critério não, mas a gente ia na marra. A gente se oferecia. Ali a gente começou a engrossar um caldo de chamar muito aluno. Precisamos trabalhar durante uns três anos pra que a Universidade voltasse a olhar e dizer: “100 alunos todo ano? O que é isso?”

Uma tentativa de retomada da Escola.

Uma nova direção. Sabe por quê? Por exemplo, eu fui cedo pra categoria e quando eu cheguei na categoria que eu falava da Escola, as pessoas da categoria até atrás diziam, aquilo não presta. Diziam, é daquela Escola não serve pra nada. E pra mim servia muito porque tinha me transformado. Eles diziam, “mas que absurdo isso”, sabe?
Então mesmo sendo poucas pessoas que saíram e foram trabalhar na categoria, no caso eu e Olinda, a gente tomou pra gente a luta pra transformar isso. Então fez a diferença.

Tu chegaste a mencionar o “*Nossa Cidade*”, eu ouvi falar dele muito pontualmente do Barradas. Cheguei a mencionar nesse livro aqui e ele fala só brevemente o que aconteceu nesse espetáculo e que tu e Olinda estavam presentes no elenco. Eu queria que tu contasses pra mim um pouco sobre esse espetáculo.

Foi o meu primeiro... Ele é um clássico. É um dos espetáculos mais montados no mundo. Ele é um clássico. Fala da vida após a morte. Então tem uma cidade... São três atos. No primeiro ato a vida de... eu acho que eles são americanos. A vida de uma cidadezinha pequena, americana, né? Aí esses jovens se encontram, casam. Eu não sei se é ela que morre ou ele que morre, mas há morte. O segundo ato é sobre a morte. O que representa a morte, né? E sempre a tentativa da gente falar com outro plano. Falar. Ou entre mundos. O espetáculo trata disso. É uma das coisas mais montadas no mundo. Principalmente em escola de teatro. Tem essa característica. Então o Cláudio queria fazer a montagem dele, desse clássico. Eu também fiz um papel de um homem que era um maestro louco, maluco.
Eu me lembro que eu entrava no final do primeiro ato. Eu passava o primeiro ato. E eram montagens longas. Então, 45 minutos assim, onde todo mundo entrou. Eu era a única mulher

que estava lá fora. Eu queria ter um infarto. E tudo muito tempestuoso. Tudo muito impulso. Nada, realmente, atuação não evoluída. Atuação selvagem. Sabe? Da minha parte.
Mas eu te confesso que o trabalho da Olinda não se comparava a isso. Ela tinha um papel principal. Os três atos, né? E ela tinha um trabalho bem elaborado. Ela era muito busada. Abusada, assim como a atriz. Sabe?

O que seria essa atuação selvagem que você referiu?
Cega. Nada! Era só impulso. Eu entrava e cuspia o texto. Fazia o texto, fazia o trabalho e saía. Por que as pessoas gostavam? Porque o personagem era um louco. Eu parecia uma louca. Mas eu estava louca em cena. Nada foi construído daquele dia. Por isso que era selvagem. Sabe?
Que aí já foi diferente no segundo trabalho. Eu fui construindo. Aquele coronel. Aqueles cães. Aquela relação que o Nego-Tinta. O poder.
E aí no terceiro foi um desbunde. Aí eu brinquei de fazer teatro. Eu brinquei na rua. Deitava no meio da rua. Fazia a cena. Eu sentia o jogo. Fazia uma coisa, conseguia olhar para a plateia e dizer, peguei ele. Sabe? Peguei ele de volta.
A plateia estava toda assim. Peguei eles. É um outro...
Então, nesses três espetáculos, eu consegui ver essa... Vou falar de evolução.
Não é uma palavra que eu gosto muito de ter. Mas essa evolução no trabalho dessa atuante. Eu fui me vendo, sentindo, tomando pé. É bonito de ver também.

E como era a visualidade do espetáculo?

Nossa cidade?
Nossa cidade era muito básico. Era corpo de ator, cadeiras do Waldemar Henrique. Aquelas cadeiras de couro. Cadeiras de couro, a cidade. Porque no final tu descobria que todos estavam mortos. Era sempre uma receita velha. Todos estavam mortos. Era uma lembrança de morte. Então, as cadeiras na verdade representavam as sepulturas, mas você não via. Era sempre assim. Estão num comício. Uma reunião da cidade, comunitária. Estão na igreja. Estão no cemitério. Levava um tempo. Tinha essa coisa mágica.

Era como se o texto e os atores tivessem que dar conta desses aspectos visuais?

Mas eu queria te dizer que era uma visualidade... Porque a visualidade ela caía simples. Sabe quando tu... Eu vou colocar esse carrossel aqui ele é preciso pra tudo que tu faz. Essa precisão… Isso é Cláudio Barradas. Porque com certeza foi ele que decidiu, eu vou fazer essa cidade toda com as cadeiras. E aí o espetáculo ia passando e no final tu dizia, claro! Tava aí na tua cara o tempo todo que eles estavam mortos.
E isso é o cenógrafo Cláudio Barradas. Porque como ele não tinha ninguém ele era um encenador que pensava o espaço físico. E eu aprendi muito com ele, ele me treinou pra ser diretora. Ele me fez diretora. *Nossa Cidade* eu fui assistente de direção. O *Papagaio* fui assistente de direção. E no último espetáculo praticamente nós três dirigimos. Ele dirigiu ao longe. No último espetáculo.
Então ele foi trabalhando, me trabalhando pra ser uma diretora. E o primeiro espetáculo que eu dirigi, ele ia dirigir, ele nunca apareceu e me jogou no fogo. Depois eu entendi que ele tinha armado. Ele já sabia que ele não ia aparecer e que eu ia dirigir o espetáculo. Ele que me preparou pra ser essa diretora.
Então eu observava muito a solução que ele dava pra cena na miséria.
E que eu fiz muito isso depois. Como é que se ele apostava na cadeira, a cadeira tinha que render tudo que era possível. Nos corpos, os corpos davam volume da cena, então os corpos davam volume. Ele trabalhava a gente pra que a gente criasse volume na cena.

Naquele período, considerando ali a década de 70, 80 comparando o que era Escola de Teatro com essa falta de recursos, com os outros grupos que estavam em alta naquele momento a gente poderia considerar: será que isso era uma estética do Cláudio

Barradas? Essa ausência de elementos dentro do cenário, por conta da falta de recursos e aí ele pegar isso e transformar isso...

No princípio eu achei que não, mas depois eu fui descobrindo depois que leva um tempo pra começares a entender que aquele teu professor é uma pessoa na história do teatro do lugar. E aí tu vais estudando outras encenações, o Cláudio era perfeito nisso. *Cobra Norato*, por exemplo, foi um espetáculo que ganhou todos os prêmios no Brasil era só com o corpo dos atores, tudo, a Floresta Amazônica era o corpo do ator. Aí tu diz, mas isso foi feito muito não com o *Cobra Norato* inaugurou isso no país. É muito doido.
Então, se eu olho isso, eu diria pra ti que o Cláudio Barradas encenador, ele não foi improvisado, ele não só trabalhou desse jeito porque ele não tinha dinheiro. Ele trabalhou desse jeito porque ele não tinha dinheiro, mas ele encontrava o fio poético, sabe?
Se eu não tenho dinheiro mas vai ter um fio poético vai ter uma liga, vai ter uma composição, como a gente chama vai ter um plano de composição real ali, sabe?
No final tu dizia, gente, tu não tinhas como dizer assim isso aqui foi meio improvisado não dá, não foi improvisado, se tornava a coisa sabe? É substancializar a coisa, sabe?
Mas levou um tempo pra eu entender também, não foi imediato, eu só achava que ele resolvia ali mas quando tu pegas o histórico dele, tu diz não, sabe?

Ele tinha de fato uma intenção no trabalho dele.

Tem, tem sim, tem sim, ele é muito bom, ele é muito bom.
E ele vivia muita realidade porque ele dirigiu na Escola de Teatro, ele dirigia em paróquia né? Ele não era padre, mas era seminarista, tava sempre ali. Ele dirigia na escola técnica, que era um outro público e ele dirigia em grupo de teatro da cidade, ele tava sempre, ele saía de um ensaio pro outro.

Ele conseguia ter repertório.

Muito, então se você, com o tempo, você vai aprendendo a ler, vai entendendo o que tá ali.
A outra coisa que ele me ensinou eu não tenho dúvida é que ele, Luís Otávio, que é ser uma encenadora que pensa o espaço. Eu sou cenógrafa, né? Eu assino como cenógrafa, fiz a cenografia de muitos espetáculos, mas às vezes eu não assino a cenografia, até brinco hoje que eu assino o que eu chamo de anatomia cenográfica porque eu gosto muito dessa figura que vem como cenógrafa, eu dou uma base e aí ele destrincha, porque ele vai me dar outras coisas, mas eu sei que a minha encenação ela é espacial, eu penso com o espaço por isso que eu escrevo sobre teatro porão.

Seria uma encenação que surge a partir do espaço?

Do espaço, exatamente, do espaço do que ele é, a natureza dele, o que ele rende, como ele é ocupado, qual é o discurso que ele quer, ele sem dúvida e se eu fico no mesmo espaço eu tenho um discurso de um porão que tem dois metros de altura menos até, baixo, que tem um imaginário, que serve, que vai lá, sente coisas, é como se fosse um útero, o teu inconsciente e tudo mais. Mas dentro daquele espaço eu coloco muitos espaços, muitos espetáculos. E cada espetáculo é um espaço diferente.
É no porão, mas é uma realidade diferente. Aí eu vou trabalhar com essa coisa que eu chamo de anatomia cenográfica. Por exemplo, nós estamos numa cena que tem uma mesa entre nós dois. Isso já determina muita coisa. Isso aqui pode ser um abismo entre nós dois.
Isso aqui pode ser um ponto de união, a gente pode subir na mesa e se agarrar. Mas ele existe e é com isso que tu vais trabalhar. Eu acredito que eu tenho que dar ao ator essas anatomias cenográficas. Ele tem que saber que o corpo dele vai lidar com a cadeira, vai lidar com uma porta que ele tem que derrubar. Isso é importante para mim.

O que tu relacionarias dessa tua anatomia cenográfica com o trabalho do Barradas, pensando nessa perspectiva visual? O que tu identificas?

Porque o Cláudio... Eu aprendi com ele uma coisa que foi maravilhosa. Que as pessoas tentam fazer, mas nem todo mundo sabe que ele era muito bom nisso. Que é análise de texto. Por exemplo, ele fazia uma coisa que ele chamava de trabalho de mesa. A gente já ouviu falar. Mas ele fazia de um jeito... Eu sou muito boa igual a ele. Porque eu perseguia ele em todos os lugares que ele estava fazendo. Eu estava lá como assistente dele. Isso é bom. Então, tu te debruça sobre aquilo que é pretexto. Pode ser uma dramaturgia rigorosa, pode ser pedaço, pode ser colagem, pode ser imagem. Tu te debruça. Então, eu tenho essa prática. A outra prática é... Eu tenho que... Encontrei os objetos, encontrei as estruturas que vai... Os elementos cenográficos que vão te amparar. É uma roda, é uma... Eu vou esfregar o teu corpo com aquilo e vou esgotar o máximo que eu puder. Que é o que eu chamo hoje de anatomia cenográfica.
Quando eu olho pra trás, eu disse assim... O Cláudio não chamava assim porque eu chamo… Porque eu adoro dar nomes. Porque também eu estou vivendo uma realidade já de professores que escrevem artigos. O Cláudio, ele não tinha essa obrigação lá de escrever os artigos. Ele não tinha. Tanto que ele não deixou nenhum livro de teatro propriamente escrito. Ele deu entrevista.
Mas ele produziu dramaturgia, ele produziu poemas, ele produziu outras coisas. Naquele momento, pra eles, era isso que era importante produzir. A minha geração já produz artigos, já produz reflexão.
Então eu tenho que nomear. Então o que eu via? Ele dizia assim... “Ó, aqui é o cemitério, eu vou colocar essas cadeiras”. Com o tempo, as cadeiras passavam a ser tão fortes, o jogo do ator era tão forte com aquilo... Que ele dizia, “eu não preciso de mais nada”. Eu só preciso dessas cadeiras. Ele radicaliza isso com as cadeiras de Waldemar Henrique
quando ele faz *O Café*. Que as cadeiras são os sacos de café. Ele fala de um Brasil num período colonial. Então a engrenagem toda do espetáculo são os atores com as cadeiras carregando, montando, desmontando. É incrível. Aquilo não para nunca. Pra mim aquilo era uma anatomia cenográfica.
Como eu... O Claudio chega uma hora que ele diz... Ok, não tem cenógrafo, não tem material. Fica isso, eu gosto. Eu também gosto. Eu digo, “olha gente, eu parei aqui”. Vai ter um dinheiro pro cenógrafo? Tem um cenógrafo pra entrar? Se ele entrar, ótimo. Se ele
não entrar, vai estrear assim. Vai estrear com isso. Entendeu?

Mas, deixa eu ver se eu entendi essa... Essa espacialidade dessas cadeiras. Essas cadeiras eram só colocadas ou elas eram decoradas com alguma coisa?

Não, não eram decoradas. Eram só as cadeiras. Manipuladas.

Ah, elas eram manipuladas pelos atores. Os atores interagiam com elas, relacionando com o imaginário.

É, porque tu arrumar um negocinho assim, parece um jogo da velha, é um coisa, né? Tu coloca as cadeiras amontoadas no centro e já tem outra coisa.

Essas cadeiras amontoadas eram na *Nossa Cidade* ou no *Café*?

No *Café*. *Nossa Cidade*, elas estavam... Era uma linha assim, era... Enfileiradas. Por isso que no final tu diz assim... Gente, tu pensou que era uma escola, uma igreja, uma tribuna...

Ah, entendi. Eram as fileiras para simular um cemitério.

Exato. Aí no final tu diz... Gente, eles sempre estiveram mortos aí. Porque era frio, né? Um tempo tu ia dizer... Frio? Claro que isso é um cemitério. Sempre foi.

As cadeiras seriam para simular um... As lápides, seriam isso.

Exatamente. E tudo, né? Porque nós vivemos num mundo... Lá não tinha esse discurso, mas hoje a gente tem. Tem até livros sobre isso, né? Por que que a nossa sociedade é sentada, né? Primeira coisa, quando tu chega num lugar, alguém te oferece uma cadeira. Tu senta, ninguém te joga e diz assim... Te joga no chão. Tanto que quando a gente chega num lugar e diz... Ah, se quiser sentar no chão, pode. Tu diz assim... Ah, claro, já gostei.
Ela é disciplinar, né?

O espetáculo discutia essa relação?

Não. Não. Eu que estou refletindo.
Então acontece isso. O Cláudio não era obrigado. Ele tinha uma reflexão muito grande. Porque ele era um grande... Além de ser um grande diretor, ele era um grande teórico do teatro, né? É ele que nos ensinava a teoria do teatro, né?
A Maria Sylvia ensinava a teoria do espetáculo, mas ele dava a teoria do teatro. Que era a arte do encenador. O que é a teoria do teatro? É a arte do encenador. Cláudio que dava, porque ele refletia muito também. Ele só não era obrigado a escrever, a publicar, como depois os professores contemporâneos são obrigados, né?

Ele era uma pessoa muito mais de aplicar essa teoria, de colocar essa teoria de forma oral.

É o grande orador, o grande professor, né? De te ensinar, por exemplo. Eu amava assistir aula teórica dele.

Como eram as aulas dele?

Olha, primeiro que ele não fazia distinção entre a hora da montagem e a teoria, né? Geralmente ele entrava na sala de aula para dar uma aula de teoria. Então a gente já estava jogado no chão. E depois ele virava essa aula para o ensaio. Porra, uma delícia. Uma delícia. Tudo que eu aprendi em teatro eu aprendi com ele. É claro que eu fui lendo outras coisas. Mas essa base, assim, sólida, sabe? Esse amor pela teoria, esse ser professora, diretor, isso nasceu com ele, assistindo ele e falando. Ele fazia umas reflexões sobre o teatro. E ele não só trazia a gente ao teatro.
Por exemplo, Krishnamurti, que é um pensador mítico, né? Ele trazia uns caras de religião, entendeu? Porque ele estudava, né? Ele trazia para a sala de aula para pensar cena, para pensar no espetáculo. Eu ficava fascinada. A filosofia que ele convocava para a gente discutir cena. Não estava com ninguém isso.
A única pessoa que se aproximava disso era Maria Sylvia Nunes. Com a história do espetáculo, ela passava a cultura teatral para a gente. Mas eles eram dois bem...

Eram só eles dois professores?

Não, eram vários. Tinha até professor de história, que era péssimo. Professor de psicologia do teatro era péssimo. Professor de história era péssimo. Tinha o professor de estética, que era mais ou menos, que era maravilhoso, que era um ator maravilhoso. Aí tinha voz, tinha expressão corporal. O Cláudio dava interpretação e teoria. Ele era bom no que ele fazia, muito bom, muito bom mesmo. Era um cara que lia demais. O contato meu com o livro vem dele. Eu perguntava uma coisa para ele. No encontro seguinte, tinha vindo um livro. Olha, gorda! Escolha o meu livro que vai ter. Ele me emprestava. Ele facilitou muito para mim, na verdade. Ele me fez. Tinha um prazer na parte dele também de me fazer uma mulher de teatro.

Tem outro espetáculo, que não necessariamente você tenha participado, mas que você chegou a ter contato, a assistir dele, que tem essa dimensão poética dele, que tu falaste, dele usar essa espacialidade com o que tem, com o que ele consegue e de transformar os elementos, por exemplo, transformar uma cadeira em um cemitério. Tu tens em mente um espetáculo desses?
Tu falaste, por exemplo, de *Cobra Norato*, que o corpo acaba se tornando essa...

Tudo, é, tudo. Toda a visualidade é o corpo. Ele fez uma montagem do Benedicto Monteiro.

Carro dos Milagres.

Carro dos Milagres, que eu gostava muito também.

Como era essa?

Porque o coro, o trabalho de coral, por exemplo, que quando eu comecei a dirigir, quem fazia o trabalho de coro comigo era a Karine Jansen, e era muito boa.
No Cláudio Barradas era ele mesmo que fazia, entende? Às vezes ele tinha ajuda do Augusto Rodrigues, que era um cara de dança que fazia uma ajuda no trabalho corporal, mas o trabalho dele era... Então, tu vias o Círio de Nazaré, tu sentias o Círio de Nazaré com o trabalho dos atores, sabe? Aquele quente, aquela coisa que vai subindo, que vai crescendo, sabe? Ele organizava a encenação de um jeito que tu ficava muito próximo daquilo, né? Tinha uma hora que tu dizia assim... Eu posso morrer sufocado aqui, sabe? Ele conseguia isso com os atores, essa sensação física. Para mim, isso é a visualidade, né? Porque é diferente. Eu, espectador, assisto uma coisa ao longe, e eu, espectador, assisto os corpos passando. Olha a minha vista como fica. Cabeças muito próximas, eu fico...

Então, esse seria outro espetáculo dele que também foge um pouco dessa perspectiva visual, no sentido cenográfico, e que está muito mais foco nos atores.

Na verdade, poucos espetáculos... Nem me lembro, não vou saber te dizer os nomes, que ele tinha uma cenografia comportada, assim, com objetos, uma mesa. Eu me lembro de um espetáculo dele que tinha uma rede, eram as que eu menos gostava. Quando eu ia assistir um espetáculo que tinha um cenariozinho montado, eles diziam, vai ser uma bosta. E era verdade.
Porque parece que ele tirava a pegada dele de fazer o jogo da visualidade ali.

Muito interessante falar disso, porque ele realmente muda essa perspectiva do que a gente considera visual.

Pois é, é verdade.

Eu acho que é interessante a gente considerar que a cenografia seja o próprio ator.

Exatamente.

Que a cenografia seja esse humano.

E quando os corpos são a cenografia, e muitos trabalham no Brasil inteiro, os corpos assumiram esse lugar da visualidade total, plena, em transformação híbrida. E isso a cenografia não tem?
Ah, não tem cenógrafo. Claro que tem. Porque que tipo de coisa tu veste, que tipo de movimento passa, engata, não engata, é discutido por uma pessoa que está vendo de visualidade, que está vendo luz, que está vendo sombras, volumes. O trabalho.

E nesse período que ele estava na Escola de Teatro e Dança, ele ensinava alguma coisa sobre cenografia?

Não. Eu me lembro que ele trabalhava muito, que era muito comum, porque é um clássico, ele trabalhava a linguagem da encenação teatral. E dentro da linguagem da encenação teatral, um dos seus elementos é a cenografia. Aí ele falava um pouco, mas ele não aprofundava.

Então a gente pode dizer que, na verdade, ele assumia a cenografia, o visual dos espetáculos, mas não era tanto o foco dele dentro do trabalho. Seria isso?

Não sei se eu diria isso. Mas no final, essa ausência de um outro pensador fazia com que ele descobrisse coisas importantes, sabe? Porque esse outro criador, cenógrafo, como não existia, ele solucionava com o que ele tinha. E acabava esbarrando sempre numa experiência bacana.

Ele acabava descobrindo novas formas de fazer, de reinventar a cena. É muito legal isso, porque isso era na década de 70, né?

Pois é, porque se a gente pensar 90, 2000, tu já vê as pessoas falando exatamente disso. Mas ali, 70 não, 80 não.

E a gente pode ver um certo pioneirismo.

Sim, sim. Ele estava antenado ao tempo. Não sei se ele era pioneiro. Eu acho que o Cláudio respirava o tempo dele, sabe? As mudanças já estavam acontecendo no subterrâneo e o Cláudio estava junto, sabe? Quando a coisa mudou, ele não ficou defasado. Ele estava na ponta já, ele estava discutindo isso. A gente via nos espetáculos dele, é diferente, sabe?
Porque em Belém, em 79, abre o Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique. O Cláudio fazia parte de uma comunidade que pediu esse tipo de teatro. Então, queria o experimentalismo. Quem queria o experimentalismo? 80 foi uma década de muita experimentação. O Cláudio estava lá, tu tá me entendendo?
Assim como ele não ficou em nenhum momento defasado, eu acho que até o fim da produção dele, ele não foi o homem que ficou, sabe?
Tu podia não concordar com uma montagem dele “é uma merda”. Porque também tu podia olhar a minha e dizer, “essa coisa da Wlad é uma merda”. É diferente.
Mas ele não estava defasado, mas ele também não estava.
Agora, ele, sem dúvida
nenhuma, estava no frisson, sabe?
Às vezes apontava primeiro, como *Cobra Norato*, apontava primeiro que os outros, aí os outros no Brasil seguiam. Às vezes não, ele estava junto ali, sabe? Ele e Luís Otávio eram bons, muito bons nisso, sabe?
Só que o Luís Otávio tem uma história muito engraçada. O Luís Otávio começa como cenógrafo. Ele foi para o palco uma vez quase amarrado. Depois ele começa a ser uma espécie de dramaturgo, um dramaturgista que vai juntando pedaços de coisa. E depois ele começa a dirigir.
Sabe quando o cenógrafo nasce? E é tão forte o trabalho dele, que ele tem que assumir a dramaturgia. E aí ele assume a cenografia, a dramaturgia. Se alguém se mete para fazer o dirigir, não dá conta? Porque o cara é genial. Então ele tem que assumir tudo. Ele sempre tinha um diretor junto com ele, mas na verdade todo mundo via que era ele. O Luís
Otávio foi esse homem. É um outro caminho.
O Cláudio fez por outro caminho. Primeiro ele era atuante, era ator. Depois ele é, como todo mundo, obrigado a dirigir, porque tinha que renovar os diretores. Aí ele começa a escrever, a adaptar, fazer a dramaturgia. E aí, quando ele vê, ele está sempre fazendo cenografia. Um pouco que é obrigado.

São caminhos lindos. Não tem melhor ou pior, sabe? Tem realidade, são caminhos, trajetórias desenhadas.

Que comparativo tu fazes entre esse período que a gente está falando, na década de 70, com a atualidade?

Quando eu olho o curso técnico da Escola de Teatro, eu acho que tem um negócio mal resolvido.

Isso falando atualmente?

Atualmente. Porque nós diretores, falando nós, não estou me colocando fora, nós diretores, acendemos uma... Porque o teatro é hierárquico. Sabe? A gente faz o discurso, o teatro é um amor, uma família, a gente todo mundo junto. Mas se a gente pensar em termos de... Se tu olhar ele com um olhar de mercado, o teatro é muito hierárquico. E nós, amadores, fazemos, reproduzimos isso. O diretor é o Fudêncio. No teatro comercial, o produtor é o Fudêncio, ele decide tudo. Inclusive, ele contrata o diretor. Então, são mercados, são obras, né? Mercadoria. Acho que o teatro tem isso, é a primeira coisa. Essa alma hierárquica, ela passa na formação, sabe? Então, os diretores são os Fudêncios, que dirigem tudo, determinam tudo. Os cenógrafos ficam putos com isso, mas também não tomam.
Por exemplo, um cenógrafo que tu não vai tratar jamais como um subalterno, chama Nando Lima. O cara é bom pra caralho. Ele é capaz de te dizer, tu tá dirigindo, construindo, escrevendo, e de repente ele vai lá e diz assim, olha, eu acho que se colocar isso aí tu faz assim. Então, tem a ver com a atitude do profissional, sabe? A intelectualidade do profissional, a bagagem... Eu acho que tem muitos cenógrafos que vão dizer isso, mesmo sabendo que eu posso até apanhar depois que tu publicar isso. Muito perebas. Com pouca leitura, pouca articulação cultural, mediação cultural, sabe? Acho que tem um problema.
São pessoas que reivindicam esse lugar de uma plena, ombro a ombro, mas não sustentam. E os diretores fazem aquele exercício na hora do pega pra capar da última palavra, a gente fala, “Tá bom, né?” Eu dou a última palavra. A hierarquia volta, é puxado. Isso é uma coisa. Pra mim, o técnico ainda precisa ser resolvido.
Existe pra mim o curso tecnológico de Produção Cênica, que são os diretores ou os fazedores de palco, os diretores de palco, que eu acho que é uma outra categoria, que pra mim, na verdade, assim como os alunos de cenografia assumem a cenografia, assim como os alunos de figurino assumem a cenografia, os atores assumem a atuação, pra mim, esses diretores deveriam ser deslocados. Os diretores aqui do tecnológico deveriam vir pra cá, ascender e dirigir. E, como os cenógrafos, os coordenadores estão ao largo, né? Como curadores, os diretores também. Eu acho que isso ia ajudar muito.
Porque o que eu tô vendo no tecnológico, um exemplo bacana de trabalho colaborativo, que há tempo eu não via. Pode ser destruído em dois, três anos? Pode. Mas me chamou a atenção, ano passado.
Um exemplo, nós estamos num teatro experimental. Eu fui assistir quatro espetáculos, um atrás do outro. Cada dia que eu entrava, o teatro inteiro estava alterado, mexido. A caixa, sim, era mexida. Isso eu não vejo há muito tempo. Nem no Waldemar Henrique, que é um puta teatro experimental, eu vejo isso.

Se volta sempre pro palco italiano, em um teatro que é pra se experimentar.

Então, quatro dias, a turma, a turma, a turma entrou e a turma mexeu naquilo como um laboratório, fazendo espetáculos bons. Eu fiquei surpreendida. São novos diretores, entendeu? Estão fazendo a direção ali dentro da sua formação. Eu gostei do que eu vi. Eu gostei, tem uma liga colaborativa, coletiva, sabe? Um trabalho com adaptações, que eu gostei muito. Então, eu acho que é um modelo... Primeiro, ele nasceu do GTU, né? Eu e Olinda fomos criadoras dele, por exemplo. Ele nasceu do GTU, foi uma reivindicação dos alunos. Apareceu o curso, o curso começou daquele jeito, parecia que ia desaparecer os professores

“Que merda!” Ano passado ele fez “PUUMM”, aí todo mundo “ohh”... Esse ano vai fazer “PUUMM”. Eu sempre digo, espera dez anos. Se numa década esse curso não for considerado o melhor curso da Escola de Teatro, eu vou esfregar a minha cara no asfalto. Que eu acho mesmo. Que eu acho que é o que a cidade está precisando.
E espero que ele sirva de orientação e de modelo ao que é o curso técnico. Porque o curso técnico, a gente já tem o nosso primeiro curso, né? O curso que eu fiz, que era o curso livre, virou o curso técnico. Ele precisa, de vez em quando, de uma renovação, de uma mexida, sabe?
Eu espero que o tecnológico ajude a remexer, que é normal. Assim como o curso técnico de Cenografia. Para mim esse curso precisa de uma remexida urgente. Eu sou uma das fundadoras do curso. Mas ele precisa de uma remexida. As duas, três primeiras turmas foram incríveis. E agora eu acho que ele é só um pouquinho apagado.
“Ah, é porque tu não convive, tu não está na escola”. Pode ser. Mas a minha cidade grita.
Eu ainda vejo os velhos cenógrafos que eu ajudei a formar. Ainda não vi ninguém dizendo, sabe? Alguém da categoria, “tu conhece aquele cara?” Quem, sabe? Ainda não vi, mas eu quero ver. Acho que isso precisa acontecer.

Quais reflexões esses espaços de visualidade trazem para ti?

O que tu chama de espaços de visualidade?

Dentro da cena.

Dentro da cena? Que lugares são esses?

Teatro de Porão, por exemplo.

Ah, eu gosto muito da visualidade do Teatro de Porão. Tu tem meu livro?

Não.

Então eu vou te dar. Porque eu vou te mostrar uma coisa fundamental. Primeiro, se tu pega isso aqui, cada centímetro do Teatro de Porão eu trabalho com visualidade. Cada centímetro. Às vezes tu acha que não tem nada, mas tem mesmo. Desde a cor da parede, do chão. E aqui foram os espetáculos, não tem ainda os últimos, né? Porque a tese foi há um tempo atrás. Mas aqui tem um espetáculo de tese, propriamente dito, e tem os que vieram antes. Aí eu quero te mostrar. Esse plano de trabalho tem toda uma coisa que tem a ver com espaço, com cenografia. Local, arquitetura, imagem cenográfica, palco. Em todos os espetáculos, são 11 espetáculos antes da tese, feitos em Porão. A visualidade desse foi analisada porque é fundamental. Para essa entrada na psique humana, eu preciso construir a imagem, que é o sentido, que é o símbolo, que é o inconsciente. Para mim, tem que ter um inconsciente bem marcado. É muito, a visualidade é muito forte. Com análise disso tudo. Então, eu acho que tu pode levar e pensar um pouquinho sobre isso.
Porque eu não tenho foto, eu tenho os cartazes.
Mas esse material, esses espetáculos, tu tem pelo menos uma imagem no YouTube. São espetáculos de 2000 para cá. Então, tem muita coisa.
Mas, olha, a visualidade aqui. Essa cenografia aqui é da Karine Jansen. Essa aqui é a minha, com garrafas. Do micro, muito. Essa coisa que tem que trabalhar com o micro. O elenco inteiro num ciclo de garrafas. Caixas de areia. Eu trabalho muito com essa coisa de estruturas cenográficas que cortam. Um ambiente tem dois metros de altura. Eu corto no meio. O ator trabalha sobre estrutura de um metro. Então, o corpo dele tem que ser bem no metro de altura. A plateia assiste com um metro de altura, aí fica uma cagada. Ó. Um ator, um palco numa salinha de dois metros. A atriz aqui, ator aqui. É assim.

Muito obrigado.

Deixa eu ver se não está no meu nome esse aqui.

Não, está aí. Está tudo certinho.

Ah, eu queria uma dedicatória.
Pode ser. Como é que escreve teu nome?

Elian com N. Normal, assim.
E-L-I-A-N.

Acho que a gente vai ficar por aqui.

Tá bom, meu irmão.

Eu acho que realmente tu me trouxeste ótimas reflexões, assim, que eu tava precisando pra minha pesquisa. Acho que pensar esse lado do Barradas, sobre essa atmosfera, de usar o que se tem, né, e transformar isso numa ambientação cenográfica é muito interessante.

O nada é tudo, né? O nada pode ser tudo. O nada é tudo.

E também do elenco assumir essa posição de também ser o espaço cenográfico, né? Acho que foram ótimas reflexões.

Desenhar, né?

Desenhar isso a partir do corpo.

Como é que eu faço pra que o espectador veja que há uma ambiência cenográfica com o meu corpo, com o meu jogo, né?

Acho que foi muito interessante mesmo olhar ele a partir desse lado. Porque até então, acho que eu tava analisando muito a partir do aspecto físico mesmo, assim, desse aspecto realista, de tentar encontrar esse realismo dentro das obras dele. Mas é justamente, acho que virou essa chave na minha cabeça de pensar que ele é de uma prática experimental. E por ser de uma prática experimental, ele vai experimentar essas nuances, essas coisas que ele...

Ele vai rasgar o real. Ele é mais pelo hiper real, o surreal, do que o real.

ANEXOS

Título do Estudo: **Artes Cênicas: memórias, histórias em interfaces culturais na Amazônia**

Pesquisador Responsável: **Elian Castor Mágno**
Orientador Responsável: **José Denis de Oliveira Bezerra**

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

O (A) Senhor (a) está sendo convidado (a) a participar de uma pesquisa. Por favor, leia este documento com bastante atenção antes de assiná-lo. Caso haja alguma palavra ou frase que o (a) senhor (a) não consiga entender, converse com o pesquisador responsável pelo estudo ou com um membro da equipe desta pesquisa para esclarecê-los.

A proposta deste termo de consentimento livre e esclarecido (TCLE) é explicar tudo sobre o estudo e solicitar a sua permissão para participar do mesmo.

Esta pesquisa de Iniciação Científica insere-se nas atividades do Grupo de Pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia-UFPA/CNPq, na linha de pesquisa História e Historiografia das Artes Cênicas na Amazônia, ligado ao projeto de pesquisa Artes Cênicas: memórias, histórias em interfaces culturais na Amazônia. Ele se junta aos demais trabalhos de iniciação científica desenvolvidos pelo grupo de pesquisa sobre as produções cênicas na Amazônia paraense no século XX e XXI, a partir do diálogo entre os estudos das artes da cena com os da memória. O objetivo desta pesquisa é analisar noções de visualidade cênicas presentes em dramaturgias e espetáculos produzidos por Cláudio Barradas e tem como justificativa preservar os estudos históricos sobre as teatralidades amazônicas, conquistando um espaço importante no ambiente acadêmico, através de pesquisas dedicadas ao tema.

Sua participação na pesquisa é totalmente voluntária, ou seja, não é obrigatória. Caso o(a) Sr.(a) decida não participar, ou ainda, desistir de participar e retirar seu consentimento durante a pesquisa, não haverá nenhum prejuízo ao atendimento que você recebe ou possa vir a receber na instituição.

Não está previsto nenhum tipo de pagamento pela sua participação na pesquisa e o(a) Sr.(a) não terá nenhum custo com respeito aos procedimentos envolvidos.

Solicitamos também sua autorização para apresentar os resultados deste estudo em eventos da área de artes cênicas e publicar em revista científica nacional e/ou internacional.

Caso o(a) Sr.(a) tenha dúvidas, poderá entrar em contato com o pesquisador responsável Elian Castor Mágno, pelo e-mail eumagnoelian@gmail.com ou com o orientador da pesquisa Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra, pelo e-mail denisletras@yahoo.com.br Esse Termo é assinado em duas vias, sendo uma do(a) Sr.(a) e a outra para os pesquisadores.

Declaração de Consentimento

Concordo em participar do estudo intitulado: **Artes Cênicas: memórias, histórias em interfaces culturais na Amazônia**

EMANUEL JOSÉ FRANCO FERREIRA
Nome do participante ou responsável

Elian C. Mágno
Rubrica do pesquisador

Rubrica do participante/responsável

Assinatura do participante ou responsável	Data: 12/02/25

Eu, Elian Castor Mágno, declaro cumprir as exigências contidas neste documento.

Elian Castor Mágno Assinatura do Pesquisador	Data: 12/02/25

Título do Estudo: **Cláudio Barradas: memória e visualidade cênica no teatro paraense da década de 1970**
Pesquisador Responsável: Elian Castor Mágno
Orientador Responsável: José Denis de Oliveira Bezerra

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Esta pesquisa de Iniciação Científica insere-se nas atividades do Grupo de Pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia-UFPA/CNPq, na linha de pesquisa História e Historiografia das Artes Cênicas na Amazônia, ligado ao projeto de pesquisa Artes Cênicas: memórias, histórias em interfaces culturais na Amazônia. Ela se junta aos demais trabalhos de iniciação científica desenvolvidos pelo grupo de pesquisa sobre as produções cênicas na Amazônia paraense no século XX e XXI, a partir do diálogo entre os estudos das artes da cena com os da memória.

O(A) Senhor(a) está sendo convidado(a) a participar de uma pesquisa científica. O objetivo desta pesquisa é refletir e discutir criticamente acerca das concepções de memória e historiografia nos âmbitos das artes cênicas paraenses e tem como justificativa organizar e sistematizar a documentação teatral e literária da Coleção Cláudio Barradas presente no Acervo de Memória das Artes Cênicas na Amazônia do Grupo de Pesquisa Perau e Centro de Memória da Amazônia da UFPA, realizando um recorte temporal a partir de 1970, tendo ênfase em sua passagem pela Escola de Teatro e Dança da UFPA.

Sua participação na pesquisa é totalmente voluntária, ou seja, não é obrigatória. Caso o(a) Sr.(a) decida não participar, ou ainda, desistir de participar e retirar seu consentimento durante a pesquisa, não haverá nenhum prejuízo que você recebe ou possa vir a receber na pesquisa.

Solicitamos também sua autorização para a reprodução de sua entrevista que poderá ser utilizada em trabalhos científicos, para serem apresentados os resultados deste estudo em eventos da área de artes cênicas e publicar em revista científica nacional e/ou internacional.

Caso o(a) Sr.(a) tenha dúvidas, poderá entrar em contato com o pesquisador responsável Elian Castor Mágno, pelo email: eumagnoelian@gmail.com, ou o orientador da pesquisa José Denis de Oliveira Bezerra, pelo email: denisbezerra@ufpa.br

Esse termo é assinado em duas vias, sendo uma do(a) Sr.(a) e a outra para o pesquisador.

Declaração de Consentimento

Concordo em participar do estudo intitulado: **Cláudio Barradas: memória e visualidade cênica no teatro paraense da década de 1970**

Elian C. Mágno
Assinatura do pesquisador

Assinatura do participante

 Nome do participante  Assinatura do participante	Data: 18 / 08 / 25

Eu, Elian Castor Mágno, declaro cumprir as exigências contidas neste documento.

 Assinatura do Pesquisador	Data: 18 / 08 / 25