

Norte Teatro Escola do Pará e Cena Aberta: Práticas dramatúrgicas no teatro paraense [1950-1990]

Norte Teatro Escola do Pará e Cena Aberta: Dramaturgical practices in Pará theater [1950–1990]

Kauan Amora⁵⁹

Resumo: Este artigo analisa as práticas dramatúrgicas do teatro paraense entre as décadas de 1950 e 1990, com foco na atuação dos grupos Norte Teatro Escola do Pará e Cena Aberta. Argumenta-se que, nesse período, as práticas dramatúrgicas tiveram duas configurações distintas: a primeira, marcada pela primazia do texto dramático na criação cênica, pela formação intelectual do artista e pela importação do repertório clássico; e a segunda, caracterizada pela crítica política e pela experimentação estética e autoral. Conclui-se que essas práticas dramatúrgicas acompanharam as transformações estéticas e políticas do teatro brasileiro ao ampliar sua concepção de dramaturgia e redefinir suas funções estéticas, políticas e sociais.

Palavra-chave: práticas dramatúrgicas; história do teatro brasileiro; teatro paraense.

Abstract: This article examines the dramaturgical practices of Pará theater between the 1950s and the 1990s, focusing on the work of the theater groups Norte Teatro Escola do Pará and Cena Aberta. It argues that, during this period, dramaturgical practices assumed two distinct configurations: the first was characterized by the centrality of the dramatic text in stage production, the intellectual training of the artist, and the adoption of the classical repertoire; the second was marked by political critique and aesthetic and authorial experimentation. The article concludes that these dramaturgical practices accompanied the aesthetic and political transformations of Brazilian thea-

⁵⁹ Professor substituto da Universidade Federal Rural da Amazônia. Ator, dramaturgo e encenador teatral. Autor das peças teatrais *Deus, meu Deus*, *Pau a pau* e *Joana de Deus*.

ter by broadening the conception of dramaturgy and redefining its aesthetic, political, and social functions.

Keywords: dramaturgical practices; history of brazilian theatre; paraense theatre.

Neste artigo, compreendo as práticas dramatúrgicas como o conjunto de procedimentos poéticos, estilos, concepções e modos de criação adotados por uma comunidade teatral que orientam a produção da dramaturgia em determinado contexto histórico e social. Mais do que se referir exclusivamente ao texto dramático, as práticas dramatúrgicas também abrangem as escolhas de temas e de repertório, composições físicas e performativas, os regimes de autoria, as relações entre texto, corpo, espaço e cena, os processos de criação, os referenciais estéticos e intelectuais e as funções políticas atribuídas à dramaturgia. Desse modo, analisar as práticas dramatúrgicas do teatro paraense significa investigar não apenas o que se escreve na dramaturgia, mas também como, por que e sob quais condições históricas se escreve dramaturgia.

Nesse sentido, o período histórico delimitado para esta análise marca um capítulo fundamental na dramaturgia e no teatro paraense. Constituído por duas configurações distintas que deixaram marcas indeléveis em sua história recente, este capítulo revela, nas práticas dramatúrgicas dos grupos Norte Teatro Escola do Pará e do Cena Aberta, mudanças significativas nas concepções dramatúrgicas, na escolha dos temas e nas relações do texto dramático com a criação cênica. Essas mudanças acompanharam as transformações estéticas e políticas do teatro brasileiro, evidenciando que a produção dramatúrgica paraense não se desenvolveu à margem desses movimentos que redefiniram o teatro brasileiro na segunda metade do século XX, mas em diálogo atento e permanente com eles.

Ainda assim, trata-se de uma cena historicamente marginalizada pela historiografia oficial do teatro brasileiro, que frequentemente lhe nega o lugar que efetivamente ocupou nesse processo. No entanto, tudo isso nos mostra que, mais do que evidenciar a inserção da cena paraense no panorama do teatro brasileiro, essas práticas dramatúrgicas tensionaram, como veremos, as relações entre os movimentos tradicionais e de vanguarda, as relações entre os movimentos

intelectuais e populares e sobretudo as relações entre o local e o universal.

O primeiro momento, datado entre 1957 e 1964, é marcado por um ânimo resplandecente com a criação e atuação do grupo Norte Teatro Escola do Pará e com a criação do Serviço de Teatro Universitário, ligado à UFPA. Seu legado daria origem à Escola de Teatro e Dança da UFPA, fundada em 1963. A partir de então, com o início da Ditadura Militar, os ânimos mudaram e o segundo momento passou a ser marcado pela escassez de políticas culturais, pela perseguição política e pela repressão do regime militar. Em resposta, os artistas da cidade se mobilizaram na defesa de uma postura crítica e rebelde por meio do teatro e da dramaturgia.

Para o teatro paraense, o ano de 1957 ficou marcado pela criação do grupo Norte Teatro Escola do Pará (NTEP), liderado pelo casal Benedito Nunes e Maria Sylvia Nunes. No ano seguinte, a encenação realizada pelo grupo a partir do poema dramático *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, foi tida como o ponto zero da modernização das artes cênicas no Pará (Bezerra, 2013). A partir de então, os jovens intelectuais apaixonados pelo teatro circularam pelo Pará e pelo Brasil, com incentivo de Paschoal Carlos Magno⁶⁰, em quatro edições do Festival de Teatro de Estudantes do Brasil.

Na sua tese de doutorado intitulada *Vanguardismos e Modernidades: cenas teatrais em Belém do Pará [1941-1968]* (2016), o historiador do teatro paraense Denis Bezerra afirma que, segundo Maria Sylvia Nunes, *Morte e Vida Severina*:

... tinha sido escrita para o grupo TABLADO, de Maria Clara Machado, mas ela achava que a obra não dava para ser encenada, de acordo com os princípios de seu grupo. Escrito em 1955, o texto de Cabral configurava-se como um Auto de Natal, em versos. Esse gênero dramático, muito presente nas formas do teatro popular, primava por representações alegóricas. A escolha do grupo paraense, como será visto mais adiante, primou pela presença, nessa obra, dos elementos líricos, pelo trabalho com a linguagem do poeta em relação à cultura nordestina, a partir do tema da seca e dos conflitos do personagem Severino (Bezerra, 2016, p.296).

⁶⁰ Diplomata brasileiro e grande incentivador das artes cênicas no Brasil. Fundou o TEB – Teatro do Estudante do Brasil, em 1938.

Em 1958, ano seguinte à sua criação, o NTEP apresentou sua inovadora adaptação de *Morte e Vida Severina* no I Festival Nacional de Teatro de Estudantes do Brasil, em Recife. Pela excelência da montagem, segundo Bezerra (2016), o grupo ganhou o prêmio de Melhor Espetáculo de Autor Nacional. Em 1959, os artistas retornaram para a segunda edição do Festival, em São Paulo, com a adaptação da tragédia grega *Édipo-Rei*, de Sófocles. Dessa vez, ganharam os prêmios de Melhor Ator, para Carlos Miranda, intérprete de Édipo, e Melhor Direção, dado à Maria Sylvia Nunes. Em 1960, levaram para Brasília, na terceira edição do Festival, a adaptação de *Pic-nic no front*, do dramaturgo espanhol Fernando Arrabal. Em 1962, na quarta e última participação no festival organizado por Paschoal Carlos Magno, o NTEP levou para o Rio Grande do Sul a primeira adaptação brasileira de uma obra do dramaturgo suíço Max Frisch, *Biederman e os incendiários*.

Bezerra (2016) destaca diversos pontos importantes sobre a participação de sucesso do NTEP em quatro edições do Festival de Teatro de Estudantes do Brasil. A saber: a projeção da cena local no teatro brasileiro, dando ao teatro paraense o prestígio e a visibilidade que levaram a criação um curso livre de teatro ligado à Universidade Federal do Pará; a formação intelectual destes jovens criadores e sua intensa relação com a literatura que influenciou seu gosto para a escolha dos textos; a relação íntima entre esta tradição teatral e a dramaturgia que colocava no centro da criação cênica as palavras do poeta.

outro ponto que chama atenção é o “vanguardismo” do grupo, ao trazer obras para língua portuguesa e a conexão com leituras modernas, em seu momento de formação, além do estudo e leitura do cânone nacional e estrangeiro, mas sem deixar de destacar que eles estavam a serviço do autor, na finalidade de alcançar o seu pensamento, seus desejos e seus objetivos (Bezerra, 2016, p. 294)

O grupo saiu premiado e ovacionado com sua visão sensível da história dramática sobre Severino, imigrante nordestino que abandona o sertão árido em busca de melhores condições de vida. Com isso, os jovens retornaram a Belém e, em diálogo com a reitoria da

Universidade, iniciaram o processo de criação do STU – Serviço de Teatro Universitário, ligado à Universidade Federal do Pará. Mais tarde, o serviço se tornaria a Escola de Teatro e Dança da UFPA, a ETDUFPA.

Por sua vez, o curso de teatro da Universidade e o Norte Teatro Escola do Pará se tornaram conhecidos por suas encenações sofisticadas que trouxeram ao Pará mais do cânone literário europeu e estadunidense. Apesar de ter iniciado sua história com um auto natalino escrito em versos e que retrata a difícil vida de um povo no sertão brasileiro, o grupo posteriormente se enveredou pelas histórias criadas por autores clássicos europeus e americanos, como Tennessee Williams, Fernando Arrabal, Max Frisch e até pelas tragédias gregas, traduzidas do francês por Maria Sylvia Nunes e Benedito Nunes.

Por sua vez, segundo Bezerra, em seu livro *Memórias cênicas: poéticas teatrais da cidade de Belém do Pará* (2013), o Serviço de Teatro Universitário, com seu curso livre de Iniciação Teatral, encenou obras de Bertolt Brecht, Gil Vicente, Anton Tchekhov, Edward Albee etc. Assim, marcou-se um período de fortes estímulos culturais e de um profundo interesse pelo cânone literário europeu, bem no coração da região amazônica.

Com isso, podemos perceber diversas questões sobre as práticas dramatúrgicas do NTEP. A primeira é que o gesto inaugural da modernização do teatro paraense se dá por meio de um projeto intelectual e institucional. A criação do NTEP e do STU mostra que esse momento da dramaturgia paraense não surge de uma tradição popular organizada, como o Teatro de Pássaros⁶¹, mas de um movimento de jovens intelectuais apaixonados por teatro e articulados com a universidade. Logo, isso define uma prática dramatúrgica marcada

⁶¹ Manifestação cênico-musical tradicional da Amazônia, especialmente difundida no estado do Pará. Surgido entre o final do século XIX e o início do século XX, combina teatro, música, dança e comicidade popular em narrativas que geralmente têm como eixo a morte e a ressurreição de um pássaro, articuladas a personagens cômicos, figuras fantásticas e referências ao cotidiano amazônico. Apresentado principalmente durante o período das festas juninas, constitui uma das mais importantes expressões do teatro popular paraense, integrando elementos das culturas indígena, africana e europeia.

mais por uma mediação cultural de um grupo limitado de pessoas do que por uma ampla mobilização popular.

A segunda questão é que essa modernização vem com uma obra popular, profundamente brasileira, regionalista, nordestina e marcada por questões sociais. Mas, logo depois, o grupo se desloca para o repertório europeu e norte-americano. Ou seja, a modernidade teatral paraense nasceu com o Brasil, mas ganhou prestígio e popularidade com a importação dos clássicos dramáticos.

Isso nos leva a terceira questão: essas práticas dramatúrgicas são profundamente marcadas pelo cânone literário. Autores como Tennessee Williams, Fernando Arrabal, Max Frisch, Bertolt Brecht e Anton Tchekhov aparecem como importantes referências culturais. A partir daí podemos perceber que as práticas dramatúrgicas do grupo se orientavam pela escolha de um texto dramático como o momento disparador do processo de montagem teatral e pela formação de um repertório dramatúrgico vinculado à tradição clássica que privilegiava adaptações e traduções independentes em detrimento da escrita de dramaturgias próprias.

Em contraste ao período anterior, a segunda configuração deste capítulo das práticas dramatúrgicas paraenses é marcada por uma escassez cultural e econômica, dentro e fora da Universidade. Além das repressões do regime militar, o que se viu foi a falta de recursos, de verbas e de políticas públicas de fomento à cultura e de acessibilidade à região amazônica. Desse modo, os artistas se viram entrincheirados e imprimiram nas suas produções artísticas um pensamento crítico a respeito dos tempos em que viviam, seja de forma alegórica ou explícita. Assim, se consolidou uma prática dramatúrgica marcada pela rebeldia e pela denúncia da realidade social e política vivida pelo povo brasileiro.

Bezerra (2013) analisou duas obras paraenses de 1976: *O herói do seringal*, de Nazareno Tourinho, e *A ilha da ira*, de João de Jesus Paes Loureiro. Ambas tratam da condição do trabalhador amazônico, mas de modos distintos. Tourinho aborda a luta e a sobrevivência dos seringueiros, em grande parte nordestinos e negros submetidos à exploração após a Belle Époque. Já Paes Loureiro, em tom onírico e filosófico, retrata naufragos presos em uma ilha, mesclando mitos amazônicos e realidade social.

É com esta tentativa radical de censurar a liberdade de expressão artística por parte da ditadura militar que os artistas e grupos teatrais da cidade se mobilizaram em prol de um novo discurso político na cena paraense. Dentro deste contexto, em 1976, é criado o grupo de teatro Cena Aberta. Sua primeira montagem foi a dramaturgia de Roberto Freire, *Quarto de empregada*, no histórico Teatro da Paz⁶², dirigido por Luís Otávio Barata, um dos encenadores mais proeminentes da cena teatral contemporânea no Pará.

O clássico drama de Roberto Freire foi escrito em 1958 para ser encenado pelos alunos da Escola de Arte Dramática (EAD) de São Paulo, mas a obra “foi proibida pela censura, que achou o texto imoral. Apesar disso, a obra foi encenada veladamente, no teatrinho da EAD, contando apenas com a presença de professores, alunos, crítica e classe teatral” (Oliveira, 2012, p. 1).

A peça, que discute temas como conflitos de classes e expectativas de gênero, conta a história de Suely e Rosa, duas empregadas domésticas que moram na residência onde trabalham e dormem no quarto conhecido como o “quarto de empregada”, um cubículo que, segundo a rubrica (Oliveira, 2012), possui uma cama beliche um armário velho e cheio de roupa.

Apesar de ter partido de um texto previamente escrito e conhecido, a escolha do Teatro da Paz para a estreia de *O quarto de empregada* também produz um significativo deslocamento dramaturgico. Com o intuito de reduzir o valor caro do Teatro da Paz, a encenação optou por colocar o público no palco junto com os atores. Assim, em vez de ingressar pela entrada principal e deparar-se imediatamente com a monumentalidade da arquitetura neoclássica do teatro, o público entrava pela porta dos fundos e era conduzido pelos bastidores, conhecendo a coxia e a maquinaria cênica até alcançar o palco.

Dali, a plateia tradicional e luxuosa do Teatro da Paz permanecia vazia e às escuras, enquanto o centro do campo visual do espectador

⁶² O Teatro da Paz, inaugurado em 1878, durante o ciclo da borracha, é um dos mais importantes teatros históricos do Brasil e um dos principais símbolos da arquitetura neoclássica na Amazônia. Desde o final do século XIX, consolidou-se como o principal palco das artes cênicas no Pará, recebendo companhias nacionais e internacionais e desempenhando papel central na formação e na difusão da cultura teatral paraense.

era ocupado por um quarto de empregada improvisado e humilde. Essa ousada e inovadora experimentação da arquitetura e do espaço cênico instaurava uma tensão entre tradição e vanguarda: de um lado, a monumentalidade de um dos principais símbolos da cultura burguesa da Amazônia; de outro, a precariedade material que caracteriza o universo das classes populares. Ao deslocar o público para o palco e relegar a plateia histórica à escuridão, a encenação o impôs o momento presente do Brasil, marcado pela realidade crua e difícil das classes mais populares sobre o passado nostálgico das elites, representado pela beleza monumental do Teatro da Paz, um dos maiores monumentos arquitetônicos do Brasil.

Essa experiência revela um aspecto importante das práticas dramatúrgicas do Cena Aberta, a partir do trabalho de Luís Otávio Barata. Embora a montagem tivesse como ponto de partida um texto dramático já consolidado, o projeto de encenação não se limitava à sua transposição para o palco. Em uma perspectiva mais autoral, o texto constituía apenas um dos elementos da criação cênica, dialogando com os demais componentes da linguagem teatral. Nesse sentido, a encenação explorava as potencialidades dramatúrgicas do espaço cênico, da arquitetura teatral e da relação entre palco e plateia. Esta abordagem permitiu a construção de múltiplos sentidos que extrapolavam aqueles inscritos no texto dramático, além de começar o processo de ampliação da concepção de dramaturgia, bem como sua função na linguagem teatral.

Entre os anos de 1976 e de 1983, o grupo construiu um repertório que o deixou conhecido na cidade por sua postura política, rebelde e militante. Além de *O quarto de empregada*, o grupo também montou *Cena Aberta conta Zumbi* (1979), *A greve* ou *Eles não usam black-tie* (1979), *O sapo tarô-bequê* (1980), *Fábrica de chocolate* (1980) e *O auto da compadecida* (1981) etc. Nesta configuração das práticas dramatúrgicas do Cena Aberta, percebemos duas coisas: todos esses espetáculos partem de um texto, dramático ou não, previamente publicado e conhecido. Esses espetáculos eram adaptações de textos clássicos de Lygia Bojunga, Molière, Suassuna, Mário Prata, Márcio Souza, João Cabral de Melo Neto etc. No entanto, no ano de 1983, houve uma mudança significativa que reconfiguraria as práticas dramatúrgicas de Luís Otávio Barata, no grupo Cena Aberta.

Ao longo da década de 1980, o encenador dirigiu seis espetáculos importantes que influenciaram a dramaturgia paraense: *Theastai Theatron/Tronthea Staithea* (1983/1984), *Aquém do eu, além do outro* (1984), *Genet – O Palhaço de Deus* (1987), *Posição pela Carne* (1989), *Em nome do amor* (1990).

Dessa forma podemos perceber que o próprio grupo Cena Aberta tem duas configurações distintas em suas práticas dramatúrgicas. A primeira, marcada por uma postura política e militante (1976-1983), em que o grupo operou com uma lógica ainda “clássica” de dramaturgia, muito parecida com a do NTEP. Isto é, partia de textos previamente escritos e publicados, trabalhava com adaptações de autores consagrados como Suassuna, Molière, Melo Neto etc., além de manter um discurso politicamente engajado sobre as desigualdades do país. Isso quer dizer que, mesmo adotando uma postura crítica, o grupo ainda concebia a dramaturgia como um texto que antecede e constrói a cena.

A partir de 1983, ainda preservando sua postura política, o grupo entrou em uma fase mais autoral e intimista, muito influenciada por Luís Otávio Barata. Em seus espetáculos da década de 1980, Barata rompeu com a dramaturgia como um texto pré-existente e ela passou a ser construída ao longo do processo criativo. Ela tornou-se fragmentada e híbrida, pois se alimentava de fontes de diversas naturezas (como a poesia, a filosofia, textos bíblicos, a música etc.). Além de tudo isso, ela passou a incorporar experiências e questões pessoais e íntimas do encenador, especialmente questões como corpo, desejo e sexualidade. Sendo assim, cabe perguntar: o que causou esta mudança?

A resposta para esta pergunta talvez se encontre em uma fala do próprio Barata durante uma entrevista gravada em vídeo no ano de 1998 ao refletir sobre *Genet – O Palhaço de Deus*, de 1987.

O Genet tem uma relação muito grande com a minha vida pessoal. Foi na época em que eu me apaixonei pelo César, aquele negócio todo. E, na minha cabeça, eu achei – eu não sei se foi a paixão que me levou a isso – que o Genet era a grande história. E eu vinha de um teatro militante. Quando eu digo militante, não é um teatro militante do ponto de vista textual. A postura do Cena Aberta era aquela coisa de estar na praça, ficar se esgoelando, e toma chuva, e toma sol. Aí, foi a época

em que as coisas começaram a clarear em termos de política no Brasil e eu, particularmente, *achei que era a época de você começar a falar de você mesmo, da tua interioridade, dessas coisas todas que o tempo anterior não te permitia* (Barata, 1998, grifo meu).

Segundo o encenador, este momento de reabertura política proporcionou uma oportunidade de renunciar a um teatro mais militante para começar a falar de si mesmo, da sua interioridade, das coisas que o tempo anterior não permitia. Foi então que Barata realizou a sua famosa trilogia, composta por *Genet – O palhaço de deus* (1987), *Posição pela carne* (1989) e *Em nome do amor* (1990). Nestas obras, Barata usou sua experiência de vida e formação intelectual para falar sobre as coisas que sentia.

Genet – O palhaço de deus estreou em 1987, a partir do recorte de cinco romances do francês Jean Genet. São eles: *Pompas fúnebres*, *Nossa senhora das flores*, *Querelle*, *O milagre da rosa* e, por fim, *Diário de um ladrão*. Com isso, a encenação construía um discurso cênico que confrontava os regimes médicos e psiquiátricos que patologizavam a homossexualidade no auge da epidemia da aids no mundo e optava por abordá-la de acordo com a ética da marginalidade genetiana, mostrando a vida de sujeitos que vivem às margens, como travestis, ladrões e assassinos, sem estigmas ou moralismos.

Posição pela carne, de 1989, foi inspirado nos pensamentos de Antonin Artaud e apresentava personagens históricos, como o imperador romano Heliogábalo. A encenação criticava os regimes de poder sociais e políticos e novamente discutiu questões referentes ao corpo, além de temas como linguagem, poder e as origens rituais e dionisiacas do teatro ocidental.

Por sua vez, *Em nome do amor* encerrou a trilogia em 1990 com uma versão humanizada da Paixão de Cristo misturando os personagens bíblicos como Madalena, Satanás e João Batista com o Zaratus-tra, de Nietzsche. O texto foi composto por fragmentos realizados pelo próprio encenador, a partir dos evangelhos sinóticos do Novo testamento. O clima orgástico do coro dionisiaco que dançava e cantava ao som de *Aquarius*, do musical *Hair*, um dos símbolos da contracultura, representava também o anseio de que a virada do milênio trouxesse uma era de harmonia, paz e de celebração ao amor de todos os tipos.

Deste modo, podemos perceber que este segundo momento das práticas dramatúrgicas do teatro paraense é marcado por uma radicalização política. Sob a pressão da ditadura, a dramaturgia deixou de ser uma forma de disseminação do cânone literário e passou a funcionar como instrumento e linguagem de crítica e conscientização social. Obras como *O herói do seringal* e *A ilha da ira* já não estavam interessadas em reproduzir modelos europeus, mas em elaborar um discurso sobre a Amazônia e os conflitos dos seus habitantes. Dessa forma, a dramaturgia se aproximou de um comentário político ora filtrado pela linguagem realista, de Tourinho, ora filtrada pela alegoria filosófica, de Loureiro.

Outra questão importante desse momento é a valorização do local, representado pelas novas invenções dramatúrgicas, em detrimento do universal, representado pelo cânone. Agora, a legitimidade dessas práticas se dá pela representação da experiência vivida e conhecida pelo dramaturgo. A dramaturgia paraense passou a se reconhecer enquanto produtora cultural situada em um espaço geopolítico periférico em relação aos centros econômicos e culturais do Brasil e do mundo.

Mas também este momento nos revela uma terceira questão importante: há uma crise de autoria e do texto. O grupo Cena Aberta e, sobretudo, Luís Otávio Barata proporcionam muito mais do que uma mudança temática, mas uma mudança estrutural na concepção de dramaturgia. Com eles, a dramaturgia deixou de se restringir a um texto previamente escrito e publicado pelo poeta da palavra para assumir formas fragmentadas, processuais e coletivas.

A questão da fragmentação do texto é também política, haja vista que Zélia Amador de Deus, uma das fundadoras do grupo, afirmou em entrevista ao jornal estudantil da Universidade, em 1983, que o grupo decidiu por uma dramaturgia fragmentada em *Theastai Theatron* por uma questão política, haja vista que se houvesse alguma interferência da censura militar na ordem das cenas, a compreensão do todo não seria afetada. Afinal, no espetáculo, não havia um todo a ser compreendido.

A dramaturgia também passou a ser construída em processo, muitas vezes sem autoria definida, além de ser atravessada pela experiência e questões pessoais do encenador em relação ao mundo. A

dramaturgia passou a ser escrita na própria cena, por meio do elenco, da encenação, do uso do espaço, da iluminação etc. É importante ressaltar que as práticas dramatúrgicas nunca deixam de ser políticas. Na verdade, elas passam a valorizar mais as questões íntimas e pessoais de seus criadores em detrimento das questões coletivas e sociais que continuam a serem trabalhadas.

Para concluir, podemos perceber que as práticas dramatúrgicas dos grupos Norte Teatro Escola do Pará e do Cena Aberta, grupos fundamentais para o teatro paraense da segunda metade do século XX, passaram por profundas transformações. Se, no grupo criado por Maria Sylvia Nunes e Benedito Nunes, a dramaturgia se estruturava a partir do interesse pelo repertório clássico europeu e estadunidense, pela primazia do texto dramático na criação cênica e pela formação intelectual do artista, no Cena Aberta, a dramaturgia passou a privilegiar a experimentação estética que levou a fragmentação do texto, às mudanças temáticas, a escrita colaborativa e a desierarquização da palavra em relação aos outros elementos criativos do teatro.

Além disso, no que diz respeito às práticas dramatúrgicas do Cena Aberta, o texto deixou de ser o único disparador da criação cênica e houve uma interlocução mais direta tanto com a realidade amazônica quanto com as questões mais íntimas e subjetivas de seus criadores. O Cena Aberta também abordou a dramaturgia como um importante instrumento de conscientização social e de crítica ao regime militar.

Nesse percurso, a dramaturgia ampliou seus horizontes e deixou de considerar a palavra como o único elemento narrativo do acontecimento teatral e popularizou-se cada vez mais a ideia de que outros elementos do teatro, como o espaço, a iluminação cênica e o corpo, também possuem dimensões dramatúrgicas, isto é, também ajudam a contar histórias.

Isso tudo nos mostra que não foram apenas os temas ou os procedimentos criativos de escrita que sofreram transformações significativas, mas a própria concepção do papel da dramaturgia na montagem teatral e sua função social. É nesse deslocamento que se revela a singularidade das práticas dramatúrgicas paraenses, cuja trajetória evidencia um constante diálogo com as transformações do teatro brasileiro, sem, contudo, abrir mão das especificidades históricas e culturais que marcaram sua produção.

REFERENCIAS

- BARATA, Luís Otávio. *Entrevista concedida a Karine Jansen e Edilson Goiano*. Belém, 1998. 1 gravação de vídeo (não publicada). Acervo pessoal do autor.
- BEZERRA, José Denis de Oliveira. *Memórias cênicas: poéticas teatrais da cidade de Belém do Pará (1957-1990)*. 1. Ed. Belém: Instituto de Artes do Pará, 2013.
- BEZERRA, José Denis de Oliveira. *Teatro e Militâncias: a dramaturgia paraense da década de 1970 e a busca por uma identidade amazônica*. Anais XXIV Encontro Regional da ANPUH-São Paulo. História e Democracia: precisamos falar sobre isso, 2018, Guarulhos/SP. Anais do XXIV Encontro Estadual de História da ANPUH-SP, 2018. Disponível em: <https://shre.ink/LHPk>. Acesso em: 20/04/2026.
- DEUS, Zélia Amador de. *Theastai Theatron: atentado ao pudor ou arbítrio?* [Entrevista]. [S.l.: s.n.], [s.d.]. Recorte de jornal. Disponível em: <https://app.docvirt.com/paulofonteles/pageid/30887> Acesso em: 29 mar. 2026.
- OLIVEIRA, Marina. 'Quarto de empregada', de Roberto Freire: o espaço como propulsor do conflito de classes. In: *VII Congresso ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, 2012, Porto Alegre. Memória Abrace Digital. Porto Alegre: ABRACE, 2012. v. 1. p. 1-5.