ReGeo ISSN: 2177-3246

TEATRO ENTRE MANAUS E PARINTINS: PALCOS E MEMÓRIAS

THEATRE BETWEEN MANAUS AND PARINTINS: STAGES AND MEMORIES

TEATRO ENTRE MANAOS Y PARINTINS: ESCENARIOS Y MEMORIAS

10.56238/revgeov17n3-112

Dilce Pio Nascimento
Mestre em Letras e Artes
Instituição: Universidade do Estado do Amazonas (UEA), Centro de Estudos Superiores de Parintins (CESP)
E-mail: dpnascimento@ea.edu.br
Orcid: https://orcid.org/0000-0002-4836-0510
Lattes: https://lattes.cnpq.br/3763557471019923

RESUMO
Este trabalho investiga a produção e a recepção das artes cênicas no Amazonas entre a década de 1980 e a atualidade. A pesquisa originou-se da catalogação de peças e esquetes teatrais que, embora fundamentais para a identidade regional, estavam restritas a acervos particulares. O objetivo é examinar a organização e a ressignificação do acervo documental das práticas teatrais amazonenses, analisando como a preservação digital e a extensão universitária, via projetos como Literatura no Palco e LAMCEPIN (Literatura Amazônica em Cena na cidade de Parintins) combatem o esquecimento cultural e auxiliam na formação de professores em Parintins. A delimitação temporal dá continuidade aos estudos de Costa e Azancoth (2010), expandindo o foco para o interior do estado. Metodologicamente, trata-se de uma pesquisa qualitativa baseada em análise documental e entrevistas (com identidades preservadas). A fundamentação teórica ancora-se em Boal (2009), Colombo (1991), Derrida (2001), Freire (1996) e Tardif (2008). Conclui-se que a integração do acervo às ações de extensão democratiza o acesso ao conhecimento e fortalece o vínculo entre a universidade e a comunidade amazônica.

Palavras-chave: Artes Cênicas no Amazonas. Memória Cultural. Extensão Universitária. Formação de Professores. Preservação Digital.

ABSTRACT
This work investigates the production and reception of performing arts in Amazonas between the 1980s and the present day. The research originated from the cataloging of theatrical plays and sketches that, although fundamental to regional identity, were restricted to private collections. The objective is to examine the organization and re-signification of the documentary collection of Amazonian theatrical practices, analyzing how digital preservation and university extension, through projects such as Literature on Stage and LAMCEPIN (Amazonian Literature on Stage in the city of Parintins), combat cultural amnesia and assist in the training of teachers in Parintins. The temporal delimitation continues the studies of Costa and Azancoth (2010), expanding the focus to the interior of the state. Methodologically, this is a qualitative research based on documentary analysis and interviews (with preserved identities). The theoretical framework is based on Boal (2009), Colombo (1991), Derrida

(2001), Freire (1996), and Tardif (2008). It concludes that integrating the collection into extension activities democratizes access to knowledge and strengthens the link between the university and the Amazonian community.

Keywords: Performing Arts in Amazonas. Cultural Memory. University Extension. Teacher Training. Digital Preservation.

RESUMEN

Este trabajo investiga la producción y recepción de las artes escénicas en Amazonas entre la década de 1980 y la actualidad. La investigación se originó a partir de la catalogación de obras de teatro y sketches que, si bien eran fundamentales para la identidad regional, se encontraban restringidos a colecciones privadas. El objetivo es examinar la organización y resignificación del acervo documental de prácticas teatrales amazónicas, analizando cómo la preservación digital y la extensión universitaria, a través de proyectos como Literatura en Escena y LAMCEPIN (Literatura Amazónica en Escena en la ciudad de Parintins), combaten la amnesia cultural y contribuyen a la formación docente en Parintins. La delimitación temporal continúa los estudios de Costa y Azancoth (2010), ampliando el enfoque al interior del estado. Metodológicamente, se trata de una investigación cualitativa basada en el análisis documental y entrevistas (con identidades preservadas). El marco teórico se basa en Boal (2009), Colombo (1991), Derrida (2001), Freire (1996) y Tardif (2008). Se concluye que la integración de la colección en las actividades de extensión democratiza el acceso al conocimiento y fortalece el vínculo entre la universidad y la comunidad amazónica.

Palabras clave: Artes Escénicas en Amazonas. Memoria Cultural. Extensión Universitaria. Formación Docente. Preservación Digital.

1 INTRODUÇÃO

A preservação da memória cultural na contemporaneidade enfrenta o paradoxo da hipertrofia de dados e da fragilidade dos suportes. Se, por um lado, as tecnologias de armazenamento em nuvem prometem uma onipresença informacional que transcende a deterioração física, por outro, a natureza fragmentária da cultura eletrônica impõe o risco de uma "miopia" cognitiva, como define Colombo (1991), onde o acúmulo de registros não se traduz, necessariamente, em conhecimento orgânico. No campo das artes cênicas na Amazônia, esse cenário é agravado por lacunas históricas de institucionalização e pelo silenciamento de produções periféricas, tornando o arquivo um campo de batalha entre a "pulsão de morte", o apagamento definitivo, e o "desejo de arquivo" como ato de resistência política (Derrida, 2001).

Este artigo discute a organização e a ressignificação do acervo documental das práticas teatrais no Amazonas, com foco especial na transição entre a dramaturgia crítica de Manaus e o teatro-educação desenvolvido em Parintins. A pesquisa teve início no mapeamento feito por Jorge Bandeira no *Anuário do Teatro Amazonense* e segue analisando a produção de Márcio Souza, cuja obra dos anos 1980 empregou o riso satírico para expor as estruturas de poder e o isolamento cultural da região. Nesse contexto, foi fundado na cidade de Parintins o primeiro grupo de teatro, denominado Grupo RETA (Reativação do Teatro Amador).

Atualmente, o curso de Letras do Centro de Estudos Superiores de Parintins (CESP-UEA) desempenha um papel fundamental ao apresentar um modelo de teatro com enfoque democrático e emancipador. Projetos de extensão como Literatura no Palco, implementado no PIBID (2012-2016) e LAMCEPIN (Literatura Amazônica em Cena na Cidade de Parintins) levam o teatro da universidade diretamente para as salas de aula de escolas públicas. O objetivo não é apenas a catalogação técnica de roteiros, mas a promoção da releitura literária como ferramenta pedagógica.

Ao envolver acadêmicos e alunos da educação básica em um processo criativo onde a literatura regional é reinterpretada e encenada, o projeto subverte a condição de subalternidade cultural frequentemente imposta à Amazônia. O presente trabalho analisa, portanto, como a união entre a salvaguarda digital e a prática extensionista transforma o anonimato das quermesses e dos palcos improvisados em protagonismo educativo, garantindo que a história do teatro parintinense não sucumba ao "mal de arquivo", mas permaneça como uma realidade vibrante na formação docente e na identidade local.

2 DA ESTÁTICA DO ARQUIVO À DINÂMICA DA CENA: PROJETOS LITERATURA NO PALCO E LAMCEPIN COMO RESISTÊNCIA AO MAL DE ARQUIVO

A memória eletrônica atual supera os suportes físicos como CDs e DVDs, destacando-se pelo armazenamento em nuvem e pela rápida transferência de dados. O acervo digital é armazenado em

servidores remotos ou memórias flash de alta performance, permitindo acesso imediato de qualquer dispositivo conectado e minimizando riscos de esquecimento ou deterioração física. Jacques Derrida (2001), destaca que o arquivo reúne dois princípios: história e lei.

> É bem verdade que o conceito de arquivo abriga em si mesmo esta memória do nome arkhê. Mas também se conserva ao abrigo desta memória que ele abriga: é o mesmo que dizer que a esquece. Nada há de acidental ou surpreendente nisso. Com efeito, ao contrário daquilo que geralmente se imagina, tal conceito não é fácil de arquivar. (Derridá, 2001, p.12)

No primeiro caso, o arquivo é visto como a origem de tudo; no segundo, como a ordem, a autoridade máxima. Na Grécia, os *Arkhêion* eram os magistrados, responsáveis pelos documentos oficiais e primeiros guardiões dos arquivos. O trabalho dos arcontes não se restringia a mantê-los em lugar seguro, mas também a interpretá-los. Para Derrida (2001), esta é a origem dos arquivos. Inspirado por Freud, o filósofo aborda uma contradição inerente a esses registros: eles seriam tanto pulsão de destruição quanto de conservação, já que toda memória envolve morte, simbolizada pelo esquecimento e a lembrança revitaliza o que estava morto. Segundo o autor:

> [...] não haveria certamente desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento [...] eis aí o mais grave além ou aquém deste simples limite que chamam finitude, não haveria mal de arquivo sem ameaça desta pulsão de morte, de agressão ou de destruição (2001, p. 32).

Nesta passagem, Derrida (2001) provoca uma reflexão sobre a ontologia do arquivo: ele só existe porque a memória humana é falha e finita. A "pulsão de morte" refere-se à força silenciosa que trabalha para o esquecimento e para o apagamento dos rastros. No contexto das práticas teatrais no Amazonas, essa ameaça é real e visível na perda de manuscritos, na deterioração de figurinos e no silenciamento de grupos que não tiveram seus registros institucionalizados. Portanto, o esforço de digitalização configura-se como um ato de resistência a essa finitude radical. Ao arquivar digitalmente sinopses e práticas, busca-se "vencer" a pulsão de morte, transformando o acontecimento teatral efêmero em algo revisitável, garantindo que a história do teatro parintinense não sucumba ao "mal de arquivo".

> A perturbação do arquivo deriva de um mal de arquivo. Estamos com mal de arquivo (en mal d'archm). Escutando o idioma francês e nele, o atributo "en mal de", estar com mal de arquivo, pode significar outra coisa que não sofrer de um mal, de uma perturbação ou disso que o nome "mal" poderia nomear. [...]. É dirigir-se a ele com um desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto. (Derrida, 2001, p.118).

Vivemos em uma era de "mal de arquivo" digital, onde registramos cada segundo de nossas vidas em redes sociais, impulsionados justamente por esse desejo irreprimível de não deixar nada se

perder, mesmo sabendo que a acumulação de dados não é o mesmo que a preservação da experiência. Embora a digitalização previna a perda física, a cultura eletrônica impõe o desafio da fragmentação. Se a memória oral está fadada a desaparecer, a memória eletrônica pode hipertrofiar-se, procurando constantemente "limpar-se", excluindo informações para que outras novas sejam inseridas. Colombo (1991), ao se referir ao sistema de memorização eletrônica, chama-o de conhecimento "míope", limitado pelas convenções dos "símbolos-chaves: o usuário experimenta o mundo como uma sucessão de fragmentos, cujo conjunto jamais é, por ele captado" (Colombo, 1991, p. 41). A memória oral, embora fugaz, era orgânica e integrada à vida enquanto a memória eletrônica é vasta, mas muitas vezes estéril e externa ao sujeito.

Para superar a estaticidade do registro documental, as práticas de extensão no Centro de Estudos Superiores de Parintins (CESP-UEA) buscam transformar o arquivo em prática viva. Essa trajetória consolidou-se inicialmente com o projeto Literatura no Palco (2012–2014), desenvolvido no âmbito do PIBID, que introduziu as práticas teatrais nas escolas públicas de Parintins. Atualmente, o projeto LAMCEPIN (Literatura Amazônica em Cena na Cidade de Parintins) dá continuidade a esse legado, mediando a tensão entre o "mal de arquivo" e o "desejo de arquivo" (Derrida, 2001). Ao propor que a literatura não seja apenas armazenada, mas ativamente reinterpretada e encenada, o LAMCEPIN subverte a imobilidade do registro histórico. Esse processo transforma a memória digital em conhecimento orgânico e pedagógico, o que se reflete na expressiva produção acadêmica local: diversos trabalhos monográficos de estudantes de Letras do CESP-UEA são frutos diretos dessas experiências. Assim, a releitura atua como o elo entre o dado documental e a criação contemporânea, garantindo que a literatura regional permaneça como uma prática viva que se renova a cada nova representação e investigação acadêmica.

3 MEMÓRIA E RESISTÊNCIA NO TEATRO DE FUNDO DE QUINTAL NO AMAZONAS

O Amazonas experienciou um período de efervescência cultural durante o auge da borracha, marcado pela suntuosidade do Teatro Amazonas e por turnês internacionais que atendiam a um público restrito. Paralelamente a esse cenário institucional, a produção local de artistas e escritores frequentemente operava no anonimato. Sem acesso aos grandes palcos, figuras como Edney Azancoth transformavam o espaço doméstico em centro de criação através do "teatro de fundo de quintal". Segundo o autor, essa prática envolvia o protagonismo das crianças, que "elaboravam o roteiro do espetáculo, ensaiavam, confeccionavam figurinos com papel de seda e crepom e saíam pela vizinhança convidando os espectadores" (1993, p. 11). Tal fazer teatral florescia em uma capital que, na década de 1960, ainda possuía limites urbanos reduzidos e vivia sob a égide da Ditadura Militar.

> A escuridão era total nas ruas de Manaus. Os cinemas, bares, casa de diversões tinha o seu próprio gerador de energia. As pessoas que saiam de casa à noite carregavam enormes

> lanternas de mão, para não tombarem com os antigos portes de ferro ou frondosas mangueiras que lardeavam as ruas. (Azancoth, 1993, p, 11.)

Azancoth (1993) descreve uma pintura vívida de uma Manaus que muitos hoje não conseguem imaginar. O contraste entre a precariedade urbana e a resistência cultural influenciou diretamente a produção e o consumo teatral da cidade na época. Nesse contexto, o lazer não era apenas uma diversão, mas um ato de resistência. O teatro exigia técnica e investimento extra, o que dificultava para pequenos grupos sem apoio governamental.

> No cine Guarany, ao apagar as luzes da plateia para ter o início a cessão, todos as lanternas eram acesas pelos espectadores acompanhados com um festival de gritos e assovios [...]. A pouca distância do cinema, no bairro de Aparecido um grupo de criança quase todos da mesma idade, improvisava a sua própria diversão; o teatro de fundo de quintal [...]. A iluminação do espetáculo era feita por lamparinas que emitiam uma fumaça negra resultante de queima de querosene (Azancoth, 1993, p. 11).

Ao analisar a obra de Azancoth (1993), percebe-se que a gênese do teatro em Manaus está profundamente ligada a uma 'estética da fumaça', distante, geograficamente, dos centros culturais, carente de uma cultura teatral. O teatro de quintal no bairro de Aparecida, iluminado a querosene, representa a resistência da infância criativa diante da precariedade urbana. Esse contraste entre o 'festival de gritos' do Cine Guarany e a busca por uma diversão própria nos quintais fundamentou o que Azancoth viria a profissionalizar anos depois: um teatro que, embora nascido na escuridão das ruas manauaras, buscava a clareza da técnica e do rigor filosófico.

> Foi assistindo a tetro em circo que aprendi a gostar de tetro e um dos espetáculos de que sempre me recordo. “A dama das Camélias,” me remete à montagem circense com cenários e figurinos reconstituindo o século XIX [...]. Com o passar dos anos, a visitas dos circos a Manaus foi diminuindo. [...] A população empobrecida ausentava-se cada vez mais dos espetáculos pagos, preferindo cinemas cujo ingresso permanecia baixo possibilitando qualquer criança frequentar, com tostões tirados escondidos do bolso dos pais. (Azancoth (1993, 14).

Conforme Azancoth (1993), a sensibilidade teatral em Manaus resultou do contraste entre o luxo circense e a popularização do cinema. Ao recordar a montagem circense de 'A Dama das Camélias', o autor evidencia que o rigor estético que marcaria sua carreira docente e artística tinha raízes na cenografia detalhista das lonas itinerantes. Simultaneamente, sua análise sobre o preço dos ingressos aponta para uma preocupação social que permeia sua trajetória, pois o reconhecimento de que a arte deve encontrar caminhos para alcançar o público, mesmo diante do empobrecimento da população.

A trajetória de Edney Azancoth no cenário cultural de Manaus é o retrato de um intelectual que viu no palco não apenas um espaço de entretenimento, mas um campo de rigoroso estudo sobre a performance humana. Graduado em Filosofia pela Universidade do Paraná, Azancoth trouxe para o

Amazonas uma visão diferenciada, onde o trabalho do ator era pautado pela disciplina e pela entrega absoluta. Para ele "o palco deve ser o campo de batalha do ator" (Azancoth, 2009, p. 18, 2009), lugar de resistência contra todo o tipo de opressão social.

Nesse cenário, o Amazonas destacou-se por apresentações teatrais informais, muitas sem registro. Ressalta-se, assim, a importância de dar visibilidade aos textos teatrais produzidos nos anos 80, resgatando a memória dessas manifestações em Manaus e no Baixo Amazonas, diante do desconhecimento da história literária local pela própria comunidade.

4 O TEATRO CRÍTICO DE MÁRCIO SOUZA

Na década de 1980, Márcio Souza consolidou-se como uma figura central na dramaturgia amazonense. Sua peça *Elogio da Preguiça* (1980) inaugurou uma fase de teatro experimental em Manaus, marcada por um 'clima de teatro do absurdo e comédia farsesca' que denunciava as consequências da Ditadura Militar (Souza, 2010, p. 73). Em 1982, o autor levou ao palco *A Resistível Ascensão do Boto-Tucuxi*, mantendo o teor satírico ao apresentar uma comédia ferozmente crítica sobre "o populismo político que antecedeu o colapso democrático no Brasil" (Souza, 2010, p. 74). Ambas as obras utilizam o riso e o sarcasmo como ferramentas de denúncia social e política no contexto amazônico.

Além da vertente política, a dramaturgia de Márcio Souza também se debruça sobre a ancestralidade e o mito. Exemplo disso é a peça *A Maravilhosa História do Sapo Tarô-Bequê*, texto de 1975 que retornou aos palcos em 2006. Na presente obra, Souza investiga o imaginário da etnia Tucano, estabelecendo uma análise ao relacionar elementos da tradição grega, como o mito de Orfeu, à cosmologia indígena. Na narrativa, o sapo transformado em homem busca resgatar sua amada, Moça-Juriti, na 'maloca dos mortos'. A peça propõe uma reflexão filosófica sobre a condição humana, sugerindo que o homem não é superior aos seres dos reinos animal ou vegetal, culminando no arrependimento de Tarô-Bequê por sua transformação humana.

A memória visual e documental desse período foi preservada na obra *Um Teatro na Amazônia* (2010). O livro fotográfico de Márcio Souza retrata as principais encenações realizadas em Manaus entre 1969 e 2010, evidenciando a longevidade e a capacidade de renovação de clássicos como *A Paixão de Ajuricaba*. Esta peça, por exemplo, "retornou ao Teatro Amazonas em 2003, vinte e nove anos após sua encenação original de 1974" (Azancoth; Costa, 2009). Esse acervo de imagens e registros reafirma a importância de Márcio Souza não apenas como dramaturgo, mas como um grande estudioso da história e da cultura amazônica.

No entanto, a trajetória para consolidar esse arquivo e manter o fazer teatral vivo foi marcada por episódios de censura e isolamento. Souza (1984) descreve a dificuldade de produzir cultura em

uma cidade que, à época, mostrava-se hostil às transformações sociais propostas pelo teatro experimental:

> No dia em que o SESC colocou cadeados na porta do pequeno teatro que servia de sede ao nosso grupo, pondo fim a uma experiência de mais de dez anos, os chamados membros da classe teatral de Manaus reuniram-se numa pizzaria para comemorar. Isso aconteceu em setembro de 1980, e até hoje estamos nos perguntando as razões de semelhante desencontro. [...] trabalhamos durante dez anos no terreno hostil de Manaus, numa das mais isoladas cidades do Brasil, sem nenhuma tradição cultural, reduzida a correr cegamente atrás do bonde da história (Souza, 1984, p. 9-10).

O relato de Souza (1984) evidencia o que ele denomina "desencontro": a paradoxal celebração do encerramento de um espaço cultural por parte dos próprios pares. Essa hostilidade política e institucional, simbolizada pelos "cadeados na porta", ilustra o risco iminente de apagamento da memória teatral quando esta não possui o amparo do Estado ou o reconhecimento da comunidade. A fala do autor reforça a necessidade dos projetos de preservação e das práticas extensionistas atuais, como o LAMCEPIN. Se na década de 1980 o teatro em Manaus lutava contra o isolamento e o silenciamento forçado, a transposição dessas obras para o ambiente escolar e universitário hoje em Parintins funciona como uma reparação histórica. Ao "correr atrás do bonde da história", o pesquisador contemporâneo não apenas recupera os fragmentos dessas experiências passadas, mas as ressignifica, impedindo que o "cadeado" do esquecimento se feche definitivamente sobre a produção literária e teatral da Amazônia.

5 CARTOGRAFIA DO INVISÍVEL: O MAPEAMENTO DAS PRÁTICAS TEATRAIS EM MANAUS

A reconhecida dificuldade histórica no acesso aos textos dramáticos produzidos localmente levou o professor Jorge Bandeira a compilar o “Anuário de Teatro Amazonense”. O professor Jorge Bandeira possui vasta experiência teatral como diretor, ator e crítico. Organizou o Anuário de Teatro Amazonense, buscando parceria para atualizações. Em 2013, concedeu à pesquisadora a 25ª atualização do Anuário. Este levantamento exaustivo mapeou o cenário das artes cênicas em Manaus entre os anos de 1975 a 2013, abrangendo desde grandes festivais e mostras oficiais até atividades informais realizadas em escolas públicas, resultou em um expressivo *corpus* de 337 encenações. A consolidação deste documento contou com uma rede fundamental de colaboradores, entre os quais figuram nomes centrais da história do teatro amazonense, como Nereide Santiago, Dori Carvalho, Wagner Melo, Chico Cardoso e Ismael Farias, entre outros.

A partir desse mapeamento documental, torna-se possível traçar uma cartografia das produções mais emblemáticas do período, evidenciando a diversidade estética da cena amazonense na década de 1980. Destacam-se as obras de cunho político de Márcio Souza, como *O Elogio da Preguiça* (1980) e

A Resistível Ascensão do Boto-Tucuxi (1982), além das produções do Grupo GRITO, sob a coordenação de Bechinha, que levaram ao palco títulos como *Pluft, o Fantasminha* (1980) e *Putz, a Menina que buscava o Sol* (1981). A produção desse período revela ainda a força da dramaturgia feminina e de direção local em peças como *O Leiteiro e a Menina* (1982), de Nereide Santiago, e *O Despertar da Primavera* (1985), de Socorro Langbeck e Beckinha, sob a direção de Wagner Melo.

A conexão do teatro amazonense com a dramaturgia universal também é evidenciada no Anuário por meio de adaptações de vanguarda, a exemplo de *Piquenique no Front* (1983), de Fernando Arrabal, e *Diz que Sim, Diz que Não* (1985), de Bertolt Brecht, ambas dirigidas por Wagner Melo, além de *Bodas de Sangue* (1984), de García Lorca, com direção de Gerson Albano pelo Grupo Independente. O levantamento contempla ainda o diálogo com o imaginário regional e a literatura clássica em obras como *Aquela Outra Face da Tribo* (1983), de Aurélio Michiles, *O Pequeno Príncipe* (1984), adaptado por Beckinha, e produções contemporâneas como *A Carroça de' Pandora do Largo de Sabá Tião* (2007), de Jorge Bandeira.

Apesar da relevância desse mapeamento, ressalta-se que a obtenção dos textos originais dessas produções permanece como um desafio crítico para pesquisadores. A maioria dessas obras não foi publicada de forma impressa e, mesmo aquelas que chegaram ao prelo, raramente estão disponíveis em livrarias ou acervos públicos. Essa lacuna documental justifica a urgência de iniciativas que busquem não apenas catalogar, mas digitalizar e ressignificar esses textos, impedindo que a história do teatro amazônico se perca na efemeridade e algumas memórias de quem assistiu às encenações passadas.

6 AS PRÁTICAS TEATRAIS EM PARINTINS: O TEATRO-EDUCAÇÃO DEMOCRÁTICO

O Brasil, em sua dimensão continental, abriga uma pluralidade cultural que, muitas vezes, é eclipsada por disparidades sociais profundas, refletindo-se diretamente no sistema educacional. Nos rincões do Amazonas, a escassez de acervos literários faz com que o livro didático seja, frequentemente, a única ferramenta de estudo, resultando em uma lacuna na formação de leitores de textos literários. Diante da dificuldade em dinamizar o espaço da sala de aula, a leitura dramática e o teatro surgem como possibilidades significativas de mediação e difusão cultural. Em Parintins, essa trajetória ganhou corpo com o projeto "Literatura no Palco", implementado em escolas públicas desde 2010, e consolidou-se através da atuação do Curso de Letras do Centro de Estudos Superiores de Parintins (CESP-UEA).

A metodologia adotada pelo curso de Letras compreende o teatro-educação para além de um espetáculo imponente voltado a uma plateia passiva; trata-se de um teatro democrático e emancipador, onde o estudante é sujeito ativo da criação. Fundamentado na perspectiva de Tardif (2008) o trabalho docente deve "tocar o piano das emoções", integrando afeto e cognição.

> Na docência, alguns alunos parecem simpáticos, outros não; com alguns grupos a coisa flui, com outros, tudo fica bloqueado, etc. Em boa medida, o trabalho docente, repousa sobre emoções, afetos, sobre a capacidade não só de pensar nos alunos, mas também de perceber e sentir suas emoções, seus temores, suas alegrias, seus próprios traumas. O professor experiente sabe tocar o piano das emoções do grupo, provoca entusiasmo, sabe envolvê-los na tarefa (Tardif, 2008, p. 258).

No contexto parintinense, o teatro atua como catalisador da capacidade de sentir, transformando o educador em um artista-docente capaz de envolver os alunos na construção coletiva do conhecimento. Assim, substitui-se o bloqueio da técnica pura pela fluidez do processo de ensino-aprendizagem, indo ao encontro do que propõe Freire (1996): a busca por uma pedagogia reflexiva, mediada por sujeitos pensantes e produtores de saber.

> alguns saberes fundamentais à prática educativo-crítica ou progressista e que, por isso mesmo, devem ser conteúdos obrigatórios à organização programática da formação docente. Conteúdos cuja compreensão, tão clara e tão lúcida quanto possível, deve ser elaborada na prática formadora. É preciso, sobretudo, e aí já vai um destes saberes indispensáveis, que o formando, desde o princípio mesmo de sua experiência formadora, assumindo-se como sujeito também da produção do saber, se convença definitivamente de que ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua produção ou a sua construção (Freire, 1996, p.12).

No teatro-educação, a pedagogia de Freire (1996) deixa de ser um conceito abstrato para se tornar uma ação física. Quando ele afirma que "ensinar não é transferir conhecimento", ele está, na verdade, convocando o professor a abandonar o papel de diretor autoritário para se tornar um criador de contextos. Na formação de um produtor de saber crítico, o palco (ou a sala de aula) funciona como o laboratório onde esse saber é elaborado na prática. essa construção não é puramente intelectual; ela passa, necessariamente, pelas mãos do professor que, como sugere Tardif (2008) sabe "tocar o piano das emoções". Segundo Tardif (2008) o saber docente resulta da sensibilidade e experiência. No teatro-educação, tocar esse piano significa ter o "tato" pedagógico para perceber que o conhecimento crítico nasce de uma mobilização afetiva. Não se produz pensamento crítico no vazio ou no medo, mas na confiança. Quando o educador equilibra técnica, política e afeto, ele deixa de apenas transmitir conteúdo e promove um verdadeiro acontecimento em sala de aula.

Historicamente, as práticas teatrais em Parintins surgem a partir da década de 1960, impulsionada por movimentos estudantis e religiosos. Contudo, foi nos anos 80 que a resistência cultural local ganhou fôlego com a fundação do Grupo RETA (Reativação do Teatro Amador). Originado na Escola Estadual Senador Álvaro Maia, o RETA marcou o apogeu de um teatro feito por e para a comunidade, apresentando peças como *O Concertador de Brinquedos* e *Conde Drácula* em escolas e espaços públicos. Esse movimento, marcado pela improvisação e pela coletividade, onde figurinos e cenários eram artesanalmente produzidos pela equipe, enfrentava as dificuldades da época,

como o uso de mimeógrafos e a hostilidade política, para levar o teatro ao ar livre em datas comemorativas.

> O RETA nasceu dentro da Escola Senador Álvaro Maia (em 1980). [...]. os jovens [estudantes dessa escola] gostavam de fazer peça teatral, [...]. Esse grupo chega a seu apogeu com a peça teatral *Concertador de brinquedo* era apresentado em escolas através de oficinas para a realização do teatro, onde a Escola Ruy Araújo foi um ponto de partida para a realização das peças como o *Conde Drácula* onde aconteceram muitas coisas engraçadas, mas sempre trabalhamos juntos na realização das peças[...]. O Grupo RETA teve só um nascimento ainda não morreu. Morre com a gente e fica a história. O RETA era uma equipe onde contava com a ajuda de professores e alunos. Fui apenas mais um dos que contribuíram para o sucesso do GRUPO RETA, tornando-o referência no Amazonas. (Entrevista de um dos fundadores do grupo RETA, 2014).

A frase do membro fundador, "O Grupo RETA teve só um nascimento ainda não morreu. Morre com a gente e fica a história", sintetiza o conceito de patrimônio imaterial. Ela mostra que um grupo de teatro não se limita às peças, mas transforma quem participa. Para aqueles jovens de 1980, o palco era um espaço de voz e de cidadania, e essa chama permanece acesa na memória afetiva e nas práticas pedagógicas que eles disseminaram ao longo das décadas. Hoje, essa semente encontra solo fértil no projeto de extensão LAMCEPIN (Literatura Amazônica em Cena na Cidade de Parintins). Existe uma linha poética e política que une o passado ao presente.

O Amazonas ainda enfrenta profundos preconceitos em relação à sua própria cultura, muitas vezes reproduzidos pelos próprios amazonenses, influenciados por uma visão eurocêntrica que dita a dicotomia entre centro e periferia. Segundo Santos (2010), os "conflitos entre a globalização neoliberal hegemônica e a globalização contra-hegemônica" (p. 93) acentuam a problemática da subalternidade. Ao transpor essa discussão para o cenário amazônico, observa-se uma sociedade que frequentemente se coloca em condição de inferioridade cultural, valorizando o repertório externo ou analisando as próprias idiossincrasias sob a ótica europeia. Esse processo de autodesvalorização nos posiciona como sujeitos subalternos, marginalizados em relação ao cânone e desprovidos de um espaço legítimo de enunciação.

A história do teatro amazonense é marcada por ciclos que se encerram precocemente devido à escassez de políticas de incentivo e fomento. Assim como Azancoth (1993) realizava o "teatro de quintal" e Márcio Souza (1984) testemunhou o encerramento do ciclo do TESC em Manaus, o cenário em Parintins não foi distinto. O GRUPO RETA, composto por jovens estudantes mantidos por suas famílias, também interrompeu suas atividades diante da ausência de retorno financeiro. Sem perspectivas de profissionalização ou remuneração que garantissem o sustento, os integrantes viram-se compelidos a priorizar o ingresso no mercado de trabalho, o que resultou na dissolução do grupo e na busca por outras fontes de sobrevivência.

> No final da década de 80 e início de 90, ao ingressar na universidade, o tempo tornou-se escasso. Naquela época, comecei a lecionar no Colégio do Carmo como professor em regime especial, que, na prática, era um desafio, pois chegava a passar seis meses sem receber salário. Nesse período outros integrantes [do grupo RETA] seguiu caminhos diferentes. A turma foi se separando porque cada um buscou uma finalidade distinta para sua vida; afinal, ninguém sobreviveria apenas de teatro. No entanto, o teatro permanece vivo em nossa alma, pois ele faz parte de nós e nós somos o teatro (Trecho de entrevista com outro membro fundador do Grupo RETA, em 2014).

Contudo, a transição desse teatro amador para as práticas de extensão universitária permitiu a institucionalização do fazer teatral, culminando em momentos marcantes de ocupação urbana. Um marco fundamental dessa resistência foi a I Mostra Parintinense de Teatro Amador, realizada em 08 de novembro de 2013. Naquela ocasião, o palco do histórico Cine Teatro da Paz, na cidade de Parintins, foi ocupado por releituras como *Iracema*, *O Puratin e a Jiboia Grande*, *O Lamento do Gavião Real* e *A Saga da Mandioca Sateré-Mawé: Aqui tem chibé? TEM!* Tais encenações evidenciaram a capacidade técnica e criativa dos estudantes de Letras, do CESP-UEA em atuar, a produzir cenário transformando a carência de recursos em potência artística.

A consolidação desse processo ocorreu no ano seguinte com a II Mostra Parintinense de Teatro Amador, realizada em outubro de 2014, nas dependências do CESP-UEA. O evento apresentou um repertório diversificado, em parceria com o PIBID Letras através do projeto Literatura no Palco, que reafirmou o papel do acadêmico de Letras não apenas como leitor, mas como diretor e mediador cultural. Entre as obras encenadas, destacaram-se: *Macunaíma*, *O Puratin e a Jiboia Grande*. como o teatro indígena *A Paixão de Ajuricaba*, As tragédias e dramas sociais em *Luzia-Homem* e *O Bom Crioulo*, entre outras apresentações.

Essa produção, dirigida majoritariamente pelos acadêmicos, materializa a transição do "aluno-espectador" para o "aluno-artista", conceito central de Boal (2009). Ao dirigir peças, os estudantes protagonizam processos estéticos e dão voz a narrativas que refletem a realidade amazônica. Tal movimento reflete a "experiência total" defendida por Paulo Freire (1996), na qual o ato de aprender se torna um compromisso ético e estético com a própria realidade. Ao recusarem a passividade, esses estudantes realizam uma prática política que reivindica a autoria do próprio pensamento.

> Quando vivemos a autenticidade exigida pela prática de ensinar-aprender participamos de uma experiência total, diretiva, política, ideológica, gnosiológica, pedagógica, estética e ética, em que a boniteza deve achar-se de mãos dadas com a decência e com a seriedade (Freire, 1996, p.13).

Verifica-se que os estudantes amazônidas não se limitaram a apresentar peças teatrais; eles também promoveram uma ação política que rejeita a passividade e reivindica a autoria intelectual. Para Boal (2009) o teatro é o ensaio da revolução e, para Freire (1986) a educação é a prática da liberdade. Nesse contexto, a "boniteza" freiriana aparece ao legitimar sua própria visão de mundo, fazendo do palco um espaço de resistência. É nessa fusão entre a seriedade pedagógica e o

protagonismo estético que o saber deixa de ser um conteúdo transferido para se tornar uma construção autêntica, onde a ética de se assumir como sujeito da história se encontra com a estética de se ver como criador da própria imagem.

Após um hiato de nove anos, o cenário teatral acadêmico de Parintins experimentou um renascimento vigoroso. Em 2024, a III Mostra de Teatro Amador e Cinema, realizada em conjunto com o III *Ludi Insulae*, marcou uma expansão significativa ao integrar o teatro clássico às práticas de extensão. Entre 08 de junho e 02 de agosto de 2024, a universidade promoveu uma verdadeira temporada cultural, ocupando não apenas o CESP-UEA, mas também as praças da cidade.

A dualidade entre o universal e o local foi estabelecida pela encenação de *Os Menecmos*, de Plauto, em diálogo com a remontagem de *O Lamento do Gavião Real*. Esta última, peça autoral da pesquisadora escrita em 2013, permanece como um registro vivo da dramaturgia amazônica contemporânea. O impacto dessa produção e a eficácia do projeto em sua missão pedagógica e cultural são evidenciados no relato de uma bolsista do LAMCEPIN:

> Participar deste trabalho teatral foi enriquecedor para a minha experiência em diversas áreas do teatro e da literatura. Nos ensaios, tivemos a chance de trabalhar em conjunto com os outros membros do elenco e da equipe técnica para aprimorar nossas habilidades e desenvolver a nossa performance, mas a melhor parte foi a atuação no palco, ver a reação das pessoas e os seus comentários sobre como não conheciam aquela história e que a acharam interessante, pois o nosso projeto [LAMCEPIM] acima de tudo serve como um veículo de divulgação da literatura amazonense, e ver esse objetivo sendo alcançado é gratificante. (relato de um bolsista do projeto LAMCEPIN).

Em 2025, o protagonismo discente consolidou-se na IV Mostra Parintinense de Teatro Amador, organizada pela equipe do projeto LAMCEPIN. A encenação da peça indígena *A História do Guaraná* reafirmou o compromisso do curso com a cosmologia local. Esse movimento atualiza a tese de Boal (2009) ao envolver bolsistas na organização e execução de temas ancestrais; assim, o projeto LAMCEPIN não apenas ensina literatura, mas promove uma ressignificação da percepção identitária, em que o acadêmico assume a responsabilidade de vivenciar a própria história perante sua comunidade.

> O professor que pensa certo deixa transparecer aos educandos que uma das bonitezas de nossa maneira de estar no mundo e com o mundo, como seres históricos, é a capacidade de, intervindo no mundo, conhecer o mundo. Mas, histórico como nós, o nosso conhecimento do mundo tem historicidade (Freire, 1996, p.14).

Essa "boniteza" de que fala Freire (1996) reside justamente na emancipação da percepção, em que o acadêmico, ao assumir o protagonismo da cena e da pesquisa, deixa de ser um receptáculo de teorias estrangeiras para se tornar um sujeito que produz conhecimento situado. Reconhecer a historicidade do nosso saber, como aponta o autor, é compreender que a dramaturgia amazônica contemporânea é uma forma legítima e poderosa de "pensar certo", em que a técnica teatral se submete à necessidade ética de dar corpo e voz à própria comunidade. Assim, o teatro-educação consolida-se

como um espaço onde a intervenção estética é, simultaneamente, um exercício de autoconhecimento coletivo e de afirmação da nossa maneira de "estar no mundo".

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A investigação sobre a trajetória das artes cênicas no Amazonas revela que a preservação da memória cultural transcende a mera guarda documental; ela exige a revitalização pulsante do fazer artístico. Este trabalho demonstrou que o diálogo entre Manaus e Parintins não é apenas geográfico, mas uma ponte entre diferentes formas de insurgência cultural. Enquanto as experiências de Edney Azancoth, Márcio Souza e do GRUPO RETA ergueram-se como resistência política direta contra o silenciamento, as práticas contemporâneas em Parintins, mediadas pelos projetos Literatura no Palco e LAMCEPIN, reconfiguram essa luta sob uma ótica pedagógica e identitária.

A união entre a catalogação documental e a extensão universitária apresenta-se como um antídoto eficaz contra o "mal de arquivo" (Derrida, 2001). Ao transpor a literatura regional para o palco, a universidade democratiza o acesso à cultura e fundamenta uma práxis educativa alinhada ao pensamento de Freire (1986). Nessa perspectiva, o educador atua como um agente emancipador, promovendo o pensamento crítico e permitindo que estudantes universitários e da rede pública protagonizem a história cultural local, transformando o registro estático em consciência social.

Nesse cenário, a estética de Boal (2009) permanece latente. O teatro nas escolas amazonenses, mesmo imerso no anonimato das periferias e comunidades ribeirinhas, continua a pulsar em palcos improvisados: tablados de madeira, pátios ou praças públicas. Essa prática reafirma a premissa de que todos podem fazer teatro e que o palco é, acima de tudo, um espaço de ensaio para a realidade e para a transformação social.

Conclui-se que o teatro amazonense, dos quintais da capital às praças do interior, permanece como uma ferramenta vital de emancipação. Ele não apenas narra, mas afirma a cosmologia amazônica, garantindo que a arte continue sendo o território de liberdade onde o sujeito amazônida reconhece, celebra e salvaguarda sua própria identidade.

REFERÊNCIAS

AZANCOTH, Edney. No Palco Nem Tudo é Verdade: memórias de um autor amazonense. São Paulo: Marco Zero, 1993.

AZANCOTH, Edney; COSTA, Selda Vale da. TESC – Nos bastidores da Lenda. Manaus: Valer/Sesc, 2009.

BANDEIRA, Jorge (Org.). Anuário do teatro no Amazonas: 25ª atualização. Manaus, 2013. (Não publicado).

BOAL, Augusto. A estética do Oprimido. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

COLOMBO, Fausto. Arquivos Imperfeitos. São Paulo: Perspectiva, 1991.

DERRIDA, Jacques. Mal de Arquivo: uma impressão freudiana. Tradução: Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2001.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

SANTOS, Boaventura de Sousa. A gramática do tempo: para uma nova cultura política. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

SOUZA, Márcio. O Palco verde. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984.

SOUZA, Márcio. Um Teatro na Amazônia. Manaus: Valer, 2010.

TARDIF, Maurice. O trabalho docente: elementos para uma teoria da docência como profissão de interações humanas. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.