

**IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE
+ ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP
+ JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES**

**BELÉM
PARÁ
AMAZÔNIA**

TEATRO EXPERIMENTAL DO PARÁ WALDEMAR HENRIQUE: MEMÓRIAS E MILITÂNCIAS ¹.

Dr.^a Ana Karine Jansen de Amorim (ETDUFPA).

Dr. José Denis de Oliveira Bezerra (PPGARTES/UFPA).

RESUMO

O presente artigo tem por objetivo apresentar uma análise sobre o Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique, buscando compreender sua importância histórica e os significados socioculturais, para a classe artística, em especial a teatral. Pretende colaborar com os estudos sobre a cena contemporânea paraense, a partir dos debates políticos e estéticos, base para a presente análise, porque esses fatores estão imbrincados na trajetória desse importante espaço teatral da cidade. Dialogamos com importantes autores, como Pavis (2008) e Roubine (1998), para pensar a linguagem da encenação contemporânea e o uso do palco experimental. Além desse diálogo teórico, por meio de documentos (oral e escrito), buscamos compreender os significados históricos da construção e ocupação desse teatro.

Palavras-chave: Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique. Cena Contemporânea. Belém. Memória.

PARÁ'S WALDEMAR HENRIQUE EXPERIMENTAL THEATER: MEMORIES AND MILITANCIES

ABSTRACT

This article aims to provide an analysis on the Pará's Waldemar Henrique Experimental Theater, seeking to understand its historical importance and socio-cultural meanings, for artists, in particular the theater ones. It intends to collaborate with the studies of the contemporary scene in Pará, from the political and esthetic debates, the basis for this present analysis, due to these factors are immersed in the history of this important theatrical space of the city. We have dialogued with important authors, such as Pavis (2008) and Roubine (1998), to think about the language of contemporary stage and the use of the experimental stage. Besides this theoretical approach, we tried to understand historical meanings of the building construction and artistic occupation of this theater through oral and written documents sources.

Keywords: Pará's Waldemar Henrique Experimental Theater. Contemporary Scene. Belém. Memory.

Quando lembramos, entramos em contato com histórias de nosso passado, em busca de um tempo que vivemos ou não, perdidos, como diz o poeta, ou silenciados, prontos para retornar à vida pelo ato de contar. E quando falamos do espaço em que a história se faz representar, por meio de obras de arte, essa sensação de ir ao



**IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE
+ ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP
+ JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES**

**BELÉM
PARÁ
AMAZÔNIA**

encontro a tempos não vividos, tempos-mortos, aumenta. Então, por que falar da memória de um teatro, de um espaço em que a magia da cena se presentifica?

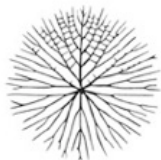
Acreditamos que seja pelo fato de garantir a quem quer se seja o direito de conhecer sua história, a história teatral de sua terra, feita por homens e mulheres que sonharam, que produziram, seja em quais circunstâncias tenham acontecido. Nesse contexto, passados quarenta anos de sua fundação, o Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique (TEPWH) ⁱⁱ é o tema do presente artigo, por meio de um debate de algumas questões que acreditamos ser importantes: os significados de um espaço experimental para a linguagem cênica em Belém; as lutas políticas pela sua criação e ocupação.

O TEPWH foi construído no prédio que abrigava o antigo Museu Comercial, imóvel que pertencia a ACP (Associação Comercial do Pará), localizado na Praça da República, onde a Secretaria de Cultura, Turismo e Desportos pretendia implantar um “teatro de bolso, uma sala de concertos e um auditório” (SECULT, 1997, p. 24).



Figura 1: Fachada principal do prédio em julho de 1996. SECULT (1997, p. 48).

Neste íterim, a categoria de teatro, por meio de sua federação, mobilizou-se para reivindicar um espaço para as produções teatrais da cidade, carentes de casas de espetáculos, que comportasse as experimentações cênicas. A reivindicação foi atendida por meio da elaboração do projeto do Luiz Carlos Ripper ⁱⁱⁱ, contratado pelo antigo Serviço Nacional de Teatro – SNT, para tal desafio. O arquiteto concebeu um



teatro experimental onde previa mobilidade do palco e da plateia, bem como de equipamentos de som e de luz, possibilitando aos grupos exercerem as mais diversas dinâmicas das cenas teatrais que se seguiram no palco do Waldemar.

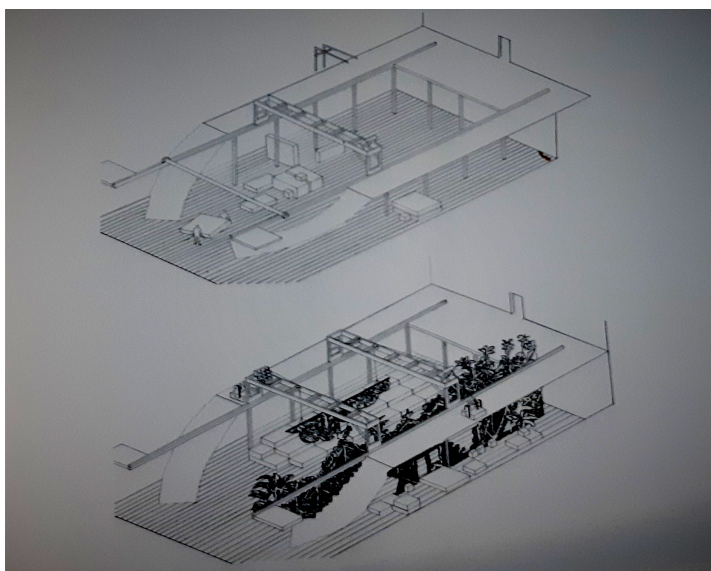


Figura 2: Perspectiva do projeto de Ripper em que se observa o pórtico móvel em uso e os praticáveis em diferentes disposições SECULT (1997, p. 27).

Considerando a época, a ousadia do projeto, o espaço experimental propiciou uma fecunda produção nas encenações produzidas na cidade, proporcionando diversos arranjos no espaço de atuação dos diferentes tipos de elementos de interpretação cênica das obras dramáticas executadas no palco do Waldemar, marcas, segundo Pavis (2008), das poéticas teatrais contemporâneas.

Belém do Pará, até a década de 1970, tinha uma forte tradição teatral ligada ao movimento amador de teatro, por meio de grupos que valorizavam a experiência artística em sua diversidade. Desde os anos 40 do século XX, a cidade presenciou a existência de grupos que buscavam modernizar as formas de criação, como, também, promover a circulação de obras cênicas para o público local. Esses grupos amadores, formados em sua maioria por estudantes universitários ou pessoas envolvidas com arte, acreditavam que o teatro era espaço de transformação social dos indivíduos, por isso, experimentavam e criavam sem, necessariamente, propor a criação de um mercado artístico^{iv}.



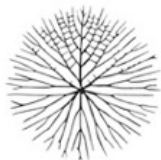
**IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE
+ ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP
+ JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES**

**BELÉM
PARÁ
AMAZÔNIA**

É evidente que em um movimento cultural sempre há distopias, e no caso da produção teatral amadora paraense, havia artistas que buscavam o teatro não apenas como um lugar de formação cidadã, mas desejavam viver de sua arte. Esse quadro se intensificou, principalmente, após a criação do Serviço de Teatro da UFPA, em 1962, atual Escola de Teatro e Dança da UFPA, quando a instituição começou a formar atores, os quais, após a formação, se inseriram no “mercado” existente, principalmente na rádio, no cinema, na televisão, ou na criação de novos grupos teatrais. Desde a década de 1960, Belém viu muitos grupos amadores surgirem a partir de ex-alunos da ETDUFPA.

Esse é um exemplo do que poderíamos chamar do movimento cultural teatral na capital paraense no século XX. Dentro da diversidade da produção dos grupos teatrais em Belém, independente de gêneros e de formas poéticas, uma das questões mais recorrentes era a falta de casas de espetáculos que dessem possibilidades concretas de ensaios e de apresentações. Até a criação do TEPWH, em 1979, a cidade tinha apenas um espaço público para esses fins, o Teatro da Paz, que vivia em infindáveis reformas ou não era acessível, devido aos custos de sua ocupação.

Porém, os grupos inventavam, ocupavam espaços diversos: desde auditórios de escolas, salões paroquias, instituições privadas (SAI – Sociedade Artística Internacional), anfiteatro da Praça da República, entre outros. Vale ressaltar que, em sua história teatral, a capital paraense viu surgir muitas casas de espetáculos, algumas de administração pública, outras da iniciativa privada. O final do séc. XIX e primeira metade do XX foi o momento em que a cidade presenciou muitas casas de espetáculos surgirem e desaparecerem, devido ao desenvolvimento de ciclos econômicos, como a Belle Époque, e seus sucessivos declínios. Com o surgimento do cinema, e sua chegada ao Pará, muitos prédios foram construídos como cineteatros, os quais se organizavam de acordo com o momento cultural da cidade. Por exemplo, na época do Círio de Nazaré, muitos cinemas abrigavam apresentações teatrais e/ou shows musicais.



**IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE
+ ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP
+ JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES**

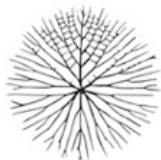
**BELÉM
PARÁ
AMAZÔNIA**

O historiador Vicente Salles (1994) fala desses espaços teatrais ao longo da história sociocultural do Pará. Além de um circuito comercial, porque o teatro era espaço de empreendimento do capital financeiro, que movimentava interesses de empresários e alimentavam o existente mercado consumidor de arte/teatro, Belém vivia, também, sua intensa produção cênica ligada às formas populares. Essas formas de produção chegaram, em determinados momentos da história, a ocupar os espaços do circuito profissional, erudito, do gosto burguês.

A partir desse rápido panorama, podemos evidenciar que as produções teatrais, em Belém, sempre vivenciaram a questão do espaço físico, ou edifício teatral, como um fator importante que, além de garantir a circulação das obras, marcava como os artistas poderiam criar, principalmente dentro dos modelos tradicionais estabelecidos pela famosa caixa preta. Contudo, durante o século XX, o fazer teatral, seja ligado ao circuito popular, ou ao circuito comercial, ou ao erudito, precisou se reinventar para poder existir, por isso grupos e artistas ocuparam auditórios de escolas, praças, prédios construídos para outros fins.

Além disso, o século XX foi o momento em que as teorias e as práticas teatrais no ocidente passaram por muitas transformações, como aponta Roubine (1998). Houve o advento de novas formas de pensar e fazer teatro, e Belém sempre esteve conectada a essas mudanças, principalmente por meio dos grupos amadores dos anos 40 em diante. Por isso, a criação de um espaço como o TEPWH se justificava pela necessidade da existência de prédios públicos para criação e circulação de espetáculos, como pela necessidade dos artistas de terem um local em que pudessem experimentar suas linguagens. Essas ideias e formas de pensar estão presentes no projeto piloto da criação do TEPWH:

As organizações do ESPAÇO WALDEMAR HENRIQUE, estão propostas, de maneira a permitir o maior questionamento possível das relações “espetáculo-espectador” e “implemento cênico e seus espaços”. A maquinaria deve “desvendar-se” num desempenho essencialmente didático do “fazer-aprendendo-aprendendo” teatro “fazer-descobrimdo-reinventando”, teatro proposto pelo termo EXPERIMENTAL do ator, técnico ou espectador do acontecimento cênico contemporâneo. Ao considerarmos prioritária a mobilidade e a versatilidade dos implementos (que devem ser instrumentos de experiência, mais brinquedos que altas tecnologias), recusamos a



fixidez da tradicional organização de espaço italiana (ou qualquer outra organização fixa como a arena), sem entretanto deixar de incluí-las dentre as nossas possíveis opções.

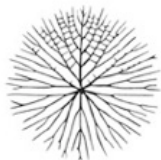
Não consideramos um número fixo de espectadores, na medida que acreditamos que: por um lado, o caráter experimental de um espaço deva condicionar o número de espectadores, às necessidades narrativas (dramáticas) da teatralização do acontecimento; por outro, o caráter eminentemente cultural deste espaço, deve propor dimensionamento de plateia mais ao nível da comunicação (sintaxe e semântica do espetáculo), do que, ao nível empresarial (número de ingressos, lucro, etc.), porque acreditamos, sobretudo, que é tarefa do jovem grupo amador ou semi-profissional, dimensionar seus espaços de palco, segundo sua “consciência-de-si”. Sua própria economia interna deve determinar a verdadeira dimensão física da ambientação cenográfica (em termos de espaço + tempo + mão de obra + matéria prima = custo) e determinar aí sua configuração de plateia, tendo em vista uma real abrangência de mercado para sua temporada (linguagem/número de espectadores por sessão e aumentar o número de sessões por espetáculo, dando assim oportunidades da direção amadurecer um texto, do ator amadurecer o personagem, do autor constatar um público e assim por diante, até que este grupo possa descobrir cenicamente no seu devenir, sua estória da história e encená-la livremente, levantando a imagem cênica desta cultura...

[...]

Um novo teatro para o jovem novo amante de teatro num contexto amazônico/ um marco/ o começo/ a árvore/ uma fatia de árvores amazônica^v.

A criação do TEPWH não significava apenas a aquisição de um novo prédio teatral para Belém, mas a possibilidade de artistas e grupos de experimentar a linguagem, novas formas de criação cênica, a partir das várias possibilidades que o projeto do novo teatro garantia, fazendo com que os recursos da maquinaria teatral pudessem ser utilizadas. O teatro não como fim mercadológico, mas como forma de transformação, principalmente diante do contexto sociopolítico brasileiro da época, além de temas importantes da vida mundial e brasileira que os artistas queriam expressar pelo teatro e buscavam essa liberdade de criação, por meio de um espaço que garantissem essa pluralidade, apesar de na prática isso não ter sido dessa maneira.

No contexto das teorias e das práticas cênicas ocidentais, os artistas brasileiros e os de Belém dos anos 1970 e 80 buscavam, em sua diversidade, não apenas falar de temas pelo teatro, mas, entendiam a linguagem como espaço de criação, portanto, queriam experimentar. Essa era a égide do teatro amador, porque, diferente do



teatro profissional, o espaço amador visa, em primeiro plano, o compromisso com o fazer, o vivenciar, criar e recriar, experienciar o novo e o tradicional a partir dos anseios e desejos contemporâneos. Segundo Pavis (2008):

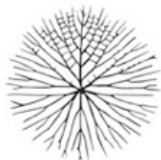
O termo experimental está em concorrência com teatro de vanguarda, teatro laboratório, performance, teatro de pesquisa ou, simplesmente, teatro moderno; ele se opõe ao teatro tradicional, comercial, burguês que visa a rentabilidade financeira e se baseia em receitas artísticas comprovadas, ou mesmo ao teatro de repertório clássico, que só mostra peças ou autores já consagrados. Mais que um gênero, ou um movimento histórico, é uma atitude dos artistas perante a tradição, a instituição e a exploração comercial (PAVIS, 2008, p. 388).

Esse conceito de teatro experimental dialoga com o que o TEPWH se propôs desde de seu projeto inicial até as várias vivências que ele presenciou ao longo dos anos 1980 em diante. Contudo, é evidente que uma coisa é o projeto, sua idealização, outra é a prática cotidiana e os usos do espaço. Como o TEPWH se tornou um dos poucos espaços de apresentação de espetáculos na cidade, concebidos para esse fim, ele teve de abrir-se para demandas do circuito cultural de Belém, não necessariamente ligadas ao sentido e à prática do experimental.

Fundado em 17 de setembro de 1979, o TEPWH tornou-se um importante espaço de produção da cena paraense, efetivando-se como o palco para as mostras de teatro amador realizadas pela FESAT (Federação Estadual de Atores, Autores e Técnicos de Teatro), bem como a casa que recebeu grupos como Experiência, Cena Aberta, Gruta, Estúdio de Pesquisas Artísticas (EPA), além de grupos musicais e de dança.

Sem dúvida um dos importantes fatores que concorreram para o incentivo da produção teatral foi o custo da pauta, bem mais acessível aos grupos do que a ofertada pela tradicional casa de espetáculos da cidade. Os grupos, em negociação com a direção do espaço, chegaram a conseguir o pagamento de 30% da bilheteria dos espetáculos como valor da pauta do TEPWH. A experiência era indiscutível:

No início de 1980, a pauta do teatro já estava programada até a metade do ano, mas um problema ressurgia: a falta de vida própria do teatro, uma vez que o “Waldemar” estava atrelado à administração do Teatro da Paz. Reclamava-se, sobretudo, da pauta



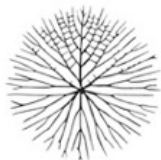
montada sem critérios, o que gerou um boicote por parte dos artistas (SECULT, 1997, p. 24).

Após intensas negociações, a pauta do teatro foi reaberta, contudo, a questão administrativa ainda persistiu por vários anos, sendo sanada, paulatinamente, quando da criação de um cargo de assessor da secretaria de cultura, que figurava como diretor do teatro.

Destaca-se, também, que a concentração da produção teatral no palco do TEPWH facilitou, de certa forma, a ação da censura exercida pela ditadura militar, nos anos 1980. Inúmeros espetáculos foram alvo do olhar e do corte do censor. Segundo depoimento de Henrique da Paz ^{vi}, o alvo principal era o texto teatral, que deveria ser entregue, previamente, ao censor antes das apresentações dos espetáculos. Os textos retornavam rasurados e inúmeras vezes com recortes do que deveria ser retirado da montagem às vésperas da estreia. Nos casos extremos, as peças eram proibidas de serem apresentadas como foi o caso do GRUTA (Grupo de Teatro Amador), com a Farsa Medieval “O pastelão e a Torta”; e do Cena Aberta, com o espetáculo “Theasthai Theatron”, censurado integralmente.

Ressaltando as questões da efervescência cultural, bem como as divergências políticas travadas pelas questões administrativas, o TEPWH, desde sua fundação, fez-se palco de questões fundamentais para a política cultural da cidade. Contudo, pouquíssimos registros de suas atividades encontraram-se publicadas. O Waldemar é um lugar de memória do movimento teatral, de suas lutas e suas incongruências, bem como instrumento de diversas políticas da Secretaria de Estado de Cultura (SECULT) nessas quatro décadas, como os projetos Caeté ^{vii}, Pauta Residência, Cena ao avesso, esses dois últimos serão apresentados adiante.

Certamente, o TEPWH constitui-se como um lugar de memória da cena paraense, por ele presenciar muitos espetáculos que marcam a cena contemporânea em Belém, da década de 1980 para cá; como, também, por ter concentrado, em determinado momento, lutas da classe artística em prol do desenvolvimento de políticas públicas para a área da cultura. Por isso, é um espaço histórico que traz



memórias teatrais. Sobre os sentidos do conceito de lugares de memória, o historiador Pierre Nora (1993) afirma:

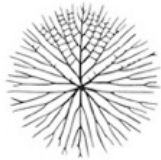
Lugar onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a esse momento particular da nossa história. Momento de articulação onde a consciência da ruptura com o passado se confunde com o sentimento de uma memória esfacelada, mas onde o esfacelamento desperta ainda memória suficiente para que se possa colocar o problema de sua encarnação. O sentimento de continuidade torna-se residual aos locais (NORA, 1993, p. 07).

Sem dúvida, o TEPWH é um lugar de memória, seu prédio carrega uma história antes de 1979, que não discutiremos aqui ^{viii}. Enquanto casa de espetáculo, nos últimos quarenta anos ele vem presenciando grupos e artistas da cidade, e de outros locais, em interação com suas plateias. São muitas memórias, espalhadas, múltiplas, por tantos momentos vivenciados nele. Nos cabe aqui, de forma geral, analisar algumas questões que acreditamos necessárias, porque não é possível escrever uma história desse espaço de forma unilateral, por isso, nos atrevemos lançar perspectivas.

Uma Pauta Democrática

O início dos anos 90 trouxe para o TEPWH os ares da democracia que permeava o país. A nova constituição de 1988 previa a eleição direta para presidente do Brasil, o que ocorreu em 1989 com a eleição de Fernando Collor de Mello. Esse movimento contaminou a todos e provocou a articulação das categorias artísticas de teatro, dança e música, através de suas organizações: FESAT- Federação Estadual de Atores, Autores e Técnicos de Teatro; APAD - Associação Paraense de Dança; e Clima - Associação de Compositores, Interpretes e Letristas, que organizaram um movimento legítimo para eleger e indicar o diretor da casa de espetáculos.

A ação iniciou com a aprovação do regimento do teatro, que previa a eleição do diretor do teatro de forma direta, pelas categorias artísticas. Em seguida, iniciou-se uma mobilização entre as categorias para a viabilização da eleição, do credenciamento dos associados e dos candidatos, incluindo a divulgação dos acontecimentos na mídia, conforme matéria a seguir, que apresenta, de forma geral, o contexto e a organização do movimento:



IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE + ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP + JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES

BELÉM
PARÁ
AMAZÔNIA



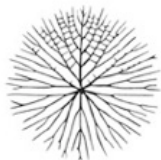
Figura 3: Capa do Caderno Dois do jornal O Liberal – Apresenta o debate sobre a primeira eleição para a diretoria do TEWH.

No dia 29, uma parte significativa do cenário artístico de Belém vai estar mobilizada na assembleia geral que irá decidir os rumos a serem tomados pela futura diretoria do Teatro Experimental Waldemar Henrique, a primeira a ser escolhida pelo voto direto, em dez anos de fundação do teatro, o ponto de referência da categoria amadora.

Vão estar reunidas, às 17 horas no teatro, a Associação de Compositores Intérpretes e Letristas (Clima), a Federação de Atores e Autores de Teatro (Fesat) e a recém formada Associação Paraense de Dança (APAD), para votar o regimento eleitoral que está sendo elaborado pela comissão formada por representantes de cada uma dessas associações.

A eleição direta para a diretoria do teatro é uma das conquistas mais importantes da categoria amadora, que se debate entre a falta de uma política cultural que venha a atender seus interesses e a falta de mobilização de seus elementos. A votação do regimento interno do teatro garantiu este direito e a eleição já foi marcada para o dia 20 de maio.

Pelo regimento interno, cada associação poderá indicar mais de um candidato, ou somente apoiar um candidato indicado mesmo que não seja representante de sua categoria. Até agora, apenas César Machado, da Fesat, foi apontado. A Clima está indecisa entre apontar Gilberto Ichihara ou Walter Freitas, o atual presidente da associação, ou apoiar César Machado. A APAD não indicará ninguém, mas apoiará o candidato da Fesat. Segundo o vice-presidente da APAD, Bonina Bemerguy, a categoria da dança se encontra desarticulada para entrar numa decisão importante como esta. “Não é a hora ainda da APAD se manifestar indicando um



candidato, mas é a hora de começar a lutar pelo teatro Waldemar Henrique”, garantiu.

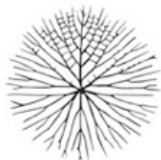
Há ainda uma terceira proposta que vai ser discutida nesta assembleia, que é o rodízio nas gestões. A diretoria do teatro, assim, ficaria nas mãos de cada categoria, que seria apontada a partir de negociações. “É uma conciliação política, que reflete na verdade, nossa disposição em dar outros rumores a essa situação e as pessoas teriam que estar em dias com a sua politização, pois não basta ser artista, tem que participar politicamente, senão o quadro futuro repetirá o de agora”, diz Karina [sic.] Jansen, a atual presidente da Fesat^{ix}.

Como se percebe, a matéria proporciona uma visão geral da organização da classe artística, por meio de associações, responsáveis pela representação dos artistas de teatro, dança e música. Essa estrutura era um importante mecanismo democrático, por refletir o momento histórico do país na época, saído de uma ditadura de mais de 20 anos, e respirando ares de democracia. Isso motivou a classe artística a se organizar e buscar ocupar cargos importantes, como a diretoria do TEPWH, pela eleição de seus representantes. A matéria do jornal O Liberal, mencionada acima, apresenta ainda um contexto geral dos dez primeiros anos do teatro, com o subtítulo “dez anos de luta”:

O atual diretor do teatro Waldemar Henrique, Alfredo Reis, ocupa este cargo há quatro anos, indicado pelo então Secretário Municipal de Cultura, Guilherme La Penha. Mas a luta pelas eleições diretas para diretor já vem de muito tempo, ou melhor, desde que foi fundado, há dez anos.

O teatro experimental foi criado pelas pressões dos artistas de teatro, principalmente, que se ressentiam de um espaço onde pudessem mostrar sua arte, já que as portas do grande teatro da Paz estavam fechadas para suas manifestações. Com a fundação do WH, não só a categoria teatral, como também a de música e de dança saíram ganhando. A curto prazo. Com as reformas feitas no teatro, as características de experimental foram desaparecendo aos poucos e hoje o teatro mal dá para suportar uma peça de teatro ou mesmo um show. A dança ficou de lado com a falta de recursos e pouco utilizou o espaço.

Sem uma direção que atendesse aos interesses das categorias, sem infra-estrutura e sempre dependente do teatro da Paz, estaca feito o cenário para as pressões. O resultado dessas lutas vem aos poucos. Primeiro com a pesquisa “Waldemar Henrique: o experimental em questão”, que resgatou os dez anos do teatro, expondo de maneira mais clara a verdadeira situação. Depois a aprovação do regimento interno, que não só garantiu as eleições, como também a independência em relação ao teatro da Paz, ao qual sempre esteve vinculado. “O WH era como se fosse o depósito do da Paz. Iam para



lá material quebrado e até os funcionários menos qualificado que não havia sido aceitos em outros lugares”, desabafa Karine Jansen.

Com as eleições, as associações procuraram também resgatar o dinamismo dos grupos, artistas e politicamente, perdido com a última reforma do teatro, iniciada em 87. “Houve uma quebra de todo movimento que se concentrava no teatro, os artistas se desarticularam, muita gente desistiu de seu trabalho e hoje, a duras penas, tentamos trazer essa gente de volta”, diz César Machado ^x.

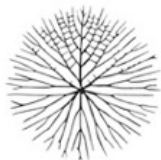
No dia 20 de maio de 1990, realizou-se a eleição, por voto direto, estando autorizados a votar os artistas de teatro, de dança e de música, filiados e em dia com as referidas entidades. Estavam credenciados cerca de quinhentos artistas para o pleito, que foi disputado por dois candidatos: César Machado, ator; e Gilberto Ichihara, músico. Sendo eleito o senhor César Machado, pela maioria dos votos, pois, além da classe teatral, também contou com parte da aprovação da categoria da dança, especialmente das lideranças Bonina Bemerguy e Teka Salé, que o apoiaram.

O pleito foi devidamente reconhecido pelo Secretário de Cultura do Estado, João de Jesus Paes Loureiro, que indicou o diretor eleito para o cargo, e através do decreto do Governador Hélio Gueiros, publicado em 25 de julho de 1990, no Diário Oficial, o nomeou diretor do TEPWH. Sobre essa gestão temos o seguinte depoimento:

Tentei fazer uma administração absolutamente democrática. Acho que essa foi a principal virtude. Como o Waldemar Henrique era o único espaço disponível para todas as categorias, eu procurei dividir a pauta democraticamente para todos. Inclusive, para o movimento do rock que estava crescendo na época. Essa medida foi muito criticada pelas categorias, inclusive da música. Quanto as melhorias físicas do espaço, não foi possível fazer muita coisa pois, apesar do secretário ter aceitado nomear o eleito, ele deu pouco apoio a essa administração. Diria que quase nenhum apoio ^{xi}.

A gestão de César Machado durou até 17 de janeiro de 1992, quando por decreto do Governador Jader Barbalho, é publicada sua exoneração. Pesou nesta decisão a movimentação criada por Edgar Castro, ator, que elaborou um abaixo assinado junto a um manifesto de título *O Waldemar Henrique precisa ser salvo*, que entre outras questões colocava:

O atual administrador, César Machado, pode até ser uma pessoa bem intencionada, mas seu completo despreparo para exercer uma



**IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE
+ ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP
+ JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES**

**BELÉM
PARÁ
AMAZÔNIA**

função que exija autoridade com os seus subordinados diretos, zelo pelo patrimônio e imaginação torna sua permanência no cargo completamente nefasta àquela casa de espetáculos^{xii}.

Após a exoneração de César Machado, não houve nunca mais eleições diretas para a direção do TEPWH, que passou a ser ocupada de acordo com os arranjos políticos, pela gestão do momento, uma pauta que deixou de existir para as categorias artísticas. Sobre essa questão, César Machado relata:

Não houve outras eleições. Eu fui exonerado faltando alguns meses para terminar o mandato por um acordo entre o novo secretário que era o Guilherme de La Penha e o novo presidente da FESAT, Fernando Rassy que foi nomeado diretor do teatro. Depois, o mesmo Rassy sofreu um golpe, foi exonerado para dar lugar a Marcia Freitas^{xiii}.

Esses acontecimentos foram cruciais para o afastamento dos grupos de teatro mais antigos da cidade, ou como alguns denominam os grupos do “centro da cidade”, que romperem, politicamente, com a Federação. Além deste fato importante, assistimos o início de um movimento em que o termo amador passou a representar um teatro de pouca qualidade e nenhuma técnica teatral, concepção contraditória a que deu origem ao movimento de Teatro de Estudantes, dos anos 1940 e 50, e da própria Federação. Colabora com os dois acontecimentos a seguinte crítica publicada no jornal O Liberal:

A palavra amador deve voltar imediatamente ao nome da mostra que a Federação Estadual de Atores, Autores e Técnicos de Teatro promove há doze anos. Deve-se chamar novamente Mostra de teatro amador do Pará. Feito isso, a federação estará mais coerente com a realidade do teatro paraense.... nesta mostra ficaram de fora grupos que nos últimos tempos tem se mostrado de muita importância para o teatro local, o que é confirmado pela participação que tais grupos têm realizado fora de Belém. Assim acontece para o Gruta (Grupo de Teatro Amador) cujos espetáculos “Caoscomcadificica”, “A vida que sempre morre, que se perde, que se perca” e “É mesmo” mantêm-se numa linha de coerência e de inegável trabalho de pesquisa cênica e corporal. Assim é para o Cena Aberta cujas montagens de “Genet, o palhaço de Deus” e “Em nome do amor”, para citar duas, marcam os últimos anos de uma época fértil do teatro paraense. A continuação deste trabalho é “A mulher dilacerada”, atualmente em cartaz. Assim é, também, para o Usina Contemporânea de Teatro com “Virando ao Inverso”, “Anjos sobre Berlim”, “A deriva” e “Leão Azul”. Também a Companhia de Atores Contemporâneos com “O grito do trem noturno” e mesmo a Oficina de Teatro do Colégio Moderno/Tico-Tico



no Fubá que tem mostrado acuidade no trabalho de seus espetáculos feitos basicamente por adolescentes [...] ^{xiv}.

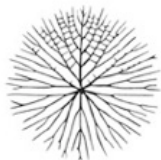
Projetos Institucionais

Observamos que nos anos 2000, poucas iniciativas das categorias artísticas fizeram-se presentes no palco do teatro, e na cidade de uma maneira geral. Surgiram algumas entidades representativas da categoria teatral como a Faces e a Aplauso. As ações das entidades priorizavam Mostras de Teatro, premiações e a discussão das novas políticas de fomento para as categorias artísticas. Na prática, prevaleceram as ações institucionais da SECULT, buscando imprimir as políticas culturais do Estado, tendo como seu maior projeto cênico o concurso de ópera realizado no Teatro da Paz. Guardadas as proporções e o tempo, Roubine (1998) observa este movimento também em Paris:

Compreende-se que as atenções – e as subvenções – do Ministério responsável sejam de preferência dirigidas, nestes tempos de crise econômica e drásticos cortes orçamentários, para as iniciativas que revelam, por assim dizer, a mais forte capacidade de *irradiação*. Dando as costas à política de Jeanne Laurent e André Malraux, o poder opta por privilegiar, no plano cultural, a burguesia que constitui a sua base eleitoral. Ou seja, opta por atender à sua *demande*, aos seus gostos. Daí o apoio diligentemente concedido aos teatros ditos de *prestígio*, teatros de vocação museográfica, como a Comédie-Française e a Ópera de Paris (ROUBINE, 1998, p. 230).

No contexto amazônico paraense, para o TEPWH, especialmente na administração do Nando Lima, observamos o aparecimento de ações voltadas para as categorias artísticas e em especial ao movimento teatral. Projetos como Averso da Cena, Pauta Musical, Solos e Monólogos e o Pauta Residência injetaram uma nova dinâmica ao Waldemar, trazendo novos e consagrados artistas. Vale ressaltar que, além dos projetos, a pauta do teatro manteve-se aberta aos grupos por meio de editais, o que gerava os recursos do teatro. Outra estratégia implantada pelo diretor foi concorrer com os projetos à Lei Semear ^{xv}, para ingerir recursos no teatro, nem sempre alcançando sucesso.

Surgiram projetos de formação de técnicos e de cenotécnicos, por meio da oferta de cursos, oficinas e estágios ofertados ao público, mobilizando uma boa parte de



profissionais da cidade para essa capacitação. Para a experiência prática, os alunos trabalhavam em um projeto real.

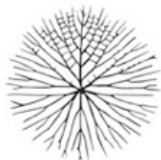
O Nando Lima, diretor do Teatro Waldemar Henrique, propôs a nós participar de um projeto piloto chamado “O Averso da Cena”, que consistia em trabalhar com oficinas para novos técnicos teatrais a partir de sua montagem. E lá se foi “O Auto da Índia” servir como cobaia. Em mais de um mês no teatro, reviramos o espetáculo do avesso para que os novos técnicos de luz, cenário, figurinos, adereços, direção e cenotécnica, pudessem dar uma nova roupagem para o “Autinho”.

E o Autinho virou um Autão. O espetáculo que foi concebido para ser mínimo, caber em qualquer espaço, de repente, ganha dimensões impensadas: uma carroça-palco, com motivos medievais, muitos efeitos de iluminação, figurinos suntuosos, sonoplastia cheia de efeitos. E o espetáculo se transforma em uma história de uma trupe de teatro que anda de cidade em cidade, para defender o seu ganha pão. O espetáculo realmente virou do avesso e se transformou (BARROSO, 2017 p. 128).

Foi esse o perfil do projeto o Averso da Cena. E para os grupos teatrais implantou-se com boa aceitação o projeto Pauta Residência, iniciado em janeiro de 2000, tendo durado até 2002. Ele propiciava ao grupo teatral dois meses de estadia no teatro, cujo primeiro mês era destinado aos ensaios, neste período estava à disposição do grupo todo o equipamento técnico do teatro, assim como a equipe de cenotécnicos. No segundo mês, o grupo dedicava-se a uma temporada, cuja bilheteria estaria comprometida em trinta por cento ao teatro, o restante à disposição do grupo.

Estiveram selecionados neste projeto a Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, que apresentou os espetáculos “Macunaíma, o fim do que não tem fim” e “Paixão Barata e Madalenas”. Alguns dos grupos de Teatro, como a In Bust Teatro com Bonecos, com o espetáculo “Olho de Peixe Boto”, e o grupo teatral Nós Outros, com “A Garça Dourada”. Sobre a experiência com o projeto Pauta Residência, a diretora Wlad Lima, em entrevista, relata que:

Para nós está sendo maravilhoso, os funcionários ficam à disposição do grupo desde a hora que a gente entra no teatro.... Só a possibilidade de ensaiar no próprio espaço da apresentação, e ganhar tempo, é um ganho pra nós ^{xvi}.



**IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE
+ ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP
+ JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES**

**BELÉM
PARÁ
AMAZÔNIA**

Em outra matéria, Wlad Lima fala da oportunidade que o projeto deu de trabalhar com o aparato técnico do TEPWH, tantos nos ensaios e nas apresentações, fator que não se via com frequência em Belém, porque dentre as várias dificuldades dos grupos nas produções dos espetáculos, ter um teatro disponível por um tempo longo para se experimentar e ensaiar era algo raro, marcando a importância do Pauta Residência:

Tivemos a oportunidade de experimentar a luz, o som e a plateia durante os ensaios dentro do teatro em que vamos apresentar o espetáculo, coisa que poucos grupos conseguem. Através desse projeto também vamos ficar em temporada durante um mês ^{xvii}.

No processo de trabalho do espetáculo “Olho de Peixe Boto”, a In Bust contou com a parceria da Fundação Curro Velho, tornando a ação um trabalho de formação, conforme relata Aníbal Pacha:

Foram duas oficinas, uma de confecção que aconteceu na casa da linguagem sob minha orientação; e outra do Ricardo Andrade com a técnica de construção de estrutura em miriti e eu viabilizando os mecanismos de articulação para a manipulação dos bonecos. A Oficina de dramaturgia e manipulação, criação coletiva com indutores, foi realizada pelo Paulo Ricardo e Adriana Cruz no Waldemar ^{xviii}.

O projeto durou três anos, acontecendo nos meses de janeiro/fevereiro e junho/julho nos anos de 2000 e 2002, com uma boa receptividade do público, que compareceu aos espetáculos, mantendo a casa de espetáculos com bom movimento. Podemos ver no seguinte depoimento: “na opinião de Néia Rocha, 25 anos, o projeto Pauta residência é um bom estímulo para os grupos locais. ‘É interessantíssimo, gostei muito’. Néia disse que entendeu pouco da peça, porque não sabia muito da história do Macunaíma” ^{xix}.

Iniciativas pontuais, mas, que tiveram a eficiência de ir ao encontro da produção artística da cidade, embora não tenha atingido a grande maioria dos produtores teatrais, tornaram-se o oásis frente a uma década de escassas iniciativas culturais para esse importante polo de produção teatral, que é o TEPWH, que nem sempre recebe a atenção merecida frente a estatura de sua importância para o teatro contemporâneo.



Diante dos fatos mencionados, ao longo do artigo, ressaltamos que o TEPWH tem sua importância histórica para o movimento teatral paraense, sendo palco de motivações e de movimentos diversos sobre a estética e a política cultural e teatral da cidade de Belém. Assim, foram levantados alguns aspectos dessa história, deixando outras páginas a serem escritas, pois, afinal, são quarenta anos de muita efervescência cultural, são memórias diversas desse espaço tão singular para o teatro na Amazônia, o primeiro teatro experimental do Brasil.

REFERÊNCIAS

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

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

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n.10, dez 1993, p. 7-28.

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

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral, 1880-1980**. Tradução e apresentação, 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.

SALLES, Vicente. O Retábulo de Waldemar. In: SECULT. **Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique**. Belém: SECULT, 1997.

SECULT. **Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique**. Belém: SECULT, 1997.

Entrevistas

PAZ, Henrique da. **Entrevista**. Realizada por Denis Bezerra; transcrição de Bento Henrique e Denis Bezerra. Belém, 25 abr. 2018.

MACHADO, César. **Entrevista**. Realizada por Karine Jansen. Belém, 01 mai. 2020.

PACHA, Aníbal. **Entrevista**. Realizada por Karine Jansen. Belém, 03 abr. 2020.

Fontes de jornal

S/A. **Democracia chega ao teatro**. Jornal O Liberal, Caderno Dois, 27/04/1990, p. 01.



**IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE
+ ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP
+ JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES**

**BELÉM
PARÁ
AMAZÔNIA**

CAMPOS, Solange. “**Macunaíma...**” estreia no Waldemar Henrique. Belém, jornal Diário do Pará, Caderno D, 04/02/2000, p. 01.

ROCHA, Julie. “**Macunaíma...**”. Diário do Pará, Belém, 23/02/2000, Caderno D, p. 01.

SILVEIRA, Rose. **As duas faces da moeda**. O Liberal, Belém, 03/09/1992, caderno Cartaz, p. 02.

Sites

Enciclopédia Itaú Cultural. Luiz Carlos Mendes Ripper. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349613/luiz-carlos-ripper>. Acesso em 09 mai. 2020.

Fundação Cultural do Pará. Apresentação [Lei] Semear. Disponível em: <http://www.fcp.pa.gov.br/semear/>. Acesso em 09 mai. 2020.

Documentos

CASTRO, Edgar. O Teatro Waldemar Henrique precisa ser Salvo! In: Abaixo assinado, Belém, Acervo de César Machado, 01 jul. 1991. 07 p.

S/A. Projeto Cenotécnico, Teatro Experimental, SECDDET, 1978, 44 p.

ⁱ O artigo é fruto do projeto de pesquisa **Teatro em Belém: poéticas, memórias e militâncias (1964-1992)**, produzido pelo Grupo de Pesquisa PERAU: Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia, entre 2017-2019, que busca investigar a produção teatral na capital paraense no referido recorte temporal.

ⁱⁱ Ao longo do texto utilizaremos essa sigla para se referir ao teatro.

ⁱⁱⁱ Segundo a Enciclopédia Itaú Cultural, Luiz Carlos Mendes Ripper (1943 - 1996) foi “cenógrafo, figurinista, diretor e iluminador. Dá nova dimensão ao tratamento cenográfico nas encenações dos principais grupos cariocas dos anos 70, refletindo as expectativas inovadoras propostas por seus integrantes”. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349613/luiz-carlos-ripper> . Acesso em 09/05/2020.

^{iv} Sobre o movimento de teatro amador paraense entre as décadas de 1940 a 1960, ver Bezerra (2016).

^v S/A. Projeto Cenotécnico, Teatro Experimental, SECDDET, 1978, p. 01-02.

^{vi} Paz(2018).

^{vii} “O Projeto CARTÉ – Centro Amazônico de Experimentação Teatral tem como principal objetivo não apenas produzir e realizar eventos e espetáculos na área de artes cênicas, mas refletir e repensar a cultura amazônica como um todo a partir da produção cênica (teatro, dança, música), tendo como centro irradiador (sede) o Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique (TEPWH). A implantação do Projeto CAETÉ se dá com as obras de reforma, reequipamento e restauro do prédio do teatro, capacitando-o a funcionar como polo das atividades do Projeto, além de recuperar o seu papel de sala-de-espetáculos, abrigando a produção dos grupos teatrais da terra” (SECULT, 1997, p. 37).

^{viii} Sobre esse assunto, ver Salles (1997).

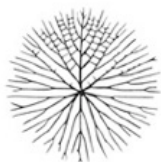
^{ix} S/A. **Democracia chega ao teatro**. Jornal O Liberal, Caderno Dois, 27/04/1990.

^x Idem.

^{xi} Machado (2020).

^{xii} CASTRO, Edgar. **O Teatro Waldemar Henrique precisa ser Salvo!** Documento digitalizado pertencente ao acervo de César Machado, Belém, 01/07/1991. Esse manifesto é acompanhado por um pedido de Edgar Castro ao Conselho Administrativo do TEWH para que o diretor do teatro, César Machado, fosse afastado do cargo; juntamente com um abaixo assinado.

^{xiii} MACHADO, César. *Op. Cit.*



**IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE
+ ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP
+ JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES**

**BELÉM
PARÁ
AMAZÔNIA**

^{xiv} Silveira (1992).

^{xv} Segundo informações de páginas oficiais da Fundação Cultural do Pará, a Lei SEMEAR “foi criado pelo Governo do Estado do Pará com o objetivo de: promover e estimular a produção cultural e artística valorizando recursos humanos e conteúdos; apoiar e valorizar o conjunto das manifestações culturais, seus criadores e contribuir de forma propositiva para sua difusão; proteger as expressões e o pluralismo além de assegurar a sobrevivência e o florescimento dos modos de criar, fazer e viver da nossa região; preservar o patrimônio material e imaterial, desenvolver a consciência e o respeito aos nossos valores e estimular a informação, o conhecimento e nossa memória; contemplando a linguagem visual, sonora e corporal; a intervenção em bens móveis e imóveis de relevante interesse artístico e cultural; a literatura, acervos bibliográficos, bibliotecas e museus; assim, estado e iniciativa privada, disponibilizam recursos para promover, através do incentivo a cultura, o desenvolvimento social, cultural e econômico do nosso Estado” Disponível em: <http://www.fcp.pa.gov.br/semear/> . Acesso em 09/05/2020.

^{xvi} Rocha (2000).

^{xvii} Campos (2000).

^{xviii} Pacha (2020).

^{xix} Rocha (2000). *Op. Cit.*