



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE – ICA
CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO

CLAUDIA PIRES MAUÉS

A CULTURA AMAZÔNICA NA DRAMATURGIA DE RAMON STERGMANN

Belém–PA

2025

CLAUDIA PIRES MAUÉS

A CULTURA AMAZÔNICA NA DRAMATURGIA DE RAMON STERGMANN

Artigo de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Teatro do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como requisito básico para obtenção de título de Licenciada em Teatro.

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

Belém-PA

2025

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

M448c Maués, Claudia Pires
 A cultura amazônica na dramaturgia de Ramon Stergmann /
 Claudia Pires Maués. 2025.
 31 f.

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

 Artigo de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade
 Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e
 Dança, Curso de Licenciatura em Teatro, Belém, 2025.

 1. Teatro paraense. 2. Memória. 3. Teatro (Literatura). 4. Teatro –
 Criação artística. Título.

CDD - 23. ed. 792.098115

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



ATA DE AFERIÇÃO DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos onze dias do mês de setembro de dois mil e vinte e cinco, às dezesseis horas, reuniu-se na Sala de Prática da ETDUFPA, a Banca Examinadora composta pelos docentes: Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra (Orientador e Presidente), Profa. Dra. Adriana Maria Cruz dos Santos (Examinadora), Profa. Dra. Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida (Examinadora), para a avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) do Curso de Licenciatura em Teatro da UFPA, da graduanda **CLÁUDIA PIRES MAUÉS**, matrícula 201911240002, intitulado: "A cultura amazônica na dramaturgia de Ramon Stergmann". Após a apreciação do trabalho escrito e da apresentação pública oral e expositiva, a banca promulgou o seguinte resultado:

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

Belém, 11 de setembro de 2025.


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


Profa. Dra. Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida
Examinadora


Profa. Dra. Adriana Maria Cruz dos Santos
Examinadora

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus e à Nossa Senhora por me fortalecer quando parecia que a fraqueza iria vencer. Aos meus pais in memoriam por me apresentarem, sem saber, a importância da Arte. Aos Víctor Maués, Clara Maués e Marcos Sousa por compreender as necessidades e compromissos que a academia me cobrava e ausências em casa e me apoiar nessa jornada pela Arte Teatral e entender a importância desse momento universitário e artístico em minha vida. Ao meu amigo, de caminhada e sonhos, Elcio Lima. E a todos e todas que indiretamente me abraçaram e me acolheram em momentos que pareciam que eu não daria conta e contribuíram com essa pesquisa. Ao professor Denis Bezerra, meu orientador, que me acolheu quando a vida me tirou meu bem maior: minha mãe. À professora Valéria Andrade pelo seu carinho imenso em todos os momentos que precisei e, aos professores de modo geral que mostraram o quanto a Arte e a teoria dialogam para a formação humana.

RESUMO

MAUÉS, Claudia Pires. **A Cultura amazônica na dramaturgia de Ramon Stergmann**. 32 f. 2025. Monografia (Licenciatura em Teatro) – Escola de Teatro e Dança, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2025.

O presente artigo tem como objetivo central a investigação no estudo da dramaturgia de Ramon Stergmann no contexto da produção teatral amazônica/brasileira. Para isso, partimos da leitura de obras dramáticas produzidas entre 1974 e 1984, para analisar seu sentido poético e político no contexto teatral paraense no recorte temporal estabelecido pela pesquisa. No campo teórico-metodológico, dialogamos com os estudos da memória e história social para refletir sobre a cultura e a arte teatral brasileira e amazônica, e para desvelar a importância das obras de Ramon Stergmann para se compreender determinadas cenas artísticas e culturais em Belém do Pará, na segunda metade do século XX. Assim, além de apresentar, em linhas gerais, alguns percursos do autor, em que se percebe a importância do dramaturgo na construção da cena teatral paraense e amazônica, deixando em evidência suas obras, realizamos uma análise crítica de algumas delas tais como: *O Macaqueiro caridoso* (1978), *Meu burro boi* (1981) e *Ibi Êy Mârã* (1984), mantendo suas obras vivas e em evidência para o Teatro no Pará.

Palavras-chave: Ramon Stergmann, memória, teatro paraense, dramaturgia.

ABSTRACT

MAUÉS, Claudia Pires. **Amazonian culture in Ramon Stergmann's dramaturgy**. 32 f. 2025. Monograph (Degree in Theater) - School of Theater and Dance, Institute of Art Sciences, Federal University of Pará, Belém, 2025.

This article has as its central objective the research in the study of Ramon Stergmann's dramaturgy in the context of Amazon/Brazilian theatrical production. To this end, we start from reading dramaturgical works produced between 1974 and 1984, to analyze its poetic and political meaning in the theatrical context of the temporal cut established by the research. In the theoretical-methodological field, we dialogue with the studies of memory and social history to reflect on Brazilian and Amazonian culture and art, and to unveil the importance of Ramon Stergmann's works to understand certain artistic and cultural scenes in Belém do Pará, in the second half of the twentieth century. Thus, in addition to presenting, in general, some paths of the author, in which one perceives the importance of the playwright in the construction of the Paraense and Amazon theatrical scene, leaving his works in evidence, we conducted a critical analysis of some of them such as: *The Charges Macaqueiro* (1978), *My Burro Boi* (1981) and *Ibi Ey Mârã* (1984), keeping her works alive and in evidence in Pará.

Keywords: Ramon Stergmann, memory, paraense theater, dramaturgy.

INTRODUÇÃO

Na década de 1990, tive o privilégio de participar do Grupo de Teatro Maromba, que foi concebido em vida por Ramon Stergmann (1943–2008). O grupo ensaiava no Conjunto Cidade Nova VI, WE 88, nº 961 – Centro – Ananindeua – Pará, uma casa simples considerada uma sede provisória. Nesse pequeno convívio, foi nítida a grande genialidade, habilidade e criatividade que Ramon Stergmann demonstrava nas montagens de suas dramaturgias e escritos poéticos. Entretanto, naquele momento, eu, muito jovem, e, por diversos motivos, me afastei do grupo e de Ramon. Contudo, a sensibilidade e amor pelo teatro me trouxeram ao cenário da arte teatral e pensar nesse grande dramaturgo e poeta, com quem convivi e ficaram marcadas em minha memória afetiva.

Meu retorno ao curso de Licenciatura em Teatro me levou a participar da disciplina Memória e Performatividades¹, depois, do grupo de Pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia-UFPa/CNPq, por meio do Plano de Trabalho de Iniciação Científica *Cultura amazônica na dramaturgia de Ramon Stergmann (1974-1984)*², ligado ao projeto de pesquisa *Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia*. Na disciplina descobri o interesse de estudar as questões pertinentes à memória e seu valor e no grupo de pesquisa tive contato com uma pesquisa sobre o dramaturgo e poeta Ramon Stergmann o que me deixou feliz e motivada ao estudo e pesquisa sobre esse dramaturgo tão importante para o cenário do Teatro no Pará.

Durante minha pesquisa no grupo Perau, descobri, mediante um Trabalho de Conclusão de Curso, de Andreza da Silva Pinto (2018), produzido no Curso de Licenciatura em Teatro, que Ramon Stergmann pedia para que sua “obra não morresse”, o que me comoveu e sensibilizou e me levou a acionar minhas memórias sobre esse querido dramaturgo que convivi pouco, mas que deixou sua marca em mim, do “fazer teatral”. Então, me recordei da jovem que queria “fazer arte”, que enfrentava, mas com bastante leveza, o caminho e o transporte escasso para chegar na casa do conjunto Cidade Nova, Ananindeua/PA, nos ensaios na casa de Ramon, junto com meu amigo Luiz Claudio que me apresentou ao seu grande amigo, quase pai, Ramon Stergman.

¹ Disciplina ministrada pelo prof. José Denis de Oliveira Bezerra, em 2021, de forma remota durante a pandemia da Covid-19. Memória e Performatividades é uma disciplina optativa do curso de Licenciatura em Teatro, com os objetivos de: a) estabelecer relações entre as Artes Cênicas e os Estudos da Memória; b) trabalhar os principais conceitos dos estudos da memória e da oralidade; c) estudar conceitos de performatividades no campo das artes cênicas; d) proporcionar o encontro teórico-metodológico entre os estudos da memória e as artes da cena; e) refletir sobre conceitos de cultura e sociedade no contexto da Amazônia em diálogo com as artes cênicas.

² Desenvolvido pelo Programa Institucional de Voluntários de Iniciação Científica (PIVIC) da Pró-reitora de Pesquisa e Pós-Graduação (PROPEP) da UFPa. Os resultados da pesquisa PIBIC foram publicados como capítulo de livro do Grupo de Pesquisa. Ver: Maués (2024).

Não me dei conta, naquele momento, da importância de Ramon. Ele era uma pessoa tão simples, que não dizia sobre “Quem ele era”. Ele demonstrava para todos ao seu redor que a escrita sobre pessoas, lugares, tipos, cultura era o que mais o motivava. A Arte era sua essência e a poética sua escrita, mas uma escrita universal de tipos, falares e expressões populares. Assim, pesquisar sobre as obras Ramon Stergmann é corrigir, para mim mesma, a importância desse grande dramaturgo e multiartista e manter sua memória e arte vivas.

A partir desse contexto mais geral, inicio minha pesquisa com muita “sede ao pote”, pois o material apresentado a mim sobre as obras de Ramon, era vasto. Entretanto, foi o olhar e orientação do professor Denis Bezerra que conduziram minha pesquisa.

Primeiro por seu próprio livro que faz um panorama do teatro no Pará: *Memórias Cênicas: poéticas teatrais na cidade de Belém (1957-1990)*. Depois, em uma publicação da professora Bene Martins e Mailson Soares, que organizaram peças teatrais de Ramon Stergmann, por meio do Projeto *Memórias da Dramaturgia Amazônica: construção de acervo dramático*, publicando em livro, formato e-book, em dois volumes, as obras dramáticas de Stergmann; bem como o livro *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário* (1995), de João de Jesus Paes Loureiro. Essas obras foram importantíssimas, pois me situaram na pesquisa e me subsidiaram na construção do diálogo com a obra de Ramon Stergmann. Além dessas, passei pelo texto de Pièrre Nora, *Entre Memória e História: a problemática dos lugares* (1993), e Jacques Le Goff *História e Memória* (2013).

Além desses textos, conversei também com pessoas que conheceram Stergman, como Fernando Rassi³, da Federação de Arte Cênica Estadual, que me presenteou com um exemplar do livro *I Coletânea do Teatro Paraense: textos para serem encenados* (2006), em que há uma obra de Ramon, *Meu Berro Boi (I coletânea do Paraense.2006, p.3)*, que foi premiada. Assim como conversas sobre o Ramon com Dody Amâncio⁴, que fala muito amorosamente de seu convívio e participação das encenações de obras de Ramon Stergman e do grupo Maromba.

A partir do grande universo da obra dramática de Ramon Stergmann, precisei, inicialmente, realizar uma escolha pelas dramaturgias, assim, li as obras: *O Palhaço de Cristo* (1974), *O Macaqueiro caridoso* (1978), *Antífona* (1979), *Meu berro boi* (1981), *Ao Toque do*

³ Fernando Rassy: produtor e Presidente da Federação de Arte Cênica Estadual do Pará. Ator, diretor paraense. Fonte: <https://versalic.cultura.gov.br>. Acesso em 12/08/2025.

⁴ Dody Amancio é o nome artístico de Jorge Luis Amancio do Nascimento. Nasceu em Belém do Pará onde se formou em biblioteconomia pela Univ. Federal do Pará (UFPA), tem Especialização em Docência do Ensino Superior pela Univ. Estadual do Vale do Acaraú (UVA - CE), sendo também ator formado pela Escola de teatro e Dança da UFPA. Trabalhou como ator e diretor fundador da *Trupe de Teatro Flor de Lyz* de Ananindeua e *Cia Gente de Teatro* em Parauapebas (PA). Fonte: <https://www.metanoiaeditora.com/autores>.

berrante (1982), *Tatu da terra: lenda ou erosão* (1982), *Ibi Êy Mârã* (1984), *O Buraco* (1986), *Cabeça de santo* (1988), *Nego Tripa* (1988), *Zumbi contra a Princesa Isabel* (1988), *Tucuxi* (1994).

Entretanto, seria impossível, mesmo que fosse muito prazeroso, ter condições de estudar sobre essas obras e, então, escolhi três delas: *O Macaqueiro caridoso* (1978), *Meu Berro boi* (1981) e *Ibi Êy Mârã* (1984) (terras sem males), acreditando que essas obras caracterizariam as perspectivas que trazem aspectos da cultura regional amazônica, recorte temático que escolhemos para nossas análises, além de darem um panorama político dos anos em que elas foram realizadas. Contudo, percebi que *Ibi Êy Mârã* (1984) (terras sem males) poderia ser a obra mais aprofundada, pelo momento em que estamos vivenciando politicamente sobre as discussões sobre o meio ambiente, de um contexto tão caótico que vivemos da destruição de povos originários e da natureza, o que me proponho a fazer uma leitura dramática da dramaturgia, aproximando as questões que atravessaram ao dramaturgo Ramon Stergmann a escrever na década de 1980, assim como, às que vivenciamos no século XXI.

Neste sentido, a nossa pesquisa perpassa pela temática dos debates políticos e sua relação teatral no Pará, dialogando com os estudos da memória, a partir das questões levantadas por Bezerra (2013), assim como, por Nora (1993), Loureiro (1995) e Le Goff (2013). Bezerra (2013) buscou mostrar um panorama de quem fazia arte cênica em Belém entre as décadas de 1950 a 1980, de maneira diacrônica e sincrônica, isto é, das coisas que acontecem em uma evolução e que passam de geração para geração e ao mesmo tempo em diferentes linguagens em um determinado tempo. Por exemplo, o autor destaca o que perpassa pela memória, ou melhor, “a deusa da memória, conduzindo-os aos vales do esquecimento” (2013, p. 23), bem como aponta que a “busca da memória”, aparentemente esquecida, nos dá um panorama da cena artística de Belém “no século XX, a partir do surgimento do grupo Norte Teatro Escola do Pará (NTEP)” (2013, p. 23).

Além disso, Bezerra (2013) reforça, igualmente, que a linguagem teatral cênica buscou uma base na construção de clássicos, mas houve uma inovação de uma linguagem, mas ainda assim, havia uma “tradição clássica do teatro: a serviço de uma dramaturgia textual” (p. 24). O texto flui, de maneira a nos mostrar que mesmo que o teatro no Pará tenha “amarras” em “cânone literário, eurocêntrico...”, mas ao longo desabrocha para novas possibilidades poéticas e cênicas, contudo segue práticas habituais, tradicionais. A relevância do texto de Bezerra (2013) é fundamental para que meu trabalho possa situar-se em um contexto histórico, político e social de memória cênica, levando em conta, que Ramon Stergmann viveu nesse contexto histórico e contribuiu para a construção do teatro no Pará.

Pierre Nora (1993) é outro autor fundamental no processo de minha pesquisa, pois as suas considerações sobre a memória, em um cruzamento com o texto de Denis Bezerra (2013), nos subsidiaram as discussões sobre os contextos sociais, históricos, políticos que perpassam na dramaturgia de Ramon Stergman, quando esse fala do seu povo ou de problemas sociais, através do teatro, no Pará e na Amazônia:

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações” (Nora, 1993, p.9).

Assim, buscamos em nossa análise das obras de Ramon Stergmann os sentidos e a memória de grupos sociais, de cultura, de linguagens que precisam ser “revitalizadas”, digo ou ressalto essa palavra, na medida em que acredito que para manter as obras de Ramon Stergman vivas, elas precisam insuflar nova vida ou novo vigor, ser revistas ou revisitadas em contextos muitos ativos de comportamentos e fazeres sociais entre outras possibilidades de ação ou leituras dramatizadas.

Sobre os procedimentos metodológicos realizados, nossa pesquisa caracteriza-se como qualitativa porque explorara os sentidos poéticos, políticos e culturais das obras dramáticas de Ramon Stergman. Realizamos, do mesmo modo, a pesquisa bibliográfica sobre os temas norteadores da investigação: dramaturgia, teatro paraense/brasileiro, dramaturgia brasileira/brasileira, cultura amazônica. Para uma escrita crítica e reflexiva, no campo da historiografia teatral, tomamos o conjunto de três textos dramáticos de Ramon Stergmann como fonte documental, para pensar as formas e os meios representativos da cultura amazônica nas práticas teatrais em Belém do Pará e a importância da obra do dramaturgo para o cenário teatral no Pará e universalmente. São elas: *O Macaqueiro caridoso* (1978), *Meu Berro boi* (1981), e *Ibi Êy Mârã* (1984).

Para melhor organizar nossas análises, no contexto do presente artigo de conclusão de curso de graduação, optamos em focar nossas reflexões e análises na obra *Ibi Êy Mârã* (1984) que, potencialmente, mostra uma realidade atual em que povos originários, floresta entre outros estão sendo mortos e devastados. Então, a obra traz uma realidade mais que atual do que vivenciamos, hoje, na Amazônia, o que nos fará, como resultados do processo de pesquisa e sua continuidade, promover ações voltadas para a difusão da obra de Ramon Stergmann, por meio de comunicações, leitura dramática, entre outras, para mostrar ao público o quanto essa obra é atual e cabe trazê-la para um público maior conhecê-la.

Neste sentido, o presente artigo está organizado em um panorama geral, que é traduzido pela introdução e discorre sobre o que me motivou a pesquisar sobre Ramon Stergman, os pressupostos teóricos que utilizei para embasar minha pesquisa, assim como, a trajetória do dramaturgo em *Origens e caminhos traçados por Ramon Stergmann*, *As interseções Entre Política e arte*, ou seja, como a política está intrinsecamente ligada a Arte e, ao mesmo tempo reflete e obras Teatrais, e também a valorização nas décadas de 60, 70 e 80 da valorização da região Amazônica em *As Obras e suas Contextualizações: Dramaturgias de Ramon Stergmann*.

Origens e caminhos traçados por Ramon Stergmann

Carlos Alberto Ferreira nasce em 06 de agosto de 1943 em Belém do Pará, faleceu em de 23 de novembro, vítima de um ataque cardíaco, em 2008. Profissionalmente foi formado em filosofia, jornalismo, arte dramática. Artisticamente, foi diretor, ator, dramaturgo, poeta e artista plástico. Raimundo de Souza Bitencourt e Albertina Ferreira Bitencourt foram seus pais e ao longo de sua carreira artística foi conhecido pelo pseudônimo de Ramon Bittencourt Stergman.

Sua descendência veio de alemães, que no século XVIII entraram na Amazônia. Residiu, quando criança, no bairro de São Brás e foi nesse período que, na escola, na igreja despertou sua paixão pelo teatro e outras artes, o que o faz ser um múltiplo artista. A casa em que residiu, hoje, ainda existe, contudo se transformou no Clube Monte Líbano, localizado na Avenida Almirante Barroso, em Belém/PA.

No Serviço Social da Indústria-SESI, sob a direção de Cláudio Barradas⁵, no Teatro do Operário, começou sua história na cena teatral paraense. Também teve experiência na PRC-5 Rádio Clube do Pará e TV Marajoara e, onde um de seus estimuladores foi Edgar Proença⁶, entre outros.

A convite de Eneida de Moraes, escritora paraense, residiu no Rio de Janeiro por 20 anos, de 1960 até 1980, o que a fez ser considerada sua madrinha, pois a mesma o apresenta a classe artística carioca.

⁵ Cláudio de Souza Barradas (1930-2025) foi um importante artista paraense e atuou como ator, diretor, dramaturgo, professor de teatro, atuando também como jornalista, crítico em periódicos de Belém. teve participação em vários movimentos culturais do século XX, participando de filmes de Líbero Luxardo, passando também pela Rádio (radionovela), TV e tantos outros. Sobre o artista ver: Bezerra (2023).

⁶ Edgar de Campos Proença nasceu em Belém-PA, em 04.02.1892. Bacharel em Direito, foi também compositor, dramaturgo, diretor do Theatro da Paz, funcionário público, despachante na Fábrica Palmeira e um dos fundadores do Paysandu Sport Club. Porém, foi como jornalista e radialista que Proença deixou seu nome marcado na história do futebol paraense. Fonte: <https://mangueiraodamemoria.wixsite.com/meusite/post/breve-hist%C3%B3ria-do-jornalista-edgar-de-campos-proen%C3%A7a>. Acesso: em 12/08/2025.

Prelúdio dos Lírios (1960), editado pela Imprensa Universitária; *Nuvens indecisas* (1968); *Aboio* (1975) foram alguns dos livros que Ramon Stergman escreveu e que o fez receber prêmios literários e teatrais. Participou de festivais dentro e fora do estado do Pará e foi membro da APLI- Academia Paraense Literária Interiorana; APE- Academia Paraense de Escritores; União Paraense de Escritores-seção Belém-Pará.

No Rio de Janeiro, atou na companhia Arco da velha, na Urca como ator e diretor. No Pará morou em Ananindeua, no bairro Coqueiro, no Conjunto Cidade Nova VI, lugar em que funcionou como suporte para seus projetos dentro do teatro, como oficinas e ensaios de suas dramaturgias, além, de abrir sua residência para pessoas que vinham de diversos municípios do interior do Pará com a intenção de um desenvolvimento profissional, artístico e acadêmico.

A dramaturgia de Ramon Stergmann é valiosa, no sentido de sempre buscar no “humano” seus personagens e tipos. Foi nessa perspectiva que Stergmann construiu personagens do povo nortista amazônico. Andreza Pinto aponta que:

Ele mergulhava nas periferias e pelos interiores do estado, buscando nos atos heroicos dos anônimos, o que eles podiam fornecer para seus textos e personagens. Com toda sua criatividade e delicadeza levava ao palco peças costuradas com maestria, mostrando sua vocação para esse ofício. Faleceu na noite de 23 de novembro de 2008, não resistiu a uma parada cardíaca (Pinto, 2018, p. 20).

Stergmann foi o fundador do Grupo de Teatro Maromba em 21 de setembro de 1973, junto com Walter Freitas⁷. O Maromba é Grupo Cultural Artístico Profissional, que tem por objetivo levar a informação, formação e entretenimento através da arte cênica (teatro e performances) ao público em geral com temáticas que condizem com a realidade em que vivemos. Ramon Stergmann, durante muito tempo, teve como parceiro Walter Freitas, que também idealizou o grupo Maromba e fundou o mesmo junto com ele, como afirma em uma entrevista na Revista Gostonomia:

MB: Você começou no teatro, em Belém do Pará, ao lado do diretor Ramon Stergman e juntos fundaram o grupo de teatro “Maromba”. Você pode falar sobre esse processo?
WF: O Maromba tem um início controverso, porque surgiu de um outro grupo (GRUTABE – Grupo de Teatro Amador de Belém) também idealizado por mim e pelo Ramon. Na verdade, houve apenas uma mudança de nome, porque entendemos que o nome inicial era pomposo demais e continha a palavra amador, que não nos

⁷Walter Freitas: Escritor, dramaturgo, poeta, jornalista arquiteto e compositor paraense. Em seu único disco, *Tuyabaé Cuaá* (1988), gravado originalmente em vinil e relançado em CD no ano de 1998, Walter Freitas arquiteta uma linguagem poética a partir de subdialetos da região amazônica e apresenta uma sonoridade entrecortada de ritmos inusuais. Suas melodias soam estranhas ao ouvido despreparado, pois abusa de compassos ímpares (inclusive de cinco, sete e nove tempos) pouco ou quase nada usados na música popular, aliteraões fonéticas e amplas e surpreendentes extensões melódicas. Walter faz uma pesquisa grandiosa da linguagem amazônica e constrói novos vocábulos a partir de expressões indígenas, africanas e do falar caboclo ribeirinho. Disponível em: <https://www.last.fm/pt/music/Walter+Freitas/> <https://> Acesso: 07/08/2025.

agradava. O Ramon confere a história toda, desde o início (até porque ele já desenvolvia um trabalho anterior na área do teatro).

Eu começo a contar a partir da mudança de nome que, salvo engano, deve ter ocorrido em 1976 e também porque foi aí que as coisas começaram a de fato acontecer. O Maromba ainda existe, embora tenha estagnado após a morte do Ramon. É de responsabilidade dos dois rapazes que ele criou como filhos e foi dividido como uma espécie de herança da seguinte forma: Edinelson (responsável pela parte administrativa) e outro Edinelson (responsável pela parte artística). Não me consta que haja tomado a iniciativa da montagem de qualquer espetáculo após a morte do Ramon.

Eu participei do Grupo Maromba, efetivamente, até 1982/83. Depois me dediquei mais à minha carreira de músico. Havia idas e vinda, claro, mas depois me afastei definitivamente por causa de um desentendimento entre mim e os integrantes do grupo. Minha intenção de voltar a trabalhar com o Ramon foi atropelada pela morte dele.⁸ Disponível em: <<https://gostonomia.com.br/2012/12/26/walter-freitas-e-suas-multiplas-linguagens-o-projeto-poetico-de-um-artista-da-amazonia/2/>>. Acesso em: 31 jul. 2025.

O grupo surgiu na década de 1970, no bairro da Sacramento para tomar parte de eventos culturais no cenário artístico brasileiro, com estudos, pesquisas de campo, montagens de espetáculos cênicos, sempre valorizando autores e valores locais, realizando oficinas e projetos ligados às questões sociais, políticas e culturais com relação ao povo da nossa Amazônia.

Nos 36 anos de existência do grupo maromba, vários prêmios foram conquistados por instituições como⁹ “Funarte, Petrobrás, Secult, Fumbel, Fesat, Confenata, Fenata, Jubileu dos Artistas e Jornalistas, Baile dos Artistas de Belém, Caces e Mostras de Teatro Regional/Nacional, III Festival de Primavera de Teatro Latino-Americano e outros” com os seguintes espetáculos como: Meu Berro Boi(1981); Cristos da Terra (2001); Leva Longe[s.d.]; Marajó[s.d.]; No Reino de Marainatambal [s.d.]; Espelho da Lua[s.d.]; Povo de Arribação[s.d.]; Lua de Barro em Zabumba[s.d.]; O Mundo de Ernestino Góes[s.d.]; Esse Lixão é Nosso e Urubu Não Leva! [s.d.]; Um Buraco no Quintal[s.d.]; A Mercadora de Almas[s.d.]; O Arcano do Senhor[s.d.]; e Três Baratas Tontas[s.d.].

Outro caminho que Ramon percorreu, foi a história dele com relação a ter sido acometido pela hanseníase. O que na época, ser atingido, por essa doença, era ser afastado de suas famílias, de seus trabalhos, relegados a um afastamento cruel da sociedade por não haver cura.

Havia muito preconceito para quem era portador dessa doença. Diante dessa situação Ramon Stergmann foi colocado na Colônia do Prata e, foi nesse contexto, que Stergmann

⁸Disponível em: <<https://gostonomia.com.br/2012/12/26/walter-freitas-e-suas-multiplas-linguagens-o-projeto-poetico-de-um-artista-da-amazonia/2/>>. Acesso em: 31 jul. 2025.

⁹ Disponível em: < www.grupoteatralmaromba.blogspot.com>

conheceu Luiz Claudio¹⁰, um grande parceiro, amigo e quase um filho para Ramon Stergmann, que aos quinze anos, através de sua mãe e tia, que trabalharam nessa colônia, conheceu Ramon.

Na ocasião, Ramon Stergmann havia perdido uma das pernas e, algumas partes do seu corpo em decorrência da hanseníase¹¹. Morava na Colônia do Prata, na década de 1980. A Colônia do Prata era uma espécie de isolamento para quem tinha hanseníase, uma doença que na década de oitenta, era vista com muito preconceito e, sua cura ou controle eram devastadores, pois até isso acontecer, já havia acontecido a mutilação corporal. Algo, que hoje, é bem diferente, pois ao detectar a doença, os remédios já fazem o efeito necessário evitando a mutilação e o preconceito, que antes ocorria.

Ramon Stergmann, em decorrência da doença, havia perdido uma das pernas, entre outras mutilações, o que o impedia de ter locomoção para, além do seu trabalho, na Casa Andrea - Associação de Ampara aos portadores de hanseníase, que fica em Belém do Pará, fosse levar documentações, articular projetos artísticos, etc. e foi Luiz Claudio, por orientação de Stergmann, que eram suas pernas.

Ramon Stergmann, nunca parou de produzir arte, o que se reflete na quantidade das inúmeras dramaturgias que realizou e ganharam prêmios, além de textos poéticos e quadros que pintou. Foi um grande incentivador, do artista Luiz Claudio e de tantos outros que passaram pelo grupo de teatro Maromba.

Acredito ser importante falar desse aspecto, que atingiu Ramon Stergmann, não pela doença em si, mas como um fator de resiliência desse multiartista que foi Ramon Stergmann, que não parou de produzir Arte, mesmo com algumas restrições e dificuldades.

As Interseções entre política e arte

Falar de política é muito complexo. Não irei propor aqui uma ênfase na perspectiva do que é a política do ponto de vista de suas teorias ou conceitos, mas das relações que ela faz com o cenário teatral amazônico e que, no cenário nacional brasileiro, nosso teatro foi relegado ao esquecimento por muitos estudiosos. Havia uma valorização, mais centrada no Centro-Sul do

¹⁰ Luiz Claudio: Paraense, quadrinista, artista plástico, arte educador, produtor cultural. Disponível em: < <https://luiznegraoarte.blogspot.com/>> Acesso em: 26/08/2025.

¹¹ A hanseníase é uma doença infectocontagiosa, causada pelo *Mycobacterium leprae*, também conhecido como bacilo de Hansen, possui caráter crônico, de evolução lenta, curável e dermatoneurológica devido à infecção de células cutâneas e nervosas periféricas, manifestando lesões dermatológicas com alterações na sensibilidade e acometimento nervoso, podendo evoluir para incapacidades físicas e lesões deformantes (1,2,3). A hanseníase é uma doença infectocontagiosa, causada pelo *Mycobacterium leprae*, também conhecido como bacilo de Hansen, possui caráter crônico, de evolução lenta, curável e dermatoneurológica devido à infecção de células cutâneas e nervosas periféricas, manifestando lesões dermatológicas com alterações na sensibilidade e acometimento nervoso, podendo evoluir para incapacidades físicas e lesões deformantes.

nosso país, do que no norte e nordeste. Foi com Vicente Salles que a cena teatral paraense foi valorizada, segundo Bezerra:

No entanto, essa postura contraria pesquisas como a do historiador Vicente Salles, que se preocupou com o teatro paraense e produziu um longo trabalho que visa discutir o fenômeno teatral ligado aos aspectos econômico e sociopolítico. Como já foi visto, as práticas cênicas na Amazônia se iniciaram com a colonização e vêm ao longo da história construindo suas bases. Surge, portanto, nesse contexto, a posição da Amazônia na história do teatro brasileiro: há uma marginalização, nos discursos oficiais, desse fazer teatral amazônico (Bezerra, 2013, p. 33).

O que ocorreu muito na década de 1970 a 1980, em específico nas produções de Ramon Stergmann, que tem uma vasta produção dramaturgica. Contudo, irei me centrar em três de suas produções para explanar sobre as produções teatrais no Pará: *O Macaqueiro caridoso* (1978), *Meu Berro boi* (1981), *Ibi Êy Mârã* (1984).

Entretanto, antes, de falarmos na dramaturgia de Ramon Stergmann, se faz necessário falar um pouco de um contexto histórico e de memória do nosso teatro paraense, que no final da década de 1960 começa a despontar e valorizar suas produções teatrais, mesmo considerando que havia mais produções do ponto de vista amador e estudantil, contudo essas iniciativas já davam sinais de valorização de um trabalho que, no futuro, seria mais levado a valorizar a cultura e regionalismo amazônico. Assim:

Na cena teatral paraense, nas décadas de 1960 e 70, percebe-se o movimento de alguns artistas em direção às questões locais, ou seja, a cultura amazônica/paraense como tema de obras, espetáculos, e até mesmo como lugar de um espírito transformador na condição de pensar e fazer artístico. Nas artes cênicas de Belém, desse momento, vê-se a presença da valorização das tradições culturais, que ficou conhecida como regionalismo (Bezerra, 2019, p.3).

No final da década de 1960, como aponta o crítico, no teatro paraense começa a florescer o interesse dos artistas em debater as questões locais. Havia uma valorização desse aspecto regional e, essas produções acabavam por ganhar território, lugar entre os espetáculos que eram considerados de maior importância, como os espetáculos europeus. Portanto, segundo Bezerra:

Isso não significa que havia apenas trabalhos sobre a cultura paraense, mas as narrativas, míticas e/ou históricas, sobre a Amazônia começaram a ganhar os palcos da cidade. Os textos da dramaturgia brasileira (não amazônicas) e ocidentais dividiam espaço com as obras produzidas por autores paraenses sobre a cultura paraense (...) (Bezerra, 2019, p.2)

Essa realidade acontece considerando que o teatro no Norte foi relegado a um limbo, um desconhecimento nacional, como se não houvesse produção dramaturgica fora do eixo

centro-sul. Como se o Norte não fosse brasileiro, mas as afirmativas de pesquisas eram de um “teatro brasileiro” por Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi entre outros.

No entanto, essa postura contraria pesquisas como a do historiador Vicente Salles, que se preocupou com o teatro paraense e produziu um longo trabalho que visa discutir o fenômeno teatral ligado aos aspectos econômico e sociopolítico. Como já foi visto, as práticas cênicas na Amazônia se iniciaram com a colonização e vêm ao longo da história construindo suas bases. Surge, portanto, nesse contexto, a posição da Amazônia na história do teatro brasileiro: há uma marginalização, nos discursos oficiais, desse fazer teatral amazônico (Bezerra, 2013, p. 33).

Contudo, foi a decadência do ciclo da Borracha que faz com que haja uma nova “ordem social”, que artistas repensem e adequem seus conhecimentos artísticos para sobrevivência, pois não haviam mais grandes financiamentos para realização de obras consideradas convencionais. Nesse sentido, o teatro dito popular, surge como uma alternativa para a produção artística amazônica. Bezerra afirma que:

Com a grande crise econômica, os artistas e todos que estavam envolvidos no teatro tiveram que se adaptar às “novas” tendências cênicas. Assim, diz Salles (1994, p.301) que “escritores e artistas desempregados e sem poder aplicar seus conhecimentos acadêmicos, muitas vezes adquiridos nos estabelecimentos europeus, passaram a atuar indiferentemente num outro nível, com o povo e com as chamadas elites” (Bezerra, 2013, p. 39).

Podemos dizer que, no século XX, algumas tradições foram rompidas, no que se refere a Arte do Teatro, pois o teatro abre-se para um olhar que rompe com os grandes espetáculos e, se percebe no povo uma possibilidade de valorização de uma cultura mais regional.

Também, em uma relação social, de reflexão política e um espaço de transformação, como afirma Bezerra (2013, p. 85): “É a valorização das potencialidades humanas, são outros saberes, não apenas o acadêmico, o erudito, mas o teatro na prática social de um espaço como meio de transformação e reflexão política, estética”.

Foi talvez, com esse pensamento, de uma prática mais reflexiva, principalmente em um período de ditadura, que o Teatro passa a ser um território de “fazer pensar” o que as classes menos favorecidas refletiam ou sofriam. Os grupos de outras regiões do país produziam e pensavam, além de regiões, que historicamente, se viam como uma “elite pensante” e inviabilizavam quem produzia Arte em outras regiões do país, como do Norte.

É nesse contexto, que no Pará no Pará, na década 1970, houve uma efervescência de colocar a Amazônia em destaque e, intelectuais como Maria Silvia Nunes, atores como Cláudio Barradas, atrizes como Zélia Amador de Deus, entre outros, montaram e participaram de espetáculos com temáticas que abordavam a cultura popular do Pará e na Amazônia que

segundo Bezerra afirma: “Essa discussão regionalista está sempre em voga nas questões sobre as artes brasileiras, sobre as diferenças culturais, na relação entre o discurso presente no centro e os outros que resistem nas beiras, à margem dos padrões” (Bezerra, 2012, p.112).

Todavia, as décadas de 1960-1970 foi um período de dificuldades políticas e sociais em todo o Brasil e, que refletiu muito nas realizações artísticas no Pará. A ditadura militar, momento cruel e muito triste de nossa história, causou, entre outras questões, perseguições, torturas e censura no campo das realizações das Artes. Isso fazia com que os/as artistas usassem de estratégias para construir textos, montagens artísticas de modo geral, que os fizessem sair ou não cair na perseguição da censura ou mesmo sofrerem a violência da tortura.

No Pará, nessas décadas, houve essa preocupação, no sentido de reflexões que as obras pudessem atingir o público que assistisse os espetáculos e pudessem perceber o contexto social e político em que se encontrava nosso país e, as produções baseavam-se em textos que pudessem ter um sentido de um “lugar de resistência, de luta ou de posicionamentos político-sociais contra tempos não democráticos” (Cena, p. 131).

Assim, “a Amazônia paraense do século XX presenciou diferentes movimentos culturais preocupados com a produção teatral na capital do estado” (Bezerra, 2020, p.131). Como força para impulsionar estratégias e valorização do teatro local, busca articulações políticas, assim como, diálogos com outros centros artísticos nacionais ou estrangeiros. Contudo, essa valorização não acontece apenas pela relação com essa situação política ditatorial, mas por conta, também, de uma modernização na Arte, que coincidia com a industrialização e nas transformações sociais e políticas que refletiram em produções artísticas. Dessa forma, Bezerra diz:

No teatro brasileiro, percebe-se a reverberação da questão da identidade nacional em várias direções. Sejam nas políticas estatais para a transformação das artes cênicas, cobradas por seus agentes culturais, sejam nas obras escritas e encenadas que procuravam dar o protagonismo para as realidades brasileiras. Nesses movimentos, veem-se o diálogo entre as formas que até o momento se conheciam ou as vanguardas procuradas. Contudo, a partir da década de 1960, a alma nacional passou a ter significados construídos muitos através de como a esquerda brasileira entendia e defendia os conceitos de povo, nação, arte engajada a essas questões. São esses pontos, contextualizados na região amazônica, que se quer destacar nesse texto, principalmente na produção teatral (Bezerra, 2020, p.132).

Assim, essa valorização de aspectos regionais foi essencial para a compreensão de nossas raízes culturais amazônicas e de um lugar de nossas escrita e história.

Havia um desejo de se reescrever essa história, sempre contada pelo olhar das elites dominantes. Por isso, para trazer à cena teatral a cultura amazônica, existia a necessidade de partir de um lugar, e a escolha pelo povo oprimido, marginalizado,

inviabilizado nos processos culturais da região foi o prisma escolhido ou privilegiado, por alguns artistas e grupos de teatro. (Bezerra, 2020, p.133)

Já nos anos 60 essa resistência regional, não era de compreensão de nossas culturas, pois os intelectuais paraenses da época já demonstravam essa consciência da importância de montagens teatrais relacionadas a um povo menos elitizado, de produções e encenações de autores do Nordeste, para tal, havia uma necessidade de promover, de referendar nossas identidades “o homem amazônico no protagonismo cultural, ou seja, a ideia de uma identidade de um sujeito amazônico, paraense”.

Daí o surgimento de dramaturgias que foram criadas com esse objetivo de protagonizar a cultura, o homem amazônico, o paraense, seus falares, tradições etc. Nazareno Tourinho, Cláudio Barradas, Márcio Souza, entre outros artistas e intelectuais são exemplos e vozes que buscaram a identidade amazônica através de suas dramaturgias e encenações.

E, é com essa visão da identidade do homem amazônico que, também Ramon Stergmann pauta seus textos dramáticos que serão meu objeto de trabalho e de demonstrar o quanto esse artista tem sua importância no cenário da cultura paraense e que sua obra não pode “morrer” considerando que são obras que estão situadas em um momento bem específico do cenário nacional e paraense de, ainda, uma ditadura e depois uma redemocratização do nosso país. A partir daqui, as obras que serão motivo de estudo: *O Macaqueiro caridoso* (1978), *Meu Berro boi* (1981) e *Ibi Êy Mârã* (1984).

As obras e suas contextualizações: dramaturgias de Ramon Stergmann

Foi no final da década de 1960 que o teatro paraense busca um amadurecimento, valorizando a cultura local. “Isso não significa que havia apenas trabalhos sobre a cultura paraense, mas as narrativas, míticas e/ou históricas, sobre a Amazônia começaram a ganhar os palcos da cidade” (Bezerra, 2019). Dentro desse cenário e buscando fortalecer as produções locais, surge o grupo TABA - Teatro Adulto de Belém. Adulto em uma perspectiva de amadurecimento de suas escritas e buscando colocar em cena o homem amazônico seus falares, culturas e tradições de maneira universal, político e esteticamente amadurecido.

O que nas décadas seguintes foi fortalecido com dramaturgias que refletiam essas temáticas e Ramon Stergmann em seus textos dramáticos, entre as décadas de 1960 a 1980 fortalece esses aspectos amazônicos de nossa cultura. Os textos *O macaqueiro caridoso* (1978), *meu berro boi* (1981) e *Ibi Êy Mârã* (1984) servirão de exemplos desse amadurecimento artístico e dessa valorização da cultura amazônica. O que Ramon Stergmann, confirma em um dos seus discursos de apresentação:

Apesar da riqueza da produção cultural, literária e artística da Amazônia, há pouco tempo atrás, o intercâmbio da região e dos artistas locais com o resto do país era esporádico. Já, nos últimos anos, uma série de iniciativas e de eventos dos grupos e companhias de teatro e de dança, através de temporadas ou de mostras e festivais de artes vêm propiciando a todos nós, como autores e atores de teatro, incremento das “trocas artísticas e culturais”, integrando o nosso Pará (dos paraenses de coração) ao circuito nacional, com certeza. Todos, como profissionais ou amadores, que circulam pelo cenário artístico regional e nacional, com as mais diversas formas de expressão da cultura paraense, como a cerâmica, a música, a dança, as artes plásticas, os ritmos, enfim, merecem o nosso reconhecimento. (Stergmann in Martins, v.1, 2020, p. 10)

O Macaqueiro caridoso (1978) é um texto cômico, segundo o próprio autor que afirma:

Trata-se de uma sátira, comédia tendo na trama a história de uma denúncia de sedução, ocorrendo ao mesmo tempo um mal-entendido entre a queixosa, mãe da seduzida, o sedutor, o delegado e a vítima no final. Um espetáculo que apresenta cenas com muito humor, no qual desfilam tipos popularescos e estereótipos que retratam momentos satíricos da vida, baseados na malícia e brejeirice do nosso povo brasileiro. Um teatro digamos assim de costumes, abrindo um leque divertido e engraçado arrancando o riso da plateia até mais mau- -humorada. Um riso constante extraído da palavra ou linguagem coloquial. Segundo o escritor e acadêmico de letras, Amir Feijó Pereira (Porto Alegre): “É uma deliciosa comédia, escrita com muita classe e fina maquinaria teatral envolvendo a todos na sua trama, muito bem dirigida por quem entende do fazer cênico como Ofício”. Obrigado, caro amigo e confrade, pela parte que me toca. Devo isso aos incentivos de vocês a dos amigos anônimos que me cercam de honrarias. (Stergmann in Martins, 2020, p. 28)

As personagens são Corina, Raimundão Delegado Policial Pedrinho. O cenário é o interior de uma delegacia policial onde ocorre o espetáculo. Palco italiano. Bem, quanto a organização textual dramaturgica pode-se dizer o texto segue o padrão de um texto que é feito para unidade de ação e, que por indução se percebe do que o texto em si irá tratar. Mas, do ponto de vista cultural, é uma dramaturgia que carrega elementos comuns a realidade brasileira e paraense, notado através do próprio título *O Macaqueiro*¹² *caridoso*.

Ramon já começa pelo título mostrando um nome pouco comum, “macaqueiro”, que faz parte de nossa flora, da Mata Atlântica, e que para muitos de nós não é conhecido, contudo, do ponto de vista de uma linguagem mais popular carrega outro significado: alguém que se esconde, que fica à espreita ou alguém estranho, fora do padrão. O que as personagens Corina e Raimundão demonstraram ser considerando seus comportamentos diante do ocorrido com a Maroquinhas, a galinha. Outro aspecto a ser considerando é a linguagem que em vários momentos do texto há.

¹² “Macaqueiro” é uma árvore frondosa, que pode atingir até 15 metros de altura. Tem esse nome porque um pássaro de nome macuco dorme durante a noite nela. Seu habitat se restringe ao interior sombrio das florestas primárias, desde o Espírito Santo, Rio de Janeiro e Minas Gerais até o Rio Grande do Sul. Ocorre com maior frequência nas encostas e fundo de vales onde os solos são mais férteis.
Fonte: <https://www.plazahoteis.com.br/caldasimperatriz/pt-br/macaqueiro>

Uma linguagem mais popular, mais pejorativa, mais advinda do povo como: “engurupir”, “minhailharga”, “pibéozinho”, “tá pinéo”, “enrabador da filha dos outros!”, “Zinha é o apelido da minha xereca”, “Obrigado pela parte que me toca, farinha de tapioca”. Acredito que, mesmo de um jeito cômico, Ramon nos faz perceber atitudes de uma época de repressão através da personagem Corina, que sendo de uma classe menos abastada, reproduz o que um opressor faz, ou seja, agredir, reprimir o personagem Raimundão.

CORINA: O ponto cego da questão é o seguinte: Faça ele escolher duas sentenças ou ele executará serviços gerais nos sanitários públicos ou vai pagar mico na estrebaria lavando bosta de cavalos. Ou melhor, dê um aperto nele, comece a dar socos nele, pontapés na bunda, faça explodir o fígado dele, dê choque elétrico nesse ordinário, num instante ele fala a verdade pra galera (Stergmann in Martins, 2020, p. 35).

Uma violência muito realizada, na época da ditadura militar, a tortura para fazer com quem era de esquerda ou discordassem do governo repressor confessassem “seus crimes” ou delatassem alguém que os ditadores consideravam perigosos ou comunista/ socialista. Os artistas estavam certos de fazer, através de seus textos, a crítica aos representantes governamentais e da população.

Essas questões estiveram no cerne dos debates, promovendo a informação e delineando a produção de uma arte engajada, participante de um processo imbricado pelo desejo de transformações, que forjou o mito do potencial revolucionário da arte. Ridenti (2000) analisa o movimento cultural promovido pela esquerda brasileira e defende que havia nela um espírito revolucionário estruturado em ideologias românticas, contra o grande capital. Esses grupos, segundo o autor, lutavam por uma cultura na qual as raízes das tradições populares fossem o epicentro de toda movimentação contra as classes dirigentes e conservadoras (Bezerra, 2019, p.3).

A questão da ignorância, da falta de consciência política, é um dos aspectos em que a personagem Corina representa ao dizer que Raimundão era um “Comunista/ derrotista”. Colocando um aspecto muito comum e, equivocado de quem politicamente é de esquerda e que segue a política Comunista ou socialista, dois sistemas ideológicos que, ainda hoje, é alvo de equívocos por grupos conservadores políticos e de igrejas e que na época da ditadura militar em nossos país, quem fazia parte da esquerda eram perseguidos, presos e mortos.

CORINA Negativo. Eu não arredo os pés daqui sem que ninguém resolva o problema da minha filha, da minha Maroquinhas, que não é filha de qualquer uma. Esse descarado tá querendo mesmo tirar o corpo fora, mas isso não vai ficar assim. Eu mato esse comunista, esse derrotista, que vem tentando acabar com a pureza da minha filhinha. Foi outra coisa que ele inventou, delegado, esse cão sarnento, é invencionice que ele mais gostar de dizer por aí a respeito de Maroquinhas. Esse safadão. Eu se fosse o senhor providenciaria um descarrego rapidola pra cima dele. Mas aqui mesmo, nesta honrada delegacia de polícia, o senhor pode observar: esse cão é pior do que vira-lata vasculhando o lixo granfino das madames no calçadão, mas considerando sua simpática presença e sua inteligência... (Stergmann in Martins, v.1, 2020, p.38).

A valorização de cultura local é muito presente na dramaturgia de Ramon Stergmann, que na década de 1960 e 1970 foram rompendo com textos mais clássicos. Tipos que eram observados na sociedade belenense, tradições, comportamentos vistos em vários municípios foram construídos em seus textos. Assim, exemplificados pelas falas dos personagens, como no seguinte trecho de *O Macaqueiro caridoso*:

CORINA: Fedorenta é? Fedorenta é a minha xereca aqui que tu querias comer também!!! Aí como não te dei confiança foste te vingar na Maroquinhas. Pomba mole.
 RAIMUNDÃO: Pomba mole... Pomba mole só porque não te comi ainda, sua porcalhona. Vê lá se o meu pau endurece pra tua xana sebosa. Tais é lesa!
 CORINA Nem eu quero! Prefiro enfiar um cabo de vassoura na minha “Catirina”.
 (Stergmann in Martins, v.1, 2020, p. 39)

A crítica religiosa é outro aspecto presente no texto, que é colocada no trecho seguinte: “CORINA: Foi sim, doutor. Eles como abelha africana me tomaram a grana depois que me fizeram vender o barraco pra “fogueira de Jesus” (Stergman in Martins, 2020, p. 49). Se formos pensar o Macaqueiro Caridoso, através da fala de Corina o texto nos remete aos dias atuais quando sabemos de pessoas que são envolvidas em questões de fé e religiosos ou doutrinas religiosas que “cegam” pessoas pela “fé”. Assim como, também, refletirmos em pessoas que estimulam a corrupção em várias instâncias sociais, nesse caso de dona Corina para o delegado:

DELEGADO: Tá querendo me subornar, é Dona Corina? Olhe que lhe meto na cadeia por conta disso. Tá pensando que eu faço parte dessa corrupção que anda por aí mal fadada a escândalos, faço parte não, sou um homem honesto, sensato, quero só aquilo que é meu por direitos e por vias legais (Stergmann in Martins, 2020, p. 53).

Dessa maneira, a produção amazônica nasce forte com a perspectiva de uma produção focada na cultura regional, valorizando as pessoas, seus jeitos, trejeitos, linguagem, tradições, lendas. Havia uma necessidade de se romper com aspectos focados no Nordeste, não no sentido de desvalorizar a cultura dessa região ou suas produções e a quem representasse, ao contrário, porém com o intuito de valorizar nossas vozes.

Defende-se que no teatro produzido na Amazônia dos anos 60 e 70 há a forte presença dessa estrutura de sentimento de brasilidade, o regionalismo surge como força motivadora para se produzir uma arte local, que tinha como meta pôr em destaque os sujeitos e as práticas culturais silenciadas pela arte que valorizava a cultura estrangeira, os padrões, os temas e as formas burguesas de cultura. Além disso, a ideia de regionalismo atrelada ao Nordeste começava a ser questionada por artistas da Amazônia. Isso fica exposto nas reflexões que Márcio Souza faz, quando narra e problematiza a história do movimento teatral manauara a partir do grupo que fez parte, o TESC (Teatro Experimental do Serviço Social do Comércio do Amazonas): Percebemos, por exemplo, que não podíamos cair na armadilha de repetir o regionalismo nordestino, requerendo-o com uma nova embalagem. Ao examinarmos o processo amazônico, sentimos também a necessidade de escapar da tradição

regionalista conforme os nordestinos tinham estabelecido, porque se tratava de uma forma de arte ainda inscrita dentro da manipulação ideológica da classe dominante daquela região. O regionalismo aparecia com um sabor muito conservador, e não queríamos mais trabalhar com aparências, ao contrário, nossa vontade era mergulhar nas culturas indígenas e na história da Amazônia, devolvendo ao público, no palco, de uma maneira crítica e liberta, aquilo que havia sido mistificado (SOUZA, 1984, p. 28-29). Essas questões estão fortemente presentes nas produções teatrais amazônicas dos anos 60 e 70, principalmente nos dois grandes centros urbanos da região: Belém e Manaus. Contudo, como destaca Souza (1984), buscava-se um regionalismo que não representasse o conservadorismo das elites, mas que fosse um lugar de problematizar os conflitos sociais existentes e, para isso, é necessário repensar a própria história da Amazônia. Dessa maneira, os sujeitos oprimidos (indígenas, migrantes nordestinos, moradores das regiões periféricas e rurais) passaram a ter o protagonismo nas histórias escritas e encenadas (Bezerra, 2020, p.134).

Dentro dessa perspectiva regionalista, como expressa o autor, a dramaturgia *Meu Berro Boi* é outro exemplo da produção de Ramon Stergmann que traz muitos aspectos da cultura amazônica. Uma delas, é o próprio autor considerar que personagens usem pinturas que são usuais de indígenas como no trecho:

O texto sugere, originalmente, o uso de tinturas de urucu e jenipapo (cores vermelha e preta), utilizadas pelos índios brasileiros, sem exigir, entretanto, obediência aos padrões formais por eles criados. Essas tinturas não são facilmente encontradas em certas regiões, já que as plantas e frutos que as fornecem nem sempre existem em qualquer lugar. A tintura de jenipapo apresenta, também, a característica de ser dificilmente removível, depois de aplicadas à pele, demorando cerca de uma semana para a completa remoção. Tais detalhes forçam a que se permita a opção – se imprescindível – por um tipo de pintura cosmética que assemelhe as originais. Cada personagem deve receber um tipo diferente de maquiagem (Stergman in Martins; Soares, 2020, p.66-67).

Então, nota-se que Ramon Stergmann busca em suas obras defender um Teatro que reflita os modos de ser do povo, não no sentido caricato, mas com um olhar de linguagem, uso e costumes de uma população que ficava invisibilizada e, através de suas personagens, Ramon Stergmann dá voz a esse povo do Pará e da Região Amazônica. Inclusive orientando, no sentido de falares caboclos como dirigir a peça *Meu Berro Boi*.

Caso o diretor prefira, pode orientar os atores no sentido de que façam uso do modo de falar próprio do caboclo amazônico. Seguem-se alguns detalhes a respeito. 1. Ocorre a troca de vogal o (fechada ou aberta) pela vogal u. Exemplo: cobra é dito “cubra”; poço é dito “puço”. 2. Ocorre a troca de l final em palavras oxítonas pelo r, dito de forma suave e quase imperceptível. Exemplo: sinal é dito “sinar” (quase como siná). 3. Ocorre a correção da pronúncia de palavras terminadas em ê fechado, normalmente pronunciadas como se terminassem em ã. Exemplo: de que, se, e ditas normalmente di, qui, si e são pronunciadas com ê fechado: dê, quê, sê, ê. 4. Embora nem sempre, palavras que tenham mais de uma sílaba sofram também essa transformação vocal, tanto no meio da palavra como no fim. Exemplo: desgaste é dito normalmente disgati na região diz-se desgaste (com o ê no final átono) (Stergmann in Martins, 2020, p. 67)

Em sua diversidade a Amazônia é território vasto para a imaginação, mas uma imaginação que reflete uma realidade sofrida e muitas vezes invisibilizada do nosso povo. Uma “ima-gi-nação” de uma cultura vista pelo opressor como aquela que serve apenas para ser extraviada, no que há de se considerar a sua natureza grandiosa em riquezas naturais e culturais. O próprio autor afirma que:

Nada no texto é gratuito, nem existe coisa alguma fora de lugar. Todas as cenas e sequências de cenas desenvolvem-se naturalmente, em justa correlação com o cotidiano viver caboclo, e as transposições de um lugar para o outro – do rio para o campo ou para uma sala fechada – ficam na conta de um teatro que já não pode se deixar prender por cenários fixos e, muitas vezes, incômodos e que, com a ajuda da compressão lúcida das plateias, modifica a localização e forma do palco num abrir e fechar de olhos, aproximando-se muito, neste ponto, das referências cinematográficas. Assim também os atores não são um só personagem todo o tempo. Todos são caboclos amazônicos que chegam em busca de um local, de uma clareira no meio da mata, onde possam manifestar-se artisticamente, onde possam cantar e dançar à vontade, mas, no desenrolar da peça, cada um deles assume vários outros personagens tais como a iara o boi, um barqueiro, um encantado etc. (Stergmann in Martins, 2020, p. 68).

É com o “berro” que enfrentamos nossos preconceitos e no texto *Meu Berro boi* evidencia-se uma linguagem voltada para nossas questões Amazônicas, o que o autor afirma em seus comentários sobre a dramaturgia. Assim,

O texto foi, cuidadosamente, elaborado para que atingisse o seu fim determinado, não só de colocar, mecanicamente, em relevância a natureza amazônica, a mata e o rio, as lendas e atribulações que cercam o “caboco” – como nós chamamos a nós mesmos – mas, também e principalmente, de mostrar a força guardada que possuímos, a capacidade grandiosa de arrostar com todas as dificuldades, o berro harmônico – brotado apenas no momento oportuno, o relaxamento que só o homem extremamente pronto para a ação consegue possuir. Sem inimizades com a natureza, o amazônico, afinal, pode conseguir transformá-la vencê-la, amá-la e colocá-la a seu serviço, pela ação do poder e da força de seu verbo (Stergmann in Martins, 2020, p. 67).

Ramon Stergmann em sua dramaturgia, *Meu Berro Boi* (1981), assim como, *O Macaqueiro Caridoso* (1978) e *Ibi Êy Mârã* (1984), coloca a cultura amazônica em evidência, um “olhar” que é muito atual, considerando as décadas em que escreveu suas dramaturgias, mas que confirma uma realidade de isolamento, de extermínio de povos originários e de interesses que perduraram através de séculos, principalmente, pelas suas dificuldades geográficas como afirma Paes Loureiro (2001):

É preciso destacar que, em face da especificidade de sua natureza, as condições políticas, sociais e geográficas que persistiram até meados deste século, dificultando ou desestimulando sua penetração; da dificuldade de acesso; da existência de uma economia voltada para o mercado externo europeu e muito pouco integrado regionalmente e nacionalmente, a Amazônia se manteve isolada ou marginalizada com relação ao Brasil e à América Latina. (Loureiro, 2001, p. 37)

Stergmann, em suas dramaturgias, expõe conflitos, as características de um povo, a possibilidade real de devastamento da floresta, mas explora, também às manifestações artísticas, como ritmos, danças, tradições e falares.

Em *Ibi Êy Mârã* (1984), essa ligação com os povos originários e a relação com a natureza se evidenciam mais, ainda, considerando o tom de denúncia em seu texto. A Amazônia que pode ser exterminada por um “progresso” que destrói e, não respeita seu povo e sua cultura. Assim, exemplificado, nesse fragmento: “**TODOS: E nós, nação indígena. Ameríndios dessa América, seremos lendas, folclore, crendices, pedras marcadas, tatuadas, objetos, que o homem tardará achar as partes desse grande quebra-cabeça**” (Stergmann in Martins, v.1, 2020, p. 162).

Ailton Krenak afirma que:

Como podemos justificar que somos humanidade se mais de 70% estão totalmente alienados do mínimo de exercício de ser? A modernização jogou essa gente do campo e da floresta para viver em favelas e em periferias, para virar mão de obra em centros urbanos, essas pessoas foram arrancadas de seus coletivos, de seus lugares de origem, e jogadas nesse liquidificador chamado humanidade. Se as pessoas não tiverem veículos profundos com sua memória ancestral, com as referências que dão sustentação a uma identidade, vão ficar loucas nesse mundo do maluco que compartilhamos (Krenak, 2019, p. 14).

Figura 1: Cena da peça *Ibi Êy Mârã* (1984).



Fonte: <https://grupoteatromaromba.blogspot.com>

Em *Ibi Êy Mârã* (1984), Ramon em uma época de redemocratização no Brasil demonstra a sensibilidade para os povos originários serem importantes para a preservação da humanidade, na medida em que guardam em si ancestralidades de respeito à natureza e, no século XX, já servia de prenúncio para o que hoje, politicamente e mundialmente se discute: a preservação da natureza.

VOZES: (Individualmente). Eu sou Yanomami. Eu sou Xiriana. Eu Kaiapós. Eu sou Tupi-Guaranis. Eu Ianomami. Eu sou Xirixana. Eu sou Yanomami.

VOZES: INTERCALADAS: Os deuses astronautas estão aqui entre nossos nativos, América! Somos os escolhidos pelos deuses! Morada dos sóis e das luas e de todos os ventos! Irmãos guerreiros, correi! ... acendei as fogueiras. E toquem os tambores! Pois seremos desbravados, conquistados por todos os povos, mas não condicionados por um medo de perder nossas raízes! (Stergmann in Marins, 2020, p. 163)

No entendimento de Ailton Krenak, ao longo do tempo nos distanciamos dos vínculos que nos prendem a Terra. Nos achamos uma parte fora isolada dela. Isso é muito ruim, na medida em que a “TERRA” somos nós mesmos, então, somos, também, NATUREZA e, que deveríamos manter isso vivo dentro de nós para que não deixássemos a humanidade ser destruída sobre uma perspectiva de desenvolvimento que destrói o que é mais ou deveria ser sagrado para nós: nossas ancestralidades na perspectiva dos povos originários.

TODOS: América ameríndia, Amazônia Latina, protótipo, utopia, querem extrair teu pulmão! Guerreiros, esquentai vossos tambores, os deuses estão aqui!
VOZES INDIVIDUAIS: Transformaram nosso medo em coragem, na esperança nascida em cada um, os deuses falam por nós, através de nossas lendas, de nossos ritos e mitos. Amazônia, América em ruína, chorará por nossos mortos, por nossos defuntos, chorará pelo próprio Homem que a cobiça! Já tínhamos transformado Deus! E com as outras belezas nos facultou a Amazônia! (Stergmann in Martins, 2020, p. 163)

Nessa passagem da dramaturgia de Stergman fica mais evidente a tom de denúncia de uma Amazônia que poderia ser exterminada e pode ser destruída.

TODOS: Lagos, lagoas, rios, cachoeira, igarapés, frutas em abundância, peixes, enormes rebanhos, riquezas minerais.
VOZES INDIVIDUAIS: Cassiterita. Bauxita. Diamante, Urânio. Ouro!
TODOS: Mas querem te deixar oca, sem fala, sem nada, meu paraíso terrestre, a terra prometida dos deuses!
VOZ FEMININA: Ainda que missionários, espanhóis, franceses, holandeses venham criar barreira para a pureza do teu folclore.
VOZ MASCULINA Destruindo teus templos, teus altares, teus ídolos, teus ritos, teus mitos, elevando nomes da igreja sem perdão.
TODOS América do Norte radical, América do branco, contra tua cultura contra teus mistérios, querendo enterrar tuas verdades! (Stergmann in Martins, 2020, p. 164).

Acredito que *Ibi Êy Mârã* (1984), assim como as demais dramaturgias de Ramon Stergmann, são de uma importância tamanha e precisa ser ecoada como uma obra atual, que denuncia, há muito tempo, os interesses extrativistas e comerciais na região Amazônica. É uma dramaturgia que encanta pela sua forma poética de dizer sobre um tema tão importante e que tem uma força e voz grandiosa, quanto denúncia. A dramaturgia foi construída baseada em *A missa da terra sem males*, criado pelo bispo Pedro Casaldáliga, entre outros artistas, com a intenção cultural, social e memória da causa indígena.

Em 1978, seria o ano de comemorar a memória dos Mártires das causas indígenas, mas o bispo Pedro Casaldáliga, controverso a essa comemoração, posto que não haviam morrido

apenas três mártires, cito Roque Gonzalez, Afonso Rodriguez e João Castilhos, há trezentos e cinquenta anos dos três Mártires Riograndenses, mas “Devia-se também celebrar a morte de milhares de índios, sacrificados pelos Impérios Cristãos de Espanha e Portugal.” (Casaldáliga, Pedro, Tierra, Pedro¹³, Coplas, Martin Fotos de Cláudia Andujar, A missa da terra sem males. p.8, Tempo 27 e Presença Editora, Rio de Janeiro, 1980.)

Assim, Ramon Stergmann baseia seu texto dramático *Ibi Êy Mârã* (1984) nessa missa que, seja na década de 1980 ou na que estamos vivenciando, é uma denúncia muito atual e necessária para pensarmos a Natureza e nossa ancestralidade nos próximos séculos.

Talvez quanto a temática de denúncia exterminação e proteção de indígenas e natureza amazônica, o texto de Ramon Stergman se assemelhe ao Pedro Casaldáliga, Pedro Tierra, Martin Coplas, buscando compreender os elementos construídos na Missa Terra Sem Males, no sentido de compreender seus significados na construção, do sentido do seu próprio texto, mas não em sua origem.

É um texto litúrgico, voltado para a celebração, mesmo que de denúncia de indígenas mortos. Bem verdade uma missa bem diferente, do ponto de vista de uma missa tradicional e conservadora. Enquanto que a composição de Ramon Stergmann é para encenar. Entretanto, acredito que na intenção os dois textos carregam elementos que se cruzam, principalmente de denúncia, de memória, de cultura e poética através da Arte. Como em *Ibi Êy Mârã* (1984) que, também, denuncia os indígenas mortos e o fim da natureza, caso não seja respeitada a relação humana com a natureza, assim como, a invisibilização da cultura indígena pelos que ocuparam nosso país e Região Norte como é descrito no trecho a baixo:

As Ruínas de São Miguei, no Rio Grande do Sui, "monumento-ferida em desafio", são o testemunho central do intento missionário das "Reduções Índias" dos Jesuítas, nos séculos XVII e XVIII. A famosa República dos Guaraní, que mereceu os elogios insuspeitos de Voltaire e de Montesquieu. Essas Ruínas são também o testemunho constrangedor da barbárie dos cristianíssimos colonizadores ocidentais, nossos avós espanhóis e portugueses. Sepé Tiaraju, luzeiro na testa, "São Sepé" para a fé do Povo, corregedor da Missão de São Miguel e o mais ilustre chefe guerreiro guarani, foi assassinado, juntamente com outros mil e quinhentos companheiros, pelos Exércitos de Espanha e de Portugal, irmanados na hora da barbárie. Nos campos de Caiboaté, dia 7 de fevereiro de 1756. Nessas Ruínas históricas e nesse Ano dos Mártires da Causa Indígena, nasceu a ideia da Missa da Terra-sem-males. (Casaldáliga et al, 1980, p.8)

¹³ Pedro Tierra, pseudônimo de Hamilton Pereira da Silva, que na Ditadura Militar foi preso “Em 1972, aos 24 anos, foi preso e torturado em quartéis do Exército em Goiás e Brasília, onde era mantido incomunicável. Conseguiu enviar os poemas para fora do presídio, para serem publicados clandestinamente na Itália, sob o título de *Poemas do povo da noite* e com o pseudônimo de Pedro Tierra. A obra ganhou menção honrosa no Prêmio Casa de las Américas de 1978, mas só foi publicada no Brasil em 1979.” Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Pedro_Tierra. Acesso em 07/08 de 2025.

O trecho de *Terra sem males* evidencia, historicamente, e narra um massacre de indígenas o que é, também, denunciado em *Ibi Êy Mârã* (1984), contudo com a intenção de da ação teatral e de denuncia da morte de povos indígenas na Região Amazônica o que dialoga com o momento do Teatro nortista de falar sobre nossa região e de fazer um Teatro que falasse sobre nosso povo, cultura, política etc.

VOZ FEMININA Amazônia nativa, dos deuses e dos astronautas, visitantes celestes, Amazônia da harmonia cósmica, tua história ficará, por nossos índios mortos, por nossas flechas quebradas!

VOZES FEMININAS (Individuais). Em nossa galáxia, os deuses ensinaram nossos nativos a viver dentro da harmonia cósmica. Através de usos e costumes profanos como os mitos e lendas. Que missionários querem esconder ou destruir. Atlântica, Atlântida, Atlantes.

TODOS Povos das Américas, ameríndios massacrados, habitantes da Mãe terra.” (Stergman, 1984, ano, p. 165).

Acredito, então, que pela natureza temática e política e cultural, da dramaturgia de Ramon Stergmann é que vejo a necessidade desse texto ser colocado para exposição, seja de ser encenado ou lido através da leitura dramática do mesmo. O que me faz pensar, nesse último caso, a leitura dramática ser um caminho para a apresentação de um texto tão rico, ser visto ou ouvido. A voz nesse caso será o elemento fundamental, considerando ser uma dramaturgia, mas essa mesma voz estará carregada de gestos, movimento e a própria voz como afirma Terezinha Nackéd Zaratini (2010):

São pelo menos três os eixos de sustentação da nova vocalidade: o gesto, o movimento e a voz. Existe uma relação entre o gesto, o movimento e a emissão da voz. É sabido que o cantor, no palco, está seguro quando é guiado pelo impulso da própria emoção, e a de seus interlocutores, quando solicita e propicia a ação, quando incita os movimentos do corpo e, conseqüentemente, facilita a manifestação vocal. Isso responde ao instinto humano de exprimir-se não só com palavras, que é a linguagem do intelecto racional, mas também, com gestos, que é a linguagem da ação (Zaratin, 2010, p. 69).

É com parte desse discurso que acredito, que através da leitura dramática, no sentido de ação do texto que penso levar a dramaturgia de Ramon Stergmann em *Ibi Êy Mârã* (1984) há vários espaços. Fazer ecoar uma ação vocal para que essa dramaturgia se torne conhecida por um público de maneira geral. Fazer essa leitura dramática implica em expressões através de gestos, de movimento que possa surgir durante a realização da leitura e a voz com a intenção mais amadurecida, intencional que impostada carregará propósitos de atingir um público para refletir situações atuais da dramaturgia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Era uma vez... me reinventar. Voltar a cena com meus, na época, quase 50 anos foi desafiador. Primeiro por ser a mais velha e, segundo, porque o olhar da turma para mim foi bem instigante. Uma turma de novos, de uma garotada que vivia e vive em outra sintonia, se é que posso descrever dessa maneira.

Esse processo de voltar para a cena teatral através da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará foi, de uma certa maneira, o que me renovou. Junto com essa volta, veio a pandemia, morte de minha mãe, entre outras situações que enfrentei ao longo do curso de Licenciatura em Teatro, mas aconteceu um encontro muito importante com a Arte Teatral. Essa Arte que sempre pulsou em mim, entretanto por várias razões de natureza, inclusive financeira e de distanciamento do centro de Belém, me fez deixá-la quieta.

Em 2019, retomo com muita coragem essa relação com o Teatro. Foi um reencontro maravilhoso, do ponto de vista, do que me fazia bem. De voltar a ler, estudar, pensar em possibilidades de produções no Teatro, de ir ao Teatro.

As aulas, um pouco afetadas pela pandemia, foram preciosas e uma delas foi com Denis Bezerra que falava de memória e, que como Doutor criou o grupo de Pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia-UFPA/CNPq, através do projeto de pesquisa **Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia**. Entrei nele como voluntária, quando tomei conhecimento que havia uma pesquisa sobre Ramon Stergmann. Nossa, isso me rendeu um entusiasmo e, decidi que Ramon Stergmann, com quem convivi na década de 90, seria meu objeto de pesquisa, especificamente parte de sua obra.

O que me estimulou, não foi apenas ter convivido com ele, mas o apelo que ele, através das pesquisas de Andreza Silva disse, ainda em vida “Não deixem minha obra morrer”. Além disso, a reunião de suas dramaturgias realizadas pela professora Bene Martins e Mailson Soares, no livro, Coleção Teatro do Norte Brasileiro Dramaturgia Amazônica Volume 1 e Volume 2.

A professora Bene Martins e Mailson Soares, organizaram as obras de Ramon Stergman, em uma linearidade que possibilitou estudá-las do ponto de vista da memória e da história. Situando-as em períodos historicamente relevantes que aconteceram em nosso país.

Ao tomar consciência dessas duas obras, percebi, lendo as dramaturgias, o quanto elas são importantes, considerando, que retratam, culturalmente e politicamente o povo da Amazônica. E, no sentido da memória do Teatro paraense e amazônica sua dramaturgia é importante para situar as produções do Teatro regional em um tempo político e cultural do Norte do País. Das dramaturgias lidas, escolhi três: O Macaqueiro Caridoso (1978), Meu Berro Boi

(1981), e, Ibi Êy Mârã (1984): Obras que podem ser estudadas do ponto de vista político e cultural.

Nessas décadas nosso país passava por um momento bem tortuoso, da ditadura militar e, depois da reabertura democrática, contudo o Norte do País sempre foi relegado a uma invisibilidade, do ponto de vista cultural, entre outros.

Nossa Amazônia era vista somente com a possibilidade de suas riquezas, mas o povo em si era relegado a uma condição precarizada e de extinção e morte do povo indígena. O que a produção artística da época de 60, 70 e 80, através da Arte denunciaram.

Os grupos teatrais se organizam e tomam o regionalismo como matéria e tema para a construção de personagens em suas dramaturgias. E, no meio dessa efervescência, Ramon Stergman junto com, Walter Freitas, Marco Maranhão, Linda Noura Pinheiro, Sergio Carvalho, Sidney Ribeiro, no bairro da Sacramento, criaram o grupo maromba e além de montagens com dramaturgias próprias, também, faziam oficinas para a comunidades.

As três dramaturgias que se basearam minha pesquisa reafirmam essa questão de mostrar a linguagem, tradição, cultura, memória e ancestralidade nortista, denúncia. Apesar de falar do nosso regionalismo, essas dramaturgias são universais, na medida em que através da ação dramática denunciam posturas que não são éticas, através de seus personagens.

O Macaqueiro caridoso é uma peça cômica, como afirma o próprio autor, mas carrega nela jeitos, falares expressões de um povo, mas periférico, enquanto que Meu berro Boi retrata o dia a dia do caboclo e suas dificuldades. Em Ibi Êy Mârã mostra a questão da criação do mundo pelos povos indígenas, mas carrega em si e, muito atual, o extermínio desses povos e da floresta.

Esse último texto, acredito ser, potencialmente atual, considerando que estamos vivenciando, no sentido do meio ambiente uma crise muito grande em que podemos, ou melhor, já estamos sofrendo com mudanças climáticas que apontam para problemas ambientais muito sérios.

Falar sobre as memórias e parte da obra de um artista e dramaturgo como Ramon Stergmann, cuja trajetória é significativa para cena paraense, implica considerar a dimensão histórico-cultural que suas experiências individuais assumem quando articuladas ao desenvolvimento das artes cênicas na região. As memórias de um criador não se limitam ao campo subjetivo, mas se tornam registros vivos de práticas, estéticas e contextos sociais que moldaram determinadas épocas e linguagens artísticas. Assim, ao abordar vida e obra de Stergmann, observa-se não apenas um relato biográfico, mas também um testemunho sobre processos criativos, formas de resistência cultural e modos de produção teatral no Pará.

Nesse sentido, as memórias de Stergmann podem ser compreendidas como documentos simbólicos que ressignificam o passado e oferecem subsídios para a crítica e a historiografia do teatro paraense. Ao revisitar sua trajetória, emergem elementos que permitem compreender como sua obra dialoga com questões locais e universais, revelando tanto a singularidade da cena amazônica quanto sua inserção em circuitos mais amplos da dramaturgia brasileira. Dessa forma, estudar suas memórias é reconhecer o papel do artista como agente de preservação e transmissão cultural, ampliando o repertório crítico e a consciência histórica das artes cênicas na região.

Acredito que a ação de fazer uma leitura dramática pode trazer à tona, não só a importância da dramaturgia de Ramon Stergman, assim favorecendo, que sua obra não morra, posto que ele como dramaturgo ficaria em evidência, assim como, possibilitaria refletir nossas ações no campo da humanidade e da conservação de nossas tradições e cuidado com a natureza.

Manter viva a arte de Ramon Stergmann significa preservar não apenas a memória de um dramaturgo fundamental para a cena paraense, mas também assegurar a continuidade de uma produção artística que dialoga profundamente com a identidade cultural amazônica. Sua obra constitui um registro estético e histórico que reflete tanto as especificidades do teatro produzido no Pará quanto sua relevância no panorama nacional. Valorizar e revisitar sua criação é, portanto, um ato de resistência contra o esquecimento e uma forma de alimentar novas gerações de artistas e pesquisadores com referências que unem tradição e inovação. Conhecer sua obra é reconhecer o legado de um criador que contribuiu decisivamente para a construção de um repertório teatral plural, crítico e enraizado na realidade amazônica

Espero, com essa pesquisa, contribuir para que um artista de múltiplas faces, como Ramon Stergmann, se mantenha vivo em nossas memórias e em nossa Arte Teatral.

REFERÊNCIAS

BEZERRA, José Denis de Oliveira. **Teatro “Brasileiro” nas Décadas de 1960-70: Regionalismo na cena amazônica paraense como lugar de resistência a tempos de ditadura.** Revista Cena, Porto Alegre, nº 31, p. 130-138 mai./ago. 2020. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena>;

BEZERRA, José Denis de Oliveira. Entrevista – Cláudio Barradas: memórias de um homem das artes. **Arteriais – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes**, Belém/PA, v. 9, n. 15, p. 104-122, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/view/15710>.

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

BEZERRA, José Denis de Oliveira. **Teatro paraense na década de 1970: poéticas e militâncias por uma identidade amazônica.** Belém: UFPA. Programa de Pós-graduação em Artes e Escola de Teatro e Dança do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará; Docente;

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019;

LE GOFF, Jacques. **História e Memória.** 7ª ed. Campinas São Paulo. Ed. Unicamp, 2013.
LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário.** Belém: Cejup, 1995;

Macuqueiro Fontes: <https://sites.google.com/site/florasbs/r/macuqueiro>. Acesso em 29 de julho de 2025;

MAUÉS, Claudia Pires. Não Deixem Minha Obra Morrer: Um Estudo Sobre A Dramaturgia De Ramon Stergmann E A Cultura Amazônica. In: BEZERRA, José Denis de Oliveira; STARK, Andrea Carvalho (org.). **Peraus das Artes Cênicas: memórias e performatividades.** Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA, 2024. Disponível em: <https://livroaberto.ufpa.br/items/65bd58a9-b98c-44cd-8436-9f8db3d892ee>;

NORA, Pierre. **Entre Memória e História: a problemática dos lugares. Projeto História,** São Paulo: PUC, n. 10, p. 07-28, dezembro de 1993;

PINTO, Andreza da Silva. **Ao Mestre com carinho: a poética de Ramon Stergman.** Monografia (Graduação em Teatro), Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2018;

Terra sem males. Tempo e Presença, Rio de Janeiro, n. 27, 1980 CASALDÁLIGA, Pedro; TIERRA, Pedro; COPLAS, Martin. **Missa da terra.** Disponível <<<https://acervo.socioambiental.org/sites/default/files/documents/j1100003.pdf><https://acervo.socioambiental.org/sites/default/files/documents/j1100003.pdf>. Acesso em 07/08/2025. >>;

STERGMANN, Ramon. Meu Berro Boi. In: MARTINS, Bene; SOARES, Mailson (org.). **Peças teatrais de Ramon Stergmann**. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes, 2020.
STERGMANN, Ramon. O Macaqueiro Caridoso. In: MARTINS, Bene; SOARES, Mailson (org.). **Peças teatrais de Ramon Stergmann**. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes, 2020;

STERGMANN, Ramon. YBi Êy Mârã. Bene; SOARES, Mailson (org.). **Peças teatrais de Ramon Stergmann**. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes, 2020;

ZARATIN, Terezinha. **Comunicação verbal, Educação vocal. O Teatro – Fonte e Apoio**. São Paulo: Paulus, 2010;