



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES**

PAULO ROBERTO SANTANA FURTADO

O TEATRO PRECISA DE TEATRO?

**territorialização, (des)territorialização e (re)territorialização do movimento
teatral em Belém do Pará nas conexões e trânsitos periferia-centro-periferia
(1980 a 2000)**

PARTE 3

**Belém – Pará
2023**





UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES

PAULO ROBERTO SANTANA FURTADO

O TEATRO PRECISA DE TEATRO?

**territorialização, (des)territorialização e (re)territorialização do movimento
teatral em Belém do Pará nas conexões e trânsitos periferia-centro-periferia
(1980 a 2000)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, vinculado ao Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do título de Doutor em Artes, sob orientação da Profa. Dra. Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida.

**Belém – Pará
2023**



**INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

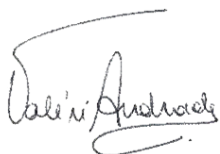
**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE TESE DE DOUTORADO
DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos vinte e nove (29) dias do mês de junho do ano de dois mil e vinte e três (2023), às quinze (15) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Federal do Pará, reuniu-se sob a presidência da orientadora professora doutora Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Tese de **Paulo Roberto Santana Furtado**, intitulada: O Teatro Precisa De Teatro? territorialização, (des)territorialização e (re)territorialização do movimento teatral em Belém do Pará nas conexões e trânsitos periferia-centro-periferia (1980 a 2000). Perante a Banca Examinadora, composta por: Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida (Presidente); Ana Flavia de Mello Mendes (Examinador Interno); Benedita Afonso Martins (Bene Martins - Examinador Interno); Valéria Frota de Andrade (Examinador Externo ao Programa); José Flávio Gonçalves da Fonseca (Examinador Externo à Instituição). Dando início aos trabalhos, a professora doutora Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida, passou a palavra ao doutorando, que apresentou a Tese, com duração de quarenta e cinco minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo doutorando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em **reprovação () aprovação (x)** com o **conceito EXCELENTE E INDICAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO**. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo doutorando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo doutorando. Belém-Pa, 29 de junho de 2023.

Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida

Ana Flavia de Mello Mendes

Benedita Afonso Martins (Bene Martins)



Valéria Frota de Andrade



José Flávio Gonçalves da Fonseca



Paulo Roberto Santana Furtado

Acredito que há que resistir: esse tem sido o meu lema. Mas hoje, quantas vezes me perguntei como encarnar esta palavra. Antes, quando a vida era menos dura, eu entendia a resistência como um ato heroico [...] A situação mudou tanto que devemos revalorizar, com muita cautela, o que entendemos por resistir. Não posso dar uma resposta. Se tivesse essa resposta sairia com um exército de Salvação, ou esses crentes delirantes – talvez os únicos que acreditam no testemunho – a proclamá-lo nas esquinas, com a urgência que nos devem dar os poucos metros que nos separam da catástrofe. Acho que não, intuo que algo é menos formidável, muito menor, como a fé num milagre [...]. Algo que corresponda à noite na qual vivemos.

Ernesto Sábato (2000)

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Espetáculo “Se Não Gostaram... é porque não entenderam”	21
Figura 2 – Espetáculo “Pim Pam Pum”	21
Figura 3 – Espetáculo “Ópera Barroca”	22
Figura 4 – Espetáculo “Senhora dos Afogados” – 1990	23
Figura 5 – Solar da Beira	24
Figura 6 – Escadarias do Museu de Arte de Belém – MABE	25
Figura 7 – Palácio Antônio Lemos/Museu de Arte de Belém/Palacete Bolonha/Instituto de Ciências da Arte	26
Figura 8 – Teatro Cuíra	28
Figura 9 – Espetáculo “Auto do Círio”	29
Figura 10 – Usina da Paz – Cabanagem	38
Figura 11 – Espetáculo “Anjo, O Conflito dos Homens”	47
Figura 12 – Programa do Espetáculo “Batuque”	48
Figura 13 – Programa do Espetáculo “Promessa em Azul e Branco”	49
Figura 14 – Pastorinhas de Santarém – 1997	50
Figura 15 – Espetáculo “Ritual” – 1998	51
Figura 16 – Espetáculo “Lobato o Contador de Histórias” – 1997	52
Figura 17 – Espetáculo “Pastorinhas Poder da Fé” – 1998	53
Figura 18 – Espetáculo “O Silêncio é de Ouro a Palavra é de Latão” – 1999	55
Figura 19 – Programa do Espetáculo “Navegar é preciso, Viver não é preciso” – 1999	56
Figura 20 – Espetáculo “Pastorinha Cruzadinhos de São João Batista” – 1999	57
Figura 21 – Espetáculo “Auto da Barca do Inferno” – 2000	58
Figura 22 – Espetáculo “Pastorinha Tradicional do Mosqueiro” – 2000	59
Figura 23 – Espetáculo “Pastorinhas de Alenquer” – 2001	60
Figura 24 – Espetáculo “Canção de Fogo” – 2002	62
Figura 25 – Programa do Espetáculo “Auto das Sete Luas de Barro” – 2003	63
Figura 26 – Espetáculo “Prelúdio” – 2003	64
Figura 27 – Espetáculo “Pastorinhas Cristo Rei” – 2002	65
Figura 28 – Espetáculo “Pastorinhas Filhas de Belém” – 2003	67
Figura 29 – Espetáculo “Pastorinhas Filhas de Maria” – 2005	69
Figura 30 – Espetáculo “Quantos Infelizes Ainda Seriam Hoje se Tivessem Descoberto a Tempo em Que Ponto Estavam” – 2010	75
Figura 31 – Espetáculo “A Casa da Viúva Costa” – 2010	77

Figura 32 – Espetáculo “A Casa da Viúva Costa” – 2010	78
Figura 33 – Cartaz do Espetáculo “Os Três Coroados” – 2010	80
Figura 34 – Espetáculo “Peço A Deus Que me Livre de Deus” – 2011	83
Figura 35 – Espetáculo “Um Certo Faroeste Caboclo” – 2012	84
Figura 36 – Espetáculo “Nadim Nadinha Contra o Reino de Reino de Fuleiró” – 2017	85
Figura 37 – Espetáculo “A peça Didática de Baden Baden Sobre o Acordo” – 2017	87
Figura 38 – Espetáculo “O Homem e o Cavalo” – 2017	88
Figura 39 – Espetáculo “Gota D’água – A Voz Que Me Resta” – 2018	90
Figura 40 – Lançamento dos Novos Encenadores da ETDUFPA – 2010	99
Figura 41 – Sede do Grupo de Teatro Ribalta	120
Figura 42 – Ely Chaves – Ator – Diretor – Grupo Ribalta	122
Figura 43 – Elenco do Grupo Ribalta	123
Figura 44 – Espetáculo “Paixão de Cristo”	124
Figura 45 – Sala de ensaio do Grupo Ribalta	125
Figura 46 – Espetáculo “A Paixão de Cristo de Canudos”	130
Figura 47 – Espetáculo “A Paixão de Cristo de Canudos”	131
Figura 48 – Espetáculo “A Paixão de Cristo de Canudos” – Em trânsito	132
Figura 49 – Sala de ensaio do Espetáculo “Paixão de Cristo de Canudos”	132
Figura 50 – Espetáculo “A Paixão de Cristo de Canudos” – Em trânsito	134
Figura 51 – Logomarca do Grupo de Teatro Vivência	135
Figura 52 – Espetáculo “Que é isso Bicharada?”	138
Figura 53 – Espetáculo “Armadilhas de Tabarin” – 1999	139
Figura 54 – Espetáculo “Amor de Perdição” – 2010	140
Figura 55 – Espetáculo “Foi Macumba Zé” – 1999	142
Figura 56 – Espetáculo “Wajangá, o Contador de Histórias” – 1999	143
Figura 57 – Espetáculo “ECOS DO FUTURO” – 2014	144
Figura 58 – Espetáculo “Eu Me Confesso Eneida” – 2012	145
Figura 59 – Edson Chagas – Ator – Fundador/Diretor do Grupo de Teatro EcoArte	147
Figura 60 – Logomarca da Cia dos Notáveis Clowns	148
Figura 61 – Espetáculo “Amor de Picadeiro”	149
Figura 62 – Espetáculo “Um Novo Circo”	150
Figura 63 – Espetáculo “Cada qual em seu Barril”	151
Figura 64 – Espetáculo “Cada qual em seu Barril”	152
Figura 65 – Espetáculo “Cada qual em seu Barril”	153
Figura 66 – Espetáculo “Cada qual em seu Barril”	154

Figura 67 – Espetáculo “Queijo e Goiabada”	155
Figura 68 – Ator – Diretor – Dramaturgo – José Leal (Zecão)	157
Figura 69 – Espetáculo “É isso Aí Bicho”	161
Figura 70 – Espetáculo “Guerra nas Estrelas e o Cometa Loucura”	162
Figura 71 – Espetáculo “Os Filhos da Fruta Merecem um país como este!”	163
Figura 72 – Espetáculo “A Galinha dos Ovos de Ouro”	163

LISTA DE SIGLAS

ACO – Ação Católica Operária
AGTB – Associação de Grupos de Teatro de Belém
ALDEATO – Grupo Experimental de Teatro
APPEA – Associação Paraense de Educação Ambiental
CAJU – Casa da Juventude Comunidade Católica
CAN – Conjunto Arquitetônico de Nazaré
CEBs – Comunidade Eclesiais de Base
CNBB – Conferência Nacional dos Bispos do Brasil
CONFENATA – Confederação Nacional de Teatro Amador
CPT – Comissão Pastoral da Terra
CRAS – Centro de Referência de Assistência Social
CTAC – Centro Técnico de Artes Cênicas
ELETRONORTE – Centrais Elétricas do Norte do Brasil S/A
EMUFPA – Escola de Música da UFPA
EPA – Estúdio de Pesquisa Artística
ETDUFPA – Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará
FESAT – Federação Estadual de Atores, Autores e Técnicos de Teatro
FETAPA – Federação de Teatro Amador do Pará
FUNARTE – Fundação Nacional de Artes
FUNARTE – Fundação Nacional de Artes Cênicas
FUNPAPA – Fundação João Papa XXIII
GRUTA – Grupo de Teatro Amador
IAP – Instituto de Artes do Pará
IBAMA – Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis
INACEN – Instituto Nacional de Artes Cênicas
IPAMB – Instituto de Previdência dos Servidores Públicos do Município de Belém
JUFRAM – Juventude Unida da Francisco Monteiro
MABE – Museu de Arte de Belém
MAL – Movimento Arte Livre
MEB – Movimento de Educação de Base
MEC – Ministério da Educação
MINC – Ministério da Cultura
PETROBRAS – Petróleo Brasileiro S/A

PPEC – Pastoral Popular de Educação e Cultura
SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais
SBPC – Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência
SEBRAE – Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas
SECULT – Secretaria de Cultura do Estado do Pará
SEDECT – Secretaria de Desporto, Educação e Cultura
SESC – DR/PA – Serviço Social do Comércio-Departamento Regional – Pará
SESI – Serviço Social da Indústria
SNT – Serviço Nacional de Teatro
TCE-PA – Tribunal de Contas do Estado do Pará
TELEPARÁ – Telecomunicações do Pará S/A
TEP – Teatro Equipe do Pará
TEP – Teatro de Equipe do Pará
T.D.R. – Territorialização, Desterritorialização, Reterritorialização
UEPA – Universidade do Estado do Pará
UFBA – Universidade Federal da Bahia
UNAMA – Universidade da Amazônia
UNB – Universidade de Brasília
UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

SUMÁRIO

PARTE 3 – (RE)TERRITORIALIZAR É PRECISO	12
3.1 A MADRUGADA VEM SE MEXENDO ATRÁS DO MATO: (re)territorializar o teatro no trânsito centro-periferia-centro-periferia	15
3.2 COMEÇA HOJE A MARÉ GRANDE: A globalização e o teatro	31
3.3 NOITE ESTÁ BONITA: O teatro de passagem pela universidade	41
3.4 A FLORESTA VEM CAMINHANDO: A formação do diretor teatral e do ator no teatro paraense	96
3.5 VOU ME ESTIRAR NESTE PATUÁ: Organização criativa dos grupos	114
3.5.1 GRUPO DE TEATRO RIBALTA	119
3.5.2 GRUPO EXPERIMENTAL DE TEATRO ALDEATO – ALDEARTE DE CANUDOS	126
3.5.3 GRUPO DE TEATRO VIVÊNCIA	135
3.5.4 GRUPO ECOLÓGICO ARTÍSTICO ECOARTE	140
3.5.5 CIA DOS NOTÁVEIS CLOWNS	148
3.5.6 GRUPO DE TEATRO TICO-TICO NO FUBÁ	156
3.6 MAR DESARRUMADO: Dinâmica da cultura e da produção	165
3.7 ESTA É A ENTRADA DA CASA DA BOIUNA: O movimento teatral de Belém de 1980 a 2000	189
3.8 MAIS ADIANTE UMA PAJELANÇA: Trânsito das realizações periferia-centro-periferia	200
E AGORA, COMADRE: Considerações Finais	212
REFERÊNCIAS	225

(RE)TERRITORIALIZAR É PRECISO



PARTE 3

PARTE 3 – (RE)TERRITORIALIZAR É PRECISO

E o delírio de cobra que desejo estudar para compreender sua trajetória vivida e compartilhada com os outros onde as ruas são rastos rios com carros répteis que se arrastam sob rajadas d'água, tanto ousamos vadear o cinzento céu desabado. E aqui mergulho para poder esperar alimento do corpo e da alma, e reclamar o dia que ainda não anoiteceu para dormir e acordar, e poder esperar, ver a cotovia que cantará em um novo amanhecer, é como pesquisar em busca de conhecimento, compartilhar como uma cobra preta que solta seus ovos...

Após depurar o conhecimento que trará à tona o teatro de grupo no Pará, procurar-se-á ver que o mundo não é uma superfície, e o conhecimento não é uma mera cópia ou representação da realidade. Vou preservar as profundezas, se podemos convencer o nosso leitor do que existe sob as margens superficiais da água, uma série de imagens, cada vez mais profundas, cada vez mais tenazes, onde não tardaria a sentir em suas próprias contemplações uma simpatia por esse aprofundamento, sentir, abrir-se, sob a imaginação das formas, a imaginação das substâncias. Assim cogumelos de pano e ferro desabrocham nas falsas primaveras e driblam os líquidos fios que com as mínimas marquises de ambulantes beirais, precoce a noite mergulha, em neons na profusão das águas.

Aqui mergulhar e revirar o fundo do rio em busca das terras que criei para o meu mundo encantar, que há muito venho desenvolvendo, aproximadamente quarenta e dois anos de mergulhos poéticos que me vêm guiando. Desta maneira, submerjo nos rios da Amazônia! Ondulando o meu corpo alternadamente para um lado e para o outro, desloco-me para frente, em sentido horizontal, estou em fuga, em movimentos retilíneos, em linha reta e lentamente....

Aos poucos, ou de repente, o mundo se torna grande e pequeno, homogêneo e plural, articulado e multiplicado. Simultaneamente à globalização, dispersam-se pontos de referências, dando a impressão de que se deslocam, flutuam, perdem, mesmo os centros decisórios mundiais mais fortes nem sempre se afirmam absolutos, inquestionáveis. Podem ser levados a omitir-se, declinam, devido ao jogo de forças que operam em escala mundial.

As relações, os processos e as estruturas de dominação e apropriação, integração e antagonismo, frequentemente dissolvem fronteiras, locais do mando, referenciais. A verdade é que declina o Estado-nação, mesmo o metropolitano, dispersando-se os centros decisórios por diferentes lugares, empresas, corporações, conglomerados, organizações e agências transnacionais. Globaliza-se perspectivas e dilemas sociais, políticos, econômicos e culturais.

E assim adentro a cidade de Belém do Pará, conhecida como a Metrópole da Amazônia, para umedecer minha cauda nesta floresta latifoliada úmida!



O imaginário da (re)territorialização é aquele dos que imaginam que o homem pode viver sem território, que a sociedade pode existir sem territorialidade, como se o movimento de destruição de territórios não fosse sempre, de algum modo, sua reconstrução em novas bases. Território visto por muitos numa perspectiva política ou mesmo cultural, é enfocado aqui numa perspectiva geográfica e política, intrinsecamente integradora, que vê a territorialização como processo de domínio (político-econômico) e/ou de apropriação (simbólica-cultural) do espaço pelos grupos humanos. Cada um de nós necessita, como um “recurso” básico, territorializar-se. Não nos moldes de um espaço vital, que impõe o solo como um determinante da vida humana, mas num sentido muito mais múltiplo e relacional, mergulhado na diversidade e na dinâmica temporal do mundo.

De dicotomias estamos cheios e o discurso da (re)territorialização está repleto delas: materialidade e imaterialidade, espacialidade e temporalidade, natureza e cultura, espaço e sociedade, global e local, movimento e estabilidade. Expressões clássicas como a aniquilação do “espaço pelo tempo” foram responsáveis por grande parte do “preconceito-espaço-territorial”, que envolveu cada vez mais os territórios em uma carga negativa, vistos mais como empecilhos ao “progresso¹” e à mobilidade, a ponto de teoricamente, pelo menos submergirem no mar da fluidez que tudo dissolve e desagrega. Mas, o que seria do homem se sucumbisse a

¹ No alvorecer do século XXI, o paradoxo está em toda parte. A capacidade de produzir mais e melhor não cessa de crescer e é assumida pelo discurso hegemônico como sinônimo do *progresso* trazido pela globalização. Mas esse *progresso*, discurso dominante das elites globais, traz também consigo exclusão, concentração de renda, subdesenvolvimento e graves danos ambientais, agredindo e restringindo direitos humanos essenciais. Mais inquietantes que os perigos nucleares são agora, no entanto, os riscos decorrentes da microbiologia e da genética, com seus graves dilemas éticos e morais. Como equilibrar os benefícios potenciais da genética, da robótica e da nanotecnologia contra o perigo de desencadear um desastre absoluto que comprometa irremediavelmente nossa espécie? Um olhar sobre o século XX, com os imensos saltos da tecnologia e do conhecimento, mas com seus imensos passivos de guerras trágicas, miséria e danos ambientais, faz brotar com força a pergunta central: somos, por conta desse tipo de desenvolvimento, mais sensatos e mais felizes? Ou podemos atribuir parte de nossa infelicidade precisamente à maneira como utilizamos os conhecimentos que possuímos? As consequências negativas do *progresso*, transformado em discurso hegemônico, acumulam um passivo crescente de riscos graves que podem levar de roldão o imenso esforço de séculos da aventura humana para estruturar um futuro viável e mais justo para as gerações futuras (DUPAS, 2007, p. 73).

esse oceano de indiferenciação e mobilidade? Não se trata de um saudosismo de uma “comunidade e sociedade”, vida comunitária, fechada, que de certa forma só existiu na simplificação de alguns cientistas sociais.

O nosso grande dilema deste início de milênio, parece-nos que não é o fenômeno da desterritorialização, a exacerbação dessa possibilidade, que sempre existiu, nos níveis contemporâneos, de experimentar diferentes territórios ao mesmo tempo, para podermos reconstruir constantemente o nosso.

[...] assim, o sonho da Multiterritorialidade generalizada, dos “territórios-rede” a conectar a humanidade inteira, parte antes de mais nada, da territorialidade mínima, abrigo e aconchego, condição indispensável para, ao mesmo tempo, estimular a individualidade e promover o convívio solidário das multiplicidades – de todos e de cada um de nós (HAESBAERT, 2021, p. 18).

Se pensarmos nas nossas próprias experiências pessoais dos dias de hoje, pelo menos para aqueles que partilham amplamente da globalização em curso, o mundo parece mesmo, muitas vezes, ter substancialmente “encolhido”. Desenhando-se assim um mundo sem fronteiras! Arte que hoje se afirma em seu estatuto relacional em graus diversos, entre diferentes formas de fazer e de modalidades artísticas, como fator de socialização e estabelecimento de diálogo (BOURRIAUD, 2001, p. 15), que a cidade não tem.

Criamos espaços por falta deles. O teatro na cidade de Belém precisa de Teatro? Sim, espalhados pelos bairros periféricos, espaços para que surjam possibilidades de intercâmbio, teatro das diferentes formas e que não está em vigor dentro deste sistema burguês e capitalista, capitaneado pela falta de ações culturais. Realizando o exercício da arte como prática social alternativa, como prática política, que vem nos proporcionando um intercâmbio diferente daqueles das zonas de comunicação impostas. Somos vistos por um público alternativo de amigos e amigos dos amigos que nos reconhecem como fazedores de arte desta cidade.

A criação artística é um produto do trabalho humano aberto ao diálogo, à discussão e à negociação inter-humana, imersa na esfera relacional, que nos é impedida. Colocando em crise a ideia de que, não podemos fazer mais teatro, uma arte fundadora de diálogo, impossibilitando a fricção de artistas e espectadores, a serem criadores e participantes deste movimento de crescimento, deste fazer de momentos de vida, que são formados pelos gestos e ações de um cenário vivo, organizado coletivamente, como um jogo de acontecimentos “a arte em estado de encontro”, afirmação de Bourriaud (2001, p. 89) – sublinha a dimensão convivial e socializante – arte como lugar de produção de uma socialização específica – não necessariamente no nível das coletividades massivas, mas também de micro comunidades e micro encontros que testemunham as efêmeras relações com o outro, o surgimento desta micro comunidade se

justifica aos participantes como público destes espetáculos em espaços alternativos, deixando de dar visibilidade para um público que não frequentará um espetáculo fora da caixa cênica, é esta possibilidade que está nos faltando. Deixar de fazer teatro para os amigos e para os amigos dos amigos, e sim fazer para todos, esse todo que está no centro e/ou na periferia da cidade.

3.1 A MADRUGADA VEM SE MEXENDO ATRÁS DO MATO: (re)territorializar o teatro no trânsito centro-periferia-centro-periferia

Erva-picão me arranhou
 Caules gordos brincam de afundar na lama
 Galinhos fazem 'psiu'
 Deixa eu passar que vou pra longe
 Moitas de tiririca entopem o caminho
 - Ai Pai-do-mato!
 Quem me quebrou com mau-olhado
 E virou meu rasto no chão?
 Ando já com os olhos murchos
 De tanto procurar a filha da rainha Luzia
 O resto da noite me enrola
 A terra agora perde o fundo
 Um charco de umbigo mole me engole
 Onde irei eu
 Que já estou com sangue doendo
 Das milongas da filha da rainha Luzia?
 (BOPP, 1994, p. 8)

Vira e volta no mesmo lugar, sem saber o futuro. Me vi planejando coisas em escombros caídos no meio da rua. Acelerei todos os dias, me vi, menos um na equação da espera, posicionando um olhar e um lugar. Vi fixa. Corri a cidade por cima de folhas secas rumo à referência pontual-linear-monocêntrica-territorial. Li todas as palavras pensando no meu corpo de cobra. Li todos os pontos como se fossem paradoxos atemporais. Li todas as estrofes imaginando a liberdade. Olhei as paredes brancas dos monumentos que se alimentavam da mutilação das pessoas das artes, do teatro. O livro escrito por mim era uma alusão ao abandono e descaso do que produzimos, do meu corpo anfíbio, do corpo anfíbio dela, do corpo dos índios e negros do ontem e do hoje.

Chegou outubro e adentro a cidade pelo Forte do Presépio para me acomodar nos subterrâneos e aguardar a saída de Nossa Senhora de Nazaré da Igreja da Sé, não com o intuito que o povo fala, que se não tiver Círio, eu vou remexer e afundar Belém. Esse tom de fantasia faz parte do imaginário popular destas bandas, dizem que eu durmo entre a Basílica de Nazaré e a Catedral Metropolitana da Sé. E exatamente no trajeto do cortejo do Círio farei

minha trajetória, agora metamorfoseado de um artista fazedor de teatro a percorrer as ruas do centro, visitar as casas de artistas que transformaram suas salas em teatro, os porões de experimentações, o Teatro da SAI, hoje a Academia Paraense de Letras, o Teatro Maria Sylvia Nunes, com todo o seu abandono, o Teatro São Pedro Nolasco, no Feliz Lusitânia, e o nosso querido Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”, o anfiteatro da Praça da República, o Teatro da Paz. Passar ainda no Espaço das Artes, no Centro Cultural Atores em Cena – CCAC, na Casa da Atriz, na Escola de Teatro e Dança da UFPA, visitar a Igreja de Nossa Senhora de Nazaré e fazer um enlace pelas periferias desta cidade, farei com todo o cuidado para não estremecer o chão e causar uma inundação na cidade que tanto amo.

Sou mito da serpente, que na Antiguidade fui uma deusa primordial da terra, a veneração do próprio poder terrestre, do poder das águas. Mas aqui sou de encantaria, sou dos nossos rios amazônicos e servirei de inspiração para os poetas e artistas desta cidade. Viverei nas entranhas deste lugar, com minha cauda, nos porões da Igreja Metropolitana da Sé e com a cabeça sob o altar e aos pés da Virgem na Igreja de Nossa Senhora de Nazaré. Essa cobra é grande e junto comigo, faremos pelo subsolo o mesmo percurso do cortejo do Círio de Nazaré. Sou grande e sou vista pelo povo, poetas e artistas, como uma figura, de temor, medo e adoração.



Já passamos pelo início do risco, mais precisamente no dia seis de setembro de 1980, eu e Wlad Lima² fundamos o Grupo de Teatro PALHA. Éramos apenas duas crianças cercadas de outras vinte, loucos por terem sido expulsos do Serviço Social do Comércio – SESC –

² Wladilene de Sousa Lima. Professora Titular da UFPA (aposentada) é artista-pesquisadora, atriz, diretora e cenógrafa de teatro na cidade de Belém do Pará. Na Universidade Federal do Pará, foi professora no curso técnico de formação de ator, na graduação em teatro, no mestrado e no doutorado em Artes do Programa de Pós-graduação em Artes PPGArtes - do Instituto de Ciências da Arte ICA. Sua mais recente coordenação de Projeto de Pesquisa foi EXISTÊNCIAS POÉTICAS, pesquisa registrada pelo Grupo de Pesquisa GEPETU - Grupo de Estudo, Pesquisa e Experimentação em Teatro e Universidade, na UFPA e no CNPq. Coordenou o projeto de extensão Clínicas do Sensível - Consultório Dramático e Laboratórios Vivenciais em grupo. Na categoria artística atua no Grupo Cuíra do Pará e no Coletivas Xoxós. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4769018199137074>. Disponível em: <https://sigaa.ufpa.br/sigaa/public/docente/portal.jsf?siape=1152792>. Acesso em: 28 out. 2022.

DR/PARÁ, em pleno processo de criação do espetáculo “Jurupari, a Guerra dos Sexos”, de Márcio Souza, o nosso primeiro espetáculo.

Nascemos em um momento marcado pela articulação da classe teatral, em meio à ressaca da ditadura militar e a retomada do trabalho em grupo, e pela valorização da figura do encenador, fenômeno que já acontecia na Europa desde a década de 1950, em detrimento das experimentações coletivas que deram o tom de ousadia na década de 1970. O Grupo de Teatro PALHA se constitui num período considerado como um vácuo no surgimento de grupos teatrais, quando encenadores estimulam e organizam o trabalho de criação, apostando no processo, no qual o rigor estético é uma das características marcantes deste período, refletido na criação de muitos grupos.

A década de 1980 é também marcada pelo estímulo aos estudos da semiologia, de grande importância para a área teatral, exatamente pela qualidade estética dos trabalhos, às vezes em detrimento do texto, então segundo plano, além de um discurso politizado, que juntamente com o texto dá lugar a questionamentos de ordem filosófica. O grupo e o ator como artista-criador tornam-se, nessa perspectiva, novos sujeitos das invenções dramáticas do teatro amador, que mais uma vez ocupará a posição de vanguarda.

Sempre houve dificuldades para a nossa atuação, mas o número crescente de participantes conduziu à formação de associações sem fins lucrativos. As organizações de encontros e terminando por formalizar-se em Federações, uma geração de amadores teatrais forjou uma trama ligando todas as regiões do país e colaborou de modo inegável para a disseminação de informações em todos os planos da cultura.

As transformações do mundo se refletem nos desejos e objetivos dos componentes de um grupo, assim como o espaço social que ele ocupa, escrevendo a sua própria história, remando muitas vezes contra a maré do mercado, dos modismos e das crises externas e internas que requerem tenacidade. “Muitos trabalhos, acertos e erros, pois ela é o terreno fértil que traduz sua existência, através do seu fazer e de sua qualidade técnica e estética” (FURTADO, 2015, p. 197).

Os grupos não profissionais escapam das armadilhas de fazer do ator, ou do espetáculo como um todo, um sacerdote portador de uma única verdade absoluta e fechada em si mesmo, linguagem velha à acomodação e a uma gramática cênica já desgastada. Nesse nível, dispomos de condições subjetivas e objetivas, pois temos diante de nós um campo de pesquisa e experimentação aberto, com mais possibilidades de escapar dos perigos do velho, dos vícios teatrais repetidos e do experimentalismo estéril e engessado. Para isso, é fundamental desenvolver pesquisas em nível de diferença, pois as experiências serão decisivas para não

transmitir conteúdos esquematizados e abstratos, e sim a nossa capacidade de perceber todos os níveis de nossa realidade. Portanto, quanto mais teatral, mais eficiente politicamente será o espetáculo, mais produtivo e maduro.

Parte para um decidido mergulho em profundidade em suas próprias contradições, procurando defender e revisar as tradições culturais de nossa região, voltado para um trabalho de resistência, protesto, e afirmação cumpre sua tarefa quando dialoga com seu público específico, numa tentativa de reflexão conjunta, entre grupo e comunidade, sobre problemas que afligem esta última, serão necessariamente os problemas que afligem o grupo, pois todos, espectadores e atores, vivem um dilacerante cotidiano, precisa ser transformado e é o que busco, “o teatro não transforma a realidade diretamente. Mas, pode, e deve transformar os homens. Que são os que transformam a realidade” (BRECHT, 1990, p. 30 apud FURTADO, 2015, p. 204).

Mas o amadorismo é um celeiro de atores, e Belém como tradição tem seus grupos com atividades constantes que reúnem atores vindos da Escola de Teatro e Dança da UFPA ou de oficinas oferecidas pelos próprios grupos³.

O que observo é que neste período já havia uma preocupação de mapear os grupos de teatro no Brasil; feito na revista Subtexto – Galpão Cine-Horto, a Profa. Dra. Karine Jansen apresenta a cena na Amazônia Paraense, mas apenas cita a existência de alguns grupos teatrais, e deixa de fora, como ela mesmo cita, quarenta grupos existentes na capital, além dos grupos do interior do estado que são marcados por uma grande diversidade de linguagens e características referentes ao contexto que atuam. Sendo na capital, conforme levantamento realizado pela autora, temos uma estimativa de noventa e três grupos. Observamos a falta de uma pesquisa que realmente apresente estes grupos de teatro espalhados pela cidade entre o centro e a periferia de Belém⁴.

³ Grupo de Teatro GRUTA, Grupo de Teatro Experiência, Grupo de Teatro Maromba, Grupo de Teatro Cena Aberta, Grupo de Teatro Palha, Grupo de Teatro Cuíra, que são os mais antigos. Temos os grupos que trabalham a linguagem do Clown, os Palhaços Trovadores, que tem uma escola na cidade, temos os grupos de teatro de rua, Circo Lando, Nós Outros, Entreatos, Trup Lamento de Teatro e a Cia Madalenas. E os grupos de teatro Encenação do Pará, Grupo de Teatro Luzes, Grupo Cultural da Universidade Popular – UNIPOP, Grupo de Teatro Varisteiros, Grupo de Teatro Engrenagem, Grupo de Teatro Vivência, Grupo de Teatro Renascer, Grupo de Teatro Periféricos, Grupo de Teatro Nós do teatro, Grupo de Teatro Notáveis Clowns, Grupo de Teatro Encenação, Grupo de Teatro Cia. In Bust, este com uma pesquisa voltada para formas animadas.

⁴ Conforme a publicação Realidade e Diversidade: um mapeamento dos grupos de teatro no Brasil – 1º esboço, realizado pela Revista de Teatro do Galpão Cine Horto – Subtexto. “As formas de organização dos grupos que podemos enquadrar dentro daquilo que chamaríamos Teatro de Grupo são tão variadas que seria lícito pensar que o próprio termo teatro de grupo mereceria uma discussão mais ampla. No entanto, podemos ver que sob esse nome se organizam principalmente aquelas agrupações que se definem por uma busca de independência com relação ao que podemos identificar com o paradigma da indústria cultural. Essa independência não significa necessariamente assumir uma atitude de ruptura com procedimentos que caracterizam o mercado, mas implica a busca de um espaço de autonomia.” (CARREIRA, 2007, p. 9).

Estes grupos e artistas realizam a desterritorialização do teatro, pois percebemos que em sua maioria não necessitam de um espaço específico para acontecer, visto que o mesmo pode ser desenvolvido nos mais diversos espaços existentes. Atualmente, existem diversas tipologias de peças teatrais, onde a manifestação artística não parou de evoluir e mudar, além de poder contar com a utilização de elementos tecnológicos em suas apresentações e de ter fundamental importância na sociedade como um todo, pois auxiliam na disseminação de um pensamento mais inclusivo, amoroso e respeitoso entre os indivíduos.

Os grupos são uma tradição no movimento cultural da cidade, alguns têm uma longa história assentada em um núcleo permanente reduzido, e ao seu redor circulam participantes que periodicamente renovam o núcleo dos grupos em que permanecem e constituem o elo entre os diferentes momentos vividos por eles. Portanto, o Grupo de Teatro PALHA é um grupo não profissional e/ou amador, como tantos outros, mas essencialmente rebelde (apesar do tempo de criação), marcado pela vitalidade jovem, pela coragem e pela independência. Precisamos de auxílio financeiro, desde que o auxílio não condicione nosso trabalho, nem se constitua numa disfarçada forma de censura econômica à nossa liberdade de pesquisa, experimentação e expressão. Precisa valer-se de sua independência enquanto grupo e movimento, ao mesmo tempo em que se entrega à busca da identidade cultural regional e/ou nacional, ameaçada hoje por todos os lados. “O inimigo dos grupos não é a profissionalização, mas todos aqueles que desprezam ou combatem o teatro enquanto arma de conscientização e reflexão” (FURTADO, 2015, p. 209).

O inimigo é aquele que usa a expressão cênica para incentivar a mentira, a mistificação, o colonialismo cultural, a opressão social, a passividade e a acomodação, ou para promover uma festa cultural que seja o sofisticado deleite de uma minoria elitista, vinculado a valores das classes dominantes, castrando o potencial criativo do povo. Não há lugar para espaços mortos no teatro vivo.

Em 1989 o Grupo de Teatro PALHA inicia um exercício em busca de uma forma de fazer teatro em espaços alternativos para um público que não iria ao teatro e sim aos bares. Neste período Belém vivia uma febre de casas noturnas com música ao vivo, e nós criamos uma vertente que passamos a denominar de “Cia Corpos de Rua”, por meio da qual realizamos o espetáculo “Se não Gostaram é Porque não entenderam” parte I, e em 1990 a parte II. A impossibilidade de mobilidade em Belém, cidade excludente, é um terreno fértil para a criação de novos arranjos culturais e dinâmicas artísticas que se relacionam com a identidade comunitária e com o território. Surgem coletivos culturais, grupos de teatro e organizações populares que buscam uma apropriação dos espaços da cidade, gerando novas formas de

percepção, mecanismos de comunicação e a criação de vínculos que atribuem um sentido de ato público às atividades realizadas.

Neste caso, nos interessa pensar especificamente o teatro no seio dessas manifestações emergentes do território e da comunidade, o teatro que é público, acessível e aberto ao povo. Esse teatro público não se configura somente pelo livre acesso da população nem em função de um espaço aberto, pois para ser público ele precisa atender aos anseios de uma determinada comunidade e envolvê-la em seu ato produtivo. Como então viabilizar esse teatro público? O que caracteriza o teatro como evento público? No nosso caso, produzimos um espetáculo de deboche, onde tudo é permitido, se a intenção é arrancar risos da plateia. Um humor tímido, romântico, mau humor, piadas de péssimo gosto, paródias, críticas de costumes, breguice, tudo tinha nessa montagem. O espetáculo foi montado a partir da estrutura de sketches, cenas curtas que contavam pequenas histórias. No caso da comédia, a trama avança de acordo com os absurdos, como o clássico *Romeu e Julieta*, entre outros, acompanhado da fina flor da música brega. O espetáculo foi feito exclusivamente para ser apresentado em ambientes noturnos, sendo o bar o lugar eleito, onde a plateia era chamada à ação. Foi a maneira que encontrei para transformar o encontro mais jocoso do que a própria vida já é. A intenção era fazer rir do que há de mais besta – e baixo – na raça humana. Mostrávamos quão ridículo é a ideologia que guia a medíocre província chamada Belém. A falta de espaço nos levava a experimentar outros e com isso o crescimento do intérprete e as novas possibilidades de dramaturgias.

Nas duas últimas décadas do século XX, a dramaturgia brasileira foi se afastando de questões políticas e os grupos engajados foram se extinguindo. O teatro besteirol marcou a cena brasileira na década de 1980 e, nacionalmente, Mauro Rasi, Vicente Pereira e Miguel Falabella eram os dramaturgos mais destacados. O besteirol dirige seu olhar sarcástico e crítico, principalmente, aos “sonhos dourados” de ascensão social da classe média brasileira e, no nosso caso, da paraense. Porém, foi no decorrer dos anos de 1989 e de 1990 que a figura do diretor teatral ganha vulto nas produções nacionais e de Belém do Pará, como já mencionamos. Encenadores como Antunes Filho, Gerald Thomas, Gabriel Vilela, Ulyses Cruz e, a nível local, Geraldo Salles, Cacá de Carvalho, Luís Otávio Barata, Wlad Lima, Paulo Santana (eu), entre outros, proporcionaram espetáculos com estéticas assinadas por eles e nós mesmos, frutos de intensa pesquisa teatral. Além disso, grupos e companhias são formados sob a coordenação desses diretores e de outros nomes. O teatro contemporâneo brasileiro é plural, diversificado, tendo em vista que nele podem ser encontradas as mais variadas tendências e estéticas, num panorama que nos permite afirmar que não estamos tratando de um teatro brasileiro, mas de

teatros brasileiros que corroboram com a própria característica multifacetada de nossa riqueza cultural.

Figura 1 – Espetáculo “Se Não Gostaram... é porque não entenderam”.



Fonte: Acervo do grupo. Fotografia de Walda Marques.

Neste período dos anos noventa também transito no meio musical, em especial, nos coros cênicos “Helena Coelho Cardoso” e com a Camerata da Escola de Música da UFPA – EMUFPA.

Figura 2 – Espetáculo “Pim Pam Pum”.



Fonte: Ana Maria Santos.

Madrigal da Universidade do Estado do Pará – UEPA e alunos da oficina de Interpretação da EMUFPA, com o espetáculo cênico experimental *O Barroco em Cena*.

Figura 3 – Espetáculo “Ópera Barroca”.



Fonte: Milton Monte.

No mesmo período fui convidado pelo ator Jocel Mendonça para fazer parte do Grupo Experiência, sob a direção de Geraldo Salles⁵, com o espetáculo “A Menina do Rio... Guamá”, texto de Edyr Augusto Proença (1990). A montagem refletia a preocupação do grupo e o engajamento pela valorização da cultura regional, com vistas a discussão ampla, dentro do contexto nacional. Tem um sabor da crítica inteligente, sem panfletagem e oportunismo, um humor apurado, sem alienações. Neste mesmo ano fui convidado pelo grupo para participar da montagem “Senhora dos Afogados”, o exagero das paixões no universo de Nelson Rodrigues, com a direção de Carlos Augusto de Carvalho, Cacá⁶. A montagem tinha estrutura de uma tragédia grega, com toda a estrutura da carpintaria teatral que envolve uma tragédia e que é

⁵ O premiado ator e diretor de teatro Geraldo Salles com 80 anos em plena atividade. Considerado o “pai” do Grupo Experiência (atual Associação Cultural Grupo Experiência), um dos mais antigos do Pará, Salles não apenas é um dos fundadores, como também presidente e dirigiu todos os espetáculos desde a fundação em 1971, incluindo “Ver de Ver-o-Peso”, o mais encenado e aclamado da história do teatro paraense. A história do teatro paraense não seria a mesma sem Geraldo Salles. Ele soma 65 anos de trabalho pelas artes cênicas.

⁶ Carlos Augusto Carvalho Pereira (Belém PA 1953). Ator e diretor. Intérprete com uma linha de trabalho muito própria e coerente, que lhe permite transitar tanto nas manifestações artísticas experimentais, como também no teatro tradicional. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa109126/caca-carvalho>. Acesso em: 30 ago. 2022.

parte de um drama cercado de tantos outros elementos paralelos, convergindo no final para o exagero, no sentido das paixões, dos sentimentos para a exacerbação de tudo. Ele diz:

Procuramos trabalhar numa linguagem de síntese, onde varia a curva dos personagens em direção à tragédia. Interessou-nos o que, de fato, contribui para o caminho inevitável do destino, tão presente na tragédia. Por isso para mim, o teatro tem que possuir uma característica ritualística; deve, realmente, ser um ritual, onde as pessoas que assistam possam criar analogias para outras coisas. Nós temos que fazer com que o espectador absorva outras coisas a partir do que vê, procurando estimular a sua capacidade de fazer associações. (CARVALHO, 1990).

Figura 4 – Espetáculo “Senhora dos Afogados” – 1990.



Fonte: Acervo do Cuíra.

Cacá apresenta para a cidade uma outra forma de trabalhar o ator e o teatro, considerando o teatro uma ponte entre o que o espectador absorve e a sua própria alma, e diz: “O teatro não teria sido se fosse feito só por fazer, tem que significar alguma coisa tanto para quem faz quanto para quem assiste, provocando um mergulho vertical na sua história, no seu eu. Por isso, o corpo do ator deve ser um canal entre a emoção e o espectador” (CARVALHO, 1990). O processo de encenação foi marcante para cada um da equipe, pois não encontramos o texto como algo superior, mas como criadores do próprio texto; um exercício de concepção, de história de vida. A própria escolha do local, o “Solar da Beira⁷”, foi marcante pois, com o passar

⁷ Prédio público construído em estilo neoclássico, pertencente ao Complexo do Ver-o-Peso, situado na cidade brasileira de Belém, no Estado do Pará, localizado no bairro da Cidade Velha, às margens da Baía do Guajará, ao lado do Mercado de Ferro. Não há registro de sua edificação, mas especula-se ter sido no século XIX, logo após o Mercado de Ferro. No início do século XX abrigou a Recebedoria de Rendas. Em 1985, na administração municipal de Almir Gabriel, ocorreu a primeira reforma do Solar da Beira e do Mercado de Ferro, sendo transformado em restaurante e espaço cultural. Disponível em:

do tempo, o prédio começou a fazer parte do espetáculo, como a feira do Ver-o-Peso, a beira do rio, os navios e barcos e o lugar do abandono que era e é o centro histórico e os bens patrimoniais da cidade de Belém. É a desterritorialização como o movimento em Belém, pelo que é a operação da linha de fuga, se abandona o território, é a operação da linha de fuga e a reterritorialização, como movimento de construção de novos territórios, desta vez o espaço patrimonial.

Figura 5 – Solar da Beira.



Fonte: G1 Pará⁸.

Esta montagem contribuiu com a mudança do fazer de alguns grupos da cidade, seja na forma de conduzir seus processos ou no modo de ocupação de novos territórios, sobretudo os espaços patrimoniais. No mesmo ano o Grupo de Teatro Palha apresenta o espetáculo “O Mendigo ou o Cachorro Morto”, nas escadarias do Palácio Antônio Lemos, onde funciona o Museu de Arte de Belém – MABE.

<https://www.revistamuseu.com.br/site/br/noticias/nacionais/10077-05-12-2020-solar-da-beira-e-restaurado-e-entr>. Acesso em: 7 set. 2022.

⁸ Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2019/03/20/solar-da-beira-no-ver-o-peso-passara-por-obras-apos-19-anos-sem-reforma.ghtml>. Acesso em: 7 set. 2022.

Figura 6 – Escadarias do Museu de Arte de Belém – MABE.



Fonte: FUMBEL⁹.

Neste período, Belém inicia uma experiência teatral responsável por construir e reconstruir identidades, ressignificar e revalorizar lugares de memória, por meio de processos sociais e culturais, com o intuito de despertar novos olhares, debates e aproximações do campo patrimonial com o teatro em Belém. Seria pensar o patrimônio para além da perspectiva dos órgãos institucionais de proteção, que significa buscar novos significados, visões e formas de abordagens aos bens patrimonizados. E é por meio de investigações sobre experiências teatrais como esta dos grupos de teatro de Belém, que se baseia na ativação ou mobilização de patrimônios e memórias que se identificam para o uso cultural, uma estratégia de grande potencial de sucesso na atração e envolvimento coletivo, na (re)construção de espaços de sociabilidade, laços de identificação e sentimentos de pertença.

⁹ Disponível em: <https://fumbel.belem.pa.gov.br/espacos-culturais/museu-de-arte-de-belem-mabe/>. Acesso em: 7 set. 2022.

Figura 7 – Palácio Antônio Lemos/Museu de Arte de Belém/Palacio Lauro Sodré/Museu do Estado do Pará/Palacete Bolonha/Instituto de Ciências da Arte.



Fonte: Google Imagens¹⁰.

O teatro feito nestes espaços de Belém tem uma linguagem de pesquisa e produção relacionada ao chamado “grupo”, portadores de novas propostas políticas, artísticas, de organização e de pensamento, em contraponto a uma tradição hierárquica e mecânica de se produzir um espetáculo desta natureza, a ruptura com a tradição hierárquica por meio do abandono do espaço teatral clássico e de buscar ressignificação de lugares outros que possam se tornar palco. Paralelamente, nos anos 1970 e 1980, o espaço urbanizado das cidades brasileiras se expandia cada vez mais rumo às periferias. A maioria das áreas centrais, à época, se encontravam deterioradas, inseguras e estigmatizadas por parte da população, com edifícios abandonados devido à perda de moradores e de atividades relacionadas às camadas médias e

¹⁰ Disponível em:

https://www.google.com/search?xsrf=ALiCzsbkfOwNn_4uplC9NFn6fpVQt0S2ZQ:1672943891729&q=Fotografias+dos+monumen. Acesso em: 7 set. 2022.

altas, que migravam para novos bairros emergentes. Como consequência, o espaço público das ruas e calçadas foi sendo ocupado pelo comércio popular. Logo, a retomada do olhar para as áreas centrais tornou-se pauta em diversas agendas urbanas, principalmente após a década de 1990, quando a preservação do patrimônio cultural adquiriu maior visibilidade no Brasil e fez surgir novas políticas públicas culturais para recuperar as referências simbólicas e afetivas da população no contexto da metrópole contemporânea. Tais políticas, voltadas para a retomada desses centros degradados, começaram a surgir através de práticas incorporadas a ações de intervenção mais abrangentes visando a recuperação socioeconômica dessas localidades através da proposição de novos usos. Com isso, pessoas de maior poder aquisitivo seriam atraídas para fins de entretenimento e consumo cultural e, assim, o valor do patrimônio seria resgatado. Pressupunha-se, por parte do poder público, que a demanda advinda desses novos atores seria capaz de contribuir para a proliferação de novos serviços e negócios, colaborando para minimizar ou eliminar a representação social negativa que permeia, de modo geral, tais locais históricos. Com isso, o espaço público poderia ser (re)criado através da dimensão cultural, sendo capaz de promover a tão desejada diversidade social em prol do direito à cidade.

Tal engajamento e mobilização, político-militante são características inerentes à atuação de artistas e grupos, seja nos palcos ou fora deles, da maior parte destes grupos que em sua maioria decorre de um certa tradição remonta às lutas da classe artística pela “Derrota da Censura” e da derrubada da ditadura civil-militar e de todos os atos arbitrários dela decorrentes.

A ocupação de palácios, casas e porões no centro da cidade intensifica tal processo de troca entre os grupos e a cidade, e estreita laços dos artistas com a comunidade, (re)criando sociabilidades em torno de espaços que originalmente eram voltados a outros usos que não a cultura/teatro. E assim, a produção desses grupos e artistas e da Escola de Teatro e Dança da UFPA - ETDUFPA passa naturalmente a incorporar a carga simbólica desses lugares, atribuindo-lhes novos olhares e interpretações e ao mesmo tempo estimulando a população a (re)descobri-los e ressignificá-los. Esse processo de “teatralização” do cotidiano, resultante da fixação de alguns grupos teatrais em um território, também oferece possibilidade de um aprofundamento de suas pesquisas em virtude das correspondências, identificações ou mesmo embates com a localidade adotada, o que aconteceu com o grupo “CUÍRA” na Rua Riachuelo, esquina com a 1º de março.

Figura 8 – Teatro Cuíra.

Fonte: Raphael Andrade.

Temos nesta escrita exemplos variados desse processo de territorialização, (des)territorialização e (re)territorialização dos grupos de teatro de Belém. Aqui, com a realização do espetáculo “Senhora dos Afogados”, percebemos uma abertura para outros grupos ocuparem espaços na área central da cidade: casebres, museus e palácios governamentais. Nesta época a cidade estava vivendo um processo de restauração dos espaços patrimoniais e alguns se transformando em museus, e era possível perceber que os próprios órgãos de patrimônio, nos âmbitos estadual e municipal, também se valeram de tal estratégia para atrair a atenção e a curiosidade da sociedade para os bens e espaços patrimonizados da cidade. Tudo entre o término da década de 1980 e os anos de 1990.

Figura 9 – Espetáculo “Auto do Círio”.



Fonte: Cláudio Ferreira.

Não podemos esquecer o grande cortejo do “Auto do Círio”¹¹ (1995), que também constitui um roteiro de memórias em forma de espetáculo itinerante a céu aberto pelas ruas do centro da Cidade Velha, no mês de outubro, que recebe centenas de artistas em trânsito-periferia-centro-periferia. Em suma, ações que se opõem a uma visão mais ampla do patrimônio que considera a “cidade como bem cultural”, na qual a cultura não é externa aos sujeitos sociais, mas onipresente, incorpora-se à vida social (MENESES, 1996, p. 88), intrinsecamente ligada ao cotidiano. A prática patrimonial que sobrevaloriza os “usos culturais da cultura”, fetichizando e reduzindo o patrimônio cultural a um segmento compartimentado e privilegiado da vida em sociedade, que é instrumentalizado e inserido em circuitos mercadológicos como

¹¹ O cortejo dramático do Auto do Círio, produzido pelo Núcleo de Artes da Universidade Federal do Pará através da Escola de Teatro e Dança – ETDUFPA, surgiu do desejo de se criar um espetáculo no qual os artistas de Belém pudessem homenagear a sua padroeira, durante a sua maior festa popular e, assim, reinterpretar, através do teatro de rua, o Círio de Nazaré, uma das mais importantes manifestações religiosas e culturais do país. Idealizado por um grupo de intelectuais, artistas e professores da UFPA, entre eles o Reitor Marcos Ximenes, o sociólogo Emanuel Matos, a atriz Margareth Refkalefsky e a diretora teatral Zélia Amador de Deus, que atuava como vice-reitora, e foi uma das principais incentivadoras do projeto, este evento promove, no campo da extensão, o estreitamento das relações da Universidade com a sociedade, devolvendo a esta produção de nossas manifestações populares. Além de estimular, valorizar e divulgar a criação artística nos diversos elementos que a encenação de espetáculos desta natureza contempla (SANTA BRIGIDA, 2014).

um produto, de tal forma que “[...] o simbólico substitui as condições concretas de produção e reprodução da vida” (BOTELHO, 2001, p. 74).

Não se trata mais do que podemos fazer pela cultura, mas do que a cultura faz por nós. Quando se observam as melhores práticas na gestão urbana contemporânea da cultura, o mais importante é que esta precisa estar integrada à construção da cidade. Quando planejadores urbanos estiverem analisando desenvolvimentos, eles precisam sempre perguntar: “Como isso afetará a cultura?” e “como a cultura poderá melhorar esse desenvolvimento?”. É o que falta para a cidade de Belém do Pará. A cultura oferece maneiras instigantes de relacionar o cidadão com sua comunidade. E isso pode ser especialmente importante para a juventude em risco e as vizinhanças onde o crime e a pobreza são endêmicos. Essas áreas foram identificadas como vizinhanças “prioritárias” para o governo nos anos de 2022, e se diz que o governo e a cidade estão comprometidos com a melhoria dessas condições. O Departamento de Cultura trabalhou duro para criar programas e serviços especificamente orientados para os jovens, despertando neles interesse por sua cidade, seu bairro e por si mesmos.

Estou em trânsito entre o centro da cidade e a periferia, a periferia e a cidade, como cobra que desliza em um asfalto quente e esburacado comprimindo meu corpo e com sinuosidade deslizo a caminho do entorno deste território. Os seres humanos sempre foram moldados pelas ferramentas que usaram. Do fogo aos implementos da Idade do Ferro, e aos computadores de hoje, assim como nós moldamos ferramentas, elas por sua vez nos moldam. A cidade é uma ferramenta complexa e poderosa que nos cria tanto quanto nós a criamos. Nós somos ela, por isso sejamos muito bons a nós mesmos. Quase não existe margem de manobra ou espaço para novos experimentos, para o estabelecimento de novas prioridades, a colocação de novas ênfases e o apoio a novas ideias. No presente, o impulso para novos projetos artísticos empolgantes em Belém talvez venha da sociedade civil que ainda resiste em manter vivo o movimento da cultura e do teatro local. Nós sabemos que as palavras-chave relacionadas às mudanças correntes em nossas sociedades urbanas são: diversidade, diversidade cultural, cidades globalizadas e sociedades urbanas multiculturais, “crescimento urbano” ou cidades encolhendo, sociedade envelhecendo – ou, em uma noção: transformação demográfica. Tomemos apenas um dos aspectos acima mencionados da mudança demográfica – por exemplo, a diversidade cultural significando as diferenças étnicas, linguísticas, religiosas: fica claro que a questão-chave acima mencionada é mais ou menos míope, e que há alguns pontos mais cruciais: será que realmente pensamos no impacto de uma sociedade multiétnica em nossa infraestrutura social? Nós sabemos que em uma sociedade urbana globalizada todas as culturas

são culturas minoritárias – mas o que isso significa, enfim? Será que precisamos reorganizar nossas instituições – teatros, aparelhos culturais, fonotecas, bibliotecas, museus.

3.2 COMEÇA HOJE A MARÉ GRANDE: A globalização e o teatro

O mar está se aprontando
 Para receber as águas vivas
 De contato com a lua
 - Vamos rumar pras bandas do Bailique
 Pra ver chegar à pororoca
 O mangue pediu terra emprestada
 Pra construir aterros gosmentos
 Brigam raízes famintas
 A água engomada de lama
 Resvala devagarinho na vasa mole
 Abrem-se pântanos de aninga
 Nas clareiras alagadas
 Raízes descalças afundam-se nos charcos
 Moitas garranchentas amarram o caminho
 - Pressa, compadre
 Temos que chegar antes da lua
 Esta costa baixa pegou verão
 O rio se encolheu A água se retirou
 O vento rói as margens de beijos rachados
 O mangue de cara feia
 Vem de longe caminhando com a gente
 (BOPP, 1994, p. 28)

Hoje tirei o dia para escrever. Me tirei do dia. Cansei de quarenta e dois anos, segundos, minutos, horas de páginas. Do rosto. Mesmo flores atualizadas. De todas as correntes identitárias que correm e deságuam como o rio tapajós, Amazônia, como o rio vermelho.... Canso todos os dias dos mesmos espinhos nas controvérsias das rosas brancas da flor do mururé. Veneno fino circulante no cosmos tropical. Tropicalidade com vida própria. Trocas e mais trocas com espólios. Frio tropical. É andar em mão dupla ao mesmo tempo. Aventura entre morte e vida. Comemos. Mãos e pés.

Meus sonhos futuros eu podei. Cortei-lhe galhos que levavam longe ao reduzir-lhe a lança das perguntas e ondas rebeldes de rendas rios e praias. Então pude melhor acalentá-lo. Anos e décadas evaporaram: ficou-me a simples sucessão de feiras nas conchas destas mãos minúsculas. Se pequeno, o futuro é confortável. Não vai dispersar homem nenhum. Basta o cuidado de domesticá-lo. Quando o olho grande. Na fortuna alheia não lances olhos grandes. Nem olhos de lince atravessam trevas ou devassam máscaras. Aflorar os fatos sem tocar o

enigma é de toda sina. Destino é sigilo que olho nenhum rasga. Pois sou dado lançado do alto ao acaso? Integro projeto secreto do Eterno?

Mar sem margem, a alma. Estreito cárcere, a carne. Como unir os extremos de abstração e concretude se a sentença do ser é o constante conflito e a plenitude, utopia?



Ouvimos falar de globalização enfaticamente desde os anos de 1990. Um processo que começou bem antes, se observarmos as grandes navegações e depois as linhas aéreas que deslocam pessoas entre potências mundiais e outros países, e até mesmo, notamos o conseqüente crescimento da comunicação cultural no mundo e a importância do teatro nessa história. O teatrólogo Balme diz:

A partir de meados do século XIX, o teatro deixa de ser uma forma cultural praticada localmente para adquirir alcance global. Surgem o colonialismo, o imperialismo e a modernização, cujos processos fornecem as bases políticas, econômicas e culturais para os atuais debates sobre globalização. Ao longo desse período, os conceitos, práticas e, sobretudo, as instituições de teatro ocidentais são exportadas para o mundo todo (BALME, 2012, p. 206).

O mundo está na quarta fase da chamada globalização, conceito que designa as integrações políticas e culturais anteriores ao cinema, à internet e à TV, já que as representações teatrais foram os primeiros instrumentos para o intercâmbio de realidades estrangeiras.

O primeiro caso de diálogo artístico internacional aconteceu nos anos de 1500, quando o Brasil foi descoberto, juntamente com o continente americano.

Grupos italianos de *commedia dell'arte*, compostos por amantes do improviso cênico, viajavam por recônditos lugares do planeta, fugindo das instituições religiosas – a igreja não aceitava os princípios renascentistas dos brincantes, que não colocavam a religião como motivo central das peças – e, é claro, em busca por dinheiro num universo que já ensaiava o capitalismo (MACAU, 2016, s.p.).

A *commedia dell'arte* configura a antiguidade da globalização, que começou com Cristóvão Colombo, em 1492, através do descobrimento do novo mundo, do tráfico de escravos e das colonizações que originaram os novos países e o encontro entre eles, que intensificaram no século XIX, com as criações tecnológicas dos navios e do telegrafo (BALME, 2012, p. 202).

Com o passar dos séculos, diferentes nações travaram contato através de acordos econômicos, manifestações artísticas e muito conflito. Países mais novos, como o Brasil, ou aqueles que se encontravam em decadência como Portugal, a partir do século XVI, copiavam

os hábitos culturais cosmopolitas de Londres, Berlim, Paris, Moscou e, posteriormente, Nova York, cidades situadas em países vencedores. Hoje o que percebemos com a globalização, fruto da reterritorialização, é que o formato teatral mais globalizado é o gênero musical de peças americanas da Broadway (Nova York), como o “Rei Leão” e “Cats”, largamente consumidos como franquias milionárias espalhadas pelo globo. Balme opina: “Quando rodamos o mundo percebemos a tendência de produtos que estão em Pequim e produzidos por outros profissionais de forma idêntica no Rio de Janeiro, notamos o risco de padronização que a globalização pode causar” (BALME, 2012, p. 254). Podemos também observar o que é feito na Amazônia, em especial em Belém do Pará, pelas companhias de escolas particulares de teatro, que fazem cópias e realizam apresentações que lotam os teatros. Isso é a globalização, descrita no livro “Teatro e Globalização” (2009), de Dan Rebellato¹², “como meio de gerar lucros apenas aos investidores da indústria cultural”. Em Belém, é apenas para os donos das escolas e centros culturais, promovem seus festivais de conclusão de curso semestralmente. Mas, voltamos a Rebellato e o intercâmbio de informações é definido como cosmopolitismo, “se confundirmos os dois termos, parece que, ao criticarmos capitalismo globais, somos contrários ao diálogo intercultural. O Cosmopolitismo é o crescimento da empatia para com as outras artes” (REBELLATO, 2009).

Observo que, se pensarmos na globalização como hegemonia de certos modelos, não falaremos de teatro universal, “a arte é um lugar para transformar o ponto de vista, deslocar o que se tornou hábito, e promover contrapontos às práticas dominantes” (GARCIA, 2010). O território europeu tem sido o mais fértil para a interação do teatro, pois “enquanto algumas manifestações teatrais, sobretudo do Oriente, mantinham seus segredos guardados, o europeu facilitou o acesso comunicacional” (MACAU, 2016, s.p.), estabelece critérios pedagógicos e didáticos desde a Idade Média; o teatro como catequese, como espelho da sociedade, como formador de opinião, conforme diz o professor João Denys¹³, da UFPE (apud MACAU, 2016, s.p.).

Em meados do século XIX e começo do XX, os atores brasileiros se queixavam da chegada de trupes europeias de Portugal ao Brasil. Os artistas portugueses ocupavam espaços

¹² Professor de Teatro Contemporâneo; Departamento de Teatro, Teatro e Dança; Redação Criativa e Pesquisa baseada em Prática; Centro de Teatro Britânico Contemporâneo; Teatro Contemporâneo; Teatro e Política Britânica Contemporânea. Disponível em: <https://pure.royalholloway.ac.uk/en/persons/dan-rebellato>. Acesso em: 12 set. 2022.

¹³ João Denys de Araújo Leite (Currais Novos RN 1957). Autor, diretor, cenógrafo, figurinista, maquiador, iluminador, sonoplasta, programador visual, ator, professor e ensaísta. Seu trabalho se caracteriza por certo conceptismo estético atualizado, pelo diálogo com outros textos e pelo apuro formal. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa109323/joao-denys>. Acesso em: 13 set. 2022.

físicos, econômicos e conquistavam o público nativo. Maria Helena Werneck (2012) conta que no início dos anos de 1800 houve um hiato artístico no país preenchido por estrangeiros:

intelectuais apostavam na presença portuguesa para sanar a falta de novidades, mas acabaram se decepcionando. Os portugueses não queriam correr o risco de fazer renovação teatral e deixar de produzir dinheiro. O que se fazia era o que havia de sucesso no mundo inteiro e a intenção era mais divertir que educar. (WERNECK, 2012, p. 134).

O repertório cênico vinha de Paris, principal referência artística daquele momento, que exportava dramaturgias e melodramas, romantismo e, com sorte, alguns acessórios tecnológicos de iluminação (MACAU, 2016, s.p.). O realismo, retratando a burguesia com seus conflitos sociais, e as comédias do teatro de revista – ambos oriundos da França – fizeram florescer o gosto pelos estudos teatrais no Brasil.

A atriz portuguesa Lucinda Simões comenta que “todos os artistas (de palco português e brasileiros) são franceses de coração. O regulamento que nos dirige é da Comedie Française” (1922, p 23). Embora a França tenha proeminência na formação das plateias e mesmo das críticas teatrais, há uma base eurocêntrica nessa constituição: Dionísio, da Grécia, Shakespeare, da Inglaterra, Stanislavski, da Rússia, Brecht, da Alemanha, Grotowski, da Polônia. Vamos refletir sobre isso, pois o que chamamos de teatro europeu parece algo tão vasto e um diálogo tão estreito com a produção brasileira, que parte do melhor teatro europeu ainda hoje se vê no que está sendo feito em todo o Brasil e vice-versa. Mas chegamos na era dos fenômenos mais notáveis da cultura teatral, a era pós-colonial, que consiste no crescimento de formas sincréticas. No caso específico do teatro de Wole Soyinka¹⁴, nos afirma que o teatro sincrético pode ser definido como um produto que resulta da interligação entre a tradição dramática ocidental e as formas performativas indígenas de uma cultura pós-colonial. O termo sincretismo advém do domínio da religião comparada que denota o processo através do qual elementos de uma religião são absorvidos por uma outra, num processo que decorre da fricção e interrelação de culturas. O sincretismo teatral, porém, afirma-se, na maioria dos casos, como uma estratégia consciente e programática que gera uma nova forma de teatro à luz da experiência colonial e pós-colonial. O teatro sincrético aparece, assim, como um modo de descolonização do palco, utilizando as formas performativas das culturas europeia e indígena numa combinação criativa de mecanismos comunicativos, não dialógicos, como a dança, a música, o canto, a iconografia e as linguagens indígenas.

¹⁴ Wole Soyinka, dramaturgo nigeriano, poeta laureado, pensador, crítico, ativista político e um dos escritores africanos de expressão inglesa mais lidos e discutidos da atualidade. Disponível em: https://www.uc.pt/org/centrodedramaturgia/Replica_CDC/rosa_figueredo. Acesso em: 21 mar. 2023.

Não podemos deixar de ver o lado positivo da globalização, pois lidamos com uma crescente aceleração da informação. O teatro é o lugar de parar, de desligar e de escutar, de buscar e perceber, para crescer. A globalização talvez só o faça ter mais valor, principalmente para os grandes centros, lugares onde existe investimento na área da cultura, agora para as capitais como Belém, percebo que fica apenas no arremedo, no querer fazer e resistir contra a falta de política.

Isso mostra que o Brasil e os estados nunca tomaram para si a tarefa de produzir teatro. Esse incentivo serviria para manter e conservar a tradição dos grupos teatrais não comerciais, o incentivo artístico, assim como fazem na França. Agora podemos imaginar o que a globalização fez na cabeça dos artistas de Belém. Sabemos que o homem necessita de seu território, seja de aspecto material ou simbólico. O território de cada indivíduo é o que melhor o identifica, dado que o território ajuda e condiciona a construção da identidade de cada indivíduo. O Homem necessita do seu território, do seu espaço e de criar vínculos e ligações com ele.

O nosso território (neste caso os teatros da cidade de Belém, os espaços não teatrais e patrimoniais) está sujeito a alterações, a mudanças. Essas mudanças podem ocorrer em diversos fatores como, por exemplo, a crise econômica, o desemprego, a guerra, a pandemia, os projetos de desenvolvimento, tal como construções de estradas, pavimentação das demais periferias, a patrimonialização, o envelhecimento demográfico, entre outros. E esta mudança no vínculo que nos une ao território nos coloca diante de um processo de (des)territorialização. Assim o processo de (des)territorialização pode ser definido como uma quebra de vínculo, uma perda de território, um afastamento de nossos territórios, havendo uma perda de territorialidade, pessoais e coletivas, uma perda de acesso a territórios (no nosso caso aos teatros), econômicos (a falta de verba para fomento e patrocínio), simbólicos e de recursos. Tendo em conta que o homem é um ser eminentemente social e sociável, este necessita adaptar-se às novas circunstâncias, aos novos territórios. Desta forma, o processo de (des)territorialização está (sempre) implícito ao processo de (re)territorialização que se caracteriza por nem sempre ser bem-sucedido, na qual o homem vai adaptar-se aos novos territórios, tornando-se um agente ativo do novo território.

Nos restando a problemática que pretendo descrever e associar ao teatro paraense que é a (re)territorialização como um processo complexo, principalmente porque grande parte dos processos de (des)territorialização ocorrem em países cujo grau de desenvolvimento é baixo, como por exemplo o Brasil. Este processo envolve indivíduos vulneráveis e com alto grau de resiliência, medida pela capacidade de artistas e grupos adaptarem-se a mudanças e superarem obstáculos, de resistir à pressão feita pelas políticas públicas aplicadas ao teatro paraense, a

tomada do Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”, que durante os anos de 1979 e 1980 foi o local de reunião dos artistas, de experimentações, onde a classe participava do conselho de pautas que eram oferecidas aos grupos para temporadas.

Estou fazendo um mergulho a fim de refletir sobre este tema e sobre o processo de (re)territorialização, um processo complexo, principalmente quando olhamos a cidade pelo fazer artístico do teatro e tão intrínseco do homem. Certo que a vida de nós, artistas de teatro, é um constante movimento de (des)territorialização e (re)territorialização, ou seja, estamos sempre passando de um território para outro, abandonando uns, fundando outros, como é colocado nesta escrita em minha narrativa pessoal, dos grupos por onde passei e de grandes atravessamentos no fazer teatro na cidade de Belém do Grão-Pará.

E assim retorno ao meu rastejar por ruas e avenidas tão sinuosas, como o tráfego de sinuosidade que me faz lembrar de Brecht quando diz que “a mais bela de todas as certezas é quando os fracos e desencorajados levantam suas cabeças e deixam de crer na força de seus opressores” (BRECHT, 1989, p 13), e continuam a levantar poeiras em asfalto quente. Sonho!

Acreditando em ações de grupos e/ou individuais, talvez se inaugure um novo processo, que, até então, para mim jamais deveria ser interrompido: a nossa luta como artista, a retomada de nosso templo de criação, onde nossos corpos e nossa cultura são usados como instrumento de resistência, para retornar ao nosso importante papel no processo de construção de identidades de nossos grupos e artistas, mas não como subalternos e sim como colaboradores de um pensar para frente. Afinal, podemos afirmar que o teatro é valorizado de acordo com o espaço que ocupa na sociedade, isto é, conforme os territórios que ocupa e o público a que se destina. Segundo os valores da sociedade capitalista, apresentar-se para as classes abastadas em teatros luxuosos não tem o mesmo peso de apresentar-se para trabalhadores em salão paroquial, associações de bairros, ruas, praças, casebres e porões. Dependendo do ponto de vista da análise e das formas dos espetáculos, há valores diferenciados se vistos pela ótica dominante. É importante o que se produz nos grandes teatros, como por exemplo os musicais e os dramas burgueses? Sob a ótica de quem sabe que vivemos uma luta de classes, essas produções servem apenas para reforçar a ideologia dominante. O teatro não está separado da sociedade!

Portanto, os territórios e o seu uso se transformaram para além das distinções. Milton Santos afirma que as mudanças técnico-históricas se alteram na medida em que a sociedade vai ampliando as suas especializações, ou dito em outros termos, de acordo com a divisão social do trabalho. “[...] muda o uso do território, em virtude do tipo de produção, reclamados pelos técnicas diretamente utilizadas, e das formas como se exercem as diversas instâncias de produção” (SANTOS, 2000, p. 124). Desse modo, são criadas especializações que requerem

novas técnicas e ferramentas tendem a modificar a geografia que, ao mesmo tempo, ressignifica objetos geográficos preexistentes, como exemplo, a cidade de Belém, capital do estado do Pará, que está entre as cidades da Amazônia Brasileira. Que no passado consolidou-se por uma forte economia da borracha, o que a tornou, uma das mais importantes da região. Hoje, a cidade está com 406 anos, e atualmente é uma das maiores aglomerações urbanas na Amazônia, com uma população estimada de 1.506.420 habitantes em 2021, segundo dados do IBGE.

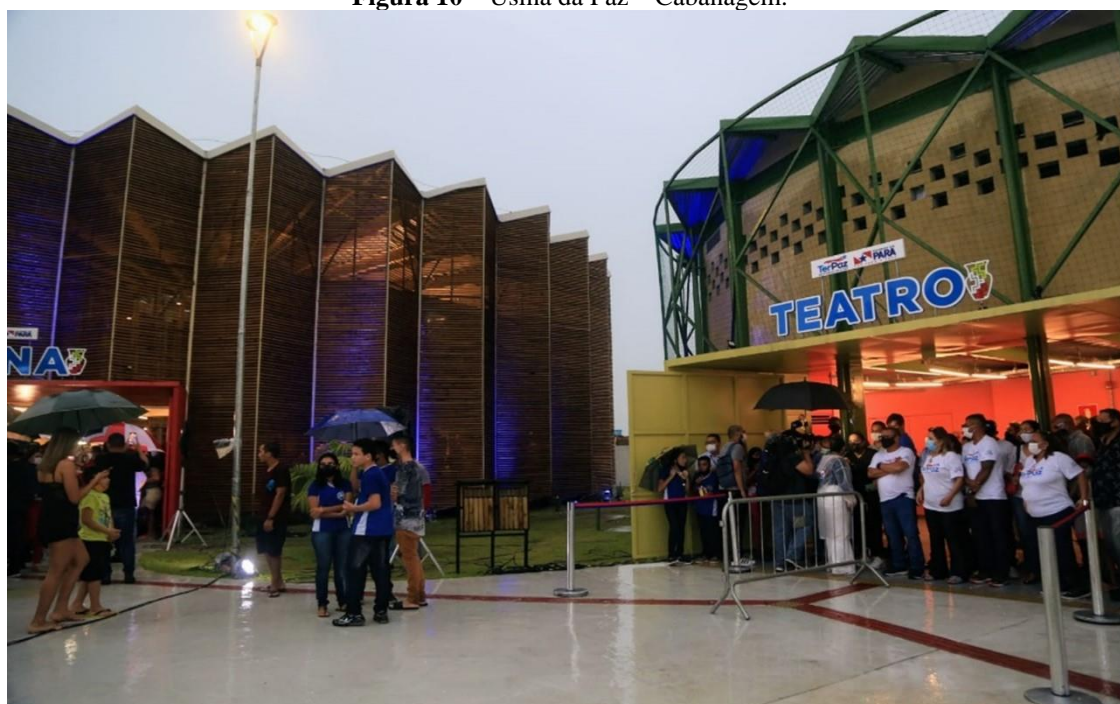
Em função da crescente economia do estado do Pará, nas áreas da agricultura, comércio e mineração, a capital passou a atrair um significativo número de imigrantes. O constante crescimento da região favorece investimento em transporte, educação, saúde e, conseqüentemente, infraestrutura, como construção de shopping, indústrias, portos e terminais de carga. Com isso, percebe-se que localidades consideradas no passado como “distantes”, como o Distrito de Icoaraci, Mosqueiro, Outeiro e as cidades de Ananindeua, Marituba, Benevides e Santa Izabel, passaram a fazer parte da malha urbana.

Desse modo, a grande Belém se tornou uma cidade em processo de mudanças em sua paisagem de forma gradativa, trazendo um contexto de verticalização intensa nos últimos anos. As distâncias diminuíram e cada vez mais pessoas passaram a habitar as cidades circunvizinhas de Belém. Atualmente, a capital paraense passa por um processo de valorização de espaço, em virtude de uma agressiva urbanização dela, principalmente pela intensa especulação imobiliária, o que faz a cidade enfrentar dias de estrangulamento espacial. Com isso, a malha urbana de Belém passa a ser disputada por empresas de construção civil, com o objetivo de investir em novos conceitos de moradia para a população. As áreas de maior valorização concentrada no centro da cidade se tornaram supervalorizadas e o território urbano belemense sofre um processo intenso de “elitização” espacial. As construções imobiliárias de alto padrão “empurram” o morador local para fora desta área de investimentos, pois os antigos proprietários, dentre eles muitos herdeiros, acabam vendendo suas propriedades e saem para localidades de menor especulação imobiliária. Observa-se, portanto, como é impactada a vida cotidiana dos que habitam o local, e como esse processo de intervenção e transformação espacial ocorre sem consciência espacial dos moradores locais.

Como consequência dessa mudança do cenário de Belém, há um aumento, em ritmo acelerado. Contudo, a vida nas áreas periféricas mantém atitudes genuínas, a exemplo das brincadeiras de ruas, a malhação de Judas, a realização das Pastorinhas, Paixão de Cristo e à beira dos rios que cortam a cidade, além das relações de vizinhança, muito comum. Ao lado disso, existem situações que indicam a permanência, nestas áreas, da criminalidade urbana pelas práticas de assaltos, homicídios, tráfico de drogas etc., o que ainda é alvo da combatida

associação entre crime e pobreza. Percebe-se algumas iniciativas do governo para a área do entretenimento cultural como espaço de lazer e práticas de esporte, construção de quadras poliesportivas, teatros (Programa Territórios pela Paz - TERPAZ) e em espaços abertos, como feiras, e como consequência vemos a identificação de lugares que são recortados do conjunto urbano da capital paraense e passam a receber investimentos por parte do governo a fim de atrair investimentos da iniciativa privada. E assim, Velho (1989) evidenciou como o espaço social se reifica no espaço físico. Ou seja, “o mapa da cidade passa a ser um mapa social onde as pessoas se definem pelo lugar em que mora, isso demonstra a questão do prestígio e do status que acompanha o processo de hierarquização e verticalização dos bairros e que define os moradores desses” (VELHO, 1989, p 34). Nesse processo, o mapa social da cidade de Belém vem se transformando. Novas fronteiras simbólicas são construídas, sobrepondo-se ou apagando as já consolidadas.

Figura 10 – Usina da Paz – Cabanagem.



Fonte: Agência Belém¹⁵.

Diante desse quadro, percebe-se os sistemas classificatórios que operam nessa organização espacial, como os moradores da cidade constroem essas fronteiras e transitam entre elas. Portanto, nesse procedimento de identificação, recorte e separação de lugares específicos dentro do conjunto urbano de Belém, observa-se um destaque econômico de determinadas áreas

¹⁵ Disponível em: <https://agenciabelem.com.br/Noticia/223191/bairro-da-cabanagem-ganha-espaco-para-transformacao-social>. Acesso em: 8 set. 2022.

da cidade sendo acompanhadas por uma valorização simbólica. Como podemos observar os emblemáticos casos dos bairros ao longo da Avenida Augusto Montenegro, região que por décadas passou ao largo dos investimentos estatais em infraestrutura. Outrora identificada como polo de fábricas diversas, atualmente, foi transformada em um destino de moradia de grande parcela da população belenense, recebendo altos investimentos da “parceria pública-privada”. No bojo, a avenida desponta como região de uma nova elite da cidade, com infraestrutura que atende parte da demanda local. E agora, altamente valorizada pelo mercado imobiliário. Já os antigos moradores, diante dessa valorização local, sofrem um constrangimento econômico, o que os faz procurar bairros periféricos, estigmatizados pela pobreza e violência, como já dito anteriormente. A mudança da condição de infraestrutura do local, a forma como vai sendo habitado e os novos moradores são elementos que agora valorizam a área antes discriminada social e economicamente.

O espaço, o território e os lugares aqui observados dizem respeito a Belém, que busca ser uma cidade global. Portanto, houve mudanças na divisão social do trabalho, os territórios sofreram modificações e, com eles, algumas áreas vêm sendo valorizadas e outras desvalorizadas. Porém, no século XX, o que mais se fez em Belém foi refazer sua geografia. A discussão conceitual sobre território sempre será realizada, ressaltando que os sujeitos ocupam os territórios em determinado tempo histórico, relacionando-se uns com os outros, assim como os meios técnicos a que têm acesso e de que dispõem. E se pensarmos nestes lugares, percebemos que na realidade eles não foram criados com espaços públicos de lazer e nem com equipamentos culturais. Os shopping centers construídos na avenida não têm teatro e os espaços das associações de bairros foram desarticulados.

Por isso, entendo que este território precisa de lugares para receber um espetáculo teatral. Os espetáculos não só dependem apenas dos sujeitos que os produzem, mas também dos meios de produção e de equipamentos culturais disponíveis a essas pessoas. Nós, artistas de grupos, lidamos com estas dificuldades, pois o espetáculo sofre interferências não só dos sujeitos que assistem, mas, também, dos lugares em que são feitos, tendo que nos adaptar a cada espaço.

Haesbaert desenvolve uma discussão acerca do movimento entre territorialização, (des)territorialização e (re)territorialização, referenciado pelo autor por meio da sigla T-D-R, que aqui já apresentei. Não podemos perder de vista que o primeiro processo de (des)territorialização, segundo o autor, veio com o surgimento do Estado Moderno, que ao fixar o homem à terra, o fez de forma despótica imprimindo “[...] a divisão de terra pela organização administrativa, fundiária e residencial” (2006a, p. 194-195). É fato que hoje cada vez mais

existe amplitude do conceito, na medida em que diversos sujeitos de diversas áreas do conhecimento se debruçam sobre o assunto. Portanto, a geografia tende “[...] a enfatizar a materialidade do território”; a ciência política enfatiza as relações de poder; a economia “[...] vê o território como base da produção” (Ibid., p. 37). Então podemos acrescentar que, em se tratando da arte teatral, o território também é fonte de inspiração; e o patrimônio inspiração para a cenografia, que se transforma em palco de trocas simbólicas, não descartando os espaços ou salas de teatro no entorno da cidade, nas periferias.

O teatro é comunicação e, na condição de fenômeno social ao ser apresentado em espaços alternativos em determinado território, com certeza influenciará o entorno que também é por ele influenciado. Mesmo que esteja apresentando uma obra, o grupo de teatro pode influenciar o imaginário e a afetividade das pessoas em relação ao espaço ocupado pelo espetáculo/obra de arte. Um exemplo desta prática são as que ocorrem em espaços públicos abertos (praças), que podem auxiliar no que se refere à apropriação simbólica deste território, aliás, ele próprio não deixa de ser uma apropriação do espaço no instante em que o grupo teatral chega com todos os apetrechos cênicos. O grupo de teatro, ao mesmo tempo em que se apropria simbolicamente de uma praça pública, e considerando que esse se torna constante em determinados espaços, pode auxiliar na criação do imaginário do lugar, que é o caso do anfiteatro da Praça da República.

Pensando assim, os sujeitos podem participar de múltiplos territórios em uma mesma cidade: um território para morar, um território para trabalhar, outro para estudar, ou, de um mesmo território-lugar, e ter acesso a outros. No entanto, a cada (des)territorialização e (re)territorialização, o indivíduo sofre perdas psicológicas em cada movimentação, assim como parece esquecer que esse constante trânsito ou falta de chão, é o grande gerador de insegurança na contemporaneidade globalizada. Essa liquidez de nosso tempo provoca receios, medos, inclusive o medo do outro. Neste sentido, as práticas artísticas são importantes para humanizar, nos aproximando do outro e fazendo a reflexão sobre si, sobre o outro e sobre o contexto em que os dois estão inseridos. O que se observa é que nestes territórios (re)territorializados e a aceção cultural, diz Haesbaert (2006b), ou seja, território fonte de identificação, criador de uma carga afetiva nos sujeitos que vivenciam, ditos territorializados. Logo uma (des)territorialização e uma (re)territorialização, nessa concepção, fazem com que os sujeitos (artistas) não criem identidades (grupo), percam a referência simbólica e transformem o território em uma espécie de “não-lugar”. Para entender esta concepção de Marc Augé (2008), é necessário compreender o conceito de lugar. O lugar “[...] simultaneamente princípio de sentido para aqueles que habitam e princípio de inteligibilidade para quem observa”. É no lugar

que os sujeitos criam significados para si, bem como, é por meio dos lugares que se pode compreender melhor esses sujeitos e vice-versa. Milton Santos entende que os lugares estão sempre mudando “[...] graças ao movimento social”. Para o autor, lugar “[...] é o objeto ou o conjunto de objetos” (2008, p. 13). Yi-Fu Tuan tem concepção diferente acerca do lugar, sob a perspectiva da geografia humanística, afirma que “[...] o espaço transforma-se em lugar à medida que adquire definição e significado” (1983, p. 151). Para Tuan, “[...] o lugar é segurança e o espaço é liberdade” (1983, p. 3). Saquet entende que o lugar tem certa delimitação territorial, criada pela própria dinâmica social, “[...] centrado em suas tradições e não no ambiente físico” (2010, p. 50). Essa concepção aproxima-se do pensamento de Augé e de Haesbaert. Para este, lugar “[...] além de envolver características mais subjetivas, na relação dos homens com seu espaço, em geral implica também processos de identificação, relações de identidade” (HAESBAERT, 2006a, p. 138). Compreender o lugar como identitário, relacional e histórico, por isso mesmo, o seu contrário é um não-lugar. Os lugares se fazem por retas, que são ruas, encontros e cruzamentos e pelas inserções, que são as praças, os equipamentos culturais.

3.3 NOITE ESTÁ BONITA: O teatro de passagem pela universidade

Noite está bonita
 Parece envidraçada
 Dormem pororoquinhas na beira do rio
 Árvores nuas tomam banho
 Jacarés em férias
 Mastigam estrelas que se derretem dentro d'água
 Entre touceiras de macegas
 Passa uma suçarana com sapatos de seda
 Ventinho ponteia as folhas de embaúba
 A paisagem se desafia num pano de fundo
 Cunhado jabuti torceu caminho
 - Dê lembranças à dona Jabota
 Enquanto é noite
 Com todo esse céu espaçoso e tanta estrela
 Vamos andando machucando estradas mais pra diante
 (BOPP, 1994, p. 39)

Perambulo em busca de acolhimento, em dias de fervor de um sol escaldante, que sinuosamente deslizo em direção ao centro de uma cidade em esquecimento e desconhecida pelo seu potencial criativo e de paixão pela arte de interpretar seres ausentes que da literatura se tornam viventes. Vejo seres que buscam poder e mandam no mínimo os homens poderosos. Sopram os ventos? Gustam as chuvas? Serenam os vulcões? Assuntam o segredo de pedras e

águas? Controlam o voo de insetos e estrelas? Encarecem o tempo? Legislam os destinos? Pseudo imperadores do infinito ignorante. Miseráveis mamulengos cegos tateando o mundo. Mas ainda não consigo viver nesse mundo de criação e....

Tirei a escama do olho e vi o gesso invisível. Há quanto tempo andava eu pela rua do bairro comendo na mesma mesa, falando com a mesma gente a mesmíssima conversa? Há quanto tempo jazia incolor, encurralado em calendários e horários quando coloridas horas prometiam mil surpresas? Que rigidez era essa a me entançar o corpo e me reduzir o todo a simples osso no gesso? Vida não é movimento? Assim, quebrei a carcaça de pele seca. Depois me soltei sem pejo com meu corpo ao vento. E aí veio a dúvida o não-possuído é o que nos possui. E o não-vivido o que mais se vive. Muito mais que memória somos sonho e desejo. São nossas lacunas que nos preenchem.

Eram muitos caminhos imensos o mapa na mesa. A força de marés e ventos patrimônio no comando de canoas lanchas navios. Aonde ir? Nó a desmanchar.

Muitos homens cobiçavam praias de rio e bocas de igarapés e teu corpo e o coração gangorreava em selvagem contradança paixões a pino, vertigens. Meu Deus, quem escolher para ser meu guia nessa cartografia de rios e praias se na marcha à ré, não posso ir?

Eram muitas crianças mudas no escuro da lua a pedir ventre leite colo. Geravam o teu remorso à ternura rejeitada. Ai desperdício de sangue! Eram múltiplas as tarefas ao alcance de mãos ávidas. Segredos em desafio de cócegas nos teus dedos. Muitos apelos a sacudir a carne e berrar no ouvido. E os nossos pés de artistas na bacia do mundo não no sufoco de um poço. O perigo se amoitava nas bordas de ampla cratera aberta em perspectivas roçando esfacelamento. É o que eles querem para os nossos devaneios! Quem sabes! Algum vendaval? Foste parar no gargalo de um funil, exilado do excessivo anil do céu. São tão próximas as paredes que em vão tentam abrir os braços criadores.

O que se expandia em corpo retorna em fiel convergência. Teu, meu, nosso passado então reflui arrematando fios e fiapos da cauda que arrastei por degraus e ruas perdidas da cidade de Belém. Já se vislumbra o caminho buscado outrora entre brumas. Reina Augusta calma. A rotina te ingressou. Viraste estátua de sal. Tudo definido e único.



E ainda não sendo possível viver somente das ações coletivas, os meus planos como ator, diretor teatral e gestor cultural não param. Eu sei que sempre vou encontrar dificuldades no caminho, mas reforço que para quem trabalha com ações socioculturais não existe a opção de desistir; não deixei que os sonhos ficassem só na minha cabeça, faço o máximo para realizá-los. A satisfação da realização de um sonho é inexplicável e única. Gostar do que se faz deveria ser fundamental em qualquer profissão, mas nem sempre isso é possível. Busco alternativas para encaixar as tarefas que dão prazer às que são necessárias, é uma forma de inserir a produção da arte gradualmente no emprego formal. “Se sua alma é preenchida de arte, não há outro caminho a seguir. É uma ilusão acreditar que eu seria feliz fazendo outra coisa, e acredite, eu tentei” (FURTADO, 2015, p. 165). Essa realidade é comum aos artistas das periferias e das pequenas cidades como Belém. Mas, para garantir o sustento, precisava trabalhar também na área da educação. Porém, eu me orgulho em dizer que foi essa arte/teatro que proporcionou a mim, saúde, educação, motivação e uma formação profissional.

É também uma valorização do presente e incentivo a um futuro com mais respeito. Os obstáculos e as portas fechadas foram aproveitados como incentivo e serviram para fortalecer ainda mais a possibilidade da realização de um sonho. Eu sempre tive o respeito e o sucesso desejado e digo que o segredo disso é ouvir o coração: “Em todas as áreas, o mais importante é a sua satisfação e felicidade”. Eu olho dessa forma, o sucesso e a remuneração virão como consequência. E assim fiz, ampliei meus horizontes profissionais, dei um tempo para o Grupo de Teatro PALHA e fui selecionado, em 1º de agosto de 1996, como professor auxiliar pela Universidade da Amazônia – UNAMA, onde iniciei a criação de um grupo de teatro universitário, com a participação de alunos e a comunidade do entorno dela, denominado “USINA DE TEATRO DA UNAMA”. Iniciamos um trabalho de conquista dentro de uma instituição que não trabalhava as artes com o alunado, nem com projetos de extensão. Boal (2000) deixa claro que todos os seres humanos são atores, porque agem, e espectadores, porque observam. O jogo teatral é um termo para designar qualquer estrutura de atividade que possa ser utilizada no teatro, seja dramático ou mesmo na forma de esporte ou de brincadeiras. Representar um personagem é também colocar-se no lugar de outro, é criar possibilidades de trabalhar e compreender a diversidade, as diferenças, as semelhanças, o ser e o vir a ser; é poder perceber a si e ao outro como sujeitos no mundo, como agentes de transformação da sociedade (COURTNEY, 1990).

E assim dei início à preparação dos participantes da USINA DE TEATRO DA UNAMA, com exercícios extraídos de Koudela (1984, 2001), Peixoto (1982), Bentley (1981), Rugna (2009), Boal (2000), livros disponíveis na biblioteca do Campus “Alcindo Cacela” ou

do meu acervo pessoal. Esses autores disponibilizam o acesso ao conhecimento do teatro e com atividades de fácil entendimento, para que o grupo formado pudesse iniciar seu mergulho no universo do teatro. Segundo Rugna (2009), “[...] praticar a arte é ir além do aprendizado cênico. É um aprendizado para a vida, um recurso que traz inúmeros benefícios a formação intelectual, ética, moral e social da criança e dos jovens” (BENTLEY, 1981, p. 14). A leitura de várias linhas de pensamento sobre o universo teatral nos proporcionou conhecimento para entender como a arte está vinculada à vida das crianças, adolescentes e jovens. Estes autores só estão presentes nesta escrita por existirem em um diário de bordo deste professor, que se aventurou na instituição de ensino privado, enfatizando aqui que são poucas que valorizam a arte na formação do indivíduo.

A UNAMA foi um diferencial neste educar. As oficinas de “Iniciação teatral com prática de montagem” consolidam a proposta, os integrantes começam a trilhar um caminho descobrindo a si mesmos e a sua função social no meio em que estão inseridos, desenvolvendo sua capacidade de se expressar e criar. E iniciamos um processo de criação de performance e pequenos espetáculos teatrais. Proporcionamos aos participantes conhecimento teatral através de um universo que foi explorado de infinitas maneiras, seja através de apresentações fictícias ou retratando a vida real, comédias ou dramas, literários ou históricos. A sensibilidade da instituição com as artes também pode advir de certo efeito do contato com as produções artísticas, um estranhamento (FREUD, 1976), a recepção estética (FRAYZE-PEREIRA, 2005) e a experiência estética (KASTRUP, 2010). Apesar das diferentes denominações, esses autores afirmam a potência do encontro entre o sujeito e as manifestações artísticas, que pode vir a produzir outras formas de fruição dos cinco sentidos: visão, tato, audição, paladar e olfato. É possível enxergar o mundo de outra maneira, sob perspectivas diferentes daquelas autocentradas, e, mais do que isso, mudar o jeito de levar a vida. É exequível transformar a realidade e produzir subjetividades performativas que ocupem espaços de convivência na universidade e na cidade. É factível suspender, mesmo que contingencialmente, o tempo da produtividade, da utilidade e da rapidez. Então, falo aqui do potencial transformador e inovador da arte. Essas características se avizinham das considerações de Rancière (2005) sobre a política da arte. Para esse filósofo, a arte é política:

[...] antes de mais nada pela maneira como configura um sensório espaço-temporal que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de... Ela é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação,

velocidades específicas, mas também e antes de mais nada formas de reunião ou de solidão (RANCIÈRE, 2005, p. 46).

Outro modo de favorecer a sensibilidade com as artes é incluí-las no processo de formação e, para isso, seria necessário preparar o ambiente e um clima cultural para que a “partilha do sensível” aconteça dentro e fora das instituições escolares e universitárias. Portanto, faz-se imprescindível abrir espaços na produção de conhecimento não só para o protagonismo e a experiência dos estudantes – condições para as quais Paulo Freire (1921-1997) há muito nos havia alertado, mas também para o encontro entre os alunos e os artistas, as performances, as intervenções urbanas, os materiais audiovisuais, as produções cinematográficas, a literatura, o teatro e a poesia etc. Como afirma Favaretto (2010, p. 225): “o essencial é o acesso à experiência estética a partir do contato com a atitude e o trabalho dos artistas”. Essa abertura para a interdisciplinaridade foi um campo fértil para a produção de um clima cultural propício à inserção da arte nos processos de formação dos estudantes nesse campus. Há, portanto, espaço para a articulação entre as atividades de ensino, extensão e pesquisa – apresento aqui –, que incluem as atividades artísticas e as manifestações culturais na produção de conhecimentos. Demonstrarei, no desenrolar desta escrita sobre passagem pela Universidade da Amazônia, nossa produção de conhecimentos acerca da relação arte e formação. O que nos interessa é o entrelaçamento entre diversos saberes e discursos que abarquem a experiência e a tessitura da vida em suas relações com os processos de criação.

De modo peculiar como entendo a formação cultural: um processo que pode dar oportunidade à reflexão sobre a cultura na qual se está inserido, pois ela e a sociedade, mais do que um pano de fundo, precisam ser discutidas como produtoras de subjetividade. Apresento, também, minha trajetória, com as realizações de passagem e deslocamento em direção à arte se refere à aposta, se existe alguma alternativa para o sujeito exercite sua liberdade, ela estaria vinculada a certas produções artísticas. Trata-se de colocar determinadas formas artísticas como alternativa crítica e transformadora na construção de uma cultura resistente ao processo de padronização dos sujeitos. Começo minhas atividades como professor de teatro ligado ao Coro

Cênico Rômulo Jati¹⁶, dirigido pela professora Joelma de Almeida e Silva Bezerra¹⁷, no qual realizei uma oficina de preparação dos cantores para a criação do espetáculo “Anjo – O Conflito dos Homens” (1996), uma montagem que reunia o grupo de dança dirigido pela professora Waldete Brito¹⁸ e o Coro da UNAMA, com 22 cantores que viveram um processo de criação teatral e de interpretação. O espetáculo usa a palavra, o canto e a dança como elementos básicos utilizados para narrar a chegada do terceiro milênio, colocando a comunidade cristã diante do espelho, que com o altíssimo nível de desenvolvimento científico e tecnológico, convive com uma estarrecedora miséria material e espiritual, sendo contada através da trajetória de um homem que é despertado para a busca de sua libertação por meio da espiritualidade. Com a minha chegada na instituição inicio a união das linguagens e dos grupos culturais de dança, coro e agora o teatro.

¹⁶ O regente do Madrigal da UNESPA Cultural era o professor e regente Rui Romulo Carvalho Jati (* Nova Olinda do Norte - Amazonas, 23/10/1963 – † Belém - Pará, 1993), amazonense, filho de José Rosa Ribeiro Jati e Neusa Carvalho Jati, diplomado pela Universidade Federal do Pará – UFPA, em Licenciatura Plena em História, com Especialização em História Natural pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. Jati foi também Presidente da Federação Paraense de Coros - FEPACO; Assessor Artístico da Confederação Brasileira de Coros, Professor de Cultura Musical EPB/História, regente do Coral Marcos Marcelino e do Coral da Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária - CPATU/EMBRAPA e professor de algumas escolas públicas e particulares de Belém, conforme seu Curriculum Vitae, documento pertencente ao acervo da UNAMA. Cursou ainda Licenciatura Plena em Educação Artística – Música UFPA (1993), curso não concluído devido ao seu falecimento. (BEZERRA, 2015, p. 25).

¹⁷ Mestre em Artes – Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGARTES do Instituto de Ciências da Arte – ICA/UFPA (2013). Graduada em Licenciatura Plena em Educação Artística - Habilitação em Música - UFPA (1996). Possui Curso Técnico em Instrumento - Canto Lírico - Escola de Música da UFPA - EMUFPA (2003). Atualmente é professora de Canto Popular (2015) da Escola de Música -EMUFPA/ICA/UFPA. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música, atuando principalmente nos seguintes temas: Coro Cênico, Arranjo Vocal, Produção de CDs, Música Vocal, Regência Coral, Pesquisa em Música na Amazônia.

¹⁸ Doutora e Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia. Licenciada Plena Em Educação Física pela Universidade do Estado do Pará (1985). Desde 1993 é professora da Universidade Federal do Pará – Lotada na Escola de Teatro e Dança. Tem experiência na área de Artes, com pesquisa em Dança contemporânea, como coreógrafa e diretora artística assinou inúmeras produções cênicas. Professora convidada a ministrar cursos de dança em vários municípios do Estado do Pará. Coordena o projeto de pesquisa: Poéticas Contemporâneas: Corpo-Dança e Improvisação. É diretora artística da Cia Experimental de Dança Waldete Brito, desde 1998 até a atualidade.

Figura 11 – Espetáculo “Anjo, O Conflito dos Homens”.

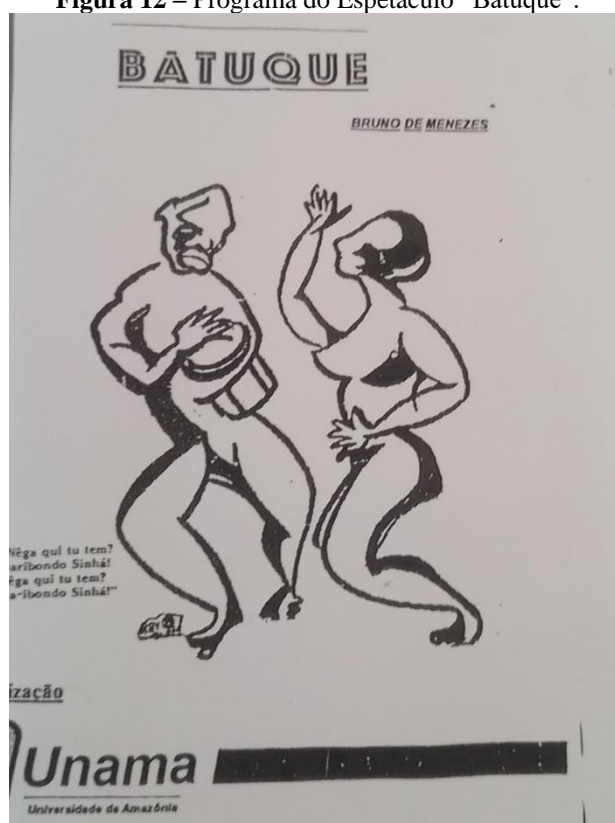


Fonte: Acervo do autor.

Neste mesmo ano realizamos o Simpósio “Bruno de Menezes¹⁹”, com o objetivo de discutir sua poética ficcional, folclórica e antropológica, no qual montei o espetáculo “BATUQUE”, com dramaturgia de minha autoria, inspirado na obra de Bruno de Menezes. Neste ano foi criado o Núcleo Cultural da UNAMA, composto pelo: Setor de Artes Cênicas e Musicais, coordenado por mim, a Casa da Memória e a Galeria de Arte Graça Landeira. Com isso se solidifica o movimento cultural da instituição. A criação dos grupos artísticos com a participação dos alunos o objetivo de oportunizar aos mesmos a possibilidade de desenvolvimento de suas aptidões artísticas, mas isto se estendia também para a comunidade do entorno do Campus Alcindo Cacela, pois não acredito em educação que se faz sem arte e cultura.

¹⁹ Bruno de Menezes, 1893 - 1963, filho de Dionísio Cavalcante de Menezes e Balbina Maria da Conceição Menezes, nasceu no bairro do Jurunas, em Belém do Pará. Coursou apenas o primário no grupo escolar José Veríssimo. Disponível em: <https://www.fcp.pa.gov.br/obrasraras/book-author/bruno-de-menezes/>. Acesso em: 5 set. 2022.

Figura 12 – Programa do Espetáculo “Batuque”.



Fonte: Acervo do autor.

Em junho de 1997, monto o espetáculo “Promessa em Azul e Branco”, trazendo para o palco duas fases da vida da autora de “Aruanda”, Eneida de Moraes²⁰, menina e mulher, incluindo a crônica “Tanta Gente” e o resgate de canções do passado da escritora paraense de seus tempos de prisão e do nascimento do “Baile do Pierrot”.

²⁰ Eneida Costa de Moraes nasceu em Belém no dia 23 de outubro de 1903, filha de Guilherme Joaquim da Costa e de Júlia Vilas Boas Costa. Seu pai, caboclo amazonense enriquecido no período do apogeu da borracha, costumava contar-lhe lendas amazônicas, que vinham se somar às histórias infantis narradas por sua babá francesa, Elise Platt. Já então participava do movimento literário do Pará, publicando crônicas e poesias em diversos jornais – entre os quais o Estado do Pará – e revistas como Guajarina e A Semana, da qual foi secretária, em substituição a Pelegrino Júnior. Formou-se em odontologia em apenas um ano e foi a oradora da turma. Colaboradora da revista Para Todos, dirigida por Álvaro Moreira, a quem conheceu numa viagem ao Rio de Janeiro, então Distrito Federal, lançou em 1929 seu primeiro livro de poemas, Terra verde. No ano seguinte, já separada do marido, transferiu-se para o Rio de Janeiro, ligando-se de imediato a um grupo de escritores e intelectuais, entre os quais Murilo Mendes, Cícero Dias, Manuel Bandeira, Aníbal Machado, Raquel de Queirós e Sérgio Buarque de Holanda. Disponível em: <https://www18.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/eneida-costa-de-morais>. Acesso em: 5 set. 2022.

Figura 13 – Programa do Espetáculo “Promessa em Azul e Branco”.



Fonte: Acervo do autor.

Com a formação do Núcleo Cultural da UNAMA, iniciamos o projeto de resgate das “Pastorinhas”²¹, o primeiro grande projeto do Núcleo Cultural da UNAMA. Em sua primeira montagem o texto de Wilson Fonseca²², “As Pastorinhas de Santarém”, (datado de 1934), com a minha direção e encenação.

²¹ A dança dramática das Pastorinhas foi utilizada pelos jesuítas portugueses como um meio de apresentação do cristianismo aos nativos a fim de fazê-los aderir à cultura da civilização ocidental cristã. Desde os tempos da colônia amazônica, compreendida pela região do Grão-Pará e Maranhão, a festa das Pastorinhas já era realizada, tendo como público e atores os índios e colonos portugueses, bem como os escravos negros que não tiveram seus bailados desprezados pelos religiosos que os aproveitaram e os introduziram na celebração das Pastorinhas. (SALLES, 1980).

²² Em 1920, Wilson Fonseca iniciou os estudos musicais com o pai, maestro José Agostinho da Fonseca (1886-1945), tornando-se um dos grandes compositores paraenses do século XX, junto com Waldemar Henrique e Altino Pimenta. Em 1922, integrou a banda “Sete de dezembro” (depois chamada “Três de Junho”) tocando triângulo. Em 1922, ingressou na Escola de Música do Colégio São Francisco, onde aprendeu a tocar requinta e saxofone alto. Em seguida, integrou como saxofonista na banda Juvenil Sinfônica Franciscana. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Wilson_Fonseca. Acesso em: 5 set. 2022.

Figura 14 – Pastorinhas de Santarém – 1997.



Fonte: Acervo do autor.

Estreia no dia 27 e fica em cartaz até o dia 29 de novembro de 1997, no Estacionamento da UNAMA (Campus Alcindo Cacela), realizando uma itinerância nas Igrejas: Santo Alexandre (04/12/1997 – Cidade Velha – Centro); Nossa Senhora de Aparecida (07/12/1997 – Pedreira); Santa Isabel da Hungria (10/12/1997 – Guamá); Igreja São Francisco de Assis-Capuchinhos (13/12/1997 – Guamá); Igreja de São Judas Tadeu (16/12/1997 – Condor); Igreja de São José de Queluz (17/12/1997 – Canudos); FIEPA – Federação das Indústrias do Estado do Pará (18/12/1997 – Nazaré); Igreja de Betânia (21/12/1997 – Entroncamento); Teatro Margarida Schivazappa (22/12/1997 – Nazaré). O projeto realizava o trânsito-centro-periferia-centro.

A tradição das “Pastorinhas” chegou na Amazônia junto com a colonização e a fundação da cidade de Belém do Grão-Pará, junto com os portugueses e suas tradições ibéricas. Trata-se de um folguedo popular com teor religioso que comemora o nascimento de Cristo. A prática das encenações já existia no Brasil, principalmente nas regiões do Norte e Nordeste, desde o século XVI, utilizadas pelos jesuítas na catequese indígena. As Pastorinhas acabaram sendo absorvidas totalmente pela cultura popular e em Belém elas sempre existiram nas periferias e paróquias. Durante a época de ouro da borracha, o folguedo saiu das áreas pobres e populares e invadiu as casas dos fidalgos e os teatros, mais ricos, influenciados pela cultura e estética das operetas eruditas europeias que por aqui chegavam. A queda no preço da borracha também

gerou crise na expressão popular e as Pastorinhas de Belém sumiram, ficando restritas às paróquias da periferia novamente. Nos anos de 1990 estavam completamente esquecidas, sem incentivo do poder público e, em um ato de resgate, a Universidade presenteia a cidade com o Projeto: Revitalização das Pastorinhas.

Em comemoração ao Dia Internacional do Meio Ambiente, nos dias 19 e 29 de junho de 1998, a montagem do espetáculo “Ritual”, dramaturgia minha, com cânticos e rituais das tribos Parakanã, Xavante e krahó, e a criação de improvisos vocais surgidos durante o processo de montagem. Juntamente com o Coro Cênico da Universidade e a Usina de Teatro da UNAMA, mergulho em um outro universo com os meus alunos, um desprendimento de nossas convicções de mundo. Um mergulhar além do bem e do mal, um abandonar-se para compreender o povo das matas; consigo reunir cinquenta atores e a montagem em uma aldeia cenográfica construída nas dependências da universidade pelo arquiteto e cenógrafo Bechara Gaby²³.

Figura 15 – Espetáculo “Ritual” – 1998.



Fonte: Acervo do autor.

Em 24 de outubro de 1998, em comemoração aos cinquenta anos da morte do escritor Monteiro Lobato, realizo o espetáculo “Lobato o contador de Histórias”, com dramaturgia de Edielson Goiano, direção e encenação minha e com direção musical de Joelma Bezerra. A ideia era aproximar o universo lúdico criado pelo escritor das crianças urbanas que se distanciaram

²³ Bechara Lopes Gaby (Belém/PA, 1948), imputa suas origens libanesas importância fundamental em sua formação. Neto do pioneiro migrante Youssef, que se instalou na cidade de Marabá/Pa, filho do comerciante Chicrala, tendo a figura maternal de sua tia Rosa como referência. Formado em Arquitetura (1964) pela Universidade Federal do Pará – UFPA, professor, artista plástico, carnavalesco, cenógrafo, figurinista e aderecista. Disponível em: https://www.academia.edu/36270897/A_casa_do_Arquiteto_Bichara_Gaby_Nascimento_Claudia_Helena_Campos. Acesso em: 5 set. 2022.

das leituras e da imaginação, e mais próximas dos videogames, televisão e skates. O mergulho era feito com trechos de *Reinações de Narizinho*, *Memórias de Emília* e outros episódios que retratavam os mundos folclóricos, mitológicos e fabuloso criados pela escrita. O espetáculo era aberto ao público de todas as idades e com direcionamento para as escolas públicas do entorno do “Campus Alcindo Cacela” e do bairro da Pedreira em Belém.

Figura 16 – Espetáculo “Lobato o Contador de Histórias” – 1997.



Fonte: Acervo do autor.

No período de 23 a 26 de março de 1998, em comemoração aos 500 anos do descobrimento do Brasil, a Universidade da Amazônia, juntamente com o consulado de Portugal em Belém, promoveu a “Semana de Portugal na Amazônia: um “(re)descobrimento de culturas”. Na oportunidade apresentamos o espetáculo “Navegar é Preciso, Viver não é Preciso”, com dramaturgia, direção e encenação minha e direção musical de Joelma Bezerra. O espetáculo nos fazia compreender o destino de uma carta que anunciava para o mundo, no século XVI, as belezas e maravilhas da natureza brasileira e os costumes do povo ameríndio. Tudo iniciado com a famosa carta dirigida ao El Rei Dom Manuel, que não tardou muito para o Brasil, com o seu autêntico barro, que fosse moldado à feição dos lusos, acompanhados por músicas de compositores que lançam os olhos para o século XII e em pleno século XX.

A montagem consegue formar uma grande corrente, transformando a plateia em marinheiros para compreender a essência e a grandiosidade de (re)descobriremos o Brasil. No mesmo ano, o Projeto “Revitalização das Pastorinhas” apresenta o espetáculo “Pastorinhas

Poder da Fé”, de Lourival Pontes de Souza²⁴, texto encenado em 1936 pelo grupo de Pastores “Filhas de Távora”.

Figura 17 – Espetáculo “Pastorinhas Poder da Fé” – 1998.



Fonte: Acervo do autor.

O espetáculo realiza o trânsito-centro-periferia-centro, saindo do estacionamento do Campus Alcindo Cacela da UNAMA, com apresentações nos dias 27 a 28 de novembro de 1998, no bairro do Umarizal, seguindo para: Paróquia de Nossa Senhora de Fátima (30/11/1998 – Fátima); Igreja de Santo Alexandre (04/12/1998 – Cidade Velha – Centro); Igreja de São Domingos de Gusmão (05/12/1998 – Terra Firme); Igreja da Betânia (06/12/1998 – Entroncamento); Igreja de São Judas Tadeu (09/12/1998 – Condor); Igreja de Nossa Senhora do Bom Remédio (10/12/1998 – Coqueiro); Paróquia de São Francisco de Assis – Capuchinho (11/12/1998 – Guamá); Igreja de Nossa Senhora das Graças (12/12/1998 – Ananindeua); Igreja de Santa Isabel da Hungria (13/12/1998 – Montepio); Igreja de Nossa Senhora do Ó (14/12/1998 – Distrito do Mosqueiro); Igreja de São José de Queluz (15/12/1998 – Canudos); Praça da Bíblia (16/12/1998 – Entroncamento); Igreja de São Raimundo Nonato (17/12/1998 – Telégrafo); Igreja de São João Batista (18/12/1998 – Distrito de Icoaraci); Igreja de Santa Rita

²⁴ Lourival (c. 1914 – 1985), marceneiro, compositor, contrarregista de teatro de revista, ensaiador de pastorinha, autor de folguedos populares. Iniciou sua carreira em 1928, escrevendo o texto *O Poder de Iara* para o cordão de peixe Camurim, com o qual o grupo foi campeão. O sucesso deste início incentivou-o para escrever textos teatrais para outros cordões de bichos, como pássaros da capital e do interior, colaborando ao longo de cinquenta anos para manter vivo este folguedo. Escreveu pastorinhas e textos teatrais, publicando pela SEMEC: *Amor Proibido ou Sangue do Meu Sangue e a Pastorinha O Poder da Fé* (SOUZA, 2006).

de Cássia (19/12/1998 – Ananindeua); Ministério Público do Estado do Pará – Projeto Cantata (20/12/1998 – Cidade Velha – Centro); Praça do Operário (21/12/1998 – São Brás); Igreja Nossa Senhora de Lourdes (22/12/1998 – Nazaré); Igreja de Nossa Senhora Aparecida (23/12/1998 – Pedreira). O que observamos foi o crescimento da itinerância do projeto, de doze apresentações na primeira versão, para vinte e duas apresentações, intensificando o trânsito centro-periferia-centro e nos fazendo perceber a importância do folgado popular das Pastorinhas, que neste ano foi inspirada nas companhias mambembes de teatro.

No ano de 1999, dou início à montagem do espetáculo “O Silêncio é de Ouro e a Palavra é de Latão”, inspirado na obra “O Ponto de Partida”, de Gianfrancesco Guarnieri, escrito em 1970, que se baseava nos acontecimentos que marcaram a história política brasileira, entre 1968 a 1974. Neste ano, o Núcleo Cultural da UNAMA completa três anos de atividades, e na Usina de Teatro o elenco se torna permanente, chegando a hora de experimentar o novo espaço oferecido ao grupo, a Sala de Experimentação Cênica da UNAMA, localizada no Campus Alcindo Cacela, ficando o espetáculo recém-montado em cartaz por uma longa temporada.

O espetáculo participou da XV Mostra Estadual de Teatro da FESAT, na qual fomos contemplados com os prêmios de melhor espetáculo, melhor direção (Paulo Santana), melhor ator (Dionelpho Júnior), ator revelação (Emanoel Franco), atriz revelação (Fernanda Costa) e melhor caracterização e maquiagem. O espetáculo ficou em cartaz durante todo o ano, com apresentações de quinta-feira a domingo.

Figura 18 – Espetáculo “O Silêncio é de Ouro a Palavra é de Latão” – 1999.

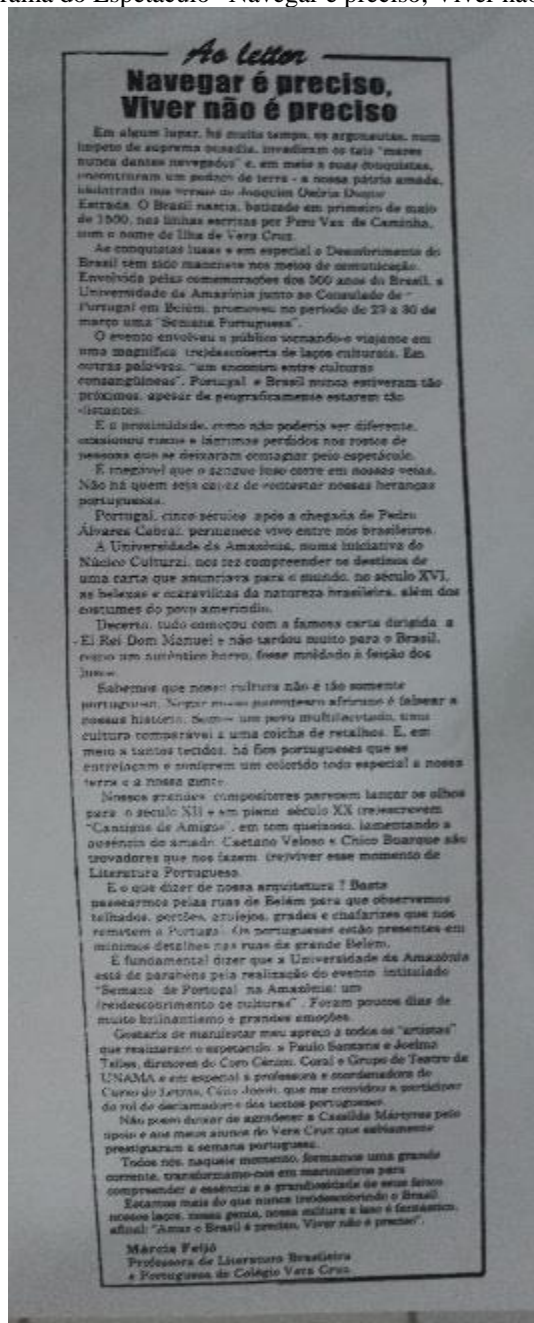


Fonte: Acervo do autor.

Neste mesmo ano, a Usina de Teatro promove a oficina para novos integrantes, bem como, a montagem do espetáculo “Canto do Povo de um Lugar”, com dramaturgia de minha autoria, inspirada na obra do poeta Manoel de Barros, com direção musical de Joelma Bezerra e músicas de Milton Nascimento, Caetano Veloso e João do Valle.

Ainda neste ano a UNAMA realiza o 5º Fórum Paraense de Letras intitulado “Minha Pátria é Minha Língua”, momento em que o Coro Cênico e a Usina de Teatro da UNAMA apresentam o espetáculo musical “Navegar é Preciso – Destinos de uma carta”, com dramaturgia composta por versos de Fernando Pessoa, com direção cênica minha e direção musical de Joelma Bezerra.

Figura 19 – Programa do Espetáculo “Navegar é preciso, Viver não é preciso” – 1999.



Fonte: Acervo do autor.

Em 1997 me torno professor de artes do Colégio Moderno, onde iniciei a formação de um grupo de teatro na instituição composto por alunos do colégio, e no ano de 1999 montei o espetáculo musical “O Enigma de Cid”, com texto de Guto Greco, com apresentações na escola e no Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”, além da participação no Festival de Teatro Escolar em Salvador – Bahia.

Dando continuidade ao Projeto Revitalização das Pastorinhas, em 1999 realizamos a montagem das “Pastorinhas Cruzadinhos de São João Batista”, de Bettina Ferro de Souza, cujo texto foi montado na década de 1950 e 1960.

Figura 20 – Espetáculo “Pastorinha Cruzadinhos de São João Batista” – 1999.



Fonte: Acervo do autor.

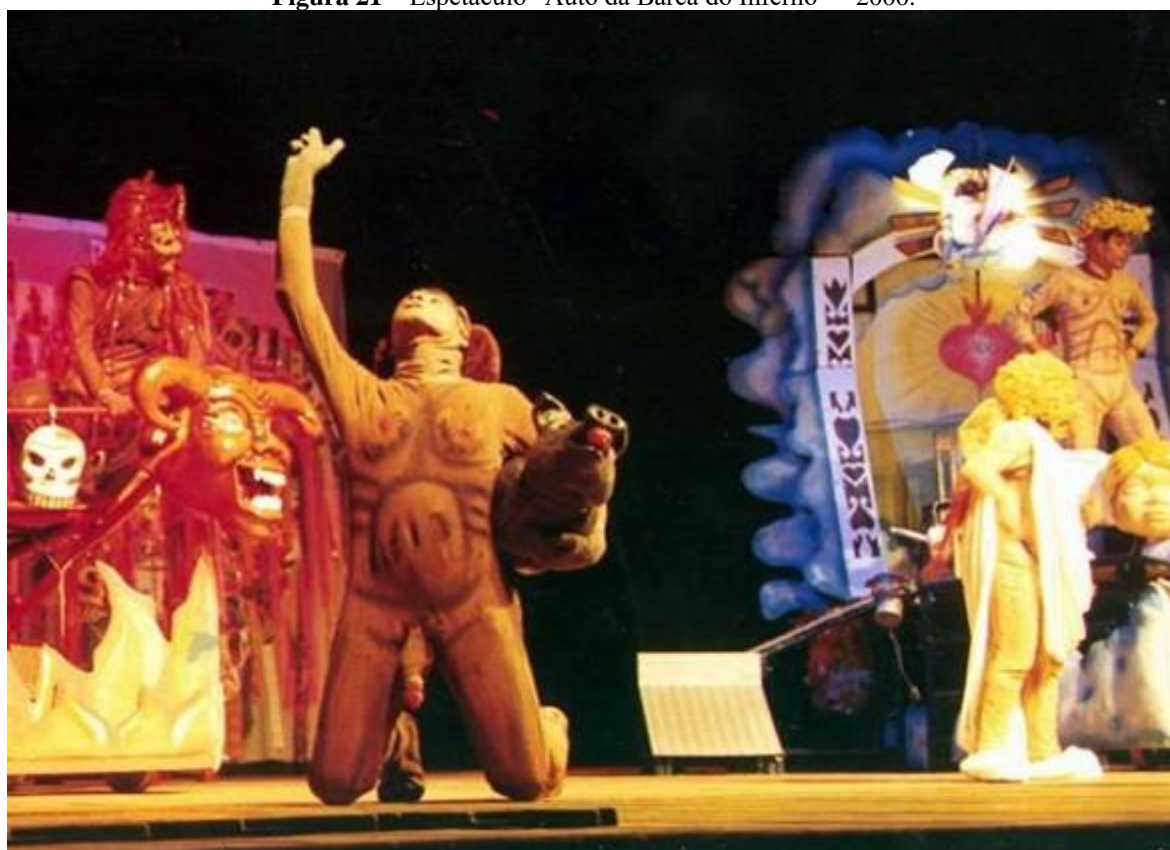
O espetáculo estreia no dia 25 e fica em cartaz no estacionamento da UNAMA até o dia 27 de novembro de 1999. Após apresentações no Campus Alcindo Cabela, o espetáculo faz a seguinte itinerância: Santuário Nossa Senhora de Fátima (29/11/1999 – Fátima); Igreja de São Francisco de Assis – Capuchinho (30/11/1999 – Guamá); Igreja de São Judas Tadeu (02/12/1999 – Condor); Igreja de Nossa Senhora do Ó (03/12/1999 – Distrito do Mosqueiro); Igreja da Betânia (05/12/1999 – Entroncamento); Igreja de Santa Isabel da Hungria (06/12/1999 – Guamá); Igreja de Santo Alexandre (08/12/1999 – Cidade Velha – Centro); Igreja de São Raimundo Nonato (09/12/1999 – Sacramenta); Igreja de São José (10/12/1999 – município de Castanhal); Igreja de São João Batista (12/12/1999 – Distrito de Icoaraci); Igreja de São Sebastião (13/12/1999 – Sacramenta); Igreja de São José de Queluz (14/12/1999 – Canudos); Igreja de Nossa Senhora do Bom Remédio (15/12/1999 – Coqueiro); Igreja da Santíssima Trindade (17/12/1999 – Campina); Igreja de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro (18/12/1999 – Telégrafo); Igreja de Nossa Senhora das Graças (19/12/1999 – Coqueiro); Igreja de Nossa Senhora Aparecida (23/12/1999 – Pedreira).

Em 2000, um projeto de circulação da música popular paraense denominado “Quintas Musicais”, cujo objetivo era difundir o gosto pelos ritmos da Região Norte. Durante o ano foram quarenta e oito apresentações musicais de compositores e intérpretes paraenses.

No mesmo ano, montamos e estreamos o espetáculo “Auto da Barca do Inferno”, uma obra escrita em 1517 pelo português Gil Vicente, um dos precursores do movimento Barroco

da nossa literatura. Com um elenco maduro, montagem para as praças públicas de Belém, com a proposta de levar a plateia a um porto imaginário onde apenas dois escolhidos entrarão na barca do céu, restando aos outros a barca do inferno. Ficamos em cartaz durante o ano inteiro nas dependências do estacionamento do Campus Alcindo Cacela, e no ano de 2001 uma itinerância pelas praças públicas de Belém e Icoaraci. Participamos do 1º Festival Estadual de Teatro Amazônia Celular e da XVII Mostra Estadual de Teatro da FESAT, e em ambos ganhamos os prêmios de melhor espetáculo, melhor caracterização e melhor ator coadjuvante (Gilberto Andrade). Com o sucesso, o espetáculo é convidado a participar do Projeto “Todos Verão Teatro”, organizado pela Federação de Teatro de Pernambuco – FETAPE.

Figura 21 – Espetáculo “Auto da Barca do Inferno” – 2000.



Fonte: Acervo do autor.

Ainda em 2000, dentro das ações do Projeto de “Revitalização das Pastorinhas”, monto o espetáculo “Auto das Pastorinhas”, de Luiza Teixeira Coelho Bastos, com o qual realizamos itinerância e trânsito centro-periferia-centro. Este auto é datado de 1938 e foi montado pela primeira vez pelo Grupo Experimental do Mosqueiro e remontado pelo mesmo grupo na década

de 1950, com direção de Alberto Bastos²⁵. Em 1984 o texto é publicado pela Secretaria de Desporto, Educação e Cultura – SEDECT.

Figura 22 – Espetáculo “Pastorinha Tradicional do Mosqueiro” – 2000.



Fonte: Acervo do autor.

Estreamos no dia 24 e ficamos em cartaz até o dia 26 de novembro de 2000 no estacionamento da UNAMA Campus Alcindo Cacela. Em seguida demos início à itinerância, percorrendo os seguintes locais e bairros: UNAMA, Campus Quintino (28 e 29/11/2000 no bairro de Nazaré); Igreja do Divino Espírito Santo (02/12/2000 – Coqueiro); Igreja de São Sebastião (03/12/2000 – Sacramento); Santuário de Nossa Senhora de Fátima (04/12/2000 –

²⁵ Um dos grandes nomes da cultura da Ilha do Mosqueiro, indubitavelmente, o teatrólogo Alberto Bastos. O grande ator mosqueirense, já falecido, iniciou sua carreira no Teatro Paroquial do Mosqueiro ainda na década de 1940, tendo sido um dos primeiros a interpretar Jesus Cristo no Drama da Paixão. Na Paróquia de Nossa Senhora do Ó, o saudoso Alberto Bastos encenou diversas peças, além de ser “*intimorato defensor do meio ambiente e entusiástico animador de pastorinhas e de pássaros juninos*”, como afirma o Pe. Cláudio Barradas. No entanto, o talento artístico de Alberto Bastos não ficou restrito às inúmeras apresentações na Ilha, as quais sempre foram muito elogiadas e aplaudidas pelo povo. Ele se tornaria um dos grandes nomes do teatro paraense. Em 1954, já com experiência de diretor teatral, criou, ainda na Ilha, a companhia intitulada Teatro Experimental do Mosqueiro, grupo que reunia vários atores locais. Seguindo para Belém, o grupo ganharia a força de novos talentos da dramaturgia e receberia o reconhecimento da crítica e do público, por suas excelentes performances realizadas nos palcos da capital, principalmente no Teatro Waldemar Henrique. Em 1984, Alberto Bastos criou o Baile dos Artistas, evento que começou como uma simples brincadeira, mas que se tornaria uma festa de homenagens e premiações entre os artistas belenenses. Além de ator e diretor teatral, fez algumas incursões pelo cinema paraense, como uma participação no filme “Um Dia Qualquer”, de Líbero Luxardo, ou a interpretação do velho barqueiro no curta “Ver-o-Peso” (1984), dirigido por Januário Guedes, Sônia Freitas e Peter Roland. Disponível em: <https://mosqueirando.blogspot.com/2013/01/janelas-do-tempo-o-ator-mosqueirense.html>. Acesso em: 20 jul. 2023.

Fátima); Igreja de São Judas Tadeu (05/12/2000 – Condor); Igreja de Nossa Senhora das Graças (07/12/2000 – Ananindeua); Igreja de São Jorge (09/12/2000 – Marambaia); Igreja de Betânia (10/12/2000 – Entroncamento); Igreja de Nossa Senhora do Ó (11/12/2000 – Distrito de Mosqueiro); Igreja de São José de Queluz (12/12/2000 – Canudos); Igreja de São Raimundo Nonato (13/12/2000 – Telégrafo); Igreja de São Francisco de Assis – Capuchinho – São Brás); Igreja de Nossa Senhora do Bom Remédio (16/12/2000 – Coqueiro); Igreja de Santa Rita de Cássia (17/12/2000 – Cidade Nova 5); Igreja de São José (18/12/2000 – município de Castanhal); Igreja de São João Batista (19/12/2000 – Distrito de Icoaraci); Teatro Maria Sylvia Nunes (21/12/2000 – Estação das Docas – Ver-o-Peso); Estação das Docas – área livre (22/12/2000 – Ver-o-Peso); Igreja de Nossa Senhora de Aparecida (23/12/2000 – Pedreira).

Em 2001 continuamos em cartaz com o espetáculo “Auto da Barca do Inferno”, de Gil Vicente, e no mesmo ano como parte das atividades do projeto “Revitalização das Pastorinhas”, iniciamos a montagem do espetáculo “As Pastorinhas de Alenquer”, texto de 1943, autoria de Astré Ferreira Santos. O espetáculo tem a minha direção teatral e direção musical de Joelma Bezerra.

Figura 23 – Espetáculo “Pastorinhas de Alenquer” – 2001.



Fonte: Acervo do autor.

A montagem estreia com dois dias de apresentação na UNAMA Campus Alcindo Cabela (22 e 23/11/2001 – Umarizal); UNAMA Campus Senador Lemos (24 e 25/11/2001 –

Sacramenta); Igreja de São Sebastião (27/11/2001 – Sacramenta); Fundação Escola Bosque (28/11/2001 – Outeiro); Igreja de Santa Edwiges (30/11/2001 – Marambaia); Paróquia de São Pedro São Paulo (01/12/2001 – Guamá); Igreja de São Vicente de Paula (02/12/2001 – PAAR – Ananindeua); Igreja de Nossa Senhora do Bom Remédio (04/12/2001 – Coqueiro); Igreja de São João Batista (05/12/2001 – Distrito de Icoaraci); Igreja de São Francisco de Assis (06/12/2001 – Tapanã); Paróquia de Nossa Senhora de Fátima (07/12/2001 – Fátima); Paróquia de São Jorge (08/12/2001 – Marambaia); Ginásio do Serviço Social do Comércio – SESC – DR/Castanhal (09/12/2001 – município de Castanhal); Paróquia de Nossa Senhora das Graças (11/12/2001 – Ananindeua); Instituto Bom Pastor (12/12/2001 – Jurunas); Igreja de São Domingos de Gusmão (13/12/2001 – Terra Firme); Igreja de São Judas Tadeu (14/12/2001 – Condor); Igreja de Nossa Senhora de Nazaré (15/12/2001 – município de Barcarena); Clube dos Cabanos (16/12/2001 – município de Barcarena); Praça Dalcídio Jurandir (20/12/2001 – Cremação); Teatro Maria Sylvia Nunes – Estação das Docas (21/12/2001 – Ver-o-Peso); Paróquia Nossa Senhora Rainha da Paz (22/12/2001 – Benguí); Igreja de Nossa Senhora de Aparecida (23/12/2001 – Pedreira).

Em 2002 criamos o Projeto Cultura Popular Brasileira, realizado pela Usina de Teatro da UNAMA, queríamos a valorização da cultura popular brasileira, em especial a paraense. Realizamos montagens teatrais de dramaturgos brasileiros e paraenses. Pretendíamos que estas montagens fossem um instrumento de retorno crítico dos valores autênticos do povo brasileiro, resgatando o que foi e o que vem sendo produzido nacionalmente. O projeto vê a cultura de forma pluralente e se propõe caminhar no sentido político, educacional e pedagógico, conforme se referem os autores Carlos Nunes e Graziela Nunes, em texto sobre cultura popular (1980), que dizem “redescobrir os valores populares encontrados difusos e misturados com outros, impostos na cultura do povo, e de modo crítico tentar retornar sistematicamente para o domínio do povo e em seu favor”.

O projeto se concretizou resgatando autores que em suas obras dramáticas trabalham para que os valores culturais expressem, além de tudo, a consciência étnica do brasileiro. Focalizando a música, a literatura (poesia), o conto, o movimento cabano e a cultura negra, fixando o que ficou no imaginário popular, painel da cultura, o qual será visto e servirá como fertilizante da terra, de onde as artes deverão colher frutos singulares e originais, porque refletem as raízes brasileiras. Com esse propósito montamos os espetáculos: “De uma Noite de

Festa”, texto de Joaquim Cardozo²⁶; “Prelúdio”, texto de Waldemar Henrique; “O Auto das Sete Luas de Barro”, texto de Vital Santos²⁷.

Figura 24 – Espetáculo “Canção de Fogo” – 2002.



Fonte: Acervo do autor.

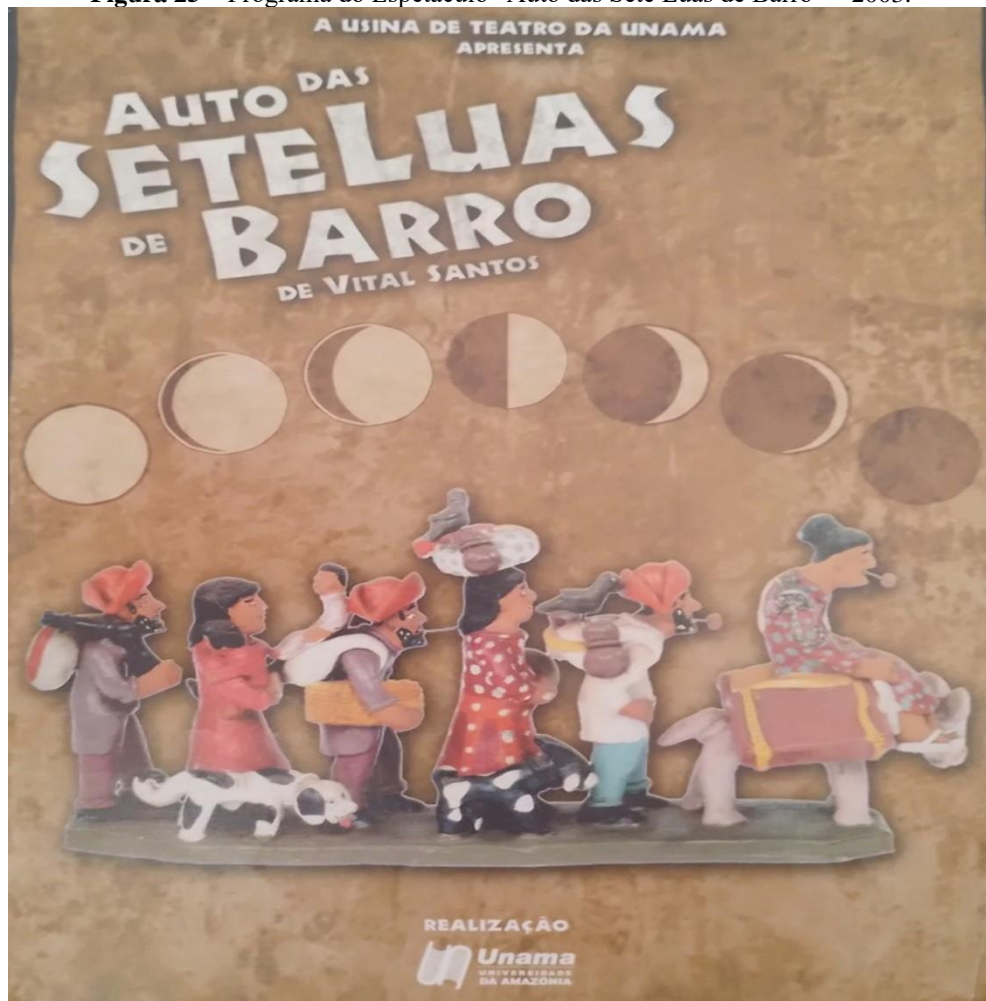
A Usina de Teatro da UNAMA se consolidou com o exercício constante em busca da qualidade na interpretação de seus colaboradores (atores) alunos e/ou pessoas da comunidade, que para nós foi prioridade durante seu tempo de existência. Houve a constante de laboratórios e oficinas de corpo, voz, música e o envolvimento dos fazedores com a área de sustentação da cena dramaturgic. Uma busca na pesquisa e experimentação, seja na literatura ou criada com a marca da encenação. Envolvendo o conhecimento de todas as áreas de sustentação técnica, como cenografia, figurino, sonorização e iluminação. Sempre aprendendo a fazer, criando, projetando e acompanhando a construção da ideia até o essencial confronto com a plateia.

Realizamos um imersão, com a montagem de espetáculos que mergulhavam nas origens do folclore brasileiro em busca da formação do povo, os três elementos básicos: o índio, o português e o africano, que se misturam desde os primeiros tempos, fundindo numa só as três culturas, da qual, surgirá o folclore brasileiro.

²⁶ Joaquim Maria Moreira Cardozo (Recife, 26 de agosto de 1897 – Olinda, 4 de novembro de 1978) foi um engenheiro estrutural, poeta, cronista, dramaturgo, professor universitário, tradutor, editor de revistas de arte e arquitetura, desenhista, ilustrador, caricaturista e crítico de arte brasileira.

²⁷ Teatrólogo pernambucano, iniciou sua carreira na feira de caruaru em 1966, fundador do grupo de Teatro Evolução. Disponível em: <https://filmow.com/vital-santos-a581333/>. Acesso em: 20 jul. 2023.

Figura 25 – Programa do Espetáculo “Auto das Sete Luas de Barro” – 2003.



Fonte: Acervo do autor.

Nas manifestações folclóricas que podemos encontrar a marca das três culturas: os índios e suas fábulas, contos, lendas, danças rituais com figuras mascaradas, ritmos próprios, cujos heróis são bichos de nossas matas; dos portugueses a base cultural, como a língua, a religião, os costumes e tradições, que trazem a marca de gente civilizada do velho mundo. Contos populares da literatura universal vieram com eles, adaptando-se ao novo ambiente e adquirindo o colorido da terra. As festas e folguedos, em sua maioria de cunho religioso.

Figura 26 – Espetáculo “Prelúdio” – 2003.

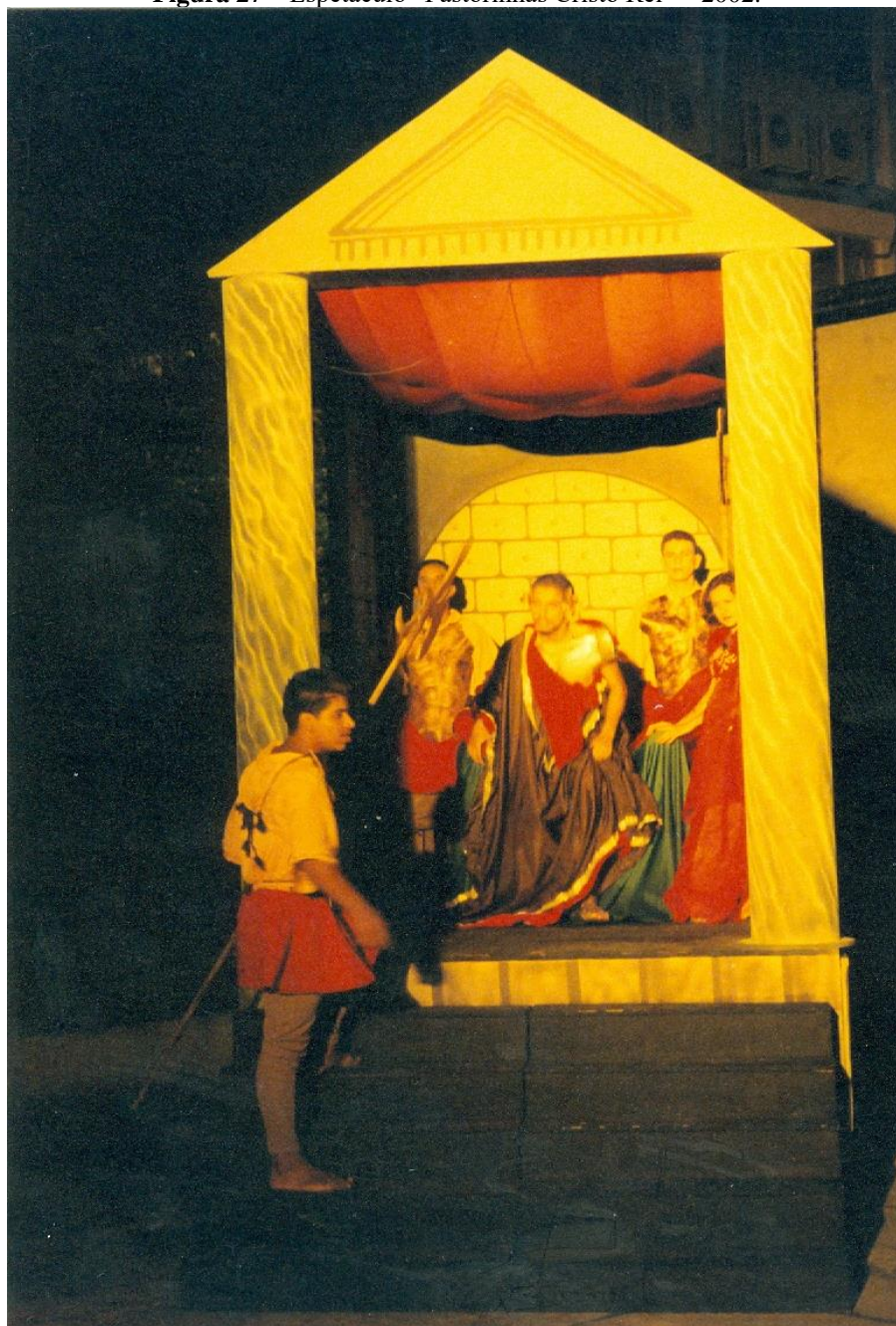


Fonte: Acervo do autor.

As religiosidades populares, como as festas juninas e natalinas. A música, a dança e os autos religiosos. Os africanos tendem a misturar crenças religiosas, rituais característicos, cultos às divindades de origem africana, identificadas, por forças das circunstâncias, com os santos da religião católica, sua música característica, onde se sobressai o batuque, ao lado de instrumentos típicos, sobretudo de percussão. Um mergulho no imaginário simbólico e que varia de região para região, isto se deve, principalmente, às condições de colonização e povoamento. É mais evidente em alguns lugares a influência africana, noutras a portuguesa, a indígena e em noutras, ainda, a do imigrante. Cada registro, por assim dizer, tem o seu imaginário, mesmo os elementos comuns, disseminados por todo o território nacional, apresentam em cada região variações particulares. Um exemplo característico disto é o bumba-meu-boi, presente em vários estados do Brasil. Mergulhamos na sabedoria popular das diversas manifestações da ciência do povo, o homem e os fenômenos naturais, relacionados com a vida cotidiana.

Em 2002 continuamos com o Projeto de Revitalização das Pastorinhas com a montagem do texto de Maria Fabiana de Cristo Santana Ferreira, nascida em 22 de fevereiro de 1944, em Mocajuba, Baixo Tocantins, onde a tradição dos autos é permanente. As músicas são da época dos padres vindos da Itália e Holanda, com os quais ela teve contato nas décadas de 50 e 60 do século XX, na Igreja de Nossa Senhora Aparecida, localizada no bairro da Pedreira, em Belém, onde ela realizava os autos.

Figura 27 – Espetáculo “Pastorinhas Cristo Rei” – 2002.



Fonte: Acervo do autor.

O espetáculo foi dirigido e encenado por Paulo Santana, com direção musical de Joelma Telles e estreou na UNAMA Campus Alcindo Cacela (23 e 24/11/2002 – Umarizal); UNAMA Campus Quintino (25/11/2002 – Nazaré); UNAMA Campus Senador Lemos (26 e 27/11/2002 – Sacramento); Igreja de São Judas Tadeu (29/11/2002 – Condor); Praça da Matriz de Icoaraci (30/11/2002 – Distrito de Icoaraci); Igreja de São Pedro São Paulo (01/12/2002 – Guamá); Igreja de São José de Queluz (04/12/2002 – Canudos); Serviço Social do Comércio – SESC/DR/Pará/Doca (05/12/2002 – Umarizal); Praça Dalcídio Jurandir (06/12/2002 – Cremação); Centro Comunitário Santo Antônio de Lisboa (07/12/2002 – Batista Campos);

Igreja de São Sebastião (08/12/2002 – Sacramento); Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Fátima (10/12/2002 – Fátima); Igreja da Santíssima Trindade (11/12/2002 – Campina); Igreja Padre José de Anchieta (12/12/2002 – Distrito de Icoaraci); Igreja Nossa Senhora das Graças, (13/12/2002 – Coqueiro); Igreja de Nossa Senhora da Paz (14/12/2002 – Marituba); Serviço Social do Comércio – SESC/DR/Castanhal (15/12/2002 – município de Castanhal); Igreja de Nossa Senhora do Bom Remédio (17/12/2002 – Coqueiro); Igreja do Divino Espírito Santo (18/12/2002 – Coqueiro); Complexo Feliz Lusitânia (19/12/2002 – Cidade Velha); Paróquia Cristo Rei (20/12/2002 – Guanabara); Paróquia de São Jorge (21/12/2002 – Guanabara); Complexo do Forte do Castelo (22/12/2002 – Cidade Velha); Igreja de Nossa Senhora de Aparecida (23/12/2002 – Pedreira). Percebe-se que o projeto realiza o trânsito centro-periferia-centro-periferia e com um maior fluxo entre os bairros periféricos em um processo de (re)territorialização. Não podemos perder de vista que o Auto das Pastorinhas na cidade de Belém estava em completo abandono pelas autoridades da cultura. Os seus guardiões encontram grande dificuldade de manter o folguedo popular e a importância do projeto, pois em uma cidade onde a cultura popular não é valorizada a desterritorialização está ligada à fragilidade crescente das fronteiras, especialmente das fronteiras estatais – o território, aí, é sobretudo um território político.

As Pastorinhas “Filhas de Belém” é datada do ano de 1935, e é de autoria da senhora Sulamita Ferreira Rocha, nascida em 24 de dezembro de 1925, que desde muito pequena já fazia auto de Natal auxiliada por sua mãe. Em 1935, fundou o grupo pastoril “As Filhas de Belém”, no bairro do Telégrafo, e a partir daí escreveu peças teatrais, e quando montamos este espetáculo ainda participava ativamente do grupo folclórico “Bem-te-vi”. As músicas são todas de sua autoria, e a cada ano sofrem alterações dependendo da participação dos músicos.

Figura 28 – Espetáculo “Pastorinhas Filhas de Belém” – 2003.



Fonte: Acervo do autor.

Estreamos e iniciamos temporada na UNAMA Campus Alcindo Cacela (22/11/2003 a 19/12/2003 – Umarizal); Complexo São José Liberto (20/12/2003 – Jurunas); Complexo Turístico Cultural Estação das Docas (21/12/2003 – Ver-o-Peso); Píer das Onze Janelas (25/12/2003 – Cidade Velha). Neste ano cumprimos uma curta temporada de trânsito pelas periferias por falta de patrocínio. Acredito na seriedade do trânsito, pois facilita o acesso às artes para uma camada social que pouco pode usufruir, aqui reside a importância de se investir na cultura, porque, entre várias outras coisas, inspira, educa, conta uma história. A arte também denuncia, defende, argumenta, manifesta, emociona. A arte desenvolve o senso crítico, faz pensar e vai muito além, expande o universo. A ação reitera o conceito de desterritorialização que se relaciona com a retirada do território de alguém (artistas e grupos) ou de algo (o teatro e, aqui, a cultura popular). Nesse sentido, a desterritorialização do teatro se relaciona com o fato do mesmo não necessitar de um espaço específico para acontecer. Visto que o mesmo pode ser desenvolvido nos mais diversos espaços existentes, como as igrejas, estacionamentos, salões paroquiais.

A Usina de Teatro da UNAMA no ano realizou várias atividades de formação em teatro. Além das oficinas de iniciação teatral, palestras sobre o teatro brasileiro, leitura dramatizada e dramática com as obras de Nazareno Tourinho e participamos das atividades acadêmicas em parceria com os cursos de pedagogia, direito, entre outros. E sempre no fim do ano realizando o projeto de extensão “Revitalização das Pastorinhas”, cuja montagem em 2005 foi As Pastorinhas “Filhas de Maria”, de Dona Noêmia da Silva, nascida no dia 07 de setembro de 1922, no bairro de Carananduba, no Distrito do Mosqueiro. Iniciou seu trabalho com folguedos populares em 1949, ao lado do seu marido Arthur Leonel Pereira, autor e ensaiador de cordões de pássaros e outros bichos, e dona Noêmia se descobre uma grande ensaiadora de Bois-bumbás infantis e Pastorinhas. Com grande empenho criou o seu grupo de Pastorinhas chamado “Filhas de Maria”. Autodidata, compõe versos e cantos para animar as apresentações de seu grupo. Na ocasião, tivemos que resgatar a parte musical e a parte de texto ficando a organização da dramaturgia a cargo de Paulo Santana e Luiz Fernando Vaz²⁸, e a parte musical a cargo de Joelma Telles. Neste ano abrimos inscrição para a comunidade participar de nossa última versão do projeto e recebemos inscrição de duzentas e quarenta e duas pessoas, para selecionarmos apenas oitenta.

²⁸ Ator, diretor de teatro e vídeo, dramaturgo e editor de som e imagem. Integrante da Usina de Teatro da UNAMA. Fundador do Grupo de Teatro do Ofício. Disponível em: <https://www.blogger.com/profile/17810908188873222767>. Acesso em: 21 mar. 2023.

Figura 29 – Espetáculo “Pastorinhas Filhas de Maria” – 2005.



Fonte: Acervo do autor.

O espetáculo estreou no Campus Alcindo Cacela da UNAMA (23/11/2005 a 25/11/2005 – Umarizal); Convento da Betânia (27/11/2005 – Entroncamento); Campus UNAMA da Senador Lemos (30/11/2005 – Sacramento); Campus Quintino da UNAMA (01/12/2005 – Nazaré); Campus UNAMA da BR (02/12/2005 – Coqueiro – Ananindeua); Igreja de Nossa Senhora das Graças (03/12/2005 – Distrito de Ananindeua); Igreja do Bom Jesus (04/12/2005 – Distrito de Marituba); Igreja de São Vicente de Paula (07/12/2005 – Conjunto PAAR – Ananindeua); Igreja de Santa Edwiges (08/12/2005 – Conjunto Panorama XXI – Mangueirão); Igreja de Nossa Senhora do Bom Remédio (09/12/2005 – Conjunto Satélite – Coqueiro); Igreja de Nossa Senhora da Divina Providência (10/12/2005 – Providência); Igreja de São Francisco de Assis (11/12/2005 – Tapanã); Igreja de São José de Queluz (14/12/2005 – Canudos); Igreja de São Judas Tadeu (15/12/2005 – Condor); Igreja Luterana (16/12/2005 – Pedreira); Auditório do Banco do Brasil (17/12/2005 – Campina); Complexo São José Liberto (18/12/2005 – Jurunas); Serviço Social do Comércio – SESC (22/12/2005 – Umarizal); Igreja de Nossa Senhora de Aparecida (23/12/2005 – Pedreira).

O “Projeto Revitalização das Pastorinhas” resgatou obras que até 1997 estavam apenas na memória de alguns brincantes e familiares que um dia fizeram este tipo de teatro natalino. Diante desta trajetória, em 1997 “As Pastorinhas de Santarém”, com música de Wilson Fonseca e Agostinho da Fonseca; em 1998 “As Pastorinhas Poder da Fé”, texto e música de Lourival

Pontes de Souza; em 1999 “As Pastorinhas Cruzadinhos de São João Batista”, texto da Dr^a. Betina Ferro e Silva; em 2000 “As Pastorinhas Tradicional do Mosqueiro”, texto de Luiza Texeira Coelho Bastos; em 2001 “As Pastorinhas de Alenquer”, texto de autor desconhecido resgatada graças às lembranças da informante Dona Astré Ferreira Santos; em 2002 “As Pastorinhas Cristo Rei”, texto de Dona Maria Fabiana de Cristo; em 2003 “As Pastorinhas Filhas de Belém”, texto de Sulamita Ferreira Rocha; e, em 2005 “As Pastorinhas Filhas de Maria”, texto de Noêmia Pereira. Durante o período de 1997 a 2005, um total de 170 apresentações, atingindo um público de aproximadamente cinquenta e um mil pessoas, presentes nos espetáculos, sendo transmitido ao vivo para vários estados do Brasil e alguns países através da TV Nazaré, incentivando jovens a conhecer, respeitar e valorizar esta tradição popular e ainda dar continuidade a esta prática.

O Projeto de “Revitalização das Pastorinhas” é de grande valor artístico, e diante destas concretizações tenho a certeza de que vale a pena sonhar e dividir este sonho, pois é através dessa divisão que ele se realiza, porque passa a ser de todos aqueles que dão vida ao espetáculo, seja dos bastidores ou no palco, emprestando sua voz aos pastores, anjos, demônios, floristas, ciganas, saloias, galegos, Maria, José e ao menino Jesus. Isso reluz e valoriza a sua concretização e verticaliza o fazer de uma educação de qualidade e sua extensão na área das artes e cidadania. Afirmo que a arte se concretiza como uma fonte de informação desencadeadora de posturas no que concerne à viabilização de oportunidades de produção, assimilação e criação artística, isso é fruição artística.

Desta forma podemos avançar nas seguintes compreensões: 1. A arte pode ser disparadora de inflexões dirigidas; 2. A arte é política na medida em que interfere nos espaços de coexistência na cidade, produz novas visibilidades e dá voz e vida a jovens; 3. A arte é manifestação cultural que possibilita a formação de sujeitos mais abertos aos diversos modos de vida e, quiçá, mais sensíveis à convivência com o diferente e a diferença na cidade. Desse modo, reafirmo, a importância de oportunizar aos estudantes contato com manifestações artísticas e produções culturais, para que experiências sensíveis sejam compartilhadas entre os sujeitos nos ambientes de formação, a qual tive a honra de ter participado.

A minha passagem pela Universidade da Amazônia e pelo Grupo de Teatro PALHA e os processos que um dia realizei, me fazem querer levantar algumas questões genéricas para adentrar em uma reflexão sobre a sala de ensaio, na qual minha intenção não é discutir métodos de escrita em sala, e sim recuperar o percurso que nos levou a determinados princípios de trabalho de grupos que não fazem parte do elitismo do teatro paraense e sim os grupos de teatro que estão na periferia, no entorno do centro da cidade e dos teatros oficiais, os que habitam os

centros comunitários, os salões paroquiais ou até mesmo os que são feitos nas dependências das residências de seus criadores.

Em 2008 fui demitido da Universidade da Amazônia e em 2009 fui contratado pelo Serviço Social do Comércio – SESC. Administração Regional do Pará como subgerente do Espaço Cultural SESC Boulevard, onde realizei a implantação e o orçamento anual, assim como um programa de arte e cultura para iniciar o funcionamento do espaço. Lá fiquei apenas quatro meses, pois logo saiu o resultado do concurso para professor do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico, do quadro da Universidade Federal do Pará, lotado no Instituto de Ciências da Arte, para atuar na Escola de Teatro e Dança da UFPA – ETDUFPA²⁹.

No dia 30/09/2009 início minhas atividades, ministrando as disciplinas de interpretação e prática de montagem e assumindo a direção do Teatro Universitário “Cláudio Barradas” e a coordenação do curso de Licenciatura em Teatro pelo Plano Nacional de Formação dos Professores da Educação Básica – PARFOR³⁰. Enquanto refiz o Plano Político Pedagógico do Curso e durante esse processo iniciamos nossas atividades nos municípios de Castanhal (2010), Capanema (2011) e Santarém (2011), após dez anos de PARFOR, conto com um número significativo de experiências que acredito que tenham contribuído para a discussão e o aperfeiçoamento da formação de professores no Brasil e, em especial, na Amazônia Paraense. Com o passar desses anos constituímos novas turmas, desta vez nos municípios de Breves (2015), Gurupá (2015), Ponta de Pedras (2016), Cametá (2016) e assim formamos 150 novos professores licenciados em teatro para atuarem em seus municípios, nessa imensidão de estado onde seus caminhos são os rios, nos tornamos operários do rio e trabalhamos para alcançar nosso objetivo que era, e é, a qualidade da educação. Estaríamos caminhando contra a lei e suas conquistas. Após cinco anos, criamos o Plano Político Pedagógico - PPC de Licenciatura em Teatro do PARFOR/ETDUFPA, montamos uma equipe e preparamos uma proposta embasada em princípios teórico-práticos e metodológicos, a fim de proporcionar a formação adequada aos alunos-professores, direito estabelecido em lei. E assim fizemos, procurando evitar o equívoco da formação continuada como simples treinamento, reciclagem, aperfeiçoamento e/ou capacitação, um curso que seja compreendido como gerador de mudanças e alterações da forma

²⁹ A Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará foi criada em 1962, inicialmente para atuar na formação de atores, expandindo-se posteriormente para a Dança, Cenografia, Figurino. Desde 2008 vem atuando na formação de professores com a Licenciatura em Dança e em 2009 com a Licenciatura em Teatro, aderindo ao Plano Nacional de Formação de Professores-PARFOR no ano de 2010.

³⁰ É um resultado da ação conjunta do Ministério da Educação (MEC), de instituições Públicas de Educação Superior (IPES) e das Secretarias de Educação dos Estados e Municípios, no âmbito do PDE – Plano de Metas Compromisso Todos Pela Educação – que estabeleceu no país um novo regime de colaboração da união com os estados e municípios respeitando a autonomia dos entes federados.

de visão de mundo, constituindo sua prática pedagógica em constante mudança. À frente da coordenação, fui tecendo uma teia com inúmeros educadores pelo estado do Pará. Educadores estes que sonharam comigo uma nova forma de educar o educador, usando a sedução didática convidativa, sem conquistadores e conquistados, mas em uma entrega mútua na apropriação de saberes da arte do teatro e do conhecimento. Por isso, nesse período de dez anos, venho intensificando meus diálogos com uma rede de educadores, formadores de alunos e alunas do PARFOR.

Aos poucos fomos apresentando metodologias compartilhadas com eles e forjando o exercício da pesquisa. Mesmo diante das dificuldades de coordenar um programa com grandes dimensões geográficas de atendimento e com determinadas contradições, considero que vem sendo cumprida a missão do PARFOR/TEATRO/UFPA de realizar um curso de forma articulada com a realidade dos educadores e dos educandos. Esta experiência resulta em uma publicação de 689 páginas denominada “Desafios do Ensino do Teatro nos Rios da Amazônia” – PARFOR/UFPA (FURTADO; SANTANA, 2019), estruturada em três linhas: Teatro e Educação; Educação, Cultura e Sociedade e Etnocologia, organizados por mim e pela professora Mestra Tânia Cristina dos Santos Santana³¹.

Esta escrita me faz perceber o quanto fui e sou comprometido com o meu fazer, agora estou onde gostaria de estar, desde o início de minha carreira, trabalhando com meus pares na formação de artistas professores. Sendo ator, diretor, dramaturgo e professor de teatro, ter as

³¹ Mestre em Artes, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (2018). Mestre em Teoria Econômica, com graduação em Ciências Econômicas, ambas realizadas na UNAMA (Universidade da Amazônia). Especialista em Elaboração de Projetos e Captação de Recursos pela FGV (Fundação Getúlio Vargas). Professora convidada da ETDUFPA para a disciplina Dramaturgia do Ator (2017). Orientadora de Trabalhos de Conclusão de Curso (TCC) dos cursos de Licenciatura em Teatro da ETDUFPA e da Licenciatura em Teatro/PARFOR/UFPA. Professora da disciplina Metodologia de Pesquisa em Artes, para o curso de Licenciatura em Teatro pelo PARFOR. Professora do PRONATEC / UFPA (2012 a 2015), das disciplinas Políticas Públicas para o Terceiro Setor e Captação de Recursos; e, Elaboração de Projetos e Produção de Eventos Culturais. Ministrou cursos de Elaboração de Projetos Culturais pelo Instituto de Artes do Pará. No período de 1999 a 2004 exerceu o magistério na UNAMA, Faculdade de Estudos Avançados do Pará (FEAPA) e da Faculdade Integrada Brasil Amazônia (FIBRA). No Governo do Estado do Pará já trabalhou nos seguintes Órgãos: Secretaria Especial de Promoção Social (1999 a 2002), na qual participou da elaboração do Plano de Educação Profissional do Estado do Pará e elaborou projetos das Escolas Tecnológicas do Estado; Secretaria de Estado de Cultura (2004 a 2006), onde elaborou projetos de captação de recursos para os Museus do Estado do Pará; Assembleia Legislativa do Estado do Pará (2011 a fevereiro de 2012), assessorando deputados na elaboração de projetos; Secretaria de Estado de Trabalho, Emprego e Renda (março de 2013 a fevereiro de 2014), responsável pela análise e elaboração de projetos de cursos de Qualificação Profissional; Secretaria de Ciência, Tecnologia e Educação Profissional e Tecnológica (março de 2014 ? atual), onde exerce o cargo de Coordenadora de Educação Técnica e Tecnológica. Desde 2000 é produtora cultural e captadora de recursos do Grupo de Teatro Palha, para o qual já produziu 19 (dezenove) espetáculos; a partir de 2014 foi eleita Presidente do Grupo. Foi produtora da Usina de Teatro da UNAMA (2002 a 2004), Grupo Ecoarte (2005 a 2007), entre outros, tendo produzido mais de vinte espetáculos durante esta trajetória. Desde 2011 é produtora do Auto do Círio, evento que reúne as artes cênicas (teatro, música e dança) em um só espetáculo. Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/6048118/tania-cristina-lima-dos-santos>. Acesso em: 27 mar. 2023.

artes do corpo do espetáculo como meio de vida, e de perceber o mundo pela perspectiva da experiência estética, isso me faz mergulhar em sala de aula como estivesse em uma sala de ensaio, sempre em processo de pesquisa e criação.

E esta busca me faz mergulhar nos dramaturgos do Teatro do Absurdo, isso em 2010. Sabemos que são escritas que evidenciam a inutilidade da comunicação entre os seres humanos, aparentemente impossível – apesar de Ionesco defender que seu teatro mostra a dificuldade da comunicação, e não a sua impossibilidade. Ele mesmo afirmou, porém, que a sociedade não pode resolver os maiores problemas do homem, como a tristeza humana, a agonia de viver, medo da morte ou sede do absoluto, o que aponta para a inutilidade das relações sociais, opondo-se, por exemplo, a Bertolt Brecht, que concentrou toda a sua produção, inclusive lírica. Essas características, a agonia, o medo, a tristeza, o interior, sem ordem de entrada, sem personagens profundos, sem leis de unidade, sem sequer situá-lo no tempo ou espaço – uma característica recorrente nas peças são elas terminarem da mesma forma que iniciaram. Como resume Martins Esslin:

Porque o Teatro do Absurdo projeta o mundo pessoal do autor, faltam-lhe personagens objetivamente válidos. Não lhe é possível mostrar o embate dos temperamentos opostos ou estudar as paixões humanas em conflito, não sendo, portanto, dramático no sentido aceito da palavra. Nem lhe interessa contar uma história para transmitir alguma lição moral o social, como se propõe o teatro ‘épico’ e narrativo de Brecht. A ação de uma peça do Teatro do Absurdo não pretende contar uma história, mas comunicar uma configuração de imagens poéticas. (ESSLIN, 1978, p. 349).

Sem esquecer que esse autor projetado é contemporâneo da última fase de Brecht e, em ambos os casos, homem que atravessou duas guerras mundiais. Enquanto, que nos anos cinquenta, o dramaturgo alemão, na época mais diretor que autor, encenava peças que compusera no exílio, como “O Círculo de Giz Caucassiano³²”, em que as inserções líricas falam de lealdade, preocupação com o outro e um mundo melhor, governado sob a justiça do homem. O escritor do absurdo pensava nos efeitos da guerra nuclear e o nada que ela o levaria, afinal, o período era de Guerra Fria. A ideia de que o mundo poderia explodir a qualquer instante era comum e atingiu a todos; daí a subjetividade dos textos apresentar um “eu Lírico” que poderia ser qualquer pessoa do planeta.

E assim, influenciado por este pensamento, adentro em minha primeira experiência com meus alunos em um projeto de extensão, “Prêmio Proex de Incentivo à Cultura”, em 2010, em

³² O Círculo de Giz Caucassiano é uma peça de teatro escrita em 1944 pelo escritor alemão Bertolt Brecht nos Estados Unidos e estreada em 1948. A ação é situada na época da Revolução Russa.

parceria com o professor Dr. Antônio Máximo Ferraz³³, denominado: “Teatro para Todos: Encenação e Debates sobre as obras de Samuel Beckett”, tendo como resultado a montagem do texto “Fragmentos de Théâtre I e II”, que recebe o título: “Quantos Infelizes Ainda Seriam Hoje se Tivessem Descoberto a Tempo em Que Ponto Estavam”. A imersão foi na obra do teatrólogo irlandês Samuel Beckett (1906-1989), um dos mais importantes autores do Teatro do Absurdo, gênero surgido na França no pós-Primeira Guerra Mundial (1914-1918), imbuído pela experiência da catástrofe, dedicou sua criação artística à narrativa do nonsense. Naturalizado francês e partilhando a experiência do próprio deslocamento enquanto migrante que vivencia o devastamento da guerra, Beckett concebe grande parte de sua obra em língua francesa para se inserir no contexto estético da ideia do absurdo. Trata-se de uma atitude que, em princípio, parece apenas conivente e coerente com o lugar de criação ou enunciação, no caso, a França. No entanto, várias intenções e reflexões estão escondidas nessa decisão linguística, assunto propício para alunos em formação teatral.

O palco de Beckett é um lugar de ruínas. É a representação do esfacelamento, da decrepitude, da dor de existir. O que se vê e lê não é apenas uma obra delimitada no período pós-guerra, mas fala-se do durante a guerra, da vida em processo de despojamento, do trauma do corpo e das sequelas existenciais atemporais que podem ser alavancadas pela memória. Essa é a capacidade da catástrofe, transforma o cotidiano e assombra a continuidade da vida. As narrativas de Beckett são caracterizadas pelo silêncio. O laconismo é um traço marcante de sua obra. Mas, em se tratando de uma forma de linguagem artística teatral, o autor trabalhou também com a possibilidade da eloquência das fortes imagens.

O cenário e os personagens beckettianos são grotescos, disformes, mas não estão impossibilitados de dizer, porque a visão decadente que nos é oferecida já nos esclarece esse traço. Devem existir muitos motivos para que Beckett escrevesse em francês, sua segunda língua. O ambiente da guerra está muito vinculado à Europa e tal decisão linguística foi bem refletida para atingir seus objetivos na criação do cenário do absurdo. Escrever e pensar em uma língua que não é a sua de origem nos envolve num processo de empatia e de alteridade, mas, ao mesmo tempo, nos impele ao risco de falar pouco e de nos distanciar da ferida traumática,

³³ Professor Adjunto do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará e do Programa de Pós-Graduação em Letras na mesma Universidade. Doutor em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, na área de Teoria Literária, com a tese "Fernando Pessoa em obra: a teatralização da metafísica". Mestre em Teoria Literária pela Universidade de Brasília, com a dissertação "O sagrado no 'Retábulo de Santa Joana Carolina', de Osman Lins". Bacharel em Direito pela UnB e advogado. É um dos coordenadores da Rede Poética - Grupo Interinstitucional de Pesquisas em Arte e Filosofia, grupo que reúne pesquisadores de diversas universidades brasileiras. Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/610876/antonio-maximo-vonshsten-gomes-ferraz>. Acesso em: 27 mar. 2023.

embora saibamos da sua existência. E assim fizemos, traduzimos o texto “Fragmentos I e II” de Beckett (autor que amo) e construímos este espetáculo e debatemos com a plateia de estudantes do curso técnico de ator e da graduação em teatro.

Figura 30 – Espetáculo “Quantos Infelizes Ainda Seriam Hoje se Tivessem Descoberto a Tempo em Que Ponto Estavam” – 2010.



Fonte: Acervo de Nelson Borges.

A partir deste momento passei a ministrar as disciplinas de Interpretação e Prática de Montagem para os alunos do 1º ano do curso Técnico de Formação de Ator, em parceria com a professora mestra Marluce de Olivera³⁴, as seguintes montagens: “A Casa da Viúva Costa”, texto de Antônio Tavernard e Fernando Castro, com música do Maestro Waldemar Henrique, em comemoração aos 50 anos da Escola de Teatro e Dança da UFPA. Espetáculo que um dia fiz como intérprete, dirigido por Wlad Lima pelo Grupo de Teatro Universitário. Portanto, uma

³⁴ Mestra em Artes pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Pará - PPGARTES- 2013, na linha de pesquisa Trânsitos e Estratégias Epistemológicas em Artes nas Amazônia. Possui graduação em Educação Artística. Licenciatura. Hab. Música pela Universidade Federal do Pará (2005). Atriz formada pela Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (1997). De 2001 a 2009 foi coordenadora do Projeto Arte Educação do Instituto Universidade Popular-UNIPOP, no momento é professora da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará nos cursos técnicos e graduação. Tem experiência nas áreas de Música, Sonoplastia e Artes Cênicas, com ênfase em teatro e canto, atuando principalmente nos seguintes temas: Direção, Interpretação (atriz), Bailarina, Canto, Voz e Dicção. Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/3824677/marluce-souza-de-oliveira>. Acesso em: 27 mar. 2023.

obra que faz parte da minha pesquisa como diretor e ator, com forte influência em meu fazer, o teatro musicado paraense.

A estrutura das revistas paraenses tem a base nas retrospectivas de acontecimentos do ano na cidade, as peças do ano eram apresentadas numa sequência divertida, caricaturando os principais fatos. O sentido do teatro de revista paraense inicialmente é o de absorver as influências externas e recriar, a partir dessas, os costumes locais. Assim, iniciou aos moldes da revista importada, como retrospectiva de ano, tendo três atos e infinitos 65 quadros independentes. Com o passar do tempo, começou a adotar um ato e vários quadros, e devido ao grande público, as sessões aconteciam à tarde e à noite. Aproveitava-se os temas políticos como o da dívida externa, oligarquia agrária, para satirizar e criticar. Utilizava muitas metáforas cujas mensagens logo entendia; no entanto, dada à passividade do povo brasileiro, as pessoas se conscientizavam da situação, mas aceitavam tranquilamente a queda do país.

Portanto, os atores paraenses se aperfeiçoavam no recitativo, no canto e na marcação cênica. O Teatro de Revista era dinâmico e proporcionou um vasto campo de trabalho durante algumas décadas aos artistas locais, músicos, cantores, comediantes, cenógrafo, poetas etc. As histórias eram movimentadas, alegres e cheias de duplos sentidos, divertidas e picantes. Vicente Salles (1980) afirma que “O Teatro Nazareno nunca foi atividade exclusivamente local, manteve sempre uma relação com o teatro de revista que se fazia no Brasil” (p. 400). O teatro paraense foi associado aos mambembes nacionais e internacionais, em diferentes épocas que fizeram a praça em Belém. Não foi um fenômeno isolado. Dialeticamente se colocava como expressão do teatro universal e local, ao mesmo tempo.

Esse teatro não se reduzia ao regionalismo, uma vez que figuras de prestígio nacional, e artistas locais trabalhavam muitas vezes juntos, absorvendo tanto as influências externas como os valores regionais, sendo este o caráter e o sentido do Teatro Nazareno, que surgiu, no cenário artístico, de maneira amadora.

Figura 31 – Espetáculo “A Casa da Viúva Costa” – 2010.



Fonte: Acervo do autor.

Tanto a revista paraense quanto a revista carioca apresentavam espetáculos com sátira picante. A exemplo disso tem-se a própria revista de Tavernard, *A Casa da Viúva Costa*, que, apesar da presença do duplo sentido e malícia, era vista pelas famílias sem constrangimento algum, e contagiava o público pela leveza com que as situações corriqueiras eram expostas, além de ser um texto revisteiro que pontua as diversas características da revista nazarena. Algumas ingênuas e divertidas, que podiam ser assistidas com alegria e tranquilidade por toda a família. O teatro musicado, segundo pesquisadores como Veneziano (1991, 1996) e Süsskind (1986), encantou a plateia em todo o Brasil, assim como as grandes óperas. O vaudeville se instalou nos palcos e, com o passar do tempo, as versões brasileiras foram criando volume em todo o país, pois o teatro musicado se enraizou tanto no Brasil, que hoje faz parte de nossa trilha sonora, sendo a música ingrediente indissociável do espetáculo.

Figura 32 – Espetáculo “A Casa da Viúva Costa” – 2010.



Fonte: Acervo do autor.

O Teatro de Revista é um espetáculo ligeiro, do gênero do teatro musicado, que, no início, passava em revisão os acontecimentos da atualidade de forma cômica. A revista tem, em suas origens, forte denotação crítica e política. O gênero ganha força na primeira metade do século XX. Depois da Segunda Guerra Mundial, a revista incorporou os costumes nacionais. O gênero se espalhou por vários estados brasileiros e adquiriu particularidades regionais, em alguns estados representando a realidade local, onde passou a ser muito apreciado, como em Belém do Pará, fora do eixo Rio/São Paulo. Vai para além da Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro ao Largo de Nazaré, a conhecida Broadway da revista paraense, com um grande público, frequentador assíduo dos espetáculos, pois o fluxo de companhias do Sul do país também era constante na cidade de Belém. O teatro do Arraial de Nazaré trazia sempre novidade ao público durante o mês de outubro. Muitas peças caricaturavam, brincando com os coronéis e os seringueiros. Viu-se que muitos autores paraenses beberam em fontes europeias, assim como trocaram experiências com os do teatro carioca. Os artistas locais não só absorviam as influências externas, como tendiam a recriá-las, dando destaque aos valores locais. Assim, a revista trazia os bons e os maus costumes, falava dos complexos coloniais e os problemas de

afirmação de identidade da vida e da época. Podemos perceber o movimento de reterritorialização do fazer teatral neste período, aqui percebido como processo de circulação de formas culturais, o teatro brasileiro apresentado em turnês pelo Pará pressupõe a existência de comunidades interpretativas com suas próprias formas de recepção.

Mas o trabalho não para, pois eu estava envolvido com as atividades de Extensão, à frente do curso livre de teatro infanto-juvenil, com a montagem de um resultado que se denominou “Os Três Coroados”, um conto popular brasileiro recriado por Luiz Botelho³⁵. Esta oficina, além de jogos, foi elaborada pensando em contemplar a construção de valores veiculados pela oralidade. Sujeitos que carregam em sua formação um arcabouço de valores recebidos ao longo de suas trajetórias e que são valiosíssimos para compreendermos a organização das suas comunidade, ajudando-os a entenderem a sua própria história e a história do próximo, trabalhando o respeito e a valorização de sua cultura, de seu povo, contribuindo, para a formação de sujeitos mais ativos socialmente, que sabem o valor que têm e colaboram para a construção de uma sociedade mais justa e democrática.

Pois trabalhar com o teatro nessa idade é possibilitar o desenvolvimento de habilidades que envolvem as diversas práticas de linguagem: artísticas, corporais e linguísticas. Além disso, a prática teatral aguça o espírito de coletividade, o trabalho em grupo, juntos, em busca de um objetivo. E chegamos em nossa montagem, tendo como base os contos, assim como este muitos contos correm de boca em boca, com algumas ou com muitas modificações. Faz-se um acréscimo ocasionalmente, retiram-se algumas ações consideradas pouco apropriadas em um dado momento, conservam-se as mais acentuadas em outras circunstâncias. Conta-se que é assim que o povo tem reinventado a literatura oral, na qual se incluem as lendas, os contos, os folguedos, as cantorias, dentre outras manifestações de caráter popular e tão necessárias de serem discutidas entre os jovens.

³⁵ Possui graduação em Arquitetura pela Universidade Federal de Pernambuco (1983) e mestrado em Artes Cênicas pela Universidade da Bahia (2007). Atualmente é analista em ciências e tecnologia da Fundação Joaquim Nabuco. Tem experiência na área das artes, com ênfase em dramaturgia, atuando principalmente nos seguintes temas: criação de peças teatrais, teatro para a infância e juventude, roteirização e direção de documentários em vídeo. Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/2126484/luiz-felipe-botelho-paes-barreto>. Acesso em: 28 mar. 2023.

Figura 33 – Cartaz do Espetáculo “Os Três Coroados” – 2010.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
APRESENTA
CURSO LIVRE DE TEATRO INFANTO-JUVENIL
CURSO TÉCNICO DE CENOGRAFIA
EM
OS TRÊS COROADOS



UM CONTO POPULAR BRASILEIRO
RECRIADO PARA O TEATRO POR LUIZ FELIPE BOTELHO
LOCAL: TEATRO UNIVERSITÁRIO CLÁUDIO BARRADAS
DIAS: 18 a 21 de NOVEMBRO
HORA: 20h00

Fonte: Acervo do autor.

Voltando à sala de aula do curso técnico, penso que a tendência de um processo criativo voltado à formação do ator é a imperfeição, mas talvez esta seja mais reveladora e mais interessante ao artista do que a dita perfeição, pois o imperfeito abre espaço para as dúvidas, para o erro e o registro de um percurso, que deixa os rastros serem seguidos e desvendados.

Quando me proponho a refletir sobre a prática do diretor-professor, estou abrindo uma brecha para que meu interlocutor veja através de minhas experiências – meus tropeços e meus acertos – alguns princípios que norteiam aquilo que chamo de processo de montagem.

E, lanço um princípio de minha atuação que é permitir que os indivíduos envolvidos dentro de um processo artístico de sala de aula possam encontrar, através da experiência estética, o seu próprio percurso, embarcando numa viagem de intensas angústias, questionamentos e descobertas. É fato que muitas vezes esta viagem é dolorosa, e que muitos desafios precisarão ser enfrentados para se chegar em terra firme novamente. Mas com certeza, após a aventura, todos aqueles que realmente se lançarem ao mar serão indivíduos mais próximos de si mesmos, tal como Odisseu na viagem homérica³⁶. Por isso, reafirmo que a riqueza de um processo criativo está justamente na sua imperfeição, na busca pelas dúvidas e na tentativa de encontrar as respostas.

Na medida em que trabalho com a imperfeição, vislumbro a possibilidade da transformação, e isso faz com que o processo se reconstrua a cada instante, tornando-se genuíno e abusado. Ainda falando em viagem, podemos citar um exemplo utilizado por Paulo Freire – outro nome de fundamental importância dentro desta pesquisa – a fim de expor os saberes necessários à arte de velejar:

A prática de velejar coloca a necessidade de saberes fundantes como o domínio do barco, das partes que o compõem e da função de cada uma delas, como o conhecimento dos ventos, de sua força, de sua direção, os ventos e as velas, a posição das velas, o papel do motor e da combinação entre motor e velas. Na prática de velejar se confirmam, se modificam ou se ampliam esses saberes (FREIRE, 1996, p. 22).

Nesta maneira, enxergando o diretor-professor como o condutor deste barco, podemos entender melhor o percurso de um processo criativo, que tende a ser tão revelador para os atores/alunos quanto para o diretor/professor. Para isso, basta que este diretor/professor esteja atento às necessidades desse navegar. Tal como o barco que é levado pelo vento que sopra inconstante, o processo também pode soprar para outra direção, por isso é importante que o condutor considere as particularidades de sua tripulação e dos fenômenos climáticos que poderá enfrentar ao longo da viagem.

³⁶ O poema relata o regresso de Odisseu, (ou Ulisses, como era chamado no mito romano), herói da Guerra de Troia e protagonista que dá nome à obra. Como se diz na proposição, é a história do “herói de mil estratégias que tanto vagueou, depois de ter destruído a cidadela sagrada de Troia, que viu cidades e conheceu costumes de muitos homens e que no mar sofreu mil tormentos, quanto lutava pela vida e pelo regresso dos seus companheiros”. Odisseu leva dez anos para chegar à sua terra natal, Ítaca, depois da Guerra de Troia, que também havia durado dez anos.

E com esse pensamento de continuidade na minha trajetória à frente da disciplina, com o resultado da prática de montagem, intitulado: “Peço A Deus Que me Livre de Deus”, inspirado no texto “Ekhart O Cruel”, de Luiz Fernando Emediato³⁷, adaptação feita pelos alunos e professores.

E assim diz o texto: Jamais houve alguém como Ekhart, nós podemos rir com suas palhaçadas, torcer por ele, para que se saia bem de suas loucas e fantásticas aventuras, amá-lo e odiá-lo com a mesma força. Ele bom e mau, egoísta e justo, canalha e honesto, covarde e herói. Jamais alguém sofreu tanto quanto ele – mas jamais alguém foi tão glorioso e encantador. Ekhart é um ditador faminto, um louco, um fanático. Mas é, também, um pobre poeta vagabundo. Um andarilho, um menestrel, um cavaleiro andante, um príncipe, um guerrilheiro. Um assassino cruel. Um oportunista (EMEDIATO).

A montagem ganhou um figurino orientado pelo artista plástico, cenógrafo e figurinista Mestre Nato³⁸, com a participação dos professores do curso técnico de cenografia e figurino, algo que eu como encenador dou o maior valor, pois estamos em uma escola que trabalha a interdisciplinaridade com os outros cursos técnicos da instituição.

³⁷ É um jornalista, escritor e editor. Iniciou sua carreira na sucursal mineira do Jornal do Brasil, ainda quando estagiário, em 1973, cursando jornalismo na UFMG. Transferiu-se em 1978 para São Paulo, permaneceu dez anos – tempo que foi premiado com o Prêmio Internacional de Jornalismo Rei de Espanha. Disponível em: museudatv.com.br. Acesso em: 29 mar. 2023.

³⁸ Mestre Nato foi um ícone da cultura popular paraense. Artista Plástico, figurinista. Nascido e criado no Guamá, Raimundo Nonato Silva, o Mestre Nato, foi artista que representou fabulosamente a cultura popular e foi mestre de muitos jovens artistas. Falecido no último dia 23 de maio de 2014. Disponível em: <https://www.catalogodasartes.com.br/artista/Raimundo%20Nonato%20da%20Silva%20-%20Nato%20-%20Mestre%20Nato/>. Acesso em: 31 mar. 2023.

Figura 34 – Espetáculo “Peço A Deus Que me Livre de Deus” – 2011.



Fonte: Gilles de Saintes.

Para obter um resultado como esse, o diretor/professor precisa perceber o grupo e delegar funções de acordo com as habilidades de cada tripulante; muitas vezes deve atuar ensinando uma função e propondo desafios. Deve, ainda, estar atento para às evidências, deve saber lê-las e rastreá-las. Desta forma ele pode prever os caminhos do processo e agir alterando o rumo do barco, virando o leme e dialogando com o vento.

E no ano seguinte (2013), lançamos um novo desafio aos alunos, desta vez o espetáculo musical “Um Certo Faroeste Caboclo”, texto do paraense Paulo Faria³⁹. Agora incluímos a música como parte do aprendizado dos alunos. Como já mencionado anteriormente, cada processo é genuíno e saber conduzi-lo é uma arte. A grande diferença entre um diretor-pedagogo e um capitão é que, como o primeiro tende a valorizar o processo, nunca se pode ter

³⁹ Paraense, 56 anos, produtor, cenógrafo, ator, autor das peças que monta, filho de um político que foi cassado na época da ditadura, eis Paulo Faria, o mentor de uma das companhias teatrais mais atuantes da cidade, o Pessoal do Faroeste em São Paulo. Disponível em: <https://www.brasil247.com/blog/o-faroeste-de-paulo-faria>. Acesso em: 29 mar. 2023.

certeza do lugar onde a viagem vai terminar ou em que porto vai ancorar. Já o capitão, tem um porto a ser alcançado, mas ambos vão estudar seus planos de navegação e idealizar um percurso.

Figura 35 – Espetáculo “Um Certo Faroeste Caboclo” – 2012.



Fonte: Acervo do autor.

Assim, o que se propõe em um processo criativo é que ele seja estimulante e que o percurso seja uma descoberta para o grupo e para o diretor/professor; e que o diretor/professor possa se colocar no trabalho juntamente com os atores; que todos possam aprender com erros e acertos. Em 2013 trabalhamos a montagem de “Nadim Nadinha Contra o Reino de Reino de Fuleiró”, texto de Mário Brasini de 1966, um dos maiores escritores de teatro do país. A peça foi premiada em 1979 no Concurso de Dramaturgia do Serviço Nacional de Teatro e liberada então pela censura para apresentação.

Figura 36 – Espetáculo “Nadim Nadinha Contra o Reino de Reino de Fuleiró” – 2017.



Fonte: Acervo do autor.

Em 2017, encenamos o texto “A peça didática de Baden Baden sobre o acordo”. A ideia era promover um instigante exercício de aprendizagem da linguagem teatral mediada pelas propostas do dramaturgo alemão, por meio do exercício do jogo com a peça didática de Bertolt Brecht. O processo, então, partiu de um estudo teórico e prático das sugestões feitas por Brecht no que tange ao universo de suas peças didáticas, ou peças de aprendizagem. Apesar da alcunha nada atrativa, o intuito desses textos não era promover a transmissão de ideias prontas para o público, mas sim proporcionar reflexão acerca das relações entre os homens e explorar o aprendizado de aspectos formais da criação teatral com grupos de amadores, estudantes ou membros de grupos corais. Assim, as peças didáticas serviriam como estruturas disparadoras de análises das relações humanas ao mesmo tempo em que proporcionavam uma aprendizagem da própria linguagem teatral. Ou seja, Brecht já sonhava de que todos pudessem fazer e aprender a fazer teatro, não mais privilégio de especialistas ou artistas profissionais.

Por essa razão, a presente encenação parte de uma viagem proposta ao público, que deve acompanhar os atores em uma espécie de procissão antes de tomar contato com as cenas que fazem parte do texto. O intuito deste momento é instaurar, logo de início, uma relação de jogo e vivência com a plateia, cujos integrantes aqui serão mais que meros espectadores: serão verdadeiros parceiros na encenação. Dessa forma, presta-se tributo a um dos fundamentos mais

interessantes do trabalho com a peça didática de Brecht: o de que não há, necessariamente, divisão entre atores e espectadores. Obviamente, o resultado do trabalho com a peça didática pode ser apresentado a uma audiência, mas a presença de uma plateia não é obrigatória: o aprendizado verdadeiro acontece quando se atua.

Figura 37 – Espetáculo “A peça Didática de Baden Baden Sobre o Acordo” – 2017.



Fonte: Acervo do autor.

Compreendo que nossos alunos em processo de aprendizado devem estudar os clássicos da dramaturgia e ter a oportunidade de poderem vir para a cena com essas obras. Em 2018 lançamos a ideia de montarmos “O Homem e o Cavalo”, texto de Oswald de Andrade⁴⁰ com adaptação feita pelos alunos e professores. Propusemos à turma que cada um trouxesse um convidado, pois sabemos que a obra solicita um número grande de personagens: 59 em nove quadros. “O homem e o cavalo”, escrita em 1933, no percurso das transformações do pensamento antropofágico oswaldiano, revisitando o debate sobre estética e política no âmbito do modernismo brasileiro e da produção do autor nos anos 1930 e nas teses dos anos 1950.

Figura 38 – Espetáculo “O Homem e o Cavalo” – 2017.



Fonte: Acervo de Marivaldo Pascoal.

No ano seguinte (2018) montamos o espetáculo “Gota D’Água”, texto de Chico Buarque de Holanda e Paulo Pontes (1975), adaptado pelos alunos e professores, recebendo o nome de “Gota D’Água - A voz que me resta” e com um elenco de mais de vinte atores alunos de teatro, concluintes do curso. A montagem é produzida e assinada também por estudantes dos cursos técnicos de Figurino Cênico e de Cenografia da ETDUFPA. Quanto à cenografia, a adaptação trouxe uma proposta dinâmica, que foge do clássico de palco italiano, em que há uma quarta

⁴⁰ (1890-1954) foi escritor e dramaturgo brasileiro. Representa uma das principais lideranças no processo de implantação e definição da literatura modernista no Brasil.

parede. A composição cenográfica fez o diferencial à montagem, por criar um jogo entre os diferentes *sets* e núcleos de personagens que, direta ou indiretamente, dialogam entre si. O figurino foi baseado na época em que se passava a trama, evidenciando as diferenças de classes e a moda hippie, que também predominava no período.

A história se passa no Rio de Janeiro, no período do AI-5 (o mais duro dos Atos Institucionais implantado pela ditadura militar), e retrata, muito além da malandragem carioca, as questões de classe, a pobreza, o poder e outras temáticas presentes e demonstradas em cada personagem dessa Medeia moderna. A obra original, que teve cenas censuradas pelo regime militar, possui um forte discurso político, mostrando o desespero, a dor, a execução de vingança de uma sociedade que está, como o próprio nome do texto diz, em uma "Gota D'água" — a um passo de transbordar e de explodir. Muito disso é nítido na personagem Joana, mulher forte, a representação de um povo sem casa, sem chances e sem a voz que lhe reste; e em Egeu, o mestre e paizão da Vila do Meio Dia (cortiço onde a história ocorre). Dono de uma oficina de conserto de aparelhos, Egeu representa a luta de classes, por ser o responsável por engajar e convencer os outros moradores da vila a se unirem contra os abusos do empresário Creonte Vasconcelos, bicheiro que traduz o poder e a ganância. Egeu é o representante dos operários em um país governado por militares e em um mundo no contexto de disputa entre socialismo e capitalismo, na Guerra Fria.

Figura 39 – Espetáculo “Gota D’água – A Voz Que Me Resta” – 2018.



Fonte: Acervo do autor.

A realidade dos atores dos espetáculos montados já se revela de modo distinto. Eram todos estudante que estavam no primeiro ou no último ano do curso técnico de ator, e que viviam a expectativa da sua montagem de exercício (1º ano) ou de formatura (2º ano). O grupo era composto de dez e até trinta atores: homens e mulheres, todos jovens, cheios de sonhos e receosos com relação ao mercado de trabalho. Apesar das características comuns, algumas diferenças socioculturais marcavam fortemente a turma: alguns trabalhavam de dia para sobreviver e faziam bicos em horários alternativos, outros contavam com a ajuda financeira dos pais e outros que eram de outra cidade, e havia aqueles que não precisavam se preocupar tanto com as questões financeiras, pois eram totalmente subsidiados pela família que residem em Belém do Pará e arcavam com todos os gastos. Além dessa questão econômica, outros fatores que os diferenciavam eram as aptidões físicas e as escolhas ideológicas.

Se pensarmos que a territorialidade se manifesta em todas as escalas espaciais e sociais, é a face “vívida” da “face agida” do poder. Raffestin afirma que “a análise da territorialidade só é possível pela apreensão das relações sociais recolocadas no seu contexto sócio-histórico espaço-temporal” (RAFFESTIN, 1993, p. 162). O autor define a territorialidade como um conjunto de relações que se originam de um sistema tridimensional sociedade-espaço-tempo, sendo a “soma” das relações mantidas por um sujeito com o seu meio.

Portanto, seguindo essa reflexão de Raffestin, entendo que as territorialidades, no contexto do teatro de Belém, articulam as vivências dos sujeitos à organização da classe. A imbricação entre território e territorialidade, presente nas referências dos estudos dos territoriais, é identificada por mim como uma perspectiva interessante para a análise da nossa realidade teatral, pois reafirma o papel dos sujeitos como protagonistas, permitindo investigar seus movimentos, seu processo de formação. Na medida que consideramos o fazer teatral em trânsito periferia-centro-periferia como territórios, podemos pensar que eles se constituem na territorialidade de seus atores, entre os quais atores/grupos. Em seu cotidiano de trabalho, eles ocupam e instituem o teatro na escola, centro comunitário e nos salões paroquiais, como práticas que mobilizam e constroem saberes e identidades.

As práticas educativas, no coletivo da sala de aula e/ou nos grupos trazem em si a experiência relacional, e, nessas relações, entre os atores, produzem territorialidades que marcam a identidade dos diretores/professores, na singularidade de cada ator pertencente a um grupo de teatro. Ao adotar o conceito de território para analisar essa realidade no campo da educação teatral, busco me aproximar da compreensão dessa realidade em sua complexidade, destacando os sujeitos que, envolvidos com práticas artísticas, movimentam aspectos de objetividade e subjetividade, necessidade e desejo, em relações contraditórias e múltiplas consigo mesmo e com os outros. Entendo, então, a afirmação de Saquet de que a abordagem dos estudos territoriais contribui para a “[...] elaboração de proposições teórico-metodológicas que sejam coerentes com o real” (SAQUET, 2007, p. 56). Os caminhos teóricos que fui construindo ao longo deste trabalho, na tentativa de tentar entender as vivências dos artistas e grupos de teatro de Belém do Pará, no contexto das transformações do teatro da cidade, levou-me, finalmente, aos conceitos de (des)territorialização/(re)territorialização. Na verdade, encontrei neles um recurso para compreender essas vivências, e chegamos até aqui e temos que sempre nomeá-las – abordá-las – como processo de (des)territorialização/(re)territorialização. Conceitos que estamos abordando.

E este lugar espaço-poder ou espaço-político que agora vou denominar de sala de ensaio de um grupo de teatro, e, por sua vez, o cantinho onde se fundem as ideias que levam um grupo de artistas a pensarem e a criarem um espetáculo cênico. É o lugar em que os erros são sempre o melhor caminho para a criação. Os artistas, no processo criativo em teatro, utilizam a sala de ensaio “como o espaço enquanto ferramenta” (BROOK, 1994a, p. 201), onde a criação acontece na intersecção de pensamentos, na profusão de proposições e, sobretudo, na troca de experiências, contidas na sala de ensaio ou são trazidas para ela. O artista em processo criativo, sempre haverá a necessidade desse lugar, onde ele gesta a sua obra e, conseqüentemente, sua

poética. Na sala de ensaio, os artistas envolvidos na elaboração de um espetáculo teatral se relacionam em diferentes dinâmicas e, muitas vezes de maneira ritualística, acabam instalando atmosferas, através da expressividade e da contracena de corpos que fogem da noção de realidade.

O diretor é quem conduz todo o processo e “os ensaios devem criar uma atmosfera na qual os atores sintam-se livres para mostrar tudo que puderem trazer para a peça” (BROOK, 1994a, p. 20). Não só os atores, mas também iluminadores, cenógrafos, figurinistas, sonoplastas, dentre outros, que desejem participar colaborativamente com o processo de criação do espetáculo. A sala de ensaio, devido a essa capacidade de fazer com que artistas interajam a partir dos seus saberes, em prol da construção de um espetáculo, torna-se um ambiente pedagógico em que todos são aprendizes um dos outros e de si mesmos, pois descobrem e aprimoram suas poéticas, na medida em que estabelecem contato uns com os outros. Uma prática teatral educativa não se caracteriza por uma única ação isolada e sim como uma ação artística, “que articula diversos atos de conhecimento, cujas particularidades e competências específicas produzem articulações entre si e com o todo da cena, constituindo os instrumentos de intervenção dos sujeitos na construção de uma representação teatral” (ARAÚJO, 2005, p. 59-60).

Dessa forma, a reflexão de Araújo aponta que a formação de sujeitos acontece através da relação dialógica, mediada pela realidade partilhada. Na sala de ensaio as diferentes poéticas possibilitam a criação e estabelecem o percurso por onde o processo criativo caminhará. Mesmo que o diretor tenha com muita precisão os seus objetivos práticos, como marcações, intenções etc., ele sempre caminhará por percursos incertos, uma improvisação ou uma proposição de um cenógrafo, ou iluminador, pode mudar o caminho da criação, atualizando o processo incessantemente. Não existe, na sala de ensaio, um pensamento uno, mas sim uma coletividade que pensa e age a partir da relação do “eu” com o “tu”, como propõe Paulo Freire, ao referir-se à “colaboração” como um pressuposto para a relação dialógica que gera a formação dos sujeitos: o eu dialógico:

[...] sabe que é exatamente o tu que o constitui. Sabe também que, constituído por um tu – não-eu – esse tu que o constitui se constitui, por sua vez, como eu, ao ter no seu eu um tu. Desta forma, o eu e o tu passas a ser, na teoria dialética destas relações constitutivas, dois tu que se fazem dois eu (FREIRE, 1981, p. 196).

O espectador comum, quando assiste ao espetáculo, não consegue imaginar o processo criativo, e somente se detém a apreciar um universo que se desenrola dentro de uma pluralidade de significações, produzido pela interdisciplinaridade dos elementos cenográficos presentes na

cena, quais sejam: atuação, cenografia⁴¹, encenação e dramaturgia. O teatro é uma arte feita a partir do encontro, como sugere o emblemático e revolucionário pensador do teatro moderno Jerzy Grotowski:

O âmagô é o encontro [...] A essência do teatro é um encontro. [...] O teatro é também o encontro entre pessoas criativas. Sou eu, o diretor, que me defronto com o ator, e a autorrevelação do ator me dá a revelação de mim mesmo [...] O encontro resulta de um fascínio. Implica numa luta, e em algo tão idêntico, em profundidade, que existe uma identidade entre aqueles que tomam parte do encontro (GROTOWSKI, 1971, p. 40-42).

O processo criativo, na linguagem teatral, é uma busca em que todos os artistas constroem o encontro com o espetáculo.

A partir do momento que passam a colocar suas ideias e, com isso, as suas experiências, as formações de todos se ampliam. Vejamos, por exemplo, o caso do ator: quando ele começa a interagir com o processo criativo da luz, passa a entendê-la como uma constituinte de uma gramática da cena, que contribuirá para criação de sua personagem, principalmente no que diz respeito aos aspectos de atmosfera, tempo e emoção. Esse mesmo processo de troca do ator pode ser estabelecido com todas as demais linguagens. Trata-se de uma fusão de experiências, de uma mistura, que passa a compor sua poética e que reverberará em muitos outros processos criativos que vier a participar. A sala de ensaio é, portanto, o lugar do encontro, do “tateio lúdico” (FERREIRA, 2009, p. 68), e sua natureza é volátil, transmuta-se a cada vez que os artistas se encontram para continuar a criação do espetáculo. É como um ateliê, no qual o pintor experimenta suas combinações de pigmentos ou um escultor se integra à argila em busca de uma escultura, ou “tal como um oleiro molda seu vaso, o autor escreve seu livro, o cineasta faz seu filme” (BROOK, 1994a, p. 24).

No caso do teatro há um grande diferencial: o espetáculo não é um objeto que ficará guardado na sala de ensaio enquanto os atores, diretor, e demais artistas da cena voltam para suas casas. O que é gerado na sala de ensaio é uma combinação de corpos, de vidas, de experiências que, unidas presencialmente, dão substancialidade ao processo. Ao ir embora, o artista leva consigo a criação, e essa, por sua vez, deixa de ser pensada numa esfera coletiva e passa a ruminar na individualidade, o que faz do processo criativo em teatro algo ininterrupto. Pensar dessa forma nos faz compreender que o conceito da sala de ensaio é extensível aos corpos dos artistas que, envolvidos de maneira intrínseca com o processo criativo, vivem associando, refletindo, burilando. Como um ator que ensaia sempre que tem uma oportunidade,

⁴¹ Cenografia na presente pesquisa é entendida como os elementos que compõem a organização do espaço da cena, a saber: iluminação, figurino, maquiagem, cenário e som.

ou simplesmente em pensamento, vai percebendo e conhecendo sua personagem, num intenso diálogo entre arte e vida, que gera conhecimento e autorrevelação. O homem que realiza um ato de autorrevelação é, por assim dizer, o que estabelece contato consigo mesmo. Quer dizer, um extremo confronto, sincero, disciplinado, preciso e total – “não apenas um confronto com seus pensamentos, mas um encontro que envolve todo o seu ser, desde os seus instintos e seu inconsciente até o seu estado mais lúcido” (GROTOWSKI, 1971, p. 41).

O aprendizado do artista de teatro é gerado nos ensaios de muitos espetáculos, nos encontros estabelecidos com diversos outros artistas, nas salas de ensaios de todos os processos criativos de sua vida. Essas vivências são experiências que sempre serão levadas consigo, num intenso processo de atualização. A sala de ensaio de qualquer grupo de teatro de Belém e/ou do mundo também é o ponto de partida para a presente escrita que discute o lugar. E para tentarmos compreender a sua poética de criação, teríamos que estar juntos com os grupos aqui pesquisados, então o porquê de refletirmos sobre a importância de que todo artista necessita deste lugar para que possa agenciar funções dentro dos seus processos criativos e, dessa forma, ampliar as suas competências para a criação teatral. É neste espaço-lugar-criativo que se determinam as relações criativas de um espetáculo teatral. Segundo a filosofia do teatro, ele é um acontecimento (no duplo sentido que Deleuze atribui à ideia de acontecimentos: algo que acontece, algo no qual se coloca a construção do sentido) que produz entes em seu acontecer, ligado à cultura vivente, à presença aurática dos corpos.

O teatro se define de modo lógico-genético como um acontecimento constituído por três subacontecimentos relacionados que são: o convívio, a poíesis⁴² e a contemplação. Convívio ou acontecimento convivial⁴³ a reunião de corpos presentes, sem intermediação tecnológica⁴⁴, de artistas, técnicos e espectadores em uma encruzilhada territorial cronotrópica (unidade de tempo e espaço) cotidiana (uma sala, a rua, um bar, uma casa etc., no tempo presente). Aqui o convívio, manifestação da cultura vivente, diferencia o teatro do cinema, da televisão e do rádio na medida em que exige a presença aurática, de corpo presente, dos artistas reunidos entre técnicos e espectadores. Nós artistas não somos os mesmos em reunião, pois estabelecemos vínculos e afetações conviviais, incluindo os não percebidos ou conscientes.

⁴² Optei acentuar graficamente o vocábulo, conforme o grego original.

⁴³ Para um desenvolvimento amplo, ver *Filosofia del Teatro*, 2007, p. 43-88, Cap. III, “Acontecimento Convivial”.

⁴⁴ Utiliza-se as expressões “intermediação tecnológica” e “reprodutividade tecnológica” no sentido em que Walter Benjamin fala de “reprodução mecânica” ou “reprodutibilidade técnica” (de acordo com as diversas traduções). A palavra “tecnológica” é utilizada para dar conta da acelerada e cada vez mais sofisticada tecnologização dos meios de reprodutibilidade, para diferenciar o termo de “os técnicos”, “à técnica” e seus derivados respectivos, que no livro de Jorge Dubatti, se refere ao trabalho teatral na produção do acontecimento poético.

O acontecimento poético está centrado na ampliação do campo problemático da poésis, chamamos poésis o novo ente que se produz, e é no acontecimento, a partir da ação corporal. O ente poético constitui aquela região possível da teatralidade (não apenas presente nela) que define o teatro como tal (e o diferencia de outras teatralidades não poéticas) enquanto marca um salto ontológico configurado tanto no acontecimento como um entre outro em relação à vida cotidiana, um corpo poético com características singulares. Poéses no sentido restrito com que aparece na Poética aristotélica (fabricação, elaboração, criação de objetos específicos), neste caso, pertencente à esfera da arte. O certo é que, no convívio teatral, o espaço de contemplação nunca desaparece definitivamente, porque é preservado na delegação dos espectadores entre si. Basta um único espectador persistir na função primária de contemplação entre arte e vida, para que o trabalho do espectador se realize.

Não percamos de vista que o teatro é parte de uma organização social, onde os processos de (des)territorialização e (re)territorialização possuem natureza e agenciamentos diferentes. Podemos nos deter em exemplos mais concretos da (des)territorialização e (re)territorialização nas sociedades capitalistas contemporâneas. A escala espacial e a temporalidade é que são distintas. Deleuze e Guattari afirmam que a (des)territorialização relativa diz respeito ao próprio socius. Isto significa dizer que a vida é um constante movimento de (des)territorialização e (re)territorialização, ou seja, estamos sempre passando de um território para outro, abandonando territórios, fundando novos.

E este espaço de sala de ensaio é que nos faz vivenciar este convívio, mesmo tendo certeza que na cidade de Belém grupos e artistas encontram um grande problema para a realização de seus encontros criativos, pois os salões paroquiais foram transformados em espaços de festas, os órgãos competentes pela cultura não percebem a necessidade de espaços para este fim, nos restando apenas as casas de amigos, algumas escolas particulares ou mesmo nossos apartamentos, como é o caso do Grupo de Teatro PALHA. O certo é que os grupos e artistas em sua maioria são moradores da periferia urbana, trabalhador em constante processo de (des)territorialização e (re)territorialização. Enquanto não é época de criação de seus espetáculos ele habita a periferia urbana, enquanto morador ele constrói uma série de territórios e passa em cada um deles no decorrer do dia em seu processo de confecção de seus adereços, ensaios e/ou até mesmo em debate para ocupar este lugar. Ainda precisa sobreviver, um dia ele é pedreiro, num outro ele é porteiro, segurança etc. Com diz o ator e diretor do Grupo Ribalta, Ely Chaves, tenho que colher para poder sonhar e fazer a arte que tanto amo, o Teatro. Vamos simplificar, podemos afirmar que a (des)territorialização é o movimento pelo qual se abandona o território, “é a operação da linha de fuga”, e a (re)territorialização é o movimento de

construção do Território (DELEUZE, 1992, p. 224). E assim são, os territórios seja de criação e/ou de resultados que se iniciam em uma sala de ensaio.

3.4 A FLORESTA VEM CAMINHANDO: A formação do diretor teatral e do ator no teatro paraense

- Abra-se que eu quero entrar!
 Movem-se raízes com pernas atoladas
 Água de barriga cheia
 Espreguiçam-se nos igapós
 O charco desdentado rumina lama
 Uei! Aqui vai passando um riozinho
 De águas órfãs fugindo
 - Ai glu-glu-glu
 Não-diz-nada pra ninguém
 Se o sol aparecer ele me engole
 - Então mande chamar a chuva compadre
 Há gritos e ecos que se escondem
 Aflições de falta de ar
 Árvores corcundas com fome mastigando estalando
 Entre roncões de ventres desnaturados
 Chão compadre
 Eu também já estou com fome
 - Então deixe eu assoprar na barriga
 Esta lagoa está com febre inchou
 A água parou
 - Ai, eu era um rio solteiro
 Vinha bebendo o meu caminho
 Mas o mato me entupiu
 Agora estou com o útero doendo ai ai
 Grita sozinha
 Perdida dentro do mangue
 Uma seriquara quara quara
 Movem-se raízes com pernas atoladas
 (BOPP, 1994, p. 24)

Ela vem caminhando. Ele e eu, uma mistura à minha terra na mesma, amor com amor no planeta das redes, de um lado de outro embalados. Tenho frases nunca embaladas na prateleira das decisões. Ou ir ou vir. Sem muitas escolhas. Sem chão de privilégios. Escolhi virar minha cauda em meus pés. Na rua, no mato, na calçada de Lioz, ladrilhada. Na minha casa tinha um rio. O rio é minha casa e minha rua. É por isso...

Embora não se saiba a hora de ir embora, embora não se saiba o que nos aguarda lá fora, vivemos como se agora eterno fora e o efêmero fosse dado secundário a ser descartado sem dó. Assim enxoto o medo e ilusão anestésica, que gozamos de falso sossego, sem um estado de segurança para a criação de sonhos. Somos tão dependentes da matéria tão incapazes de

viver sem chão. Que paixão reduzimos às carnis grades do corpo de cobra cúmplice, à miséria do curto sentimento do tesão. Porém, detrás das grades, um sem cais vastíssimo oceano rio nos atrai escancarando-nos a dimensão remota das estrelas cuja luz divina nos esquece e então amplia as dimensões anãs de nosso corpo. E eis que gentil ideia nos seduz e a outra ordem a paixão as filia trocando o térreo por etéreo horto da criação. Está sendo fantástica a passagem na cidade das casas plantadas na areia. De dia colhíamos conchas, caramujos estrelas caranguejos e algas catávamos pirarucu quase vivos. À noite grafitávamos a praia a ver o neon das góticulas e nos sentimentos envolvidos no pestanejar das estrelas.

A lengalenga constante das vagas no idioma enigma do rio mar a carícia do vento na pele a delícia do instante nas veias. Súbito lá alto azul boiando em amplos círculos fino e estranho prato fundo levitando translúcido prometendo aterrissar, mas se afastando e sumindo. Pés no reino dos ventos da imaginação que transcendiam a palavra, ambas caladas de susto os corações embargados, meu povo artista e filhos e eu tentamos em vão entender a visão mágica. Afinal, o que pairava no azul ao cair da noite?



Neste processo de (des)territorialização do teatro em Belém, pude fazer um levantamento dos diretores que surgiram nos anos de 1970/1980/1990/2000, no primeiro movimento de criação da FETAPA, realizado no Auditório da Escola Estadual de Ensino Médio Augusto Meira (Av. José Bonifácio, n. 799, esquina com a Av. Gentil Bittencourt no bairro de São Braz), Antônio Carlos, Edson Monteiro, Cláudio Barradas, Zélia Amador de Deus, Aluizio Dumont, Mariana Amanajás, José Augusto Sardo de Souza, Homerval Teixeira, Montero Cecim, Cleodon Gondim, Sérgio de Mello, Mário Alberto Moraes, Geraldo Salles, Diller Filho, José Carlos Amaral, Alberto Bastos, Walter Bandeira, Sérgio Bragança, José Leal, Darcy Abadessa, Afonso Klautau, Lélia Serra, Salustiano Vilhena, Marlúcio Mareco, Ione Mattos, Otávio Pinto, Klério Angelim, Ramon Stergman, Edna Cabral, Jorge Ribeiro, Dalberton de

Oliveira, Manoel Dilair, Jaime Menezes, Henrique da Paz, Rivaldo Rosas, Augusto Gamboa, Manoel Dilair, Jorge Reis e Ana Arruda.

Aqui os diretores que surgiram com a formação da FESAT, que foram: Luís Otávio Barata, Walter Freitas, Milton Cunha Júnior, Paulo Cunha, Wlad Lima, Olinda Charone, Cláudio Barros, Paulo Santana, Maurício Franco, Marton Maués, Edielson Goiano, Saulo Sisnando, Leonel Fisher, Hudson Andrade, Fernando Matos, Karine Jansen, Fernando Rassy, Alexandre Luz e João Guilherme Ribeiro, entre outros.

A dificuldade na existência das escolas de formação de diretores, partindo do princípio de que a formação do diretor não está totalmente vinculada, por mais que se tenha uma formação acadêmica, que se tenha acesso a informações através de cursos, o que acontece é que a experiência deve ser vivida pelo diretor, isto é pelo aspirante a diretor, e ele é responsável pelo seu aprendizado e pela sua formação.

O diretor deve encarar o exercício dessa responsabilidade, precisa dar continuidade a esse aprendizado, que deve perdurar durante toda a sua vida. Se ele tiver uma formação acadêmica, ela corresponde a um período limitado de sua formação, pois a prática do fazer artístico é que vai torná-lo um diretor.

Considerando que a formação do diretor se faz no exercício de sua função, observamos acima que entre os anos de 1970 e 2000 houve muitos pretendentes a diretores e aventurando-se neste fazer. Alguns permaneceram e ainda permanecem produzindo. Pensamos que se estabelecem critérios básicos que possam embasar o diretor na construção de seu métier e de sua identidade enquanto artista, cabe aqui a seguinte pergunta: então, como exercer a prática de sua formação enquanto diretor?

Já nos anos 2000, a Escola de Teatro e Dança da UFPA, numa iniciativa da Profa. Dra. Olinda Charone, abre para a comunidade externa e torna o Grupo de Teatro Universitário – GTU um projeto de extensão da UFPA. Em 2010 passa a contar com o Projeto Novos Encenadores, cujo objetivo era oportunizar uma primeira direção aos recém-formados dos cursos. Foram contemplados como primeiros encenadores os jovens: Ives Oliveira, Dário Jaime, Fabricio de Souza, Ana Marceliano, Bárbara Gibson e Haroldo França.

Figura 40 – Lançamento dos Novos Encenadores da ETDUFPA – 2010.



Fonte: Acervo do autor.

E acredito que o exercício do diretor necessita de dados, começando pela criatividade, sinônimo de pensamento divergente, pois é criativa a mente que trabalha, que faz perguntas, que é inquieta, que encontra problemas onde todos acham solução, que cria caso, que rompe continuamente com os esquemas da experiência, que é capaz de juízos autônomos. Essa atitude da mente criativa vai desencadear outros procedimentos, como a quebra de dicotomia entre ciência e arte. Chega a ser clichê dizer que a “ciência está vinculada à razão e a arte à intuição”, mas existe ainda esse preconceito, acredito que a função do diretor é quebrar essa dicotomia porque, na realidade, razão e intuição não se separam, trabalham juntas, as duas estão presentes na formação do artista e do cientista também.

Tanto o artista quanto o cientista têm atitudes comuns, ou seja, a inquietação, a curiosidade, a não acomodação, o gosto da análise de experimentação, o desenvolvimento com a pesquisa, o compromisso com a verificação, que separa naturalmente ciência e arte, por mais que esses parâmetros sejam comuns ao artista e ao cientista, a função da arte é expressar, comunicar. O artista quer assinar o seu produto criativo, que é o espetáculo e quer ser reconhecido, no entanto o seu produto é frágil, fugaz, sua obra, permanecendo ou não, terá sempre esse caráter de fugacidade. São diferentes as funções da arte e da ciência, mas há o ponto no qual a ciência e a arte se encontram, pois ambas tratam da evolução do homem, cada uma agindo sobre um enfoque particular. Na arte o tema primordial a ser tratado é o homem em sua complexidade, expressando-se e buscando falar de suas questões existenciais: a vida, a

morte, o amor, medo, desejos, sonhos e fantasias. A ciência responde a um desejo de descoberta e de investigação que está na natureza humana, mas seus objetivos não são os mesmos da arte.

O diretor com pensamento divergente vai também buscar “um ver mais amplo” e perceber as mudanças e necessidades do seu tempo, o sintoma de aglomeração da época em que estamos vivendo reflete na interdisciplinaridade que caracteriza a comunicação atual, ou seja, as artes hoje esbarram umas nas outras no próprio cotidiano. Talvez o apelo para a arte global tenha vindo da existência da velocidade e da eficácia da informação necessária para a transmissão de uma mensagem. Vivemos num mundo caleidoscópico de sons, imagens e movimentos, que está aí na rua, não é só no universo do teatro ou da mente criativa do artista, é da comunicação do século XXI que está direcionada a todos os nossos sentidos. O artista, a todo momento, vai esbarrar com a realidade e, à medida que desenvolve a percepção dessa multiplicidade na comunicação e expressão, ele enriquece o seu trabalho enquanto criador e diretor.

Risco e humildade são também condições para o exercício do fazer artístico, os dois andam juntos, a consequência do risco pode ser a derrota, mas o sucesso também pode voltar-se contra o artista bem-sucedido. Há uma questão bem paradoxal, pois o artista quer o sucesso, mas o sucesso muitas vezes volta-se contra o artista, inibindo o risco e, portanto, arrastando-o para a acomodação, e muita das vezes o abandono do fazer. Às vezes um fracasso pode ser mais benéfico do que o sucesso, porque coloca o artista na sua real condição de precariedade, o sucesso acarreta o compromisso com o “acertar sempre” e o artista não pode ter essa preocupação. Nós passamos a ter medo do mudar, por querermos manter as garantias do acerto, como romper com o desejo de ser aceito, reconhecido e “glorificado” em vida? Como lidar com o narcisismo e a vaidade inerentes ao ser humano? O paradoxo instala-se nesta dupla necessidade de acertar, arriscar, com isso é necessário ao diretor o exercício do “zerar”, é muito difícil partir do zero, mas cada trabalho é novo, cada experiência é única, não tem saída, há que se esvaziar sempre. Pois o conhecimento não se perde, ele vai se manifestando na agilidade do fazer e do encontrar soluções que começam a ser atributos do diretor experiente, mas a linguagem deve manter sempre o seu frescor.

O artista tem por função estar sempre promovendo o esvaziamento de sua bagagem, deixando espaço para novas ideias e novos códigos, quanto ao processo de “armazenamento de conhecimento”, ele pode ser estatizante e é também uma arma de poder. Conhecer significa poder e é muito fácil para o diretor, na sua função de conduzir e orientar um elenco, usar dessa autoridade sutilmente enraizada na segurança do seu próprio “saber”, é importante lembrar que o poder é anti-risco, antirruptura, anti-criação. Eu faço um exercício para a minha existência na

cena que é não cair nas armadilhas do saber, puxar seu próprio tapete, quebrar o galho onde está sentado, estar pronto sempre a começar, sempre do zero, do nada, da parede branca.

Ao realizar este estudo sobre o movimento da cultura e dos artistas e grupos de Belém do Pará, percebo que a história da arte tem sido pautada numa sucessão de rupturas, geradas pelo encadeamento do fazer e desfazer, marcas de uma atitude de construção/desconstrução que sempre estiveram presentes na evolução das artes. O conceito de ruptura seria “ação” ou efeito de romper, abertura, buraco, fenda, greta, violação ou infração de um contrato existente ou em vias de se formar, o rompimento seria o início da guerra. Para mim, o rompimento tem um significado de aparecimento, de surgimento, como por exemplo o romper do dia, aliás, uma imagem bonita de se ver. A arte lida com estes dois conceitos, o da revolução e o da reconstrução, quero dizer: demolir para construir um novo caminho.

Para a nossa sobrevivência temos que buscar a interdisciplinaridade, estar sempre atento às outras áreas, para ver no que elas estão se transformando, o seu processo histórico de evolução. Nas literaturas de autores como Kafka, Beckett, autores de obras revolucionárias, que escreveram como ratos que fazem suas tocas, como um cão que faz seus buracos, a palavra ruptura tem o sentido de brecha, fenda, para isso temos que encontrar o nosso terceiro mundo, o nosso próprio ponto de subdesenvolvimento, nosso próprio deserto, ou seja, o nosso próprio dialeto; dessa revolução surge a obra, ou seja, o dialeto de cada artista diretor com a cidade. A arte, então, tem sentido de evolução de aparecimento, que, para ser eficaz, não basta uma revolução, a revolução tem que tender para um direcionamento. Ele implica metas, podendo incorporar o aleatório, mas essa revolução sugerida das rupturas não é aleatória, não é um vale tudo, ela tem um porquê, que vai se manifestar em preposições corretas. Aqui lembro de uma frase do Ítalo Calvino, em “Seis Propostas Para o Próximo Milênio”, onde ele define a leveza com bastante clareza: “leve como um pássaro, não como uma pena”. E é assim que vejo a formação dos diretores contemporâneos. Poucos se mantêm em suas atividades, hoje entendo que os iniciantes nas artes cênicas em Belém do Pará, com pouca experiência no fazer, se aventuram como diretor teatral, o que se percebe é que poucos conseguem ter um discernimento da ruptura deste fazer. Creio que a ruptura do teatro começou pela questão do texto, que sempre foi a sua grande sustentação, foi aqui que se começou a prejudicar o teatro convencional e a desencadear o que se faz hoje no teatro.

Artaud (2020, p. 150), que era um revolucionário do teatro, diz:

[...] a escravização ao autor, a submissão ao texto, que carga fúnebre, mas cada texto engloba possibilidades infinitas, o espírito, e não a letra. Confiaremos à encenação e não ao texto o cuidado de materializar os velhos conflitos. Eu faço do texto exatamente aquilo que me agrada, mas um texto num palco é sempre uma coisa pobre.

Então, eu o ornamento com gritos e contorções que, naturalmente, possuem um sentido.

O que percebo como fazedor é uma série de características que sintonizam bem com as questões das rupturas no teatro contemporâneo feito em Belém do Pará, que são: o texto perde a primazia e dá espaço para ações como o gesto, imagem, luz, sons irrompem na cena para “falar” sobre o tema.

Diretor/ator início de uma relação mais horizontal, acho curiosa essa relação, entre diretor/ator, perde-se a hierarquia vertical e instala-se uma relação mais horizontal, porque a partir do momento em que você começa a querer um ator ativo, esse ator passa a ter procedimentos na sua formação muito parecidos com o diretor. Quer dizer o ator tem que ser criativo, pesquisar, se informar, se capacitar. Começam a se estabelecer trocas num nível muito mais próximo do que aquele em que um diretor diz faça isso, faça aquilo. Quanto mais rica a formação do ator, maiores as trocas e vice-versa. Um alimenta o outro e não um se alimenta do outro, que é bem diferente. Surgem em consequência as criações coletivas, com a queda da hierarquia, é muito comum o produto do teatro ser uma soma de dados trazidos por todos, um apanhado de informações e sugestões que compõem esse todo, não exclusivamente centrado na cabeça do diretor.

A improvisação passa a ter um papel primordial nesse processo, são dados estímulos e a partir daí criam-se repertórios e esses repertórios vão ser organizados e estruturados pelo diretor na encenação, cabendo a ele estabelecer o campo de improvisação, direcionar os atores nessa busca e estruturar o resultado da pesquisa. Assim, ampliam-se as referências à criação e montagem do espetáculo, partindo de referenciais para a montagem que incluem estímulos de outras áreas da criação, como questões que fazem parte de nossas inquietações e que se transformam num foco o trabalho.

Não podemos esquecer a formação do elenco, pois a questão é um pouco problemática. Hoje se discute a formação do ator, mas um diretor pode escolher seu elenco seguindo critérios próprios, ou seja, pode optar também por pessoas leigas para inseri-las num determinado processo criativo. Por outro lado, o elenco pode ter uma formação diversificada, não perdendo de lado o ator com características de um ser humano criativo que às vezes é tão intenso, tão vivo que enriquece muito a criação poética do grupo e/ou da montagem.

Aprender as relações de forma/conteúdo, existência na comunicação, houve um momento na trajetória das rupturas que a imagem, a luz e a decoração da cena começaram a ter mais peso do que aquilo que se queria dizer, ou seja, a forma sobrepuja-se ao conteúdo. Eu mesmo só compreendi fazendo, mas foi mudando, é preciso perceber que está surgindo um

movimento quase neo-figurativo na encenação. A figura “En Dash” – a junção de forma e conteúdo – é decodificada e codificada de um outro modo.

Os contornos tornam-se novamente mais preciosos, a gente começa a querer ir ao teatro e ver coisas acontecendo. Começamos a recusar a forma pela forma ou apenas o show de imagens, sons e cores esvaziados de sentido; no momento talvez seja importante tocar o ser humano, compartilhando com ele suas angústias, desejos, inquietações, promover uma reaproximação com o espectador, dizer verdadeiramente algo para ele. O teatro precisa de teatro? A descoberta do conceito do espaço cênico, que vem, com o passar do tempo sofrendo alterações, aumentando as apresentações em espaços não convencionais, assunto tratado aqui na T.D.R. da cidade, mas o palco continua sendo o palco, maravilhoso, lindo. Ele é um campo de investigação e de inovação da cena e estar nele não significa fazer um teatro convencional, assim como utilizar espaços alternativos não implica promover uma ruptura com o estabelecido, os grupos de diretores dos anos citados são crias da experimentação e aprendizes do fazer na prática.

O teatro do autor é a soma de todas essas características e isso traça o perfil do teatro contemporâneo paraense, assinalando o nascimento e a morte de vários diretores criadores, utilizando o “En Dash”, consciente do livre arbítrio que deve caracterizar a verdadeira criação, surgindo o teatro do autor, permitindo ao diretor uma liberdade muito grande no trato com o material, na escolha do repertório, elenco, espaço cênico, som, texto, intenção dramática, assinando o seu trabalho. Esse aprendizado e essa liberdade são consequências da soma de rupturas do início do século.

Não se discute mais a liberdade, ela está aí e nós podemos usá-la da melhor maneira possível. O aparecimento da globalização continua a desenvolver-se, ainda que intensificado, arrefecendo ou mesmo distorcendo-se, para uma possível progressiva subordinação nas artes, dobrando-se as exigências das relações, processos que articulam a sociedade global. Nestes anos de globalização, a criação da multimídia, essa perspectiva de linguagem que se propõe a quebrar as fronteiras entre as áreas e criar uma nova caligrafia cênica feita da junção de todas as manifestações artísticas, na qual o discurso não é linear, o cenário não é descritivo, e o todo é uma proposta sensorial, interdisciplinar, para atingir um novo sentido nesse fazer teatral, de olhos, ouvidos, imaginação, mas com uma lógica particular, em que o ator divide com a plateia, a forma de perceber o espetáculo, e a plateia recompõe estes dados, porque eles não são rigidamente estruturados, e dão espaço à diversificação de interpretação, um teatro que na

cidade só uma pessoa consegue esse feito, o diretor multimídia Nando Lima, em seu estúdio de criação “Reator”⁴⁵.

Mas precisamos falar do ator que atuava para esse diretor que despontava neste período em Belém, atores que na sua maioria eram formados nos grupos de teatro e nas periferias da cidade. Hoje vejo que existia um primeiro e grande condicionante para situarmos com precisão as estratégias poéticas que um ator do futuro (em relação à época) podia desenvolver, quando há muito a se conhecer nesse período, o ator do passado, isso se deve ao fato de que ainda hoje no século XXI, embora vários estudiosos e críticos tenham começado nos últimos tempos a investigar com rigor, não temos uma autêntica história das artes de representação cênica no estado. O que temos é a chamada história do teatro, mas na verdade temos a história da literatura dramática, ou seja, do trabalho de um dos eixos fundamentais do próprio teatro como o autor, que não deixa de ser um elemento criativo dentro da complexa preparação da representação sobre o palco.

Por isso, ainda hoje temos que fazer contínuas especulações sobre como se desenvolveram os atores, diretores, técnicos e outros profissionais da carpintaria teatral, não a partir de uma visão histórica, mas na prática concreta em períodos tão importantes como o esplendor da tragédia grega, o século de ouro espanhol ou o teatro isabelino inglês. Logicamente, a partir de uma época, especificamente do final do século XIX, com a aparição dos registros de áudio e imagem, e, naturalmente, graças ao desenvolvimento tecnológico de todo o século XX, tornando-se mais fácil fazer uma análise precisa da teoria e da técnica do discurso autoral da encenação. Não obstante, muitas especulações eram feitas sobre como um ator estudava o seu texto, projetava a voz, matizava os registros e articulava seus movimentos que continuam sendo utopias mais próximas do território da ficção do que da ciência. Fico hoje a imaginar, por um momento, um ator de uma companhia de cômicos do século de ouro espanhol atuando num espaço ao ar livre, à luz do dia e num recinto onde parte do público ia realizar funções sociais, como comprar, vender, brigar com espadas, galantear as damas,

⁴⁵ O REATOR é um estúdio criado por Nando Lima, em parceria com artistas, grupos, e companhias artísticas empreendedoras de Belém, para viabilizar ações em vários segmentos artísticos. O Estúdio REATOR nasceu em novembro de 2010, mas foi gestado durante longos anos, partiu de experiências em fazer teatro em espaços alternativos, praças e ruas. Há oito anos gera performances em progresso, trabalhos assinados individual ou coletivamente. Uma simbiótica mistura de teatro, vídeos, fotografias, objetos e adereços cenográficos, sonoplastias, equipamentos, que constroem ali um ambiente propício para a convivência e o estímulo entre artistas e público. Um "túnel" interativo, com conversas, troca de experiências, exercícios de linguagens; um lugar de gênese e passagem, mas principalmente, um ambiente de confluências com atmosferas diferenciadas, em permanente alerta ao ato criativo, as subjetividades, a filosofia, ao risco. O REATOR é essa "prospecção de mundo" esse "túnel" ligando visões múltiplas, disparidades, diferenças, possibilidades, estabelecendo jogos, ações, inquietações... e convivência com as dimensões de um "espaço de dobra". Disponível em: <https://www.reator.net/sobre>. Acesso em: 2 abr. 2022.

conspirar politicamente e tudo entremeado dos gritos dos vendedores de refrescos e guloseimas da época. Realmente, pensar na “quarta parede” stanislavskiana ou em qualquer outra forma de intimismo me parecia coisa de fábula.

Quem eram estes diretores e atores, quais as suas formações quando o teatro e a cultura em Belém viviam a sua efervescência, enquanto no mundo existia uma fervor sobre as múltiplas facetas do ator num século de fantásticos mestres, que deixaram escrito um impressionante legado teórico, como o próprio Constantin Stanislavski (1863-1938)⁴⁶, Stella Adler (1901-1992)⁴⁷, Lee Strassberg (1901-1982)⁴⁸, Meyerhold⁴⁹, Gordon Craig⁵⁰, Louis Jouvet⁵¹, Jacques

⁴⁶ Foi um ator, diretor, pedagogo e escritor russo. É mundialmente conhecido pelo seu "sistema" de atuação para atores e atrizes, onde reflete sobre as melhores técnicas de treinamento, preparação e sobre os procedimentos de ensaios. Embora pensadas para o teatro, suas proposituras cênicas são largamente utilizadas por artistas de cinema e televisão. Disponível em: <https://www.pittywebo.com/a-preparacao-do-ator>. Acesso em: 21 mar. 2023.

⁴⁷ Foi uma atriz de teatro e cinema dos Estados Unidos e importante professora de interpretação para atores. Fundou o Conservatório Stella Adler na cidade de Nova Iorque em 1949. Tornou-se importante por ser uma das professoras do reconhecido Método de Interpretação para atores, ou apenas Método, por mais de quarenta anos, técnica inspirada nos ensinamentos de Constantin Stanislavski. Em 1934 viajou a Paris para estudar pessoalmente com Stanislavski, para trazer de volta, aos Estados Unidos, os pontos de vista do professor e ator russo que, segundo ela, estavam sendo distorcidos e vendidos como artigo de consumo pelo Actors Studio de Elia Kazan e Lee Strassberg. Disponível em: <https://acervos.ufm.br>. Acesso em: 21 mar. 2023.

⁴⁸ Strassberg é considerado o patriarca do “método”, um sistema de representação da dramaturgia que inspirou legiões de grandes atores americanos durante sua vida. O Método consiste em uma releitura do sistema de representação teatral elaborado pelo diretor e ator russo Constantin Stanislavski, diretor por longos anos do Teatro de Artes de Moscou. Em 1931, Lee Strassberg foi um dos fundadores do Group Theatre, uma companhia de teatro que incluía lendas como Elia Kazan, John Garfield e Stella Adler. Saindo do Grupo por desentendimentos com os outros fundadores em 1935, devido a suas teorias e métodos controversos sobre a arte de representar, em 1949 ele começou uma longa carreira de professor no Actor’s Studio, onde se tornou diretor artístico e revolucionou os métodos de ensino de representação, levando ao auge a reputação de qualidade da instituição. Entre seus pupilos estiveram atores e atrizes como Marlon Brando, Montgomery Clift, James Dean, e a mais famosa de todos, Marilyn Monroe. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br>. Acesso em: 21 mar. 2023.

⁴⁹ Vsévolod Meyerhold nasceu em Penza, na Rússia central em 1874, e desde muito jovem tem contato com arte por intermédio de sua mãe, que transmitiu ao filho o gosto pela música e espetáculos. Sua primeira experiência teatral foi aos 18 anos com teatro amador em uma representação escolar, onde atuou e foi assistente de direção. Meyerhold foi para Moscou estudar direito, mas abandona a curso e entra na escola dramática, participa do Teatro de Arte Moscou fascinando-se pela arte de Stanislavski. Após algumas experiências no T.A.M Meyerhold começa a discordar do conceito stanislavskiano, em 1902 separa-se de seus mestres e junto com Kocherov monta um grupo chamado “Sociedade do drama novo” com a tentativa de contrapor a estética naturalista. O próprio Meyerhold percebe a dificuldade em realizar na prática seus desejos teóricos, mas Stanislavski que sempre estava em busca do novo e admirava o ex-aluno, mesmo após uma tentativa não bem sucedida, convida-o para juntos abrirem o Estúdio Teatral. Disponível em: <https://portaldosatores.com>. Acesso em: 2 abr. 2022.

⁵⁰ Teatrólogo britânico nascido em Stevenage, Hertfordshire, Inglaterra, cuja concepção teatral foi caracterizada por seu peculiar antinaturalíssimo e pureza cenográfica, que promoveu notável renovação aos palcos europeus no século XX. Filho de uma célebre atriz, Ellen Terry, e de um arquiteto e crítico de arte, começou a carreira de ator (1889), na companhia de Henry Irving, do Lyceum Theatre de Londres. Tornou-se intérprete do repertório de Shakespeare e, ao iniciar a carreira de cenógrafo e decorador, obteve grande prestígio graças a seu trabalho em Hamlet e Romeu e Julieta. Depois de instalar-se no Royal Theatre de Croydon e associar-se ao compositor Martin Shaw, ampliou seu campo de interesses e dirigiu (1900) a montagem da ópera Dido and Aeneas, de Henry Purcell. Transferiu-se para a Itália em busca de inovações e fundou uma escola de arte dramática em Florença (1913). Posteriormente, realizou vários trabalhos como diretor de teatro em capitais, como Moscou, Copenhague e Berlim. Publicou diversas obras teóricas, entre as quais On the Art of the Theatre (1911), onde expôs uma nova concepção de arte cênica. Passou a residir em Vence, França (1931), cidade onde morreu. Disponível em: <https://brasilescola.uol.br/biografia>. Acesso em: 2 abr. 2022.

⁵¹ Jules Eugène Louis Jouvet (24 de dezembro de 1887 - 16 de agosto, 1951) foi um francês ator, diretor e diretor de teatro. Jouvet tinha uma gagueira como um homem jovem, que afetou suas aspirações iniciais como ator: ele

Copeau⁵², Vakangov, Artaud, Piscator, Bertolt Brecht (1898-1956)⁵³, Viola Spolin (1906-1994)⁵⁴, Jerzy Grotowski (1933-1999)⁵⁵, Eugenio Barba⁵⁶, Tadashi Suzuki (1939- ?)⁵⁷, Peter Brook (1925-2022)⁵⁸, e aqui estou citando os mais conhecidos de uma longa lista de pedagogos, atores e diretores cênicos que foram configurando diferentes sistemas para dar sentido à interpretação de um personagem pela capacidade técnica e sensitiva de um ator. Não sei se

foi recusado três vezes pelo Conservatório em Paris antes de ser aceito para Jacques Copeau do Théâtre du Vieux-Colombier como gerente de palco em 1913. O treinamento de Copeau incluía uma programação variada e exigente, exercícios regulares para agilidade e resistência, e pressionar seu elenco e equipe para inventar efeitos teatrais em um espaço vazio. Foi lá que Jouvet desenvolveu suas consideráveis habilidades de teatro, particularmente maquiagem e iluminação (ele desenvolveu um tipo de luz de *realce* chamada *jouvet*). Disponível em: <https://stringfixer.com>. Acesso em: 2 abr. 2022.

⁵² Jacques Copeau (francês: 4 de fevereiro de 1879 - 20 de outubro de 1949) foi um diretor de teatro, produtor, ator dramaturgo francês. Antes de fundar o Théâtre du Vieux-Colombier em Paris, ele escreveu críticas de teatro para várias revistas parisienses, trabalhou na Georges Petit Gallery, onde organizou exposições de obras de artistas e ajudou a fundar a Nouvelle Revue Française em 1909, junto com amigos escritores, como André Gide e Jean Schlumberger. O teatro francês do século XX é marcado pela visão de Copeau. Segundo Albert Camus, “na história do teatro francês, existem dois períodos: antes de Copeau e depois de Copeau”. Disponível em: <https://www.strangfixer.com/>. Acesso em: 2 abr. 2022.

⁵³ Foi um destacado dramaturgo, poeta e encenador alemão do século XX. Seus trabalhos artísticos e teóricos influenciaram profundamente o teatro contemporâneo. Ao final dos anos 1920 Brecht torna-se marxista, vivendo o intenso período das mobilizações da República de Weimar, desenvolvendo o seu teatro épico. Sua práxis é uma síntese dos experimentos teatrais de Erwin Piscator e Vsevolod Emilevitch Meyerhold, do conceito de estranhamento do jornalista russo Viktor Chklovski, do teatro chinês e do teatro experimental da Rússia soviética, entre os anos 1917-1926. Seu trabalho como artista concentrou-se na crítica artística ao desenvolvimento das relações humanas no sistema capitalista.

⁵⁴ Autora e diretora de teatro, é considerada por muitos como a fundadora ou a avó norte-americana do teatro improvisacional. Spolin sistematiza os Jogos Teatrais, metodologia de atuação e conhecimento da prática teatral, que está presente em todos os fundamentos da atual comédia norte-americana, inclusive no Stand-up comedy. Os jogos teatrais apresentam influências do cabaré alemão, e da *commedia dell'Arte*. Ela influenciou a primeira geração de artistas norte-americanos da arte da improvisação. Disponível em: <https://www.taproducoesconsultoria.com.br>. Acesso em: 2 abr. 2022.

⁵⁵ Foi um diretor de teatro polaco e figura central no teatro do século XX, principalmente no teatro experimental ou de vanguarda. Seu trabalho mais conhecido em português é "Em Busca de um Teatro Pobre", onde postula um teatro praticamente sem vestimentas, baseado no trabalho psicofísico do ator. A melhor tradução de "teatro pobre" seria teatro santo ou teatro ritual. Nele Grotowski leva as últimas consequências as ações físicas elaboradas por Constantin Stanislavski, buscando um teatro mais ritualístico, para poucas pessoas. Disponível em: <https://www.portaldosatores.com>. Acesso em: 2 abr. 2022.

⁵⁶ Uma lenda viva do teatro, o diretor italiano criou o conceito de Antropologia Teatral, fundou a International School of Theatre Anthropology (ISTA) e o Centre for Theatre Laboratory Studies (CTLS) e fundou e dirige o Odin Theater e o Theatrum Mundi Ensemble. É formado em literatura francesa e norueguesa e em história das religiões. Foi seguidor, companheiro e divulgador do trabalho de Jerzy Grotowski. Já esteve à frente de mais de 70 espetáculos, além de ter publicado inúmeros artigos e livros, recebido o título de doutor *honoris causa* de diversas universidades ao redor do mundo e integrar o conselho editorial de várias revistas. Disponível em: <https://www.ererealizações.com.br>. Acesso em: 2 abr. 2022.

⁵⁷ É um diretor de teatro, escritor e filósofo japonês. Ele é o fundador e diretor da Suzuki Company of Toga (SCOT), organizador do primeiro festival internacional de teatro do Japão (Toga Festival). Com a diretora Anne Bogart, ele fundou o Saratoga International Theatre Institute em Saratoga Springs, Nova York. Ele é o criador do Método Suzuki de Treinamento de Atores. Suzuki foi diretor artístico geral do Shizuoka Performing Arts Center (SPAC) (1995 ~ 2007), membro do comitê internacional das Olimpíadas de Teatro, membro fundador do BeSeTo Festival (organizado em conjunto pelos principais artistas de teatro do Japão, China e Coréia) e presidente do Conselho de Administração da Japan Performing Arts Foundation, uma rede nacional de profissionais de teatro no Japão. Disponível em: <https://straingfixer.com>. Acesso em: 2 abr. 2022.

⁵⁸ Foi um diretor de teatro polaco e figura central no teatro do século XX, principalmente no teatro. Disponível em: <https://straingfixer.com>. Acesso em: 2 abr. 2022.

Belém, nos anos de 1980/90, conseguia alcançar estes teóricos para uma maior reflexão, o certo é que a cidade fazia o seu teatro, com ou sem o conhecimento.

É interessante as diversidades de experiências e pontos de vista de diferentes sensibilidades criativas que se têm encontrado para um mesmo problema. Ressalto que a eclosão cênica, a experiência teatral do século XX, está marcada por aventuras sempre novas, frequentemente contraditórias e divergentes. Nessa função de diretor e encenador, inventam-se novos espaços arquitetônicos e cênicos que prenunciam ou refletem novas relações; aproveitam-se de modo original as contribuições de outras artes, sofre-se ou provoca-se uma confrontação com meios de comunicação até então recentemente impensáveis, procura-se um público diferente do tradicional público burguês, um público identificado por classe, por motivações culturais, por necessidades existenciais, optando-se por dirigir-se aos inúmeros ou aos pouquíssimos, nunca de forma indiferenciada (ASLAN, 1994).

Às vezes, e principalmente, no começo do século, as motivações são do tipo estético, quando podemos encontrar a especificidade de uma obra na qual atuem elementos (a palavra literária, a pintura, a arquitetura) incorporados por direito próprio em um estado diferente e autônomo. O teatro neste século tem avançado de maneira horizontal, desenvolvendo-se em cada uma das suas atividades, mas, ao mesmo tempo, interrelacionando seus discursos. Por isso, a atividade dos atores não pode ficar alheia aos múltiplos avanços das outras linguagens, fato pouco óbvio e às vezes insuficiente e analisado, há especialmente a tendência de considerar o ator como um mero elemento a serviço dos discursos dominantes do autor ou do diretor, e em alguns casos da megalomania recente, como o da cenografia, nada mais longe da realidade.

Para mim, o ator é a peça-chave do complexo universo teatral, é um criador fundamental quando se propõe a decodificação precisa de uma leitura cênica coerente. Por isso em todos os meus projetos éticos e estéticos a função do ator ocupa um papel predominante. Naturalmente, essa concepção do trabalho do ator passa por sua inclusão em marcos referenciais relativos a todas as demais práticas cênicas.

Dentro da ETDUFPA, no curso de formação de ator, em minha função como educador das artes cênicas, que ao passar a estratégia específica que desenvolvo em sala de aula e nas encenações do Grupo de Teatro PALHA, nos últimos tempos, gostaria de apontar quais têm sido, no meu entender, as estratégias da construção de uma cena final do século, sobretudo a partir da ruptura dos anos 1970 e que talvez tenham seu auge na consolidação de correntes de renovação nos anos de 1980. Propus uma série de termos e novos fazeres, ou de uma outra forma, tentado contaminar a prática cênica com alternativas, e busca de atores potentes, comprometidos com o fazer para que eu possa me sentir no fazer contemporâneo.

E essas grandes linhas de demarcação e influências estão em um constante olhar para os criadores da vanguarda histórica dos anos de 1920 e 1930 e todos os “ismos” que geram: surrealismo, dadaísmo, futurismo, construtivismo etc., as influências das ideias filosóficas emanadas da pós-modernidade, a construção fragmentária, serialista e minimalista o restabelecimento da escrita dramática e o nascimento de novas linguagens, o “realismo” de Thomas Ostermeier⁵⁹, a hipertextualidade, a reescritura dos clássicos, a poética do urbanos e o nascimento do poderoso “teatro da imagem⁶⁰”. A influência dos códigos audiovisuais, o roteiro cinematográfico ou a linguagem de videoclipe musical, a utilização de novas tecnologias aplicadas à resolução cênica, não só a partir da visão do dramaturgo, mas também do ator.

O resgate das tendências antropológicas e sua mistura com sistemas de decodificação contemporâneos, as atribuições da dança moderna através do discurso criador de seus grandes coreógrafos/as, o termo fisicidade ou fisicalidade como componente imprescindível do novo ator bailarino. O desenvolvimento dos “happenings”, performances e instalações com um nível de extrema teatralidade e fundamentalmente a utilização de todo tipo de espaço cênico, fechado ou aberto, convencional ou inusual, porões, casebres, fábricas, na busca de novas relações com o público, não esquecendo a convivência de tendências estéticas de grande compromisso político com o claro objetivo de encontrar uma dialética entre estética utilizada e a ética do produto artístico. A diversidade de propostas e a criação de um espaço poético que poderíamos dominar a cena sem fronteiras geográficas, estéticas, políticas, religiosas, sociais e, naturalmente, artísticas.

A radicalização dos discursos desenvolvidos a partir de duas estratégias divergentes, o coletivismo versus o individualismo, através de todas essas aventuras criativas aparece a ideia do ator/executante, cuja preparação física, tanto no aspecto vocal quanto corporal, deve ter uma importância paralela a sua preparação intelectual. Estructurei um pensamento para a

⁵⁹ Thomas Ostermeier nasceu em 1968 em Soltau. De 1992 a 1996 estudou direção na Hochschule für Schauspielkunst »Ernst Busch«, Berlim. Em 1990-91 trabalhou como ator no projeto "Fausto" de Einar Schleef na Hochschule der Künste, Berlim. Em 1993-94 foi assistente de direção e ator de Manfred Karge em Weimar e no Berliner Ensemble. Em 1995 dirigiu "Die Unbekannte" de Alexander Blok de acordo com o sistema de biomecânica de Meyerhold. Vincent Baudriller. Disponível em: https://www-schaubuhne-de.translat.goog/em/people/thomasostermeir.html?_x_tr_sl=em&_x_tr_sl=pt&_x_tr_nl=pt_BR&_. Acesso em: 24 ago. 2022.

⁶⁰ O “Teatro-Imagem”, que integra a estética do Teatro do Oprimido, tem a intenção de ensaiar uma transformação da realidade, através do uso da imagem corporal. Primeiramente, um ator decide um tema problema a ser tratado, que pode ser local ou global, mas que de certa forma tenha um significado para a maioria do grupo. Em seguida alguns atores se disponibilizam no espaço cênico como massas moldáveis, ou melhor, futuras estátuas, o ator protagonista vai esculpindo essas estátuas buscando representar imagetivamente a situação em questão. É fundamental que haja silêncio total. Ao montar o quadro vivo os espectadores são convidados a modificarem as imagens problema para uma situação ideal. Por fim, cria-se a imagem de transição entre o problema e a solução. Disponível em: <https://www.infoescola.com/artes-cenicas/teatro-do-oprimido>. Acesso em: 4 abr. 2022.

permanência de um diretor criador e seus atores e com essa emocionante geografia de propostas criativas pela cena contemporânea paraense, surge a imperiosa necessidade de forjar um novo ator, igual a qualquer outro participante do fato teatral, muito longe dos velhos critérios da pura intuição ou talento desde o berço como valores básicos da prática teatral na cidade de Belém, em sua grande maioria. Pode ser que fique um grande território dominado por atores e atrizes cuja meta seja o teatro de grupo e cujos valores máximos sejam os atores que a cidade teria. Mas hoje, quando escrevo esta tese, a cena clama por outro profissional da cena. O problema inicia pela formação, pois a escola oficial da cidade e de todos os lugares do Brasil continuam aplicando técnicas já conhecidas e convencionais de formação do ator. Não duvido nem por um instante de que o ator não deva conhecer os sistemas, as metodologias dos grandes mestres de todos os tempos, mas a sua formação não pode parar por aí.

Entendo que na atualidade qualquer profissional da cena deveria ser como uma “esponja”, isto é, deixar-se permear por qualquer evolução científica e humanista que nos ajude a mostrar a complexidade de uma montagem cênica, embora esta se possa fazer com um ator, uma cadeira e uma simples gambiarra de luz. Ali, mais do que uma superprodução de luz e som, deveríamos admitir a complexidade da comunicação específica e efêmera que cria a harmonia vocal e corporal de um ator contemporâneo. Hoje, em Belém, os palcos são prisioneiros de atores, em sua grande maioria, formados para fazer teatro radiofônico, malfeito, mas não teatro visual, ou seja, aquele que conjuga palavra e imagem. O certo é que são muitos os criadores verdadeiramente comprometidos com o teatro como arte atemporal, que há anos vêm buscando um espaço mítico que nos ajude a reencontrar um ator legítimo, despojado das retóricas passadas e depositária do valor acessível do teatro no seu equilíbrio real entre tradição e modernidade. O ator hoje deve ser um autêntico criador, capaz de discernir estratégias que muitas encenações propõem, inclusive, para um mesmo texto. Quando um ator se obstina em resolver um problema de composição de um personagem em um espetáculo que não está codificado segundo os moldes habituais dos sistemas clássicos, conviria lembrar-lhe reflexões analógicas, de indubitável voo poético e talvez pouca prática, mas sem dúvida suficientemente provocadoras para abrir mentes.

Vou me apropriar da ideia do poeta Fernando Pessoa, mestre da poesia e que nos mostrou muito pouco do seu talento em vida, sustentava a liberdade de expressão e apregoava a emoção estética como o real objetivo do movimento modernista. Ele dizia: “tudo em mim é a tendência para ser a seguir outra coisa; uma impaciência da alma consigo mesma, como uma criança inoportuna; um desassossego sempre crescente e sempre igual. Tudo me interessa e nada me prende” (PESSOA, 2019, p. 353). E o que isso tem a ver com o trabalho do ator? Tudo,

porque é com o pensamento que podemos avançar nas artes da representação e, para isso, além da técnica pura, é preciso um pensamento. O teatro é hoje uma arte de resistência e por isso precisa de um aparato de sentidos para avançar nas respostas de que um novo espectador necessita diferenciá-lo do produto atrofiado e obsoleto como às vezes se quer apresentá-lo. É muito factível que só aqueles que proponham um discurso radical no seu projeto artístico possam superar a fronteira do convencional para transitar nos territórios de uma comunicação que nunca teve que se perder em função do simples critério mercantilista, sobretudo no mundo teatral do Ocidente.

O ator, é fundamental recuperar os conceitos da teatralidade: mito e o rito, e a isto se juntar a resolução de um novo desafio, como resolver a relação metafórica textual/metáfora cênica ao abordar o teatro atual. O mito, especialmente, como fábula alegórica, e o rito como cerimônia diferenciada de outras práticas culturais, como o cinema, de caráter muito mais realista na sua contemplação, adquirem uma importância fundamental no teatro que penso e desejo que certamente não consigo realizar, precisamente em razão dos condicionantes de uma prática na qual raramente há metáfora – problema que também tem a ver com a convicção de que um texto já contém sua representação objetiva.

Isso se faz muito mais palpável quando nos defrontamos com textos que falam da realidade de hoje, de frustrações, violência e toda a sua variada gama de sentimentos, mas continuamos resolvendo o problema com técnicas de aplicação de ontem, sem tentar revolucioná-las, nem atualizá-las, por isso vemos tantas vezes espetáculos stanislawskianos ou brechtianos que nos parecem tremendamente esclerosados, porque se resolvem como meras fórmulas, como receitas gastronômicas, sem tentar a essência dos ensinamentos do mestre para dar a sua própria e, portanto, criativa interpretação de algo que pode ter sido revolucionário no seu tempo e hoje só constitui beleza para um museu.

Se há algo não permitido ao teatro é precisamente tornar-se um museu, e por isso tem diante de si desafios enormes a superar para encontrar sua própria metáfora de resolução através de sua fisicidade e das chaves escondidas num texto-escrito ou fazê-lo apaixonante ante os sentidos de um espectador que vá ao teatro para algo mais do que “matar tempo”. Roger Caillois, em “Os jogos e os homens” (1990), com a finalidade de compreender a essência do objeto cênico, relacionaram outras três formas simbólicas – o jogo, a festa e a cerimônia – modalidades também da categoria de espetáculo, essas formas de comemoração coletiva regidas por seis parâmetros: a mimese (imitação, representação), agon (diálogo, pugna), ilinx (vertigem, desvario, alienação), alea (azar, casualidade), lusus (ilusão) e morphé (norma,

código). Não são esses termos um território magnífico para a investigação e experimentação do trabalho do ator?

Gastón Breyer, no seu livro “La Escena Presente”, nos propõe, a partir das ideias de Caillois, chaves interessantíssimas para indagarmos sobre a relação do ator com o palco na hora de enfrentar a eventualidade do momento, a vertigem da representação ao vivo, a ilusão de cada dia é diferente e, não obstante, também deve adaptar-se às normas muito exatas. Há uma frase muito interessante no livro: “No teatro não deve haver ficção da realidade, mas haverá realidade da ficção” (BREYER, 2008, p. 70), e por esse caminho de reflexão vou falar sobre a “metáfora cênica”, a propósito a dificuldade de encarnar as metáforas a partir de um corpo que evidencia um certo grau de “realismo”, vou me remeter ao maravilhoso trabalho de decodificação realizado pelos grandes coreógrafos do século XX, que nos ensinaram o possível caminho para a cena poética. Dos clássicos como Kurt Joos⁶¹, Mary Wigman⁶², Martha Graham⁶³, e até

⁶¹ Kurt Joos foi um pensador do mundo da dança, bailarino e coreógrafo considerado o precursor da dança teatro ou Tanztheater por promover a mistura entre ballet clássico, artes visuais e teatro. Foi fundador de várias companhias de dança, incluindo mais notavelmente o Tanztheater Folkwang, em Essen (ALE). Disponível em: <https://www.brainly.com.br>. Acesso em: 4 abr. 2022.

⁶² Wigman foi uma das principais representantes da corrente expressionista, partidária da dança livre. Discípula e colaboradora de Rudolf von Laban, em 1920 fundou em Dresden uma escola e, em 1949, inaugurou outra em Berlim Ocidental. Contrária à técnica convencional do balé clássico, de movimentos padronizados, para Wigman o mais importante eram as emoções do bailarino. Os movimentos livres e improvisados transformavam-se em séries rítmicas e expressivas, acompanhadas em geral apenas de um instrumento de percussão. De 1921 a 1923, Wigman e sua companhia atuaram por todo o mundo, exercendo uma influência decisiva na dança moderna americana. Entre 1933 e 1948, foi coreógrafa, bailarina.

Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/biografias/mary-wigman.htm?>. Acesso em: 4 abr. 2022.

⁶³ Martha Graham (1893 – 1991), coreógrafa, professora e bailarina, nascida na Pensilvânia, revolucionou a dança moderna com suas inovações técnicas e tornou-se conhecida como a mãe da dança moderna. Na adolescência ouviu seu pai, médico que tratava distúrbios mentais, dizer que embasava seus diagnósticos no modo como seus pacientes se moviam. Com isso, convenceu seu pai a levá-la para ver Ruth St. Denis e então jurou ser dançarina, mas teve que esperar até a morte de seu pai. Com 23 anos de idade começou a estudar dança na Denishawn School (1916), escola e companhia de Ruth St. Denis e Ted Shawn. Apesar da idade que começou a dançar, chamou a atenção de Ted Shawn, e viajou com Ruth St. Denis para Londres e quando voltou para Nova York, formou sua própria companhia, a Escola de Dança Contemporânea Martha Graham. Seus primeiros trabalhos foram para a Broadway, e em 1923, tornou-se professora na *Eastman School of Music*, em Rochester, dirigiu o departamento de dança da escola e estreou como bailarina independente em 1926. [...] Escreveu uma autobiografia, *Bloody Memory* (1991), em que detalhou seu método.

Disponível em: <https://www.danceeaprenda.blogspot.com>. Acesso em: 4 abr. 2022.

Carolyn Carlson⁶⁴, William Forsythe⁶⁵, J.C. Gallotta⁶⁶, Anne Therese de Keesmaek ou Pina Bausch, todos nos abriram perspectivas fantásticas para o avanço da contração do discurso dramático e a formação específica dos bailarinos, que acredito devem aplicar-se à pedagogia das novas técnicas para a formação do ator.

Se assistirmos ao processo de direção de Pina Bausch podemos entender a relação de um diretor que busca com executantes que transitam pelos impulsos lançados e reconvertidos em pesquisa interior de imagens e sensações transferidas depois à montagem, por exemplo em “Café Müller”⁶⁷, Pina lançava a seus companheiros de coreografia as seguintes sugestões ao pôr os núcleos dramaturgícos que deveriam ser absorvidos com movimentos, deslocamentos e sentido coercitivo preciosos em uma queixa de amor, recordar, mover-se, tocar-se, adotar poses, desnudar-se, permanecer cara a cara, desprender-se dos outros. Buscar o pedido, proximidade, levar-se nos braços. Correr até a parede, lançar-se, bater, desabar e levantar-se. Repito o que tem sido visto, ao ajustar-se aos padrões e querer ser próprio. Ser desmontado em peças, abraçar-se, com os olhos fechados, caminhar até o próximo, sentir-se, dançar, querer ferir. Proteger, salvar-se de obstáculos. Dar espaço às pessoas. Amar!

Pina busca com seus bailarinos de uma maneira paralela o convite a encontrar sua memória emotiva, não de maneira stanislavskiana, mas a partir da fisicidade e autenticidade

⁶⁴ Nascida na Califórnia, define-se em primeiro lugar como nômade. Da baía de São Francisco à Universidade de Utah, da companhia Alwin Nikolais em Nova York à de Anne Béranger na França, do Balé da Ópera de Paris ao Teatro danza La Fenice em Veneza, do Théâtre de La Ville de Paris a Ville de Paris a Helsinki, do Ballet Cullberg a La Cartou Chérie Paris, da Bienal de Veneza Rouba Aix, Carlson é um viajante inesquel, sempre buscando desenvolver e compartilhar seu universo poético. Ela chegou na França em 1971, beneficiaria das ideias de Alwin Nikolais sobre movimento, composição e ensino. No ano seguinte com Rituel pour un rêve mort, escreve um manifesto poético que define uma abordagem ao seu trabalho que aderiu desde então: a dança fortemente orientada para a filosofia e a espiritualidade. Carlson prefere o termo “poesia visual” a “Coreografia” para descrever seu trabalho. Disponível em: <http://carolyn-carlson.com>. Acesso em: 21 mar. 2023.

⁶⁵ William Forsythe nasceu em 1949 em Nova Iorque. Começou seus estudos em dança na Jacksonville University, na Flórida, seguido de um aprofundamento na técnica clássica como bolsista na Joffrey Ballet School e na School of American Ballet. Em 1970, entrou para a companhia *Joffrey Ballet II* e, logo depois, para a *Joffrey Ballet*, antes de mudar-se para a Alemanha e ingressar no *Stuttgart Ballet*, em 1973. Em 1976, ele coreografou sua primeira obra intitulada “Ulrich”, seguida de “Traum des Galilei” em 1978, e “Orpheus”, “Love Songs” e “Time Cycle” em 1979. Em 1980, Forsythe deixou o *Stuttgart Ballet* para dedicar-se a uma carreira independente. Suas primeiras obras independentes, coreografadas para o *Nederlands Dans Théâtre*, foram carregadas de crítica social: “Gänge”, de 1982, e “Say Bye-Bye”, de 1983, provocaram plateias e apresentaram um cunho também político do artista. Em 1984, Forsythe tornou-se diretor artístico do *Ballett Frankfurt*. A partir de 1990, o *Frankfurt Ballet* passou a se apresentar em um projeto de residência de dois meses ao ano no *Châtelet Theater*, em Paris. Entre os anos de 1994 e 2004, coreografou peças como “Limb’s Theorem” (1991), “The loss of small Detail” (1991), “Alie/naction” (1992), “Eidos:Telos” (1995), “Endless House” (1999) e “Kammer/Kammer” (2000). Disponível em: <https://www-prixd-prixdelansanne-org.translate.google/spotlight/carolyn-Carlson>. Acesso em: 21 mar. 2023.

⁶⁶ Jean-Claude Gallotta, nascido em 7 de abril de 1950 em Grenoble, é Diretor emblemático de 1984 a 2016 do Centro de Chorégraphique. Nacional de Grenoble, integrado ao MC2, Jean-Claude Gallotta é considerado desde o início dos anos 1980 como um dos mais importantes representantes da nova dança francesa da qual participou em grande parte do desenvolvimento e reconhecimento público e institucional. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br>. Acesso em: 21 mar. 2023.

⁶⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wzd2SKYTIXA>. Acesso em: 20 abr. 2022.

dos seus corpos numa situação concreta que pode ter origem na memória. Mas esse pulsar é muito direto e físico, quais enfermidades já tivestes, quantas namoradas te acariciaram, qual a tua primeira lembrança de criança, como eram tuas férias e quais os teus medos? Tudo isso para logo fazer aparecer o naturalismo e compor um quebra-cabeças cheio de mistérios e poesia. Através desse trabalho prático de Pina, podemos elaborar uma pequena sistematização a que vou chamar de “escritura do ator no espaço”, cujo objetivo é a procura de uma preparação que nos permita atingir resultados cênicos nos quais seja realidade a ideia de um teatro dialético entre a palavra e a imagem. Por isso, é necessário a formação de um ator impregnado de múltiplas técnicas e que assuma de uma maneira consciente o conceito de fisicidade, ou seja, a consecução orgânica de um personagem através da autenticidade da relação entre expressão oral e corporal.

Aqui vislumbro e apresento o que penso ser a base do desenvolvimento de um discurso próprio por parte de um criador. Neste caso o ator que terá à disposição várias ferramentas, tanto cênicas quanto de análise teórica, para construir a parte que lhe corresponde na globalização do fato cênico. Além do conhecimento de diversas teorias que já fazem parte do imaginário geral das técnicas de atuação, é imprescindível uma preparação oral e corporal que possibilite uma atitude na fisicidade da cena viva. Passar da literatura à escritura cênica de uma corporeidade real em movimento sobre um palco é um grande desafio e, por isso, a vitalidade, a força, o equilíbrio, o sentido coreográfico e musical são fundamentais no teatro latino; era o que dizia Meyerhold nos seus “princípios de Biomecânica”; “se a ponta do nariz trabalha, todo o corpo trabalha também, antes de qualquer outra coisa, temos que buscar a estabilidade do corpo inteiro, com a menor tensão e assim todo o corpo trabalha”⁶⁸.

Acredito no teatro que aponta para um futuro, que é o presente, nunca pode acontecer é que os integrantes dos grupos não saibam o que estão dizendo, o ator quis dizer o que, na verdade, transmite aos outros. Em resumo, pretendo, com essa análise buscar um teatro no qual palavra e imagem estejam em harmonia, onde o ator seja autêntico na relação entre oralidade e o que o seu corpo exprime. Desse modo, cria-se um espetáculo no qual prevalece o discurso da decodificação poética, de signos analógicos, embora trabalhemos o realismo para tentar converter em metáfora cênica o que tantas vezes é somente metáfora literária. Pode ser que num espetáculo de investigação, o público não entenda racionalmente o que estamos dizendo, mas os integrantes do grupo precisam saber o que estão dizendo em termos poéticos.

⁶⁸ Texto escrito por M. Korenieu, TSGALL, 963, 1338 e 998, Tradução de Beatrice Picon-Vallin-CNRS, in *bufoneares*, nº 18 - 19 -Ericise(s) – Le Siecle Stanislavski, lectoure, 1989, p. 215-219. Tradução Roberto Mallet. Disponível em: <https://www.personateatro.com.br/o-ator-do-futuro-por-meyerold>. Acesso em: 22 abr. 2022.

Penso que quando se atinge o equilíbrio e a coerência nessa busca estamos diante de um espetáculo que seguramente emocionará ou indignará, mas nunca deixará indiferente e, sobretudo, evitará um mal muito comum chamado “teatro de vanguarda”, o aborrecimento e a subestimação dos espectadores. Lembrando que ainda estamos formando diretores, atores, técnicos e plateia para o teatro na cidade de Belém do Pará. Assim como para mim essa reflexão é de suma importância, acredito que faz parte do conhecimento que formou a grande maioria dos diretores surgidos nos anos de 1970, 1980 e 1990 e que ajudaram a formar e (des)territorializar a grande maioria dos grupos e artistas da periferia e do centro da cidade. O experimentalismo é o termo que se refere a um comportamento intelectual artístico que surgiu no século XX e engloba o teatro de vanguarda, o teatro de laboratório e o teatro de investigação ou o teatro moderno que fizemos e fazemos no século XX e XXI, trabalhos como os de Antonin Artaud, Jacques Copeau, Erwin Piscator e Bertolt Brecht. O Teatro Experimental de Arte que foi criado com o objetivo de se trabalhar uma filosofia experimental do teatro na região, acompanhando as mudanças das artes cênicas ocorridas no cenário nacional e internacional.

3.5 VOU ME ESTIRAR NESTE PATUÁ: Organização criativa dos grupos

*Para ouvir barulhos de beira de mata
E sentir a noite toda habitada de estrelas
Quem sabe se uma delas
Com seus fios de prata
Viu o rastro luminoso da filha da rainha Luzia?
Dissolvem-se rumores distantes
Num fundo de floresta anônima
Sinto bater em cadência
A pulsação da terra
Silêncios imensos se respondem...
(BOPP, 1994, p. 26)*

É como se eu estivesse em uma grande cesta de palha, em busca de conhecimento e troca com os grupos e atores em meu rumo, a caminho destes lugares de encontro. Tropicalizados. Alguns não atravessam. Se excluíram em oratória. Outrora se acumulam de amor e afeto.

Parece que se esqueceu de tudo, cantou-se calado. E foram colocados naquela inquisição da memória. Sigo caminho. Outros do passado. Um futuro bem incerto. E reprogramamos a vida a cada página de escritas e imaginação em busca de entender o ofício.

Aquelas mulheres sempre presentes em minha trajetória e vida. Vou sentar-me desembaraçado e não a deixe falando sozinho de um lugar e de um fazer.

Aquela lírica grega que nos veio navegando afundadas, musas desconhecidas e reapropriadas. Em busca de significados.

Quietas feito pedras mudas que nem peixes cegas, cabisbaixas, tristes ornadas de plumas, ossos fios de prata e de tecidos humildemente sentadas em trouxas de lã de ovelha três crianças se apresentam ali na minha frente. De frente para mim. Graças ao ritual sinistro dos infanticídios da Amazônia ao gelo que se dissolve nas cordilheiras formando os rios da Amazônia e as redomas que as guardam do sol, insetos, poeira ali permanecem os corpos raros reliquias no tempo coagulado no tempo dos séculos que visitei e rememorei para dialogar com a trajetória destes artistas e eu.

O futuro à míngua, olhar de paixão e nenhuma cobiça. Corpo no fim carrego a morte manifesta em mim. Exausto estou, ínfima sou mínima ilha em vasto rio mar. Há muito a solidão fere. A muitos conviver maltrata. Alguns rasgam a memória que estão em anotações cartas bilhetes e jogando ao lixo do esquecimento os inúteis buquês. Outros guardam palavras doces e o amargo que precisa ser dito visto e avaliado e podem ser palavras doces que serviram de convites e flores que tardam. Junto à balança perguntai o que mais convém ou apraz: liberdade e deixar de dizer ou a companhia? Em todo caso jamais invejar de alguém a sina. A dor costura qualquer criatura.

E um bando de estrelas me sequestra e arrasta pelo espaço da imensa noite entre alto vaporoso azul mar a girar entre nuvens luas faróis sóis arrebois eu cavalgando cauda de cometa em viagem vertigem no regaço da Via Láctea à galáxia de Andrômada eu embalado por lençóis de gases mais múltiplos cardumes de mil lumes eu de clarões e bêbado rumo ao vasto abismo do buraco negro.

OH PESADELO!

Grito em bruta queda no duro chão do soalho estendido de meus devaneios....



Teatro significa, etimologicamente, “lugar para ver” ou, segundo Jorge Dubatti, “observatório”, e não inclui apenas o olhar ou a visão (sensorial e metaforicamente), mas todos os sentidos e capacidades humanas. O teatro como observatório é citado por Dubatti (2012) ao explicar o acontecimento teatral como um lugar para viver, estar no convívio com outras pessoas em um mesmo tempo e espaço, o que o caracteriza como acontecimento convivial,

como encontro de pessoas entre si, em escala humana, afirmando que o teatro é o corpo de um ator que produz acontecimento e estabelece uma ética dialógica com o espectador⁶⁹.

No acontecimento convivial, a partir de uma divisão do trabalho são produzidos os outros dois subacontecimentos de forma correspondente: através das ações cênicas – incluídas as intenções com iluminação, sonoplastia, figurino – se produz o primeiro subacontecimento, a poíesis, que será contemplada no segundo, a expectativa. Trata-se, então, do acontecimento poético e do acontecimento de contemplação⁷⁰. Esse processo implica na consciência das pessoas envolvidas. Artistas, técnicos e espectadores devem estar conscientes das especificidades do acontecimento teatral, da sua distância ontológica em relação à vida cotidiana.

Convívio, poíesis, expectativa, de acordo com a definição de Dubatti (2012), o que constitui o teatro é uma região de experiência resultante da estimulação, afetação e multiplicação recíproca das ações conviviais, poéticas e contemplativas em companhia, um espaço de subjetividade e experiência imprevisível, efêmera, surge do acontecimento convivial-poético-contemplativo existe unicamente no momento em que acontece, entre as pessoas que constroem e vivem esse momento. Um ato não se pode repetir e nem apreender⁷¹.

O teatro que fazemos é um lugar para viver, é espaço de experiência no mundo e no lugar em que vivemos, construídos por grupos e corpos humanos em relação ao momento presente. Peter Brook (1994) fala que uma apresentação deve se transformar em um encontro, um relacionamento dinâmico entre o grupo que foi preparado para este momento (artistas e técnicos) e o grupo de espectadores que não recebeu um treinamento especial para viver este momento de partilha. Quando estes grupos entraram em cena, seus corpos estavam entrando no território variável de manifestações e existência que foi e é partilhado com o público. Brook (1994b, p. 312), diz: “O teatro existe exclusivamente no instante exato em que esses dois mundos – a dos atores e o do público – se encontram”. Relaciono as perspectivas abordadas

⁶⁹ A base do inevitável do acontecimento teatral está no termo “convívio”. O convívio é a reunião de corpo presente, territorial, geográfica, em um cruzamento do tempo e do espaço da cultura vivente, na qual não se podem subtrair os corpos. [...] O teatro é uma reunião de corpos. O convívio reenvia a uma escala ancestral do homem, pois o convívio nasceu na primeira vez que dois homens se encontraram. Vamos até as origens míticas da humanidade: Adão e Eva, ou o bando de animais ou o bebê no ventre materno. Sem convívio, não existe teatro (DUBATTI, 2012, p. 22).

⁷⁰ A contemplação não se limita a contemplação da poíesis, mas também a multiplica e contribui para a sua construção: existe uma poíesis produtiva – gerada pelo trabalho dos artistas – e outra receptiva, que se estimulam e fundem no convívio, e dão como resultado uma poíesis convivial (DUBATTI, 2012, p. 27).

⁷¹ No teatro, o ator e o público se reúnem convivialmente no cruzamento territorial temporal do presente, por meio da presença de seus corpos [...] O corpo do ator e o corpo do espectador participam de uma mesma região de experiências. Com seus risos, com seu silêncio ou com o seu choro, ou com seus protestos, o espectador influencia o trabalho do ator. [...] O teatro é o espaço e o tempo compartilhados em uma mesma região de afetação, região única que se cria uma única vez e de forma diferente em cada apresentação (DUBATTI, 2012, p. 22).

pelos autores acima citados que fundamentam as reflexões, entendimentos e questionamentos estabelecidos a seguir. A partir de agora apresento os grupos de teatro e artistas que trago para o diálogo com a pesquisa, explorando as relações entre eles, modos de ação, formas de construção e escolhas de seus fazeres para reflexão e instauração do acontecimento teatral realizado por estes grupos e artistas nesse período de 1980 a 2000.

Aqui percebo ainda mais a importância da pesquisa feita pela Profa. Dra. Valéria Frota de Andrade, denominada “POÉTICAS DO AFETO NO TEATRO DE GRUPO: Trânsitos e alianças entre criadores no teatro de Belém do Pará (1976 – 2016)”, um estudo sobre oito grupos de teatro de Belém do Pará, por meio de seus diretores e núcleos criativos, na perspectiva de identificar como o trânsito dos criadores através dos coletivos e as alianças entre eles contribuíram para o delineamento das poéticas desses coletivos. Para isso ela utiliza a proposição do encontro como afeto capaz de acionar parcerias artísticas que se misturam às parcerias da vida, tentando identificar movimentos de territorialização e reterritorialização acionados pelo amor, amizade e/ou identificação intelectual, entre outros, alinhavados ao ofício do teatro.

A pesquisa da professora realmente está presente nos grupos e/ou artistas da cidade de Belém e se revelando na minha tese, a qual trabalha sobre grupos e/ou artistas no trânsito entre a periferia-centro-periferia, e a formação de uma rede de grupos e artistas originados nas periferias da cidade, tendo como base o movimento das Comunidades Eclesiais de Base - CEBs, ou, simplesmente, CEBs. Uma instituição que integrava a Igreja Católica, com grande influência na divulgação e produção do teatro em Belém do Pará, nas décadas de 1960, 1970 e 1980.

Esses coletivos tinham como finalidade atender as necessidades sociais, políticas e evangélicas dos moradores das periferias da cidade e utilizavam o teatro como uma maneira de evangelizar e, ao mesmo tempo, discutir questões pertinentes à comunidade local. As produções realizadas de maneira aplicada e com fins determinados eram desenvolvidas como parte dos trabalhos realizados pelas CEBs, idealizadas pelo Concílio Vaticano II (1962-1965), despontando da América Latina a partir dos anos de 1960, enquanto instituição representativa de movimentos sociais.

O termo Comunidades Eclesiais na cidade de Puebla, no México, em 1979, faz alusão às experiências que propunham a combinação do trabalho missionário religioso à ação política junto às comunidades e a população de baixa renda. Tendo como objetivo maior a luta contra as mazelas sociais e a busca por melhores condições de vida para a gente pobre da população latino-americana (SANTIAGO, 1989).

No Brasil, as CEBs aparecem, na maioria das vezes, vinculadas a setores, grupos e organizações sociais de cunho progressista, de dentro e fora da Igreja, que assumiram uma luta no campo e na cidade em nome de um projeto político de transformação. Dentre os setores, grupos e organizações os quais as CEBs estiveram vinculadas podem ser destacados: o movimento de Ação Católica Operária – ACO, o Movimento de Educação de Base – MEB e as Pastorais (Comissão Pastoral da Terra – CPT, pastoral carcerária, pastoral da mulher, ligados à Conferência Nacional dos Bispos do Brasil – CNBB, entre outras). Nas suas ações, a luta de uma cultura de elite era um dos princípios conceituais que embalavam as concepções das CEBs.

Em Belém, entre as ações dos coletivos que desenvolviam trabalhos sociais junto a Comunidades Eclesiais de Bases, uma forma significativa foi a de criar e desenvolver trabalhos artísticos com enfoque na linguagem teatral. João Guilherme⁷², ator, diretor teatral e fundador da Cia dos Notáveis Clowns, diz que as dramatizações realizadas por esses grupos, na época, tinham a intenção de expressar as condições materiais (sociais, políticas e econômicas) da cidade e/ou do bairro (Pedreira, tendo como local de encontro a Igreja de Nossa Senhora de Aparecida). Além de transmitir preceitos morais da Fé Libertária, ele diz que os espetáculos possuíam mensagens de conteúdos denunciadores, sem a preocupação com uma elaboração estritamente estética, mas com um caráter de ação informacional, religiosa e de intervenção em comunidades carentes.

João Guilherme me diz que esses agrupamentos não se assumiam, ainda, como “grupo de Teatro”, sendo o teatro apenas uma de suas ações de intervenção, como várias outras ações que essa instituição realizava. O teatro era utilizado inteiramente como veículo comunicativo a serviço da pedagogização ou denuncia determinados preceitos, geralmente de moral cristã.

Além disso, nos diz que a preocupação de produzir algo para e pelo povo, em detrimento de trabalhos produzidos pelas elites, esteve presente como linha ideológica, e em grande parte dos grupos com produções teatrais que estiveram vinculadas a ela. Por meio desses princípios, alguns grupos defendiam que os trabalhos estivessem voltados exclusivamente para a área social e que os conteúdos das encenações trouxessem questões relacionadas ao próprio povo. Tratava-se de um processo ideológico que embasava muitas das práticas artísticas produzidas

⁷² Possui graduação em Teatro pela Universidade Federal do Pará (2013) e graduação em Direito pela Escola Superior Madre Celeste (2015). Atualmente é coordenação - Cia dos Notáveis Clowns e assistente administrativo Cenotécnico - Secretaria de Estado de Cultura do Pará. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Educação, atuando principalmente nos seguintes temas: clown; corpo cômico; palhaço; dinâmicas físicas, barril; clown; pólvora; vela, hábitos alimentares, saúde, longevidade, jogo, teatro, lúdico e picadeiro, circo, Berenice, rural, palhaço. Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/5172345/joao-guilherme-ribeiro-pinho>. Acesso em: 22 ago. 2022.

pelas CEBs, mas que também guiou os trabalhos de muitos grupos de teatro de Belém que dela se derivaram, nas décadas seguintes.

3.5.1 GRUPO DE TEATRO RIBALTA

Apresento parte do trabalho de Mestrado Profissional de um ex-integrante do grupo, José Ailton de Carvalho Arnaud⁷³, intitulado “Criadores de Novos Mundos: O teatro como guia para uma educação do futuro”. Na escrita, Arnaud, como é conhecido no meio artístico, descreve e analisa sua jornada ainda criança, assim como de outras que participaram do Projeto Teatro Ribalta e que em sua passagem fazem na sua aprendizagem de apreensão de mundo, fica visível o papel importante que estas experiências têm na preparação de crianças e adolescentes para se tornarem criadores de novos mundos. Para ele, é uma prática que segue o que prega Paulo Freire em sua *Pedagogia do Oprimido*, na qual aponta a contradição opressor x oprimido como forma de gerar consciência dos papéis sociais e, deste modo, haver uma desintoxicação da opressão. Freire afirma que a educação de oprimidos melhor será se for feita por outros oprimidos (FREIRE, 1987, p. 24).

Este contexto de educação não formal é o principal cenário onde ocorre a jornada. Um território chamado Projeto Teatro Ribalta, localizado no bairro da Terra Firme⁷⁴, onde o teatro tem papel importante desde os anos 1980, atuando também como agente formador de crianças e adolescentes.

Historicamente, o grupo tem um trabalho voltado para a cultura popular e os autos e paixões. A “Paixão de Cristo” é uma tradição dentro do bairro, e é o que a comunidade dos possíveis atores do fazer teatral. Ele diz que por alguns anos esse movimento cultural perdeu força e não realizou a montagem da peça nos anos de 2006 e 2008. Em 2009, veio a retomada,

⁷³ Artista-pesquisador-professor. Possui graduação em Educação Artística - Hab. Artes Plásticas pela Universidade Federal do Pará (2006). Possui mestrado em Artes pelo Programa Prof-Artes na UFPA, coordenado pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e atua como professor/formador efetivo na rede municipal de ensino em Belém. Está como coordenador geral da ONG Centro Artístico Cultural Belém Amazônia/ Rádio Margarida. Tem experiência na área artística, com ênfase para a produção teatral e audiovisual, atuando principalmente nos seguintes temas: arte educação, educação popular, vídeo, trabalho infantil e violência sexual. Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/4900520/jose-ailton-de-carvalho-arnaud>. Acesso em: 4 abr. 2022.

⁷⁴ A ocupação das terras da terra-firme ocorreu na década de 1940 e hoje o bairro tem mais de 64 mil habitantes e a maioria da população é de baixa renda. O nome terra-firme diz respeito à história do bairro, à vivência de seus moradores, à memória afetiva deles com o lugar. O nome oficial do bairro é MONTESE desde 1996 em homenagem à participação dos soldados brasileiros na batalha de MONTESE, durante a 2ª Guerra Mundial – 1945.

em uma parceria com a Escola Estadual de Ensino Fundamental “Brigadeiro Fontenelle” e o programa “Mais Educação”, do Governo Federal, que desenvolvia atividades com teatro dentro da escola.

O programa encerrou suas atividades em 2011. Muitos dos jovens que participavam do “Mais Educação” externaram a vontade de continuar a prática teatral. Eli Chaves, um dos fundadores do grupo e coordenador do Projeto Teatro Ribalta, contou que “foi um impacto na vida dos meninos. Eles já gostavam de fazer teatro. Daí, nós os chamamos para o grupo. A gente não tinha ideia do que isso ia se transformar” (CHAVES, 2015). Quem acolheu as crianças e os adolescentes foi o Grupo de Teatro Ribalta. Assim, em 2012, nascia a semente do que viria a ser o Projeto Teatro Ribalta. Na foto a seguir, podemos ver o grupo em seu território. Meninos e meninas de várias idades, junto de seus professores-parceiros-amigos de teatro, na frente da sede do Projeto e casa da família que acolheu a todos.

Figura 41 – Sede do Grupo de Teatro Ribalta.



Fonte: Luzes do Ribalta⁷⁵.

O que se observa nas entrevistas feitas com os integrantes dos grupos e/ou artistas é a força motriz da multiplicação de grupos de teatro nas periferias da cidade de Belém, auxiliada pela união dos intelectuais militantes e pelas fileiras progressistas da Igreja Católica, pois com

⁷⁵ Disponível em: <https://artedeensinararte.wordpress.com/>. Acesso em: 10 ago. 2022.

o surgimento das Comunidades Eclesiais de Base coincide com a proliferação de grupos amadores de teatro espalhados pelas periferias da grande Belém.

O grupo Ribalta é um exemplo deste acontecimento, ele nasce no bairro da Terra Firme também dentro de uma Igreja, onde os integrantes faziam parte do movimento cristão e realizavam dramatizações, autos e Paixão de Cristo. A experiência de um teatro de grupo que fosse ao mesmo tempo, religioso, popular e comunitário foi extremamente importante para a consolidação de um discurso e produção sistemática do teatro nas periferias de Belém e muitos dos componentes desses grupos que faziam parte do movimento do CEBs, passaram a desvincular-se da Igreja e continuaram a participar de produções teatrais fundamentadas, exclusivamente, em um paradigma de crítica social, desvinculada da visão evangelizadora. Aliavam suas realizações teatrais na perspectiva que as abalizavam como objeto de ação política e com a finalidade de intervenção social, como o caso do grupo Ribalta, entre outros.

Os fundadores do Grupo de Teatro Ribalta são: Ely Chaves, Carmen Matos, Adelson Gonzaga e Fábio Raiol. São pessoas que, como Arnaud, encontraram no teatro uma forma de fugir à regra da periferia, não desistiram de sonhar e acreditam que podem fazer o mesmo por esses meninos e meninas de seu bairro. Esse fazer teatral é um fazer de transformação. Ele diz que:

tem adolescente que chega chorando com problemas em casa e temos que acolher, saber lidar. Têm muitos que eram tímidos e que depois de entrar para o projeto deslancharam na escola e na comunidade também. Temos a disciplina que é do teatro mesmo, mas não é aquela “caxias” e isso ajuda os meninos também (CHAVES, 2015 apud ARNAUD, 2016, p. 11).

Figura 42 – Ely Chaves – Ator – Diretor – Grupo Ribalta.



Fonte: Luzes do Ribalta⁷⁶.

Esse é o cerne do Projeto Ribalta: orientar os meninos e meninas, para além do fazer teatral, para (sobre)viverem neste mundo. Atualmente, o projeto tem 30 alunos-atores permanentes, na faixa etária de 08 a 18 anos, chegando ao número de 80 alunos-atores no espetáculo da Paixão de Cristo. O projeto a que estamos nos referindo visa resgatar a juventude de forma didática, através das artes cênicas como fonte de transformação social, para termos uma comunidade de paz, priorizando a família, a base e estrutura da sociedade.

⁷⁶ Disponível em: <https://artedeensinararte.wordpress.com/>. Acesso em: 10 ago. 2022.

Figura 43 – Elenco do Grupo Ribalta.



Fonte: Cia Ribalta⁷⁷.

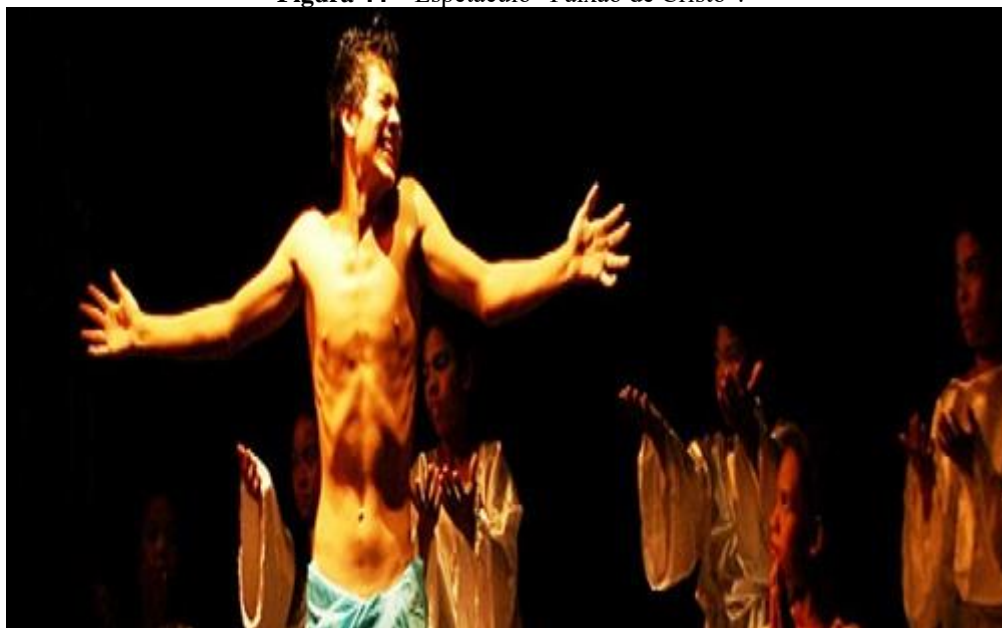
O Grupo de Teatro Ribalta funciona como um foco da rebelião educativa e social que está em curso, um polo de pequenos sonhadores, formando futuros criadores de Mundos. É um foco de resistência. É o teatro comunitário em plena atividade. O teatro de grupo na sua essência, com todas as particularidades próprias desse tipo de organização.

O teatro de grupo poderia ser considerado sempre um exercício de resistência? [...] pode-se dizer que a estruturação de grupo porta o embrião da resistência. O ato de estruturação de um grupo nasce sempre de uma percepção de que a possibilidade desta unidade grupal de funcionamento implica criar instrumentos tanto no campo da criação como no campo da estrutura social do próprio coletivo (CARREIRA, 2003, p. 23).

O projeto a que estamos nos referindo visa resgatar a juventude de forma didática, através das artes cênicas como fonte de transformação social, para termos uma comunidade de paz, priorizando a família, a base e estrutura da sociedade (PROJETO TEATRO RIBALTA, 2015, p. 4). O que dizer sobre o trabalho de um grupo de teatro que está na periferia de Belém, na Amazônia, periferia do Brasil? O que pode haver de novo ali?

Essas respostas, pude sentir na pele, fazer uma troca de saberes com o objeto, viver a pesquisa de fato. Vi meninos e meninas chorarem, rirem muito, se empolgarem com pequenas conquistas. Vi meninos-heróis em Terra Firme. Vi homens e mulheres que são educadores não formais provocarem transformações gigantescas em pequenos territórios, em lares, em ruas, em um bairro (ARNAUD, 2016, p. 27).

⁷⁷ Disponível em: <https://ciaribalta.webnode.com.br/>. Acesso em: 10 ago. 2022.

Figura 44 – Espetáculo “Paixão de Cristo”.

Fonte: Luzes do Ribalta⁷⁸.

Nas entranhas desta educação não formal está presente o que Rubem Alves tanto disseminou, pois os alunos-atores vão em busca do que querem aprender e lá tem suas coceiras, digo, curiosidades aguçadas. O relato de Arnaud sobre as pedagogias do Projeto Teatro Ribalta está impregnado de espanto e de esperança, visão de um professor da educação básica que vislumbra uma educação mais preocupada com o modo de estar no mundo e fazer dele um habitat melhor. Ensinaamentos importantes para a humanidade desses tempos do vir-a-ser são encontrados nos processos vivenciados no Projeto Teatro Ribalta. Há um sentimento de pertencimento em relação ao grupo, ao projeto e à casa que habita o Ribalta. Meninos e meninas descobrem um educar pelo afeto, pelo acolhimento. – Somos uma família – diz Ely.

São agentes produtores, pois a organização metodológica do grupo permite que os alunos participem como produtores e não apenas receptores de conteúdo. É considerado o conhecimento próprio/cotidiano dos alunos-atores, na construção dos espetáculos, por exemplo, momento em que os alunos, com base em seus conhecimentos, debatem e fazem propostas. O diretor/professor é, neste caso, o mediador entre o saber elaborado e o conhecimento a ser produzido. A formação ética desses meninos e meninas também é trabalhada de forma diferente. Nos jogos e exercícios teatrais, são tratadas questões do universo infantil e adolescente, sobre suas percepções de certo e errado e, assim, vai havendo uma troca de princípios éticos, sem que haja um determinismo moral inquisidor. O campo da sensibilidade, do preocupar-se com o outro e com o mundo vai se construindo no coletivo, é onde entra a ideia

⁷⁸ Disponível em: <https://artedeensinararte.wordpress.com/>. Acesso em: 10 ago. 2022.

de grupo-comunidade. Um ajudando o outro e todos ajudando a criar um mundo melhor. Eis o otimismo na pós-modernidade. Quando erramos na escola, somos punidos, certo? No teatro, os erros fazem parte do processo e no Ribalta os alunos-atores podem aprender a lidar com seus erros na vida, sem que precisem ser punidos ou que desistam no meio do caminho.

Não há avaliação, há processo. A aprendizagem acontece porque os meninos e meninas querem aprender, então o erro é uma das etapas que vão passar, para chegar onde querem, na cena, no palco, na vida. No Grupo de Teatro Ribalta aparece como ensinamento para a cidadania, em que os alunos-atores são apresentados a questões globais e locais que precisam estar na pauta de suas preocupações. Temas como globalização, meio ambiente, desigualdade social, racismo, direitos de crianças e adolescentes, dentre outros, fazem parte do repertório de assuntos trabalhados nos exercícios e espetáculos do Projeto.

Figura 45 – Sala de ensaio do Grupo Ribalta.



Fonte: Luzes do Ribalta⁷⁹.

Esses ensinamentos precisam demarcar terreno na revolução educativa que está se construindo, são princípios que só sonhadores podem ver, os que acreditam na mudança e os que lutam por ela. Sonho que um dia a escola formal não seja tão formal, que aprenda com experiências como a do Projeto Teatro Ribalta e passe a valorizar a imaginação, que faça de seus alunos criadores de novos mundos. Sim, sou um sonhador. Gosto de pensar que na minha prática educativa, nas pequenas transformações com as quais contribuo, estou criando um

⁷⁹ Disponível em: <https://artedeensinararte.wordpress.com/>. Acesso em: 10 ago. 2022.

mundo novo. Que mais sonhadores venham para nossa revolução. Percebemos aqui que a dimensão desterritorialização do teatro está imbricada às dimensões política e cultural. O grupo vive o momento de auge do seu fazer, desenvolvendo um importante trabalho de trânsito entre as periferias e o centro da cidade.

3.5.2 GRUPO EXPERIMENTAL DE TEATRO ALDEATO - ALDEARTE DE CANUDOS

O grupo surge em 1985 a 1997, dentro da Paróquia de São José de Queluz⁸⁰, com a apresentação de cenas da “Via Sacra da Paróquia”, como era intitulado na época. As 14 estações eram narradas e dramatizadas pelos corredores principais da paróquia. Com o passar dos anos, o número de fiéis aumentava a cada apresentação, todos queriam apreciar, contemplar e rezar, fazer reflexões, e a representação passou a ser o elemento de facilitação para o entendimento da história e do apelo feito pela Campanha da Fraternidade. O crescimento de público fez com que o pároco da igreja cancelasse as realizações devido aos estragos materiais.

Aluizio Freitas⁸¹ chegou a participar como ator, organizado pelo grupo Aldearte, juntamente com o cortejo que já acontecia pelas ruas do bairro de Canudos que neste período era dirigido pelo Edilson França, que também desempenhava o papel principal da Paixão (Cristo). Com o fim das apresentações na paróquia, a Via Sacra organizada pela Comunidade Eclesial de Base Santo Agostinho da Aldeia, pertencente à Paróquia de São José de Queluz, assumiu a realização do cortejo, assumindo a responsabilidade de manter viva a memória das estações da Via-crucis⁸², melhorando o trabalho técnico dos participantes e com um trabalho estético para as cenas. Aluizio sempre trabalhou como voluntário na Comunidade. Coordenou a Pastoral Popular de Educação e Cultura do bairro de Canudos, desenvolveu eventos socioculturais, assim com a Direção do Grupo Experimental de Teatro Aldeato e proponente e coordenador geral do Projeto de Espetáculo “Paixão de Cristo em Canudos”. A Comunidade Eclesiástica de Base Santo Agostinho da Aldeia foi fundada no início da década de 1980 e fixou endereço na passagem Aldeia. Portanto, neste ano de 2022 a Comunidade completou oficialmente quarenta anos de caminhada pastoral no bairro de Canudos. E as atividades

⁸⁰ Fundação: 19/03/1913, administração dos frades Agostinianos Recoletos, situada na Av. Cipriano Santos, n. 311, em Belém do Pará.

⁸¹ Especialista em Gestão Escolar, pelo Centro de Ensino Superior do Pará – CESUPA, com graduação no curso de Formação de Professores para o Pré-Escolar e 1º a 4ª série do ensino fundamental – PEDAGOGIA, pela Universidade do Estado do Pará- UEPA. Formado em Magistério pelo Instituto de Educação do Pará- IEP.

⁸² Conhecida também como Via Sacra, executada por fiéis que guardavam em seu interior os momentos de sofrimento de Cristo, da condenação ao Calvário.

catequéticas eram realizadas pela comunidade com o aval da Igreja da Matriz de São José de Queluz e seus párocos.

As características sociais desta época estavam marcadas pelo grande empobrecimento de população, em sua maioria de baixa renda ou desempregados, grande índice de violência, consumo de drogas, além da desorganização da população, que não tinha uma orientação religiosa, muito menos social. Diante deste quadro, a Paróquia de Queluz achou necessário estender a sua atuação na periferia do bairro de Canudos, na área da passagem Aldeia. Para este lugar a Igreja deveria atender às necessidades pastorais e sociais daquela população. Neste sentido adquiriu um terreno a fim de construir um salão para as reuniões de catequese, para a formação das crianças, juventude e adultos. No início de 1982, um dos grupos de jovens da Paróquia de Queluz, denominado JUCAP, ajudou nas visitas e no chamamento de outros jovens. Um grupo de vinte jovens atenderam a esses chamados e iniciaram o trabalho de evangelização desta área, e em setembro de 1982 fundaram a Comunidade Santo Agostinho da Aldeia, ficando mais tarde conhecida como CEB⁸³ ALDEIA – Comunidade Eclesial de Base Santo Agostinho da Aldeia. Em 1983, a Comunidade deu início de forma mais sistemática e organizada aos trabalhos da catequese com a formação de crianças, jovens e adultos para a primeira comunhão e formaram a Juventude Unida da Francisco Monteiro – JUFRAM, onde estudavam sobre assuntos da Igreja, afetividade, sexualidade, drogas, entre outros assuntos; grupos de casais e adultos que faziam um trabalho de distribuição de sopas e cestas de alimentos. Já em 1982, como as demandas de trabalho aumentaram e com elas os números de pessoas, a comunidade adquiriu um outro terreno que possibilitou a construção de mais um barracão e uma área para as atividades recreativas.

Entre 1980 e 1989, os grupos de casais foram aos poucos se afastando das atividades da comunidade e retornaram à Matriz. Outras pessoas que determinavam as atividades da Comunidade, com tendências paternalistas e assistenciais, também foram se retirando. Então outra geração assume as atividades pastorais. Em 1997, a Comunidade, atendendo a realidade das crianças de 5 a 10 anos que estavam fora da escola, realiza um convênio com a Prefeitura de Belém para iniciar o processo escolar dessas crianças. E até os dias de hoje se mantém o anexo de ensino infantil com o nome de Comunidade de Santo Agostinho da Aldeia. No contexto desses quarenta e dois anos, a Comunidade da Aldeia mantém as atividades originárias, a formação da juventude que acontece através do “Projeto Pastoral de Educação e

⁸³ CEB: São as Comunidades Eclesiais de Base ligadas principalmente à Igreja Católica que, incentivadas pela Teologia da Libertação após o Concílio Vaticano II (1962-1965) se espalharam principalmente nos anos 1970 e 80 no Brasil e na América Latina.

Cultura”, que trabalha as artes e o teatro com os jovens, assim como atividades de capoeira e oficinas de danças; formação de adultos e ainda os momentos de celebração dos jovens com o grupo de jovens – JUFRAM, celebrações eucarísticas que acontecem uma vez por mês e são feitas no próprio barracão.

No ano de 1985, o Grupo adquiriu um espaço físico que eram duas casas de madeira, com uma cozinha e dois banheiros onde desenvolvíamos nossas atividades catequéticas com os jovens. Em 1992, começamos à reforma do espaço que agora era de alvenaria e muramos o espaço para a nossa proteção. Em 2000, a comunidade melhorou a área recreativa externa, para atividades recreativas e de lazer. Hoje a comunidade conta com cerca de sessenta militantes, engajados, que geram multiplicadores, alcançando diretamente quatrocentas pessoas e indiretamente mil comunitários. A coordenação conta com um Conselho Comunitário (formado por onze pessoas), indicado em eleição direta através de Assembleia da Comunidade. Quando nos referimos ao cuidado social, estamos nos referindo à atual situação em que se encontra esta parte da periferia de Canudos, habitada por 13.804 habitantes (censo de 2010), pessoas que vivem com problemas de saneamento básico (falta de esgotos e asfaltamento); aliciamento de jovens para as drogas. Ligado a esta situação, convivemos com a violência juvenil expressa pelas gangues de rua que se enfrentam em atos extremos de violência, que acabam atingindo a parte mais pobre dos moradores desta área; outra situação enfrentada é a falta de emprego que atinge centenas de jovens e pais de famílias, levados ao mercado alternativo de subsistência, tornando-se vendedores ambulantes. Além desses problemas, percebemos uma grande lacuna no tratamento da educação, principalmente da educação mais ampla que atenda principalmente aos direitos dos cidadãos, como o direito da mulher, das crianças e adolescentes, o direito à segurança pública, saneamento básico, enfim, direitos que garantem a cidadania.

A Comunidade por diversas vezes mobilizou a população para reivindicar melhoria no saneamento básico, inclusive intervindo na elaboração de políticas públicas através do orçamento participativo; organizou campanhas contra as drogas, pelo cuidado ambiental, concentrou jovens em festivais de músicas, em passeios, em teatros de rua como a Via Sacra do Senhor, realizando sua parte com responsabilidade social.

O Aldearte desenvolveu a escolinha catequética; oficinas de danças; grupo de capoeira; grupo de teatro Aldeato com os jovens da Comunidade (feito pela Pastoral Popular de Educação e Cultura – PPEC); reunião de adultos da comunidade e o trabalho da Pastoral da Criança que envolve cerca de 92 famílias; estudo e formação para jovens engajados da comunidade; celebrações eucarísticas (nos últimos sábados de cada mês); manhãs alegres e gincanas da catequese; formação catequética para jovens; postos de vacinação contra a poliomielite e outras

vacinas duas vezes por ano e que atende cerca de mil pessoas); reuniões ocasionais com populares para definir as demandas do bairro; outras atividades extras que são as oficinas e palestras para mães e gestantes; curso de violão; curso de confecção de cenários e adereços; Natal da Solidariedade (que reúne em torno de duzentas crianças). O espaço é mantido pela comunidade, inclusive o espaço teatral que é composto por um palco. Também desenvolvemos, fora do nosso espaço físico, intercâmbio com o “Povo Indígena dos Tembés⁸⁴” (Alto Rio Guamá), com oficinas de leituras e preparação das crianças indígenas para 1ª Eucaristia, organizamos a “Romaria pela Paz”, que é uma caminhada por todo o bairro de Canudos, levando mensagens de paz e fraternidade, participamos da construção de eventos como “O Fórum Mundial de Teologia”, do “Grito dos Excluídos”.

Falar do bairro de Canudos hoje e não falar do espetáculo da “Paixão de Cristo” é como não reconhecer que a arte fala, dança, canta, pinta, clama, declama e reclama por dias melhores, é o ponto de transformação de vidas tão mal vividas, sem posto de saúde, pouco saneamento, educação sem qualidade, sem praças poliesportivas, sem equipamento cultural, a sensação de insegurança, sem projetos de inclusão para os jovens, sem escolha de prioridades, sem voz e vez, em tantos pontos necessários para uma convivência harmônica entre crianças, adolescentes, jovens, e dentro dessa desarmonia cultural e social surge o projeto da “Paixão de Cristo”, construído a partir de suas oficinas, das diversas linguagens artísticas, com a construção dos figurinos feita pelos moradores do bairro. Durante esse período, o projeto protagoniza algumas ações nas ruas do bairro, com a capina das ruas, iluminação das paradas do cortejo, rondas policiais com ajuda do poder público. Durante os ensaios são vendidas rifas e bingos, com performances e cantorias, tudo para poder levar o espetáculo às ruas.

A Paixão de Cristo vem a cada ano tornando-se um ponto de cultura vivo dentro do bairro, movimentando até mesmo o comércio do local. Nas proximidades do período de apresentação, o povo se manifesta de várias formas, seja participando do elenco, seja adquirindo uma rifa, comprando uma camisa, assistindo a um pequeno ensaio de rua, observando detalhes dos figurinos, acessórios, das construções das cenas, a movimentação dos atores e a cobertura da mídia. Todos têm uma forma de participar, as Paixões vêm tomando conta das ruas, arrancando aplausos e emoções de quem assiste, um exercício de emoção e espiritualidade, lembrando que todo o clima advém do período quaresmal⁸⁵, que também contribui para um

⁸⁴ São indígenas brasileiros que formam um subgrupo dos tentearas. Além do Nordeste do estado do Pará, habitam os estados do Maranhão e Minas Gerais. Falam o idioma tenetehara.

⁸⁵ Vem do período de quarenta dias que antecedem a principal celebração do cristianismo: a Páscoa, a ressurreição de Jesus Cristo, comemorada no domingo.

momento de contemplação da população. Com o passar dos anos, o projeto da “Paixão de Cristo” tornou-se um ponto de referência, agregando em média trezentos jovens, entre atores, técnica e apoio, com uma estimativa de público de 20.000 pessoas, somado com todas as realizações feitas pelo grupo durante o ano.

Figura 46 – Espetáculo “A Paixão de Cristo de Canudos”.



Fonte: Grupo de Teatro Aldearte. Foto: Tiago Araújo.

Entrar neste projeto fez o diferencial para Aluizio Freitas: “pois quando comecei a participar dos primeiros trabalhos, minha experiência era mínima, com espírito curioso e desafiador. Estreei como ator, por ser um trabalho extremamente reflexivo da palavra de Deus”. O trabalho tomou-se outro, a cada apresentação, um sentimento de realização e a busca de a cada ano melhorar as apresentações. O espetáculo reúne trezentas pessoas entre direção, assistentes de direção, técnicos e elenco, que é formado com pessoas de 6 a 50 anos.

Figura 47 – Espetáculo “A Paixão de Cristo de Canudos”.



Fonte: Acervo do Aldearte. Foto: Tiago Araújo.

A “Paixão de Cristo” em Canudos já virou tradição, pois são mais de 42 anos de caminhada, construídos com o suor de cada membro da Comunidade Eclesial de Base da Aldeia e de moradores do bairro, buscando a integração social, através de um trabalho pedagógico, cultural e religioso, que objetiva evangelizar através da arte de forma diversificada. Em parceria com outras entidades, o projeto tem a participação de atores da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará – ETDUFPA e de moradores do bairro, que se dedicam a mostrar os difíceis e dolorosos momentos vividos por Jesus Cristo. A participação desses grupos bastante diferenciados é de suma importância na construção e montagem do Projeto. Há anos o espetáculo inicia o cortejo com cenas na quadra da Paróquia de São José de Queluz, na Av. Cipriano Santos, seguindo depois pelas ruas do bairro: Tv. Guerra Passos, Rua Américo Santa Rosa, finalizando na esquina com a Travessa Francisco Monteiro, reunindo, no final do cortejo, cerca de vinte mil pessoas.

O início dos trabalhos é a partir do mês de janeiro, com reuniões da coordenação, divulgação do projeto na comunidade, ensaios de preparação, lançamento do cartaz, seminário, exposição, produção e parcerias com órgãos públicos, privados, instituições. Estipulamos o início das oficinas de preparação, dos ensaios com três meses de antecedência, incluindo mudanças de espaços, às vezes falta de um elemento importante dentro do processo de construção e materiais de infraestrutura, tempo não favorável.

Figura 48 – Espetáculo “A Paixão de Cristo de Canudos” – Em trânsito.



Fonte: Grupo de Teatro Aldearte. Foto: Tiago Araújo.

Como trabalhamos com um público diversificado, fazemos a metodologia aplicada, com oficinas diferenciadas por faixas etárias que vão do grupo de crianças ao grupo da terceira idade, pois no espetáculos existem cenas que necessitam apenas de respectivos grupos, adequados de acordo com a fisionomia e proposta de cena.

Figura 49 – Sala de ensaio do Espetáculo “Paixão de Cristo de Canudos”.



Fonte: Arquivo da Paixão de Canudos. Foto: Tiago Araújo.

Para o projeto da “Paixão de Cristo” de Canudos, o trabalho de montagem das Pastorinhas, que serve de preparatória para as futuras oficinas e pré-ensaios da “Paixão de Cristo”. Comentários engraçados são enfatizados por moradores que dizem: “primeiro fazemos o Cristo nascer depois mandamos para a morte.” Ou: “ele nem bem nasce e já vai morrer”. São ditos populares dos moradores que acompanham todo o processo de construção dessa arte-sacra dramática. Vale lembrar que a experiência de certos moradores vem contribuindo para pesquisas pastoris e da Paixão. Alguns memorizam antigas cantorias de Pastorinhas, de personagens esquecidos por tantos espetáculos ainda existentes em Belém. Tudo isso engrandece porque sempre tem algo a mais como a forma de pesquisar, por exemplo, não se prende somente à internet, mas ainda no saber popular, nas suas credices e superstições quaresmais, como é caso do período da Semana Santa e tantos outros santos populares comemorados pelo bairro. Resta dizer que as “Pastorinhas” e a “Paixão de Cristo” no bairro de Canudos são ações conjuntas com o objetivo de trazer para o seio do povo momentos de harmonia em um convívio religioso e espiritual. A Paixão de Cristo em Canudos promove um relacionamento entre os valores religiosos e artísticos, visando a construção de um mundo mais humano e sensível aos problemas das pessoas da comunidade, identificando as dificuldades e propondo ações conjuntas que visem a superação dos desafios impostos pela sociedade. Com isso, a Semana Santa é um passo importante para a compreensão bem-estar entre as pessoas, enquanto instrumento de transformação do meio em que vivem.

Já que a necessidade existe de se fazer arte em uma periferia é muito grande e nem sempre a ferramenta que é a habilidade de falar às pessoas de variadas formas, de um jeito que as cativa e conquiste, pois atuar na arte periférica é uma difícil tarefa, mas ao mesmo tempo resulta em efeitos que ultrapassam o ponto de vista estritamente religioso, desenvolvendo em cada ser um estímulo ao exercício da cidadania por meio do acesso à cultura. É indiscutível o poder exercido pela arte sobre o corpo social, e a Comunidade da Aldeia, por meio do Projeto “Paixão de Cristo” em Canudos, que sempre procurou, do seu jeito, falar a linguagem da juventude e do adolescente de uma maneira que eles entendam, sem feri-los ou excluí-los de um mundo às vezes tão perverso e excludente.

Figura 50 – Espetáculo “A Paixão de Cristo de Canudos” – Em trânsito.



Fonte: Arquivo da Paixão de Canudos. Foto: Tiago Araújo.

A partir do projeto “Paixão de Cristo”, em Canudos, percebemos que a periferia da cidade de Belém é apaixonada pela arte de fazer Paixão. Quantas Paixões já surgiram com a força de outras Paixões. Quantas Paixões Canudos já sensibilizou e criou. E surgem os grupos, O Grupo Cristão da Aeronáutica, a Paixão do grupo Flor da Arte da Terceira Idade do Centro de Convivência do Instituto de Previdência dos Servidores Públicos do Município de Belém – IPAMB, o grupo de Teatro do Centro de Referência de Assistência Social – CRAS – Fundação Papa João XXIII – FUNPAPA, o Grupo da Aldeia dos Tembés, o Grupo de Teatro de Santa Izabel, e tantos outros trabalhos criados e apresentados por esta Belém de Jesus.

Esta escrita aqui apresentada foi extraída da monografia apresentada ao curso de Especialização do Programa Nacional de Integração da Educação Profissional com a Educação Básica na Modalidade de Educação de Jovens e Adultos - PROEJA Arte na Amazônia, como requisito obrigatório para obtenção do título de especialista, intitulada “O Teatro Popular pede passagem – O ato de uma paixão, uma população em ação”, orientada pela Profa. Dra. Inês Antônia Santos Ribeiro, realizada na Escola de Teatro e Dança da UFPA.

Aluizio Costa de Freitas é um entusiasta e ator diretor teatral que nos comove e nos envolve em seus projetos, eu, Wlad Lima e Karine Jansen já passamos pelo projeto, seja na preparação e/ou na direção. Eu mesmo tive o privilégio de ter dirigido o espetáculo pelas ruas do bairro de Canudos, um espetáculo de uma grandiosa visualidade e emoção. Grupos como este não poderiam estar fora desta pesquisa, pois o grupo de teatro Aldearte de Canudos realiza um trânsito-periferia-centro-periferia, se apresentando em manifestações religiosas no Centro

Arquitetônico de Nazaré – CAN, no bairro de Nazaré, e no Cortejo do Auto do Círio, que percorre as ruas do centro da cidade de Belém.

O que podemos observar é o grandioso trabalho social realizado no bairro da Aldeia, capitaneado pelo Aluízio, encharcado de afeto e ações conviviais, que diz:

O que constitui o teatro é uma região de experiência da cultura vivente, [...] é a região de acontecimentos resultante da experiência de estimulação, afetação e multiplicação recíproca das ações conviviais, poéticas (corporais: físicas e físico-verbais) e contemplativas em relação de companhia. Em suma, o teatro como espaço de subjetividade e experiência que surge do acontecimento de multiplicação convivial e poética-contemplativa (DUBATTI, 2012, p. 27).

Esta percepção do retorno do público só é possível pelo tempo de permanência, apresentação dos atores que conquistaram um domínio e uma confiança maior na estrutura deste fazer, alcançando uma disponibilidade, uma prontidão para a cena e para o momento presente. No contexto teatral percebemos que isso pode ser pensado à luz do conceito de convívio, como sendo a presença partilhada entre atores, espectadores e técnicos em um cruzamento tempo-espacial, isto é, a “soma de interações que envolvem duas ou mais pessoas quando elas compartilham territorialmente um vínculo” dado pela materialidade do corpo e incluído em uma experiência comum.

3.5.3 GRUPO DE TEATRO VIVÊNCIA

Figura 51 – Logomarca do Grupo de Teatro Vivência.



Fonte: Grupo Vivência.

O Grupo de Teatro Vivência surge em 1979 no bairro da Pedreira em Belém do Pará. Na Paróquia de Nossa Senhora de Aparecida, jovens se reuniam para preparar pequenas esquetes, a fim de divertirem as crianças e jovens do bairro sempre após a missa no Salão da Igreja. Neste período, o país ainda vivia sob a ditadura militar e enfrentava a recessão econômica, a censura, momento de total proibição, despertando o interesse dos jovens em desenvolver atividades artísticas voltadas para as questões sociais e políticas. Estes jovens iniciaram um movimento para discutir sobre a reforma agrária, o desemprego, a fome e parte de seus integrantes se filiou ao Partido Comunista do Brasil - PCdoB e passaram a realizar encontros às escondidas para uma formação política e também discutir temas ligados ao socialismo e à Teologia da Libertação.

E surge o grupo de teatro “Vivência”, que no início não era efetivamente de teatro e sim um grupo político-ideológico que via na arte uma possibilidade de trabalhos de militância política. Nesta fase o grupo monta os seguintes espetáculos/esquetes: “Salada Educacional”; “Culpado Inocente Dr. Latifúndio” e “Natalino da Liberdade Latina”, relacionados com o teatro de militância política. Karla Campelo Pessoa⁸⁶, informa que o grupo resolveu assumir seu caráter subversivo e começou a fazer da rua seu palco, e a partir daí passou a se apresentar em praças, feiras, centros comunitários e mais tarde ocupar o espaço convencional do edifício teatral, como os demais grupos da cidade.

O movimento teatral nas periferias, centros comunitários e salões paroquiais das igrejas, além de realizarem Paixões de Cristo e Pastorinhas, reuniam os grupos através do “Festival de Teatro Jesus”, nas dependências da Paróquia de Santa Edwiges, no Conjunto Panorama XXI, no bairro do Mangueirão, o festival reunia grupos de várias paróquias, inclusive do interior do estado, com espetáculos de valores cristãos. Era uma prática sempre convidar um grupo com maior experiência da cidade. Em 2001, o “Vivência” apresentou o espetáculo “Velório à Brasileira”, texto do mineiro Aziz Bajur⁸⁷. Nesta noite Karla, integrava o elenco diz: “lembro

⁸⁶ Esta escrita é feita com base na monografia de Karla Campelo Pessoa (2013).

Karla Campelo Pessoa. Mestra do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, Licenciada em Teatro pela Universidade Federal do Pará, licenciada em Letras com habilitação em Língua Portuguesa e Língua Inglesa pela Universidade Federal do Pará, Especialista em Ensino e Aprendizagem da Língua Portuguesa pela UFPA, especialista em Análise Literária e Língua Portuguesa pela Universidade da Amazônia, atriz formada pelo curso técnico da Escola de Teatro e Dança da UFPA, professora efetiva de Língua Portuguesa e Literatura da Secretaria Estadual de Educação do Pará, atua também como contadora de histórias em espaços culturais da cidade de Belém. (Texto informado pelo autor).

Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/2414877905530832>. Acesso em: 20 jan. 2023.

⁸⁷ Aziz João Bajur nasceu em Belo Horizonte, em 1938. Autor de peças premiadas, como “*Velório à Brasileira*”, “*Agora ou Nunca*”, “*Perfídia*”, “*Tropicancha*”, “*O Casamento da Dona Baratinha*”, entre outras. Seu primeiro emprego já foi na televisão, no Teatro de Vanguarda, na TV Tupi de São Paulo. Disponível em: <http://teledramaturgia.com.br/aziz-bajur/>. Acesso em: 20 jul. 2023.

que o público foi bastante receptivo”. O grupo volta à periferia depois de anos circulando pelo centro da cidade e pelo interior e ela diz “que foi significativo a volta à periferia, pois o salão paroquial estava lotado e após a apresentação as pessoas vieram nos confessar que nunca haviam assistido a um ‘teatro de verdade’” (PESSOA, 2013, p. 29). Esse depoimento reforça uma atitude política do grupo de ir até o público que não tinha acesso ao teatro no centro da cidade.

O Grupo Vivência atuou durante 31 anos, de 1979 a 2010, e montou aproximadamente dezesseis espetáculos. Após a fase das apresentações no salão paroquial, até 1997, o grupo encenou: “Os Descalços⁸⁸” (1989); “A Greve dos Animais⁸⁹” (1989); “Parangolé Afrodisíaco⁹⁰” (1990); “Asmodeus, o Martelo das Bruxas⁹¹” (1993); “A Farsa da Farsa” (1995); “O Mendigo e o Cachorro Morto⁹²” (1997). Aqui percebe-se o teor político da proposta do grupo durante os anos de 1990, quando o grupo já se apresentava nos teatros ditos oficiais da cidade, principalmente no Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”, como afirma Karla Pessoa: “o espaço mais acessível aos grupos da cidade naquela época, por ser um espaço experimental, que oferecia uma aproximação maior dos atores com o público” (PESSOA, 2013, p. 40). Paralelamente, continuava se apresentando nas escolas, sindicatos, centros comunitários, além da prática de pequenos seminários, que serviam de momento de reflexão, estudo e contribuiu para o aumento do companheirismo entre os participantes. Estas iniciativas possibilitam o intenso convívio dos participantes, o conceito de Dubatti aparece: “o que é sumamente interessante no teatro é que, por um lado, sua base está no convívio no encontro com o outro, no corpo a corpo”. Andrade afirma que “o convívio se configura uma prática de socialização, na qual as pessoas afetam-se mutuamente” (ANDRADE, 2012, p. 55). Aqui posso observar que esta referência perpassa por todos os grupos aqui apresentados, pois o convívio está presente na produção dos espetáculos e durante o processo de montagem, incluindo os técnicos, pois nesta época os atores dos grupos se revezavam na técnica.

O grande responsável pela criação e manutenção do grupo foi o Raimundo Pirajá⁹³, que exercia a função de diretor. O ator e diretor teatral que também participou do grupo entre 1990 a 1997 foi João Guilherme, presente na escrita do referido TCC, diz que: “ele fazia com que o

⁸⁸ Texto de autoria de Miguel Pereira.

⁸⁹ Texto de criação coletiva do grupo.

⁹⁰ Texto de autoria de Carlos Paixão.

⁹¹ Texto de autoria de Paulo Gil.

⁹² Texto de Bertolt Brecht.

⁹³ Raimundo Pirajá (+ 2011). Foi ator, fundador e diretor do Grupo Vivência de Teatro em Belém do Pará. Artista premiado em festivais expressivos de teatro no Brasil. Em sua trajetória, foi incansável na luta por políticas públicas democráticas em prol as artes cênicas.

grupo tivesse uma cara heterogênea e que muitas pessoas passaram pelo grupo e vinham com diferentes propósitos e comportamentos e que de forma despretensiosa, no que se refere à busca de uma linguagem específica para o grupo” (PESSOA, 2013, p. 42). E afirma categoricamente que o Pirajá, através do Grupo Vivência, oportunizava aos inexperientes e ao término de seus processos oferecia à cidade muitos atores que hoje estão circulando em vários grupos. Neste período os grupos de teatro eram as escolas dos atores, que na maioria das vezes chegavam sem experiência e passavam por vários processos de criação até a sua saída para outros grupos, principalmente aqueles que só mantinham montagens sem o interesse de preparação.

Figura 52 – Espetáculo “Que é isso Bicharada?”.



Fonte: Blog Grupo de Teatro Vivência⁹⁴.

O grupo passa pelo processo de remontagem de seus espetáculos, “O que é isso Bicharada?” (1998); “As Armadilhas de Tabarin” (1999/2000); “Velório à Brasileira” (2000); “Amor de Louco é pouco⁹⁵” (2007); “Amor e Perdição⁹⁶” (2008); “Belém do Grão-Pará⁹⁷” (2008). As montagens foram dirigidas por Pirajá, que faleceu em 2011. Karla conclui que:

o teatro de grupo ainda parece ser mais viável aos artistas envolvidos com a arte teatral na contemporaneidade. No entanto, as condições estruturais oferecidas aos grupos em nosso país não são as mais favoráveis, o que gera um processo contínuo de adequação a essas condições (PESSOA, 2013, p. 45).

⁹⁴ Disponível em: <https://vivenciagrupodeteatro.blogspot.com/2011/05/historico.html>. Acesso em: 10 set. 2022.

⁹⁵ Nazareno Tourinho, membro da Academia Paraense de Letras, publicou várias peças.

⁹⁶ Adaptação livre da novela de Camilo Castelo Branco.

⁹⁷ Adaptação do livro de Dalcídio Jurandir, romancista paraense premiado pela Academia Brasileira de Letras com o Prêmio “Machado de Assis”, pelo conjunto de sua obra “Ciclo Extremo Norte”, no qual constam dez romances, entre eles “Chove nos Campos de Cachoeira” e “Belém do Grão-Pará”.

Neste sentido, ao tentar traçar a trajetória do Grupo de Teatro “Vivência”, ela verifica que o grupo assumiu caminhos diversos, pois foi se moldando a partir dos acontecimentos externos, ou seja, pelo contexto político cultural da cidade e do país, o que não se pode negar é que o Vivência possui, sobretudo, um percurso de resistência no panorama teatral da cidade de Belém do Pará.

Figura 53 – Espetáculo “Armadilhas de Tabarin” – 1999.



Fonte: Blog Grupo de Teatro Vivência⁹⁸.

O espetáculo “As Armadilhas de Tabarin”, uma remontagem de “A Farsa da Farsa”, foi o trabalho que determinou a função do trânsito na vida dos grupos de teatro aqui citados, pois o Vivência vai para a rua como um espaço de resistência e de militância e percorre vários bairros da periferia de Belém e o interior do estado, como: Barcarena, Capanema, Porto Trombetas, Oriximiná, entre outros. Aqui percebemos que o grupo retorna às suas origens, fortalecendo o compromisso com o teatro popular, o teatro de e para a rua⁹⁹.

⁹⁸ Disponível em: <https://vivenciagrupodeteatro.blogspot.com/2011/05/historico.html>. Acesso em: 10 set. 2022.

⁹⁹ [...] o teatro de rua – enquanto jogo – pode adquirir a característica de uma manifestação transgressora, pois propõe a ruptura do repertório de uso do espaço urbano como vistas a instalar um território lúdico. Esta transgressão pode variar segundo grau ou intensidade mas, finalmente, proporá questões ao sistema dominante, ao sugerir aos indivíduos novos lugares frente ao espaço da cidade (CARREIRA, 2010, p. 29).

Figura 54 – Espetáculo “Amor de Perdição” – 2010.



Fonte: Blog Grupo de Teatro Vivência¹⁰⁰.

Percebemos, no Grupo Vivência, algo a perpassar em todos os outros aqui apresentados, a origem e o nascimento, todos dentro de uma paróquia em um bairro da periferia de Belém e a necessidade de adequação ao contexto político que influencia em todas as práticas de teatro dos grupos, assim com a militância política-cultural frente à Federação de Teatro da cidade. Raimundo Pirajá faleceu no ano de 2011 e deixou um grande legado ao teatro paraense.

3.5.4 GRUPO ECOLÓGICO ARTÍSTICO ECOARTE

O Grupo Ecológico Artístico Ecoarte foi fundado em 14 de julho de 1987, na Associação Paraense de Educação Ambiental – APPEA, que participava da 39ª Reunião Anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência – SBPC, na Universidade de Brasília – UNB. A APPEA apresentava uma exposição sobre o meio ambiente e a Amazônia. O advento do EcoArte aconteceu no momento em que a sociedade buscava uma nova democracia para o Brasil, quando refletia-se sobre o patrimônio artístico e cultural da Amazônia durante o Festival Latino-Americano de Arte e Cultura, realizado na UNB. Desde sua fundação é dirigido pelo diretor teatral Edson Chagas¹⁰¹. O EcoArte, desde sua fundação, vem se projetando nos mais distantes recantos do estado do Pará e Região Amazônica, e por onde passa deixa formados grupos que dialogam com a educação ambiental e o teatro.

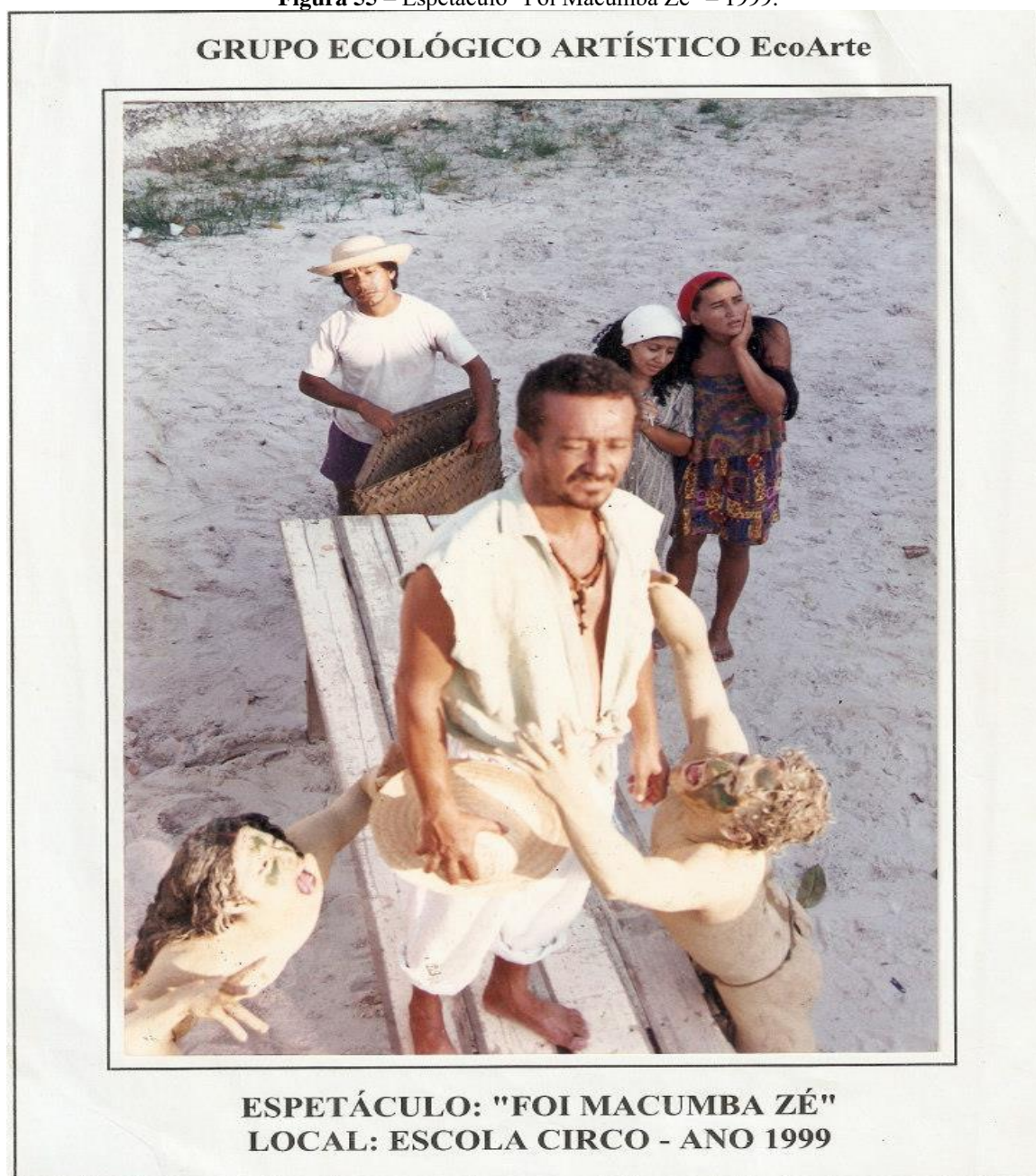
¹⁰⁰ Disponível em: <https://vivenciagrupodeteatro.blogspot.com/2011/05/historico.html>. Acesso em: 10 set. 2022.

¹⁰¹ Edson Chagas, ator e diretor teatral formado pela ETDUFPA, graduado em Gestão Ambiental e Produção Cultural.

O EcoArte, trabalhando com as prerrogativas filosóficas e científicas da Educação Ambiental, visa a formação de cidadãos conscientes de seus direitos e deveres, livres para refletir sobre a realidade amazônica do mundo atual. Pois podemos não saber tudo sobre teatro, mas sabemos o quanto é importante um planeta vivo. A existência do EcoArte teve e tem como base oportunizar à comunidade em geral a reflexão sobre a qualidade de vida das pessoas, da comunidade, do ambiente e do planeta. O EcoArte mantém seu objetivo de promover e incentivar debates sobre os diversos problemas que incomodam a nossa gente, a nossa comunidade, nosso meio ambiente e nosso planeta. Com a perspectiva de consolidar uma proposta ambiental e socioeducativa, plantada na dignidade do homem e da mulher cidadãos. E através da arte-educação possibilitar uma formação ampla e global, tendo como meta majoritária a construção de uma cidadania consciente dos direitos, da livre escolha, da criticidade e criatividade, sobretudo, no que diz respeito à participação da humanidade nos problemas que passam sobre dada realidade, sendo então capazes de solucionar e mudar no plano social e coletivo, visando uma melhor qualidade de vida.

Ao longo de seus dezesseis anos o EcoArte já montou vários espetáculos, “I EcoArte, uma forma de Ed. Ambiental”(1988), no Teatro Margarida Schivazappa; “A Criação do Mundo, Uma Eco Visão Artística” (1989), Teatro Margarida Schivazappa e o espetáculo “I EcoArte, uma forma de Ed. Ambiental”, no III Encontro em defesa da Ilha de Marajó (Portel); “Maria Marginalizada” (1989), no Teatro Margarida Schivazappa, Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”, Praça da República, Bosque Rodrigues Alves, Museu Emílio Goeldi, Praça Aberta, nos municípios de Salvaterra, Soure, Breves, Portel, Melgaço, Curalinho, Santarém, Marabá, Abaetetuba e na Hidrelétrica de Tucuruí, Companhia Albrás, Companhia Vale do Rio Doce; em 1990 o Espetáculo “I EcoArte, uma forma de Ed. Ambiental”, no IV Encontro em defesa da Ilha de Marajó (Salvaterra); e no Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique e na X Mostra de Teatro da FESAT; “Foi Macumba Zé” (1989 a 1997) e Teatro do SESI “Gabriel Hermes”.

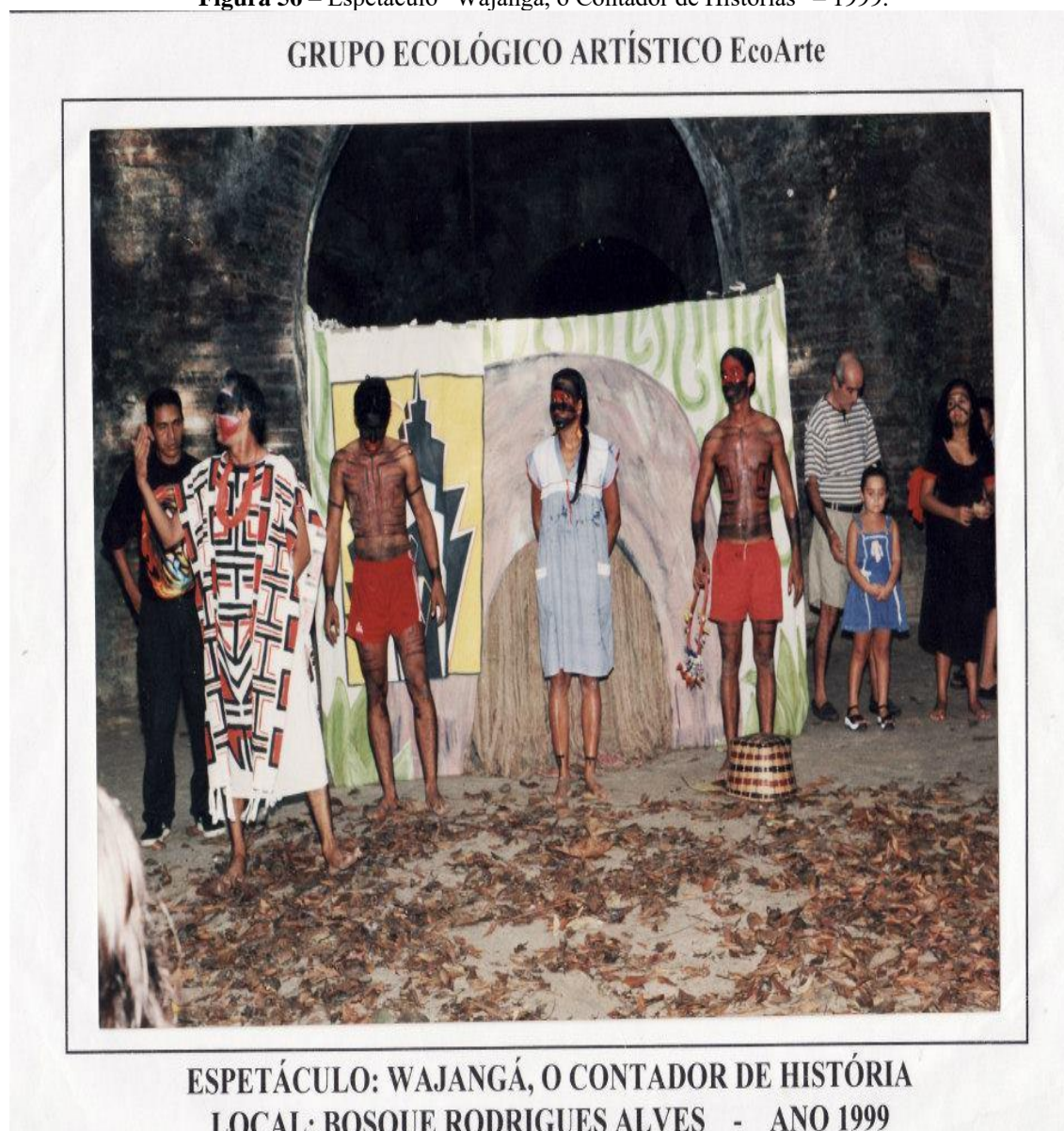
Figura 55 – Espetáculo “Foi Macumba Zé” – 1999.



Fonte: Arquivo do grupo.

“I EcoArte, uma forma de Ed. Ambiental” (1991), no Teatro Margarida Schivazappa, durante o I Congresso Paraense de Educação Ambiental (1991); “I EcoArte, uma forma de Ed. Ambiental” (1992), no Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”, na Campanha “Vá ao Teatro” (FESAT); “E quem somos nós? Eis o enigma que nos cabe decifrar ...” (1993), no Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”; “Maria Marginalizada” (1997), no Bosque Rodrigues Alves.

Figura 56 – Espetáculo “Wajangá, o Contador de Histórias” – 1999.



De 1998 a 2000, o espetáculo “Wajangá, o contador de histórias”, no Bosque Rodrigues Alves, Museu Emílio Goeldi, anfiteatro da Praça da República, 2ª Feira Ambiental da Petrobrás, II Mostra de Teatro do Baixo Tocantins (Barcarena) e na Mineração Rio do Norte (Porto Trombetas); “Fauna, flora e seus encantos” (2000 a 2001) no Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”; nos anos de 2000 a 2003 o espetáculo “Ecos do Futuro”, no Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”, anfiteatro da Praça da República, UNAMA, Bosque Rodrigues Alves; “A Maravilhosa História do Sapo Tarô Bequê”(2000), texto de Márcio Souza¹⁰², no Teatro Experimental “Waldemar Henrique”; “Sassiauá rapé, a história da

¹⁰² Márcio Gonçalves Bentes de Souza é um jornalista, dramaturgo, editor, roteirista e romancista brasileiro.

gente” (2000 – 2001), no Museu Emílio Goeldi; “O Avarento do Nordeste” (2005), no Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”.

Figura 57 – Espetáculo “ECOS DO FUTURO” – 2014.



Fonte: Acervo do grupo.

A partir de 2007 e 2008 o grupo se dedicou a projetos na área da conscientização ecológica no I Encontro em Defesa da Ilha do Marajó nos municípios de Soure, Salvaterra, Breves, Portel, Curralinho, Cachoeira do Arari, São Sebastião da Boa Vista; Construções e Comércio de Madeiras, Ltda - Soprem, Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis - IBAMA e Ecoarte (1990), I Congresso Paraense de Educação Ambiental, Centro de Convenções do CENTUR, Soprem, Vale do Rio Doce, IBAMA, Eco Arte (1991 e 1992), I Seminário Ecológico Artístico, Cine Líbero Luxardo, UFPA, FESAT e Ecoarte. (1997, 1998 e 1999), Jovem Animador em Educação Ambiental, Capacitação Solidária e Ecoarte (2000 e 2001), Praçarte! Preservar “é Preciso”, Redecard e Ecoarte (2003 e 2004); em 2012, “Eu me confesso Eneida”, de Carlos Corrêa Santos, apresentado no Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”.

Figura 58 – Espetáculo “Eu Me Confesso Eneida” – 2012.



Fonte: Holofote Virtual (2012)¹⁰³.

Observo que o Grupo EcoArte trabalhava com a conscientização sobre os recursos naturais, pois sabemos que desde a antiguidade o ser humano utiliza os recursos disponíveis no meio ambiente para satisfazer suas necessidades de sobrevivência, entretanto, após o desenvolvimento das sociedades industriais a exploração descontrolada destes recursos e a falta de planejamento na conformação das grandes cidades tornou-se um problema crescente.

Edson Chagas, juntamente com o professor Marconi, sabem que nas sociedades atuais as crises se agravam cada vez mais, e perceberam a urgência de mudar as atitudes e as formas de entender a utilização de recursos naturais e o descarte de lixo e as queimadas das florestas. A exploração de recursos minerais e, sobretudo, a utilização da água no planeta tornaram-se objeto de intensos debates não só ao nível local, mas em escala global. As epidemias de dengue, dentre outras relacionadas diretamente ao acúmulo de lixo e águas paradas, fazem parte de uma realidade muito próxima. Assim, são questões interrelacionadas e algumas vezes interdependentes.

O que devemos fazer com a atitude de depredação da natureza? Com a arte do teatro para as crianças e jovens, o Grupo EcoArte nos deixa pistas muito claras a esse respeito, então tendemos a acreditar que o que acontece com o resultado das apresentações é uma relação de afeto. O amor à natureza é o caminho para a construção de sociedades mais sustentáveis. Além do que, para rumarmos na construção do mundo que desejamos, talvez não seja necessário compreender racionalmente como esse amor universal se desenvolve. Talvez baste a entrega à experiência, que se dá muito mais no plano do imaginário, da mitologia, da estética e da poética,

¹⁰³ Disponível em: <http://holofotevirtual.blogspot.com/2012/11/>. Acesso em: 11 set. 2022.

que da lógica e da técnica. As artes e as religiões desenvolveram caminhos para integrar o ser humano com o cosmos, cada uma delas em seu contexto cultural e histórico, a seu modo. Nosso papel como artista talvez seja o de ressignificar esses conhecimentos para nos reencontrarmos com o mundo e, através da educação, ajudarmos outras pessoas a se reencontrarem.

Penso que o desafio do grupo foi encontrar as brechas no sistema e nos seus espíritos para produzirem cultura a serviço da educação ambiental. Na pesquisa-ação do grupo percebo que trabalharam conforme as oportunidades, pois nesse período a Amazônia estava sendo leiloadada às multinacionais para implantarem suas fábricas de extração de minério. As dificuldades desse caminho e os novos questionamentos sobre essas relações, mas a profundidade desse tema continuou rondando a mente da direção e do elenco e demandou novas reflexões e novas experiências não só pessoal, como coletivo.

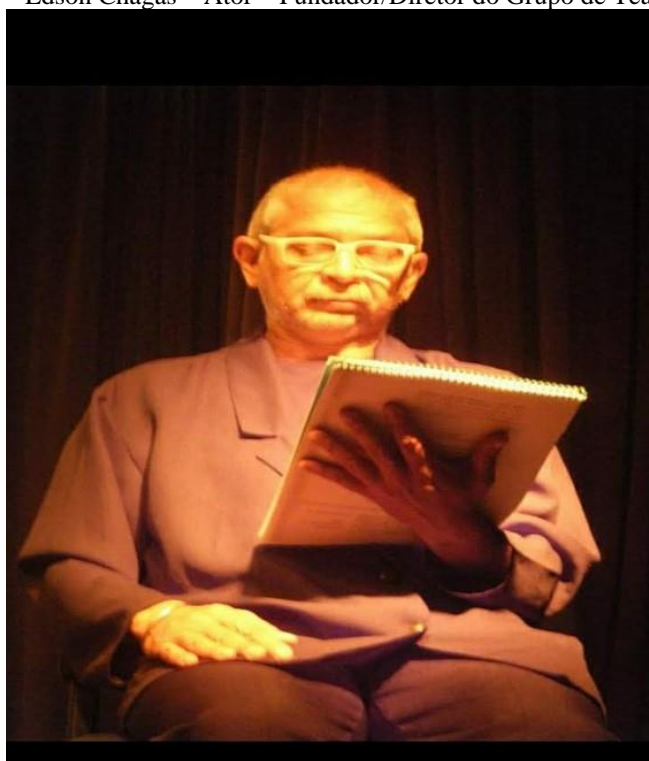
Na perspectiva de um pensamento complexo, na direção da superação das dicotomias homem-natureza ou ambiente-sociedade, defendo que um teatro com intenção pedagógico-ambientais deva ter a compreensão expandida de ambiente e que, portanto, não se restrinja somente aos aspectos ecológicos, mas também às demais instâncias de vida e produção de subjetividades. Pelo que pude observar, os autores com os quais o grupo trabalhou têm suas pedagogias teatrais orientadas principalmente para a questão da condição humana, especialmente nos planos individual (ou espiritual) e social. Alguns destacando a razão (Brecht), outros inserindo a afetividade ou sensibilidade (Boal e, de certa maneira, Spolin). No entanto, esses autores, em geral, não trazem em suas teorias elementos que possam integrar o espectador nas reflexões acerca das relações ecossistêmicas ou de uma consciência ecológica.

No caso do Teatro-Fórum, de Augusto Boal, existem limitações do método que dificultam tratar, por exemplo, de casos onde ocorra uma opressão “homem-natureza”, no sentido de uma relação antropocêntrica utilitarista, sendo o “sujeito” da opressão um ser humano (obviamente que não um ser humano genérico, mas um ou mais seres humanos específicos, históricos, dotados de condições materiais para realizar os impactos sobre o ambiente) e o oprimido, um ente natural ou físico. Nesse caso talvez não ficasse bem humanizar os seres naturais. A respeito dessas metodologias teatrais, não significa deixar de valorizá-las, afinal elas trabalham de maneira aprofundada com inúmeras dimensões relevantes para a compreensão e atuação no mundo e para a prática pedagógica emancipatória.

O Teatro-Fórum consiste, basicamente, na representação de uma cena de opressão clara e definida (quer seja de cunho político, de gênero, de classe, étnico etc.), onde existe um oprimido (protagonista) com um desejo e um opressor (antagonista) que o impede de alcançar esse desejo. Essa cena chegará até um ponto de conflito em que o oprimido não consegue atingir

seu objetivo. Cena realizada, se pergunta a todos os espectadores presentes o que eles fariam no lugar do protagonista para solucionar aquele problema. Então o espectador que tiver alguma ideia e quiser participar, passa a ser “espect. Ator”, entra em cena para representar a sua alternativa (BOAL, 1996, 2002). O objetivo do fórum não é necessariamente chegar a um resultado, mas “permitir que aprendamos e nos exercitemos. Os espect. Atores, pondo em cena suas ideias, exercitam-se para a ação na vida real; atores e plateia, igualmente atuando, tomam conhecimento das possíveis consequências de suas ações” (BOAL, 2002, p. 32).

Figura 59 – Edson Chagas – Ator – Fundador/Diretor do Grupo de Teatro EcoArte.



Fonte: Acervo do autor.

Por conhecer o grupo, o diretor e acompanhar algumas apresentações, percebia que o método desenvolvido por Edson Chagas em suas temáticas diante do público em improvisações que davam mote a um debate sobre os temas e, às vezes, eles eram novamente improvisados, valendo-se da técnica do Teatro do Oprimido (BOAL, 1996). Edson Chagas afirmava: “Partindo do conceito de ambiente como o lugar onde vivemos, as relações que estabelecemos, o meio que nos dá suporte existencial, que dá sentido à nossas vidas, fica claro que, sem dúvida, as atividades teatrais que desenvolvemos trabalham a temática ambiental, a ecologia que é mais relevante para o grupo, na visão deles mesmos”¹⁰⁴. O grupo ECOARTE se desfaz com o

¹⁰⁴ Entrevista concedida em 23 de novembro de 2012, às 17h, na residência do autor.

falecimento de seu diretor Edson Chagas no dia 02 de novembro de 2018, outra grande perda para o teatro paraense. Chagas participou do Grupo de Teatro PALHA, e teve a honra de dirigi-lo.

O trabalho desenvolvido pelo diretor e seu grupo é um exemplo do teatro ser usado como ferramenta de transformação social. Ele possibilita que através da prática de construção e representação, os sujeitos possam confrontar seu mundo com o mundo que o cercam, sendo a prática teatral como campo de indagação coletiva, potência de autotransformação, transformação social e conseqüentemente, inclusão. E percebemos que o teatro pode mudar a vida das pessoas, pois a atividade teatral proporciona a interação social de forma natural. Há comunicação e a convivência com pessoas de diferentes personalidades e visão de mundo, que viveram outras experiências e que, juntas, contribuem para o desenvolvimento pessoal de cada um.

3.5.5 CIA DOS NOTÁVEIS CLOWNS

Figura 60 – Logomarca da Cia dos Notáveis Clowns.



Fonte: Acervo do grupo.

“O clown é a poesia em ação”, conforme nos diz Henry Miller. Atualmente, a Cia dos Notáveis Clowns é composta por cinco palhaços – Toli Tola Tanto Faz, Mocotó Fujona da Silva Pega o Beco, Pieriereca da Pierierequices Pierierecadas, Beterraba das Chocolatices Achocolatas e o Palhaço Rubervaldo. A Cia foi criada no ano de 1998 com o nome Grupo Gente de Teatro, tem ao longo de sua trajetória de doze espetáculos montados, duas web séries, cinco

circulações nacionais e diversas participações em festivais pelo Brasil. A estreia se deu com a montagem do espetáculo “Mendigo ou o Cachorro Morto” (dramaturgia de Bertolt Brecht). Ainda em 1998 participou do primeiro festival de teatro fora do seu estado de origem – o Fest-Minas. Em 2003, o grupo assumiu o nome fantasia Cia dos Notáveis Clowns, tornando-se umas das referências do cenário teatral paraense, através da pesquisa, experimentação e criação artística na linguagem do palhaço.

Figura 61 – Espetáculo “Amor de Picadeiro”.



Fonte: Página do Facebook – Cia dos Notáveis Clowns¹⁰⁵.

Neste mesmo ano, os palhaços fundadores da Cia – Toli Tola Tanto Faz (João Guilherme), Pig Pow Scataplefet (Charles Wesley) e Chorona das Lágrimas em Pranto (Suely Brito) montam o espetáculo “Amor de Picadeiro”, contando a história de três palhaços em busca de um circo. Com ele, visitou mais de dez cidades nas regiões nordeste, sudeste e centro-oeste do Pará. No mesmo ano montou seu segundo espetáculo, “Em Busca de um Lugar na Corda”, o olhar do clown sobre a corda do Círio de Nazaré, a maior manifestação religiosa católica do Brasil e uma das maiores do mundo. O espetáculo foi resultado do Prêmio de Pesquisa, Experimentação e Criação em Artes do Instituto de Artes do Pará – IAP. Os dois espetáculos passaram a compor um projeto de pesquisa que culminou em uma trilogia encerrada na montagem do espetáculo “Quem tem riso vai à lona”, mostrando a trajetória de uma atrapalhada trupe de palhaços que chega ao maravilhoso mundo do circo. Em 2004, com o espetáculo

¹⁰⁵ Disponível em: https://web.facebook.com/ciadosnotaveis/?locale=pt_BR&_rdc=1&_rdr. Acesso em: 12 set. 2022.

“Amor de Picadeiro”, foi a grande vencedora do 3º Festival Paraense de Teatro, com oito indicações, sendo contemplada com cinco prêmios (Melhor espetáculo – Júri Oficial e Popular, Melhor Roteiro Adaptado, Melhor Atriz e Ator).

Figura 62 – Espetáculo “Um Novo Circo”.



Fonte: Página do Facebook – Cia dos Notáveis Clowns¹⁰⁶.

Já em 2005 recebeu o Prêmio Myrian Muniz de Teatro da Caravana Funarte de Circulação Regional, com o espetáculo “Amor de Picadeiro”, através do projeto cultural “Mambembar Palhaço”, e viajou por dez municípios de três estados da Região Amazônica (Pará, Amazonas e Roraima) no período de 65 dias, tais quais: Santarém (PA), Alter do Chão (PA), Belterra (PA), Itacoatiara (AM), Manaus (AM), Presidente Figueiredo (AM), Vila Balbina (AM), Rorainópolis (RR), Caracará (RR) e Boa Vista (RR). No segundo semestre de 2005 o grupo viajou com a Berenice (carro da Companhia) para cumprir temporada de seus espetáculos no estado de São Paulo (São Paulo, Jacareí, São José) e Santa Catarina no 9º Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau. Em 2006, também com a Berenice, viaja novamente para participar do 16º Festival Nacional de Teatro de Curitiba pela Mostra Faringe e Mostra Metropolitana.

¹⁰⁶ Disponível em: https://web.facebook.com/ciadosnotaveis/?locale=pt_BR&_rdc=1&_rdr. Acesso em: 12 set. 2022.

Figura 63 – Espetáculo “Cada qual em seu Barril”.



Fonte: Página do Facebook – Cia dos Notáveis Clowns¹⁰⁷.

Em 2007, foi contemplada com o Prêmio Funarte de Teatro Myrian Muniz/Petrobras de Teatro e montou o espetáculo “Um Novo Circo”, tendo como cerne de sua literatura dramática aspectos de educação ambiental e sustentabilidade, tais quais: reciclagem, reutilização de materiais, redução de resíduos sólidos. O espetáculo em questão circulou por escolas e empresas no estado do Pará, assim como realizou temporadas no Teatro Gasômetro (Belém-PA), Festival Territórios de Teatro (Belém-PA), I Mostra de Teatro do Sesi-PA, Feira do Livro do Pará e alguns municípios do estado, tais quais: Paragominas, Tucuruí e Barcarena. Em 2008 participou do Festival Territórios de Teatro, promovido pela Caixa Econômica Federal e IAP – Instituto de Artes do Pará, com o espetáculo “Quem tem riso vai a lona” e foi convidada para fazer a abertura do I Salão do Livro de Tucuruí com o espetáculo “Um Novo Circo”, uma realização da SECULT/PA com o copatrocínio da Centrais Elétricas do Norte do Brasil S/A - ELETRONORTE.

¹⁰⁷ Disponível em: https://web.facebook.com/ciadosnotaveis/?locale=pt_BR&_rdc=1&_rdr. Acesso em: 12 set. 2022.

Figura 64 – Espetáculo “Cada qual em seu Barril”.



Fonte: Página do Facebook – Cia dos Notáveis Clowns¹⁰⁸.

A partir de 2011, passou por um processo de reestruturação no seu elenco; outras parcerias se fortaleceram, inicialmente, com o intuito de dar manutenção aos espetáculos já existentes, e posteriormente, já em 2012, montando o espetáculo “Cada qual em seu barril”, uma livre adaptação do livro de Ruth Rocha “Dois idiotas cada qual em seu barril”. O espetáculo em questão foi apresentado na XVI Feira Pan-Amazônica do Livro, e nos municípios de Belém (PA), através do projeto Teatro ao Pôr do Sol da Estação das Docas, Ananindeua (PA), Santa Isabel do Pará (PA) e Santo Antônio do Tauá (PA). Os membros fundadores do grupo foram os palhaços: Toli Tola Tanto Faz (João Guilherme Ribeiro), Pig Pow Scataplefet (Charles), Chorona das Lágrimas em Pranto (Suely Brito). Atualmente, com uma nova formação a Cia é composta pelos palhaços: Toli Tola Tanto Faz (João Guilherme Ribeiro Pinho), Mocotó Fujona da Silva Pega o Beco (Adhara Belo) e Beterraba das Chokolatices Achocolatadas (Luciano Lira). Em 2013, montou o espetáculo “Rir é o melhor remédio” e o “Galo de Belém”, apresentando-se nos municípios de Belém (PA), Ananindeua (PA), Santo Antônio do Tauá (PA) e Igarapé-Açu (PA), pelo Encontro Estadual de Teatro 2013. Neste mesmo ano montou o espetáculo “Fernão Clown preto Gaivota”, livremente inspirado no clássico da literatura

¹⁰⁸ Disponível em: https://web.facebook.com/ciadosnotaveis/?locale=pt_BR&_rdc=1&_rdr. Acesso em: 12 set. 2022.

universal “Fernão Capelo Gaiivota”, de Richard Bach, realizando apresentações no projeto Teatrinho no Mangal (Mangal das Garças) e no município de Santo Antônio do Tauá (PA).

Figura 65 – Espetáculo “Cada qual em seu Barril”.



Fonte: Página do Facebook – Cia dos Notáveis Clowns¹⁰⁹.

No segundo semestre de 2013 é contemplada com o Prêmio Myrian Muniz de Teatro, com o projeto “Notável Circulação – Do Oiapoque ao Chuí a gente mete o Nariz”, com o espetáculos “Cada qual em seu barril” e “Rir é o melhor remédio” nas seguintes regiões e cidades do Brasil: Região Norte – Oiapoque e Macapá (Amapá) / Rio Branco (Acre); Região Nordeste – Recife (Pernambuco) / Salvador (Bahia); Região Centro-Oeste – Cuiabá (Mato Grosso) / Brasília (Distrito Federal); Região Sudeste – São Paulo (São Paulo) / Rio de Janeiro (Rio de Janeiro); Região Sul – Florianópolis (Santa Catarina) / Porto Alegre e Chuí (Rio Grande do Sul). Ainda no final de 2013 a Cia é contemplada no Edital de Patrocínio do Banco da Amazônia 2014, com o projeto “Notável Norte – Circulando Sorrisos”, com os espetáculos “Cada qual em seu Barril”, “Rir é o melhor remédio” e “Fernão Clown preto Gaiivota” por cinco cidades da Região Norte, tais quais: Belém (PA), Bragança (PA), Santarém (PA), Manaus (AM) e Rio Branco (AC). As duas circulações – “Do Oiapoque ao Chuí (Prêmio Myriam Muniz 2013)” e “Circulando Sorrisos (Patrocínio Banco da Amazônia 2014)” – culminaram em uma

¹⁰⁹ Disponível em: https://web.facebook.com/ciadosnotaveis/?locale=pt_BR&_rdc=1&_rdr. Acesso em: 12 set. 2022.

única circulação que foi nomeada de Notável Circulação, que por sua vez celebrou os dezesseis anos de história da Cia dos Notáveis Clowns e a nova formação do grupo.

Figura 66 – Espetáculo “Cada qual em seu Barril”.



Fonte: Página do Facebook – Cia dos Notáveis Clowns¹¹⁰.

Em 2014 foi contemplada com Prêmio FUNARTE/CAIXA Carequinha de Estímulo ao Circo 2013, realizando assim, em 2015, a circulação intitulada “Notável Marajó – Navegando em Sorrisos”, percorrendo oito cidades incluídas entre os piores IDHs do Brasil, no arquipélago do Marajó: Afuá, Anajás, Bagre, Breves, Currallinho, Chaves, Melgaço e Portel. Em 2015 foram novamente contemplados com o Prêmio Funarte Carequinha de Estímulo ao Circo, através do projeto “Amor de Picadeiro – Ah se a Berenice falasse”. Uma remontagem do primeiro espetáculo do grupo enquanto Cia dos Notáveis Clowns, foi marcado pela volta de Berenice, uma RURAL de 1976 que é o carro de palhaços do grupo. Em 2015 e 2016 foram contemplados com o Edital Pauta Mínima de Teatro da Fundação Cultural do Pará, para temporadas no Teatro Experimental Waldemar Henrique dos espetáculos “Cada qual em seu Barril” e “Rir é o melhor remédio”. Em 2016 foram contemplados com o Prêmio de Pesquisa, Experimentação e Criação Artística da Casa das Artes. Nesta ocasião, ministrou em Belém/PA uma oficina sobre palhaçaria, aberta aos palhaços da cidade, experiência que resultou no espetáculo “Queijo com Goiabada”, que cruzou o clássico shakespeariano “Romeu e Julieta” com a história das aparelhagens da cidade.

¹¹⁰ Disponível em: https://web.facebook.com/ciadosnotaveis/?locale=pt_BR&_rdc=1&_rdr. Acesso em: 12 set. 2022.

Figura 67 – Espetáculo “Queijo com Goiabada”.



Fonte: Página do Facebook – Cia dos Notáveis Clowns¹¹¹.

Em 2018, ganham novamente o Edital de Patrocínio do Banco da Amazônia com o projeto Notável Marajó 2 – Navegar é Preciso, que prevê a circulação de dois espetáculos do repertório, “Amor de Picadeiro” e o “Novo Circo – A Farsa da Sustentabilidade”, pela Região Amazônica, mais precisamente em cinco municípios da Ilha do Marajó: Soure, Salvaterra, Ponta de Pedras, São Sebastião da Boa Vista e Muaná. Em 2019, foram contemplados com o Edital de Fomento à Cultura SEIVA, da Fundação Cultural do Pará, onde adentraram o mundo maravilhoso da internet com seu novo projeto que envolve gastronomia e palhaçada: O “Clownzinha de Palhaço”, uma web série em três capítulos disponível no YouTube.

Dando continuidade às peripécias da vida online, em 2021 aprovou pelo inciso 3 da FUMBEL, financiado pelos recursos da Lei Aldir Blanc, uma homenagem aos grandes clássicos circenses, e regravou uma esquete muito famosa chamada “A volta do filho pródigo”, lançada pelo selo TV Notável. A trajetória da Cia reafirma o seu compromisso em fazer teatro na rua ou no palco, tendo como indutores o clown e a cultura popular, o que faz dela uma instituição claramente definida dos seus princípios norteadores e pela democratização do bem cultural, atuando tanto nas capitais dos estados brasileiros, como nas demais cidades. Toda prática circense, ao se apoderar de um determinado lugar, pode naturalmente transformá-lo em

¹¹¹ Disponível em: https://web.facebook.com/ciadosnotaveis/?locale=pt_BR&_rdc=1&_rdr. Acesso em: 12 set. 2022.

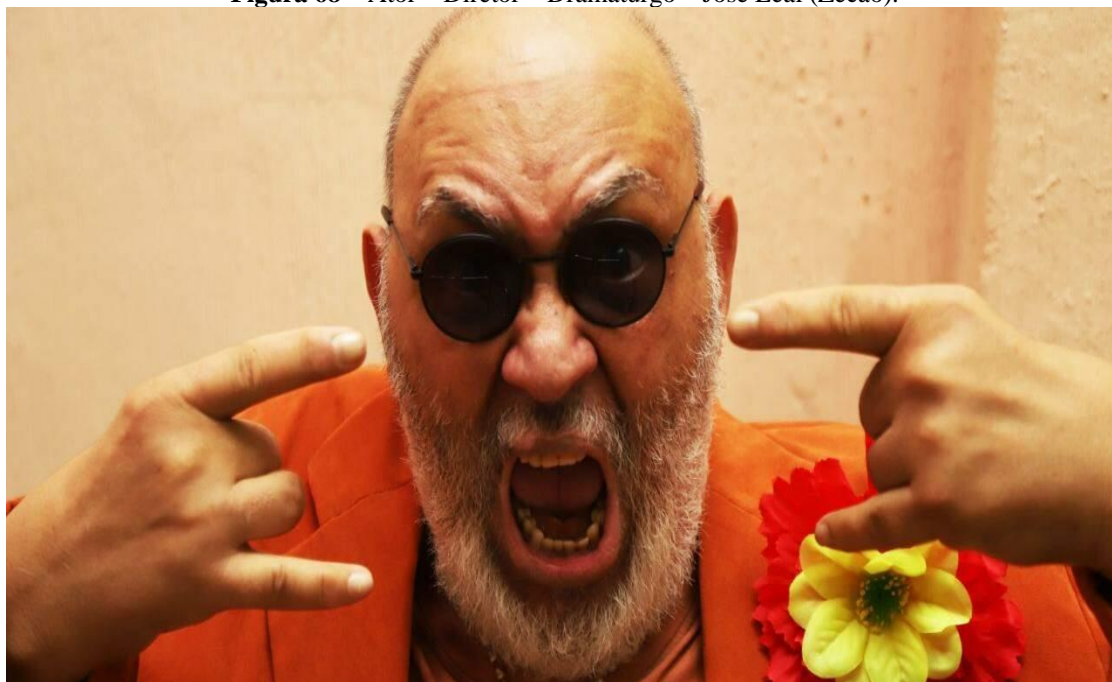
território, criando relações de poder sobre esta base física. Tanto as apresentações feitas em praça pública pelos grupos artísticos, como a instalação de um circo tradicional, são exemplos desse processo de territorialização, mediado por diversas práticas sociais, apreendidas através da cultura, que o controla e gerencia, atuando ativamente sobre este território.

3.5.6 GRUPO DE TEATRO TICO-TICO NO FUBÁ

A trajetória de José Leal¹¹² se inicia nos anos de 1950, como brincante do Cordão de Pássaro Junino Caranguejo, do bairro da Sacramenta, que tinha como guardião seu tio. Frequentava os ensaios e se encantava e “...achava lindo!”. Nesta época não havia energia elétrica de qualidade em Belém, apagava cedo nos bairros da periferia (Marco) e como os jovens não tinham o que fazer, ele montou um circo no quintal de sua casa que ele denominou “Circo Buraco do Fuxico”. O circo realizava apresentações noturnas, iluminado por latas com querosene, o próprio José Leal (Zecão), além de escrever os roteiros, atuava como apresentador, “domador” e contador de história. Depois começou a fazer teatro de bairro, ele e seu amigo Edson Mourão faziam contação da vida de Cristo pelos arredores de sua casa. Leal estruturava as produções e ajudava nos roteiros e o Edson dirigia os espetáculos, sendo o seu primeiro diretor teatral, interpretou vários personagens para a vizinhança. Participou de Pastorinhas, e da Paixão de Cristo até 1965.

¹¹² Iniciou sua carreira teatral no quintal realizando atividades. Formado em Bacharelado em Artes Plásticas e Artesanato pela Universidade de São Paulo e mestre em Artes Cênicas e Cinema pela Pontifícia Universidade Católica de Salvador. Sua atuação profissional foi como professor em História da Arte nos colégios Tenente Rêgo Barros, Colégio Moderno, Colégio Nossa Senhora do Carmo e Colégio Santo Antônio. Como Técnico atuou na Fundação Cultural do Município de Belém – FUMBEL e Secretaria de Estado de Cultura do Pará – SECULT. Desenvolveu o primeiro projeto de arte e educação do estado do Pará e do país – PODRIARTE da SEDUC. Atuou como grande articulador e criador do teatro popular no estado, atuando em Cordões de Pássaros, Boi Bumbá e grupos parafolclóricos. Em cargos de direção atuou no CENTUR, Parque da Residência, no Parque do Utinga, no Hangar. Atuou como Diretor Adjunto da Associação Brasileira de Centros de Convenções – ABRACEFF, Diretor de Cultura no Estado, Diretor do Parque da Residência, Diretor do Sistema Integrado de Teatro, Diretor do Teatro da Paz e do Teatro Waldemar Henrique. Atuou como ator, diretor teatral, teatrólogo e escritor, sendo considerado um ícone da cultura do Pará devido as suas inúmeras criações no teatro e cinema.

Figura 68 – Ator – Diretor – Dramaturgo – José Leal (Zecão).



Fonte: Acervo do autor.

A partir deste ano engaja-se em outros projetos, trabalhando no programa “Aliança para o Progresso”¹¹³, implantado em Belém no ano de 1964. Desempenhava o papel de apresentador do programa antes das exibições dos filmes educativos em telões instalados na rua 25 de Setembro, esquina com a Travessa Vileta, em Belém do Pará.

A partir de 1965, José Leal engaja-se no teatro e inicia sua participação em grupos de teatro da cidade, sendo convidado para trabalhar com Fernando Neves¹¹⁴, no Grupo de Teatro da Igreja de Santo Agostinho, hoje atual Igreja da Santa Cruz, onde eram montados espetáculos da Paixão de Cristo. Neste mesmo período passa a integrar a trupe do Teatro de Equipe do Pará – TEP, cuja sede ficava no auditório do Serviço Social da Indústria – SESI, onde realizou seu aprendizado sobre o ofício do teatro. Zecão me diz: “O TEP era um grupo forte dentro da cidade de Belém, um dos primeiros a ter estatuto e ser referência”, e foi neste grupo que ele conheceu e fez amizade com Ivaldo Roas, Lélia Serra, Cláudio Barradas, Marília Ivéro, entre outros:

¹¹³ O programa de ajuda externa norte-americana orientado para a América Latina lançado nos anos 60 durante a gestão de J. F. Kennedy (1961-63) se constituía de um plano de cooperação decenal, com o objetivo de estimular o desenvolvimento econômico, social e político. Esse projeto constava de três elementos, percebidos como interdependentes: o crescimento econômico, as mudanças sociais estruturais e a democratização política.

¹¹⁴ Natural de Belém do Pará, começou a atuar em 1955, muda-se para Salvador, onde torna-se um diretor consagrado, dirigindo vários espetáculos, em especial “O Sonho” e “Check-up”, realizando temporada de 1977 a 1987 no Teatro Gamboa. Formado em Direção Teatral e Licenciatura em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Falecido vítima da Covid-19 no dia 26 de maio de 2021.

“assim começamos a montar grandes espetáculos como: “A Derradeira Ceia”, de Luiz Marinho¹¹⁵”.

Fechou um contrato com o Ministério da Educação para levar Teatro para todas os municípios do estado do Pará, viajando com o espetáculo “O Esboço”. Ao término ele foi para o Grupo de Teatro Amador de Icoaraci – GRUTA, onde dirigiu “As Farsas”, ele trabalhou com o Salustiano Vilhena¹¹⁶, o Henrique da Paz¹¹⁷. Foi então chamado para o Grupo de teatro Universitário da UFPA, e apesar de ir a todas as aulas, assistir a todos os espetáculos, participar do grupo coreográfico da UFPA, diz ele: “eu não era aluno da Escola, porque na época eu fazia faculdade e não podia “perder tempo”, mas eu fugia e ia para a Escola de Teatro. Eu tenho uma grata satisfação do Teatro de Equipe, do Grupo de Teatro Universitário e do grupo coreográfico, também da UFPA, dirigido pela professora Eni Corrêa, e do Gruta”.

Então, José Leal e Edson Mourão faziam teatro e participavam do Grupo de Teatro Universitário e tinham o desejo de criar um grupo no qual pudessem ampliar suas ideias “...vanguardíssimas para a época”, nas palavras dele.

Neste cenário político surgiu a ideia de pedir ao padre Raul, que era do bairro onde morava e coordenava a Casa da Juventude Comunidade Católica – CAJU¹¹⁸, para a estruturação de um movimento artístico. A Casa da Juventude tinha um movimento cultural muito forte, inclusive trazendo espetáculos de teatro contundentes para a época. Um exemplo foi o espetáculo de Tácito Borralho do Maranhão¹¹⁹.

¹¹⁵ Luiz Marinho (Timbaúba, 8 de maio de 1926 – Recife, 3 de fevereiro de 2002), procurava mostrar em suas obras o universo social e cultural do Nordeste. Disponível em: <https://editora.cepe.com.br/autor/luiz-marinho>. Acesso em: 20 jul. 2023.

¹¹⁶ Bem, eu nasci no ano de 1943, trinta de janeiro, nasci aqui mesmo na vila de Icoaraci, na época era Pinheiro. Na realidade Icoaraci, não sei se era considerado ainda, ou um distrito, mas era uma subprefeitura que tinha responsabilidade de manter esse bairro, essa subprefeitura, que era extremamente diminuto era pequeno. VILHENA, Salustiano. Entrevista realizada em sua residência por Denis Bezerra e Bento Henrique, em 15/05/2019. Transcrição de Bento Henrique. (SOUSA, 2019, p. 43).

¹¹⁷ Ator e diretor teatral, fundador do grupo GRUTA.

¹¹⁸ A Casa da Juventude Comunidade Católica – CAJU é uma instituição sem fins lucrativos de caráter filantrópico, fundada em 1959 pelo Cônego Raul Tavares de Sousa. A comunidade presta serviço à população situada no entorno de sua sede, que fica na Av. Almirante Barroso, número 883, Belém-Pará, local que nos acostumamos a chamar simplesmente de CAJU. A CAJU foi formada, a princípio, por um grupo de oito pessoas, oriundas dos grêmios estudantis de Belém orientadas pelo Padre Raul. Atuando em colégios secundaristas, o jovem grupo, juntamente com o Padre Raul, realizou várias mobilizações para a construção da sede, pois não havia renda própria.

¹¹⁹ Nascido em Primeira Cruz (MA), 07.08.48, vive e trabalha em São Luís/MA. Atualmente é professor Adjunto do Departamento de Artes da UFMA e Diretor Artístico da COTEATRO. Estudou o Ginásial no Colégio Ateneu Teixeira Mendes – São Luís/MA. Teologia em Recife/PE. Graduado em Filosofia pela Universidade Federal do Maranhão – UFMA. Mestre em Artes pela Universidade de São Paulo – USP. Doutorando em Artes na Universidade de São Paulo – USP. Tácito Borralho é dramaturgo, ator, diretor de teatro, carnavalesco, arte-educador e acima de tudo um grande animador cultural. Foi criador e ajudou a criar grupos de teatro, dança, poesia, blocos carnavalescos, entre outros grupos artísticos culturais no Recife/PE e em São Luís/MA. Iniciou suas atividades artísticas com 13 anos de idade no teatro de “canto-de-rua” no salão paroquial da Igreja de São Pantaleão, com o mestre Cecílio Sá. Emigrando para o Recife para cursar Teologia atuou na Companhia Otto Prado Produções em espetáculos adultos e infantis. Durante as férias quando retornava a São Luís, fundou o grupo

O padre Raul aceitou e o espaço da Casa da Juventude foi utilizado para encenação de pequenas performances durante as missas. Naquele momento, na Casa da Juventude Católica – CAJU, havia uma banda de jovens que ficou famosa e trabalhava com o grupo “O Sol do Meio-Dia”, com o Mini Paulo¹²⁰, entre tantos que ganharam fama, da turma do bairro do Marco. Esta atividade precisou ser estruturada e a necessidade de criar um nome para o grupo, já que existiam vários grupos com nomes fortes, como: Grupo Raízes da Terra, Grupo Maromba, Grupo Flor de Liz, Grupo Experiência, Grupo Cena Aberta. Então José Leal diz: “...égua, vamos montar um grupo que não tenha compromisso com nada e nem pra explicar nada também”, e de repente o nome Tico-Tico no Fubá que, segundo o relato de José Leal, “...é uma gíria sem compromisso sério com o real”. Mas surgiu o nome Tico-Tico no Fubá?¹²¹

A criação do nome Tico-Tico no Fubá foi proibida pelo padre da CAJU, já que havia a censura da Polícia Federal, devido à ousadia de suas missas e manifestações culturais. Desta forma, para o grupo poder se manter em atividade foi criado o Movimento de Arte Livre – MAL, a partir daí, diz Zecão: nos tornamos um grupo de Teatro com liberdade de criação dentro da CAJU. As missas eram sempre lotadas, todo mundo queria ver o MAL em forma de teatro, música, literatura etc. daí surgiram: “Os Anjos Decaídos”, inspirado no conto de Plínio Marcos “Inútil Conto e Inútil Pranto pelos Anjos Caídos” (1997); “Histórias de Natal” (1998), auto de Natal (1999); “O Último Carimbó (2000)”; “Terra dos Esquecidos” (2001); e o infantil “O Filhote de Espantalho” (2002), de Oswaldo Waddington.

“Mas a grande revolução foi em 1977, com a montagem “A Boca do Lixo”, de Jorge Andrade¹²² (1963). Um musical que contava a vida de Cristo narrada por mendigos em um beco, onde Jesus morre eletrocutado”. Foi um sucesso, apresentada em Icoaraci e em algumas comunidades periféricas. O sucesso foi tanto, a polícia invadiu a CAJU e levou preso José Leal. Como o grupo ficou muito visado, a CAJU disse que deveria ter um outro nome para o grupo,

Teatro de Férias do Maranhão. Voltando definitivamente a São Luís cria o Laborarte, renovando definitivamente o panorama teatral e cultural da cidade.

¹²⁰ Paulo Sergio Medeiros, conhecido como Mini Paulo, contrabaixista, compositor, arranjador e diretor artístico do Baía cool Jazz e fundador do “Sol do Meio-Dia”, primeiro grupo musical da Região Norte a ter como proposta o experimentalismo rítmico e poético.

¹²¹ Entrevista concedida em 12 de setembro de 2019, às 18h, na residência do entrevistado.

¹²² Paulista da cidade de Barretos, nasceu em 21 de maio de 1922, inicia sua carreira no teatro após ser apresentado, nos anos 50, à atriz Cacilda Becker. Foi acima de tudo, um dos mais importantes dramaturgos brasileiros. A peça “Os Ossos do Barão”, permanece até hoje uma referência dos anos áureos do teatro brasileiro de Comédia (TBC). Estreia profissionalmente em 1954 com “A Moratória”, “Vereda da Salvação”, “Pedreira das Almas”, “Marta, a árvore e o Relógio”. Em 1973, escreve a sua primeira novela “Os Ossos do Barão” e “O Grito”, exibida na rede globo. Em 1978, publicou o romance autobiográfico “Labirinto”, em 1979, escreveu a novela “Gaivota”, para a TV Tupi, seus últimos trabalhos na televisão foram para a TV Bandeirante – “Ninho da Serpente”. Faleceu em 13 de março de 1984. Disponível em: <https://www.agenciarriff.com.br/atores/jorge-andrade/>. Acesso em: 28 set. 2022.

pois o MAL, com os cortes da censura, aí para não perder o material cênico, figurinos e outros, criamos o “grupo de Teatro Ação”, para não perder o espaço da CAJU. No início dos anos de 1980, fomos convidados a sair da comunidade.

O grupo teatral “O Pessoal do Tico-Tico no Fubá” começou informalmente em 1977. E neste período o grupo foi informado que os cartórios não aceitavam nomes irreverentes para um grupo de cultura, pois achavam que era um grupo voltado para movimentos políticos, o que não era. Aí nos anos de 1980 inicia a luta para fazer teatro na Belém do Pará. E então resolvem montar o primeiro espetáculo do grupo, com o mesmo escafo do título.

Aí eu reuni o elenco para montarmos um espetáculo irreverente em cima do “Besteirol”¹²³, que já estava começando a fazer muito sucesso no Brasil, começamos a estudar porque era um grupo que não tinha compromisso com nada e nem com ninguém, e a gente ia fazer um espetáculo pra debochar de todos que faziam teatro nos idos dos anos 1980, em Belém do Pará, foi aí que surgiu a ideia do Marlúcio Marreco, ele pegou um texto da “Maria Clara Machado”, e nós trabalhamos o texto, e mudamos o texto todo e ele fez uma montagem de um espetáculo chamado “Guerra das Estrelas no Cometa Loucura”, onde as estrelas dessa guerra eram os atores de teatro dos anos 80, e o cometa loucura era Belém. (ZECÃO).

Em setembro de 1983, o grupo produz mais um espetáculo muito polêmico aos olhos da censura: “Histórias Ordinárias”, proibido pela censura da época, no dia da estreia e logo depois liberado com cortes em algumas cenas. “A vida Escrachada de Suzy Navalha - A Procura de uma Dignidade”, um dos melhores espetáculos do grupo, adaptado e interpretado por Marlúcio Mareco, inspirado no conto homônimo de Clarice Lispector. Ganha vários prêmios: melhor figurino Salustiano Vilhena; melhor cenário Neder Charone; melhor ator Marlúcio Mareco.

Montou também os espetáculos infantis: “Corre Curupira que o homem vem aí”; “Entre fadas e bruxas”; “A pequena história de Pinóquio”, além da montagem do musical “É uma Brasa Mora”, que mergulhava em uma Belém dos anos de 1960; e também “É isso aí bicho”, década de 1970 em Belém.

¹²³ E o começo do Teatro Besteirol. Um espetáculo feito em São Paulo ganhou o epíteto de “Pai do Besteirol”, trata se de “Quem tem medo de Itália Fausta?” de Miguel Magno e Ricardo de Almeida, integrantes do grupo de Teatro Orgânico Aldebarã. A forma que me refiro é a de um espetáculo sustentado em esquetes, com referência ao cinema e ao teatro, cujos atores, na maior parte do tempo, interpretam personagens femininos. Itália Fausta estreou no Teatro do Bixiga, na São Paulo de 1979, a peça nasceu de improvisações que a dupla criou após a leitura do livro 1001 vidas de Leopoldo Fróis, de Raimundo Magalhães Júnior, que havia sido dado para a dupla pelo pai de Ricardo, o escritor de telenovelas Manoel Carlos.

Texto de Luiz Francisco Wasilewski. Universidade de São Paulo – USP. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1560/1681>. Acesso em: 14 jan. 2023.

Figura 69 – Espetáculo “É isso Aí Bicho”.



Fonte: Acervo do grupo.

“Senhor Maracajá Marinho contra a trupe marginália”, tratava sobre os 100 anos da semana de 1922; “Nossos brotos na Atlântida”, que falava sobre os filmes na Atlântida dos anos 1940, 1950, e 1960; “João e o pé de feijão”, texto infantil de Flavio de Souza¹²⁴; “A Galinha dos Ovos de Ouro”, texto infantil de Esopo; “Chapeuzinho Moderno Odeia Vermelho”, fábula infantil de José Leal; “Deu a Louca nas Fábulas”, texto infantil de Alex Nascimento¹²⁵, considerado o melhor espetáculo de 2002.

¹²⁴ Flavio de Souza (São Paulo, 1955) é roteirista, tradutor, desenhista, ator, diretor e autor de diversos livros infantis. Criou e produziu roteiros de séries televisivas, como Mundo da lua e Castelo Rá-Tim-Bum. Ganhou o APCA com o livro *Um menino, uma menina, papel de carta, papel de embrulho*, em 1986, o Jabuti com o livro *Chapeuzinho adormecida no país das maravilhas*, em 2006, e o selo de altamente recomendável para os livros que *história é essa?*, *que história é essa? 2*, *Desenhos de guerra e de amor*, *O livro do ator* e *hoje é dia de festa!*. Disponível em:

<http://www/jornadasliterarias.upf.br/15jornada/index.php/autores/390-flavio-de-souza.html>. Acesso em: 28 set. 2022.

¹²⁵ Nasceu em Natal. Engenheiro civil e escritor, dono de uma obra literária que tem como principal característica o humor ácido e a crítica social. É assim na prosa e na poesia. Estreou como escritor em 1982 com o romance “Recomendações a Todos”, livro que segundo José Correia permanece – e sempre permanecerá - atual. Publicou também: “Quarta-feira de um País de Cinzas” (1984), “Alma Minha Gentil” (1992), “A Última Estação” (1998) e “Alma de Rapina” (2001). Participou de “As Novas Anedotas do Pasquim” (1987), “Ritos de Passagem de nossa Infância à Adolescência” (1985), “14 versus 14: Itinerário do Soneto Norte-rio-grandense” (1994), “Amor e Outras Mentiras” (2005) e “Travessa da Alfandega” (2011).

Disponível em: http://www.antoniomiranda.com.br?Alex_nascimento.html. Acesso em: 28 set. 2022.

Figura 70 – Espetáculo “Guerra nas Estrelas e o Cometa Loucura”.



Fonte: Acervo do grupo.

“A Cigarra e a Formiga”, uma releitura da fábula do La Fontaine, levada ao palco num momento extremamente cibernético, quando os personagens se revoltam com a falta de interesse das crianças pela leitura. Inclusive a própria pesquisa feita pelo grupo para a Feira Pan-Amazônica do Livro de 2002, aponta que muitas delas não conheciam as fábulas, todas “ligadas” no mega Driver, Windows, Dragon Ball Z etc., foi aí que o grupo resolveu montar uma fábula, na qual os personagens, desempregados pela falta de leitura, vão buscar sobrevivência no mundo totalmente urbano e caótico, enfrentando os problemas de todo cidadão comum.

“Deu a louca nas fábulas” (2002), é uma grande brincadeira, sem grandes aprofundamentos e questionamentos e sem aplicação de falsas psicologias. “Esse é o mérito do nosso trabalho, fazer a criança brincar e curtir o espetáculo, e o adulto sorri”. O espetáculo busca satirizar a tudo e a todos, a linha é a irreverência e o escracho. O espetáculo foi bem aceito pelo público infantil da Feira do Livro e de outras temporadas para as escolas da periferia.

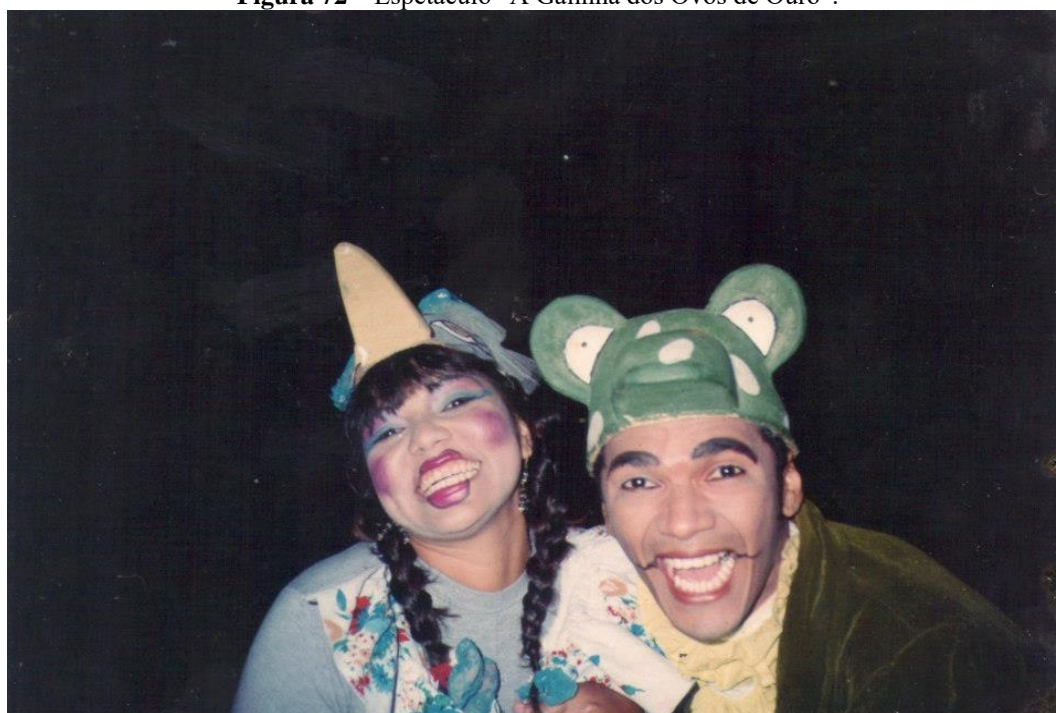
Figura 71 – Espetáculo “Os Filhos da Fruta Merecem um país como este!”.



Fonte: Acervo do grupo.

O grupo nunca teve apoio financeiro de nenhum órgão público ou qualquer instituição particular.

Figura 72 – Espetáculo “A Galinha dos Ovos de Ouro”.



Fonte: Acervo do grupo.

E várias leituras obrigatórias para o Vestibular, como: “José de Alencar”; “Camões”; “Autos Medievais”; “Farsas Medievais”. O grupo foi o pioneiro nas montagens das leituras obrigatórias para o vestibular entre os anos de 1990 e 2000, e trabalhou com vários autores da literatura brasileira e internacional. Também foi o pioneiro na realização do Teatro Empresarial nos idos dos anos de 1990, em parceria com o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas – SEBRAE, Petróleo Brasileiro S/A – PETROBRAS, Nestlé S/A, Telecomunicações do Pará S/A – TELEPARÁ, Tribunal de Contas do Estado do Pará – TCE-PA, entre outras empresas e instituições.

Percebo que o Grupo Tico-Tico no Fubá realizou o trânsito periferia-centro-periferia, produziu espetáculos nos teatros do centro da cidade, feiras e seminários. E ainda, que os textos do grupo, em sua maioria, eram escritos pelo próprio Zecão e refletiam as inquietações dos anos vividos com a chegada das novas tecnologias, a globalização do mundo. Zecão me concedeu uma entrevista e ficamos de nos encontrar após o seu aniversário, para que ele pudesse participar da entrevista para este trabalho e me entregar as fotografias das suas realizações no Grupo Tico-Tico no Fubá.

Um ator, diretor teatral, dramaturgo e designer, um homem de alma inquieta, estrelou um espetáculo em novembro de 2020. "Feliz Aniversário, Papai", de sua autoria, que teve uma temporada no Teatro do SESI, onde celebrou a vida dedicada aos palcos. O protagonista queria divertir o público e deixar uma mensagem de responsabilidade social para o cuidado com os velhos. Zecão, no dia de seu aniversário, teve um mal súbito e morreu, no dia 14 de abril de 2021. Outra grande perda para o teatro paraense, um ator e diretor com passagem em várias linguagens da arte. Podemos perceber que o pesquisador fez escolha de grupos que por sua existência e realização seria importante estarem nesta pesquisa, além de terem suas bases nas periferias de Belém e com um trabalho de trânsito periferia-centro-periferia.

Conforme Haesbaert (2002, 2003, 2009), a temática da desterritorialização tem sido o centro de discussões na última década. Não podemos perder de vista que o mundo vive atualmente um de seus períodos mais contraditórios e complexos, com o efeito da modernização impondo novas geometrias aos espaços. Conforme Haesbaert e Bruce, a desterritorialização “é tratada como uma das marcas fundamentais de nosso tempo” (HAESBAERT; BRUCE, 2003, p. 113). Os autores deixam claro que, nos processos de desterritorialização/reterritorialização, estão imbricadas as dimensões política e cultural. Um processo de desterritorialização pode ser tanto simbólico, como a destruição de símbolos, marcos históricos, identidades, quanto concreto, material – político e/ou econômico, pela destruição de antigos laços/fronteiras econômico-políticos de integração. E a importância dos grupos e indivíduos aqui apresentados

ratifica o movimento, pois “os indivíduos, classes e grupos sociais incorporam sempre, embora em diferentes níveis e escalas, perspectivas desterritorializadas/desterritorializantes” (HAESBAERT; BRUCE, 2003, p. 181). A força dos humanos e dos grupos em movimento e esgarçamento do fazer cultural do território.

3.6 MAR DESARRUMADO: Dinâmica da cultura e da produção

*De horizontes elásticos
Passou toda a noite com insônia
Monologando e resmungando
Chegam ondas cansadas da viagem
Descarregando montanhas
Fatias do mar dissolvem-se na areia
Parece que o espaço não tem fundo...
- De onde é que vem tanta água, compadre?
(BOPP, 1994, p. 27)*

Sinto-me como um mar desarrumado, açucarado. Colocaram-me no quadrante da natureza açucarada, e fria. Muita natureza! Enchia em mim, planta, muitas, muitas mangueiras e um cheiro de xampu de açaí. Logo me encontrei, pronto para calcular o quadrilátero terceiro. Formatar armas, punhos, corpos e corpos que se arrastam em busca de redes para levantar e poder espreguiçar. Ver um lugar que pode renascer a qualquer momento. Sinto-me como se estivesse em qualquer das cenas por onde quer que te movas violetas sempre acenam com a promessa do fim, pois a vida é por um triz. O dia em que o rio vier se deitar em meu quintal estendendo o seu lençol sobre as tábuas do assoalho não arrancarei cabelos nem torcerei as mãos.

Quedarei firme pensando: tardou bastante a chegar à partida inevitável. Por que galgar o telhado o topo da alta mangueira ou mesmo fechar a porta. Permanecerei na casa já em barco transformado os pés afundados n'água. O horizonte me convida a transpassar o umbral e trocar de morada.

Pois estrelas e pedras também envelhecem. A pressa vítima nossos olhos provisórios ineptos ao longo prazo. A distância infinita nos priva de conferir a semelhança da sina. A velocidade do devaneio e do desgaste eis o básico contraste.

Erro cruel é me queres à tua imagem e semelhança reservando para mim papel que não escolhi. Cruzando águas em tumulto vamos nos distanciando entre montanhas de orgulho ou em covas de rancor. Belas lembranças de encontros e discussões e realizações de

sonho de galos tanger de sinos da matriz em auroras pretéritas não devolvem prados de amável convívio. É como esse fazer fosse um antigo amor, muito perdido.

Éramos bem visíveis todos à luz do sol ou de lâmpadas e nos deslocávamos livres na posse total de nossos corpos. Encenávamos nossos e seus enredos em sequências a fluírem plenas sem qualquer lacuna em contínuo movimento até desertarem após cabal troca de endereço. Moramos e criamos em outros espaços onde imóveis permanecem em cenas já congeladas. Fora de horas cessaram de envelhecer conservando volumes cores e arestas tal a câmara escura de almas os fotografou um dia: estátuas de nobre mármore no cemitério soledade ambulante que todos nós carregamos.



Escrevo esta tese quando o Brasil está em total desmonte, principalmente na área da educação e da cultura, na esfera federal, quando não existe uma política para as artes cênicas no Brasil. Eu digo isso com bastante segurança. Digo também que as artes cênicas já estiveram no Brasil infinitamente melhor do que as que temos hoje. Vamos retornar a 1937, com a criação do Serviço Nacional de Teatro – SNT, dentro da estrutura do Ministério da Educação e Saúde, e de 1937 a 1970 foi uma instituição que trabalhava apenas na área do teatro e praticamente no Rio de Janeiro – se muito no eixo Rio-São Paulo. E a partir da década de 1930, mais especificamente em 1973 e 1974, quando começa a se firmar no Brasil essa denominação de artes cênicas, porque essa instituição abrange as áreas de dança, de circo e da ópera, ampliando sua atuação em nível nacional.

Em 1981 nasce a primeira instituição de artes no Brasil o Instituto Nacional de Artes Cênicas – INACEN. Transformado em 1985 em Fundação Nacional de Artes Cênicas – FUNARTE. Isto comprova que naquela época as instituições tinham uma participação efetiva da classe artística e com uma luta muito grande que conseguiu construir um organismo que tivesse na sua estrutura e instância máxima um conselho deliberativo cujos integrantes, na sua maioria, eram representantes das entidades de classe. Este conselho tinha como responsabilidade traçar a sua política, acompanhar sua execução e indicar seus presidentes e seus diretores por lista tríplice. O primeiro nome indicado na época foi do professor Aluísio

Pimenta¹²⁶ (30 de maio de 1985), que neste período era Reitor da Universidade Estadual de Minas Gerais. A Fundação Nacional de Artes Cênicas – FUNARTE leva um modelo extremamente diferenciado e não teve a oportunidade de ser melhor avaliada, pois em 1990 é abruptamente destruída pelo governo Collor (bem parecido com os dias atuais, do desgoverno de Jair Bolsonaro e seu desmonte na cultura). Então, a partir de 1990 o que se fez foi reconstruir alguns projetos, alguns programas, e é a partir de 1995 que se inicia um período contínuo do ministro Francisco Weffort¹²⁷ no Ministério da Cultura (1 de janeiro de 1995). Pela primeira vez um ministro da cultura permanece, uma gestão inteira no Ministério da Cultura e em 1998 o setor trabalha em grandes projetos, mas ainda sem uma política cultural.

Em abril de 1996, ano em que foi criado um projeto de lei para as artes cênicas no Brasil, o que se discutia era a possibilidade de se ter uma estrutura definida no Brasil, que pudesse ter fontes de recursos assegurados e que saísse das dependências das descontinuadas faltas de política. Esse projeto discutia a lei dos incentivos fiscais, mas se tinha a clareza de que era e é importante para as artes cênicas uma política de estado e não de governo. Não se pode perder de vista que a lei de incentivo atende a um tipo de projeto, mas outros projetos teriam que ser apoiados por políticas de Estado, com recursos próprios, principalmente os grupos e companhias pelo Brasil, sempre vão depender de políticas de Estado, pois é daí que sai a renovação das artes cênicas. Já os projetos de lei de incentivo são analisados pelos departamentos de marketing das empresas, sempre preocupadas com a questão do retorno imediato, atendendo um outro perfil artístico.

Ainda neste mesmo ano foram criados os empréstimos reembolsáveis e patrocínio junto à Caixa Econômica Federal e o Banco do Brasil, voltados para o teatro, a dança e o circo. Projetos de apoio à pesquisa de temas ou de nomes importantes das artes cênicas brasileiras, projetos de dramaturgia com edições, traduções e montagens, e a tradução de textos brasileiros em diversos países, assim com ajuda para montagem nesses países. Programa também de apoio

¹²⁶ PIMENTA, ALUÍSIO, ministro da Cultura 1985-1986. *Aluísio Pimenta* nasceu em Peçanha (MG) no dia 9 de agosto de 1923, filho do farmacêutico Rui Pimenta e da professora Reduzinda Braga Pimenta. De família numerosa – teve nove irmãos – e de poucos recursos, foi criado em Néelson de Sena, então São Sebastião dos Pintos, no interior de Minas Gerais. Disponível em: www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbetes.biografico/pimenta-aluisio. Acesso em: 23 ago. 2022.

¹²⁷ WEFFORT, FRANCISCO, ministro da Cultura 1995-2002. Nasceu em Quatá (SP) em 17 de maio de 1937. Formado em ciências sociais pela Universidade de São Paulo (USP), ingressou no quadro de docentes dessa universidade em março de 1961, lecionando em cursos de graduação até o golpe militar de 1964. Deixou então o país e foi admitido como professor e pesquisador no Instituto Latino-Americano de Planificação Econômica e Social (ILPES), instituição sediada em Santiago do Chile e vinculada à Organização das Nações Unidas (ONU). Em 1968 doutorou-se pela Universidade de São Paulo e passou a trabalhar como professor visitante na Universidade de Essex, na Inglaterra, onde permaneceu até o ano seguinte. Disponível em: www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbetes.biografico/weffort-francisco. Acesso em: 23 ago. 2022.

aos festivais de teatro e de dança. O programa de bolsa de estudo “virtuose” do Ministério da Cultura e projetos desenvolvidos em conjunto com organismos de estado e municípios, uma vasta programação nos espaços da FUNARTE no Rio de Janeiro, São Paulo, Casa Paschoal Carlos Magno, Aldeia de Arcozelo e a criação do Centro Técnico de Artes Cênicas - CTAC, que desenvolveu um trabalho de infraestrutura técnica, dando assessoria à construção e reformas de espaços em todo o Brasil, a criação da homepage com 800 teatros cadastrados no Brasil. E, por fim, o Ministério da Cultura faz um convênio com o Ministério do Trabalho e cria o projeto “Cena Aberta”, que foi um avanço político para as artes cênicas, pois possibilitava a escolha de grupos por todo o Brasil, com características núcleos coletivos, com trabalhos constantes, com estudo da linguagem, grupos que mantinham espaços próprios, com auxílio financeiro para que pudessem realizar projetos a longo prazo, garantindo a sobrevivência e principalmente a formação e reciclagem dos seus artistas e dos artistas.

Este levantamento de iniciativas, que parecem ser poucas para a necessidade do país, significaram um esforço muito grande na retomada do caminho de reestruturação do organismo e das políticas para as artes cênicas no país. O projeto de lei de artes cênicas, suas conquistas, se colocou como grande desafio que teria que ser enfrentado. Uma única instituição específica, seja ela qual for, com autonomia administrativa e financeira e com mecanismo que lhe assegurassem o mínimo de orçamento para uma política mínima, definida em diálogo permanente com representantes de diversos segmentos das artes brasileiras. Sabemos que faltava muito para a cultura e as artes cênicas no Brasil terem o seu valor reconhecido.

Chegam os anos 2000 e precisamente em 2003 o Brasil tinha o Ministério da Cultura com o menor orçamento da República, com uma atuação que não chegava nem a ter contorno de políticas públicas, pouco significativo diante da grandeza e da complexidade cultural do país, uma instituição incapaz de exercer o papel de Estado no desenvolvimento cultural. O ministério precisou democratizar, sem federalizar e sem interiorizar as suas ações e foi ao encontro da diversidade cultural brasileira e o reconhecimento da relevância da produção cultural.

O Estado se convenceu da nossa grande contribuição a um mundo globalizado e da nossa diversidade cultural. Foi olhado para a diversidade e com a criação de políticas culturais para segmentos ausentes das ações do Ministério da Cultura – MINC, até então. E foi neste período que foram criadas políticas específicas para os índios, ciganos, para o segmento LGBT, idosos, juventude, crianças, pessoas com deficiência, mestres e grupos da cultura popular. Em uma outra ponta foram construídas políticas para as culturas digitais, para o audiovisual de animação, a digitalização de acervos. Tudo isso sem conflitar o popular com o erudito, a

tradição com a inovação e a tecnologia de ponta com as formas artesanais e mais tradicionais de se fazer cultura.

A arte e a cultura estão intimamente conectadas com a interpretação que fazemos do mundo, com a sua recriação, com experiências coletivas e individuais e suas relações como meio. É destas múltiplas dimensões que a criatividade se nutre. É o campo cultural que qualifica as relações sociais. Além disso, é a cultura quem dá à cidadania. É através dela que nos identificamos parte de uma mesma nação. E a cultura como fator de imersão social, como um direito fundamental, como uma necessidade humana básica, essencial, tão importante quanto a alimentação, a moradia, a educação e a saúde. Algo sem que o ser humano não se realiza. E, por fim, a cultura como economia, como um dos seus processos mais dinâmicos, algo em franca expansão em todo o planeta e, já hoje em dia, responsável por uma parcela considerável do PIB brasileiro.

O Ministério avançou por todo o território nacional, se conectou com todas as manifestações culturais e formas de expressão, com os artistas e seus processos criativos, através de um processo de desconcentração dos recursos, rumo a um pacto federativo mais igualitário. Foi democratizado o acesso aos recursos públicos através de um maior estímulo a políticas baseadas em editais e o fortalecimento do Fundo Nacional da Cultura. O fortalecimento da FUNARTE, nesse momento de política de cultura teve como um de seus principais eixos o reposicionamento do Estado e seu fortalecimento ampliou sua presença no planejamento e na execução de políticas, como formulador, indutor e regulador, sem interferir na liberdade de criação dos artistas e grupos de teatro.

O conjunto de cidadão artista passou a ser compreendido como destinatário final das ações. A Fundação Nacional de Artes criada em 1975 (dez anos antes da criação do Ministério da Cultura), órgão federal responsável pelas políticas públicas para o desenvolvimento do teatro, dança, circo, artes visuais, fotografia e música no Brasil. Nesta época (2003 a 2011), desempenha um papel determinante no estímulo a novos artistas que hoje têm importante atuação na vida cultural das cidades, assim como no fomento à produção artística, na formação e qualificação cultural e no desenvolvimento de pesquisas, em edições históricas sobre artes e na circulação de obras e espetáculos no país. A criação do Prêmio Funarte de Teatro “Myriam Muniz” foi um dos principais programas de fomento ao teatro brasileiro. Viabilizou a montagem e a circulação de espetáculos, além de oficinas, pesquisa de linguagem e outros projetos, com patrocínio da Petrobras. Também patrocinada pela estatal, as caravanas de circulação viabilizaram turnês nacionais de espetáculos, estimulando produtores independentes e regionais desde 2004, a formação de plateia e a circulação.

Em Belém, vários grupos foram contemplados, entre eles o Grupo de Teatro PALHA, Grupo de Teatro Cuíra, In Bust teatro com bonecos, Associação Cultural Usina Contemporânea de Teatro, Companhia de Teatro Madalenas, Associação Cultural Palhaços Trovadores, Associação Cultural Bricbrac, Notáveis Clowns, alguns para processos criativos e outros para a circulação. Neste período foram incentivados o aperfeiçoamento profissional de críticos teatrais incentivados pela Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Teatro e o desenvolvimento e incentivo de trabalhos reflexivos acerca de autores, intérpretes, diretores, grupos e instituições. Outra iniciativa importante foi a criação da Câmara Setorial do Teatro que reuniu agentes da cadeia criativa, entidades civis ligadas ao teatro e ao poder público que definiram prioridades como a criação de mecanismos de fomento específicos para o segmento, ações de implantação e recuperação de teatros, linhas de créditos para a recuperação de teatros e produção teatral, o aparelhamento de novos espaços culturais e manutenção dos espaços já existentes.

Na formação para promover grupos de trabalho interministerial com o Ministério da Educação - MEC, a fim de discutir a criação de cursos de licenciatura em teatro em todos os estados da federação e a inclusão como disciplina obrigatória na educação básica, ministrada por professores com licenciatura na área, implantar um programa nacional de treinamento técnico em teatro e de elaboração de projetos e captação de recursos, estimular o estudo e a pesquisa de grupos e companhias teatrais, criar uma rede de projetos de formação de público nas esferas federal, estadual e municipal. Na difusão, garantir por lei projeto de circulação e difusão do teatro no Brasil; implantar subsídio federal a programas de circulação e difusão de teatro de rua, a fim de democratizar o acesso do teatro à população, criar políticas de difusão sistemática, com calendário nacional unificado, que contemple a realização de mostras e festivais com ênfase na formação (debates, seminários, palestras e oficinas); garantir o repasse de recursos para a realização de festivais e mostras teatrais em todo o país.

No final da primeira metade do século XX, a cultura começa a ter melhor atenção por parte das políticas públicas através da consolidação da sociedade industrial e pelo poder do capitalista na parte ocidental do mundo. Não podemos negar, no entanto, que a posição da cultura na economia foi o vetor desta mudança; a exemplo disto, verificamos a ação do governo estadunidense quando realizou grandes investimentos na indústria audiovisual para gerar empregos durante a recessão dos anos de 1930, sem falar da estratégia política subliminar que se tornou exitosa na intenção de difundir o estilo de vida do consumidor norte-americano. Os primeiros estudos que propõem a ideia do uso da cultura com a intenção de interferir nas atitudes de consumo, pensamento e decisão política das pessoas foram desenvolvidos pela

Escola de Frankfurt, com o conceito de indústrias culturais por Adorno: “Não se trata nem das massas em primeiro lugar, nem das técnicas de comunicação como tais, mas do espírito que lhes é insinuado, a saber, a voz do seu senhor. A indústria cultural abusa da consideração com relação às massas para reiterar, assinar e reforçar a mentalidade destas, que ela toma como dada a priori e imutável” (ADORNO, 1994, p. 93).

A partir deste uso econômico e comunicacional da cultura e sua influência na vida da sociedade ocidental, as políticas culturais começaram a ter outro grau de importância a nível internacional, o que se associa ao conceito de desenvolvimento. O fato que valida esta preocupação é a Conferência Intergovernamental dos Aspectos Institucionais, Administrativos e Financeiros da Política Cultural, da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – UNESCO, em 1970, na cidade de Veneza (Itália), baseada num documento primordial para as políticas culturais, o “Cultural policy: a preliminar study”¹²⁸. A conferência deu lugar a estudos que geraram outros relatórios de políticas culturais dos países-membros em todos os continentes. A questão da política cultural passava do nível local ao mundial, resultando na criação da Comissão Mundial do Desenvolvimento Cultural, pela UNESCO, em 1992, e, desde então, cada vez mais os governos, políticos, empresários, intelectuais e acadêmicos pensaram na importância da política e gestão da cultura.

Quase vinte anos, o Fórum Universal das Culturas - Barcelona 2004, governos e cidades do mundo aprovaram a agenda 21 da cultura, a qual fica muito clara sua importância como instrumento de desenvolvimento, e conseqüentemente das políticas públicas de cultura como ponto central para o desenvolvimento local, apoiando uma ação que inter-relacione as demais políticas públicas, como podemos observar em seu texto:

A afirmação das culturas, bem como o conjunto das políticas que se puseram em prática pra seu reconhecimento e viabilidade, constitui um fator essencial no desenvolvimento sustentável de cidades e territórios no aspecto humano, econômico, político e social. O caráter central das políticas públicas de cultura é uma exigência das sociedades no mundo contemporâneo. A qualidade do desenvolvimento local requer a imbricação entre as políticas culturais e as demais políticas públicas sociais, econômicas, educativas, ambientais e urbanísticas” (AGENDA 21¹²⁹).

Neste sentido, o conceito inicialmente econômico usado para a definição das políticas públicas de cultura sofreu grandes mudanças, principalmente quando estabelece novos paradigmas do âmbito de influência da cultura em outras áreas da sociedade.

¹²⁸ Diversos autores, informe Mundial Sobre A Cultura Desenvolvimento/Democracia/Desigualdade/Políticas Culturais. UNESCO, Paris, 1998. Disponível em <http://www.crim.unam.mx/cultura/informe/art.7.htm>. Acesso em: 23 ago. 2022.

¹²⁹ Agenda 21 da Cultura, princípio 10. Disponível em: www.agenda21cultura.net. Acesso em: 23 ago. 2022.

A nossa afirmação é de que a política cultural é fator imprescindível para o pleno desenvolvimento de uma sociedade. Observamos em nosso estado experiências que nos podem alertar para as práticas equivocadas das políticas culturais. Muitas são as infelizes experiências registradas, desde seu uso para disseminação e imposição de ideologias, bem a serviço de regimes fechados, como nas ditaduras e nos sistemas políticos autoritários, até a prática do “amiguismo” e do clientelismo nas definições de cargos e ações através do favorecimento quase que exclusivamente com o intuito da política de manutenção do poder, também presente em sociedades pouco democráticas, ou em outros sistemas ditos democráticos, mas que ainda têm na política do poder pelo poder sua marca registrada. Ainda como experiências negativas na gestão pública da cultura, encontramos situações nas quais as políticas aplicadas refletem, quase que exclusivamente, os pensamentos pessoais do gestor, suas aspirações artísticas ou de seu grupo de convivência, não as necessidades da sociedade ou do contexto em que atua e que deveria ter como parâmetro para elaboração das políticas públicas. Isso tudo aqui avaliado e bem parecido com as ações que a cidade de Belém vive há anos.

Existem ainda as propostas de políticas culturais influenciadas pelo aspecto puramente mercadológico para o qual todo o bem cultural é potencialmente produto de consumo, com objetivo da comercialização, ressaltando os aspectos econômicos como mais importantes e relegando a sociedade a um segundo ou terceiro plano quanto à sua concordância em entrar na roda viva do mercado cultural para ocupar uma posição de produtor, comerciante ou apenas consumidor de cultura. Em contraposição a estas experiências vividas na cidade e em diversas outras, encontramos hodiernamente a expressão “democracia cultural”, presente em livros, estudos, para além do meio acadêmico, e que considero aqui como representação simbólica do que se conceitua contrário ao exposto, nesse caso ressaltando a cultura como centro da questão do desenvolvimento integral do ser humano na sociedade, e da sociedade como um todo.

O Estado poderia buscar colaborar com a construção de uma política cultural voltada ao desenvolvimento, penso que são fundamentais para o estímulo à participação cidadã em todos os processos de definição das políticas culturais; uso de sistemas de avaliação das políticas culturais; promoção da relação entre agentes públicos e privados; práticas sustentáveis nas infraestruturas de apoio à produção e distribuição; conservação e democratização dos acessos aos bens culturais; promoção da coesão social e apoio à livre criação e experimentação. Penso numa política pública ampliada que se faça perceber, por parte do poder, a importância da cultura como eixo fundamental da vida humana como base para os diversos outros aspectos da vida em sociedade. Uma política cultural que tenha em seus princípios o respeito ao legado cultural das comunidades e a diversidade das expressões culturais, não discutindo sobre a defesa

das tradições ou da renovação no campo da criação artística ou intelectual. Defendo uma política cultural que possa democratizar o acesso da população aos bens culturais, garantindo igualdade de condições para todos quanto ao consumo cultural.

É pensar num plano estratégico de desenvolvimento e revitalização das cidades (Belém), para depois pensar o que isso significa do ponto de vista de materialização de espaços culturais ou não. A cultura como fator de ampliação do setor de serviços, esse fator é importante para as cidades (Belém); como geração de emprego e renda; como geradora de riqueza para a cidade; como força dinamizadora e inovadora da criação, a cultura como força de desenvolvimento regional e municipal; a cultura como valor afetivo de identidade local; como difusora da imagem da cidade e a cultura como fator de melhoria da qualidade de vida do cidadão, é o que penso como pauta de existir.

Isto ocorre após o desgaste das funções ideológicas dos militantes do teatro que em contraponto a exaltação do pleno domínio dos critérios técnicos convencionais dos grupos que atenderam mais fácil os desígnios do setor empresarial imposto pelo governo, que passou a reger a maior parte das atividades culturais do país.

Assim, a nova lógica do termo “amador” estaria ligada à ideia de despreparo, enquanto que “teatro profissional” teria uma ligação direta com a qualidade técnica das realizações dos grupos. Percebemos que essa política cultural que teve início nos anos 90 “surge após a aniquilação das experiências europeias com o comunismo, pois o capitalismo entrou numa fase predatória, na qual o mercado passou a ditar as regras nas vidas dos sujeitos” (CAMARGO, 2007). E com a chegada do Collor, as forças neoliberais onde a meta era desqualificar e banir os subsídios estatais, tornando-se responsabilidade do mercado corporativista que coloca a gerência das produções artísticas atreladas às leis de incentivo fiscal, seja federal, estadual e municipal.

Seguindo esses modelos, Belém foi em busca de uma profissionalização no mercado cultural e cria a Lei SEMEAR, com o objetivo de promover o incentivo à pesquisa, ao estudo, à edição de obras e à produção das atividades artísticas-culturais. E foi criada pelo município a Lei Tó Teixeira e Guilherme Paraense, adotou-se uma postura de Estado dirigente e patrimonialista. E a partir desta ação o Estado não se pronuncia em termos de política para a área das artes cênicas, fazendo apenas editais de auxílio montagem de baixo custo e não estabelecendo pautas nos teatros da cidade a longa temporada, o que para mim acarreta um grande problema na formação de público e mercado para a área.

O Grupo de Teatro PALHA, neste momento, recebe Tânia Santana que se junta ao grupo no processo de produção, no fazer, mas não como uma produtora contratada, e sim como

alguém que está junto do processo, imbricada na poética criativa, de fazer-conhecer e exprimir arte. Em 2002 o grupo reinicia seus trabalhos já com uma produtora que nos faz funcionar como uma empresa, bem longe, claro, da prática dos grandes empreendimentos privados, e sim dependente das leis de incentivo, prêmios e editais para poder existir. Para os outros grupos a situação era diferente, ainda continuavam sem uma pessoa responsável de fazer esta atividade e ainda ficando a responsabilidade para um ator ou o diretor responsável pelo grupo, produções que sempre aconteciam com problemas técnicos, que iam da escrita do projeto até o confronto com o possível patrocinador. Margareth e Cézár Machado me dizem que o Grupo Cena Aberta fazia livros de ouro, rifas e recebia apoio das instituições municipais e/ou estadual devido à relação do Luís Otávio Barata com os secretários da época.

É sem dúvida a luta de todos os grupos de teatro de Belém, que iniciam seus processos criativos, muitas vezes, sem a existência de um auxílio financeiro e que durante a realização se concretiza ou é bancado pelo próprio grupo, fazendo coleta ou pelo financiamento de algum edital, que é o caso dos grupos estudados no período de 1980 a 2000, anos de fortalecimento da cultura. Não podemos perder de vista que a cultura foi um campo de ação das políticas públicas no Brasil durante o governo do Partido dos Trabalhadores – PT – Luiz Inácio Lula da Silva, governo que, como em nenhum outro momento do nosso passado, reconheceu a dimensão estratégica da cultura para um projeto de nação. Tornou-se uma política de Estado, acredito que tenha se constituído um marco divisor também na existência do Ministério da Cultura, quando a cultura passou para o primeiro plano, deixou de se voltar para poucos. Este compartilhar inclui interações em vários níveis, entre atores, diretores, técnicos e moradores dos bairros, tirando esse extrato social próprio do lugar que se mistura entre história, memória e espaço. Esse lugar onde incentivadores e fazedores abrem suas casas para realizar essas ações criativas que são compartilhadas com a comunidade, que podemos fazer uma analogia do capítulo anterior intitulado ‘ocupar e compartilhar teatro’, esse trânsito de sonho dos artistas da periferia e o querer ocupar um espaço preparado para receber a cena, que foi o Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”, este lugar que hoje reúne significativos da memória histórica do teatro paraense e de uma comunidade engajada neste fazer compartilhado, aquele ter ou tornar-se parte, lugar de repartir conhecimento do fazer teatral. Mas a casa dos grupos e artistas, e seus processos de criações, habita o entorno da cidade (periferia), é aqui que se cria, é daqui que sai o artista, e na medida em que o teatro é comunicação e na condição de fenômeno estético-social, ao ser criado e muitas vezes apresentado em espaços como as sedes sociais e os salões paroquiais abertos e/ou fechados destes territórios, onde o seu fazer influencia o entorno e é também influenciado por ele.

Mesmo que apenas encenando uma obra teatral, o grupo pode influenciar o imaginário e a afetividade das pessoas em relação ao espaço ocupado pela obra. Estas práticas realizadas nos auditórios das igrejas e centros comunitários, casas abertas e/ou fechadas, podem auxiliar os cidadãos no que se refere à apropriação simbólica do território ocupado, aliás, ele próprio não deixa de ser uma apropriação do espaço no instante em que o grupo teatral apresenta com todos os seus apetrechos cênicos. O teatro dos grupos que habitam a periferia ao mesmo tempo em que se apropriam simbolicamente destes lugares, auxiliam na criação do imaginário do lugar que se fazia.

Inicia-se a (des)territorialização deste fazer, esse paradoxo entre temor e atração pela mudança, pelo trânsito deste, era o meu maior sonho onde nosso fazer artístico pudesse transitar entre as periferias-centro-periferia, celeiro das mais belas poéticas. Uma linha de fuga, uma porta para o desconhecido, mais a serviço da formação de plateia para as artes cênicas, em busca de formar um território movediço, que seria viajar pelo mundo, ali perto que fosse, criar outras redes, mais reais, expandir os meus e os deles, novos territórios, olhar para trás e ver todas essas territorialidades acumuladas ou às vezes partidas, e para nós artistas é um misto de nostalgia que amarra dor e felicidade, por saber que temos todos esses múltiplos territórios dentro de nós, e que podíamos ainda vivenciar muitas outras aventuras artísticas, seja na Sacramento, Pedreira, Jabatiteua, Canudos, Ananindeua, Icoaraci, Montese-Terra Firme, Cabanagem, Distrito do Mosqueiro, Guamá... O privilégio da Multiterritorialidade que poderia ser acessível para todos.

Cidadãos de nossa cidade, que deveríamos ser nós os artistas da cidade, para recriar o futuro dela, com alicerces de um passado que não se esvai, mas que é constantemente recriado, como nossa aldeia na memória, e o respeito aos fazedores e grupos de teatro que conseguiram permanecer vivos, se recriando, e conseguiram permanecer nas suas grandes-pequenas cidades (bairros), aldeias e territórios da sobrevivência e do aconchego cotidiano da comunidade. O que é, ou deveria ser, no final das contas o território-mundo para todos os artistas de grupos de teatro que essa globalização perversa teima em mentir que está dando (HAESBAERT, 2021, p. 17).

O espaço da periferia é também de construção social, Saquet afirma que o território é um “[...] campo de força que envolve obras e relações sociais econômica-política-culturais, historicamente determinadas”, o autor não desvincula que a apropriação e a produção do território é econômica, política e cultural a um só tempo, assim percebe-se que o autor concebe o território como um espaço de organização e luta, de sobrevivência da cidadania e do caráter participativo da gestão do diferente e do desigual, e assim os grupos sociais, ao se colocarem

nesse campo de luta, também formam os territórios e as territorialidades (SAQUET, 2010, p. 127).

A territorialização foi feita quando nossos grupos de teatro (grupos sociais), ou sujeitos nos apropriamos destes territórios, em determinado tempo-espço, isto é, criamos relação afetiva e enraizamento social no território. E foi nestes territórios que experimentamos, tateamos em busca do novo, para nós, que na época desconhecíamos. Nós artistas de teatro, trabalhamos sob o signo de uma configuração muito recente, com um pouco mais de cem anos de idade, que se chama teatro moderno¹³⁰. O nascimento do teatro moderno se dá em meio a uma nova crise, diversa de tantas outras que esta arte viveu em sua história, ampliações e retratações no espaço da vida social. Este teatro crítico de nossa era é contemporâneo da aparente multiplicação de valores trazida pela era do capitalismo financeiro. Ele reflete as cisões culturais e o de referenciamento social do tempo. Não é mentira dizer que nas últimas décadas do século passado, de todas as tensões que a arte do teatro começava a viver, foi uma era especialmente complicada porque se processava por dentro, incompatibilizando seus agentes tradicionais da forma – o ator e o texto. Surgia um conflito de vontades que instauraria o individualismo no coração da mais coletiva das artes. Dentro do quadro de autonomizações sociais, a prática teatral cindia-se.

De um lado, um modelo de interpretação ainda com bases românticas, codificado, retórico, pautado pelos velhos tratados das paixões, sendo ainda praticado pelos atores que queriam exibir seu talento de artista geniais livres, onde o efeito artístico pretendido era a fascinação, alimento do culto ao virtuosismo do grande intérprete. De outro lado, existia uma dramaturgia com vontade de se refinar e representar particularidades concretas, realidades mediadas pela perspectiva psicológica, dando foco à vontade do sujeito individualizado, a ponto de chegar ao impasse de uma forma dramática que encontrava seu limite toda vez que pretendia ir além dos conflitos interpessoais e do entrechoque da vontade cotidiana do homem burguês. Esta crise moderna entre interpretação e dramaturgia vai ser resolvida provisoriamente pela figura do encenador que surge com uma função específica: a necessária reflexão interna sobre um descompasso entre valores que não mais se harmonizam.

O encenador se torna bem mais do que o antigo ensaiador, torna-se um sintetizador de pontos de vista contraditórios, e de valores que nunca mais apareceriam como dados. E que

¹³⁰ “A delimitação da modernidade no teatro brasileiro tem sido controversa, notadamente após a década de 1980, quando duas tendências se confrontam: a evolutiva e a ruptura.” [...] “Os defensores da ruptura, na outra vertente, concordam que a encenação é o fator decisivo para a erupção da renovação entre nós”. (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006).

precisariam a cada vez ser construídos para que se tornassem comunicáveis a um público que doravante compreenderia cada vez menos as regras do jogo teatral. O teatro moderno é um teatro de crise e crítica. Está há mais ou menos cem anos tentando compreender sua finalidade num mundo que se tornou estranho. Qualquer um de nós que se reúna hoje para fazer um espetáculo teatral tem como pressuposto essa crise de origem. Tem-se pouca clareza quanto à função do artista, quanto à experiência artística pretendida, e quanto à matéria a ser trabalhada. Tem-se pouca clareza quanto ao campo preferencial da atuação artística, abriu-se o leque das formas cênicas, sobretudo no que se refere aos padrões de interpretação e aos “gêneros” dramáticos. Todo aquele que se direciona para a profissão teatral já começa com a mesma tarefa histórica que engendrou a função do encenador, como disse Gerald Bornheim¹³¹: “cabe ao teatro reinventar o teatro a partir da questão do seu sentido: o que é o Teatro?”.

Agora vamos imaginar um jovem grupo de teatro experimental em Belém do Pará no início dos anos 80 e 90. De que jeito estes grupos se relacionavam com essa amplitude de possibilidades do teatro moderno? Será que nos sentíamos tão livres para decidir que tipo de teatro pretendíamos fazer? Será que chegávamos a formular a pergunta mencionada há pouco de um modo direto? Na verdade, não. E ao não nos encontrarmos com o problema do sentido, acabávamos adotando dois procedimentos: ou seguíamos nossas escolhas de gostos pessoais, na ilusão juvenil de que o gosto é qualquer coisa independente, como se não fosse também formado em um campo cultural determinado, ou assumíamos um vínculo qualquer com os modelos de homens de teatro mais célebres que estavam à mão no final dos anos 80 e início dos 90, o que acontecia na formação do gosto, por exemplo? Qual era o nosso gosto de geração – e aqui eu me refiro a vários jovens diretores teatrais e seus grupos de teatro de Belém do Pará neste período? Quanto ao assunto, por exemplo, do que gostamos?

¹³¹ Lecionou filosofia inicialmente na Universidade Federal do Rio Grande do Sul- UFRGS, sendo cassado pela ditadura militar em 1969. Residiu alguns anos na Europa. Retorna ao Brasil em 1976 e, três anos depois, a lei da anistia lhe permitiu retomar as atividades no magistério superior. Em 1979, foi convidado a lecionar filosofia na Universidade Federal do Rio de Janeiro, na qual permaneceu de 1979 a 1991, quando se aposentou por tempo de serviço e começou a lecionar na Universidade Federal do Rio de Janeiro- UERJ. Filósofo e crítico de arte, foi professor de uma geração de filósofos do Brasil, como Leandro Kond e Ernildo Stein. Dedicou diversos trabalhos à filosofia moderna e contemporânea, destacando-se por seus estudos sobre Jean-Paul Sartre e Martin Heidegger. Apontado na *História da Filosofia Contemporânea* de J. Hirschberger como um dos expoentes da filosofia brasileira, é também um dos responsáveis pela recepção do pensamento de Heidegger no Brasil, conforme assinala Rüdiger Safranski, em *Heidegger: um mestre da Alemanha entre o bem e o mal* (São Paulo: Geração Editorial, 2000). Outro de seus importantes interesses foi o teatro, ao qual dedicou livros (um deles, à estética de Bertold Brecht) e artigos de jornal. Bornheim faleceu em 2002, no Rio de Janeiro, aos 72 anos, em consequência de um tumor cerebral. A Casa de Cultura de Caxias do Sul, no Rio Grande do Sul, possui uma galeria de arte que leva o seu nome. Em 2008, uma exposição sobre a vida e obra do filósofo (junto com pinturas e ilustrações do artista plástico Ênio Squeff) foi realizada no local: Gerd Bornheim e Ênio Squeff: Dois Pensadores do Brasil". Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Gerd_Bornheim#cite_note-3. Acesso em: 20 jan. 2022.

Em primeiro lugar é preciso dizer que esta geração saída da Escola de Teatro ou não, a qual pertenceu, nunca teve muita preocupação com assunto e, antes de tudo, éramos praticantes de um conceito amplo chamado linguagem¹³². Quando algum tema surgia como preocupação, vinha como uma espécie de espreitar contra a melancolia de se contemplar a multiplicidade aparente das coisas. Mas, tinham alguns temas caros, como forma de contrabalancear o romantismo tardio de uma sensação de desencantamento do mundo – na verdade uma abstração de quem intuía sem maior consciência crítica e mercantilizada das relações sociais –, preferíamos manifestar a “nostalgia dos universais”. Isso aparecia em propostas cênicas de reescrever os trágicos gregos na doce esperança de vislumbrar um homem universal sobrevoando acima das épocas particulares, onde se tinha a admiração pelas obras clássicas, menos por percebermos nelas aquilo que Brecht chamou de “sexto sentido para a história” e mais porque o termo clássico parecia ter equivalência com “valores transcendentais”.

Algumas ramificações desta tendência surgiam da frequência com que nos interessávamos pelo elogio dos mitos ou pela busca da religiosidade. Não se tratava da sondagem de uma religião da autoridade, mas sim da afinidade com aquela perspectiva mais consumível do panteísmo adolescente, sempre deslumbrado com a etimologia duvidosa de religiões, como retorno a uma essência mítica perdida.

E aqui percebemos a realização criativa do grupo de teatro como: Sociedade Civil Grupo Experiência, com o espetáculo “A Mãe D’água”¹³³; Grupo Arte Nossa, com o espetáculo “Caminho Sem Volta”¹³⁴; e “Eu Traio, Tu Trais, Ele Também”¹³⁵; Grupo de Teatro Palha, com o espetáculo “Jurupari a Guerra dos Sexos”¹³⁶; Grupo de Teatro Maromba, com o espetáculo

¹³² “O teatro é uma arte ficcional comprometida algumas vezes consigo mesma, embora seja mais comumente associada à busca da verdade, ao respeito por valores básicos do ser humano ou pelo apuro e zelo pela realização dramática. É uma forma de arte que remonta de forma organizada ao início das grandes civilizações e – como meio de expressão espontâneo e pragmático – ao período Pré-Histórico. Essa forma de arte, fundamentada na performance, é realizada por um ator ou um conjunto de atores em um palco ou algo semelhante, em que é interpretada uma história ficcional ou não, com o auxílio de técnicos e auxiliares, sob a orientação de um diretor que encena a obra escrita por um dramaturgo. O teatro só se realiza plenamente em cena, com a presença do público, que pode inclusive participar do espetáculo como sugerem algumas experimentações teatrais no século XX”. (ALBUQUERQUE, 1992, p. 23).

¹³³ Autor Raimundo Alberto, direção de Geraldo Salles, cenário e figurinos de Salustiano Vilhena e Neder Charone, música de Zé Arcângelo e Príncipe, direção musical de Zé Arcângelo, preparação corporal de Augusto Rodrigues, sonoplastia de Filé e Roberto. Elenco: Ruy Guilherme, Vânia de Castro, Cláudio Barros, Paulo Fonseca, José Leal, Ronald Bergman, Paulo Vasconcelos, Domy Santos. Local: Teatro da Paz, estreia 12 de agosto de 1980.

¹³⁴ Texto e direção de Montero Cecim, cenário e figurino de Heli Barros. Elenco: Paulo Cunha, Riso Carmelo, Sônia Galba, João Renato, Miguel Elias, Edmilson Queiroz, Luiz Oliveira, Eloy Silva, Cristina Santiago, Dóris, Nora Fonseca, Núbia. Local: Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”, estreia dia 16 de maio de 1980.

¹³⁵ Texto de Montero Cecim, direção de Klério Angelim, cenário, figurino e iluminação de criação coletiva. Elenco: Maria do Carmo Nascimento, João Renato, Raimundo Nonato Silva. Local: Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”, estreia dia 16 de dezembro de 1980.

¹³⁶ Texto de Márcio Souza, direção de Paulo Santana, cenário e figurino de Wlad Lima e Paulo Santana. Elenco: Sidney Ribeiro, Susy Quintella, Marialba Castro, Walcir Cruz, Idanilda Góes, Ruié Rodrigues, Carlos Perea, Eloy

“Leva Longe”¹³⁷ e, Espetáculo “Brigue Palhaço”¹³⁸; Grupo de Teatro Grande Palco, com o espetáculo “O Cordão Umbilical”¹³⁹; Grupo de Teatro Sarah Bernhardt, com o espetáculo “Os Filhos da Sombra”¹⁴⁰; Sociedade Civil Grupo Experiência, com o espetáculo “Os Perigos da Bondade ou Testemunha do Cangaceiro”¹⁴¹; Grupo de Teatro Grande Palco, com o espetáculo “Apolônio I – O Astronauta”¹⁴²; Sociedade Civil Teatro Equipe do Pará, com “A Princesinha de Ouro”¹⁴³; Teatro Experimental do Mosqueiro, com “Dona Baratinha quer Casar”¹⁴⁴; Grupo de Teatro Drama e Comédia, com “Madame Minhoca e Zé Jabuti”¹⁴⁵; Sociedade Civil Grupo Experiência, com “A Mãe D’água”¹⁴⁶; Estúdio de Pesquisas Artísticas – EPA, com “Ato

Silva, Simony Cardoso. Local: Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”, estreia dia 2 de dezembro de 1980.

¹³⁷ Texto de Raimundo Walter Freitas, direção de Ramon Stergman, figurino de criação coletiva, iluminação de Raimundo Bahia, música de Edilson Mateus, preparação corporal de Marcos Maranhão. Elenco: Sérgio Carvalho, Walter Freitas, Dedé Monteiro, Sidney Ribeiro, Luiz Oliveira, Ramon Stergman, Augusta Oliveira, Linda Moura Pinheiro, Marcos Maranhão. Local: Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”, estreia dia 14 de outubro de 1980.

¹³⁸ Texto de Dionísio Hage, adaptação de Edna Cabral, direção de Darcy Abadessa, cenário e figurino de Rivaldo Rosas, iluminação de Oswaldo Figueredo, música de Saint’Clair, preparação corporal de Maria Roberto de Freitas, sonoplastia de Luiz Guilherme Costa. Elenco: Clara de Lucena, Lauro Rollo, Rita de Cássia, Vânia Magalhães, Carlos Mangas, Edvaldo Souza, Renato Jorge, Paulo Nogueira, Lélia Serra, Natal Silva, Ruy Maia, Darcy Abadessa, Ernesto Castro. Local: Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”, estreia dia 29 de agosto de 1980.

¹³⁹ Texto de Mário Prata, direção e cenografia de Jorge Ribeiro, figurino de Luzinete Pereira, iluminação de Dalberton de Oliveira, sonoplastia de José Francisco. Elenco: Lili Barbosa, Dalberton de Oliveira, Eth Amoras, Edílson Moreira. Local: Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”, estreia dia 10 de abril de 1980.

¹⁴⁰ Texto de Bensión Tómer, adaptação, direção, iluminação e sonoplastia de Homerval Teixeira, cenário de Abrão Bemergui, figurino organização das pioneiras. Elenco: John Keller, Issac Elmescany, Rubem Serruya, Ivone Gabay, José M. Alves, Oro Serruya, Abraham Anzalak, Emanuel Tourinho, Alegria Zagury. Local: Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”, estreia dia 08 de março de 1980.

¹⁴¹ Texto de Francisco de Assis, direção e figurino de Geraldo Salles, cenário de Geraldo Salles e Otávio Pinto, iluminação de Sérgio Bragança, música de Pedrinho Cavalléro e Jorge Andrade, direção musical de Pedrinho Cavalléro, coreografia de Carlos Santa Brígida. Elenco: Ruy Godinho, Cláudio Barros, Vânia de Castro, Ronald Bergman, Edson Monteiro, Klério Angelim, Paulo Fonseca, Otávio Pinto, Euzébio Pessoa, Paulo Cunha, Jocel Mendonça, Janete Eluan, Malu, Jorge Brito. Local: Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”, estreia em 1979 e nova temporada iniciada no dia 04 de janeiro de 1980.

¹⁴² Texto de Lyad de Almeida, direção de Dalberton de Oliveira, cenário e iluminação de Jorge Ribeiro, figurino de Wanilde de Araújo. Elenco: Charles Oliveira, Eduardo Silva Jr., João Santos, Anilce Socorro, Carlos Alberto Pereira. Local: Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”, estreia dia 21 de outubro de 1980.

¹⁴³ Texto de Paulo Magalhães, direção de Lélia Serra, figurino de Ray Maya, iluminação de Agostinho Conduru, música de Rivaldo Rosa. Elenco: Margarete Loureiro, Ray Naia, Ana Diniz, Clara de Lucena, Laura Rolo, Paulo Nogueira, Célia Dias Gomes, Rui Guilherme, Ademar Neves. Local: Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”, estreia dia 06 de outubro de 1980.

¹⁴⁴ Texto de Sylvia Gomes, direção de Manoel Dilair, cenário de Alberto Bastos, figurino de Rivaldo Rosa, iluminação de José Calazans, música de Luiz Fernando Silva. Elenco: Joanita Guedes, Emanuel Ferreira, Manoel Dilair, Wilson Costa, Alberto Bastos, Mário Ribeiro, Linda Porthy. Local: Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”, estreia dia 17 de maio de 1980.

¹⁴⁵ Texto, figurino e música de Dilermando Nascimento, direção de Jaime Menezes, cenário de Nailson Guimarães. Elenco: Jaime Menezes, A’ tia Cris, Edelmiro Conceição, Dilma Rocha, Élcio Oeiras, Izan Seabra, Waldicelia Guimarães, Lilian Rocha. Local: Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”, estreia dia 24 de outubro de 1980.

¹⁴⁶ Texto de Raimundo Alberto, direção de Geraldo Salles, cenário e figurino de Salustiano Vilhena e Neder Charone, direção musical de Príncipe, música de Zé Arcângelo e Príncipe, iluminação de Agostinho Conduru e Rolim Neto, preparação corporal de Augusto Rodrigues. Elenco: Rui Guilherme, Vânia de Castro, Cláudio Barros,

Cultural”¹⁴⁷; Grupo de Teatro Cena Aberta, com “O Auto da Compadecida”¹⁴⁸; Grupo de Teatro Cena Aberta, com “Fábrica de Chocolate”¹⁴⁹; Grupo de Teatro Maromba, com “Meu Berro Boi”¹⁵⁰; Grupo de Teatro Star, com “O Estranho Peixe Que Pulou”¹⁵¹; Escola de Teatro da Universidade Federal do Pará, com “O Papagaio”¹⁵²; Grupo de Teatro Equipe do Pará – TEP, com “Uma Flauta Para o Negro”¹⁵³; Grupo de Teatro Arte, com “Uma Mulher Dama”¹⁵⁴; Grupo de Teatro Açai, com “A Pipa Mágica”¹⁵⁵; Grupo de Teatro Experimental do Mosqueiro, com “A Viagem do Barquinho”¹⁵⁶; Grupo de Teatro Experimental do Mosqueiro, com “Circo

Paulo Fonseca, José Leal, Ronald Bergman, Paulo Vasconcelos, Domy Santos. Local: Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”, estreia no dia 12 de agosto de 1980 e fim de temporada no dia 21 de janeiro de 1981.

¹⁴⁷ Texto de José L. Cabrujas, direção de Zélia Amador, cenário e figurino de Wlad Lima e elenco, iluminação Pedro Ramos e Carlos Amaral, estreia dia 31 de julho de 1981.

¹⁴⁸ Texto de Ariano Suassuna, direção de Henrique da Paz, figurinos de Luís Otávio Barata, iluminação de Diana Barreto, sonoplastia de Dako. Elenco: Betty Amado, Cesar Silva, André Genú, Eduardo Santos, Francisco Weil, Lineu Gantuss, Mário Barradas Dias, Maria do Espírito Santo, Nazaré de Oliveira, Raimundo Ferreira Palha, Sérgio Machado. Local: Teatro Experimental “Waldemar Henrique”, estreia dia 03 de novembro de 1981.

¹⁴⁹ Texto de Mário Prata, direção de Luís Otávio Barata, cenário de Paulo Martins, figurino de Marizeth Ramos, iluminação de Calazans e Diana Barreto, música de Astor Piazzola. Elenco: Cláudio Barradas, Henrique da Paz, André Genú, Beti Rodrigues, Oscar Reis, Cleodon Gondim. Local: Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”, estreia dia 03 de abril de 1981.

¹⁵⁰ Texto e direção de Ramon Stergman, música de Walter Freitas. Elenco: Romualdo, Walter Freitas. Local: Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”, estreia dia 08 de setembro de 1981.

¹⁵¹ Texto e direção de Milton Cunha Júnior. Elenco: Suzi Quintella, Milton Cunha Júnior, Denise Bandeira. Local: Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”, estreia dia 03 de dezembro de 1981.

¹⁵² Texto do conto de Benedito Monteiro com adaptação e direção de Cláudio Barradas, figurino de Augusto Rodrigues, iluminação de Agostinho Conduru. Elenco: Ana Maria Castro dos Santos, Antônio Oliveira, Edivaldo C, de Souza, Emanuel José F. Ferreira, Ernesto C. de Castro, Francisco de Assis, Joanita Guedes, Juliana Amaral, Márcio B. Dias, Maria Carmem M. da Silva, Maria Clara de L. Machado, Maria Lara R. da Silva, Maria Noe P. Costa, Nadira Souza, Olinda Margaret Charone, Raimunda de Fatima S Souza, Roberto Zoni Botelho, Rodolfo B. Pinheiro, Sônia Galba Albuquerque, Wlad Lima. Local: Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”, estreia dia 03 de julho de 1981.

¹⁵³ Texto de Pedro Bloch, direção, cenário e música de Rivaldo Rosa, figurino de Clara da Costa Lima, iluminação de Calazans. Elenco: Lélia Serra, Francisco Peixoto Netto, Paulo Nogueira, Ana Diniz, Augusto Almeida, Ray Maya, Pedro Alexandrino do Amaral Neto. Local: Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”, estreia dia 06 de maio de 1981.

¹⁵⁴ Texto de Lourdes Ramalho, direção de Augusto Gamboa, cenário e figurino de Wlad Lima. Elenco: Euzébio Pessoa, Ruy Guilherme, José Augusto Sardo. Local: Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”, estreia dia 14 de junho de 1981.

¹⁵⁵ Texto de Montero Cecim, direção de Paulo Cunha, cenário e figurino de criação coletiva, iluminação de David Mourão, produção de Paulo Cunha e Antônio Cruz. Elenco: Graça Lisboa, Rosa de Farias, Sandra Gomes, Paulo Cunha, Sandoval Júnior, Afonso dos Santos, Bráulio Lima, Célio Lúcio. Local: Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”, estreia dia 05 de setembro de 1981.

¹⁵⁶ Texto de Sylvia Orthof, direção de Manoel Dilair, cenário e figurino de criação coletiva, iluminação de Calazans. Elenco: Amanda Rodrigues, Olinda Charone, Linda Phorter, Rodolfo Silva, Tônia Oliver, Antônio Carlos Soares. Local: Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”, estreia dia 07 de março de 1981.

Rataplan”¹⁵⁷; Sociedade Civil Teatro de Equipe do Pará – TEP, com “Eu Chovo, Tu Choves, Ele Chove”¹⁵⁸; Grupo de Teatro Palha, com “O Campeonato dos Pombos”¹⁵⁹.

Estes são os grupos e espetáculos que transitaram entre a periferia e o centro da cidade, sendo apresentados com toda a sua ficha técnica, no ano de 1980, em sua maioria que trabalhavam com textos de autores nacionais com temas específicos das regiões Sul e Sudeste, autores que chegavam em Belém a partir das publicações das revistas da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – SBAT ou dos Cadernos de Teatro distribuídos pelo Serviço Nacional de Teatro – SNT, e também era o início de manifestações de uma nova escrita feita por dramaturgos da cidade de Belém, como Ivan Tenório, Raimundo Alberto, Nazareno Tourinho, João de Jesus Paes Loureiro, Edyr Augusto Proença, dramaturgos que iniciavam o desvendamento de uma cidade mais contraditória, e Ramon Stergman que já tratava de uma escrita que iremos perceber um mergulho nas dramaturgias de periferia urbana que nos faz compreender seus moradores e identificar os discursos que nelas circulam e verificar que são vividas em seu cotidiano. Conhecer e compreender esses discursos, essas visões e essas que podem favorecer a apropriação de que hoje se percebe que essas periferias podem ser vistas como espaço de produção e de circulação de saberes, agora entendo as relações entre o centro da cidade e suas periferias, se nas dramaturgias estão inseridos aspectos do centro que estão presentes na periferia.

É neste capítulo que sujeitos como eu e meus pares vamos nos fazer presente, nesta pesquisa, necessito daqueles que vivem e/ou viveram e que estejam presentes, talvez para problematizar visões mais tradicionais de sociedade, não se trata de olhar a periferia e o “outro” (que a habita) como se fossem exóticos, pois a periferia é o particular universal, pode ser entendida também como o que está fora do discurso dominante, como não pertence ao discurso hegemônico, mas ao mesmo tempo se relaciona diretamente com o que não pertence ao discurso lhe dá sustentação. Desse modo, não se pode entender a periferia sem estudar o centro, ao mesmo tempo, para entender o centro é fundamental estudar a periferia. Os grupos de teatro

¹⁵⁷ Texto de Pedro Veiga, direção de Manoel Dilair, cenário de criação coletiva, figurinos de Alberto Bastos, iluminação de Calazans. Elenco: Fernando Bastos, Keta Nascimento, Virginia Alfaia, Alberto Bastos, Edy Silva, Dalberton Oliveira, Henrique Andrade, Wilson Costa. Local: Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”, estreia dia 15 de agosto de 1981.

¹⁵⁸ Texto de Silvia Orthof, direção de Lélia Serra, cenário e figurinos de Rivaldo Rosa, iluminação de Guilherme, música de Saint-Clair, Renato e Carlinhos. Elenco: Shirley Machado, Paulo Nogueira, José Antônio, Diva Flexa, Clara Lucena, Renato Jorge, Deyse Cunha, João Rodrigues Pinto. Local: Teatro Experimental “Waldemar Henrique”, estreia dia 05 de dezembro de 1981.

¹⁵⁹ Texto de Raimundo Alberto, direção, iluminação e sonoplastia de Paulo Santana, cenário de Paulo Santana. Elenco: Roseane Amaral, Linda Perthy, Jorginho Trindade, Paulo Alencar, Noraney Fonseca, Dores Baena, Jorge Ricardo, Lilian Greyce. Local: Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”, estreia dia 02 de outubro de 1981.

que trabalham e são da periferia nos fazem conhecer e cruzar fronteiras, bem como nos fazem lidar com vozes que sempre estiveram à margem, pois, como as fronteiras, são lugares alternativos, fluídos e sem demarcações precisas, rompê-las significa ir além do binário certo-errado, normal-anormal, isto-aquilo, e assim esses grupos, artistas e dramaturgos da periferia trabalhavam e trabalham a transgressão e novas possibilidades de sobrevivência do teatro neste lugar. E o que seriam essas temáticas trazidas pelos grupos desta periferia? É o que tentarei descobrir.

E o confronto com os grupos do centro da cidade, que habitavam os teatros por serem próximos aos intelectuais que controlavam a cultura nessa época e nos dias atuais. A contrapartida era uma versão burra a qualquer tema que parecesse politicamente circunscrito ou vinculado à realidade brasileira da época. E assim iniciavam novos tempos onde o ponto mais importante a se mencionar, não é o gosto pelo assunto, porque esse nos era secundário, como bons estudantes e fazedores de teatro, tínhamos aprendido “fazendo” ou na escola que o teatro precisa de uma coisa chamada “rigor técnico”. Portanto, gostoso mesmo era se autoproclamar como um grupo de pesquisa de linguagem. O que entendíamos por experimentalismo em teatro se ligava a um estudo de uma técnica específica como a *Commedia dell'Arte*, estudo que, se Deus quiser, iria nos conduzir a um assunto para um espetáculo.

A meta visada era o arrojo formal, e o rótulo “pesquisa de linguagem” apaziguava a consciência moral dos que queriam se diferenciar do convencionalismo do teatro regional e/ou comercial. Além disso, existia ou ainda existe uma tendência oculta quanto ao sistema de produção teatral. Existia e existe uma ideologia autoritária, a qual alguns grupos e/ou diretores da minha geração se pegavam muito fortemente ligados àquele nicho de valorização mercadológica, que é o do “encenador-autor”¹⁶⁰.

Todos que trabalham com o teatro sabem que sem uma certa vontade da “marca pessoal”, você dificilmente persiste na profissão ou seu grupo não ganha o reconhecimento pelo público. É justo que todo artista procure viver livremente sua invenção, mas essa ideologia da “assinatura artística” talvez corresponda à deterioração da visão hegeliana do belo como ideal de ação humana livre, produto do espírito que se realiza ao se produzir livremente. Ela pode ser

¹⁶⁰ “o termo encenador vem a ser a tradução do seu correspondente francês *metteur en scène*. Entretanto, junto aos práticos *de* teatro, à crítica especializada e ao público, e o termo empregado mais frequentemente, entre nós, para expressar esse ofício, como foi descrito acima, é o diretor teatral. Já se depara com o problema Yan MICHALSKI (ROUBINE, 1992, p. 14-15) ao explicar as nuances sobre os mesmos termos direção e encenação, o primeiro sugerindo uma prática mais impositiva, autoritária e executiva, e o segundo deixando transparecer mais fortemente a ideia de uma obra de arte autônoma que privilegia seu foco criativo na linguagem estabelecida para a cena” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 123).

tirânica quando, por exemplo, conduz a um individualismo que impõe uma exigência de resultado paralisante para o conjunto da equipe de trabalho.

O mais curioso é pensar que este quadro de gosto – cujo principal motor era uma ideologia do individualismo criativo do artista – tinha ligação direta com os modelos de artistas que estavam ali por perto. Mas mesmo que não os respeitássemos em tudo o que faziam, Maria Sylvia Nunes, Cláudio Barradas, Luís Otávio Barata, Geraldo Salles, Cacá de Carvalho, os paraenses e os nacionais Augusto Boal, Amir Haddad, Antônio Abujamra, Myriam Muniz, Zbigniew Ziembinski, Antunes Filho, Gerald Thomas e Zé Celso, eram para nós modelares porque traduziam muito bem as aspirações adolescentes de uma época sem perspectivas.

É preciso dizer que esses artistas se tornaram modelos não apenas pela celebridade que os envolvia, eles traduziam bem o nosso gosto da época, e reforçavam algumas das ideias toscas ou não que traziam das universidades, uma entidade nem sempre boa para instrumentalizar artistas, mas sempre eficiente para fazer elogios da pedagogia do teatro.

Um fazer de artistas e/ou grupos desta cidade, quero aproveitar para marcar a posição crítica oposta, inclusive a uma linha fortemente representada na cidade. Hoje a maioria deles, inclusive eu que aqui realizo esta reflexão, é e são membros de uma irmandade muito recente na história da arte, que é a dos estudantes de teatro. Este movimento das “pedagogias do teatro”¹⁶¹ ganhou muita força a partir do final dos anos 60 nos meios não universitários, uma das maiores influências nesta área é Eugênio Barba, com o seu trabalho ligado à Antropologia Teatral. O bom lado da “Antropologia Teatral”, talvez mais influente entre várias correntes pedagógicas do teatro, foi insistir que o teatro tem pressupostos técnicos como qualquer outra arte, assim como a música, a pintura e a dança, a arte do ator também tem uma medida técnica a ser superada. Ao afirmar esta dimensão como necessidade, as pedagogias teatrais “descobriram” um critério óbvio para distinguir o artista do diletante.

Mas não é preciso pensar muito para verificar que esse critério é necessário, mas não suficiente. O passo seguinte, que ocorre com muita frequência, é perverter o critério em uma doutrina protecionista. Se a confiança se cristaliza a ponto da técnica se tornar um fim em si mesmo, surgem tecnicismos com seus efeitos danosos. As avaliações técnicas se normatizam como supostamente universais, os aprendizes de artistas passam a considerá-la mais importante

¹⁶¹ Elaborada pelo diretor italiano Eugenio BARBA não apenas enquanto “ponto de vista sobre o teatro”, mas como disciplina fundamentada cientificamente. É resultante de uma longa experiência teatral, marcada de forma determinante pelo encontro com o diretor polonês Jerzy GROTÓVSKI. De fato, muitos dos aspectos presentes nas formulações da Antropologia Teatral podem ser reconhecidos no livro que publicou em 1968. Em busca de um Teatro Pobre, com a presença da “montagem” no trabalho do ator e a importância do “treinamento” como prática geradora de materiais que auxiliam a construção da expressividade do intérprete (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 33).

do que a sensibilidade, do que o jogo das formas, a relação com o público, e do que a visão de mundo manifesta na obra. O tecnicismo perverte a técnica porque a torna um valor em si, um parâmetro supremo. Uma pessoa vai ver um espetáculo teatral, e, ao sair, toda sua experiência estética se reduz a frases como: é um trabalho de grande rigor, vê-se um excelente “tônus” do ator, uma qualidade de energia fantástica, viram como é notável o comprometimento da coluna vertebral? O discurso tecnicista interessa às pedagogias teatrais porque ele assegura uma reserva de mercado. Por outro lado, a necessária consciência técnica é mais facilmente transmissível aos alunos se ela for apresentada como um conjunto de princípios de largo alcance, universal, acima dos estilos artísticos.

Isso causa menos danos ao império da “diversidade” que sustenta as escolas de teatro. Não é à toa que a “Antropologia Teatral” faz esse trabalho museológico – e útil no sentido conservador – de comparar e catalogar estruturas comuns a atores e dançarinos orientais e ocidentais. O equívoco ocorre quando essas formas se tornam objeto de culto, sem mediações críticas e criativas que poderiam atualizar suas potencialidades artísticas.

Em resumo, eu acredito que parte dessa geração, da qual faço parte, tem uma forte tendência de afirmação do personalismo no gosto, que nos levaram e nos levam a modelos tecnicistas e universalizantes – curiosamente todos os efeitos aos princípios difundidos pela expansionista “pedagogia teatral”.

Mas por que não o contrário?

Quem olhasse de perto para a maioria dos trabalhos que seguiam à risca essa cartilha universal-tecnizante perceberia uma feição comum: não se assistia a uma história, mas uma exacerbação do exibicionismo técnico. Exibicionismo do encenador ou do ator protagonista. Quase sempre de ambos. Um estrelismo. Não mais as bases pulsionais da genialidade romântica das encenações. E sim a uma tendência a discursos monologamos entre personagens e o espectador tratado como objeto e não como sujeito. Em cena, muito pouco de relação humana, e muita vontade de fascínio.

Minha pesquisa se fortalece quando percebi que esse gosto por categorias acima dos valores históricos circunstanciais, coincidia muito estranhamente com uma característica comum aos produtos artísticos de hoje, vistos como mercadoria. E a estruturação de um produto com o formato de “mercadoria” ocorre quando a meta maior da produção é o valor de troca, a circulação mais ampla possível, a facilitação que viabiliza o maior consumo. Para a mercadoria o valor mais importante é a circulação e não o valor gerado pelo trabalho depositado na obra. A mercadoria sempre se pretende neutra, está acima do particular e do circunstancial, do historicamente delimitado. Seu sonho é atingir a todos. É tornar-se universal.

Nesta perspectiva, a pergunta que surgiu foi: por que não o caminho contrário, do particular, do concreto, do historicamente circunscrito, o caminho das representações em contexto histórico? No meu entender, o TEATRO começa a existir de fato quando a pergunta do “para que fazer teatro?” é feita de modo autocrítico. A partir de uma negação dos valores já internalizados, e com base na crítica radical começamos a formar o interesse por uma arte entendida como meio para algo que está fora dela, para a realidade social paraense e fundamentalmente brasileira, de tantos aspectos a serem refletidos, alguns com mais urgência de que outros. Se eu tivesse que enumerar os tais “princípios de construção dramaturgica do espetáculo contemporâneo”, eu teria que invocar este nome arcaico que vincula teatro à tradição ética do Ocidente. No sentido simbólico e talvez literal, também – o teatro antigo é herdeiro da narrativa épica por conter aquele mesmo impulso comemorativo das pessoas que se reuniam na beira dos igarapés para ouvir estórias de assombração, objetivando trocar emoções e o exercício da representação.

Mas a minha, e a nossa, meta artística é contar uma história que interesse as pessoas do tempo de hoje e que se apresente sobre um grande assunto. É preciso que esta reflexão crítica se estenda às formas da narrativa e ao modo de produção destes grupos. E qual seriam os melhores procedimentos? Desde a fundação do Grupo de Teatro PALHA tive a intuição de que a arte não basta, e para discutir sobre o assunto é preciso que a reflexão crítica se estenda às formas da narrativa e ao modo de produção. Isso vem reverberando na tradução prática e na aposta de que a referência central era a escrita da dramaturgia, e que de agora em diante, seria o grupo de atores que está ali na sala de ensaio experimentando, o responsável pelo texto ou pela estória que está sendo contada.

A intenção épica no teatro se realiza quando a experiência é construída coletivamente, e se entrarmos no terreno do trabalho coletivo, em que o sujeito participa das questões gerais da sociabilidade que afetam qualquer trabalhador. Foi nesse sentido que passei a adotar o que Bertolt Brecht chama de “método Clássico” de lidar com acontecimentos complexos. A partir da crítica marxista ao trabalho alienado, adotando a convicção de que o trabalho não é “uma pena”, se bem partilhado de sua finalidade e de seus frutos. Em outras palavras, uma possibilidade gostosa do bem partilhado de sua finalidade e de seus frutos, onde a felicidade é produtiva no trabalho teatral, toda vez que se estabelece em um de sujeitos ativos, responsáveis, conscientes e livres.

O trabalho do ator deixa de ser, quanto a sua função, um mero instrumento, para se tornar um sujeito ético quando durante o processo de ensaios e de criação utiliza-se da coletivização para dar segurança na criação e no momento em que o grupo de atores se apropria

dos meios de produção do espetáculo. Nos grupos de teatro desta pesquisa e no Grupo de Teatro PALHA o ator também pode se apropriar da dramaturgia, luz, cenografia etc.

Esse discurso pode ter ecos do espírito da contracultura dos anos 70, mas não se trata aqui de nenhuma obrigação à coletivização, nem de qualquer promiscuidade profissional. O fato é que mesmo sem desempenhar a função alheia, o ator partilha de uma concepção ao partilhar da formação do conceito geral do trabalho. Pessoalmente acho a coisa mais idiota que foi inventada, é o ensaio teatral em que o diretor manda decorar o texto e no dia seguinte “marca” os deslocamentos pelo palco. Nas poucas vezes que fiz isso fiquei muito infeliz com o resultado. Para ensaiar assim você não precisa mais do que seis dias, e é melhor que ensaie só seis dias porque depois disso começa a piorar.

O trabalho do público no processo de construção coletiva do espetáculo se inicia na sala de ensaio e se completa na relação com a plateia. A formação do espaço-tempo da cena depende de uma projeção na leitura de quem vê, depois sendo verificada durante a temporada.

Muito do trabalho de um diretor de teatro consiste em assistir ao espetáculo com os olhos dos espectadores de hoje, com os prováveis olhos dos públicos do nosso tempo. E se entendermos o conceito de trabalho não alienado a recepção do público, torna-se fundamental procurar uma relação cênica que abre ao espectador o espaço de uma ação de sujeito igualmente consciente, livre, responsável, criativo, crítico. O enfoque é o mesmo, o espectador aprofunda seu interesse pelo trabalho da cena se ele encontrar alguma forma de participação ativa que o respeite como sujeito ético. E eu acredito que a forma fundamental do “trabalho” cognitivo do olhar do espectador é a ação conjunta em distinguir e reunir realidade e ficção, que acontece como movimento coletivo na plateia.

Para que se intensifique esse trânsito perceptivo entre realidade e ficção existem várias formas. A mais grossa delas é aquela interatividade do tipo arrastar o espectador para o palco e obrigá-lo a tomar parte da cena. Muitas vezes isso torna o pobre coitado menos um sujeito ético e muito mais um objeto de humilhação ou escárnio.

Acredito numa forma mais simples de colaboração do público, e muito utilizada no teatro clássico de Shakespeare, ele fazia isso no prólogo do Henrique V quando convidava o espectador nas insuficiências da cena com a generosidade da imaginação. Não só a peça se iniciava com um pedido de colaboração imaginária, mas isso era um princípio geral de uma dramaturgia sem cenários. À cena cabia indicar parte do universo da ficção para que a totalidade se conformasse de fora. Ela não pretendia apresentar a integridade do espaço. Não se trata de ilusão, mas de sugestão e convenção. Como o ator não pretendia parecer a personagem na situação real, mas indicar a ação ficcional, ao teatro era permitido, nos poucos metros quadrados

de palco, criar grandes quilometragens de espaço e descontínuos tempos de história. Não havia necessidade de semelhança entre o mundo da representação e o universo representado, porque se dispunha da ajuda do público para completar a diferença.

O que me parece muito interessante nisso é que o espectador se sente também construtor do espetáculo. Este recurso é usado na maioria das tradições não dramáticas, incluindo as orientais, e pode servir a propósitos críticos diferentes. É anti-ilusionista porque põe em questão a regra do funcionamento da representação. Propicia um trabalho intelectual do público no sentido de uma intervenção imediata também dos sentidos. Brecht tinha uma boa definição de beleza. Ele dizia que uma coisa bela é aquela que dá aos sentidos a oportunidade de se mostrarem hábeis. É por isso que ele escreveu que o “olho produz”. Quando você distingue e valoriza algo, quando seus sentidos demonstram acuidade perceptiva para eleger focos e atribuir beleza, um trabalho produtivo está sendo feito. Além de sensível e imaginária, esta colaboração do espectador também é de ordem crítica. Ela constrói valores. Valores estéticos, políticos, éticos etc. Esta é uma importante característica do teatro de Brecht e que o aproxima da tradição dos bons narradores da antiguidade. Uma boa história não esclarece tudo, não vem pronta nas suas relações internas, mas se apresenta à leitura como matéria absoluta. Formalizada, bem acabada, mas com uma materialidade de “imagens” que a torna possível da intervenção valorativa do público. Na contraditória dos acontecimentos sociais que a compõem, a peça solicita, dialeticamente, a inteligibilidade. Uma boa narrativa se faz com a iluminação do olhar do público.

Tratar os atores e o público como suspeitos da história. Encarar os homens como sujeitos da história. Esses princípios de trabalho artístico nos aproximam muito da maneira brechtiana de responder à pergunta moderna sobre “o que é o teatro”? O teatro é para Brecht um lugar do prazer produtivo. Do prazer de compreender como são transformáveis as práticas do mundo. De redescobrir o espanto sobre coisas que pareciam habituais. De atuar – ainda que simbolicamente – sobre as práticas do mundo. Nessa visão, a maior finalidade do teatro está para além dele. E a construção do sentido da experiência aparece como prioridade. A essa altura a nossa escrita está se tornando longa e agora vou caminhar para algumas sínteses. Na curta história do Grupo de Teatro PALHA e dos grupos que aqui apresentei e estudei, buscando traçar uns caminhos vigentes do gosto, caminho que nos aproximou de um olhar um pouco mais concreto sobre a realidade. E que nos levou a perceber que, para o artista, não se opõe a questão da “representação da realidade”.

Por consequência, a representação deve ser tratada com a mesma medida crítica que utilizamos para estudar a vida. Em termos mais diretos, temos que ser marxistas também na

atitude de trabalho. O prazer de um trabalho teatral depende de uma construção conjunta do sentido da obra. Uma outra forma de conceber essa construção coletiva da finalidade e falar dela em termos de concretização do ponto de vista. Naquele famoso esquema da cena de rua como modelo para o teatro épico, Brecht se utiliza do exemplo de uma mulher contando como foi a conversa com o proprietário do seu apartamento, no dia em que conversaram sobre o conserto de um cano d'água furado. Ao contar o episódio para os amigos, a mulher não estava interessada nos momentos em que o proprietário lhe pareceu um senhor razoável, mas ela queria sim apontar estratégias dele para desviar o assunto. Se as narrativas do cotidiano têm sua finalidade direta, por que tantas vezes temos medo de que lado tomamos no palco? O teatro brechtiano é um grande exemplo de que escolher um lado da briga não significa anular as contradições de parte a parte. E isso vale para a maioria dos grandes dramaturgos que só se interessou em retratar personagens que contivessem algo de ridículo, ou patético, ou de lamentável.

Evidentemente eu não seria tolo de estar afirmando que uma dramaturgia só é boa quando ela se compromete com um ponto de vista. Ao contrário, nós sabemos que quando o teatro se torna veículo de um único ponto de vista se aproxima da morte, como já observou Peter Brook. Podemos modificar a frase “uma peça é um túmulo visto de certo ângulo”. Uma agitação que produz sentido. Quando um narrador das ruas rememora uma história qualquer, ele constrói com o ouvinte a perspectiva da finalidade dela. E uma bela tarefa na vida é a construção do sentido desordenado da nossa história. Esse é um trabalho que nos forma como Sujeito, Pequeno Organon de Brecht resume muito o que foi escrito acima ampliado. Sem juízos críticos e sem o bem determinado é impossível fazer uma reprodução artística. Sem conhecimento não é possível mostrar coisa alguma. Como discernir o que é que vale a pena saber? O ator que não deseja assemelhar-se a um papagaio ou a um macaco tem que adquirir os conhecimentos sobre o convívio humano que são patrimônio da sua época, tem que adquiri-los participando da luta de classe. Tal coisa parecerá uma degradação a muitos, a todos que põem a arte nos píncaros (depois de acertar as contas). Mas é em uma luta travada na terra e nas nuvens que se poderá decidir tudo que de fato é importante para o gênero humano. Uma luta travada no exterior e não nas cabeças. A ninguém tem o direito de se colocar superior aos das classes que lutam, pois a ninguém é possível colocar-se num plano superior aos dos homens. Não ter partido em arte significa apenas pertencer ao partido dominante.

Mas com as mudanças contemporâneas, que alteram nossa concepção sobre o tempo, espaço e o indivíduo, é possível entender que este fazer está na desterritorialização “na imobilidade, mas também de uma territorialização na mobilidade” (HAESBAERT, 2006, p.

129), isso é contemporaneidade, por meio de mudança de tempo e de espaço provocados pelas telecomunicações e pelos transportes velozes que modificaram nossas relações com o território independente de sairmos ou não dele, no mundo contemporâneo, estaríamos em constante processo de territorialização, (des)territorialização e (re)territorialização (T.D.R.), o que prejudicaria a formação de uma identidade cultural, já que ela se dá grandemente em conformidade com o território.

3.7 ESTA É A ENTRADA DA CASA DA BOIUNA: O movimento teatral de Belém de 1980 a 2000

Lá embaixo há um tremedal
 Cururu está de sentinela
 Desço pelos fundões da grotá
 Num escuro de se esconder
 O chão oco ressoa
 Silencio não pode sair
 Há fossas de boca inchada
 - Por onde será que isto sai?
 - Sai na goela da Panela
 Ai o medo já me comicha a barriga
 Lá adiante
 Num estirão mal-assombrado
 Vai passando uma canoa carregada de esqueletos
 Neste Buraco do Espia
 Pode-se ver a noiva da Cobra Grande
 Compadre! Tremi de susto
 Parou a respiração
 Sabe quem é a moça que está lá embaixo
 ...mudinha como uma flor?
 - É a filha da rainha Luzia!
 - Então corra com ela depressa
 Não perca tempo, compadre
 Cobra Grande se acordou
 - Sapo-boi faça barulho
 - Ai Quatro Ventos me ajudem
 Quero forças pra fugir
 Cobra Grande vem-que-vem-vindo pra me pegar
 Já-te-pego Já-te-pego
 Tamaquaré, meu cunhado
 Cobra Grande vem-que-vem
 Corra imitando o meu rasto
 Faz de conta que sou eu
 Entregue o meu pixé na casa do Pajé-pato
 Torça caminho depressa
 Que a boiuna vem lá atrás
 Como uma trouxada de depravem amassando mato
 Uei!
 Passou rasgando o caminho

Arvorezinhas ficaram de pescoço torcido
 As outras rolaram esmagadas de raiz para cima
 O horizonte ficou chato
 Vento correu correu

Mordendo a ponta do rabo
 Pajé-pato lá adiante ensinou caminho errado:
 - Cobra Norato com uma moça?
 Foi pra Belém Foi se casar
 Cobra Grande esturrou direito pra Belém
 Deu um estremeção
 Entrou no cano da Sé
 E ficou com a cabeça enfiada debaixo dos pés de Nossa Senhora
 (BOPP, 1994, p. 52-53-54)

Foi na entrada da casa da Boiuna que acho que adoeci. Na espera, talvez culpe a poeira dos pés dos romeiros. Em velocidade e pausa, em oração. Embrulhei-me no inverso do verso, na trama invertida, sem medo de calor e tramas vendidas, comecei a me embrulhar de rios, ataques às subjetivações do cão, do monte feito de pedras translúcidas, nenhum sentimento verdadeiro plantei, ficou um nó.

Corri para ver o rio, com entusiasmo de escrever trajetórias de artistas preciosos do teatro paraense, convivemos com a morte diária do que fazemos, pelas beiradas dos canais, matas, rios dos becos verticais. Fingindo não ver a morte clandestina patrocinada por quem não sabe pensar a cultura e assim fui pelos becos da memória em busca da virgem Maria menina.

Mistério?

Cósmico mar

Onde infima navego

Buscando em vão oculta margem...

Pois o tempo é dentro das coisas.

Oh rápidas rosas.

Oh morosos minérios.

Em perene desgaste de mutação sem término seres em viagem navegamos o universo.

O tempo é dentro de nós.

Sou um ser que rasteja de sentimentos humanos.

Ambíguas agridoce

Salamarga vida:

Acaso aprenderei

Tua sábia lição

A tempo de usá-la?

Ou só quando a boca
 que ora soletra
 estiver calada?
 Por isso cismo com as estrelas que olhar nenhum alcança.
 Por instinto, sinto o infinito.
 A distância imensa qualquer grito cancela.
 Na floresta das perguntas sou infimo ser perdido.
 Pior, o Órfão cósmico de um deus escondido.



Os palcos sempre exercem influência na cultura dos povos. Os homens procuram exteriorizar seus anseios, exercitar seus pendores e estado de alma por uma série de formas intelectivas. Não há nacionalidade que não tenha no seu passado manifestações teatrais. Nesse sentido Belém tem o que contar. Atualmente, em Belém, temos uma diversificada e grande demanda cultural dentro dos diversos segmentos artísticos, com destaque para as manifestações folclóricas, a dança, a música, as aparelhagens, o cinema, as artes visuais e o teatro. Os municípios também têm apresentado crescimento cultural, pois com as leis emergenciais Aldir Blanc, percebe-se um investimento nas manifestações culturais próprias de cada município e o intercâmbio cultural entre a capital e os municípios.

O que falta são os festivais e mostra de artes cênicas, teatro e dança, que poderiam ser organizados pelo governo e as entidades de classe, que em anos anteriores eram realizados em Belém, e que também poderiam ser itinerantes entre os principais municípios do estado, com a realização de oficinas e apresentações na capital e no interior. O estado, apesar dos investimentos culturais existentes, ainda é carente de programas de governo destinados a desenvolver a cultura no que tange à produção, manutenção e circulação dos espetáculos, uma vez que existe um custo amazônico¹⁶² que dificulta a circulação dos espetáculos. A cena cultural em relação às artes não estagnou, passando por períodos com maior ou menor destaque, sempre

¹⁶² 1º da Lei nº 11.977, de 2009, para definir que custo amazônico é o índice diferenciado de custos adicionais, levando em conta dificuldades de deslocamento, transportes, comunicação e logística até as áreas ribeirinhas. Disponível em: <https://www.valoramazonico.com/>. Acesso em: 11 nov. 2022.

com o esforço dos artistas em permanecer fazendo e divulgando a sua arte, buscando seu espaço, melhor estrutura, maior organização, respeito e reconhecimento.

Edielson Goiano¹⁶³ diz que vive ainda momentos inesquecíveis de verdadeira batalha campal para colocar em cena seus espetáculos, quase sempre sem recursos financeiros para a montagem do cenário, confecção do figurino, sem local para ensaio e até mesmo para apresentação. Esta satisfação é vivida por todos nós que fazemos teatro em Belém e dos que estão nesta pesquisa. Podemos identificar as temáticas das propostas de encenação que levaram diretores, atores, atrizes e toda uma equipe técnica de realização construir seus espetáculos. E esta pesquisa também é parte de referência para aqueles que querem compreender o teatro de Belém, pelos que fazem.

Precisamente no dia 1º de janeiro de 1979, sob o registro C.G.C nº 04.575.585/0001-29, foi fundada a nova Federação Estadual de Atores, Autores e Técnicos de Teatro – FESAT, que tinha como finalidade congregar o movimento teatral paraense, representando-o perante pessoas jurídicas e zelando pelos interesses da categoria; incentivar um fazer teatral crítico, inovador que respeite, desenvolva e divulgue os valores culturais da região e do país; lutar pela ampliação de recursos públicos e privados como distinção à área cultural, fiscalizando e garantindo sua adequada aplicação; buscar em conjunto com outras entidades afins, mecanismos que possibilitem a democratização e a maior participação das entidades civis nos órgãos de cultura do estado; acolher e desenvolver as diretrizes da Confederação Nacional de Teatro Amador – CONFENATA. Nesta época tínhamos fala e uma representação no conselho diretor do Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”, o direito pelo voto para a escolha do diretor do teatro, que na época era o arquiteto, ator e diretor teatral César Augusto Machado, substituído por Fernando Rassy, que assume o TEWH de maneira fraudulenta e já eleito presidente da FESAT, por voto direto num momento em que a classe estava dispersa restando um quórum de jovens artistas trazidos por ele, que desconheciam as relações conflituosas travadas pelo diretor do TEWH (César Machado) e os outros veteranos da categoria. Durante a gestão de Rassy, o teatro virou o “Templo do ROCK”, a sala de ensaio, a única de Belém disponível foi fechada. Ademais, as poucas verbas destinadas pela SECULT para os grupos de teatro, na época (CR\$ 7.000,000,00 – sete milhões de cruzeiros), foram parar nas contas de membros da diretoria, entre eles, Rassy, que resultou na sua demissão da direção do TEWH.

¹⁶³ Ator, diretor teatral de Belém do Pará. Em entrevista concedida dia 13 de junho de 2022, às 18h30, na residência do autor.

O teatro em Belém ainda caminha lentamente na perspectiva de reconhecimento, seja pelo estado, na construção e implantação de políticas públicas para o setor, seja por parte da sociedade civil. Os grupos e artistas independentes têm dificuldades em construir suas pesquisas, pelos vários fatores: poucos espaços para apresentações e ensaios, insuficiência das políticas públicas, logo, são insuficientes, não compreendem as especificidades do processo artístico, nem dão conta do caráter plural das diversas formas de manifestação e criação. Esse registro é de suma importância, uma vez que sofremos de falta de memória, isto é, estamos num eterno recomeço, muitas vezes negando que muitos teatros vieram antes de nós. São marcas da trajetória do teatro em Belém, legado deixado por nós para os novos artistas que queiram conhecê-las.

Qual será esse tempo/espaço do fazer teatral? O importante é entender o tempo e espaço de Milton Santos (1997, p. 44), que nos diz:

tempo, espaço e mundo são realidades históricas, que devem ser mutuamente conversíveis se a nossa preocupação epistemológica é totalizadora. Em qualquer momento, o ponto de partida é a sociedade humana em processo, isto é, realizando-se. Essa realização se dá sobre uma base material: o espaço e seu uso; o tempo e seu uso: sua materialidade e suas diversas formas.

Portanto, o teatro que se manifesta está articulado ao tempo, ao espaço e ao mundo, isto é, as encenações dão conta a partir da materialidade do espetáculo das ações e suas múltiplas possibilidades de transcrição.

Nestes anos as salas de espetáculos eram poucas e a produção da maioria dos grupos, torna-se refém da disponibilidade destes pelo poder público. Os grupos e seus espetáculos não realizam grandes temporadas, são apresentações esporádicas de quinta-feira a domingo, quase sempre a partir da anuência do estado. A maior sala ainda é o Theatro da Paz, com toda a sua ostentação. Outros locais adaptados ou projetados, em diversos ambientes, casas, casebres, porões e os teatros Maria Sylvia Nunes, Teatro Margarida Schivazappa, Teatro Estação Gasômetro, Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”, Teatro do SESI, Teatro Universitário Cláudio Barradas, Espaço Cultural Bosque Grão-Pará, Casa da Atriz, Casa Cuíra, Estúdio Reator, Casarão dos Bonecos, Teatro de Apartamento, Porão do Espaço Atores em Cena, quase todos com palco italiano. Espaços que não suprem as necessidades dos grupos e artistas de teatro da cidade, pois nestes lugares não acontecem o trânsito-periferia-centro-periferia, reforçando a inexistência de espaços para a realização de espetáculos. Reforçando o processo de territorialização, reterritorialização e desterritorialização que se relaciona com a retirada do território de alguém ou de algo. Nesse sentido, a desterritorialização do teatro se relaciona com o fato do mesmo não necessitar de um espaço específico para acontecer. Visto

que o mesmo pode ser desenvolvido nos mais diversos espaços existentes. Nas praças, quase que impossível devido ao alto valor cobrado para uso, restando as casas, casebres, porões entre outros espaços adaptados pelos artistas.

Quanto à crítica teatral, podemos dizer que ela quase não existe, os espaços reservados nos periódicos hoje são apenas para divulgação das agendas culturais. Fica evidente que hoje os jornais não disponibilizam espaço para essa prática, e alternativas são construídas como um sopro de resistência. Mesmo convivendo com as dificuldades de captar recursos para a produção, o teatro sobrevive graças à criatividade dos grupos e artistas. Num panorama mais amplo constata-se a criação de novos grupos e coletivos, mostrando que o movimento está crescendo, embora carente de incentivo. Daí a importância de uma Associação como a criada recentemente pelos grupos de teatro de Belém, que é a Associação de Grupos de Teatro de Belém – AGTB, fundada no mês de outubro de 2022 e continuamos a busca de apoio dos poderes públicos e privados para a profissionalização e qualificação das artes cênicas em Belém. Aqui cabe aos artistas interpretar seu tempo, seja com vistas ao futuro ou ao passado. Nós somos os intérpretes e tradutores de Belém, que pode ser criada e inventada por nós artistas de teatro. Sendo assim, o artista como sujeito ativo, mesmo sem nenhuma resposta para qualquer coisa, no fluxo e no refluxo dos paradoxos, das crenças e dúvidas, é o tradutor incondicional do seu tempo e do espaço. E aqui busco interpretações para entender a teatralidade contemporânea, pois seria impossível analisar uma encenação carregada de contaminações vindas de experimentações dos campos das artes, em especial o teatro.

Em minha pesquisa encontrei grupos de teatro de vida curta, com realização de apenas um espetáculo, que foram: Grupo de Teatro “Revolution”, com o espetáculo “O Boto Rosa”, de criação coletiva. O Grupo de Teatro “Açaí”, com o espetáculo “A Pipa Mágica”, de Rubem Alves¹⁶⁴. Grupo de Teatro “Aldearte”, com “Fábula”, de Millôr Fernandes¹⁶⁵; “Problema Educacional”, de criação coletiva; “A Morte da Tartaruga”, de Millôr Fernandes; “O Rei dos Animais”, de Millôr Fernandes; “O Homem Feio e o Homem mais Feio”, de criação coletiva;

¹⁶⁴ Rubem Azevedo Alves (Boa Esperança, 15 de setembro de 1933 – Campinas, 19 de julho de 2014) foi um psicanalista, educador, teólogo, escritor e pastor presbiteriano brasileiro. Foi autor de livros religiosos, educacionais, existenciais e infantis. É considerado um dos principais pedagogos brasileiros da história do Brasil, junto com Paulo Freire, um dos fundadores da Teologia da Libertação e intelectual polivalente nos debates sociais no Brasil. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Rubem_Alves. Acesso em: 5 out. 2022.

¹⁶⁵ Milton Viola Fernandes (Rio de Janeiro RJ 1923- Idem 2012). Autor e tradutor. De humor singular, humanista e moderno, com visão cética do mundo, Millôr Fernandes é uma figura de proa no panorama cultural brasileiro: jornalista, escritor, artista plástico, humorista, pensador, destaca-se em todas essas atividades. No teatro, empreende uma transformação no campo da tradução, tal a quantidade e a diversidade de peças que traduz e a personalidade com que o faz. Escreve, com Flávio Rangel, *Liberdade, Liberdade*, uma das peças pioneiras do teatro de resistência à ditadura militar, encenada em 1965.

Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3110/millor-fernandes>. Acesso em: 5 out. 2022.

grupo de teatro “Amazongapi”; “Sementes Sofridas”, de Gianfrancesco Guarnieri¹⁶⁶; grupo de Teatro “Antes tarde do que Nunca”, “Aventuras Domésticas”, de Renata Mello¹⁶⁷; o grupo de teatro “Apui”, “Um Buraco no Fundo do Quintal”, de Ramon Stergman¹⁶⁸; grupo de teatro “Argonautas”, da Cidade Nova, “Canções de Inocência”, adaptação livre da minissérie em quadrinhos Moonshadow, considerada uma das melhores histórias em quadrinhos da década de 1980. Grupo de teatro “ArKé”, “Eco do Silêncio”, texto de criação coletiva. Grupo de teatro “Art In Natura”, “A Morte Bate à sua Porta¹⁶⁹”, de Woody Allen e “A Construção”, de Dias Gomes¹⁷⁰, o grupo e fruto dos integrantes do grupo de teatro “Tecoara”, que era ligado ao Serviço Social da Indústria – SESI, com uma atuação de três anos. O grupo de teatro “Arte”, com os espetáculos “Vamos Jogar o Jogo”, de Antônio Fernando Bezerra¹⁷¹ e “O Reino do Mar Sem Fim”, de Severino Borges da Silva¹⁷². Grupo de Teatro “Arte Nossa”, com os espetáculos “Terra do Grito”, de Dias Gomes, “Caminho sem Volta”, de Machado de Assis e o “Rapto de Membeca”, de Maria Clara Machado. Grupo de teatro “Cena UM”, com o espetáculo “As Mãos de Eurípedes”, de Pedro Bloch. Cia Arte Cínica, com o espetáculo “Camelot, era uma vez”, de Chrétien de Troyes. Cia Alternativa de Teatro, com o espetáculo “Amazonas”, de criação coletiva do grupo. Cia de Atores Contemporâneos, com os espetáculos “O Grito do Trem Noturno”; “Violetango”; “Breve Concerto do Tempo” e “Relicário”, todos de autoria do grupo.

¹⁶⁶ Gianfrancesco Sigrido Benedetto Martinenghi de Guarnieri nasceu em Milão, filho de músicos antifascistas que decidiram mudar-se para o Rio de Janeiro em 1936, quando ele tinha dois anos. Em 1955, Guarnieri fixou-se em São Paulo e, com Oduvaldo Viana Filho, fundou o Teatro Paulista do Estudante, que depois se uniu ao Teatro de Arena, que seria um dos centros de resistência cultural e de conscientização popular no início do regime militar implantado em 1964.

Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/biografias/gianfrancesco-guarnieri.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em: 5 out. 2022.

¹⁶⁷ Renata Melo Moraes (Ribeirão Preto, São Paulo, 1956). Dançarina, coreógrafa, atriz e diretora teatral. Gradua-se em Odontologia pela Universidade de São Paulo (USP) em 1979.

Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa109025/renata-melo>. Acesso em: 5 out. 2022.

¹⁶⁸ Em 06 de agosto de 1943 nasceu, em Belém do Pará, Carlos Alberto Ferreira Bittencourt, Ramon Stergman. Trabalhou na PRC-5 Rádio Clube do Pará, além, também, na Rádio e TV Marajoara, por incentivo de Mário Amoedo, Edgar Proença, Mendara Mariane, Pierre Beltram, Almerinda Teixeira. Na literatura produziu livros como: Prelúdio dos Lírios (1960), editado pela Imprensa Universitária; Nuvens Indecisas (1968); Aboio (1975); entre outros. Recebeu várias premiações, tanto na literatura, quanto em textos teatrais. Participou de festivais dentro e fora do estado e foi membro da APLI- Academia Paraense Literária Interiorana; APE- Academia Paraense de Escritores; União Paraense de Escritores-seção Belém-Pará. Faleceu na noite de 23 de novembro de 2008, não resistiu a uma parada cardíaca. (PINTO, 2018, p. 19-20).

¹⁶⁹ Woody Allen.

¹⁷⁰ Escritor brasileiro, mais conhecido por suas peças de teatro e pelo seu trabalho como autor de textos para a televisão. Nascido em 19 de outubro de 1922, escreveu sua primeira peça de teatro – *A comédia dos moralistas* – aos 15 anos. O autor trabalhou em rádio e na televisão, mas, devido à sua filiação ao Partido Comunista, seus textos foram rejeitados pela televisão, o que o obrigou a escrever com pseudônimos. Disponível em: <https://www.portugues.com.br/literatura/dias-gomes.html>. Acesso em: 5 out. 2022.

¹⁷¹ Ator, diretor e autor. São Paulo. Formado pelo Conservatório Nacional de Teatro (UNI-RIO).

¹⁷² Nasceu no dia 08 de outubro de 1919 em Aliança, PE. Violeiro improvisador e Poeta Popular, criou versos e muitos folhetos de Literatura de Cordel. Disponível em: <https://www.recantodasletras.com.br/cordel/1482607>. Acesso em: 5 out. 2022.

Grupo de Teatro “Corpoealma”, com o espetáculo “Dia de Briga, Riso e Pausa para Pensar”, de criação coletiva do grupo. Grupo de teatro “Desafio”, com o espetáculo “A Farsa do Mestre Pathelin”, de Pierre Blanchet. Grupo de Teatro “Drama Comédia”, com o espetáculo “Madame Minhoca e Zé Jaboti”, de Silvia Orthof. Grupo de Teatro “Encarte”, com o espetáculo “Adormecido na Calma da Inocência”, de Alfredo E’Escragnolle Taunay¹⁷³. Grupo de Teatro “Encenação”, com os espetáculos “O Equino Filósofo”, de Dias Gomes; “Nó de Quatro Pernas”, de Nazareno Tourinho; “Proa à Popa” de criação coletiva do grupo. Grupo de Teatro “Encenarte”, com o espetáculo “O Homem Grávido”, de Gustavo Kurlat¹⁷⁴. Estúdio de Pesquisa Artística – EPA, com os espetáculos “Os Saltimbancos”, de Chico Buarque de Holanda; “O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá”, de Jorge Amado; “Ato Cultural”, de criação coletiva do grupo. Estúdio Artístico Reis-estar, com o espetáculo “O Estranho Peixe Que Pulou”, de Milton Cunha Jr¹⁷⁵; “All That Carimbo”, de Milton Cunha Jr. Grupo de Teatro “Folhas e Ervas”, com os espetáculos “O Banquete” e “Do Jeito que o Diabo Gosta e o Nosso Senhor Permitir”, de Shakespeare. Grupo de Teatro “Fulgem”, com o espetáculo “Cego Ouvido Mudo”, de José Saramago. Grupo de Teatro “Gafe Cultural”, com o espetáculo “A Cidade do Ontem”, de José Leal. Grupo de Teatro “Gestação”, com o espetáculo “Morte e Vida Severina”, de João Cabral de Melo. Grupo de Teatro do “SESI”, com os espetáculos “Antônio, meu Santo”, de Nazareno Tourinho; e “Uirapuru”, de criação coletiva do grupo. Grupo de Teatro Universitário – GTUFPA, com a montagem dos seguintes espetáculos: “Os Mansos da Terra”, de Raimundo Alberto; “A Cigarra e a Formiga”, de Esopo; “A Chegada de Lampião no Inferno”, de João

¹⁷³ Alfredo Maria Adriano d’Escragnolle Taunay, primeiro e único visconde de Taunay, foi um nobre, escritor, músico, professor, engenheiro militar, político, historiador e sociólogo brasileiro. Foi um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras, ocupando a Cadeira n.º 13.

Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Alfredo_d%27Escragnolle_Taunay. Acesso em: 24 out. 2022.

¹⁷⁴ É compositor, diretor musical, diretor teatral, dramaturgo e escritor, além de tradutor, educador e locutor. Participou de mais de cinquenta projetos artísticos, culturais e educacionais nos segmentos de teatro, cinema, música e publicidade no Brasil e em países como Itália, Espanha, Estados Unidos, Uruguai, Argentina e Cuba. É argentino de Buenos Aires, radicado no Brasil desde os 19 anos de idade.

Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Gustavo_Kurlat. Acesso em: 24 out. 2022.

¹⁷⁵ Cursa seu Segundo Pós-doutorado, no Fórum de Ciência e Cultura do Museu Nacional da UFRJ: Boi de Parintins, Estrutura Narrativa Patrimônio Cultural dos Povos da Floresta Amazônica, sob Orientação da Linguista Tania Clemente. Concluiu seu primeiro Pós-doutorado em História da Arte, pela Escola de Belas Artes da UFRJ (2017) pesquisando Narrativas Culturais no Carnaval de Rosa Magalhães, sob Orientação de Carlos Terra. É Graduado em Psicologia pela Universidade Federal do Pará (1982), possui Especialização em Moda e Indumentária pela Universidade Estácio de Sá (2004). Tem Mestrado em Letras (Ciência da Literatura) (2006) e Doutorado em Letras (Teoria Literária - Ciência da Literatura) (2010), ambos pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, pesquisando narrativas de Joãozinho Trinta. Tem experiência na área de Educação, Televisão, Rádio e Carnaval, com ênfase em Artes e narrativas Culturais.

Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/3617426/milton-reis-cunha-junior>. Acesso em: 24 out. 2022.

Augusto de Azevedo Filho¹⁷⁶; “A Árvore que Andava”, de Oscar Van Pfuhl¹⁷⁷; “Brincando de Brincar”, de criação do grupo; “As Aventuras de Um Diabo Malandro”, Maria Helena Kühner¹⁷⁸; “A Casa da Viúva Costa”, de Antônio Tavernard¹⁷⁹ e Fernando de Castro; “A História da Cinderela que a Vovozinha não contava”, de José Leal; “A Procura de Uma Dignidade”, de Lygia Fagundes Telles¹⁸⁰; “Matintaperera”, de José Leal. Grupo de Teatro “Infinitos”, com o espetáculo Só Riso, texto de autoria do grupo. Grupo de Teatro “Luzes da Ribalta”, com os espetáculos “Peguei o Ita de Volta”, texto de autoria do grupo; “Alô, alô interior”, texto inspirado na trajetória de Almir Silva¹⁸¹. Grupo de Teatro “Metete Bronca”, com

¹⁷⁶ A trajetória artística de João Augusto começou ainda jovem ao fundar o Teatro de Fantoches de Brighela na capital carioca. Quando ele completou 23 anos, atuou na peça inaugural d’ O Tablado, grupo teatral carioca criado em 1951 por Aníbal Machado, Martins Gonçalves e Maria Clara Machado (www.itaucultural.com.br). O jovem João Augusto participou nas seguintes peças do grupo: O Moço Bom e Obediente (Nô japonês), de Betty Barr e Gould Stevens, em 1951; Nossa Cidade, de Thornton Wilder, em 1954; A História de Tobias e de Sara, de Paul Claudel, em 1955; Pluft, O Fantasminha, de Maria Clara Machado, em 1955. Dessas peças, duas delas foram dirigidas por Martins Gonçalves que, posteriormente, em 1956 o convidou a participar do projeto de criação da Escola de Teatro da então Universidade da Bahia.

Disponível em: [1300804084_ARQUIVO_artigoanpuhusp2011.pdf](https://www.itaucultural.com.br/1300804084_ARQUIVO_artigoanpuhusp2011.pdf). Acesso em: 24 out. 2022.

¹⁷⁷ Oscar Von Pfuhl foi um médico e dramaturgo, morava na cidade de Santos, São Paulo. Foi casado com Gilberta Autran Von Pfuhl, irmã de Paulo Autran e Oscar escreveu inúmeros textos teatrais e teve muito destaque nos anos 60 pela qualidade e inovação de suas peças para teatro infantil. “A Máscara do Minotauro”; “A Árvore que Andava”, encenada no Teatro Oficina sob direção de Plínio Marcos; “Verinha e o Lobo” ou “Um Lobo na Cartola”, encenada pelo Teatro de Grupo no Teatro Aliança Francesa de São Paulo, sob direção de Roberto Vignati; “O Circo de Bonecos”, encenada pelo Teatro de Grupo no Teatro Aliança Francesa de São Paulo, sob direção de Roberto Vignati; “Romão e Julinha”, encenada pelo Teatro de Grupo no Teatro Aliança Francesa de São Paulo, sob direção de Roberto Aschar; “Dom Quixote Mula Manca”. Todos encenados pelo Teatro de Grupo no Teatro Aliança Francesa de São Paulo.

Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa401032/oscar-von-pfuhl>. Acesso em: 24 out. 2022.

¹⁷⁸ Maria Helena Kühner é Escritora (peças de teatro para adultos e para crianças, ensaios, contos, literatura infanto-juvenil), Pesquisadora e Tradutora (de 4 línguas). Tem 32 livros publicados, 28 prêmios em Literatura e Teatro, e mais de 300 artigos e ensaios em jornais e revistas especializadas. Foi Diretora ou Assessora de diferentes órgãos de cultura, federais, estaduais e municipais (Conselho Estadual de Cultura, SNT-MinC, TV-Educativa, Rio Arte/Fundação Rio etc.), e Consultora de diferentes Universidades do Exterior (Universidade da Califórnia, Univ. de Buenos Aires, Univ. de Roma, Univ. de Viena, Univ. de Duke); e no Brasil (Mobral Cultural, Repto de Cultura da SEC-RJ, SEAC/MinC, CECUT, FUNTERJ, FUNARTE e ALERJ).

Disponível em: <https://br.linkedin.com/in/maria-helena-k%C3%BChner-672ab175>. Acesso em: 24 out. 2022.

¹⁷⁹ Antônio de Nazaré Frazão Tavernard, ou simplesmente Antônio Tavernard, (Belém, 10 de outubro de 1908 – Belém, 26 de maio de 1936) foi um poeta e dramaturgo brasileiro. Antônio Tavernard nasceu na Vila de São João do Pinheiro, atual Icoaraci, onde iniciou seus estudos. Logo depois, residindo já em Belém fez o curso de humanidades no Ginásio Paes de Carvalho, onde ajudou a organizar e fazer publicações para o jornal G.P.C, bastante divulgado na época entre os estudantes. Em 1925 terminou o ginásio e em 1926 ingressou na faculdade de Direito do Pará, onde teve sua vida encurtada por ter contraído hanseníase. Foi jornalista, dramaturgo e compositor, além de poeta lírico, falando de amor.

Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B4nio_Tavernard. Acesso em: 24 out. 2022.

¹⁸⁰ Quarta ocupante da Cadeira nº 16, eleita em 24 de outubro de 1985, na sucessão de Pedro Calmon e recebida em 12 de maio de 1987 pelo acadêmico Eduardo Portella. Lygia Fagundes Telles nasceu em São Paulo e passou a infância no interior do Estado, onde o pai, o advogado Durval de Azevedo Fagundes, foi promotor público. A mãe, Maria do Rosário (Zezita), era pianista. Voltando a residir com a família em São Paulo, a escritora fez o curso fundamental na Escola Caetano de Campos e em seguida ingressou na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, da Universidade de São Paulo, onde se formou. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/lygia-fagundes-telles/biografia>. Acesso em: 24 out. 2022.

¹⁸¹ Almir Silva - “O Alô, Alô Interior”. O cearense Almir Silva estourou na comunicação pela Rádio Difusora de São Luiz do Maranhão. Naquela época, final dos anos 50, o sinal desta emissora entrava muito bem em Belém. O programa “Bom dia Maranhão” era sinônimo de audiência e credenciou o comunicador na transferência para a

o espetáculo “O Secretario que virou Suco”, texto de criação coletiva. Grupo de Teatro do Movimento da Juventude de Ananindeua – MOJUVAN, com o espetáculo “O garrafinha”, texto de autoria do grupo. Grupo de Teatro “Pé na Estrada”, grupo formado pelos participantes da primeira turma da oficina de teatro ministrada pelo professor Erlon José Paschoal, montou os seguintes espetáculos: “Garatuja”, texto de criação do grupo; “A Koysa Estranha”, texto de criação coletiva do grupo; “Kamikazing”, texto de autoria do grupo, “Os Olhos do Pé na Estrada”, texto de autoria do grupo. Grupo de Teatro “Sol da Terra”, surgiu em 1983 no bairro da Terra Firma (Montese), em substituição ao grupo de teatro “7 da Arte”, extinto em 1982, juridicamente constituído em 1985, continuou com a proposta de trabalhar com um elenco de atores e populares do seu bairro, e montou os espetáculos “Para com... ou com...”, texto de autoria do grupo; “Um Homem Qualquer” e “Paixão de Cristo”, todos os textos de criação coletiva do grupo. Grupo de Teatro “Tamba tajá”, com o espetáculo “O Servo da Morte”, texto de criação coletiva do grupo. Grupo de Teatro “TD Atos”, com o espetáculo “Retratos”, texto de autoria do grupo. Grupo de Teatro Amador “Grande Palco”, com os espetáculos “Apolônio, o Astronauta”, texto de Lyad de Almeida¹⁸²; “Há Vagas para Moças de Fino Trato”, texto de Alcione Araújo¹⁸³. Grupo de Teatro “Monsenhor Azevedo”, com o espetáculo “Na Escola da Cola a Boca Nem Nasceu”, de texto de criação coletiva do grupo. Grupo de Teatro Experimental do “Mosqueiro”, o grupo de teatro é da Ilha do Mosqueiro, dirigido pelo ator/diretor Alberto Bastos (Albertinho), com os seguintes espetáculos: “O Cientista Louco”, texto de criação coletiva; “Esta Noite Lorca”, texto de Francisco Garcia Lorca; “O Boi e o Burro a Caminho de Belém”, texto de Maria Clara Machado; “Dona Baratinha Quer Casar”, texto de

capital paraense nos anos 60. Considerado um dos maiores nomes da história do rádio no Pará, Almir Silva, também ficou famoso como repórter. Quando trabalhava na Rádio Guajará foi ele quem noticiou em primeira mão as indicações feitas pelo general Taurino Rezende, de Jarbas Passarinho e Alacid Nunes, para ocuparem respectivamente os governos Estadual e Municipal. Em 2002 Almir Silva se foi, deixando seu nome. Disponível em: https://www.facebook.com/permalink.php?id=798861533462337&story_fbid=917128721635617. Acesso em: 24 out. 2022.

¹⁸² Jurista, professor, jornalista, teatrólogo, escritor e poeta, o niteroiense Lyad Sebastião Guimarães de Almeida foi o grande incentivador e primeiro diretor, em 1967, do Instituto Niteroiense de Desenvolvimento Cultural (INDC), autarquia municipal que deu origem à atual Fundação de Arte de Niterói (FAN). Disponível em: <https://culturanageroi.com.br/blog/mapeamentocultural/239>. Acesso em: 24 out. 2022.

¹⁸³ Alcione Araújo (Januária, 9 de novembro de 1945 – Belo Horizonte, 15 de novembro de 2012) foi um dramaturgo, professor e escritor brasileiro. Alcione era formado em engenharia e professor na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Era cronista do jornal Estado de Minas. Alcione faleceu aos 67 anos, vítima de parada cardíaca, enquanto estava hospedado em um hotel em Belo Horizonte. Romances: Nem Mesmo Todo o Oceano (1998). Pássaros de Voo Curto (2008). Cala a Boca e me Beija (2010), Ventania (2011). Contos & Crônicas: Urgente é a Vida (2004). Escritos na Água (2006). Infantil & Juvenil: Quando Papai Noel Chorou (2009). Teatro: Teatro de Alcione Araújo: Simulações do Naufrágio. Visões do Abismo. Doce Deleite (2009). A Caravana da Ilusão (2000). Metamorfoses do Pássaro (1999). Deixe que eu te ame – (no prelo). Sob Neblina Use Luz Baixa. A Caravana de Ilusão (1982). Comunhão de Bens (1981). Muitos Anos de Vida (1984). Bente-Altas: Licença para Dois (1976). Há Vagas para Moças de Fino Trato (1974).

Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Alcione_Ara%C3%BAjo. Acesso em: 24 out. 2022.

criação coletiva; “Viagem de Um Barquinho”, texto de Sylvia Orthof; “Os Escarpins da Princesa”, texto de Stella Leonardos¹⁸⁴. Grupo de Teatro “Experimental Uirapuru”, com o espetáculo “Julguem-nos”, texto de criação coletiva. Grupo de Teatro “Tecnartes”, com os espetáculos “Diz Que é Diz Que Não”, texto de Bertold Brecht; “Contatos Amazônicos do 3º Grau”, texto de Márcio Souza. Grupo de Teatro “Trompas de Phalópio”, com o espetáculo “Pinico a Sanduiche Podre”, texto de criação coletiva do grupo. Trupe The 4 Pra Cena, grupo que realizava performance e oficinas teatrais como: “O Circo de Loucuras Cotidianas”, “Quem Acredita em Papai Noel?”, “Coletânea sem Título”, “O Averso do Averso” e “Debate”, todos os textos de criação do grupo. Grupo de Teatro “Tupy O Nto Tupy, o grupo surgiu em 1991, em um barracão de uma igreja no bairro da Cremação, com o nome de “AJRI”, que, em nheengatu significa “mutirão”. Depois passa por uma reformulação na sua estrutura, modifica a temática, substitui os atores, muda de nome e assume suas tendências modernistas e monta os seguintes espetáculos: “A Amazônia é nossa House” e “Um Certo Jesus”, textos de criação coletiva. Grupo de Teatro “Txai”, que apresenta o espetáculo “fragmentos”, com textos de Clarice Lispector, Lygia Bojunga e Luís Fernando Veríssimo. Grupo de Teatro “Vera Cruz”, com o espetáculo “Roupa Suja”, texto de criação coletiva.

O teatro caracteriza-se, na condição de fenômeno, só durante o espetáculo. Nestes espetáculos dois conjuntos de sujeitos ocupam o mesmo espaço, com funções diferentes e se concedem, no aqui-agora, um processo de troca de experiências, cuja o “Combustível condutor”, foi o simbólico. Diversos são os teóricos, em obras antológicas, que decorrem acerca da chamada necessidade da arte, tanto no processo de formação do indivíduo como no modo de uma mentalidade social que agrega os diversos habitantes de uma cidade e/ou de um país. A arte concorre para a criação de uma identidade e não apenas de seus fazedores, mas, e sobretudo, a totalidade da população, independentemente da classe a que pertença. Então pela nossa vivência, posso afirmar que o teatro singulariza um espaço, transcende o estético. Portanto, uma manifestação que ocorre ao vivo, que não pode ser reproduzida por outros meios, é artesanal, que prescinde de todo tipo de parafernália, podendo ser resumida à presença de um ator e de um espectador. O teatro ao longo da história sempre contou com significado número de

¹⁸⁴ Stella Leonardos da Silva Lima Cabassa (Rio de Janeiro RJ, 1923). Publica seu primeiro livro de poesia, *Passos na Areia*, em 1941. Entre 1942 e 1971 traduz obras do catalão, espanhol, francês, inglês, italiano e provençal. Participa, entre 1943 e 1945, em um grupo de teatro amador, representando as peças *Guisos e Clarins*, *Muiraquitã* e *Festa da Vitória* nos Teatros Municipais do Rio de Janeiro RJ e de São Paulo SP. Sua peça *Palmares* é encenada em 1945, pelo grupo "Teatro do Estudante", de Paschoal Carlos Magno, na inauguração do Teatro Experimental do Negro. No ano seguinte, conclui o curso de Letras Neolatinas na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3964/stella-leonardos>. Acesso em: 24 out. 2022.

fazedores, principalmente em Belém na década de 1980 e logo em seguida nos anos de 1990 e início dos anos 2000, como vimos acima o número de grupos atuantes nestes períodos.

Desse modo, como tudo o mais, quando há muita oferta é porque, do mesmo modo, há muita procura. Esse significativo número de grupos teatrais não é um fenômeno brasileiro, é a produção de um lugar na fronteira da Amazônia. É preciso ser morador do espaço, artista atuante e pesquisador, como eu. E acredito que por meio destes grupos e espetáculos sempre ousados, experimentais, processionais, ritualísticos, todos influenciaram um enorme contingente de jovens a aderirem ao teatro, formarem novos grupos e a entenderem que a linguagem teatral também se caracteriza por ser uma possibilidade de busca e de troca de experiências e de expressões. Dentre alguns grupos de teatro aqui apresentados, podem ser destacados, em uma pesquisa, pelas suas linhas estéticas, pelos seus repertórios, pela excelência de seus trabalhos e grupos. Se investigarmos a fundo cada grupo, iremos ver temáticas ligadas ao homem brasileiro, amazônida, nordestino e suas várias predileções de escolhas de uma dramaturgia contemporânea. Apesar de tantas dificuldades para produzir e manter vivo seus grupos, hoje em Belém são poucos os que sobrevivem, ocupando todo tipo de espaço, na busca de processos de trocas de experiências simbólicas através de suas obras. Mas com as mudanças contemporâneas, que alteram nossa concepção sobre o tempo, espaço e o indivíduo, é possível entender que este fazer está na desterritorialização, “na imobilidade, mas também de uma territorialização na mobilidade” (HAESBAERT, 2006, p. 129), isso é contemporaneidade, por meio de mudança de tempo e de espaço provocada pelas telecomunicações e pelos transportes velozes que fizeram modificar nossas relações com o território independente de sairmos ou não dele, assim no mundo contemporâneo, estaríamos em constante processo de territorialização, (des)territorialização e (re)territorialização (T.D.R.), o que prejudicaria a formação de uma identidade cultural, já que ela se dá grandemente em conformidade com o território.

3.8 MAIS ADIANTE UMA PAJELANÇA: Trânsito das realizações periferia-centro-periferia

*No escuro a um canto do rancho
Pajé assobia comprido fii...fii
Chamando o mato.*

- *Mato! Quero minha onça Caruanas Maracá te chama
Onça chegou Saltou Entrou no corpo do Pajé*
- *Quero tafiá quero fumar quero dança de arremedar
Não gosto de fogo
Mestre paricá chama os doentes*

De seção de inchaço no ventre espinhela caída.
 - Só quem sabe curar isso é Mãe do Lago
 - Quem entende de inchaço é o Urubu-tinga
 Pajé faz uma benzedura de destorcer quebranto
 E depois fuma e defuma
 Fumaça de mucurana
 Gerwão com cipó-titica
 E favas de cumaru
 Em seguida pega uma figa de angola
 Risca uma cruz no chão
 E varre o feitiço do corpo com penas de ema
 O último Caruanas pede tafiá dança de arremedar
 - E quero mais diamba
 Em seguida pega uma figa de Angola
 - Compadre, vamos também experimentar uma fumadinha?
 Pajé tonteu se acorrou foi-se sumindo
 Assobiando baixinho fii... fii... fii...
 Então
 Contrata o mato pra fazer mágica
 (BOPP, 1994, p. 41-42-43)

Essa pajelança é porta transitada por ideias, sintonia com objetos espalhados pelas ruas e paredes das casas antigas que estão em sintonia simbólica com os cupins madeira e teto lembra-a. Eu era maior que a porta e de longe lembro de minha casa à beira do rio e dos pés de algodão e do pé de feijão plantado planta e saudade juntos. Bem atrás da porta de madeira alta. Que chegava, quem ia para ver a santa passar, quem ia nas texturas de ser uma casebre por trás de uma porta-fronteira. Viemos aqui para? Nada disso interessa para o senso que transita. Nada disso importa é um pensamento parasita, do passado. Não sei mesmo. Não cabe em mim essa vontade alheia. Força maior que nos faz querer outra. Nestes subterrâneos as teias todas se acumulam, se reduzem, sofrem mudanças. A força coletiva, multidões em um só de não saber quem é ao desfazer esse nó.

Parece que perdi meus companheiros de minha cidade e casa e a confidente amante. Murcharam belos amores flores quimeras regadas nos desvãos do coração. Desmoronaram utopias e até desejos menores devagar evaporaram. Parece que perdi amigos-irmãos de teatro de estudo, lutas, viagens, bailes, ideais e crenças.

Valores?

Enferujaram.

Ricos papéis?

Se rasgaram.

Minhas fotos?

Apagadas.

Parece que a solidão me cercou pela vastidão das águas nuas de porto farol. Perdi a pátria da hora que me pertencia e avulsa vivo agora em chão de exílio.

Como sinto saudade e ainda em plena. Em mim, o antigo caudal a distante montanha e a extinta primavera amazônica.

Solidão, ai solidão!

Oco no âmago do osso.

Do abismo o infinito vai.



Falar da vida dos jovens que vivem e viveram em suas regiões (bairros da periferia), posso descrever a partir da minha experiência e de escuta dos atores pesquisados, o tom de desalento e tristeza, uma realidade que se atravessa de 1980 a 2000 ou até aos dias de hoje, uma realidade sem muitas perspectivas. As palavras que me vêm à cabeça a partir da escuta que servem para caracterizar as vidas de quem mora nas periferias foram “vazio”, “perdido”, “desânimo”, “desinteresse”, “frustrante”, “complicado”, “ócio”. Se observa um cotidiano monótono, onde as atividades são restritas de “trabalhar”, “jogar bola”, “soltar papagaio”, “ir para um bar” ou ao “brega” e “estudar”. Se pensarmos no apresentado são apenas uns elementos que compõem a sociabilidade, ou seja uma ambiência interativa, onde se vai para se divertir, conhecer pessoas e ficar “à toa”. Acredito que a escola possa ser o único espaço cultural e espaço de lazer e de encontro deste lugar. Acredito também que a última coisa que é feito na escola é estudar.

Quando conversei com os participantes desta pesquisa (grupos/artistas), eles não se incluem nas atividades acima apresentadas, é como se falassem sobre uma realidade externa as suas vivências. A rotina maçante descrita, para alguns têm razão, pois se ancoram no reinado de uma cultura de massa, sendo que um dos itens mais representativos desta era e é a televisão, que faz com que os jovens da nossa época e dos dias de hoje se realizassem na simples compra de um tênis de marca ou a aquisição de uma moto. A bebida e as drogas também acabam sendo causa e consequência dessa vida vazia. O que observo é que a vida de um jovem de ontem ou de hoje, que mora no entorno não difere muito da vida que levam todos os outros jovens do

início da década de 80 ou de hoje ou de outros bairros das periferias de Belém, pois ambos vivem em um ambiente carente de atividades e de perspectiva de trabalho.

Comparando com jovens que residem em regiões mais centrais, os pontos se divergem. Um dos aspectos relevantes está nos projetos para o futuro. São pessoas com melhor poder aquisitivo, o contato antecipado com o mundo, o maior leque de escolhas e uma outra visão de futuro. Portanto, as perspectivas de vida e de projetos com arte, são feitos num mundo de maiores e melhores oportunidades, pois a mesma vida que os pais tiveram eles acabam tendo também. Os do centro têm mais atividades para realizar, têm mais locais para frequentar, ou seja, têm para onde ir e o que fazer. Ao contrário de quem mora na periferia, que muitas vezes não sabe sequer da existência de determinados locais, e quando conhecem, enfrentam limitações de transportes, do preconceito e de condições de materiais básicos para terem acesso a tais espaços. Moradores do centro têm contato com os equipamentos culturais e esta proximidade espacial já é um fator importante para que possam se apropriar dos espaços disponibilizados.

A falta de estímulo habita a periferia, não há incentivo de pessoas da família ou dos próprios pais, não existe em quem se espelhar, o que determina essa realidade limitada sem a possibilidade de vislumbrar grandes sonhos e projetos para o futuro. Ao mesmo tempo em que esta diferenciação se faz por motivos espaciais, de localização na cidade, também ocorre devido ao fator financeiro. Não se pode perder de vista que os jovens da periferia vivem em condições mais difíceis no que diz respeito à educação, trabalho e acesso ao lazer e informação. E esse jovem, que também fui um dia, muitas vezes se assusta quando em uma conversa não tem conhecimento sobre teatro e da importância da arte em nossas vidas, que na minha época estavam nos salões paroquiais das igrejas e nos centros comunitários. Por isso a importância de um grupo de teatro nos bairros periféricos, mesmo que falte o equipamento e a atividade de lazer no bairro, pois o grupo vai ampliar o conhecimento dos jovens sobre as linguagens artísticas. O fator da “força de vontade”, “preguiça”, sempre será a desculpa para a falta de acesso. É aí que para mim mora a ideia de “correr” atrás, ou seja ter uma iniciativa individual, para mim é visto como algo decisivo, pois foi o que aconteceu comigo e com todos os que fazem parte da pesquisa: Edson Chagas, Ely Chaves, João Guilherme, Pirajá, Margareth, César Machado, Karla Pessoa, Edielson Goiano, Ailson Pimenta, José Arnold, Aluizio Freitas, William Furtado, Cláudio Melo, José Leal (Zecão).

O morar na periferia para mim tem aspecto antagônico como “amor”, “ódio”, “bom” e “ruim”, ou seja, ao mesmo tempo em que morar na periferia é algo positivo pelo fato de ser o lugar que nasceu, por ter crescido, ter mais liberdade e viver num local de intensa produção cultural, mas, também, tem o lado negativo pelo fato de lidar com o universo das drogas, a

demora para chegar aos locais e a forma preconceituosa com que são vistos na cidade e a existência de uma imensa desigualdade. Mas independente de ser positivo ou negativo, a periferia, para os jovens é determinante em suas trajetórias, já que é o começo de tudo. Para mim o significado de periferia é cheio de antagonismos. Tem o lado “bom” e “ruim” de conquista e perda, é morar longe, mas, com seu lado, bom, é estar à margem, mas, ter uma cultura diferenciada, é um amontoado, mas, várias pessoas diferentes, é um quilombo, mas é onde as coisas acontecem e onde nascem os verdadeiros grupos e artistas. É um lugar conhecido como minha “quebrada”, meu “pedaço”, meu “lugar”, e remete a um lugar distante, longe pra “chuchu”, pra “caramba”, mas tem seu lado positivo que é o seu e o meu local. É longe, mas é o meu lugar, é o lugar onde nos encontramos seguros. É uma ambiguidade no seu significado (periferia), também é uma constante tensão entre seus pontos positivos e negativos e assim nos mostra Herschmann (2000), “aquelas localidades representam um importante referencial. Por meio das produções, há uma incitação para que se repense a cidade levando em conta o cotidiano das periferias, sendo também possível intervir criticamente no espaço público” (HERSCHMANN, 2000, p. 161).

Esta escrita surge juntamente com a realização de uma oficina que ministrei no bairro periférico da Cabanagem, que recebeu o espaço Usina da Paz¹⁸⁵, que concentra serviços ofertados pelo governo do estado no âmbito da assistência, cultura, esporte e lazer. A ideia é que a população do bairro da Cabanagem e do entorno possa passar a contar com atendimentos que vão da prevenção à violência, e inclusão social à formação de jovens e atendimento à família de baixa renda. Mais de oitenta serviços gratuitos, que incluem cursos de capacitação técnica e profissionalizante, atividades esportivas, salas de audiovisual e inclusão digital, consultoria jurídica, emissão de documentos, cursos livres, biblioteca, teatro, espaço multiuso para feiras, eventos e encontros da comunidade. Fui convidado pela Secretaria de Cultura do Estado do Pará – SECULT para ministrar um projeto piloto para um curso de iniciação teatral com prática de montagem, o curso reuniu vinte e cinco jovens do bairro da Cabanagem, na faixa etária de 14 a 20 anos de idade. Minha escuta, que me fez atualizar o pensamento e escrever este capítulo. Montei o espetáculo “Sonho de Uma Noite de São João”, com dramaturgia de

¹⁸⁵ O Usinas da Paz é um projeto coordenado pela Secretaria Estratégica de Articulação da Cidadania (Seac), em parceria com a iniciativa privada, que tem por meta construir 10 Usinas da Paz na Região Metropolitana de Belém e no sudeste do Estado. A UsiPaz Belém é a segunda a ser entregue pelo Governo do Estado no território paraense - a primeira unidade foi inaugurada em outubro de 2021, no bairro Icuí-Guajará, em Ananindeua, na Região Metropolitana de Belém. O complexo comunitário é integrado ao programa Territórios Pela Paz (Terpaz), que prevê a entrega de outras 4 unidades na capital: nos bairros do Benguí, Guamá, Terra Firme e Jurunas. Também estão no cronograma do governo para receber as Usinas da Paz os municípios de Marituba, Canaã dos Carajás, Marabá e Parauapebas.

Marina Arruda, adaptação da obra “Sonho de Uma Noite de Verão”, de William Shakespeare, com música de Geraldo Sena e visualidade de Beto Benone.

O espetáculo é o primeiro produzido dentro da Usina e feito pela comunidade e para a comunidade, o que me fez reacender e perceber a importância da arte. Dos palcos da vida embalados e conduzidos pelos versos de que “todo artista tem de ir aonde o povo está”, vida e arte se entrelaçando e que compõem os ingredientes provocadores da investigação acerca do teatro e cultura para todos. Compreender como o “povo da periferia”, o conjunto de indivíduos que também vivem em sociedade, sujeitos únicos e irrepetíveis que compõem a diversidade humana. E essa diversidade tem vivido um verdadeiro caos no tocante à violência urbana e a cada dia os cidadãos têm se tornado prisioneiros em suas próprias casas, independente de classe social, faixa etária, convicção política ou religiosa. Isso é o grande desafio de nós artistas, dos governantes e da sociedade civil, e que reside na busca de soluções e desenvolvimento de políticas públicas capazes de estabelecer um freio no crescente da criminalidade. E para mim é a cultura e, em especial, o teatro, uma importante ferramenta, um verdadeiro instrumento no combate à violência urbana.

É neste sentido que, para mim, o teatro está presente como protagonista no âmbito das políticas públicas de combate à criminalidade. O texto “A cultura é o Futuro das Cidades”, de Rita Davis (2018), traz revelador conteúdo da agenda de Desenvolvimento Econômico de Toronto no Canadá, em que “a cultura deixou de ser um capricho e passou a integrar o centro das políticas públicas, deixando, pois, a coadjuvância e passando ao protagonismo”. A autora mencionada também destaca que “não se trata mais do que podemos fazer pela cultura, mas do que a cultura faz por nós”, por isso a cultura exercendo um papel principal, junto com outras frentes, serve de instrumento para o desenvolvimento dos cidadãos, dando, por exemplo, aos jovens da periferia – que facilmente são tragados pela violência – a chance de viverem experiências culturais que os integram à sociedade, “dando a estes um interesse por sua cidade, seu bairro e por si mesmo”. As políticas culturais servem de base para que os jovens, sobretudo em situação de vulnerabilidade, se descubram como talentos e como parte ativa da sociedade, podendo, por exemplo, pela arte manifestar sua opinião, mudar o mundo ao seu redor, enfim, se descobrir. Trago essa fala para esta escrita por ver o que um dia fiz e que mudou meu caminho. Circulei com estes meninos pelos bairros periféricos de Belém, Benguí, Nova União e Icuí, com o término da temporada em trânsito na 25ª Feira Pan-Amazônica do Livro e das Multivozes, no centro da cidade.

Essa experiência casa com o pensamento desta escrita, quando escrevo do trânsito-periferia-centro-periferia. Tudo que aqui relato é e foi fruto da minha escuta, com os meus 42

anos de fazer artístico, que me fazem perceber que nada mudou. As oportunidades para esses jovens e para os jovens como eu, que iniciei o meu fazer com o Grupo de Teatro João Caetano e depois fundei o Grupo de Teatro PALHA, na década de 1980, eram as mesmas. Toda a admiração de estarem se apresentando em sua comunidade, para seus familiares, amigos e professores e a possibilidade de estarem conhecendo outros bairros periféricos, levando um espetáculo de teatro, e no término até autógrafa deram. Para mim, como artista e educador é um sonho. Ao ver a alegria e o orgulho desses jovens falarem de seu bairro tentando mostrar a especificidade da sua comunidade, e o diálogo se estende e iniciamos uma fala que ao compará-lo com os bairros que estavam visitando em itinerância com o espetáculo, disseram que onde eles moram é igual a tantos outros lugares, afirmando uma positividade do lugar, ainda que este seja estigmatizado pelas pessoas que são do local. Bem parecido com o diálogo feito com os meus convidados artistas e donos de grupos de teatro participantes desta pesquisa.

Eles se incomodam com o que é dito e difundido, muitas vezes, na mídia televisiva e imprensa sobre as periferias. Sabemos que se fala muitas vezes sem nunca terem ido a uma periferia, limitando-se ao discurso acerca da violência e da pobreza. No entanto, é um lugar como um outro qualquer, não para generalizar, mas para desmistificar conceitos que muitas pessoas têm a respeito. A construção de uma noção geral é visível e é descrita a partir de seus problemas cotidianos e através de narrativas de casos muitos comuns, sem que seja citado um nome de um só bairro da cidade, de forma a fazer com que pareça a descrição de qualquer lugar, que serve para todos.

Usando a estratégia que os jovens reconhecem as peculiaridades de cada local. Talvez pelo fato de haver um lado bom, mas, também, um lado ruim de viver na periferia, e não podemos esquecer que para qualificarem-se utilizam termos que surgem de resistência e enfrentamento, parecido com as artes, em especial o teatro, ser guerreiro, lutador, lugar de pessoas batalhadoras, é uma luta diária e guerrilha cotidiana. E, podemos designar como num universo de significação, “Periferia é um quilombo”, “é uma tribo”, é um “reduto marginal” – isso incomoda, mas é uma visão que circunscreve. Apesar de ser considerada por muitos como um espaço geográfico, a sua noção não pode ser restrita a somente isso.

A polarização da periferia e à noção não seria, assim, a melhor forma de defini-la, ao contrário, é preciso ponderar as diferenças e semelhanças a fim de evitar localismos e ainda mais segregação dos bairros periféricos violentos e distantes. O grupo que hoje ajudei a formar, no bairro da Cabanagem, foi batizado de “Trupe de Teatro Mequetrefe” e realizou itinerância entre a periferia e o centro da cidade, quando participou da Feira do Livro, realizada no Hangar Centro de Convenções da Amazônia. O território destes jovens iguais a mim e dos meus

parceiros de cena dos idos de 1980, 1990, 2000, não tem uma delimitação geográfica, ao contrário, são flutuantes, eles podem migrar de um lugar para outro e podem ser inconstantes como o fenômeno da (re)territorialização. Mas o que sabemos é que estes territórios não têm barreiras fixas e flutuantes pelo espaço da cidade, levando em conta o fluxo dos acontecimentos e o desenvolvimento de algumas das atividades culturais oferecidas pela globalização e pelo encurtamento da comunicação. O certo é que cada vez mais há um sentimento de pertencimento a um coletivo (des)territorializado, até mesmo por existir, cada vez mais, pessoas envolvidas como eu e meus parceiros para o incremento deste movimento.

Esses territórios (des)territorializados e (re)territorializados, sem dúvida não se parecem algo físico (nem fixo), pois o olhar sobre o território é relacional, pois diz respeito à própria dinâmica do cotidiano que ultrapassa os limites geográficos ou cartográficos. Podemos dizer, como aponta Herschmann (2000), que esses jovens como eu e meus parceiros produzem territorialidades transitórias, pois fazem ocupações de lugares da cidade que estavam excluídos e são, agora, ocupados, ainda que de forma transitória “ao invés de imaginarmos territórios substantivos, exclusivos, é preciso ressaltar que alguns deles tem caráter flexível, flutuante, nômade ou itinerante” (HERSCHMANN, 2000, p. 229-230). É preciso flexibilizar noções como território e fronteira, uma vez que jovens não têm esses limites demarcados e definidos e estão a todo momento reinventando temporariamente espaços da cidade. E na contemporaneidade a cidade de que a relação espacial se modifica quando há um enfraquecimento da referência do território como realidade física básica da identificação. Quando hoje os jovens falam, por exemplo, que vão circular toda Belém, mas que podem circular pelo país inteiro, pois acessam para uma possibilidade de extensão de seu território, pela comunicação.

A sociabilidade dos encontros via internet é um exemplo expressivo de como esta ampliação pode ocorrer. Apesar de não ter falado sobre, com os meus alunos de hoje, sobre este aspecto, posso observar que a maioria deles têm acesso à rede e dela fazem uso com frequência, assim como nós os que por eles passaram e/ou que ainda estão. Por estes e outros meios, o território passa a ser reconhecido como “o mundo inteiro”, o que não acontecia em nossa época. Talvez seja esse o motivo de que grande parte destes jovens preferem ser identificados como moradores deste determinado local. Nesse sentido, a identificação com o local não é um problema e não é algo que a princípio o caracteriza. Para alguns, muitas vezes, essa relação pode até mesmo ser prejudicial e estigmatizante.

E é a (re)territorialização, por ser algo recorrente a identificação com a periferia por meio das suas artes, suas letras de músicas, dança, poesia, teatro e outras expressões, os jovens

de hoje têm a consciência de que fazer essa relação na realidade diária pode ser prejudicial. Seria arbitrário dizer que estes jovens negam o fato de morar em determinado lugar, ou que não sentem orgulho disso. O que é possível notar é que criam estratégias para fugir do preconceito que vem presente na sociedade e, para isso, apresentam-se de várias formas, conforme o lugar e o interlocutor. Mas preciso dispor de categorias que permitam explorar as relações entre determinadas práticas, hoje coletivas e seus padrões de implantação espacial. Uma das marcas da contemporaneidade, de estabelecer o lugar da arte no mundo complexo de hoje, é no meu caso na cidade de Belém, pois toda busca se organiza com visões, contextos e pensamentos consoantes, com visões polarizadas ou pluralizadas – da sociedade. Entre esses motivos está, quase sempre em primeiro plano, o confronto entre a ideologia da globalização e o foco de resistência dos artistas da cidade.

Termos consagrados como mundialização/globalização, territorialidades/localidades (Belém), (des)territorialização e (re)territorialização, fazem parte do repertório de assuntos que presenciamos nos meios de comunicação e no contexto dos que pensam e escrevem sobre teatro. A lógica das abordagens vale-se do vocabulário recente que trata de situar as experiências artísticas aqui apresentadas. Há também um consenso que a localidade (Belém), corresponde outros – como inclusão/exclusão, mobilidade/estratificação. Milton Santos crê na possibilidade de se combater os efeitos nocivos da globalização por meio de instrumentos gerados pelo pensamento crítico/reflexivo. Para o geógrafo é possível neutralizar politicamente os malefícios por meio da pesquisa e análise, “porque a análise é o processo de inverter, de colocar tudo ao contrário”. Ao virar do avesso os mecanismos perniciosos da globalização, nós os debilitamos politicamente. Em um país e estado emergente como o nosso, e “diante da enormidade de processo globalitário”, há que se investir na convicção de que “podemos produzir ideias que permitam nublar o mundo” (SANTOS, 2000, p. 9-10).

Sem esforço que poderíamos transformar esse raciocínio em uma possível reflexão sobre o lugar do teatro no mundo globalizado e propor a conclusão de que se a arte não chega a ter esse poder das ideias que permitam mudar o mundo, certamente penso em visualizar o mundo em uma disposição alterada, não como é, mas como poderia ser usando uma formulação de base Brechtiana. Essa disposição serviria a uma compreensão do teatro como militância política, como instrumento de ação, de ataque, inteligente, sensível, aos mecanismos e aos agentes da globalização. Na esfera do ativismo artístico, de combate à ganância e desproporções do mundo globalizado. Sonho um outro viés por onde poderíamos abordar essa disposição sob uma perspectiva mais abrangente, a de que a arte – e o teatro em especial – é construção de lugares imaginários, logo, constituição de territorialidade, (des)territorialidade e

(re)territorialidade outras. Pensar que essas ideias nos abrem a percepção de que o teatro pode, no âmbito do imaginário, abarcar o percurso do T.D.R. ao mundo, e vice-versa, supondo uma reordenação dessas esferas e promovendo o estranhamento a elas.

O teatro permite a composição da paisagem, sociais e humanas, que configuram sempre uma T.D.R., mas que, pelos atributos da teatralidade, podem remeter a um outro universo global. Posso dizer que o teatro nestes territórios almejava por um local e alcançaria uma transcendência de caráter indeterminado que fugiria do controle desta universalização da ocupação. O olhar particularizado de nós artistas, e que faz delimitar, ou faz emergir o território da paisagem, e impor alterações no olhar que o espectador lançará sobre ela, a periferia. E é neste jogo pelo qual os olhares se constroem mutuamente e constroem juntos a paisagem, afirmando naquilo que ela pode produzir de resistência à globalização. A definição do território como determinante de uma identidade cultural do lugar. Na modernidade, à tradição da paisagem acrescentou-se o tema das aglomerações urbanas. As novas cidades dos arredores substituem a natureza no horizonte dos artistas. A representação da cidade indica o fascínio, para o “bem” e o “mal”, que o amontoamento de edifícios, o ruído das vias e ruas, a presença cada vez mais dominante das máquinas, o ritmo frenético da vida urbana dos dias atuais – ora associado ao irreversível e desejado progresso, ora associado ao desperdício e à decadência (como no expressionismo), um exercício para nós artistas, sobre.

Acho que na atualidade, a paisagem urbana permanece dominante, mas ampliam-se os modos de relação entre nós artistas e a cidade; não apenas a cidade como tema, como objeto de contemplação, mas em especial no que nos concerne como espaço de intervenção: que seriam espaços para o estudo das artes, teatros e anfiteatros, casas, casebres, boates, galpões, porões, que dialogassem com a visualidade da cidade de Belém e dos bairros periféricos, interferindo nas relações da população com estes espaços e propondo novos sentidos para a mesma, instalando-se no território compartimentado centro-periferia-centro, fragmentado pela globalização, a arte no nosso caso, o teatro, ergue um outro território, que se remete a um duplo outro território, que se remete a um duplo local/universal. Esse lugar, no teatro, coincide com o espaço espetacular investido de teatralidade – o Teatro Precisa de Teatro? – passa a ser um lugar “habitado” e, portanto, lugar de ocorrência, de sentido, na mesma medida que, para Milton Santos, o território só faz sentido como espaço “usado”. O território, diz ele, “só se torna um conceito utilizável para análise social quando consideramos a partir de seu uso, a partir do momento em que pensamos justamente com aqueles atores que dele se utilizam” (SANTOS, 2000, p. 22).

Não posso perder de vista o privilégio de uma certa geração de atores, diretores e encenadores, cujos grupos começaram a produzir a partir dos anos de 1980, 1990 e que tinham como característica a exploração das paisagens, territórios reais e imaginários, refiro-me aos grupos que operavam nas periferias e realizavam o trânsito periferia-centro-periferia. E neste processo de pesquisa e escrita percebo que a ocupação de espaços urbanos aviltados, os grupos realizaram uma intervenção que promove um deslocamento desses espaços e de sua dimensão cotidiana ordinária, inserindo-os em outro patamar, gerando novo sentido ao território, a cidade deixa-se ressignificar pela emergência do fazer teatral. Os grupos e seus elencos são os construtores de paisagens – territórios, da (des)territorialização e da (re)territorialização, que busca abrir no coração da cidade, e/ou na periferia uma topografia de alteridade reveladora. Mas tudo isso também fazia com que nós artistas sofrêssemos com um processo de transformação, uma alteração no olhar que antes só vislumbrava uma visão parcial, *and passant*, da paisagem.

O que nos resta dizer é que na (re)territorialização da cidade de Belém e de seus artistas, pouco nos restou a fazer, pois os grupos hoje todos estão no centro da cidade, em escolas de artes particulares, pois no entorno não há espaço para este fazer. Agora não posso deixar de citar o espectador, a vértice dessa relação, e o derradeiro produtor dessa cadeia semântica, pois cabe a ele dar cor e relevo a nova paisagem, atribuindo uma nova latitude e identidade ao território que se está construindo. E eu como artista acredito na força desta arte e destes fazedores.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

E AGORA, COMADRE: Considerações Finais

Vou de volta pro Sem-fim
 Vou lá para as terras altas
 Onde as terras se amontoam
 Onde corre os rios de águas claras
 Entre moitas de mulungu
 Quero levar minha noiva
 Quero estarzinho com ela
 Numa casa de morar
 Com porta azul piquininha
 Pintada a lápis de cor
 Quero sentir a quentura
 do seu corpo de vaivém
 Querzinho de ficar junto
 Quando a gente quer bem bem
 Ficar à sombra do mato
 Ouvir a jurucutu
 Águas que passam cantando
 Pra gente se espreguiçar
 E quando estivermos à espera
 Que a noite volte outra vez
 Hei de lê contar histórias
 Escrever nomes na areia
 Pro vento brincar de apagar
 Pois é, compadre
 Siga agora o seu caminho
 Procure a minha madrinha Maleita
 Diga que eu vou me casar
 Que eu vou vestir minha noiva
 Com um vestidinho de flor
 Quero uma rede bordada
 Com ervas de espalhar cheiroso
 E um tapetinho titinho
 De penas de uirapuru
 No caminho
 Vá convidando gente pro Caxixi grande
 Haverá muita festa
 Durante sete luas sete sóis
 Traga a Joanelha Vintém o Pajé-pato Boi-Queixume
 Não se esqueça dos Chicos Maria-Pitanga o João Ternura
 O Augusto Meyer Tarsila Tatizinha
 Quero povo de Belém do Porto Alegre de São Paulo
 - Pois então até breve, compadre
 Fico lê esperando
 Atrás das serras do sem-fim.
 (BOPP, 1994, p. 52-53-54)

Sou tudo isso. Duas faces entrecruzadas na sarjeta. Mais de setecentas mil costas encarceradas, cores presas em um suporte, nem em tela fica forte, retratos de flores, retratos do corte, pigmentos enquadrados em cimento figuram-se no museu redimensionados em programa imperial e nós chamamos isso de imaterial. Ando, ou melhor, rastejo de solidão, só

na rua, descalça em mim, com medo do pisoteio, com medo de assobios, com medo de porcos, com medo de tiros, medo, medo calçado de serventia a minha arte, do corpo que serve, serve em primazia, com medo das roupas, com medo dos homens e das mulheres, do abandono e/ou esquecimento. Eu me rastejo, corro, com um manual policêntrico nas mãos, não dou ouvido às classificações transatlânticas. Estava nu, na rua, no rio, na lama. Ao pé da Virgem Maria.

A serpente debaixo dos pés, em (Gn 3,15), encontra-se o seguinte relato “esmagou a cabeça da serpente”, que remete ao fato de Maria ser a “Nova Eva” que enfrenta e vence o demônio. A figura da serpente embaixo dos pés da Virgem Maria, representa, justamente que Maria é a mulher do Apocalipse que esmaga a cabeça do demônio por meio da obediência que viveu a Deus e pela humildade que nunca perdeu em seus dias terrenos. Maria se apresenta como a mãe que quer cuidar de todos os seus filhos e almejava que cada ser humano recorra a ela como Jesus certamente recorria para pedir ajuda enquanto crescia em graça, estatura e sabedoria. Também significa que Maria, sendo Imaculada Conceição, concebida sem pecado, e tendo gerado Jesus Cristo, ela esmaga a cabeça da serpente, como está escrito no livro de Gênesis. Em Maria começou a vitória sobre o demônio e esta vitória foi concluída pela morte e ressurreição de Jesus. Portanto, a serpente debaixo dos pés de Nossa Senhora das Graças simboliza o demônio vencido pela “Nova Eva”, obediente e pura. Dizendo “sim” a Deus e gerando Jesus, a Virgem Maria “esmagou a cabeça da serpente”, como nos fora prometido por Deus no livro de Gênesis 3, 15. Por isso, quem procura se aproximar da Mãe Maria com sinceridade de coração, vence as tentações do maligno e se aproxima cada vez mais de Deus.

As serpentes sempre suscitaram um rico e variado repertório de mitos e lendas desde tempos imemoriais. Associadas, simultaneamente, ao Cosmo e ao Caos, ao mundo celeste e infernal, ao bem e ao mal, representando um dos maiores enigmas da relação simbólica da natureza animal com o humano, o sentido dessa relação só pode ser compreendido através de uma imersão nas representações do seu imaginário nas artes, nas culturas e nas religiões que congregam fantasias, realidades e crenças construídas a partir das experiências que os homens acumularam desde o convívio com esses répteis, ameaçadores até hoje. O intuito da aparição da serpente na presente pesquisa, está na representação da minha pessoa como artista Amazônida e como símbolo de fundamental importância cultural. E agora, compadre? Chegamos no final da nossa pesquisa e mostrar a importância da serpente que atravessou este percurso poético desta escrita. A serpente do texto emblemático da primeira fase do modernismo brasileiro na obra de Raul Bopp – *Cobra Norato*, que começou a ser escrito em 1924, quando era estudante de direito aqui em Belém do Pará. Bopp sentira “um forte sabor indígena”, um mundo em que “as árvores falavam”, “o sol andava de um lugar para o outro”

e onde apareciam diminutivos de verbos assim “estarzinho”, “dormezinho” e onde uma mãe dizia à filha: “Não olhes tão de doer nos olhos dele”. Ele ia se impregnando pelas lendas Amazônicas, andando de canoa rio-abaixo-rio-acima acaba contaminado pela lenda da cobra grande. Uma cobra com várias variantes, como diz Câmara Cascudo em seu Dicionário do Folclore Brasileiro, que uma índia se banhava entre o rio Amazonas e o Trombetas, quando foi engravidada pela Cobra Grande. Nasceram-lhe um menino – Norato – e a menina Maria Caninana. Maria era uma peste e vivia provocando naufrágios. Norato, que era bom, foi obrigado a matá-lo. Como penitência, Norato, à noite, passou a se transformar em um rapaz sedutor, deixando na beira do rio sua longa pele. Diz a lenda que se alguém conseguisse pingar leite na boca da cobra e ferir sua cabeça, ela se desencantaria e se tornaria um rapaz. E aí me transformo em cobra para o desbravamento da pesquisa em mergulhos profundos e de bubuia nas margens e a troca de pele até a chegada aos pés de Maria, para a compreensão da dimensão cultural – tempo, lugar e espaço urbano, território, (des)territorialização e (re)territorialização deste fazer teatral na cidade de Belém do Pará, com a cobra e sua relevância na realidade cultural dos povos amazônicos.

Identificar o papel simbólico e relevante da serpente como figura predominante nos mitos da criação do homem, a partir da mitologia cosmogônica descrever os paradigmas dicotômicos da cosmogonia para o nascimento e desenvolvimento do homem tal qual o conhecemos quanto ao processo positivo e/ou negativo segundo o mito; apresentar o papel estruturalista do simbólico negativo e/ou positivo da serpente em relação às serpentes das gêneses da criação e multiplicação dos homens. Nos aprofundarmos nos domínios da análise de um símbolo, seja em sua forma codificada gráfica ou artística, seja em sua forma vivente e dinâmica dos sonhos e visões, um de nossos interesses essenciais é compreender o seu valor fundamental para a realidade. Para identidade sagrada e cultural dos povos amazônicos quase esquecida no tempo, o papel ontológico presente nesse elemento mítico e sua importância para uma representatividade na realidade cultural amazônica.

Os mitos cosmogônicos constituem interpretações das ações, das expressões, do mundo real, do sentido do “eu”, cujos símbolos estão na superfície da realidade percebida e que, em sua essência são sentidos que realizamos durante nossa existência sem os quais viver não teria sentido. São as histórias e experiências de nossos antepassados que estimulam o nosso imaginário para além da aparente realidade do mundo, como afirmava Platão, e não são mais que sombras, envoltas numa linguagem singular, inebriando-nos os mais quiméricos devaneios. Nas tradições humanas, as mitologias são como símbolos fomentadores da

realidade percebida, de um mundo “real” de energia estruturada, de forças naturais, da qual podemos também dizer, de pretensão coletiva.

Destarte, os mitos foram e são até hoje, um desenvolvimento do pensamento humano que ajudou a modelar o mundo do qual somos parte, ou seja, parte da memória da criação. Esse entendimento não está dentro da visão que enfatiza a vida dos sujeitos indígenas na harmonia entre homem e natureza, mas na visão de que os povos indígenas promoveram intervenções sobre ela a partir dos saberes que constituíram e possibilitaram o rearranjo de uma visão de mundo necessária para a manutenção social, tanto do ponto de vista das necessidades materiais quanto das necessidades de simbolização da vida. Ou seja, o homem amazônida com um olhar crítico compreende a Amazônia e sua natureza como um conjunto de corpo único no qual os elementos materiais se unem a elementos imateriais, revelando assim riquezas simbólicas que representam a vida e as coisas de quem habita as florestas como elemento espiritual. Todos esses elementos revelam as crenças ancestrais presentes em nossas narrativas de origem, retratando as raízes de um povo que tem na terra a centralidade de sua existência, e o mito é peça-chave para mostrar os princípios de vida.

Se é impossível encontrar a origem do tempo, não é menos impossível escrever sua história. Considerado então, no abstrato, ele existe em si mesmo, não contém partes, e como indivisível sua denominação é infinita, porque compreende o passado, revela o presente e esconde o futuro em seu seio. Pode-se dizer que o Tempo é igual a Eternidade. Mas isso difere na medida em que se relaciona o que deixou de existir. O tempo não pode ser representado e medido de outras formas, mas pelo movimento contínuo e indefinido, que encerra em si uma simples extensão de tempo combinada com o espaço.

E chegamos na cidade com nosso corpo sinuoso a rastejar pelas ruas de paralelepípedo, breu, piche e pedra de lioz, calcário que ocorre em Portugal, na região de Lisboa e seus arredores, nomeadamente no conselho de Sintra, trazido pelos portugueses colonizadores destas bandas, em desbravamento conclusivo de uma escrita que observa grupos e artistas de teatro na urbanização da metrópole Amazônica, que apresenta o território, (des)territorialização, (re)territorialização do fazer teatral da cidade de Belém. As discussões acadêmicas em torno do conceito de espaço urbano e espaço teatral fazem parte da reflexões importantes para a compreensão da sociedade contemporânea desta cidade. O espaço urbano atrela-se ao entendimento da dominação política, e isso impõe uma lógica formal a uma racionalidade à cidade, um acúmulo de capital que dá formas para que o concreto e o abstrato sejam metamorfoseados, produzindo o lugar (cidade-Território). Esta

produção se dá através da deterioração de ideologias, valores e identidades, ou a partir de uma mudança para entender o espaço-tempo das sociedades modernas.



Um espetáculo passa na minha cabeça, imagens, lembranças, alegrias, tristezas, desafios, decepções, idas e vindas no tempo passado, ora presente e hoje me pego escrevendo a conclusão de um trabalho que iniciei em 1976 quando descobri o teatro e, a partir daí, mergulhei de cabeça nesse corpo de lugares e experiências. E hoje me vejo refletindo! Como me ocupei com a minha paixão, pelo meu lugar de nascimento, de crescimento, como homem de teatro neste território, lugar que vi crescer e não respeitar a nossa existência e o nosso fazer teatral.

Estimular esse tempo, lugar e escrita, que se inicia em 2015 quando escrevo minha dissertação sobre o Grupo de Teatro PALHA, que ajudei a fundar e que mantenho até os dias de hoje, onde pude refletir sobre o meu fazer e o meu encontro com o método brechtiano, que sempre me acompanhou em meus devaneios criativos. Hoje já quase se passa o tempo que me deram para pensar o lugar que vivo e o teatro que faço, junto com outros grupos e artistas vindos da periferia em trânsito de sonho e serpentear como cobra entre o centro e os arredores da cidade. E pude estimular esse digressionar temporal aos sessenta e três anos de existência de mim, uma volta no tempo e uma quebra cronológica em minha escrita e vida, claro! desse narrador em corpo de cobra.

Eu sou paraense, nasci em Belém, no bairro de São Brás, foi nessa cidade, ainda adolescente, no grupo escolar que conheci o teatro, aos treze anos de idade fui convidado pelo diretor teatral Sérgio Mello a fazer parte do Grupo de Teatro João Caetano, e foi nesse grupo que me fui entendendo enquanto ser no mundo e aprendendo a olhar esse lugar e as pessoas que nele habitam. Ajudei a fundar federações, associações, fiz grandes amizades, participei e participo do movimento cultural desta cidade e de diversas montagens como ator em diversos grupos, preparei e dirigi cantores/atores para coro cênico e recitais de óperas. Fui funcionário público da Fundação Cultural “Tancredo Neves”, e como técnico cultural organizei festivais, feiras, fórum, mostras, editais, tudo com a possibilidade de movimentar a vida cultural das pessoas que aqui viviam e quando me via estava envolvido com as questões socioculturais.

E foi nesta cidade que sofri minhas primeiras decepções com a vida, os amores e achando que essa vida de artista não me levaria a nada, quedas, solavancos e esperanças de dias melhores. E cheio de curiosidade. Estudei eletricidade, teatro, música, pois adoro cantar, juntei a música com o teatro e trouxe para o meu exercício e fui parar em uma universidade privada, como professor e logo me tornei coordenador de um setor que reunia a minha paixão, o teatro, a música e a dança. E muitas realizações na formação e na realização de grandes projetos de extensão.

Mas todo o meu encantamento pela arte sempre teve seus altos e baixos, a falta de incentivo e a dificuldade para as realizações das produções. Era e é ainda muito complicado produzir arte no estado do Pará, e acredito que em todo o Brasil. Por isso tive que abraçar também a vida de professor de arte, pois vivia uma angústia, que me invadia quando me pegava triste, me perguntando como iria sobreviver. Era como se ainda não houvesse encontrado meu lugar nesse mundo. Esse vazio em mim é substituído por um amor pela troca, pela sala de ensaio e de aula, quando me torno professor efetivo da Escola de Teatro e Dança da UFPA, e assim cheguei onde estou, ensinando, estudando, dirigindo e encenando grandes espetáculos na escola nos resultados de período e com o grupo PALHA, onde há quarenta e três anos realizo meus sonhos teatrais.

Mesmo não tendo viajado pelo mundo, sempre realizei viagens com a literatura e com os estudos de textos e obras para as realizações de meus trabalhos. Só que junto está a cidade de Belém do Grão-Pará, onde realizo a minha própria cartografia de mundo (a geografia), acompanhado pelo Milton Santos que no meu doutorado passou a fazer parte da minha vida a partir de minha experiência como viajante infiltrado no movimento de teatro da cidade de Belém, como artista de periferia que sou e que hoje trago em minha reflexão acadêmica o trânsito que realizei e realizo junto com meus parceiros teatros entre a periferia-centro-periferia.

Encerro esta pesquisa com a sensação de que tudo sou e de que nada sou, e que me faz ver o território com olhos de encantamento e descoberta, ou da certeza de que tudo que vivi com meus amigos, neste meu lugar, há um pouco de mim e que há em mim muita coisa desse lugar. A minha pesquisa iniciou de forma intuitiva e solitária, tomou forma em meu corpo e alma e em que pude armazenar de vivências, referências entre meu passado e meu presente, observando a minha cidade que mesmo com a chegada da globalização ainda se mantém no passado. E eu aqui querendo estudar minha paixão, meu amor, querendo saber o que tinha de mim nisso tudo e porque eu precisava, em mim, de um pouco dessa história, de corpos e almas de artistas e suas e minhas e nossas conquistas de vida.

E que junto com a minha orientadora pude apresentar meu corpo de cobra em busca de trânsito, pude mergulhar neste lugar, não lugar, fora da caixa preta, em busca de novas sensações que estavam tão distantes de mim e tão perto pela minha vivência. E a partir da pergunta: O teatro precisa de teatro?, que me aproximo mais da geografia, que me deu suporte para trabalhar com conceitos importantes para esta pesquisa, como o lugar e a cidade e sua territorialização, (des)territorialização e (re)territorialização. E a fenomenologia que me dá prumo para defender e experimentar minha escrita. Me transformei em cobra, mergulhei nas profundezas dos rios, furos e florestas para me atravessar das experiências vividas e me relacionar com a cidade, com as pessoas e poder digerir e encontrar meus suportes teóricos e dar tempo para que o fenômeno aconteça. Viver esse momento, analisá-lo, refletir e o ter vivido, amadurecido enquanto foram e são vividos, refletindo o meu entorno. E minha escrita aferida em terrenos movediços, encharcados entre o rio e a floresta que, rasgando caminhos e abrindo clareiras, permanece à espreita.

Primeiro foi necessário voltar ao passado e viver a experiência já vivida na formação do território, com a chegada dos famigerados colonizadores, disfarçados de senhores cristãos, bonzinhos e que impõem sua cultura para um povo puro e desprovido de maldades que vivia na costa, de norte a sul, por onde os portugueses chegaram. E esse povo tupi-guarani, que praticava apenas a pesca, a caça e a agricultura de coivara e desfrutava dos recursos fluviais e marítimos, organizado em aldeias. E com a chegada dos portugueses foi praticamente exterminado pelas epidemias que marcaram a história do contato entre a população autóctone da América e europeus, que se tornou um dos fatores que explicam a diminuição significativa da população. Entre as várias vilas, aldeamentos e povoações afetadas pelo sarampo, Belém do Grão-Pará registrou as mais detalhadas lembranças acerca do impacto dessas endemias. Além dos rituais católicos (autos), nas ruas de Belém, também se viam cadáveres insepultos, conduzidos para as redondezas das cidade (o Piri e o São José), jogados nos rios ou nas ruas “expostos à misericórdia dos vivos”. Ainda outro aspecto poderia também compor esse cenário de lembranças: fome que assolava Belém, havendo um excesso de “carestia”. E lembranças das ordens religiosas que se movimentavam em uma cidade que assistiu um número maior de autos religiosos, novenas, missas, procissões, autoflagelo e emocionantes sermões, fora as rotinas de penitências, em que as ordens religiosas parecem disputar, quem teria a maior capacidade de clamor e sacrifício para abrandar a fúria dessas epidemias e o teatro se firma.

Não podemos perder de vista que o Grão-Pará foi assolado por epidemias de sarampo, que traduziu na morte dos índios da região, sendo eles a principal força de trabalho utilizada pelos colonos, religiosos e administradores locais. Exploração e escravização dos índios e logo

em seguida a presença dos africanos. Mesmo com o término das endemias, o Grão-Pará continuou a escravidão. E é nesse cenário que o teatro feito em terras paraóaras se estabeleceu. Com a chegada do lucro vindo do látex, ganhou ares europeus com investimentos na arquitetura e urbanização a fim de promover o embelezamento da cidade, a criação do Museu Paraense Emílio Goeldi (1866), a inauguração do Theatro da Paz (1878), a fundação do Grêmio Literário e Comercial Português (1867), mais tarde intitulado Grêmio Literário Recreativo Português, lugar de importância para a divulgação e expansão da literatura e das artes na província, sendo o quinto gabinete de leitura fundado pelos portugueses no Brasil, E a sua “tarefa de derramar instruções e amor pelas letras aos seus associados, é este os votos que fazemos, e todos unidos tenham o único pensamento – procurar a luz e debelar as trevas – feito isso, os zoilos serão suplantados” (DIÁRIO DE BELÉM, 1869), essa era a missão.

E os laços do período de extenso desenvolvimento urbano, favorecido pela abertura da navegação do Amazonas, a partir de 1850, pela navegação internacional em 1867 e pela exploração da borracha, que contribuiu para o fortalecimento econômico e intelectual na Província do Pará. Além desses fatores, ressaltamos a contribuição dos portugueses, principalmente por meio do comércio e do jornal, pois eles estão entre os primeiros a inaugurar estabelecimentos comerciais e tipográficos na região. Por estarmos pesquisando a chegada do teatro no Grão-Pará, que também teve como base fato em periódicos paraenses fundados por portugueses, importa registrar a atuação destes, a começar pela inauguração do primeiro e mais importante jornal diário da província: o Diário do Grão-Pará. Assim sendo, observamos que não foram poucas ou comuns as tentativas de manutenção da cultura e mesmo da presença portuguesa no Pará, tudo foi planejado com intuito de estabelecer por aqui um novo reino, ou ao menos, de preservar nessa região o que os portugueses tinham de mais importante: a sua cultura.

A inserção de Belém no contexto amazônico está associada a séculos de história e a circunstâncias socioeconômicas, territoriais e culturais, que merecem ser recuperadas como pano de fundo para a discussão de processos e transformações ora em curso na Região Metropolitana de Belém. O papel da natureza na ocupação do território amazônico foi marcante. Os grandes rios desempenharam papel logístico importante, tanto para mobilidade de pessoas quanto de mercadorias e das companhias de teatro em temporada na cidade, a criação dos cine teatros, sedes sociais, salões paroquiais, o Teatro São Cristovam, o Theatro da Paz. A região historicamente foi considerada como de difícil ocupação, devido à barreira que o rio e a floresta constituíam à aglomeração urbana, mais recente manifestação desse processo foi a adoção da paisagem como um ativo para a valorização dos empreendimentos. Teve início com a discussão

sobre a abertura de “janelas para o rio” no final dos anos 1990, que negava a ocupação ribeirinha tradicional como legítima ou adequada para as orlas da cidade, sob clara influência das experiências inglesas.

Ação foi apoiada por uma série de intervenções do poder público nas áreas de orla, de ocupação formal da cidade, tais como a região do Forte do Castelo, ou a área portuária que deu origem ao complexo turístico da Estação das Docas, com um caráter mais turístico, e por obras mais pontuais de abertura de espaços públicos, como o projeto Ver-o-Rio. Essas ações foram seguidas por uma onda de investimentos do setor imobiliário em torres de apartamento voltadas para a Baía do Guajará nos diversos bairros da cidade.

Bairros que sofreram com intensa transformação desde a realização da macrodrenagem do Igarapé das Almas. A elevada concentração de torres de alto padrão. Tudo por conta de uma política de estado que enclausura a cidade em seu desenvolvimento cultural e isso é perceptível quando revemos a entrevista dada por Paulo Chaves Fernandes ao programa de rádio “O liberal CBN Belém”, em 12 de janeiro de 2011. Ao falar sobre as comemorações dos 395 anos de Belém, Chaves afirmou que sua política para a cidade, nos tempos de Almir Gabriel (1995-2002) e do ex-prefeito de Belém, Coutinho Jorge (1986-1988), foi atuar enfatizando a “reminiscência”. Ou seja, foi agir no sentido de uma memória trabalhada, em que as pessoas “amassem” a cidade (Belém) e sua cultura por meio “do sentimento de pertencimento”. Isto é, fazer com que as pessoas afirmem: “Eu pertenço a este lugar! Eu pertenço a esta cidade! Ela é minha! Ela está em mim! A sua história está em mim! Eu tenho orgulho dela. Quando isso existe, as pessoas tratam carinhosamente o seu espaço”¹⁸⁶. Portanto, aparentemente, o desejo de pertencimento e de amor à cidade de Belém, que Chaves entendia por sua cultura, num tom memorialístico, conformaram a ideia mestra das políticas culturais da SECULT/PA, até os dias de hoje, em pleno século XXI.

Foram anos de silêncio e de uma política voltada aos interesses do Senhor secretário de cultura, que recuperou, restaurou espaços patrimoniais sem incluir espaço adequado para o teatro, deixando de lado a expansão da cidade para os arredores do centro - periferias, onde os equipamentos de lazer e cultura para os menos favorecidos eram esquecidos. O teatro nesse período não fazia parte das ações dos governantes. Nesta época os artistas, após uma luta que ficou conhecida como o movimento “Chega”, se desarticulam de vez, um processo que se iniciou nos anos de 1990 com o término da FESAT e a expulsão dos artistas do Teatro

¹⁸⁶ Informação obtida através de transcrição da entrevista da rádio citada.

Experimental do Pará “Waldemar Henrique”, onde fazíamos parte do conselho deste teatro, onde discutíamos as pautas e fazíamos parte das articulações do fazer para com o estado.

E estudar a trajetória da cidade e de artistas e grupos de teatro contemporâneo PARAENSE, buscando a astúcia dos seus elementos, formas, temáticas e seus modos de produzir seus espetáculos. Que a compreensão geral se dá pela convivência e suas rupturas, existentes em suas práticas, que refletem na formação social de suas periferias. A questão que podemos observar refere-se ao surgimento dos grupos, todos advindos das paróquias de seus bairros, com uma forte influência do teatro religioso catequético (Autos, Paixão, Pastorinhas), que nos anos de 1980 eram realizados e capitaneados pelo Movimento de Base Eclesiástico.

Apesar da consistência dos grupos, boa parte da década de 1980, 1990, as marcas do teatro experimental se encontravam absorvidas neste momento, pois sofriam uma total influência dos espetáculos apresentados no Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”, às vezes chegando ao uso abrangente e frequente destes elementos que eram absorvidos pelos grupos vindos dos arredores da cidade, realizando o trânsito-periferia-centro-teatro-periferia. Agora, por outro lado, todos os grupos e artistas tinham uma unidade em torno da forte postura de engajamento político, com predominância de espetáculos de temáticas vividas nas periferias e/ou pela população geral, quanto pela classe artística desse momento. Todas as manifestações eram de uma prática pertencente à cultura emergente, todas de caráter opositor. Uma vez que todas apresentavam ações abertamente combatíveis frente à cultura dominante, muita das vezes focadas nos administradores da cultura e do estado.

Da metade dos anos de 1990, com o enfraquecimento dos grupos amadores enquanto categoria articulada e ao enraizamento da política cultural neoliberal, tanto o engajamento político dentro e/ou fora dos espetáculos, quanto a intensa transgressão simbólica do experimentalismo que se diluiu enquanto força motriz nesse novo momento do teatro contemporâneo. Já nos anos 2000, nesta década ocorre o distanciamento brutal das práticas destes grupos e artistas, alguns encerraram suas atividades e outros, os novos, passam a almejar um contato maior com o sucesso e o público burguês, através de um fazer teatral que retrata os costumes e gostos da classe média, bem como a busca de se fazer um “teatro profissional”, achando que a atividade artística pudesse gerar algum tipo de renda para seus membros e/ou dirigentes.

A outra mudança está a respeito da tática central de busca de outros espaços tipo casebres, casas, porões, boates, galpões, espaços patrimoniais para as suas atuações. Não podemos perder de vista a atuação destes grupos e artistas pela conquista autônoma e administrativa do espaço coletivo para os grupos, que foi o Teatro Experimental do Pará

“Waldemar Henrique”. Com o passar dos anos estes grupos buscaram seus espaços de trabalho, num contexto de desarticulação destes grupos e a aniquilação de qualquer apoio dos governantes locais, ao lado de medidas que conseguem acolher apenas um pequeno número de grupos de teatro da cidade. Mas observamos também uma proximidade da noção de cultura emergente alternativa – sobre a qual a cultura dominante se mantém vigilante através da manutenção de uma política cultural voltada para o desmonte desta atividade.

Tenho certeza de que não vou conseguir com esta pesquisa contemplar todos os grupos de teatro do estado do Pará, e especificamente os de Belém, não posso e não deve ser tomada como inteiramente contemplado, pelo debruçar investigativo, pois o movimento do teatro paraense não para. A realidade é muito mais complexa e rica de recorte, portanto merece outros estudos que possam possibilitar cada vez mais ampliar o conhecimento, a compreensão e a análise das práticas dos grupos e artistas de Belém, a metrópole da Amazônia. Ainda há muito mais o que conhecer sobre o teatro que independente dos mecanismos de sobrevivência adotados pelos seus sujeitos, sempre faz sua existência uma forma de resistência contra aqueles que sem sucesso tentam tirar o nosso chão.

Hoje a cidade revela o frágil desejo de perenidade humana. O que passou, de alguma forma, fica inscrito no tecido da cidade, ainda que de modo inseguro, instável, provisório. Perceber esse processo de escrita do humano no mundo, requer largueza do nosso olhar, mas requer também que se confessem limitações e fragilidade da classe teatral. Afinal, somos humanos e as cidades são o que fizemos e fazemos de nossa humanidade. O meu olhar está cansado. Há algo na cidade que parece opor a nossa existência nela; ou, antes, delimitar modos específicos de existência, de memória, de corpos. Com os meus quarenta e três anos de grupo Palha, é difícil deixar marcas na cidade, participar de sua vida, produzir memória, fazer cidade e refazer nova cidade. Ela já está pronta, fria, mórbida e globalizada ao ponto de esquecer a importância da arte, parece que não precisa mais de memória, ela já está dada (substituída), os caminhos já estão traçados, abandonados e obscuros – tomados –, e temos que responder apenas adequadamente a tudo isso. Portanto, multiplicam-se regras de quem fez não sabemos, dispositivos de controle, segregação e vigilância, os novos querendo a morte dos mais vividos. Imagens prontas, editadas, mal faladas e copiadas de um mundo que não é o nosso em seus musicais enlatados e copiados das tevês.

Espaços abandonados, fábricas, casebres, praças, galpões são transformados em espaços de criação. E assim as ruas e avenidas são convertidas em vias que interligam espaços privados; praças são resíduos do que ainda não se pode privatizar. Nesse cenário, o que escapa somos nós artistas que produzimos arte, transformamos verbo em ação por conta própria, pintamos os

muros e paredes como registro de existência. A cidade é o mais significativo dos lugares, assim afirmava Milton Santos, justamente pela possibilidade que o espaço urbano tem de oferecer encontros, onde somos convidados ao convívio constante seja na criação e/ou no cotidiano com as diferenças, o acaso e as novas invenções.

Quando falamos da periferia, dos centros comunitários, dos Centros Paroquiais e das igrejas, percebemos que lá estávamos nós ainda em crescimento, em busca de conhecer mares e terras férteis e quanto mais nos aproximamos e somos deste lugar, mais compreendemos a cidade, nas especificidades deste lugar encontramos mundos. E o que nos serviu de refúgio nos dá asas pra voar, a passagem é em trânsito entre este lugar, a periferia-centro-periferia. Levamos a nossa fala, luta, revolucionamos os lugares por onde passamos com a nossa arte de experimentar sentimentos, corpos e modos de existência, na cena. Somos nós artistas que desenhamos estes espaços polifônicos que habitamos.

De perto, vemos que os lugares onde fazemos o nosso teatro, seja nas casas e teatros. Vemos que é território da gente! E o nosso movimento acaba por restaurar uma cidade ansiosa, em apostar no novo, como uma noite que aposta misturar luzes das estrelas com as luzes da cidade, quebrando pedaços de vidros que fingem danças num brinquito de gambiarra de luz, cor e movimento, luzes talvez gelatinosas de povo da periferia que inventa outros modos, outros espelhos, que tomam formas novas, não permanentes do fazer arte. Neste jogo espetacular, o outro que é parte de mim, o outro que é parte da alteridade urbana, não pode ser dela cindido.

E o que vivemos e vemos hoje? No contraste entre as misturas centro-periferia-centro é o desejo de ordenamento da cidade, percebo que desocupamos as ruas, os teatros, tornamos estes espaços secos, perdemos a medida da desordem, da entropia necessária ao movimento do mundo e da cidade e à mobilidade destes artistas da cena.. Esvaziamos do contato e troca com os outros. Limitamos caminhos e experiências. Inventamos e fortalecemos os inimigos do fazer arte. Esvaziamo-nos do contato com o outro. Limitamos caminhos e experiências, que podiam ser trocadas e aperfeiçoadas, se nos dessem oportunidade. Tornamo-nos reféns desse imaginário, de nossos medos. Estancamos as trocas. Transformamos as nossas experiências em experiências do medo pelos que governam pela cidade. Insistem em nos fazermos imunes ao conflito, insensíveis à heterogeneidade, e transformamos a voz do outro em simples ruído, como descreve Jacques Rancière em sua discussão sobre política. Assim, tornamo-nos refratários ao desconhecido, ao desconfortável, ao outro.

Assim, abro a possibilidade de, através da geografia e da fenomenologia, ver o teatro em Belém do Pará e fazer avançar a discussão da apropriação do espaço urbano, casas, casebre, porões, boates, galpões pelo teatro. Uma contribuição que não se encerra aqui, pois não

pretendo parar de estudar, trocar e fazer teatro na cidade. Quero continuar a minha relação com a geografia e o teatro, o meu território e a desterritorialização e reterritorialização deste lugar onde nasci. E manter acesa essa relação com aquilo que mais amo, o TEATRO. O que apresentei aqui foi aquilo que, a partir de minhas escolhas, julguei importante para o momento, como realização desses quatro anos de pesquisa, e que, na verdade, não começou e nem se encerra aqui, com a tese. O teatro é o que sou e o somos. É a expressão do nosso tempo. Tudo está em crise, os modelos estão em crise, a educação, a política, a economia do país e do mundo, estão em crise, e com o teatro não é diferente, embora a crise não impeça que exista espaço para todos os tipos de teatro. Algumas formas vão se cristalizando, se tornando clichês, mas cabe a nós lançar o estímulo e procurar reinventá-las, com o intuito de manter o teatro sempre vivo e se relacionando com seu tempo, sem a exigência de certo ou errado, simplesmente pensando que o teatro é um meio de mudança que produz e revela pausas e movimentos na história da humanidade.

Esse teatro que desde a minha infância me acompanha e faz de mim um ser no mundo, mais atento aos acontecimentos da vida, ainda me possibilitará muitas idas e vindas no tempo e no espaço. E isso independe de crises e transformações porque essa arte tão antiga pode tudo: se encaixar entre quatro paredes, os porões, casebres, ganha a cidade, as ruas, as vias, o mundo, tornar-se virtual, com ou sem texto, com ou sem ator, se aproximar ou se distanciar do público, criar estranhamento, repulsa, se confundir com outras linguagens, mas, acabar, nunca!

Pelo menos não na vida e no corpo de pessoas como eu e meus parceiros, que têm o teatro como o sangue correndo nas veias.

EVOÉ!!!!

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. A Indústria Cultural. In: COHN, Gabriel (org.). **Coleção Grandes Cientistas Sociais**. São Paulo: Ática, 1994.
- ANDRADE, Valéria Frota de. **Com a cara lavada e a mala nas costas**: Memórias e identidades na trajetória do Usina Contemporânea de Teatro (1989-2011). Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, 2012.
- ANDRADE, Valéria Frota de. **Poéticas do Afeto no Teatro de Grupo**: Trânsitos e alianças entre criadores no teatro de Belém do Pará (1976 – 2016). Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2020.
- ARAÚJO, José Sávio Oliveira. **A Cena ensina**: uma proposta pedagógica para a formação de professores de teatro. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, UFRN, Natal, 2005.
- ARNAUD, José Ailton de Carvalho. **Criadores de novos mundos**: o teatro como guia para uma educação do futuro. Artigo (Mestrado Profissional em Artes) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.
- ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. Organização J. Guinsburg, Silvia Fernandes Telesi e Antônio Mercado Neto. São Paulo: Perspectiva, 2020.
- ASLAN, Odete. **O Ator no Século XX**: evolução da técnica/problema da ética. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. 7. ed. Campinas: Papyrus, 2008. (Coleção travessia do século).
- BALME, C. Histórias globais do teatro: modernização, esferas públicas e redes teatrais transnacionais. In: WERNECK, M. H.; REIS, A. de C. (org.). **Rotas de teatro entre Portugal e Brasil**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 203-219.
- BALME, C. B. Selling the Bird: Richard Walton Tully's The Bird of Paradise and the dynamics of théâtrale commodification. **Theatre Journal**, v. 57, n. 1, p. 1-20, mar. 2005. DOI: 10.1353/tj.2005.0002.
- BASTOS, Luiza Teixeira Coelho. **Auto das Pastorinhas**. Organizado por: Joelma Telles e Paulo Santana. Belém: UNAMA, 2006. (Revitalização das Pastorinhas, 4).
- BENTLEY, Eric. **A experiência viva do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- BEZERRA, Joelma de Almeida e Silva. **O Coro Cênico da Universidade da Amazônia**: experienciando uma identidade a partir de um repertório musical. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2015.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

BOAL, Augusto. **O arco-íris do desejo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BOAL, Augusto. **O jogo para atores e não-atores**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

BOPP, Raul. **Cobra Norato**. Ilustração de Poty. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

BOTELHO, Isaura. Dimensões da cultura e políticas públicas. **São Paulo em perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 73-83, abr. 2001. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/spp/a/cf96yZJdTvZbrz8pbDQnDqk/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 7 set. 2022.

BOURRIAUD, Nicolas. **Esthétique relationnelle**. Paris: Les presses du réel, 2001.

BREYER, Gastón. **La Escena presente**. Buenos Aires: Adiciones Infinito, 2008.

BROOK, Peter. **A porta aberta**: reflexões sobre a interpretação e o teatro. Tradução de Antônio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994a.

BROOK, Peter. **O Ponto de Mudança**: Quarenta anos de experiências teatrais – 1946-1987. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994b.

CAILLOIS, R. **Os Jogos e os Homens**. Portugal, 1990.

CARREIRA, André. A diversidade e a renovação do teatro no Brasil. **Subtexto** – Revista de Teatro Galpão Cine Horto, Belo Horizonte, ano IV, n. 4, 2007, p. 9-11.

CARREIRA, André. Identidade e o Teatro no Brasil nas décadas de 80 e 90. *In*: MALUF, Sheila Diab; AQUINO, Ricardo Biagi (org.). **Dramaturgia e Teatro**. Maceió: EDUFAL, 2004.

CARREIRA, André. Teatro de Grupo: conceitos e busca de identidade. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, III. **Anais** [...]. Florianópolis: ABRACE, 2003.

CARREIRA, André. Teatro de grupo e a noção de coletivo criativo. *In*: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, VI. **Anais** [...], 2010 (versão digital).

CARVALHO, Carlos. Senhora dos Afogados: o exagero das paixões no universo de Nelson Rodrigues. **O Liberal**, Belém, 13 set. 1990. Caderno Dois.

COURTNEY, R. **Drama, and intelligence**: a cognitive theory. Montreal: McGill Queens University Press, 1990.

DAVIS, Rita. A Cultura é o Futuro das Cidades. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS, IX. **Anais** [...]. Organização: Lia Calabre, Alexandre Pires Domingues e Eula Dantas Taveira Cabral. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 2018.

DELEUZE, Gilles. “Post-Scriptum” sobre a sociedade de Controle. *In*: DELEUZE, Gilles. **Conservações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DIÁRIO DE BELÉM, 1869.

DUBATTI, Jorge. Teatro, convívio e tecnovívio. *In*: CARREIRA, André; BIÃO, Armindo; NETO, Walter (org.). **Da cena contemporânea**. Porto Alegre: ABRACE, 2012. p. 12-37.

DUPAS, Gilberto. O mito do progresso. **Novos estudos CEBRAP**, n. 77, mar. 2007, p. 73-89. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/vSJfnDnZJfTkZGbLKdK45RN/?lang=pt>. Acesso em: 21 mar. 2023.

ESSLIN, M. **Uma anatomia do drama**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

FAVARETTO, C. Arte contemporânea e educação. **Revista Ibero-americana de Educación**, n. 53, p. 225-235, 2010.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

FERREIRA, Cecília. **Cena e jogo: o imaginário na carne**. 2009. 162 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

FERREIRA, Maria Fabiana de Cristo Santana. **Pastorinhas Cristo Rei**. Organizado por: Joelma Telles e Paulo Santana. Belém: UNAMA, 2006. (Revitalização das Pastorinhas, 6).

FONSECA, Wilson. **Pastorinhas de Santarém**. Organizado por: Joelma Telles e Paulo Santana. Belém: UNAMA, 2006. (Revitalização das Pastorinhas, 1).

FRAYZE-PEREIRA, J. A. **Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FREUD, S. **História de uma neurose infantil** (O homem dos lobos). Vol. 14. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 13-138. (Original publicado em 1918).

FURTADO, Paulo Roberto Santana. **Grupo de Teatro Palha: trajetória e identidade teatral**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2015.

FURTADO, Paulo Roberto Santana; SANTANA, Tânia Cristina dos Santos. **Desafios do Ensino do Teatro nos Rios da Amazônia** – PARFOR/UFPA. Belém: EditAedi/UFPA, 2019.

GARCIA, Miliandre. **Do teatro militante à canção engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

GARCIA, Silvana. Teatro, paisagens e territórios. **POLÊMICA**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 3, p. 104-112, julho/setembro 2010. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/polemica/article/view/2805/1919>. Acesso em: 12 set. 2022.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Tradução de Aldemar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (org.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006.

HAESBAERT, Rogério. **Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade**. 2004. Disponível em: <http://www6.ufrgs.br/petgea/Artigo/rh.pdf>. Acesso em: 16 set. 2022.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização: “Fim dos Territórios” à Multiterritorialidade**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006a.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização: do “Fim do Territórios” à Multiterritorialidade**. 13. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2021.

HAESBAERT, Rogério. **Territórios Alternativos**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006b.

HAESBAERT, Rogério; BRUCE, Glauco. Desterritorialização: entre as redes e os aglomerados de exclusão. *In*: CASTRO, I. E.; GOMES, O. C.; CORRÊA, R. L. (org.). **Geografia: conceitos e temas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. p. 166-205.

HERSCHMANN, M. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000. Vol. 1.

JANSEN, Karine. A cena na Amazônia paraense. **Subtexto** – Revista de Teatro Galpão Cine Horto, Belo Horizonte, ano IV, n. 4, 2007, p. 12-13.

JORNAL A PROVÍNCIA DO PARÁ. 16 fev. 1976.

KASTRUP, V. Experiência estética para uma aprendizagem inventiva: notas sobre a acessibilidade de pessoas cegas a museus. **Revista Informática na Educação: Teoria e Prática**, Porto Alegre, v. 13, n. 2, jul./dez. 2010.

MACAU, Clarissa. O diálogo entre os povos teatrais. **Revista Continente**, 1 jul. 2016. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/187/o-dialogo-entre-os-povos-teatrais>. Acesso em: 7 set. 2022.

MENESES, Alpino Bezerra de. “Os usos culturais da Cultura: Contribuição para uma abordagem crítica das práticas e políticas culturais”. *In*: YÁZIGI, E. A.; CARLOS, A. F. A.;

CRUZ, R. C. A. (org.). **Turismo: espaço, paisagem e cultura**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1996. p. 88-99.

PEREIRA, Noêmia da Silva. **Pastorinhas Filhas de Maria**. Organizado por: Joelma Telles e Paulo Santana. Belém: UNAMA, 2006. (Revitalização das Pastorinhas, 8).

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**. Jandira, SP: Ciranda Cultural, 2019.

PESSOA, Karla Campelo. **Eu Conto (Com)Vivência: A Trajetória do Grupo de Teatro Vivência de Belém do Pará (1979 – 2012)**. Monografia de conclusão de curso (Licenciatura Plena em Teatro) – Escola de Teatro e Dança, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, 2013.

PINTO, Andreza da Silva. **Ao mestre com carinho: a poética de Ramon Stergman**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Teatro) – Escola de Teatro e Dança da UFPA, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2018. Disponível em: https://bdm.ufpa.br:8443/jspui/bitstream/prefix/3567/1/TCC_MestreCarinhoPoetica.pdf. Acesso em: 24 out. 2022.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005.

REBELLATO, Dan. **Theatre & Globalization**. (Theatre&). Basingstoke: Palgrave, 2009. Disponível em: <http://www.palgrave.com/products/title.aspx?pid=307266>. Acesso em: 12 set. 2022.

ROCHA, Sulamita Ferreira da. **Pastorinhas Filhas de Belém**. Organizado por: Joelma Telles e Paulo Santana. Belém: UNAMA, 2006. (Revitalização das Pastorinhas, 7).

RUGNA, Betina. **Teatro em Sala de Aula**. 1. ed. São Paulo: Ed. Alaúde, 2009.

SÁBATO, Ernesto. **La Resistencia**. Barcelona: Seix Barral, 2000.

SALLES, Vicente. **A música e o tempo no Grão-Pará**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980.

SANTA BRIGIDA, Miguel. **O Auto do Círio: Drama, Fé e Carnaval em Belém do Pará**. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes/ICA/UFPA, 2014. (Série Arte e Pensamento).

SANTIAGO, Gabriel Lomba. **As CEBs frente ao Estado e a Igreja**. 1989. Dissertação (Mestrado em Educação) – Departamento de Educação, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas, 1989.

SANTOS, Astré Ferreira. **Pastorinhas de Alenquer**. Organizado por: Joelma Telles e Paulo Santana. Belém: UNAMA, 2006. (Revitalização das Pastorinhas, 5).

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço. Técnica e tempo. Razão e emoção**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

SANTOS, Milton. **Espaço e método**. 5. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia. 6. ed. São Paulo: Edusp, 2000.

SAQUET, Marcos Aurélio. **Abordagem e concepção de território**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

SIMÕES, Lucinda. **Memórias**: factos e impressões. Rio de Janeiro: 1922. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=oW8yAQAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 12 set. 2022.

SOUSA, Bento Henrique Oliveira de. **Grupo Gruta de Teatro**: memórias e militâncias no teatro paraense. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Teatro) – Escola de Teatro e Dança da UFPA, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019. Disponível em: https://bdm.ufpa.br:8443/jspui/bitstream/prefix/3572/1/TCC_GrupoGrutaTeatro.pdf. Acesso em: 28 set. 2022.

SOUZA, Betina Ferro de. **Pastorinhas Cruzadinhos de São João Batista**. Organizado por: Joelma Telles e Paulo Santana. Belém: UNAMA, 2006. (Revitalização das Pastorinhas, 3).

SOUZA, Lourival Pontes e. **Pastorinhas Poder da Fé**. Organizado por: Joelma Telles e Paulo Santana. Belém: UNAMA, 2006. (Revitalização das Pastorinhas, 2).

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e Lugar**: perspectiva da experiência. São Paulo: Difel, 1983.

VELHO, Gilberto. **A utopia Urbana**: um estudo antropológico social. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.